



CM
CAHIERS
MARXISTES

un héritage rouge et vert,
et centenaire

**WILLIAM
MORRIS**

jacques aron
paul aron
françoise aubry
tony benn
chris miele
david morris
nadine lubelski-bernard
nadine plateau
pierre puttemans
jos vandenbreen

déc.1996-janv.1997 204

Les *Cahiers Marxistes*

Référant aux courants marxistes, la revue tend à considérer la société comme totalité; à privilégier donc une approche multidisciplinaire critique et l'articulation entre théories et pratiques sociales. Les engagements y seront assumés comme clé de scientificité ou comme valeur philosophique et morale. La revue se conçoit comme lien entre chercheurs, citoyens actifs et responsables d'organisations sociales et politiques. Elle procède actuellement plutôt par thème.

abonnement

(6 numéros par an)

pour la Belgique	1 200 F
pour l'Union Eur.	1 400 F
hors Union Eur.	1 600 F

au compte 001-1047600-76
des CM (21, av. de Stalingrad,
1000 Bruxelles)
Tél + fax : 32-2-511.93.89

comité de rédaction

Mateo Alaluf, Jacques Aron,
Albert Carton, Ouardia Derriche,
Pascal Delwit, Jean-Michel De
Waele, Pierre Gillis, Michel
Godard, Serge Govaert, Jean-
Jacques Heirwegh, Claude
Herne, Rosine Lewin,
Bérangère Marquès-Pereira,
Jacques Moins, Jacques
Nagels, Nadine Plateau, Marc
Rayet, Claude Renard, Jean-
Maurice Rosier, Christian
Vandermotten, Benoît
Verhaegen.

secrétariat de rédaction

Hélène De Noose

rédacteurs en chef

Pierre Gillis & Michel Godard

C	M
CAHIERS	
MARXISTES	

sommaire

- <i>édito</i>		3
- de l'art au socialisme	jacques aron	13
- un homme de notre temps	tony benn	23
- un portrait de l'écrivain	david morris	41
- le militant de la sauvegarde des bâtiments anciens	chris miele	59
- william morris, artisan et socialiste (1898)		
	<i>réédition</i> - henri van de velde	73
- pacifisme et mouvements de la paix au XIX ^e siècle	nadine lubelski-bernard	101
- la politique culturelle du POB à la fin du XIX ^e	paul aron	123
- néogothique et conservation du patrimoine	jos vandenbreeden	137
- Henri Van de Velde, héritier de Morris ?	pierre puttemans	165
- art nouveau : la conversion des architectes aux arts appliqués	françoise aubry	185
- <i>news from nowhere</i> ou le bonheur		
- peint par Morris	nadine plateau	203
<hr/>		
- <i>lectures</i>		211

william morris
un héritage rouge et vert
et centenaire

On a souvent dit l'importance d'étudier l'histoire, pour ne pas la revivre, ou pour ne pas bégayer, selon. Voilà déjà un bon motif à ce nouveau numéro des *CM* consacré à une époque et un personnage un peu oubliés - en Belgique au moins - de l'histoire du mouvement ouvrier européen.

Un autre bon motif tient au fait que le projet éditorial des *CM* s'inscrit dans un projet d'éducation permanente porté par FREE et la Fondation Joseph Jacquemotte. La FJJ voulait lancer un débat sur l'utopie; nous voulions y contribuer, ainsi prit corps l'idée de mettre en valeur l'auteur d'un roman utopique - *Les nouvelles de nulle part* - qui devint, il y a un siècle, un «classique du peuple» mondialement connu¹.

Dans le même registre de l'éducation permanente, alors que d'ordinaire ce sont plutôt les articles des *CM* qui alimentent les débats locaux, cette fois c'est un cycle de conférences qui a conduit à un numéro.

Un des groupes locaux de FREE, à Bruxelles, s'est baptisé Cercle William Morris. «Association rouge-verte en la maison de l'écologie», ses animateurs ont été amenés à répondre du choix d'un parrainage qui s'était révélé - aux yeux de nombre

1. En français, l'édition bilingue «juxta» de Dupont chez Aubier-Montaigne (en format poche) semble la seule actuellement disponible.

de participants - plus ésotérique que prévu : des conférences à propos de William Morris et de ses émules belges furent ainsi organisées par le cercle du même nom au cours de la saison 95/96². Le lecteur en trouvera ci-après l'essentiel, complété pour la circonstance et avec la perspective de nouveaux débats, car il ne s'agit pas de célébrer une relique ancienne, comme on le verra.

culturaliste et progressiste

Si le nom de William Morris (1834-1896) n'est pas tombé totalement dans l'oubli, c'est du côté des historiens de l'art qu'une partie de son œuvre est entrée dans la vulgate : les tissus et papiers peints de Morris, comme celui de notre couverture³, ont inauguré en Grande-Bretagne un renouveau des arts décoratifs, et une période de gloire pour les motifs floraux et végétaux qui triompheront en Europe au tournant du siècle.

Il faut ajouter que, dans le monde anglo-saxon, l'ensemble de l'œuvre du *designer* - dont les papiers ne sont qu'une petite partie - a joui d'un intérêt plus soutenu, comme diverses rétrospectives en ont régulièrement témoigné. La dernière en date, pour le centenaire de la mort de Morris, a attiré des foules de visiteurs pendant tout l'été dernier : le *Victoria & Albert Museum* de Londres leur proposait un parcours de deux ou trois heures parmi des centaines de pièces et de panneaux remarquablement didactiques⁴.

2. A l'attention de M. de Lobkowicz et du cabinet de M. Gosuin : le soutien de la CoCoF a été refusé pour ce projet.
3. Projet pour *Kennet*, 1883.
4. En attendant qu'un musée belge accueille une quelconque exposition Morris, on ne saurait trop recommander la lecture du catalogue, impressionnant, qui a été réalisé par le *V & A* et est diffusé par Philip Wilson Publishers : Parry L.(ed), *William Morris*, Londres, 1996. L'ouvrage (384 pages, format 24x28) est abondamment illustré, et comprend 18 chapitres correspondant à la division thématique de l'exposition. C'est une véritable mine de renseignements, tant pour l'histoire que pour l'iconographie. Nos remerciements vont en particulier à l'éditeur qui nous a permis de reproduire un des chapitres, consacré à Morris et la protection des bâtiments anciens.

Les motifs morrissiens sont en somme entrés dans le patrimoine, «typiquement anglais» à l'enseigne de la maison Laura Ashley qui s'en inspire, ou à celle de Liberty qui continue à les diffuser.

Par ailleurs, il a fallu les travaux du célèbre historien de la classe ouvrière, Edward-Palmer Thompson, pour rappeler, dans les années 1950, que Morris devint, dans les années 1880, un militant socialiste actif et important, notamment délégué à la fondation de la II^e Internationale en 1886⁵. En France, Paul Meier⁶ s'attacha à montrer que la qualité de communiste, revendiquée alors par Morris, s'appuyait sur une lecture attentive et assimilée de Marx, analysable jusque dans le texte des *Nouvelles de nulle part*.

Pour comprendre que Morris soit aujourd'hui revendiqué à leur tour par des écologistes, il faut savoir enfin que sa démarche fut à la base très anti-industrielle, et garda ce ton même après que Morris fût devenu socialiste et marxiste. Elle fit une large place à la défense de la nature et des paysages, de même qu'à la protection des monuments, et à une esthétique inspirée par le Moyen âge.

Sur ces derniers points, une fort intéressante synthèse a été donnée, dès les années 1960, dans l'anthologie de textes désormais classique de Françoise Choay, *L'urbanisme - Utopies et réalités*⁷. Les *Nouvelles de nulle part* y étaient présentées au chapitre du «*pré-urbanisme culturaliste*», tant il est vrai que les références de Morris sont médiévisantes, et l'auteur soulignait combien ces références et le plaidoyer pour le paysage inspireraient bientôt les réalisateurs des premières cités-jardins.

On relèvera toutefois la particularité de la position politique de Morris, à l'opposé de ses compagnons de route en esthétique,

5. Thompson E-P., *Romantic to Revolutionary*, 1^{ère} éd. Londres 1955; 2^e éd. revue New York, 1976.

6. Meier P., *La pensée utopique de William Morris*, Editions Sociales, Paris 1972; voir aussi, pour la même maison, son introduction et sa traduction en édition de poche des *Nouvelles de nulle part*, Paris, 1961.

7. Choay F., *L'urbanisme - Utopies et réalités*, 1^{ère} éd. Paris, 1965; rééd. poche coll. Points-Seuil.

alors qu'inversément ses héritiers socialisants opteront en général pour le modernisme (les modèles de l'urbanisme «*pro-gressiste*» dans les termes de Choay).

Le lecteur voudra bien considérer que cette ambivalence n'est pas étrangère aux débats les plus récents sur l'architecture et l'urbanisme de nos cités, sur l'avenir de nos villes donc : n'est-ce pas un néo-culturalisme qui a été, et est en cause dans la critique des dégâts produits dans les années 60 et 70 (et pas vraiment arrêtés depuis)?

L'engagement à gauche a pu caractériser la démarche de certains néoculturalistes, mais pas tous (loin s'en faut), comme il a pu se trouver «en face» chez certains modernistes. Il faudra donc persévérer à réexaminer la pertinence de quelques classifications politico-culturelles trop simples.

plusieurs vies en une

Le *designer* et le romancier utopiste ayant laissé quelque trace jusqu'à aujourd'hui, il importe de préciser que William Morris fut encore un personnage important à bien d'autres titres.

Pour faciliter la lecture globale de ce numéro, une introduction en forme de carte de visite doit mentionner d'abord que la prime célébrité de Morris fut celle d'un écrivain : poète et conteur, puis traducteur (en vers) d'épopées latines, grecques et de sagas islandaises jusqu'à la fin de sa vie. Ses «œuvres complètes», publiées par sa fille juste avant la première guerre, ne comptent pas moins de vingt-quatre volumes, et encore ne comprennent-elles pas une bonne part de ses conférences ni de sa correspondance⁸.

Sa firme de décoration se rendit célèbre d'abord par ses vitraux, ses fresques, ses tapisseries et tapis, puis - outre les papiers peints et tissus déjà mentionnés - par ses meubles et ses faïences.

8. Une grande partie de la correspondance de Morris n'est entrée dans le domaine public que dans les années 70. Elle est en cours de publication par les soins d'un historien américain, Norman Kelvin, ce qui a permis de renouveler la biographie, notamment pour ce qui concerne la vie privée. Une «brique» de 700 pages est sans doute désormais complète : Mac Carthy F., *William Morris - A life for our time*, Londres, 1995.

Héritier d'une famille de rentiers de la *upper-middle class* et d'abord libéral d'opinion, Morris s'engagera activement, en 1877, dans une sorte de mouvement de la paix, contre la politique impériale de l'Angleterre dans les Balkans. C'est par ce biais qu'il entrera en contact avec des militants ouvriers, et sera amené ensuite à participer, la cinquantaine venue, à la recomposition d'un mouvement socialiste autonome. Il sera une des figures de proue de plusieurs petites organisations qui, de scissions en fusions, finiront par accoucher du *Labour Party*, quelques années après sa mort. Morris fut un militant actif, et au moment où les tensions groupusculaires eurent raison de lui, il n'en persista pas moins, dans ses opinions comme dans un œcuménisme de tempérament.

Parallèlement, à partir de 1877, il fut encore un des fondateurs et militants de la Société pour la protection des anciens bâtiments, une des premières associations européennes volontaires de défense du patrimoine.

Et sur la fin de sa vie, il se fit imprimeur et relieur, après avoir été calligraphe.

dialectique et progrès

Défenseur de la nature et des paysages détruits par l'industrie du XIX^e siècle, critique virulent de la camelote produite par cette industrie et de l'aliénation des travailleurs industriels condamnés à la fabriquer, chantre de l'artisanat médiéval, de l'architecture gothique, et de la vie rustique du grand Nord, Morris se trouve aussi avoir été au cœur d'un renouveau.

Ce n'est un paradoxe qu'au regard d'une analyse mécanique et abstraite de l'histoire. Concrètement, et Morris n'en donne qu'un exemple - illustre - parmi d'autres, le mouvement est complexe.

Ainsi la restauration artisanale de techniques artisanales par Morris va-t-elle conduire, quelques décennies plus tard, à un renouvellement des formes industrielles : le mouvement *Arts and Crafts* qui se revendique de Morris aura des échos dans l'Art nouveau continental, puis dans le *Bauhaus*.

De même en politique, la mobilisation ouvrière n'a pas été chiche en «*catéchismes*», et elle a - plus qu'on ne s'en souvient - mobilisé l'héritage corporatif, et les utopies, pour constituer le mouvement socialiste moderne.

morris revisited

Notre numéro commence par une présentation générale, sous la plume de Jacques Aron, du mouvement qui porte Morris «*de l'art au socialisme*», et articule ses multiples activités en un tout cohérent. Ce projet d'émancipation sociale met en chantier des éléments tels, on le verra, que le label rouge-vert, pour anachronique qu'il soit, n'en paraît pas moins raisonnable.

Nous avons ensuite confié à Tony Benn, représentant écouté de la gauche du *Labour Party*, et membre du Parlement, le soin de présenter «*l'homme de notre temps*». Une conviction s'en dégage, c'est que Morris est peut-être aujourd'hui encore plus «*relevant*» qu'il ne l'était il y a un siècle, source d'inspiration ou exemple pour sortir des impasses où la gauche - socialiste gestionnaire et communiste d'Etat - s'est engagée.

Suivent deux articles qui présentent des facettes des plus mal connues, sur le continent, de l'activité de Morris.

Le premier concerne son métier de base : David Morris (qui n'est pas de la famille), nous offre «*un portrait de l'écrivain*», manière d'introduction à un moment de l'histoire de la littérature anglaise pour des lecteurs francophones.

Le second porte sur l'engagement de Morris dans un domaine où l'histoire paraît bégayer : Chris Miele trace, avec «*le militant de la protection des bâtiments anciens*», un portrait qui pourrait être d'ici et d'aujourd'hui.

un passage belge sur le continent

Quelques allusions faites ci-avant à l'architecture Art nouveau peuvent avoir laissé soupçonner que l'héritage de Morris est passé par chez nous.

Effectivement, et la maigreur du souvenir qui en est resté est d'autant moins justifiable que Morris a bien été revendiqué et connu. Toute la deuxième partie du numéro pourrait en effet s'intituler «*entre Van de Velde et Vandervelde*», et situer ainsi, parmi d'autres, les échanges fructueux entre l'architecte et *designer* fondateur de La Cambre et le principal dirigeant du Parti Ouvrier Belge.

Manière d'étayer cette double référence, nous rééditons d'abord un article de Henry Van de Velde de 1898. Il s'agit du texte d'une conférence d'hommage donnée à la Maison du Peuple de Bruxelles, «*William Morris artisan et socialiste*».

L'article suivant est de Nadine Lubelski-Bernard et nous repla-ce dans un monde où «*pacifisme et mouvements de la paix*» vont, au XIX^e siècle, faire un bout de chemin avec les socia-listes. A ce propos, l'auteure nous présente notamment, pour utile comparaison des différences, la démarche en Belgique d'Henri La Fontaine, libéral puis socialiste, juriste internatio-naliste et prix Nobel de la Paix en 1913.

Les rapports du Parti Ouvrier Belge avec des personnalités comme Henry Van de Velde et Henri La Fontaine ont trouvé un cadre particulier dans les activités «*éducatives*» de la Maison du Peuple de Bruxelles. Ils relèvent à ce titre d'un examen de «*la politique culturelle du POB à la fin du XIX^e siècle*» que nous propose Paul Aron. A l'heure de tous les Stalport, le sujet peut paraître incongru ou paléontologique; en bonne dialectique morrissienne, il pourrait inspirer quelques sursauts critiques et créateurs, nous l'espérons.

Nous vous proposons ensuite trois articles qui concernent le domaine de l'architecture et des arts appliqués, où l'influen-ce de Morris a été directe (et dont l'illustration a justifié l'emp-loi, pour ce numéro, d'un papier plus *chicos*).

En amont, Jos Vandenbreenen présente les débats qui ont articulé «*néogothique et conservation du patrimoine*» sur la scène belge, en parallèle à ceux dont Morris fut le protagon-iste en Grande-Bretagne.

Pierre Puttemans pour sa part, s'interroge sur les apports de «*Henry Van de Velde, héritier de William Morris ?*», et sou-ligne l'émergence d'une pensée fonctionnaliste, et les relais vers le *Bauhaus* des années 20.

Enfin Françoise Aubry situe dans ce mouvement «*la nais-san-ce de l'Art nouveau - la conversion des architectes aux arts appliqués*».

utopie

Le mot de la fin est laissé à Nadine Plateau, pour une lecture des «*News from nowhere, ou le bonheur peint par Morris*».

Si nous y découvrons une autre dimension de sa personnalité, une vision libérale et féministe par certains côtés des relations de couple, cette lecture nous conduit surtout à questionner, chez Morris pour commencer, un socialisme qu'on a parfois dit éthique, une éthique de l'émancipation du et par le travail.

De l'utopie, on retrouve chez Morris le jeu de mots instauré par Thomas More : la description d'une *eutopia*, un lieu bon, qui est à la fois *outopia*, nulle part.

A première vue, le procédé discursif est lui aussi conforme : on entre dans l'exposé par une rupture dans le temps (ou dans l'espace), suivie d'une description de système - énumérative, illustrative et synchronique - de ce qui est bien en Utopie, et s'oppose terme à terme - implicitement parfois - à ce qui est mal dans la réalité contemporaine dénoncée par l'auteur.

On a souvent mis en cause le caractère totalitaire, au moins tendanciellement, du modèle : son ambition de prescrire toute chose de la vie, sa dimension paternaliste et autoritaire quand il s'est agi d'expérimentations communautaires. De la critique marxiste est venu un constat d'ahistoricité, et un refus concomittant de la notion de modèle.

A propos d'histoire, il faut bien noter que chez Morris elle n'est pas absente : le recours au genre utopique ne comporte qu'une rupture formelle - le narrateur fait un rêve - et va de pair avec un essai d'anticipation sur les événements révolutionnaires. On serait plutôt dans un genre de science-fiction, ce qui nous amène en fait du côté positif de la critique marxienne des utopies, l'appréciation de leur capacité mobilisatrice.

Contre les statisticiens et ingénieurs saint-simoniens, on avait compris déjà que la constitution d'une force sociale était affaire de culture; Morris illustre parfaitement cette leçon. Et que le socialisme ne pouvait être qu'une revendication de bonheur. Morris nous annonce que ceux qui croient que le bonheur se trouve essentiellement dans l'admiration du PNB et la production de camelote se trompent. Est-ce une si sottise et dépassée leçon ?



Morris lisant de la poésie à Burne-Jones (Burne-Jones 1865).

***Bonnes fêtes et bons vœux
pour 1997.***

Nous espérons que vous lirez et ferez lire les *CM* à vos amis, une année de plus, avec joie et intérêt.



Projet pour le papier peint *Chrysanthemum*, 1876.

de l'art au socialisme

«Rien ne devrait être fait de main humaine qui ne vaille la peine d'être fait, ou qui implique un travail dégradant pour qui le fait.»

jacques aron*

J'ai placé en exergue de cet article un extrait de la conférence que donne William Morris le 23 janvier 1884 à Leicester. Intitulée *Art et socialisme*, elle marque un tournant dans la pensée et dans l'action de ce personnage hors norme, dont toutes les activités sont le fruit d'une inépuisable générosité.

Je ne m'attacherai ici qu'à l'un des aspects de son œuvre, originale à tant d'égards. Dans ses conférences, qui ne représentent elles-mêmes qu'une infime partie de ses écrits, sans parler des publications qu'il fit de textes d'autres auteurs ou de ses traductions, Morris a véritablement renouvelé la problématique de l'art¹. Pour la première fois, l'art et l'artiste, qui sont au centre de l'inquiétude romantique, sont analysés dans

* Le présent article a fait l'objet d'une conférence du Cercle William Morris donnée par l'auteur le 2 juin 1994.

1. Tous les textes de William Morris cités dans cet article sont extraits de l'excellent recueil : *William Morris, Contre l'art d'élite*, présenté par Jean Gattégno, traduction et postface de Jean-Pierre Richard, Collection Savoir, Hermann, Paris, 1985. La postface de J.-P. Richard nous documente sur le public et la réception des conférences de Morris.

toute leur épaisseur sociale. Le discours idéaliste, altruiste, éthique accède enfin chez lui à la dimension politique. Un bref rappel historique permettra de le comprendre.

l'inquiétude romantique

Je prendrai pour point de départ l'une de ces pensées fulgurantes du jeune Hugo - il a vingt-trois ans. Près de dix ans nous séparent encore de la naissance de William Morris. La Révolution française a secoué l'Europe. L'Angleterre lui laisse entrevoir déjà son avenir industriel. La passion romantique emporte les jeunes intellectuels : Shakespeare - un autre William - contre Racine. Hugo esquisse un pamphlet pour sauvegarder l'architecture gothique - l'essence du romantisme selon Hegel - devenue depuis la révolution patrimoine de la nation, mais qu'aucune institution n'a encore prise en charge : *Guerre aux démolisseurs* (1825). Le pouvoir politique, les spéculateurs, les architectes classiques qui ne rêvent que nivellement et alignement sont mis en cause. Mais pourquoi s'embarasser de tous ces vestiges du passé? La réponse de Hugo est laconique : «... nous voudrions reconstruire ces prodigieux édifices que nous ne le pourrions. Nous n'avons pas le génie de ces siècles. **L'industrie a remplacé l'art**» (c'est moi qui souligne). Dans un autre texte, Hugo écrira deux ans plus tard : «*L'opinion a remplacé la foi.*»²

On ne saurait exprimer en moins de mots les questions qui agiteront le siècle, et auxquelles Morris fournira quelques réponses d'une ampleur de vue encore inconnue. William Morris s'inscrit d'abord dans un courant qui cherche à nier, voire à combattre, par la foi ou par l'art, la société capitaliste ou, plus exactement, les effets dévastateurs de l'industrie. La prêtrise l'attire un court moment, avant que l'art ne devienne sa religion nouvelle. Jeunes bourgeois révoltés contre l'horreur du monde moderne, les Préraphaélites³, rêvent à la restauration d'un Moyen âge idéalisé. Leur maître à penser : John Ruskin, le prophète du néo-gothique, dont les écrits enflam-

2. Hugo V., *Œuvres*; la deuxième citation provient de «Fragments d'histoire» (1827), dans la même édition, J-P. Méline, Bruxelles, 1836.

3. Le nom de leur groupe signale leur ambition d'en revenir «avant Raphaël», avant la Renaissance.

ment le jeune Morris. Il y trouve l'un des fondements de sa future réflexion sur l'art et sur son rapport à la société: tout travail doit être source de plaisir; aucun travail ne doit être dégradant pour celui qui l'exerce. Et ceci s'accompagne déjà d'une critique sévère du travail industriel. *«Nous avons, dans ces derniers temps, beaucoup travaillé et étudié la grande invention de la civilisation : la division du travail; seulement nous lui donnons un faux nom. A vrai dire, ce n'est pas le travail qui est divisé, ce sont les hommes; divisés en portions d'hommes, en petits fragments, en miettes vivantes, de telle sorte que la parcelle d'intelligence qu'on leur laisse est insuffisante pour former une épingle ou la tête d'un clou.»*⁴ Et Ruskin ajoute un peu plus loin que, dans nos villes manufacturières, *«nous fabriquons de tout, excepté des hommes.»* En 1864 - William Morris a trente ans - Victor Hugo, qui a choisi l'exil pour marquer son désaccord avec le coup d'Etat de «Napoléon-le-petit», reprend, dans une étude consacrée à Shakespeare sa réflexion philosophique sur l'art, opposé cette fois à la science. Contre le positivisme étroit, il plaide pour l'ouverture illimitée de l'art. *«L'esprit humain, c'est l'infini possible. [...] Cette quantité d'infini qui est dans l'art, est extérieure au progrès. Elle peut avoir, et elle a, envers le progrès, des devoirs; mais elle ne dépend pas de lui. Elle ne dépend d'aucun des perfectionnements de l'avenir, d'aucune transformation de langue, d'aucune mort et d'aucune naissance d'idiome. Elle a en elle l'incommensurable et l'innombrable; elle ne peut être domptée par aucune concurrence; elle est aussi pure, aussi complète, aussi sidérale, aussi divine en pleine barbarie qu'en pleine civilisation. Elle est le Beau, divers selon les génies, mais toujours égale à lui-même. Suprême. Telle est la loi, peu connue, de l'art.»*⁵

refondation artisanale

Le «Beau», William Morris le cherche avec ses amis artistes en revitalisant l'artisanat, les «arts mineurs», en tentant d'abolir la frontière entre arts mineurs et majeurs - les Beaux-

4. Ruskin J., *Les Pierres de Venise* (1853), présentation, introduction et notes de J.-C. Garcias, préface de F. Edelman, Collection Savoir, Hermann, Paris, 1993.

5. Hugo V., *L'art et la science*, actes Sud, réed. 1985.

Arts. Ils recherchent une nouvelle synthèse artistique dans la vie quotidienne, autour de l'architecture, dans l'ameublement, le décor familial. Morris se rend compte cependant que la vie communautaire de la Confrérie préraphaélite n'est pas sans nuages et fonde en 1876 sa propre société, qui prospère, lui survivra d'ailleurs et ne disparaîtra définitivement qu'en 1940. Malgré sa réussite commerciale, et peut-être partiellement à travers celle-ci, il commence à percevoir les limites sociales de sa croisade pour le Beau. Il débute en 1877 une série de conférences, tandis que s'aiguise sa conscience politique. Il prend parti contre les aventures impérialistes de l'Angleterre et la destruction des cultures locales par la colonisation.*

La première conférence qu'il donne à Londres s'intitule : *Les Arts Décoratifs : leur rapport à la vie moderne et au progrès*. Commencé dans le droit fil de la pensée de Ruskin, le propos s'amplifie graduellement, pour se terminer par une condamnation sans appel de l'art d'élite, d'un art de luxe, plaisir réservé à une oligarchie. L'art est aux yeux de Morris un besoin trop fondamental pour être ainsi capté et détourné au profit de quelques uns. Dépassant les besoins domestiques, dont il s'était préoccupé jusqu'alors, Morris s'exalte à l'idée de l'art comme embellissement des villes et des campagnes, où «chaque homme aura sa part du meilleur.»

«Mais rares sont encore les hommes qui ont commencé à chercher à ces problèmes une solution globale. Pour nous borner à un point de détail, la défiguration de nos villes par les effets du commerce : qui s'en préoccupe ? Qui essaye de maîtriser leur laideur, leur abjection ? [...]

Y a-t-il un profit à glaner quelque part ? Qu'on abatte les arbres dans les quartiers d'habitation ! Que l'on rase les monuments anciens et vénérables pour le prix à tirer de quelques mètres carrés de fange londonienne ! Que l'on noircisse les eaux ! que l'on cache le soleil ! Que l'on empoisonne l'air de fumée, ou pire ! Personne ne dira rien ! personne n'interviendra !.. Voilà tout le secours que l'on peut attendre du commerce moderne, de la maison de commerce oublieuse de l'atelier.

Et la science, elle que nous avons aimée fidèlement, elle que nous avons diligemment servie, que fera-t-elle ? Je crains qu'elle ne soit tellement inféodée à la maison de commerce

* Ndlr - Voir dans ce numéro des CM l'article de Nadine Lubelski.

(à la maison de commerce et à l'adjutant-chef) qu'elle ne sera pas disponible et que pour l'instant elle ne s'abstienne. Elle avait pourtant, à mon avis, un certain nombre de choses directement à sa portée : apprendre à Manchester à avaler sa propre fumée, par exemple, ou montrer à Leeds le moyen de se débarrasser de ses surplus de teinture noire sans avoir à les déverser dans la rivière. [...] De toutes façons, et quelle que soit la méthode employée, tant que les hommes ne prendront pas soin d'exercer leurs activités sans enlaidir le monde, quel soin pourraient-ils prendre de l'art ?»

l'art pour tous

Certes, le relevé des transformations et des destructions opérées par le développement industriel n'est pas neuf; il y a même plus de vingt ans que parut la magistrale analyse sociologique de Engels : *La situation de la classe laborieuse en Angleterre* (1845). Ce qui l'est davantage, c'est de situer l'art dans un horizon sans limites, au moment où partout en Europe se développent au contraire des courants qui tentent d'en préserver la pureté contre la contamination des exigences sociales et politiques : l'Art pour l'Art.

«Je ne veux pas d'un art pour une minorité, pas plus que d'une instruction pour une minorité ou de la liberté pour une minorité.

Non ! plutôt que de voir l'art dans cette vie étriquée parmi une poignée d'êtres supérieurs et méprisants qui reprochent aux autres une ignorance dont ils sont eux-mêmes responsables et un abrutissement qu'ils ne cherchent pas à contrebattre, j'aimerais mieux que le monde balaie momentanément toute forme d'art. [...]

En même temps au fond de moi-même quelque chose me dit que cet effacement total de l'art ne se produira pas; que les hommes gagneront en connaissance et en sagesse; que maintes complexités de la vie, dont nous sommes aujourd'hui entichés, pour partie parce qu'elles sont chose nouvelle et pour partie parce que leur apparition a coïncidé avec des améliorations certaines, seront rejetées, comme périmées et désormais inutiles.»

Et avec la volonté optimiste qui le caractérise - commune à beaucoup d'intellectuels européens jusqu'à l'échec dramatique de la première guerre - Morris entrevoit aux contradic-

tions qu'il dépeint une issue positive, dans laquelle l'art accède enfin à la dignité qu'il mérite.

«Cet art rendra nos rues aussi belles que les bois, aussi exaltantes que les montagnes. Venir de la campagne à la ville sera un plaisir, un repos, et non plus une expérience déprimante. Chaque maison sera pour celui qui l'habite plaisante et propre, propice à son repos, utile à son travail. [...] De même que nos édifices publics ne manqueront d'aucune des formes de beauté et de splendeur inventées par l'esprit ou par la main de l'homme, de même aura disparu des demeures privées tout signe de gaspillage, de pompe ou d'arrogance. Chaque homme aura sa part du meilleur. [...]

Tels sont, quoi qu'il en soit, les rêves que je vous demande pardon d'exposer devant vous : sur eux repose tout mon travail touchant les Arts Décoratifs. Je les ai présents à l'esprit en toute circonstance. Je suis venu ici ce soir vous demander : aidez-moi à faire passer ce rêve, cet espoir, dans la réalité.»

Le lecteur d'aujourd'hui s'étonnera peut-être que la notion d'art décoratif ait pu s'inscrire à ce point dans un projet de réforme sociale. C'est pourtant bien ce projet que charriait encore l'appellation de La Cambre, lorsque Van de Velde y ouvrit en 1926 un Institut des Arts décoratifs. Disciple de Morris, l'auteur de *Déblaiement d'art* imprimait ses écrits sur la presse de son maître. C'est l'exposition de Paris en 1925 qui vulgarisera l'Art Déco, tant vanté aujourd'hui car il n'est plus que l'innocent projet artistique d'une bourgeoisie conservatrice, débarrassé de l'utopie morrissienne.

l'horizon socialiste

Dans les années 80 du siècle passé, l'ample vision de Morris le conduit à se rapprocher de plus en plus du mouvement socialiste. Sous la présidence de Ruskin, il prononce en 1883, à l'University College de Oxford une conférence dont l'engagement politique fait scandale : *L'art en Ploutocratie*. C'est un appel plus dramatique et beaucoup moins optimiste quant à l'avenir de l'art, malgré des succès partiels apparents, y compris les siens. Ces succès ne peuvent réjouir que ceux *«qui n'ont pas connaissance de la véritable dimension de l'art ni des rapports étroits qui l'unissent à l'état de la société dans*

son ensemble, notamment à la vie des travailleurs manuels, ceux que l'on dénomme les classes laborieuses.»

Et Morris d'expliquer que sa position se fonde sur l'angoisse de la dégradation sociale autant que sur une vision - qu'on qualifiera aujourd'hui - écologique de l'avenir de la terre.

«Car, sans tergiverser, examinons l'état réel des arts. Au préalable, je vous demanderais d'étendre l'acception du mot 'art' au-delà des productions artistiques explicites, de façon à embrasser non seulement la peinture, la sculpture et l'architecture, mais aussi les formes et les couleurs de tous les biens domestiques, voire la disposition des champs pour le labour ou la pâture, l'entretien des villes et de tous nos chemins, voies et routes; bref, d'étendre le sens du mot art jusqu'à englober la configuration de tous les aspects extérieurs de notre vie. [...] Qu'en est-il donc de notre environnement actuel? Quel bilan serons-nous en mesure de dresser pour les générations futures de notre commerce avec la terre, une terre que nos ancêtres nous ont transmise fort belle encore, malgré des millénaires de guerroisement, de négligence, d'égoïsme?»

Pour Morris, le socialisme représente la seule alternative capable de transformer l'art de passe-temps futile en engagement total des facultés de l'être.

«Cet espoir que je nourris pour l'art, se fonde sur une vérité à mes yeux fondamentale: tout art, si grand soit-il, est influencé par les conditions de travail de la masse de l'humanité; il est dérisoire et vain de prétendre que l'art, fût-il le plus intellectuel, est indépendant de ces conditions générales; d'où il ressort que tout art qui prétend prendre appui sur l'éducation spécifique ou la culture supérieure d'un groupe social ou d'une classe limitée sera forcément irréel et éphémère» (souligné par moi - J.A.).

La plus connue et la plus radicale des interventions publiques de Morris est la conférence à laquelle j'ai fait allusion en commençant : *Art et Socialisme*. L'artiste y a définitivement choisi ses alliés et désigné ses adversaires. Art et travail y sont indissolublement liés. Définir les conditions de travail qui assurent l'avenir de l'art y est devenu tâche primordiale.

«En premier lieu: un travail honorable et approprié, ce qui devrait impliquer que l'on donne au travailleur la possibilité

d'acquérir par l'éducation la compétence correspondant à son travail. [...]

Le second besoin concerne le cadre de vie, qui sera décent : a) un bon logement; b) un espace suffisant; c) un ensemble bien ordonné et beau. En d'autres termes : a) il faut que nos maisons soient bien construites, propres et saines; b) il faut que nos villes disposent d'abondants espaces verts, sans mordre sur les champs et les sites naturels de la campagne; [...] c) ordre et beauté ont plusieurs implications : nos habitations, robustes et bien construites, seront décorées comme il convient; les champs seront réservés à la culture, qui n'en gâtera pas davantage l'aspect que pour les jardins; nul, par exemple, ne sera autorisé à abattre, pour une simple question de profit, les arbres dont la disparition défigurerait un paysage; il serait strictement interdit d'obscurcir le ciel de fumée, de polluer les cours d'eau, de dégrader le moindre coin de terre par des déchets sordides ou par un gaspillage sauvage et chaotique.

Le troisième besoin concerne le loisir. Ce mot, dans ma bouche, signifie en premier lieu que tout homme doit travailler une partie de la journée, et deuxièmement, qu'il a le droit exprès de vouloir disposer, après son travail, d'un temps de repos : le loisir qu'il est en droit de revendiquer doit être assez ample pour permettre un repos complet de l'esprit et du corps. L'homme doit avoir du temps pour mener une réflexion personnelle approfondie, donner libre cours à son imagination, du temps même pour rêver, sans quoi l'espèce humaine est condamnée à dégénérer.» Comme on le voit, Morris, engagé plus profondément dans son siècle, a dépassé le propos élevé mais plus distant, plus abstrait de Hugo sur le rôle éminent de l'art. Et c'est en toute conscience de cause qu'il rallie un combat politique dont il ne sous-estime pas les embûches.

«Je ne puis non plus vous garantir que vous sortirez toujours indemnes des assauts de la tyrannie ouverte. Il est exact qu'en ce moment la Société Capitaliste accueille le Socialisme en Angleterre avec des ricanements. Mais souvenez-vous d'une chose : ceux qui, entre autre, ont ruiné l'Inde, affamé et baillonné l'Irlande, torturé l'Égypte, sont capables, comme ils l'ont montré dernièrement à travers quelques présages inquiétants, de jouer ouvertement le jeu de la tyrannie plus près de chez eux.

Je suis donc en mesure de vous offrir, en tout état de cause, un rôle non exempt de sacrifice, un rôle qui vous donnera

votre 'Amérique' à domicile, et qui vous garantit de servir la cause. J'invite solennellement ceux d'entre vous qui sont persuadés de la justice de notre cause, à participer activement à un combat qui sans l'ombre d'un doute, quels que soient les soutiens et les abstentions, s'achèvera en Victoire !»

un isolement assumé

Pendant les dix dernières années de sa vie, Morris paiera chèrement ses choix et son engagement sans compromis. Attaqué de toutes parts et raillé, il perd de nombreux amis et compromet encore davantage son foyer, même s'il rallie de nouveaux adeptes à sa cause, comme le fit Ruskin en son temps. Il restera toujours fidèle à la vision du futur, politique autant que poétique, chantée dans son roman de fiction, *Nouvelles de nulle part* (1890), dans lequel il proclame admirablement que l'homme doit soigner la surface de la terre comme la peau de la femme aimée*. C'est sa réponse au roman de Edward Bellamy, *Looking backward*, qui dépeint un grand pays industrialisé gouverné par de grands trusts parfaitement organisés, alliés à une bureaucratie efficace.

L'influence des écrits de Morris sera énorme, y compris dans notre pays, le plus industrialisé du continent, à l'heure où le mouvement socialiste y effectue sa percée politique. Combien d'intellectuels issus de milieux libéraux ne se rallieront-ils pas au socialisme, stimulés par ses réflexions et son exemple ? Le rapprochement s'impose par exemple avec Edmond Picard, qui relate lui-même sa trajectoire dans les dialogues imaginaires de *Comment on devient socialiste* (1895). Même exaltation du rôle de l'art décoratif, même élan, même souffle utopique et épique.

«- Si je te comprends, tu as l'espoir que dans la construction des demeures, dans leur ornementation intérieure, dans le mobilier, dans les ustensiles, dans le costume, dans toutes les manifestations familières et quotidiennes de la vie, l'art interviendra par une universelle diffusion.

- Oui. Et il sera alors autrement fécond qu'aujourd'hui où il est monopolisé par une classe qui, la plupart du temps, n'en a pas le sentiment naturel, impulsif et fort. [...] L'art, de notre temps, apparaît étioilé, infirme, artificiel, confiné dans quelque

* Ndlr - Voir dans ce numéro des CM l'analyse de Nadine Plateau.

coin. Il prendra la vigueur de tout ce qui sert à la vaste humanité. Jamais il n'aura vibré dans une plus chaude ébullition. Il traduira les sentiments des masses à la robuste élégance, ardent foyer des passions natives et saines. C'est pour elles, et non plus pour quelques raffinés maladifs, qu'on écrira, qu'on chantera, qu'on sculptera, qu'on peindra. Oh ! l'horizon sera alors sans bornes !» ⁶

On ne mesurera sans doute jamais assez ce que l'Art Nouveau et, par delà, le modernisme radical doivent à l'œuvre et à la pensée de Morris. C'est par rapport à son exigence de totalité que peuvent se différencier les attitudes des acteurs qui navigueront entre la croisade morale contre la «laideur» et les difficultés d'un engagement politique conséquent. On peut ainsi les situer tous dans le champ culturel et suivre la dialectique de leurs espérances ou de leurs renoncements, qui se traduisent inmanquablement dans leurs œuvres, quoi qu'en disent les chantres de l'autonomie de l'art ou les interprètes d'une relecture de l'histoire à contre-courant de celle-ci.

6. Picard E., «Comment on devient socialiste» (1895), in *Les Meilleures pages* présentées par Albert Guislain, La Renaissance du Livre, Bruxelles, 1954, p.67.

william morris : un homme de notre temps

tony benn*

Je voudrais tout d'abord féliciter le *Victoria & Albert Museum* pour avoir organisé une merveilleuse exposition à propos de William Morris. C'est un honneur pour moi d'avoir pu faire dans ce cadre une conférence sur l'artiste, le dessinateur, l'imprimeur, le poète, l'écrivain qui a gagné une place définitive dans l'histoire. Je partage l'admiration générale, j'aime son travail et j'aime regarder ses dessins, mais ici je vais parler du socialiste qu'était Morris. Avant de commencer, je me dois donc de vous prodiguer le classique avertissement du gouvernement pour votre santé parce que Morris aurait certainement été expulsé du *New Labour*, ils ne l'auraient pas accepté une minute. D'ailleurs j'ai le sentiment que ni Victoria ni Albert ne savaient grand chose à son propos lorsque Victoria permit que l'on construise sa salle à manger dans ce musée lors de l'exposition de 1867. Ceci pour rassurer ceux qui aurait pu craindre que je fasse ici de la propagande pour le *Labour Party*.

* Dans le cadre de la grande exposition William Morris de l'été 1996, l'auteur a donné une conférence au *Victoria & Albert Museum* de Londres le samedi 22 juin. Il en a revu la transcription, la traduction et la conclusion pour la présente publication, ainsi que les notes et les sous-titres proposés par les *CM*.
Tony Benn est député du *Labour Party* aux Communes depuis 1950.

vous avez dit socialiste ?

Il y a en effet trois manières de voir Morris le socialiste.

Il y a d'abord ceux qui pensent que son socialisme était une excentricité dont on ne doit pas tenir compte. Comme si, pour prendre un exemple, il avait adoré rouler à vélo et que le cyclisme n'avait eu aucun impact sur son œuvre, bien qu'il puisse y avoir eu des gens - des cyclistes - qui aient voulu le suivre.

D'autres disent : c'est dangereux, mais c'était un si grand homme qu'on peut oublier et lui pardonner.

Et enfin, bien sûr d'aucuns pensent que son travail sur le socialisme n'est pas important, la Poste notamment qui a décidé de ne pas éditer de timbre commémorant Morris (mais plutôt *Muffin the Mule*).

L'*establishment* a une manière d'aseptiser les gens qu'il n'aime pas, Shelley par exemple, le grand poète : il a fallu que Paul Foot écrive un livre intitulé *Shelley le Rouge*¹ pour qu'apparaisse le radicalisme de Shelley. L'ouvrage de Edward Palmer Thompson *Romantique devenu révolutionnaire*² a pu en faire de même pour Morris. Je suis sûr que les expositions précédentes au V&A ne firent pas la moindre référence au socialisme de Morris. L'exposition d'aujourd'hui y a au moins consacré un panneau, et c'est cet aspect que je voudrais développer.

Comment les socialistes ont-ils vu Morris et comment le voient-ils aujourd'hui ? En 1896, la semaine où Morris mourut, le rédacteur en chef du *Clarion*, le grand journal socialiste, écrivit : «*Je ne peux m'empêcher de penser que ce qui passe dans le Clarion cette semaine n'a pas d'importance parce que William Morris est mort. C'était notre meilleur homme et il est mort. Il est vrai qu'une grande partie de son œuvre vit toujours et vivra, mais nous l'avons perdu, et si son travail était grand, lui-même était encore plus grand*».

1. Foot Paul, *Red Shelley*, Sidgwick & Jackson, London, 1980.

2. Thompson E-P., *William Morris - Romantic to Revolutionary*, 1955, Londres; 2^e éd. revue, avec une postface, Pantheon-Random, New-York, 1976.

L'impact de Morris sur les socialistes de la fin du XIX^e a survécu à beaucoup de ceux qui prétendaient avoir les mêmes convictions. Il fut une source d'inspiration, j'y reviendrai plus loin, et sa contribution n'est pas ternie par ce qui se passa dans la Russie stalinienne ni à cause de l'abandon du socialisme par les sociaux-démocrates. Au contraire, elle est pleine de fraîcheur en ce nouveau millénaire. Qu'un homme suscite la polémique cent ans après sa mort est un grand hommage pour lui. J'y contribue ici, mais ce n'est pas quelque chose qui arrive à tout un chacun.

un engagement de base

Morris était un socialiste pratique plutôt qu'un socialiste analytique. Je ne veux pas suggérer qu'il n'était pas un intellectuel, parce que ce fut un intellectuel redoutable, mais quand vous voyez ses références à Marx, il n'estimait pas que le jargon des économistes socialistes lui venait naturellement à l'esprit. Si vous aviez interrogé William Morris sur le juste niveau de la dette publique, vous auriez fort bien pu ne pas recevoir de réponse très claire, parce que le socialisme de Morris a jailli de son amour de l'art. Il détestait la misère sordide qu'il trouvait en Grande-Bretagne, à l'époque la plus grande puissance industrielle du monde. Il fit croisade, il fit la guerre sainte contre son époque. A un moment de sa vie, il se sentit impuissant et isolé. Jeune, il s'était intéressé au renouveau de l'Eglise anglicane³ et eut un engagement chrétien qui ne dura pas. Il était très opposé à la brutalité du renouveau gothique⁴. Il admirait les artisans, leur ingéniosité et leur savoir-faire. Certains diront qu'il était romantique. Je ne pense pas qu'il aurait été fort dérangé d'être qualifié de romantique, mais son romantisme ne consistait pas simplement en un regard en arrière, vague et global vers un âge d'or. Ce romantisme s'enracinait dans la conviction qu'avait Morris que les artisans du Moyen âge, à cause de leur métier, pouvaient être

3. *High Church Revival* - Mouvement de renouveau catholique dans l'Eglise anglicane. L'accent est mis sur l'importance de l'épiscopat, des sacrements et de la liturgie. Au milieu du XIX^e siècle, Oxford en est l'épicentre.
4. *Gothic revival* - Voir les autres contributions de ce numéro des *CM*, notamment Chris Miele à propos des doctrines de restauration au Royaume-Uni.

des êtres complets, et que là se trouvait la qualité du travail que le capitalisme avait fait disparaître. Il pensait que l'art émane de l'être humain tout entier : de là découlait pour lui l'idée que le socialisme donne aux gens la possibilité d'être eux-mêmes et de développer leur talent, et celle réciproque, indissociable, que si les gens développaient leur talent convenablement, alors un art bon en résulterait.

Il passa de la critique artistique à la critique sociale puis à l'action politique et ici nous en arrivons au point fort de son socialisme : il croyait qu'en extorquant la plus-value aux travailleurs, un système capitaliste tuait l'humanité de ceux qu'il employait. Cette idée, l'aliénation, etc., est une idée qui parcourt tous ses écrits, et qui a toujours été la base de l'analyse socialiste. Il avait l'habitude de parler des marchandises fabriquées *«par des esclaves pour des esclaves»*.

Comme on le sait, son voyage en Islande l'impressionna beaucoup : il y fut frappé par la qualité. On peut sans doute comparer Morris en Islande à Darwin aux Galapagos. En y étudiant les îles et les tortues, Darwin comprit beaucoup de choses tout comme Morris en Islande.

Morris prit position sur la Question d'Orient ⁵, en s'opposant à une guerre qui eût soutenu la Turquie contre la Russie - l'équivalent, je suppose, de la Guerre du Golfe en ce temps-là. Cette prise de position fut très forte et l'amena plus directement à la politique, à l'action politique : il ne s'est pas contenté d'écrire ou de réfléchir à cette question.

Il était très opposé à la Bourse, n'aimait pas les spéculateurs et se méfiait des journalistes avec leurs reportages de guerre.

Enfin et surtout, il arriva à la conclusion qui est au cœur de tout socialisme : les gens des classes laborieuses ne doivent pas attendre qu'une sorte de chef charismatique les entraîne, ils ont le pouvoir de changer eux-mêmes les choses. Là se trouve l'essentiel, ce qui fait la différence entre le politicien bienveillant et progressiste, qui arrive en souriant et dit «tout ira bien quand je serai là», et ceux qui disent «organisons-nous et quelque chose arrivera». Prenons l'Afrique du Sud : si l'*apartheid* y a pris fin, ce n'est pas parce que Nelson Mandela avait un bon conseiller en communication, ni parce que l'article 4 de la Constitution de l'ANC a été modifié. C'est parce

5. Voir dans ce numéro des *CM* la contribution de Nadine Lubelski.

que les Africains ne voulaient pas être exclus de la démocratie que l'*apartheid* s'est effondré. C'est aussi ainsi que les femmes ont obtenu le droit de vote : ce n'est pas parce que des hommes sont arrivés et leur ont tapoté la tête en leur disant « nous avons été un peu injustes avec nos femmes », mais parce que des femmes ont manifesté et se sont enchaînées aux grilles et furent mises en prison. Elles firent la grève de la faim et furent nourries de force. Elles furent alors relâchées, puis - comme dans le jeu du chat et de la souris - libérées, nourries, réemprisonnées, et c'est ainsi qu'elles obtinrent finalement le droit de vote. Tout progrès vient de la base, cela Morris l'avait compris comme il avait compris que le génie humain se trouve dans le travail de l'artisan.

Il adhéra à la *Social Democratic Federation (SDF)*. Tous ceux qui connaissent la gauche savent ses tendances à l'éclatement : le socialisme ressemble ainsi un peu à la religion, car la religion chrétienne porte près de cinquante noms différents, et il y a presque autant de dénominations socialistes. Morris tint 578 réunions publiques en 13 ans semble-t-il, 44 par an, ce qui est beaucoup. Il avait quitté la *SDF* pour la *Socialist League* et mené la manifestation du « Dimanche sanglant »⁶, puis quitté la *Socialist League* pour n'être plus actif que dans la *Hammersmith Socialist Society*.

histoire/utopie

Il avait aussi deux autres qualités qui sont totalement absentes de la politique moderne médiatisée : il avait le sens de l'histoire et une vision du futur. On le sait, la politique moderne commence en Grande-Bretagne avec une chose que l'Opposition a dite le matin et se termine avec un changement de tentures au 10, Downing Street. C'est ainsi que les gens tendent à percevoir les choses. Morris a écrit *Le rêve de John Ball*⁷ et il a mis dans la bouche de celui-ci des mots mer-

6. *Bloody Sunday* - 13 novembre 1887, à Trafalgar Square : point culminant d'une série de manifestations, radicales et irlandaises, durement réprimées.

7. Morris W., « A Dream of John Ball », 1^{ère} éd. en série dans le *Commonweal*, 1886-87; 2^e éd. livre 1888. Le narrateur est projeté en rêve dans le Kent, en 1381, l'année d'une révolte paysanne encouragée par un prêtre, John Ball. Le dialogue entre le héros médiéval et le « passager du temps » sur l'avenir capitaliste esquisse la méthode narrative de *News from Nowhere*.

veilleux. John Ball disait que *«les choses n'iraient pas bien en Grande-Bretagne tant que la propriété n'était pas mise en commun»*, et ceci bien avant que Karl Marx n'eût pris la plume. Dans *News from Nowhere* il utilisa le même procédé du regard rétrospectif, idée intéressante (on la retrouve également dans *l'Utopia* de Thomas More) pour que les gens puissent croire que ce qu'ils désiraient faire pourrait être fait. Ainsi, le sens de l'histoire de Morris et sa vision renforcèrent l'attraction qu'il suscitait. Depuis il a eu une influence énorme sur les socialistes et le socialisme a été partie intégrante de sa vie.

ma petite anthologie morissienne

En me promenant dans l'exposition du V&A et en voyant la merveilleuse présentation des œuvres de Morris, je me suis rendu compte que, ne pouvant exposer de la même manière son brillant discours politique, je ne pouvais que le citer. Ma contribution, ma petite exposition, se compose donc de certaines citations de Morris.

Il a dit d'abord ceci : *«Donner aux gens du plaisir des choses qu'ils doivent nécessairement utiliser, c'est une grande mission de la décoration»*. Morris fait donc avant tout le lien entre les arts et la société, et en outre il parlait de plaisir, ce qui, je pense, possède un attrait véritable et légitime. Mais c'est devenu plus tard étrange à cause du Kremlin et du reste : il repousse l'idée d'un socialisme qui vous est imposé par le haut, associé à quelque idéologie dure que l'on doit accepter.

Il a dit de plus : *«Car vos professeurs, ce doivent être la Nature et l'Histoire»*. Non seulement comme je l'indiquais, regarder vers le passé et vers l'avenir, mais aussi regarder au-delà de l'espèce humaine et admirer - comme il le fit, et il le fit si brillamment - le travail de la nature dans les arbres et les feuilles.

Il dit encore ceci : *«Le meilleur artiste était toujours un ouvrier, l'ouvrier le plus humble était un artiste»*. Nous sommes devenus tellement prétentieux en ce qui concerne l'art : il y a d'abord l'Art, puis une sorte d'art moyen, ensuite l'artisanat auquel s'adonnent les retraités dans les académies locales et que l'on regarde de haut, ce que ne faisait pas Morris. J'ai

réalisé un projet TV à propos de la Chambre des Communes, en décembre dernier, pour essayer de faire apparaître les merveilleux travaux d'art qui s'y trouvent. Quand le député Eric Heffer, lui-même menuisier, y amena tous ses amis menuisiers de Liverpool, ils ne furent aucunement impressionnés par les grosses perruques ni par le Premier Ministre («Qui est-ce ?») mais ils regardèrent le travail du bois : *«Regardez ! N'est-ce pas magnifique ! Comment ont-ils pu faire cela ?»* Dans ce programme TV je voulais mettre cela en évidence, en parlant aux tailleurs de pierre, en parlant aux gens qui ont réellement construit ce lieu. C'est quelque chose que je sens très fort. J'ai d'ailleurs fait faire une plaque célébrant les gens qui ont construit cet endroit. Je l'ai suspendue, puis elle fut décrochée par le *Speaker* sous le prétexte que ce n'était pas permis, mais maintenant on l'a de nouveau exposée. Si vous allez à la Chambre des Communes, vous la trouverez. C'est un hommage aux gens qui construisirent ce bâtiment.

William Morris a dit autre chose : *«Le travail doit valoir la peine d'être fait»*. Pensez un peu le changement que cela ferait dans le monde ! J'avoue être sidéré quand je pense à l'immensité du travail que l'on fait pour produire des choses inutiles. Quand on réfléchit à cela, quand on se dit qu'il faudrait effectuer des tâches parce qu'elles sont nécessaires, alors on met véritablement le monde sens dessus dessous. Je reviendrai à ce point en conclusion, si vous me le permettez, afin d'en tirer quelques leçons actuelles. Mais l'idée que le travail devrait être utile, cette idée est tellement affolante que je ne vous conseille pas d'en parler au Rotary Club.

Morris dit encore ceci : *«En résumé, l'étude de l'histoire et de la pratique de l'art m'ont obligé à une haine de la civilisation qui, si les choses devaient s'arrêter en l'état, ferait de l'histoire une absurdité sans suite logique»*. Voilà une autre affirmation puissante.

Puis il en arrive au capitalisme. Je sais qu'on ne parle pas beaucoup de socialisme en Grande-Bretagne, comme si cela nous embarrassait. Mais je me suis souvent demandé pourquoi nous ne discutons pas du capitalisme, du système dans lequel nous vivons. Je vais donc me jeter à l'eau et en parler. Morris a dit : *«Le but essentiel de la production est le profit; ce serait ridicule de se demander si les produits fabriqués auront plus ou moins d'usage dans le monde aussi longtemps*

qu'il se présentera quelqu'un pour les acheter à un prix qui, après que le travailleur engagé pour les produire aura touché de quoi vivre, laissera quelque chose en récompense au capitaliste qui l'a employé». C'est très triste, en ce moment où les questions politiques sont d'une extrême importance, on s'agit à propos de futilités mais on ne débat pas du véritable cœur de la politique, du principe directeur de la société dans laquelle nous vivons. Ce qui est passionnant chez Morris, c'est que lui discutait ces questions.

Il a parlé des machines qui permettent d'économiser le travail : «*Ce qu'elles font en réalité c'est réduire le travailleur qualifié au statut de non qualifié, c'est augmenter 'l'armée de réserve du travail', c'est-à-dire la précarité des conditions de vie des travailleurs et intensifier le travail de ceux qui servent les machines (comme les esclaves servent les maîtres)*». Maintenant l'insécurité de la vie actuelle commence à apparaître à toute une catégorie de gens qui n'en souffraient pas. Jadis, quand vous étiez docker dans l'Est de Londres et qu'un bateau n'arrivait pas, on vous renvoyait chez vous sans vous payer : c'était du travail occasionnel. Aujourd'hui, supposons que vous êtes directeur de banque avec une belle maison et une belle voiture et que vous passez vos vacances à l'étranger : si une autre banque reprend la vôtre, il se peut que vous perdiez votre travail. Vous pouvez vous retrouver dans une situation difficile. L'insécurité identifiée par Morris ne s'est, en un sens, pas aggravée, mais elle s'est étendue à toutes les classes sociales.

A propos de la classe capitaliste, ceci est charmant : «*De cette classe raffinée sortiront les directeurs ou capitaines du travail (en d'autres mots les usuriers), les directeurs de conscience des gens, religieux et littéraires (clergé, philosophes, journalistes)*», en sorte que la classe cadette, la nouvelle classe qui a ce pouvoir, se dirige vers la BBC, l'administration, l'Eglise, etc. En effet, bien que ce ne soit pas tout à fait la même chose que dans la description de Barchester par Trollope⁸, il se peut que les nouvelles classes dirigeantes investissent plus les médias que l'Eglise, mais elles tendent

8. Trollope A., *Barchester Towers*, 1857. Roman décrivant les luttes de pouvoir pour contrôler un diocèse dans le comté fictif de Barchestershire.

bien à venir dans de nombreux cas de cette sorte d'élite d'*Oxbridge* dont il parlait.

A propos du capitalisme et des classes sociales : *«Nous avons vu que la société moderne est divisée en deux classes, dont l'une a le privilège d'être entretenue par le travail de l'autre»*. Adam Smith avait dit la même chose dans son ouvrage *The Wealth of Nations*: *«les riches sont les pensionnaires des pauvres»*. Les riches ont vécu sur le dos des pauvres. J'assistais ce matin à une conférence sur la dette du Tiers-monde où l'on a dit qu'en un an, l'Afrique rembourse à l'Europe deux fois plus que ce qu'elle reçoit en aide d'outre-mer. Les pays pauvres sont continuellement en train de subsidier les pays riches. Qui parle de cela aujourd'hui ?

Ailleurs, Morris précise : *«Dans le système actuel salaires-capital, le 'fabricant' (quel nom absurde pour quelqu'un qui ne fabrique rien de ses mains...) paie la force de travail de ceux qui sont dépourvus de capital et [...] il est clair que s'il payait ceux avec lesquels il conclut un marché à la véritable valeur de leur travail, c'est-à-dire en fonction de tout ce qu'ils ont produit, il n'atteindrait pas son but»*. Si les gens étaient payés leur part réelle des marchandises qu'ils ont produites, il n'y aurait plus de profit.

Il en arrive à un autre point très important pour l'économie globalisée devant laquelle nous devons aujourd'hui tous nous incliner : *«De même que, dans le système actuel, les nations sont poussées à entrer en compétition pour les marchés mondiaux, et les firmes et capitaines d'industrie doivent se battre pour leur part des profits ou des marchés, les travailleurs doivent être en compétition pour les moyens d'existence. C'est cette compétition, cette guerre permanente entre eux qui permet aux broyeurs de profit de faire des bénéfices et, ayant ainsi acquis la richesse, de s'emparer de tout le pouvoir de décision dans le pays»*. Le lien entre richesse et pouvoir politique n'étonnera pas trop les gens, mais c'est en même temps une prévision très forte. Le monde est dirigé, comme vous le savez sans doute, par un Gallois du nom de Jones. Vous voyez celui dont je parle : Monsieur Dow Jones. Le *Dow Jones Industrial Average* monte chaque fois que les spéculateurs à New-York décident quelle compagnie promouvoir, et Monsieur Dow Jones donne à chaque gouvernement dans le monde des instructions selon lesquelles, s'il fait une chose qui



Projet de vitrail pour une église de Selsley, ca 1862: *Adam naming the animals* (Philip Webb pour Morris & Co).

déplaît aux spéculateurs, l'argent sera retiré, sa monnaie chutera et il y aura des restrictions. Si au contraire il fait ce que veulent les joueurs, alors l'argent continuera d'arriver, etc.

En lisant des travaux à propos de Morris pour essayer d'identifier les racines de son socialisme, ce que j'ai trouvé est très passionnant. Il dit par exemple à propos de la spéculation urbaine : *«Faut-il ramasser de l'argent ? Il suffit de couper les jolis arbres entre les maisons, d'abattre les vénérables bâtiments anciens pour l'argent que quelques mètres carrés de crasse londonienne rapportent; polluer les rivières, cacher le soleil et empoisonner l'air de fumée, ou pire. Ce n'est l'affaire de personne de voir cela ni d'y remédier»*. Je pense que les gens de la bretelle d'autoroute de Newbury sont tous des successeurs de Morris !

Maintenant il faut que je m'attaque à ma profession, celle de parlementaire. Morris est très carré à ce sujet et je ne peux pas dire que je sois en désaccord avec lui en ce qui concerne les limites de la réforme. Morris est très sceptique à propos de l'action parlementaire : *«Il y a indubitablement du bon dans les projets qui visent à substituer, dans l'intérêt du public, une administration efficace à la vieille pagaille Whig du laissez-faire soutenue par la force et adoucie par une abondante corruption, pagaille qui profitait aux intérêts des hommes d'affaires prospères»*. Tel est le choix qu'il identifiait pour les élections à venir, mais poursuivait-il : *«vous devez vous souvenir que nos lois et notre gouvernement, du Parlement à la Cour du comté, constituent seulement une défense subtile de ce monopole que nous voulons supprimer»*. Lui qui croyait que le changement provenait des gens eux-mêmes n'estimait pas vraiment que le Parlement avait un grand rôle à jouer.

Il en vient ensuite à un autre point très intéressant : les libertés civiles. C'était un anti-impérialiste passionné, qui notamment critiquait amèrement la répression en Irlande et avertissait : *«Je ne peux vous assurer que vous pourrez toujours échapper impunément aux attaques de la tyrannie ouverte. Il est vrai qu'actuellement la société capitaliste ne regarde le socialisme en Angleterre qu'avec un sourire caustique. Mais souvenez-vous que ceux qui ont ruiné l'Inde, affamé et baillonné l'Irlande, torturé l'Égypte, ont les moyens - et récemment ils en ont laissé apercevoir des signes inquiétants - de*

jouer les tyrans plus près de chez nous». C'est dur à comprendre, mais je l'ai vu moi-même à Wapping⁹ et lors de la grève des mineurs. Quand tout le poids du gouvernement est jeté contre les syndicats - et dans les deux cas que je viens de citer, ceux-ci étaient occupés à protéger des emplois - alors on aperçoit quelque chose qui ressemble davantage à ce qui se passe dans les six comtés de l'Irlande du Nord, ou se passa en Inde sous l'Empire. Morris lui-même était présent, en 1887, lors du Dimanche sanglant : il fut témoin de l'usage de l'armée et de la police contre les gens qui étaient venus manifester à Trafalgar Square. Il fut traîné à diverses reprises devant le tribunal, mais ne fut jamais vraiment condamné.

Après le capitalisme, que dit Morris du socialisme ? *«Ce que j'entends par socialisme est une condition de la société dans laquelle il ne devrait y avoir ni riche ni pauvre, ni maître ni homme du maître, ni oisif ni surchargé de travail, ni travailleurs intellectuels malades mentalement ni travailleurs manuels malades physiquement»*. Ceci est une critique de la situation des gens dont les talents sont doublement gaspillés : les travailleurs manuels travaillant sans satisfaction intellectuelle et les gens qui font du travail de bureau en n'ayant pas la possibilité de se développer pleinement.

La réponse de Morris m'oblige à prononcer quelques vilains mots : *«Tout ceci, bien sûr, signifierait que les gens - c'est-à-dire toute la société - bien organisés, auraient dans les mains les moyens de production, qui ne seraient la propriété d'aucun individu, mais seraient utilisés par tous quand la nécessité l'exige»*. Là se met en place le mécanisme qui doit permettre d'atteindre le but.

Je ne peux omettre de signaler, on s'en doute, que Morris rendit hommage à Marx : *«Karl Marx a fait du socialisme moderne ce qu'il est»*. Il parla aussi de la difficulté qu'il eut à lire *Le Capital*, une expérience que quelques autres peuvent aussi avoir faite : *«Je me suis efforcé d'apprendre le volet économique du socialisme, je me suis même attaqué à Marx, mais je dois avouer qu'alors que j'avais vraiment aimé la partie historique du Capital, j'ai souffert l'agonie d'une confusion intel-*

9. Wapping - lieu symbolique de la grève du Syndicat du Livre contre Murdoch, lors du déménagement des journaux de *Fleet Street* vers les *docklands* de Londres.

lectuelle en lisant la partie strictement économique de cette grande œuvre. *Quoi qu'il en soit, j'ai lu ce que j'ai pu et j'espère que ma lecture m'en aura laissé quelque chose*». Marx est supposé être mort - même le *New Labour* a annoncé que Marx est mort (j'avais déjà entendu cela, mais apparemment il a fallu repasser le faire-part) - et on réalise que ce qu'il disait était extrêmement pertinent.

Ensuite Morris affirme ceci, c'est encore pire : *«Je commencerai par dire que je me revendique d'être un communiste [...] Tel est l'aboutissement logique de toute société qui est autre chose qu'un groupe fermé se maintenant par la violence et visant expressément l'exploitation de l'homme par l'homme [...] Le communisme est en fait l'achèvement du socialisme.»* Vous avez là un homme utilisant des mots qui seraient vraiment tout à fait inacceptables, même au *Victoria & Albert Museum*, dans un respectable centre de culture qui a invité quelqu'un pour parler de lui. Pourquoi passionne-t-il les gens ? Parce qu'il s'occupe de la société et pas des personnalités qui embrouillent et avilissent le discours politique.

Au XIX^e siècle, c'était même difficile de seulement envisager un tel changement, alors Morris parla de la révolution. *«Ceux qui se mirent à faire la révolution étaient quelques travailleurs, quelques hommes du prolétariat intellectuel [j'aime beaucoup ce mot], une ou deux personnes étrangères au jeu politique, quelques réfugiés de la tyrannie bureaucratique de gouvernements étrangers [c'était avant la loi sur le droit d'asile], et ici et là un artiste ou un auteur à moitié fêlé et dépourvu de sens pratique.»* Voilà les gens qu'il voyait faire la révolution et il disait, si vous vous inquiétez : *«Pensez à l'histoire ! Il fut un temps où le règne de Rome tenait le monde civilisé sous sa férule empoisonnée. Pour tous les hommes - même les meilleurs comme on le voit dans les évangiles - ce règne semblait destiné à durer à jamais.»* Puis les Barbares arrivèrent et y mirent fin. Morris compare le prolétariat aux Barbares. Quand le prolétariat détruira le Capitalisme, ce sera comme quand les Barbares détruisirent Rome, et en effet, quel système corrompu c'était.

Il dit aussi quelque chose à propos de l'espoir. L'espoir est difficile pour un socialiste parce qu'il y a tant de sinistres choses et nous avons tendance à dire, «Mon Dieu, que puis-je faire ?» Voilà pourquoi j'ai des doutes sur toutes les statistiques sociales, voyez-vous. Comme disait Marx, *«beaucoup*

de philosophes ont étudié le monde, il s'agit maintenant de le changer.» Si vous donnez aux gens l'espoir qu'on va faire quelque chose, c'est une grande force dans le discours politique.

Morris a encore dit, *«Il y a plein de mécontentement et je fais appel à tous ceux qui pensent qu'il y a quelque chose de mieux à faire que de gagner de l'argent pour le plaisir de gagner de l'argent, afin qu'ils aident à transformer ce mécontentement en espoir, c'est-à-dire exiger la renaissance de la société; je fais cela non par peur mais parce que je suis moi-même mécontent et que j'aspire à la justice.»*

Il continue en mettant la peur et l'espoir sur le même pied : *«Peur et espoir, tels sont les noms des deux grandes passions qui dirigent la race humaine.»*

Nous devons stimuler l'espoir.

Le fascisme en Allemagne, avant la guerre, était un produit de la peur, du chômage de masse. L'espoir est la meilleure manière de combattre la démagogie et le fascisme.

Morris a dit enfin *«Souvenez-vous que nous n'avons qu'une arme contre cette terrible organisation de l'égoïsme que nous attaquons, et cette arme c'est l'union. Oui, et il faudrait que ce soit une union évidente dont nous serions conscients quand nous nous mélangeons à d'autres, et ses derniers mots étaient, nous devons faire le socialisme.»*

un homme de notre temps

Quand j'ai lu et relu Morris en préparant cet exposé, j'ai été étonné et excité par la pertinence de ce qu'il dit de la société moderne, surtout quand on prend l'expression *«armée de réserve des chômeurs»* que la gauche utilise depuis longtemps.

Il est tellement clair que le chômage en Grande-Bretagne aujourd'hui est une contrainte absolument nécessaire au capitalisme. Si tous avaient un travail, ils pourraient exiger de bons salaires et des conditions de travail. Mais s'il y a quatre millions de chômeurs, alors les syndicats sont affaiblis, les salaires sont bas, les profits élevés, les importations limitées :

on ne voit pas les chômeurs partir en vacances à l'étranger dans leur Honda, ils ne peuvent pas se le permettre.

L'existence de sans-abris est également une contrainte nécessaire à la société capitaliste, parce que quand on se promène dans la rue et qu'on voit quelqu'un dans une boîte en carton, on se dit *«si j'ai une bagarre avec mon patron, s'il me vire, je ne pourrai pas rembourser l'hypothèque, ma maison sera saisie, et je pourrais vivre dans une boîte en carton.»*

Ne me dites pas que le plein emploi est impossible. Même si c'est actuellement un des sujets de désaccord les plus importants au sein du *Labour Party*. Quand j'ai eu seize ans, j'ai reçu une merveilleuse lettre, je l'ai toujours. *«Cher Monsieur Benn, disait-elle, veuillez vous présenter quand vous aurez dix-sept ans. Nous vous donnerons de la nourriture gratuite, des vêtements gratuits, un logement gratuit, une formation gratuite et dix pence par jour»*, ce qui était ma paie pour tuer des Allemands. C'était une sorte de Plan de formation des jeunes. Et les Allemands avaient une lettre semblable *«Cher Monsieur Braun...»* Si on peut avoir le plein emploi pour tuer les gens, pourquoi, bon dieu, ne peut-on avoir le plein emploi pour construire des maisons, recruter des infirmières et des enseignants ? Parce que cela ne donne pas de profit ? Tant que nous ne nous attaquons pas à cette question, nous ne sommes nulle part dans notre compréhension de la politique. C'est ce que voulait dire Morris quand il parlait de faire des choses utiles.

Le langage utilisé pour nous persuader que le système est bon est fort intelligent. Vous aurez certainement réfléchi au mot «client», un mot très populaire actuellement. Il sonne plutôt bien, «le client a toujours raison», «on va bien s'occuper de moi»... L'autre jour j'étais dans le train quand j'ai entendu le chef de train dire dans le haut-parleur : *«les clients qui sont montés à Derby sont priés de veiller à leurs bagages»*. Je fus poli, il était membre du syndicat RMT¹⁰ : *«Dites, je suis un passager, pas un client. - Oh, non»*, me répondit-il en sortant son livre de *Railtrack*. C'était écrit : «Vous êtes un client». - *Alors, si je vais à l'hôpital pour une opération de la hanche, suis-je un patient ou un client ?»* Il regarda rapidement, mais *Railtrack* ne lui fournit aucun renseignement à ce sujet. Je lui

10. *National Union of Rail, Maritime & Transport Workers.*

dis encore «*Si je suis appelé devant un magistrat, est-ce qu'il me dira 'Client à la barre, vous êtes accusé d'excès de vitesse'? Est-ce que l'archevêque de Canterbury parle de ses bien-aimés clients, ou la reine...?*» Mais si vous n'avez pas d'argent, vous ne pouvez pas être un client. Alors vous n'avez aucune importance. Les sans-abri n'ont aucune importance. Ils ont besoin de maison, ils n'en ont pas les moyens, vous pouvez les ignorer.

Pensez de même aux *business studies*, je suppose que même pour garder le musée, c'est désormais nécessaire. Je suis allé dans une de ces écoles à Chesterfield. J'étais un peu mal à l'aise d'y aller parce que je n'y crois pas, mais je me suis dit que je ferais mieux de savoir.

L'enseignante que je connaissais par ailleurs m'a pris à part et murmuré: «*Tony, j'enseignais les sciences sociales, mais comme tu sais, c'est devenu illégal depuis le National Curriculum. C'est pour cela que j'enseigne les business studies.*» Je lui demandai «*quel est le programme?*» Elle me répondit, l'air sérieux, devant une demi-douzaine d'enfants: «*L'école est fermée par la Derbyshire Education Authority et les enfants de la classe de business studies doivent tirer le maximum de profit de la vente du lieu.*» Montrant une fille plutôt nerveuse, elle ajoute: «*Elle, c'est une promotrice qui examine la valeur de la cour de récréation, et lui - désignant un autre - c'est le président de la société immobilière qui pourrait construire des maisons sur ce terrain.*» Puis elle désigna le gosse le plus pitoyable: «*Lui, c'est un professeur qui essaie d'augmenter son indemnité de licenciement.*»

Je demandai aux enfants «*Est-ce que tout tourne autour du profit?*»

- *Oh oui*, répondirent-ils. Ils étaient si enthousiastes.

- *Etes-vous sûrs que bâtir quelques immeubles dans la cour est la chose la plus profitable que vous puissiez faire. Avez-vous pensé à la prostitution? Vous devez y penser. Ou alors pourquoi ne pas fabriquer des couteaux à cran d'arrêt dans le laboratoire, pour les supporters de football? Ou encore stocker dans la cour les déchets toxiques du monde entier. Ça vous rapporterait des millions.*»

Le visage de l'enseignante s'allongea, et je poursuivis avec les enfants: «*Est-ce que vous voulez fermer l'école?*»

- Oh non ! Mon grand-père était ici. Ma tante était ici. J'aime cette école. Mon frère est ici.

- Alors pourquoi n'oubliez-vous pas ce foutu projet ? Mobilisez cette bande pour garder l'école ouverte !»

C'est là qu'on se rend compte que les années 80 ont en réalité persuadé les gens que le profit est plus important que l'éducation. Si ça n'est pas un crime contre l'humanité alors je ne sais pas ce que c'est.

Si nous examinons la situation dans le monde aujourd'hui, il est clair que, même si des siècles de lutte des simples gens contre les rois et les empereurs, les dictateurs et les tyrans ont réussi à ouvrir quelques perspectives de victoire de la justice sociale, nous sommes confrontés maintenant à une contre-révolution majeure des riches, qui tentent de restaurer l'ordre ancien et de nous décerveler jusqu'à nous faire croire cela nécessaire, inévitable et désirable dans l'intérêt du progrès économique.

La croissance de la technologie durant ce siècle a centralisé le pouvoir, et installé le capitalisme globalisé, ce qui n'est pas la même chose que l'internationalisme.

Les entreprises multinationales sont aujourd'hui plus puissantes que bien des Etats nationaux, et les banquiers, via le FMI, exigent dérégulation, privatisation et coupes dans les budgets du bien-être, ce qui donne aux spéculateurs une position de force supérieure à celle des gouvernements.

De même, les médias globalisés et monopolisés ont marginalisé la différence d'opinion, et déversé la propagande qui place le profit avant les gens.

Si les militaires ont toujours été puissants, avec les dépenses immenses d'armement - au détriment du développement - et la croissance du commerce criminel des armes, les dangers de conflits augmentent.

La démocratie est en train de passer au second rang, derrière l'argent, de sorte que le nouvel ordre mondial n'est guère plus que l'ancien réécrit pour conforter le pouvoir des riches. Ceux-ci imposent leur volonté par la guerre, par les sanctions contre les pays qui n'acceptent pas leur autorité, et grâce à la mise à l'écart progressive de la Charte de l'ONU par un

Conseil de Sécurité qui est dominé par les Etats-Unis usant de l'OTAN comme instrument de leur pouvoir.

C'est cela le capitalisme au moment où s'achève le XX^e siècle : il a créé d'immenses zones de pauvreté, où vit un cinquième de la population mondiale, où un million d'enfants meurent chaque année de maladies évitables, où un demi-million de mères décèdent en couches, et où plus d'un milliard de personnes n'ont pas d'eau propre ni de sanitaires.

C'est le chômage des années 30 en Europe qui a créé le fascisme : les craintes et l'anxiété que crée le capitalisme moderne poussent les gouvernements toujours plus à droite.

Chacun souhaite un travail utile et un salaire qui permette de vivre, un logement décent, une éducation tout au long de la vie, des soins de santé, la dignité de la vieillesse, la justice sociale et la paix. Si nous avons eu le plein-emploi, durant la guerre, pour tuer des gens, pourquoi ne pourrions-nous l'avoir en temps de paix pour reconstruire notre monde.

Si les ressources mondiales étaient réparties convenablement, il y aurait assez pour chacun, alors qu'au contraire nous voyons s'élargir le fossé entre les riches et les pauvres, nationalement et internationalement.

Notre tâche pour le XXI^e siècle est de fixer de nouveaux objectifs, et de travailler pour un monde fondé sur la moralité, la démocratie et l'internationalisme.

Nous devons renouveler notre socialisme, en prenant en compte les échecs du communisme, qui n'a pas su reconnaître la démocratie, et l'écroûlement de la social-démocratie, qui a abandonné le socialisme sous la pression du monde des affaires.

Le progrès humain n'a jamais reposé sur les dirigeants, mais bien sur les gens, confiants et sachant ce qu'ils voulaient réaliser, et prêts à le réaliser.

C'est cela que William Morris nous aide à comprendre.

de l'art et des idées
un portrait de l'écrivain william morris

david morris*

D'où viennent les idées qu'exprime un auteur ? De son monde rationnel tel qu'il a été façonné par son éducation (au sens large du terme) et de son imaginaire. De toute façon, son inspiration provient de ses réactions au monde extérieur et celles-ci sont tributaires, dans une certaine mesure, de la somme des expériences vécues par la collectivité culturelle à laquelle il appartient. Il exprime quelque chose de profondément personnel sur cette toile de fond qu'est le patrimoine culturel que les membres d'une communauté se transmettent à travers les générations. On peut donc croire que l'expérience d'une communauté laisse même des traces psychologiques d'une génération à l'autre. En d'autres termes, le comportement psychologique - et linguistique - est à l'origine des stéréotypes qui font dire de quelqu'un qu'il est «très italien», «typiquement allemand», «très *British*», et ce comportement dépend non seulement du lieu de naissance et de l'environnement culturel mais aussi de l'histoire culturelle de la nation en question.

* L'auteur, romaniste diplômé de l'Université de Southampton, est chargé de cours au département d'anglais de l'Ecole d'interprètes de l'Université de Mons.

Il en résulte que, plus une nation possède une expérience historique riche et variée, plus sa culture - et son expression notamment linguistique - sera riche et variée également. La rencontre de différentes cultures à travers des invasions - pacifiques ou non - sera une source d'enrichissement culturel : plus une « nation » est « pure » plus elle risque d'être culturellement pauvre; plus elle a été formée par un mélange de races venus de différents horizons, plus elle a des chances de s'être enrichie culturellement.

En ce qui concerne les Iles Britanniques, les premiers habitants ont été colonisés par les Celtes, suivis de Romains, d'Angles, de Saxons, de Jutes, de Danois, de Normands jusqu'aux Antillais, Hindous, Pakistanais et Sikhs de nos jours. Les représentants de toutes ces nations ont apporté leur culture, leurs expériences, leur perception du monde qui nous entoure pour ainsi enrichir l'inconscient collectif du peuple britannique, de même qu'ils ont enrichi ce qui devait devenir la langue anglaise, par des structures grammaticales, par des tournures, par des images ou par des éléments de vocabulaire. La littérature en est la plus grande bénéficiaire. Le premier poème de l'histoire connue et reconnue de la littérature anglaise s'intitule *Beowulf* et ressemble davantage à du danois qu'à de l'anglais. Par contre, un des plus célèbres écrivains d'expression anglaise aujourd'hui s'appelle Salman Rushdie, et sa contribution à la culture anglaise a été consacrée par l'octroi de plusieurs de nos plus prestigieux prix littéraires. Kasimo Ishiguro - auteur, entre autres, du roman *Les vestiges du jour*¹ qui va au cœur de l'expérience culturelle anglaise récente - est également en train de nous montrer les subtilités d'expression qu'un homme d'origine japonaise peut trouver dans cette langue, qui est en évolution permanente quoiqu'encore aujourd'hui qualifiée par les Français de langue de Shakespeare.

gourmandise des sources

Ce préambule nous semble utile à plusieurs égards. Tout d'abord, et notamment dans le cadre de la présente revue, il n'est pas inopportun d'énoncer un argument dont l'un des mérites est d'illustrer, plus que jamais, la stupidité des slo-

1. Ishiguro K., *The Remains of the Day*, Faber & Faber, Londres, 1989.

gans prônant la «race pure» avancés par l'extrême droite. Ensuite, et surtout, nous tournant vers William Morris, la perception globale que nous avons aujourd'hui du personnage et de l'œuvre est précisément celle d'une grande richesse de l'œuvre littéraire et d'une infinie variété de sources d'inspiration, qui reflètent bien la variété de sources auxquelles s'était nourrie la langue anglaise jusqu'à son époque. S'y intéresser - au point de vouloir traduire sous forme poétique des œuvres telles que *L'Enéide* de Virgile, *La Chronique* de Froissart, les sagas nordiques ou les contes du Roi Arthur et des Chevaliers de la Table Ronde - témoigne d'un intérêt profond pour les aspects latin, français, nordique et celtique de notre patrimoine légendaire et linguistique. «Ne gardez chez vous que ce que vous savez utile ou ce que vous croyez beau» disait Morris. Mais pour le véritable *craftsman* (artisan), concept concrétisé aujourd'hui parfaitement par la façon dont Morris lui-même l'a utilisé, l'art est sa vie comme sa vie est son art, et il n'a gardé à l'esprit que ce qu'il pouvait rendre utile et beau.

Pour comprendre la vie et les écrits de William Morris, il convient dès le départ d'accepter le principe qu'il était sensible à toutes les sensations, à toutes les impressions que pouvait lui offrir le monde qui l'entourait. Son enfance, selon ses propres propos, fut marquée par la forêt près de laquelle il vivait, de même que le paysage et ses promenades à la campagne lui apportaient davantage que l'enseignement de ses professeurs au Collège de Marlborough, institution privée qui jouissait - et jouit encore aujourd'hui - de beaucoup de prestige. D'où l'inspiration de sa vision utopique de l'avenir dans son très célèbre *News from Nowhere*, l'harmonie avec la nature faisant partie de l'Etat communiste idéal des années 2000. L'harmonie dans les villes aussi, telle qu'il l'avait trouvée dans l'Oxford où il faisait ses études, mais qu'il ne retrouva pas trente ans plus tard lorsque la «modernisation» eut détruit, avec les «rues grises» des années 1850, un environnement qui avait été si propice à ses études. Cette ouverture aux sensations, à la perception visuelle et à l'harmonie de la nature comme de la vie urbaine bien conçue est fondamentale dans la vie de William Morris l'artiste, celui qui voulait, avant Oscar Wilde, faire de la vie un art, de l'art une vie. Mais contrairement à Wilde, il a été amené - par son constat des effets néfastes de la révolution industrielle et de ceux du capitalisme sauvage qu'elle avait engendré - à prendre une position politique dans sa vie et ses écrits qui trouve son expression



Projet de vitrail pour un salon de musique : *King Arthur and Sir Lancelot*, 1862 (Morris et Ford Madox Brown).

la plus complète sans doute dans *News from Nowhere*. Ce roman voyait l'avenir non pas comme une continuation de la «modernisation», qui avait tant détruit aux plans humain et artistique, mais comme une révolution qui viendrait rétablir l'harmonie entre l'homme et son environnement.

le médiévalisme : esthétique et morale

Durant ses années d'études à Oxford, sous le charme de la ville et de l'université, Morris se met avec son ami Burne-Jones à la lecture des poèmes et des chroniques de l'époque médiévale, notamment *La Morte d'Arthur* de Malory et l'œuvre de Froissart. Tous deux appréciaient également la poésie nouvelle de Browning et de Tennyson, les *Stones of Venice* de John Ruskin avec son discours *On the Nature of Gothic* (La nature de l'art gothique). Toutes ces lectures, ainsi que leur étude des manuscrits enluminés qui se trouvaient à la bibliothèque Bodleian, la célèbre bibliothèque de l'université d'Oxford, devaient les inspirer dans leur travail futur.

Ensemble, ils firent un voyage en Belgique et dans le Nord de la France, où les cathédrales d'Amiens, de Beauvais et de Rouen allaient engendrer chez Morris un grand respect pour le travail de l'artisan tailleur de pierre. Quel contraste entre ce travailleur du Moyen âge, qui s'exprime à travers son art, et l'ouvrier du XIX^e siècle dont la seule prérogative est de reproduire ce qui a été conçu ou commandité par un autre ! Les écrits politiques de Morris allaient plus tard explorer la nécessité de libérer l'ouvrier de ces contraintes imposées essentiellement par la vision capitaliste de l'économie, où produire pour produire (des bénéfiques) a remplacé le besoin de produire le nécessaire et le beau.

C'est sa conception de l'unité entre la vie et l'art qui l'a motivé dans son ambition de créer des choses belles dans tous les aspects de la vie : en architecture, la conception d'une maison nécessitait une réflexion sur le bâtiment lui-même et la beauté qui devait en émaner et ainsi rejallir sur la vie en général, mais aussi sur toute la décoration extérieure et intérieure du bâtiment jusqu'aux papiers peints et aux cadres à accrocher aux murs ainsi qu'à l'ameublement.

Il n'est dès lors guère surprenant que son travail d'écrivain ne se soit pas limité à produire de la belle poésie. Ses écrits devaient non seulement contribuer à la beauté des Belles

lettres mais aussi exercer une influence sur la manière de vivre en société, et à la fin de sa vie les livres produits par sa maison d'édition-imprimerie, Kelmscott Press, devaient aussi être agréables aux yeux. Bref, l'esthétique s'appliquait à toutes les composantes de l'environnement matériel de l'espace de la vie, comme on le verra un peu plus tard en Belgique avec Van de Velde poussant «l'esthétisation» jusqu'à créer lui-même des vêtements pour son épouse².

romantisme et passéisme apparent

Critique littéraire aussi bien que conteur, romancier, poète et traducteur, Morris était ouvert à l'écoute des autres écrivains de son époque. Charles Dickens, déjà célèbre à la naissance de Morris, a certainement influencé celui-ci dans le rejet, réaliste chez Dickens, de tout ce qu'il y avait de laid et d'injuste dans la révolution industrielle. Outre l'œuvre de Dickens, celle de Charles Kingsley, un auteur socialiste chrétien, constitue un autre facteur d'influence à travers les trésors poétiques de l'époque gréco-romaine mis au goût du jour³. Et naturellement l'œuvre de Sir Walter Scott satisfera chez William Morris son appétit pour l'histoire et le romantique.

Bien que le domaine de la peinture fasse l'objet d'autres analyses, on ne peut omettre de rappeler l'importance de l'École pré-raphaélite dans la démarche artistique de William Morris, surtout à travers Dante-Gabriel Rossetti et Edward Burne-Jones, son ami et collaborateur de presque toute sa vie. Toutes ces influences ont convergé vers le même désir de revenir à un monde sans mauvais goût bourgeois et libéré d'une société fondée sur les valeurs de l'argent et du commerce. Un néoromantisme est né chez lui, qui ne doit pas être difficile à comprendre par ceux qui parlent la langue de Victor Hugo.

En étudiant de plus près les écrits de William Morris et les différentes évolutions de sa pensée, le lecteur relève un aspect frappant : l'absence du présent, de l'époque qui lui était contemporaine. Presque tous ses poèmes, tous ses contes sont situés dans le passé.

2. Voir dans ce numéro des *CM* l'article de Pierre Puttemans sur Van de Velde.

3. Charles Kingsley a également écrit l'histoire de Hereward, un héros saxon de la résistance à l'envahisseur Guillaume de 1066.

D'après Peter Faulkner⁴, il semble qu'il n'y ait eu que deux exceptions. Dans le *Oxford and Cambridge Magazine* de 1856, on trouve un conte (sur huit) qui se déroule à l'époque où Morris a écrit, «Frank's Sealed Letter» (La lettre cachetée de Frank), un conte mélodramatique qui n'avait pas la qualité des autres contes publiés par Morris dans la revue tels que «The Hollow Land» (La Terre Creuse), «Gertha's Lovers» (Les amants de G.) et surtout «Lindenberg Pool» (L'étang de L.), une histoire de cauchemar autour d'un château du XIII^e siècle qui constitue en fait la première allusion au folklore nordique présente dans ses écrits. Et en 1872, Morris avait commencé un roman dont l'action était située à l'époque contemporaine, mais il l'a abandonné.

L'absence du présent contemporain n'est certes pas due à un manque de conscience des problèmes de la société autour de lui : il en a parlé suffisamment plus tard dans sa vie, dans ses conférences et ses commentaires. Mais c'est le passé et ses connaissances approfondies de l'histoire qui lui donnaient le recul nécessaire pour décrire la société et le comportement humain dans sa poésie et sa fiction.

Selon R-W. Dixon, le premier poème connu de Morris fut *The Willow and the Red Cliff* (Le saule et les falaises rouges), que l'auteur lut à haute voix à Dixon et Burne-Jones à Oxford en 1854. Félicité pour l'originalité de ce poème, son auteur a simplement répondu : «*Et bien, si c'est cela la poésie, c'est facile à écrire*».

du médiéval à l'antique

C'est en 1858 qu'a paru *The Defence of Guenevere and Other Poems* (La défense de Guenièvre et autres poèmes). A vingt-quatre ans, Morris n'est pas encore trop préoccupé par les problèmes sociaux, mais le monde de conflit et de violence que l'on retrouve ici reflète plutôt son état psychologique.

Le livre contient trente poèmes, dont celui qui donnera son titre au volume et trois autres tirés de la légende du Roi Arthur selon Malory; d'autres sont des adaptations de contes du XIV^e siècle de Jean Froissart.

4. Faulkner P., «The Writer», article du catalogue de l'exposition William Morris au musée Victoria & Albert, Londres, 1996, pp. 44-48 (ici p.45).

Les contes de Morris se distinguent de ceux des auteurs qui l'ont précédé en mettant l'accent, non pas sur la gloire des rois et le côté chevaleresque et romantique de l'époque, mais plutôt sur la tragédie personnelle des personnages et la pitié qu'ils inspirent au lecteur. Ils se distinguent de ceux de ses contemporains en s'intéressant davantage à des personnalités ou à des scènes dramatiques hautes en couleurs plutôt qu'aux leçons de morale à en tirer.

Ce recueil représente la première œuvre «préraphaélite» en littérature, Morris ayant suivi Rossetti dans un monde médiéval avec Malory et Froissart comme guides. Les poèmes sont pleins soit de tensions humaines soit de rêveries belles mais sans substance. Un contemporain, W. Pater, les a décrits comme étant «*le premier spécimen d'une poésie esthétique*». Il y a une riche variété de forme poétique dans ce recueil, mais son ami, le poète Swinburne, n'aimait pas cet aspect de l'œuvre. Ce qui impressionnait favorablement Swinburne, c'était «*the tragic truth of subtle and noble, terrible and piteous things*» (la vérité tragique de choses subtiles et nobles, terrifiantes et pitoyables). Et en effet, la violence et la souffrance ne sont pas voilées par un romantisme mystique et nostalgique d'un Moyen âge à l'eau-de-rose.

Est-ce à cause des critiques de son ami, ou est-ce à cause de la parution des *Idylls of the King* (Les Idylles du Roi), également sur le thème du Roi Arthur et écrites par le poète de la Cour, Tennyson, on ne saura jamais : en tout état de cause, Morris abandonna son projet d'écrire un cycle entier de poèmes sur ce thème. Ce qu'il est peut-être important de retenir de cette publication, ce sont les deux éléments susmentionnés : un intérêt nouveau pour le Moyen âge, et pour le symbolisme des contes du Roi Arthur (qui est manifesté d'abord par le désir de Tennyson de reprendre le sujet tout de suite, et qui subsiste aujourd'hui dans la véritable industrie tournant autour de Camelot et la Table Ronde); deuxièmement, l'inspiration que trouvaient ses amis artistes dans les vers de Morris, et qui les incitait à réaliser des peintures murales, des aquarelles, etc.

Citons à nouveau Peter Faulkner : «*These are some of the most powerful poems of the mid-century, but Morris was never to write in the same mode again*» (il s'agit de poèmes

parmi les plus puissants du milieu du siècle, mais Morris ne devait plus jamais rien publier dans le même genre)⁵.

En effet, il fallut attendre 1867 pour la publication suivante : un poème sur un thème classique, *The Life and Death of Jason* (La vie et la mort de J.). Celui-ci a connu un grand succès : de la Quête du Graal on passe à l'histoire de Jason et à la Quête de la Toison d'Or.

Autre phénomène original dans l'œuvre de Morris : le lecteur aura remarqué que ses poèmes liés à la légende du Roi Arthur portaient le nom de Guenièvre dans le titre et non celui du roi; dans *Jason* aussi c'est surtout la sorcière Médée qui reçoit l'attention de l'auteur. Les personnages féminins jouent toujours un rôle important dans sa poésie, et pas simplement en tant que récompense pour le courage d'un homme ou en tant que danger à éviter. Selon le poète Swinburne, «*les failles qui existaient dans le premier livre de cet auteur ne sont nulle part visibles dans ce deuxième qu'il nous présente aujourd'hui, [...] au nœud du conte se trouve le personnage de Médée, et ici, où il était le plus important de bien faire, le poète a fait ce qu'il y a de mieux.*» Les critiques furent unanimes pour accueillir favorablement cette œuvre et le public fut très enthousiaste. Le goût moderne, par contre, ne se porte plus guère vers ces longs poèmes épiques.

... et au paradis terrestre

C'est entre 1868 et 1870 que Morris publie un autre poème encore plus long, qui devait à l'origine comprendre l'histoire de Jason. Il s'agit de *The Earthly Paradise* (Le Paradis terrestre), dont la structure est fondée sur un plan analogue à celui des *Canterbury Tales* de Geoffrey Chaucer.

Chaucer est, tous les potaches doivent s'en souvenir, cet auteur du XIV^e siècle qui a pris l'option d'écrire ses poèmes dans l'anglais de l'époque plutôt que dans l'anglo-normand ou le latin en usage à la Cour. *The Canterbury Tales* sont présentés comme un recueil de contes que se racontent les pèlerins en route pour Cantorbéry chaque soir quand ils se réunissent à l'auberge. Chez Morris, ce sont des hommes venus du Nord qui ont passé leur vie à chercher vainement le para-

5. *Ibidem*, p.45.

dis terrestre, et qui se réunissent dans un pays occidental non spécifié et passent leur vieillesse à se raconter leurs histoires. Il devait y avoir vingt-quatre contes, deux pour chaque mois de l'année, et certains d'entre eux expriment les sentiments de doute et de souffrance qui reflétaient ceux que vivait à l'époque Morris, ne pouvant ignorer l'intérêt que portait sa femme au très charismatique Rossetti (dont elle était le modèle). Ce n'est néanmoins pas l'expression de sentiments si personnels - et étonnants chez quelqu'un d'aussi réticent à exprimer ses sentiments les plus profonds - qui a fait le succès du *Paradis terrestre* mais le don du conteur. Ces contes ont des sources gréco-latines, médiévales, orientales et islandaises et sont destinés à un public qui ne pouvait y avoir accès dans les langues d'origine, et ce public les a reçus avec plaisir. Mais par rapport aux pèlerins de Chaucer, les personnages de Morris ne possèdent pas la texture qui rend si vivants les voyageurs en route pour Cantorbéry.

Après *The Earthly Paradise*, Morris trouve le monde auquel il offre ses beaux textes de plus en plus laid, de sorte qu'à la fin de son travail sur ce poème il arrive à cette période de sa vie où le besoin de réforme l'appelle de manière irrésistible. Il en résulte qu'il a moins de temps pour écrire de la poésie et qu'il se consacre davantage à sa recherche d'un monde meilleur, d'abord à travers les sagas islandaises.

l'expérience islandaise

Il n'est pas étonnant que les sagas islandaises apparaissent déjà dans *The Earthly Paradise*, puisque c'est en 1868 que Morris a fait la connaissance d'Eiríkr Magnússon, qui l'a aidé à apprendre la langue islandaise. Il a effectué de longs périples en Islande, et les sagas nordiques qu'il avait découvertes lui ont donné envie de présenter à ses lecteurs des valeurs positives contrastant avec les valeurs du monde industrialisé livré au capitalisme sauvage et à ses principes de «laissez-faire». Ses voyages en Islande, en 1871 et 1873, n'ont fait que consolider les impressions reçues à travers les sagas, et son enthousiasme apparaît dans les écrits vigoureux qui décrivent ses séjours ainsi que dans les poèmes qui en sont inspirés. Quel contraste avec les villes laides qui «bouffaient» de plus en plus le paysage anglais à l'époque victorienne ! Il n'est donc pas étonnant qu'un des contes les plus réussis du

Earthly Paradise soit «The Lovers of Gudrun» (Les amants de G.), souvent cité comme étant l'un des plus puissants de ses contes. Pas étonnant non plus que les publications qui ont suivi *The Earthly Paradise* soient *Three Northern Love Stories* (Trois histoires d'amour du Nord) en 1873 et, en 1876, le point culminant, *Sigurd the Volsung and the Fall of the Niblungs*.

Sigurd est un poème en quatre volumes, dont le premier raconte l'histoire de Sigmund, et les trois autres celle de son fils, Sigurd. En 1869, Magnússon lui avait déjà envoyé une traduction de la *Volsunga Saga* que Morris avait trouvée «abominable» mais, en 1870, ils collaborèrent pour produire une traduction en prose. Après ce travail, Morris en était venu à la considérer comme «le grand conte des pays nordiques qui équivaut pour nous à ce que fut l'histoire de Troie pour les Grecs». C'est donc à partir de cette version scandinave, plus complète que la version allemande, qu'il a écrit son poème. Il a employé le long vers anapestique⁶ qu'il avait appliqué pour sa traduction de *L'Énéide* de Virgile, considérée par la critique comme nettement moins bien réussie. Il a éliminé de sa traduction de la saga autant que possible tout mot latin ou de langue romane. Il est intéressant de noter qu'à la même époque Richard Wagner travaillait à son opéra épique, *Der Ring des Nibelungen*. En 1873, Morris protestait à l'idée que «les innombrables malheurs de Sigurd puissent être exprimés à travers les trémolos d'un ténor allemand. Que Wagner débarrasse le plancher!» Il prit comme un affront personnel le fait que la première représentation du *Ring* dans son entièreté ait eu lieu, à Bayreuth, trois mois avant la publication de son poème. Il est clair qu'il considérait que la saga en tant que genre était le matériau idéal pour inspirer de la poésie en langue anglaise; *Sigurd* marque donc une étape importante dans la renaissance de valeurs nordiques au XIX^e siècle. Selon sa fille May Morris, «c'est l'œuvre centrale dans la vie de [son] père, celle qui était pour lui de la plus haute importance et par laquelle il voulait que l'on se souvienne de lui».

6. Anapeste : pied composé de deux brèves et une longue. Par ex.:

o o _ o o _ o o _ _
They have shone in the dusk and the night-time,
 o o _ o o _ o o _ _
they shall shine in the dawn and the day

(discours de Sigmund lorsque sa mère lui apprend qu'un trésor l'attend).

Malheureusement ce poème, bien reçu par la critique, fut moins bien reçu du public qui le boudait un peu. Il fallut attendre 1887 avant que la deuxième édition en fût publiée.

En 1872 apparut un autre poème ambitieux mais pas non plus très bien reçu. Il s'agit de *Love is Enough* (L'amour suffit). Pourtant Rossetti le considérait comme «un travail très fin, ayant la qualité lyrique passionnée de ses œuvres de jeunesse, mais bien sûr beaucoup plus équilibré dans son exécution». Il s'agit d'un conte moral dans lequel un roi idéal est hanté par des rêves d'un amour parfait. Il quitte son royaume, abandonne son peuple et erre sur terre et mer, faisant face à tous les dangers avant de trouver une jeune fille pauvre qui correspond à l'enchanteresse de ses rêves. Lorsqu'il rentre dans son royaume, son trône est occupé par un usurpateur et ses sujets l'ont oublié. Il laisse son trône sans remords à l'usurpateur et se retire pour terminer sa vie dans l'obscurité avec son grand amour.

Dans cette allégorie l'amour apparaît comme un personnage et non comme un être métaphysique au discours peu intelligible pour le public : il se présente, au contraire, devant le rideau entre chaque scène d'une pièce jouée devant un empereur et sa jeune épouse. Cette mise en scène d'une pièce à l'intérieur du poème fait penser à la technique shakespearienne de *the play within the play*, dans *Hamlet* par exemple.

Trois échantillons sociaux différents sont mis en présence : le couple impérial, deux acteurs, ou plutôt un acteur et une actrice, et un couple de paysans choisis parmi les spectateurs qui s'expriment, selon la critique H-E. Hewlett, «avec beaucoup de charme». La forme de ce poème est complexe et d'une grande originalité, mais on peut se demander si l'amour qui y est exprimé est de nature divine ou humaine. Morris essayait-il d'esquiver les questions plus personnelles posées par son titre en se concentrant trop sur la forme ? Quoi qu'il en soit, il n'a rien écrit de semblable par la suite.

le socialisme

Nous en arrivons aux années 80 et à la décennie que Morris a vraiment consacrée au mouvement socialiste en Grande-Bretagne. Son point de vue concernant le vrai rapport entre l'art, la productivité et la société l'a mené presque inéluctable-

ment vers le socialisme⁷. Plus tard, en 1894, dans son essai *Comment je suis devenu socialiste*, il écrit : «Puisque je m'étais affilié à une association socialiste (*The Democratic Federation of H.M. Hyndman*), je me suis fait un devoir d'apprendre l'aspect économique du Socialisme et me suis même attaqué à la lecture de Marx (en français). Je dois avouer que, bien que j'aie beaucoup aimé la partie historique du Capital j'ai souffert le martyre pour essayer de lire la partie purement économique de cette grande œuvre. Toutefois, j'ai lu ce que j'ai pu, et j'en ai appris certaines choses... mais j'ai appris davantage, je pense, de mes conversations avec mes amis tels que Bax et Hyndman, et au cours des réunions de propagande que nous avons organisées à l'époque et dans lesquelles j'ai pris une part active».

En effet, son travail à l'époque était considérable. En 1885 et 1886, par exemple, il coordonnait le travail de toutes les sections de son mouvement, la *Socialist League*, dont il était devenu le président, supervisait toute la correspondance, s'occupait des affaires de sa société, éditait la revue *The Commonweal*, assistait à toutes les manifestations et aux réunions interminables de commissions, tout en trouvant le temps de donner cent-vingt conférences et d'écrire deux romans (auxquels nous reviendrons) ainsi qu'une traduction de *L'Odyssee* qui reçut les éloges d'un éminent classiciste, Oscar Wilde.

Sa conversion à la cause socialiste est déjà annoncée en 1877. Lui qui, sous l'influence de Rossetti, avait renoncé à rechercher la célébrité à travers une carrière conventionnelle, l'avait quand même trouvée grâce au *Earthly Paradise*, au point qu'en 1877 on lui avait offert la Chaire de Poésie à l'université d'Oxford. Il refusa cet honneur afin de pouvoir entreprendre une série exténuante de conférences destinées aux ouvriers. Le thème en était l'art et ses rapports avec la société, mais finalement il en résulta une nouvelle critique de la civilisation elle-même telle qu'elle se manifeste à travers l'art. Préparer ces conférences afin de les rendre compréhensible pour son public a été un véritable défi pour lui. «Je sais

7. Voir dans ce numéro des *CM* l'article introductif de Jacques Aron, qui met particulièrement en évidence la conception du travail artisanal-artistique.

ce que j'ai envie de dire, mais ces maudits mots filent comme de l'eau entre mes doigts.»

Le contenu de ces conférences, et des phrases telles que *«Faire en sorte qu'un homme puisse prendre plaisir à utiliser un objet dont il est obligé de se servir, voilà un des buts des arts décoratifs; faire en sorte qu'un homme puisse prendre plaisir à fabriquer un objet qu'il est obligé de fabriquer, voilà l'autre but des arts décoratifs»* se retrouvent dans les romans qu'il a écrits plus tard, et dans cette expression de foi contenue dans *Art and Socialism* de 1884: *«A première vue, en effet, il semble impossible de faire comprendre à des hommes nés sous le système actuel de commerce que le travail puisse leur être un bienfait; pas dans le sens où cette phrase est enseignée par ceux dont le travail est aisé et facilement évité; pas en tant que tâche que la Nature oblige les pauvres à accomplir pour la confort des riches; pas en tant qu'opium pour émusser la conscience du bien et du mal pour leur faire accepter de subir tranquillement leur fardeau jusqu'à la fin des temps en remerciant le patron et sa famille ... Mais la vraie doctrine, que le travail doit être un véritable bienfait pour l'ouvrier, un plaisir que représentent actuellement pour lui le sommeil et la boisson.»*

Il n'était pas facile pourtant pour un homme de sa renommée ni de sa situation sociale de devenir un militant socialiste. A cinquante ans, sans l'appui ni de sa famille ni de ses amis, il risquait le ridicule, l'ostracisme et, plus important encore, il risquait de devoir troquer les plaisirs de la création artistique contre les devoirs quotidiens liés aux manifestations, à la correspondance, à la propagande et aux réunions de commissions. Un historien marxiste a déclaré que Morris a été *«le premier artiste de taille dans toute l'histoire à prendre place sciemment et sans l'ombre d'un compromis à côté de la classe ouvrière révolutionnaire»*. Cette «classe ouvrière révolutionnaire» comprenait George-Bernard Shaw qui a dit plus tard : *«Nous savions qu'il avait un magasin très chic à Oxford Street, où l'on vendait des meubles à l'esthétique bizarre, et où on utilisait des papiers-peints extraordinaires pour la décoration intérieure des maisons... et c'était tout.»* Ils n'avaient pas à se plaindre de leur nouvelle recrue. Dès le départ il a fait comprendre qu'il voulait être considéré comme tous les autres et participer à toutes les activités, y compris celle de l'homme-sandwich, comme un membre de la base.

C'est au cours de cette phase intensive dans son travail qu'il écrit une de ses œuvres en prose des plus importantes : *A Dream of John Ball* (Le rêve de J. B.). La question que Morris se posait en l'écrivant était la suivante : pourquoi un homme lutterait-il toute sa vie pour le bien s'il va finalement échouer, mourir et perdre même la part qu'il aurait pu avoir dans cette belle vie sur terre ? John Ball et les autres rebelles du roman sont de vrais êtres humains, dont certains sont tués dans le sacrifice qui est le problème fondamental abordé par le livre. «*J'ai considéré toutes ces choses, a dit Morris, comment les hommes luttent et perdent la bataille et comment, malgré leur défaite, ce pour quoi ils se battaient se réalise, mais ce n'est pas vraiment ce qu'ils souhaitaient et d'autres hommes doivent continuer la lutte pour réaliser leur souhait sous un autre nom...*». Pour John Ball, l'Église chrétienne, c'est la camaraderie humaine; la Communion des Saints, c'est le Communisme dans sa pratique, et le pécheur, c'est l'oppressé, l'égoïste; le roi, l'avocat et le soldat sont les pires ennemis du peuple.

Morris a vu les ennemis du peuple à l'œuvre notamment le dimanche 13 novembre 1887, lorsqu'une manifestation socialiste pour la liberté d'expression fut écrasée par la police - deux cents blessés (dont trois sont morts des suites de leurs blessures) et trois cents arrestations. La semaine suivante, un passant fut écrasé par le cheval d'un policier et mourut de ses blessures. Des dizaines de milliers d'ouvriers assistaient à son enterrement et c'est Morris qui prononça son oraison funèbre. Ce fut un de ses discours les plus émouvants, mais aussi celui qui marquait la fin de sa carrière en tant que militant. Trop d'efforts étaient nécessaires pour faire face à l'armée et à la police (surtout vu le caractère désorganisé des rassemblements populaires), et la santé de William Morris n'était plus assez vigoureuse. Il décida ainsi de léguer à ses camarades sa vision d'un monde meilleur qui un jour viendrait. Le résultat en fut son chef-d'œuvre.

News from Nowhere est un roman ouvertement marxiste avec le ton d'une allégorie médiévale. Un homme endormi se réveille dans le Londres de l'an 2012 pour se trouver dans un état communiste où l'industrie a été domptée, où l'artisanat et la machine vivent en harmonie et la pollution a été éliminée. Hammond, le guide du visiteur, explique la nouvelle philosophie en ce qui concerne le travail : «*Nous ne fabriquons que*

ce dont nous avons besoin; l'homme travaille pour son voisin comme s'il fabriquait quelque chose pour lui-même et pas pour le vague concept du marché dont il ignore tout et dont il n'a pas le contrôle ... Rien ne se fabrique si ce n'est pas utile, il n'y a donc pas de biens de qualité inférieure. Puisque nous savons ce dont nous avons besoin, nous ne fabriquons pas plus que ce dont nous avons besoin. Un travail qu'il serait ennuyeux de faire à la main se fait à la machine; tout ce qui fait plaisir à fabriquer à la main, se fait sans machine.» Une guerre civile a éclaté en 1952. Le gouvernement a pris le parti de ceux qui voulaient maintenir le système capitaliste, mais ce fut trop tard. Clairement la guerre civile devait se terminer soit par l'esclavage pour tous sauf quelques privilégiés, soit par un système fondé sur l'égalité et le Communisme. La contre-révolution a été défaite et le Communisme établi. Un critique a dit de ce livre qu'il est un portrait de la vie telle que Morris aurait souhaité qu'elle devienne, mais pas telle qu'il pensait qu'elle deviendrait. L'aspect le plus triste du livre est dans le titre, nouvelles «*de nulle part*».

Dans les années 1890, fort de son expérience de l'engagement politique, Morris se sent capable de regarder la réalité en face et de la transformer grâce à ses espoirs politiques. Le héros d'un conte très symbolique, *The Story of the Glistening Plain* (L'histoire de la plaine qui brille), se trouve dans un monde stérile, une version cauchemardesque du paradis terrestre, et il dit : «*Je ne poursuis aucun rêve sauf la fin des rêves*».

En tout état de cause, les contes qu'il publie à cette époque finissent bien pour les personnages centraux, que ce soit des hommes ou des femmes, ces dernières étant dotées d'une indépendance et d'une vivacité très rares dans la fiction victorienne⁸. En 1895, il écrit au *Spectator* que ses contes et ses poèmes ne sont pas des allégories politiques; on doit les lire pour ce qu'ils sont, sans leur chercher de but didactique. Mais tout conte à ses implications, et les héros de ces contes ne rejettent pas leurs responsabilités sociales. L'humanisme qui manquait un peu dans le *Paradis Terrestre* devient plus puissant grâce à l'influence des sagas et l'expérience du militant socialiste. Et la beauté continue d'être sa préoccupation, non seulement dans la forme de ses écrits mais également dans leur présentation et dans celle des écrits d'autres

8. Voir dans ce numéro des *CM* l'article de Nadine Plateau.

auteurs, grâce à la publication par sa maison d'édition The Kelmscott Press.

Dans un article publié dans le supplément au *Evening Standard* de Londres à l'occasion de l'exposition organisée pour le centenaire de la mort de William Morris, l'ancien ministre travailliste, Tony Benn a écrit «*Sa haine des valeurs capitalistes l'a amené à réfléchir sur notre manière de vivre, pour savoir comment éliminer le travail et le gaspillage inutiles [...] Depuis sa mort, le monde a vécu un siècle d'expérimentation socialiste au cours duquel le Communisme a échoué parce qu'il a oublié la démocratie et la Social-démocratie a échoué parce qu'elle a oublié le socialisme [...] A l'aube d'un nouveau siècle, les gens se retournent vers les racines de leur foi pour chercher l'inspiration chez ceux dont les noms ne sont pas ternis par les erreurs faites au nom du socialisme. Voilà ce qui nous appelle vers William Morris.*»⁹

William Morris est mort mais son influence littéraire continue à vivre notamment à travers les œuvres de W-B. Yeats et celles de J-R-R. Tolkien, comme *The Lord of the Rings* (Le Seigneur des anneaux).

Il y a un siècle, dans sa chronique nécrologique, l'éditeur du *Clarion* avait écrit : «*Il est vrai qu'une grande partie de son travail existe toujours et continuera à exister, mais c'est lui-même que nous avons perdu; son œuvre est grande, mais lui était plus grand. Ce n'était pas seulement un génie, c'était un homme. Un vrai.*»

Puisque nous n'avons que son œuvre aujourd'hui, lisons, étudions cette œuvre pour ce qu'elle peut nous apporter de l'homme. Les idées que nous y retrouverons sont aussi valables et nécessaires aujourd'hui qu'il y a cent ans.

9. Voir le développement de cette idée dans l'article publié dans ce numéro des *CM*. La citation provient de Benn T., «A design for society - William Morris at the V. & A.» *Evening Standard*, Londres, 1996.

le militant de la protection des bâtiments anciens

chris miele*

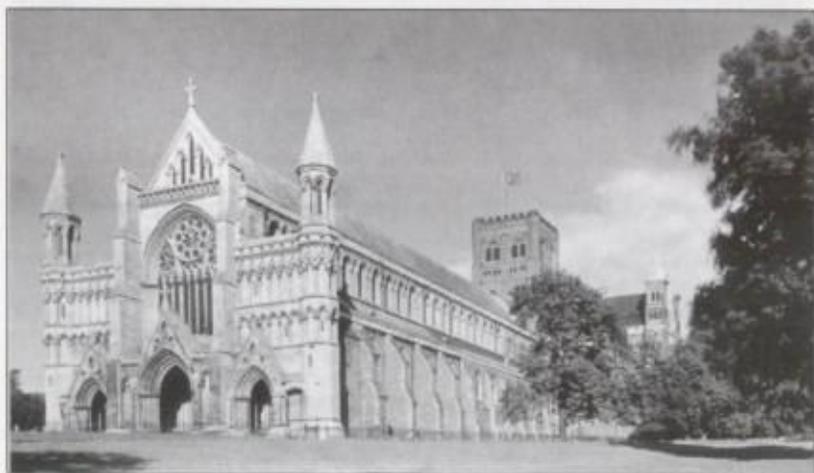
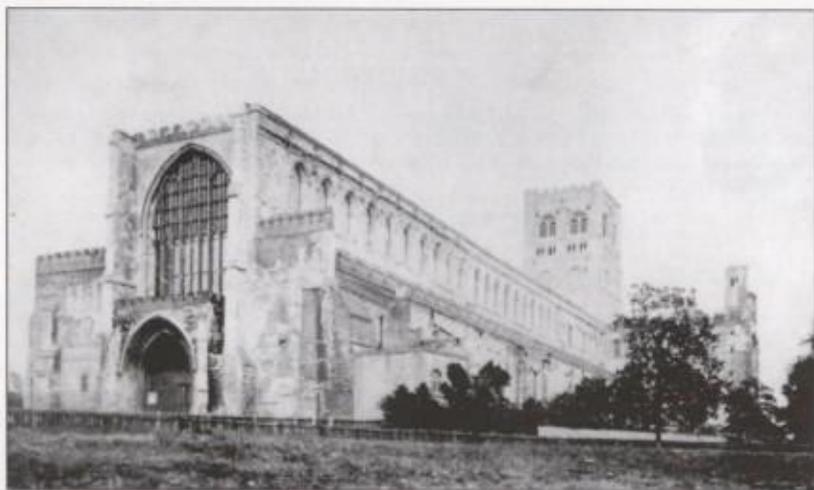
«Le mot 'restauration' m'était tombé sous les yeux dans le journal du matin, et en y regardant de plus près, je vis que, cette fois, ce n'était rien moins que la cathédrale de Tewkesbury qui allait être détruite par Sir Gilbert Scott.»

C'est ainsi que commence la lettre du 5 mars 1877 que Morris adressa à la revue *The Athenaeum* pour protester contre la pratique alors largement répandue de restauration¹ d'églises. Cette lettre est à juste titre fameuse pour avoir conduit à la fondation du premier groupe de pression consacré à la protection architecturale, la *Society for the Protection of Ancient*

* L'auteur est historien à *English Heritage*, un organisme public de conseil en matière de protection des zones historiques. Il a notamment rédigé le chapitre «The first conservation militants: William Morris and the Society for the Protection of Ancient Buildings» dans Hunter M. (ed), *Preserving the Past - the Rise of Heritage in Modern Britain*, Alan Sutton, Londres, 1996.

Le texte ci-après est une version française de la partie du catalogue de l'exposition du V & A, (William Morris) «the Conservationist». Avec l'aimable autorisation des éditions du V & A et de Philip Wilson Publishers.

1. Restauration, restaurateurs sont utilisés ci-après avec un sens - d'époque - polémique, qui vise la prétention de rendre un pristin état, plus ou moins hypothétique, à un bâtiment.
Par opposition : protection, sauvegarde.



Un exemple de dérive néogothique : l'église St Albans avant et après «sa restauration».

Buildings - SPAB, constituée le 22 mars 1877 avec Morris pour secrétaire. Au cours de l'assemblée qui se tint dans les ateliers de Morris & Cie à Queen Square, un sous-comité formé de Morris, George Wardle et Philippe Webb fut chargé de «*rédiger une déclaration qui puisse servir comme programme de la Société.*» Un premier jet de leur manifeste fut prêt au début d'avril et, bien que les circonstances qui ont présidé à son élaboration aient changé, il est toujours communément considéré comme la plus pure formulation des principes de la protection.

des principes

Selon la définition proposée par ce document, la «protection» consiste à ne rien faire d'autre à un bâtiment ancien que ce qui est nécessaire pour le maintenir en bon état. Là où des ouvrages neufs doivent être ajoutés pour la stabilité structurale, ils doivent être franchement utilitaires. Morris et ses collègues accordaient le plus haut prix à l'emploi de matériaux anciens authentiques, en argumentant que l'ancien était une ressource finie qui pouvait seulement être gérée.

De telles idées avaient été débattues depuis le début des années 1840 par J-L. Petit, E-A. Freeman et J. Ruskin, parmi bien d'autres, mais ce que Morris, Wardle et Webb entreprennent avec leur manifeste était différent sous deux aspects très importants.

D'abord, pour la plupart, les auteurs précédents avaient considéré comme acquis que des exigences liturgiques modernes pouvaient justifier des altérations substantielles des structures médiévales, et même leur démolition totale. A ce propos, le manifeste adoptait par contre une ligne dure, affirmant que l'importance des bâtiments anciens comme documents historiques était trop grande que pour autoriser qu'ils soient modifiés simplement pour convenir à la liturgie moderne. Les vestiges anciens étaient «sacrés», et la mode religieuse moderne, comme Morris aimait l'appeler, devait être complètement séparée de la protection.

D'autre part, alors que le débat sur la restauration avait été précédemment mené de l'intérieur de la pratique dominante

du *gothic revival*², Morris et ses collègues utilisèrent la protection comme une tribune pour attaquer l'historicisme sous toutes ses formes. L'historicisme, par ses méthodes précises d'analyse stylistique, et ses théories quasi-scientifiques de l'imitation avait fait accroire aux architectes néogothiques² et à leurs clients qu'il était possible de rendre à un bâtiment quelque chose de sa grandeur passée en le reconstruisant en *facsimile* ou en le restaurant selon des hypothèses fondées sur des témoignages archéologiques. Prétendre, comme le faisaient des architectes et des hommes d'Église, que la restauration devait rendre une église «plus ancienne» était contraire au bon sens. Le *revival* était une manie, la restauration constituait le symptôme le plus dramatique d'une maladie culturelle plus étendue. Et la protection, par conséquent, faisait partie des remèdes.

Loins d'être réactionnaires et vieillots, Morris espérait que les idéaux de la *SPAB* allaient promouvoir la modernité. Un architecte vraiment contemporain ne devrait jamais penser à reproduire exactement un style ancien dans une construction nouvelle, ni à mener des restaurations conjecturales. Morris n'aurait pas supporté ceux qui, en cette fin de XX^e siècle, enfermés par des idéologies rigides, considèrent la protection comme l'ennemi du progrès des arts. Respect pour le passé et confiance dans le futur, il en était certain, pourraient vivre ensemble harmonieusement.

les débuts

La réalité de l'engagement de Morris pour la protection est difficile à démêler des légendes. Une des plus tenaces assure qu'il en vint, encore étudiant à Oxford, à détester la restauration après avoir lu les *Sept lampes de l'architecture* de Ruskin (1849) et ses célèbres attaques contre cette pratique à l'époque croissante. En tout cas, si Morris avait pris ces thèses à cœur, il n'aurait pas entrepris immédiatement après

2. *Gothic revival*: dénomination anglaise du courant, architectural et esthétique, de mise en valeur du passé national, de référence à «avant» la culture renaissante et classique «multinationale» d'Ancien Régime. *Revival* signifie renouveau, en matière religieuse, et remise en vigueur au plan juridique. En Belgique ce courant est appelé néogothique (voir l'article de Jos Vandenbreenen dans ce numéro des *CM*).

un stage d'architecte chez George-Edmund Street, un des restaurateurs les plus en vue du siècle. Street croyait que, pour un jeune architecte, l'expérience acquise en retravaillant les bâtiments anciens était un élément essentiel de la formation professionnelle. De plus, si Morris avait réellement éprouvé, dès sa jeunesse, une forte répulsion pour la restauration, Morris-Marshall-Faulkner & Cie n'aurait pas obtenu d'aussi rapides et importants succès pour des commandes de décoration portant sur des églises aussi bien neuves qu'anciennes et généreusement restaurées.

La conversion de Morris se produisit au milieu des années 1870, à une époque où de nombreux architectes progressistes eurent commencé à douter que le néogothique eût vraiment réussi à rendre vie au style ancien, et à penser que - à raison de cet échec perceptible - la restauration avait été encouragée avec un zèle excessif.

En 1874, Ruskin refusa la prestigieuse Médaille d'or du *Royal Institute of British Architects*³ en raison du fait que les architectes n'avaient pas adopté de barèmes d'honoraires spéciaux pour les travaux de restauration. Il fit valoir qu'ils recommandaient des reconstructions sur grande échelle pour augmenter leurs honoraires, qui étaient calculés à environ 5 % du coût total des ouvrages.

Cette accusation se fondait sur un document parlementaire, le *Rapport sur la construction et la restauration d'églises, depuis 1840*. Ses conclusions, rendues publiques en mars 1874, montraient que les dépenses pour la restauration d'églises avaient dépassé celles de la construction neuve depuis 1855. Le rapport incita F.G. Stephens, responsable de rubrique et critique d'art pour *The Athenaeum*, un ancien membre de la confrérie pré-raphaélite, à lancer une campagne contre les architectes d'église, qu'il accusa de saccager les bâtiments anciens pour se remplir les poches.

C'est au cours de l'été 1874 que Morris signa sa première protestation organisée contre une restauration, en ajoutant son nom à une pétition qui parut dans le *Times* du 8 août. Ce document avait été écrit par Basil Champneys au nom du Comité pour la protection de la tour de l'église paroissiale de Hampstead. Il avait très probablement été rédigé avec l'aide

3. Le *RIBA* est, dans le système institutionnel anglais, un mélange d'ordre et de société professionnels. Il a été fondé en 1834.

de George-Gilbert Scott *Jr.*, qui allait accorder, comme on le verra, un soutien très enthousiaste à la balbutiante Société, malgré l'opposition publique de celle-ci à son père.

Le conseil de fabrique de l'église avait proposé de remplacer une tour géorgienne ⁴ en mauvais état par une tour plus haute et en style gothique. Champneys argumentait que, élément important du paysage urbain, la tour était en somme un bien public, et qu'une telle situation impliquait que ses propriétaires fussent moralement obligés de consulter localement les habitants et les parties intéressées avant d'entreprendre un quelconque changement. Aucun statut ou principe de droit coutumier ne soutenait cette assertion. Mais à Hampstead, quartier densément peuplé d'architectes et d'artistes, elle eut l'effet nécessaire, assurant l'échec des collectes pour la restauration. Le projet fut abandonné en juillet 1876.

Ce triomphe a fourni à Morris l'exemple pratique dont il avait besoin, et exactement au bon moment. Plus tard, sa fille May Morris fera observer précisément que l'idée d'une société pour combattre la restauration vint à son père pour la première fois au cours de l'été 1876.

Les efforts de la *Commons Preservation Society* ⁵ pour défendre l'usage et la jouissance publics des restes de ce qui fut la vaste forêt royale d'Epping doivent également avoir exercé une influence décisive sur la pensée de Morris. L'enclosure de la forêt fut contrée avec succès devant les tribunaux en mars 1874, la décision étant confirmée par la Commission royale en 1875. L'attention de Morris a dû être acquise à cette affaire largement rendue publique, puisque la maison de son enfance à Walthamstow se trouvait en lisière de cette forêt. En tout cas, dans les années suivantes, il affirma que la défense des paysages et celle des bâtiments étaient des actions complémentaires. Au milieu des années 1880, la *SPAB* elle-même colla-

4. Style anglais d'inspiration classique, XVIII^e-début XIX^e siècles.

5. Société pour la défense des communaux - c-à-d les terres et forêts d'usage commun, au sens du droit d'usage des paysans sous l'Ancien régime. Elle a été fondée en 1865 par des membres éminents du parti libéral. C'est la plus ancienne des sociétés nationales de protection de l'environnement. Aujourd'hui elle s'appelle *Commons, Open Spaces and Footpaths Society*.

bora avec la *Commons Preservation Society* et avec la *Metropolitan Public Gardens Association*⁶ afin de préserver l'intégration à leur cadre des bâtiments anciens dans les places de villages. Ainsi, en 1895, la *SPAB* contribua-t-elle significativement à persuader le *National Trust*⁷ nouvellement créé d'acheter son premier bien, la cure d'Alfriston dans le Sussex. Le courrier conservé aux archives de la Société montre que le *Trust* était, à l'origine, plus intéressé à la protection d'architecture qu'on ne l'a généralement cru, et en outre, que les deux associations ont organisé beaucoup de campagnes conjointes pour sauver des bâtiments et des paysages.

définition d'une stratégie

Les obstacles à surmonter par la *SPAB* étaient bien plus difficiles que ceux qu'avaient à franchir un groupe de protection des paysages, et d'une nature fondamentalement différente. Grâce à une recherche juridique approfondie, l'avocat de la *Commons Preservation Society*, Robert Hunter, trouva dans le droit coutumier des principes qui permettaient aux habitants de poursuivre les propriétaires fonciers en récupération des droits communaux. Il n'y avait pas de principes semblables à propos des bâtiments anciens, et le Parlement britannique de 1877 n'était pas davantage disposé à prendre une quelconque législation limitant les droits de la propriété privée pour satisfaire une poignée d'esthètes, d'archéologues et d'artistes, car c'est bien ainsi que la *SPAB* était perçue par le public dans son ensemble. Les gardiens légaux des vestiges médiévaux les plus beaux et importants étaient le clergé anglican et sa hiérarchie diocésaine, et en son sein, ils étaient peu nombreux ceux qui sympathisaient avec l'ambition de la Société de placer les valeurs esthétiques et historiques sur le même pied que les exigences liturgiques.

6. La *MPGA*, «association pour les jardins publics urbains» a été fondée en 1882 pour promouvoir la création d'espaces ouverts dans les zones urbaines densément construites et habitées. Ses premiers efforts concernèrent l'ouverture et la transformation des cimetières londonniens. Octavia Hill, connue pour son action en faveur du logement, fut une de ses inspiratrices.

7. Organisme sans but lucratif qui a pour but d'acheter, gérer et entretenir des terres pour conserver les paysages, et par extension, les bâtiments ruraux.

Il n'est dès lors guère surprenant que, face à de si nombreux obstacles légaux et institutionnels, aucun des membres du premier comité de la Société n'ait eu une vision claire du meilleur chemin à prendre pour avancer. Plusieurs étaient convaincus que la seule chance de succès résidait dans le recours à la controverse, pour susciter un débat public de grande ampleur sur la restauration. Ainsi l'architecte J-J. Stevenson sonna-t-il la première charge contre la profession dans une communication lue le 28 mai 1877 à l'assemblée mensuelle du *Royal Institute of British Architects*. Il y eut ensuite l'article de W-J. Loftie, «Restauration totale» dans le numéro de juin du *Macmillan's Magazine*, le texte de George Aitchison *Les principes de la restauration*, lu devant l'Association nationale pour la promotion des sciences sociales à Aberdeen en septembre (plus tard publié en brochure), et l'article de Sydney Colvin «Restauration et anti-restauration» dans le numéro d'octobre de *The Nineteenth Century*.

La conférence d'Aitchison est peut-être la plus intéressante aux yeux d'un lecteur du XX^e siècle, dans la mesure où elle prend en compte les ramifications politiques de la protection, en proclamant que «*la plupart des bâtiments anciens sont propriété publique*». L'éventualité qu'un gouvernement libéral puisse assumer le contrôle, sinon carrément le droit de propriété, sur les sites archéologiques et les monuments médiévaux fut discutée au cours de plusieurs assemblées générales annuelles de la Société pendant la décennie 1880, mais il n'y avait pas d'unité d'opinion politique parmi les membres, de sorte que, officiellement, la Société ne prescrivit jamais aucune limitation aux droits de propriété.

des méthodes tâtonnantes

Morris essaya de faire du projet de restauration préconisé par Scott pour l'église abbatiale de Tewkesbury le premier dossier de la Société, et Stephens facilita la publication dans *The Athenaeum* de la correspondance entre Morris et Sir Edmund Lechmere, le président du Comité pour la restauration de Tewkesbury. Mais la SPAB dût laisser tomber quand il apparut que Morris ne savait pas exactement ce que Scott avait proposé, ni ne semblait avoir pris en compte que l'abbatiale

avait déjà été restaurée, quelques années plus tôt, par un architecte local peu connu.

Scott néanmoins, un des chefs de file reconnus de la profession et un restaurateur prolifique, constituait une trop bonne cible de publicité pour que Morris le perde de vue, si bien que, quand l'occasion de le viser se présenta à nouveau en mai 1877, il ne la rata pas. Cette fois, il s'agissait de la cathédrale de Canterbury, où Scott préconisait un programme de travaux qui comprenait le déplacement des stalles du chœur, supposées être l'œuvre de Grinling Gibbons. Des protestations privées avaient été adressées au doyen et à l'évêque en février de l'année précédente. En 1877, W-J. Loftie publia une critique du plan dans le *Times*, mais sans faire état de ses liens avec la SPAB. Alexander Beresford Hope, député *tory* de la circonscription de Maidstone et partisan déclaré du *gothic revival*, prit la défense de Scott, donnant l'occasion à Morris de répliquer au nom de la Société. Sa lettre, publiée dans le *Times* du 4 juin, est une des meilleures qu'il ait écrites au nom de la Société. Elle se termine par la prédiction que les meilleures intentions de Scott et du doyen de la cathédrale ne mèneront qu'à la «*masse habituelle de camelote ecclésiastique et de croûtes vulgaires*». Du Morris classique, et de belles paroles pour ceux qui étaient déjà convertis à la protection, mais guère susceptibles de conduire à un compromis.

A en juger sur pièce dans les premiers dossiers et ordres du jour, Morris ne fit rien d'autre pour la SPAB durant ce premier été. Quand le comité se réunit à nouveau, à la fin du mois d'août, il commença à envisager une stratégie plus complète. Henri Brewer, un dessinateur en architecture qui sera impliqué dans pratiquement chacun des premiers dossiers de la SPAB, convainquit le comité de parrainer la confection d'un inventaire national des églises non restaurées. Des comités locaux de vigilance devaient être formés pour surveiller ces bâtiments, et signaler tout projet de restauration au comité de Londres.

Un projet semblable de répertorier les bâtiments anciens de la Cité de Londres fut discuté, et réduit pour ne porter que sur les églises de Wren et de ses disciples.

Morris voyait l'inventaire national d'un mauvais œil. Peut-être réalisait-il que la Société n'aurait jamais les moyens de l'achever, ou bien, ce qui paraît plus vraisemblable, était-il incapable

d'unir ses forces avec des personnes hors de son cercle étroitement maillé de conspirateurs. En ces premiers temps, les affaires de la *SPAB* étaient principalement conduites par ses amis, ses clients et associés. Comment pouvaient-ils se fier à des délégués provinciaux pour mettre en pratique intelligemment les principes fixés par le manifeste ?

En réalité Morris poussa la Société à continuer dans la voie choisie par sa base, le nombre croissant de gens qui, pour leur cotisation, attendaient raisonnablement que la Société contribue à conserver les innombrables humbles églises de village qui marquent le paysage dans les campagnes.

nécessité d'un protocole de travail

En septembre 1877, il y eut un «*gentleman*» qui écrivit à la Société pour lui demander d'arrêter la destruction de deux églises près de Duxford. Le même mois, quatre membres demandèrent à la Société de s'opposer à la restauration de quatre autres églises. Avant la fin de l'année, des membres des comtés avaient notifié environ trois douzaines de cas au comité de Londres. Dans les cinq ans, la moyenne annuelle avait atteint cent-cinquante, et au début des années 1890, elle avait presque doublé. La majorité écrasante des dossiers concernaient des églises médiévales, mais progressivement, le nombre des bâtiments séculiers augmenta, de sorte qu'au tournant du siècle, quelques dix à quinze pourcents des dossiers de la Société portaient sur des petites maisons privées, des ponts et des fermes.

Le volume de travail généré par les membres de la Société fut rapidement trop grand, même pour un William Morris. A la fin de 1877, George Wardle suggéra que la Société engageât Newman Marks comme secrétaire à temps partiel, au salaire mensuel de dix Livres. La majeure partie de son temps devait être consacrée à enquêter sur les détails des dossiers, par inspection personnelle ou par correspondance. Sans connaissance de première main, les chances de succès de la Société étaient en effet fort minces.

L'utilité de savoir exactement quelle personne contacter avait été démontrée au cours de la première année d'activité de la Société. En octobre 1877, Eustace Balfour, qui rédigeait alors ses articles avec Basil Champneys, avait alerté la *SPAB* à propos du projet de restauration de l'église de Cherry Hinton, un

village tout près de Cambridge. L'architecte J-J. Stevenson se rendit au cabinet de l'architecte désigné, George-Gilbert Scott Jr., qui l'assura que, bien que des travaux antérieurs de son père aient été assez durs, seul un entretien de routine était à présent envisagé. L'église dépendait du *Peterhouse College* de Cambridge, où quelques années auparavant Morris-Marshall-Faulkner & Cie avait décoré le *Old Hall*, le réfectoire médiéval tardif du collège, après sa reconstruction par le jeune Scott. En 1883, quand des travaux à Cherry Hinton furent envisagés sérieusement, une lettre soigneusement formulée de la Société au *college chancellor* conduisit à l'engagement de J-T. Micklethwaite, l'architecte préféré de la SPAB. Tout cela était très amical, et la plupart des premiers succès de la Société furent obtenus exactement de cette façon.

Malheureusement, la plupart des dossiers de la SPAB concernaient des églises dans des paroisses rurales éloignées, où elle avait peu ou pas d'influence. A peu près au moment où Stevenson avait eu une conversation amicale avec Scott à propos du sort de l'église de Cherry Hinton, la Société reçut un appel à contribution pour la restauration de l'église de North Frodingham dans le Yorkshire. Le petit opuscule présentait des croquis du bâtiment avant et après les travaux proposés. Sur base de ce seul élément, Morris adressa une lettre exaltée au vicaire, dénonçant les plans comme «*acte de vandalisme*».

Le vicaire transmet normalement cette communication à son architecte, H-R. Gough, que ni Morris ni son manifeste n'impressionnaient : il adressa une longue et grincheuse lettre de réponse, dans laquelle il rappelait à Morris que, par son intervention dans la relation professionnelle entre architecte et client, il avait exposé sa Société à une plainte en diffamation.

La Société, comptant nombre d'artistes mais pas de juristes, n'avait pas prévu cette possibilité, et il est vraisemblable qu'en cette occasion, comme il adviendrait à plusieurs reprises dans les premières années de la Société, Morris prit le conseil juridique de Vernon Lushington, un avocat qui, à Cambridge dans les années 1850, avait été en relation avec le cercle d'Oxford de Morris. Morris écrivit à Gough en indiquant que les objections de la Société ne pouvaient pas être analysées comme diffamation, puisqu'elles visaient la pratique professionnelle en général et non ses projets en particulier. Gough céda, mais rappela à Morris que tous les architectes

n'adopteraient pas une approche aussi tolérante de ce qui était principalement un sujet théorique. Par la suite, le comité de la *SPAB* prit grand soin de vérifier ses informations avant de lancer des attaques, bien que de temps à autre, comme par exemple dans la campagne pour sauver la façade ouest de l'abbatiale de St. Alban, la vitesse des événements et la complexité des éléments archéologiques conduisirent la société à se méprendre sur les faits.

Morris se rendit compte que la meilleure façon d'assumer le défi du travail par cas était d'avoir un protocole strict. En octobre 1878 il forma, avec le toujours fidèle Wardle et John Hebb (un dessinateur du *Metropolitan Board of Works*⁸, héros méconnu des débuts de la *SPAB*), un sous-comité pour présenter une analyse des meilleurs moyens de conduire l'activité de la Société. Leurs recommandations fixèrent les méthodes de travail de la *SPAB* pour les quarante années suivantes, et au-delà. Par dessus tout, elles insistaient sur la nécessité d'avoir un rapport d'un témoin oculaire sûr à propos du bâtiment en cause. Le secrétaire ou un membre du comité visitaient généralement ceux qui étaient situés à Londres ou dans les comtés des alentours, et fournissaient un rapport détaillé sur le projet envisagé ou en cours d'exécution. Pour les lieux plus éloignés, un réseau de rapporteurs ou correspondants locaux fut établi. Ces personnes devaient promettre de suivre les instructions du comité à la lettre. Tous les dossiers commençaient par une lettre de demande de renseignements informelle, accompagnée d'une copie du manifeste et adressée à la personne en charge du projet. Quand les négociations conduisaient à une impasse, la Société menaçait de rendre l'affaire publique.

8. Le *Metropolitan Board of Works*, fondé en 1855, fut le premier organisme gérant la totalité urbaine de Londres. Chargé d'abord de réaliser un système d'égoûts et de quais pour la Tamise, son activité englobe ensuite progressivement la gestion du trafic, la lutte contre les taudis, la réglementation des constructions. A partir de 1889, son successeur s'appelle *London County Council*.

les premières années

Ces dispositions fonctionnaient bien, et en novembre 1879, Morris transmit le travail de secrétaire aux études de cas à Newman Marks. Celui-ci conduisait pratiquement toute la correspondance selon les instructions d'un comité dominé par Morris, Wardle, Webb, Hebb, Brewer, G-P. Boyce et Stevenson. Thomas Wise, précédemment trésorier de la Société, prit le relais de Marks (qui semble avoir mal géré les fonds de la Société) en 1882, mais Wise manquait des connaissances techniques requises et était trop occupé par d'autres choses. En janvier 1883, il démissionna pour céder la place à un jeune architecte, Hugh Thackeray Turner, qui avait été en stage dans le cabinet du père Scott, puis avait travaillé avec son fils avant de s'associer avec Eustace Balfour. Pour rendre l'emploi mal payé plus attrayant, la Société autorisa Turner à mener une partie de sa pratique privée dans ses bureaux du 9 Buckingham Street, dans le Strand. Il géra la Société avec compétence jusqu'à la fin de la vie de Morris et au début de ce siècle, démissionnant seulement en 1911. L'engagement d'un secrétaire professionnel rétribué était intervenu à temps car, au milieu des années 1880, Morris alors engagé à l'extrême gauche devint moins actif à la *SPAB*, sa présence aux réunions du comité chutant spectaculairement entre 1885 et 1890.

Pendant ces années Morris joua encore occasionnellement de sa célébrité pour des campagnes importantes de la *SPAB*, mais il s'était tellement éloigné du travail au jour-le-jour de la Société qu'il avait besoin de Turner ou de Webb pour le mettre au fait de l'essentiel d'un dossier avant de le rendre public. Il y a bon nombre d'indices pour supposer qu'il a principalement signé de son nom des lettres élaborées par le comité. De leur côté, les membres du comité pouvaient compter sur Morris pour ne pas scandaliser la Société en liant le programme de celle-ci et son engagement politique, même si dans ses propres écrits Morris disait très clairement que les bâtiments anciens non restaurés étaient des modèles pour l'art dans une société socialiste. Morris comprenait qu'aux yeux du public la protection était une pratique ésotérique et que, pour cette raison, il aurait été fou de perdre le soutien dont elle pouvait jouir en s'embarquant dans la propagande socialiste. L'image qui ressort des archives de la Société montre un William Morris satisfait de tenir sa langue, peut-être parce qu'il com-

prenait que la protection rognait les droits de la propriété privée. Que ce soit pour de bonnes raisons socialistes ou pour la cause de l'art importe peu. L'éventualité que les idéaux de la SPAB puissent servir une idéologie *tory* ne semble pas avoir effleuré sa pensée.

le retour du sage, et son héritage

Quand Morris reprit, en 1890, une assistance régulière aux réunions du comité, il s'en remit à son vieil ami Philip Webb, qui en son absence avait assumé la direction de la politique de la SPAB, et aux hommes plus jeunes qui étaient alors attirés par les idées de la Société. Il y avait surtout parmi eux W-R. Lethaby, qui allait développer et répandre le message de la Société jusque dans les années 1930. Morris se portait parfois volontaire pour faire rapport sur des bâtiments qu'il avait connus dans sa jeunesse, ou qui étaient proches d'endroits qu'il aimait, comme Kelmscott. En général il laissait les cas litigieux aux autres. Il pouvait agir à la demande, mais il proposait très rarement ses services.

Il était satisfait de siéger comme un sage à la table du comité, comme une éminence grise, et de se retirer ensuite avec ses amis et collègues pour boire et manger chez Gatti, le mieux connu des nombreux restaurants italiens alors installés dans le Strand. Lethaby et Cockerell ont conservé de tendres souvenirs de ces soirées, et on a l'impression que Morris, avec le reflux de son énergie et légèrement désenchanté, revint à la Société principalement pour des raisons sociales et de nostalgie.

Sa mort ne modifia absolument pas les travaux de la Société, parce qu'il leur avait donné de solides bases près de vingt ans plus tôt. Mais, comme tout qui a suivi un jour un cours de formation de la SPAB peut en témoigner, sa contribution au mouvement reste, encore en ce siècle, très forte.

document
L'Avenir social, Bruxelles, 1898

william morris artisan et socialiste ¹

henry van de velde

«Peut-être, aucun homme de notre époque ne manifesta-t-il un type individuel aussi puissant, une personnalité aussi sereine, aussi démarquée.»

W.Crane, *Freedom*, novembre 1896.

«Je pense que la postérité considérera William Morris comme une des plus remarquables figures de notre siècle. Sa grandeur n'est pas dans l'immortalité spéciale de l'une ou l'autre de ses œuvres mais bien en l'homme lui-même. Car, après tout, la vie est plus haute que l'art; et la plus grande de toutes les œuvres d'art est l'expression sincère de son propre cœur que l'homme aura réalisée avec les matériaux de l'époque dans laquelle il vit.»

Ed.Carpenter, *Freedom*, novembre 1896.

C'est d'un homme que je veux vous parler, comme il n'en exista **aucun** avant lui! Il incarna un rôle dans l'Humanité, que personne avant lui n'avait incarné. Rôle si vaste, si multiple, si écrasant que rien qu'à penser à la somme de travail qu'il lui a fallu livrer, nous en avons le vertige! Pensez, voilà un homme, un seul homme qui fut un poète accompli, qui fut un artisan accompli, pratiquant tous les métiers, je dis **tous les**

1. Conférence faite à la Section d'Art de la Maison du Peuple, de Bruxelles, janvier 1898.

métiers d'art, et qui fut encore en outre, un ardent, sincère et pratiquant socialiste !

Je ne trouverai aucune expression pour définir l'immensité de ce champ d'action !

L'impression est si intense de stupeur, chaque fois que je veux mesurer l'étendue de son œuvre, que c'est comme si j'y pensais pour la première fois, et cette sensation est semblable à celle qu'on ressent à la vue de la mer.

Et, au reste, son œuvre a toutes les vertus qu'a le flot. Elle s'est élevée contre la laideur et contre l'immoralité, comme le flot se soulève contre la terre; elle s'est revêtue d'une sérénité absolue comme la mer aux heures d'apaisement et d'enseignement; elle fut aussi somptueusement colorée que les eaux changeantes. Elle fut aussi saine et aussi vivifiante que l'air chargé de sel, et en elle, comme au bord de la mer, nous pouvons retrouver les forces que nous avons perdues.

Il faut des causes bien particulières et bien intéressantes pour que naissent ainsi à l'Humanité un nouveau rôle et un homme qui du coup le réalisera au point qu'il servira de modèle et restera longtemps inégalable.

Cet homme marque une suggestion de l'art et de la moralité tout à la fois; il semble suscité comme un exemple *in extremis*, comme un appel à la conscience et au sens de l'art. L'un et l'autre s'étaient proposé quelque chose d'inouï pour frapper les hommes qui avaient bien d'autres soucis que l'art et la morale.

En réalité, cette tentative grandiose de relever les hommes de l'ignominieuse décadence du goût qui marque ce XIX^e siècle s'accomplit en deux manifestations dont l'une tient si intimement à l'autre que c'est une faute vraiment à moi de ne l'avoir reconnu plus tôt et d'avoir offert de vous parler de Morris avant de vous avoir parlé de cet autre prodigieux homme, suscité lui aussi exceptionnellement, et dont les actes et les écrits furent tels que ceux de Morris ne sont que leur prolongement dans le monde des réalités.

Ruskin, car c'est de lui que je parle, fut le premier réveil, dans notre siècle, du sens de l'art et de la moralité artistique. La

protestation eut des allures admirables, non assez dégagées des ambiances romantiques et d'une essence particulièrement littéraire pourtant, pour agir autrement que par spéculation, par vertu prophétique !

Pour ceux d'entre vous qui ont loisir de lire, je peux m'en remettre au très beau livre que M. Robert de la Sizeranne a publié récemment sur *Ruskin et la Religion de la Beauté*, et pour ceux d'entre vous qui n'ont pas ce loisir, je veux, si vous en manifestiez l'intention... prendre rendez-vous ici, et vous dire les pages saillantes de ce livre, vous traduire quelques extraits de ses œuvres... et vous dire en deux mots l'histoire de cet homme de génie que la nature suscita, en Angleterre, au commencement du siècle, en 1819, afin que les hommes réfléchissent sur l'abaissement de leurs facultés d'art.

Cet homme eut une destinée unique et que lui devaient bien les événements et la bonne vie qu'il avait si loyalement servie. Il eut le bonheur de voir se réaliser en Morris toutes ses espérances, de voir prendre corps un à un tous ses rêves de résurrection des arts abandonnés, et dont l'abandon constituait autant de tares et de souillures; ainsi l'homme qui se néglige physiquement et s'abstient de pratiques saines et vivifiantes.

Ruskin - je me le figure - car ce vieillard est toujours là, épiant les suites de son œuvre, et observant la germination des semailles que son effort grandiose a éparpillées sans compter; je me le figure comme un homme sur une rive d'où il contemple d'abord les reflets dans l'eau, reflets mouvants, multiformes et brouillés sous l'action du vent et de la marée qui chassent les eaux. Il les suit et commence par la cîme des arbres, par le ciel qui s'épand au-dessus dans l'eau, et son observation remonte ainsi vers le pied à la berge, et là se marquent le point de départ de l'œuvre de Morris et celui de démarcation où elle se solidifie dans une réalité tangible, immuable et forte. Ce sont des arbres véritables qui montent vers le ciel véritable et qui n'ont pas fini de croître. C'est sur la berge, dans le sol vigoureux et gras, que Morris a «planté» son œuvre, et elle est si intimement liée à celle de Ruskin que les reflets aux choses du bord des eaux. A combien d'hommes est-il donné de contempler leur œuvre comme un beau paysage ?

Voyons, et arrêtons-nous un court instant, dans le fouillis vivant des reflets, distinguons un peu l'œuvre de Ruskin.

Ce sont tentatives, dans les «*pittoresques campagnes de Westmoreland*» de faire revivre toutes les petites industries rurales. «*On ne sculptait plus le bois, on ne filait plus, on ne tissait plus la bonne toile d'autrefois. La machine qui tourne bêtement sur elle-même et ne se meut que grâce à la vapeur pestilentielle, remplaçait les jolis gestes de la main, animée par le souffle vivant de l'homme. Il courut à ce nouveau champ de bataille pour livrer au machinisme un combat suprême. On chercha longtemps les outils, le rouet n'étant plus guère connu qu'à Covent Garden au moment où Marguerite chante : «Quel est ce jeune homme?...» On battit toute la vallée de Langdale, fit des annonces dans les journaux. Enfin, chez une vieille femme, qui avait filé un demi-siècle auparavant, on découvrit un rouet caché... Aussitôt, en effet, la vallée offrit l'image de ce qu'elle était il y a cent ans.»* Ce premier rouet fut porté en triomphe à travers les rues, comme dans ce tableau de Cimabuë, dans Florence. Bientôt on découvre un métier en vingt morceaux. Mais comment le recoller ? Heureusement, un dessin du métier, qui est sculpté sur le campanile de Giotto, la «tour du Berger», restitue les traditions du moyen-âge, de même que demain, quelques vers d'Homère dans *l'Odyssée*, apprendront aux ruskiniens à blanchir la toile qu'ils auront préparée. Peut-être la toile est-elle un peu rugueuse. Mais on s'en console en ouvrant le volume des *Sept lampes de l'architecture* et en y lisant ces mots : «*Il est possible pour des hommes de se transformer en machines et de ravalier leur travail au niveau de celui d'une machine, mais tant qu'ils travaillent comme des hommes, mettant leur cœur à ce qu'ils font et le faisant de leur mieux, peu importe qu'ils soient de mauvais ouvriers : il y aura cela dans la facture, qui est au-dessus de tout prix : on verra clairement qu'il y a des endroits où l'on s'est complu davantage que dans d'autres, qu'on s'y est arrêté et qu'on en a pris soin, que là se trouvent des morceaux sans soin et fait avec hâte... mais l'effet comparé au même objet fait par une machine ou une main mécanique sera celui de la poésie bien lue et profondément sentie aux mêmes vers récités par un perroquet...*»*

* Note de la ré-édition : la fermeture des guillemets n'est pas déterminée. Il se peut que tout le passage soit une citation de R. de la Sizeranne jusqu'à la note de la page suivante.

Bientôt, en effet, cette toile, fabriquée d'abord à Langdale, ensuite à Keswick, fait vivre les vieilles femmes et les robustes ouvriers du village. La mode s'en mêle et l'on entend dire que dans les corbeilles de mariage, on aperçoit quelquefois du *Ruskin linen*.

Une autre voix s'élève de l'île de Man. Elle dit que le filage de la laine va toujours diminuant. Les femmes quittent donc leurs rouets et leurs cottages pour aller travailler dans les mines. Les jeunes filles n'apprennent plus à filer.

Pourtant les moutons noirs de l'île donnent toujours leur laine et l'on demande de tous côtés le tissu résistant du *home spin*.

Ruskin se met en campagne, trouve des capitaux, bâtit un moulin, à Laxen, et avec son lieutenant M. Rydings, y organise des machines nécessaires pour carder la laine et blanchir le drap. Machines, dirons-nous, mais machines animées par une force directe de la nature, non par une force artificielle, machines où le moteur est esthétique et immortalisé par Cl. Lorrain dans son *Molino*. «*Car la machine n'est proscrite de la Guilde que là où elle remplace soit un exercice corporel sain, soit l'art et la précision de la main qui sont nécessaires dans une œuvre décorative. Le seul moteur permis est une force naturelle, le vent et l'eau (l'électricité peut-être dans l'avenir pourra être tolérée), mais la vapeur est absolument prescrite, comme étant un immense et furieux gaspillage de combustibles pour faire ce que chaque fleuve ou chaque brise fait sans dépense. Et puisqu'on n'a plus de monnaies esthétiques comme le beau florin de Florence, on n'usera point de monnaie. Les fermiers apporteront leur laine qui sera emmagasinée dans le moulin et ils s'en retourneront payés soit en drap, soit en fil pour les tricots qu'on fera à la maison, soit en laine préparée pour le filage au rouet².*»

Je pense que par ces extraits, par cet aperçu sur l'œuvre et sur les actes de Ruskin, vous en aurez saisi le caractère enthousiaste, aventureux et romantique.

Ruskin apparaît en une posture de virtuose énergique et de mousquetaire séduisant. L'un et l'autre feront un déroutant prophète dont les paroles sont toujours admirables et souvent contradictoires.

2. R.de la Sizeranne.

On a la sensation en lisant ses livres que ce n'est pas un homme qui vous parle, mais une conscience qui murmure et éclate, une conscience plus vaste que la sienne propre, celle de l'Humanité toute entière.

La tâche de W. Morris, maintenant, se précise, si vous admettez comme moi que la présence parmi nous de tels hommes marque le travail naturel incompressible d'une évolution vers du meilleur de notre sens de l'art et de la perfection en quelque domaine aussi que ce soit !

Ruskin mit en mouvement toutes les forces qu'une conscience qui se réveille peut mettre en mouvement; Morris mettra en œuvre toutes les vertus d'un **cerveau**, merveilleusement organisé et équilibré! L'enthousiasme sera réfléchi, l'aventure calculée et, en place des ardeurs d'un cœur romantique, exubérant, enfiévré, un sentiment profond de la vie vraie, une religieuse émotion devant les spectacles de la nature; du recueillement où Ruskin mettait de l'emphase; le patient travail du cerveau et des mains où Ruskin faisait de «la littérature».

Que Ruskin donna à téter cet aliment aux arts d'Industrie et d'Ornementation, c'est bien; il n'en avait ni n'en connaissait pas de meilleur à leur donner.

L'aliment était léger comme il convient aux constitutions épuisées; attendez, quand le grand et bon médecin les aura rappelées à la vie par des soins, de bonnes et belles paroles chuchotées et des tendresses, Morris leur donnera le pain du travail, l'aliment rude et solide qui reconstitue le sang.

Mais que de ménagements encore faudra-t-il; tous ces beaux métiers des artisans d'art avaient croulé en un tel oubli que c'était comme si des victimes avaient disparu sous le sol, sous un éboulement de choses noires et lourdes. Pensez, toute l'âpreté du gain commercial et l'appétit déchaîné de l'Industrie naissante leur étaient tombés dessus! Aussi quand Morris recueillera les intéressantes victimes des mains de Ruskin, les tiendra-t-il précautionneusement à l'abri du Présent, c'est dans le recul du Passé, dans la demi-lumière qu'il les maintiendra, toute sa vie.

Ainsi s'indique que l'œuvre n'est pas terminée, qu'elle mènera les ressuscités au grand air du Présent, à la grande lumière de l'Avenir. Et je pense qu'il faudra plus d'un Homme encore pour que le sens de l'art se manifestât aussi naturellement que dans le Passé, par l'intermédiaire des arts mineurs comme Morris affectionnait de les dénommer.

Je suppose donc, mes amis, qu'il y a quelque chose de froidement calculé en l'apparition sur la scène de W. Morris.

Il n'y eut ni entrée intempestive, ni vocation révélée. D'abord il y a hésitation; ce jeune homme sait bien, sent bien qu'il œuvrera à améliorer le monde, mais quel outil prendra-t-il en main ?

Une perversion générale causée par une éducation essentiellement religieuse nous rend sensibles plutôt à la laideur morale qu'à la laideur matérielle. C'est l'effet de la foi chrétienne et de son enseignement qui donne le pas à l'une sur l'autre et qui travaille à tuer en nous notre Humanité, surveille ses expressions et écrase de grands mots, de pompeuses sentences tous les germes de vie qui grouillent en nous et qui sont présentement notre orgueil.

Il subit la perversion et le jeune homme s'imagine en ce moment qu'il sera un prêtre ! Il travaille à cet effet à l'Université de Oxford, où il entre en 1852.

Lors, des circonstances heureuses lui donnent comme amis de collègue Burne-Jones et Swinburne, dont le départ dans la vie marque aussi une aspiration vers un rôle de pasteur et une révélation identique que ce serait en pure perte !

Morris s'abandonne autant à l'attirance de l'un que de l'autre, et quand Burne-Jones aura quitté Oxford pour se rendre à Londres chez Rossetti dont il devient l'élève en 1855 et dont il écrit à Morris «*que c'est le plus grand homme en Europe*»³, Morris sait bien qu'il suivra les traces de son ami, et quand lui-même plus tard débarquera à Londres, il y débarquera non sans avoir terminé des études que Burne-Jones eut hâte de quitter avant la fin, y apportant ainsi ce souci de ne rien laisser inachevé, pas même des études universitaires. Il y appor-

3. Aymer Vallance : *William Morris*.

tera aussi le fond de toutes les lectures qu'ils avaient faites en commun, de toutes leurs aspirations communes et la sensation un peu vague d'être dominé par un idéal qui lui avait été transmis **mais par qui ?** et qu'il réaliserait **sous quelle forme ? par quels moyens ?**

Nous savons mieux quelle voix puissante lui a dicté cette résolution de se mettre sous les ordres d'un architecte; lui, le jeune homme qui pensait devenir un prêtre, lui qui écrivait déjà des poèmes et dont dit Rossetti dans une lettre à son ami W. Bell Scott, dont ce fragment mérite d'être retenu : *«Deux jeunes gens sont récemment venus en ville, ils ont étudié à Oxford et maintenant sont mes plus intimes amis. Leurs noms sont Morris et Jones. Ils se sont faits artistes, au lieu de choisir aucune des carrières où conduit en général l'Université; et tous deux sont des hommes d'un réel génie. Les dessins de Jones sont des merveilles de détail achevé et imaginatif; je ne vois guère pour les égaler que peut-être les plus belles œuvres d'Albert Dürer, et Morris, quoique doué jusqu'à présent de peu de pratique, n'a pas moins de puissance. Il écrit des poèmes réellement admirables»*⁴.

La spécialisation du rôle que le jeune homme qu'était William Morris allait jouer lui apparut sûrement à cette heure grave, qui nous est réservée à tous, que ce soit un soir de taverne, après les caresses d'une femme, n'importe laquelle, dont le n'importe-qui peut faire l'attrait de notre jeunesse pervertie, et à laquelle on a enseigné de se défendre de tout attachement prématuré - durable et véridique - que ce soit au milieu des ébats d'une joie folle, entre adolescents, et moins perverse; à l'instant d'une songerie sous les arbres; où que nous soyons et quoi que nous fassions, cette heure-là nous surprend, qui nous révèle tout d'un coup tout l'odieux de la vie, de la maladie, de nos sentiments; l'infamie de nos ancêtres - souvent - qui ont été possédés de l'unique souci d'amasser de l'argent; l'infamie du pouvoir et de l'autorité - toujours - l'ambiance pénétrante de la bêtise - dont Beaudelaire disait qu'elle avait un front de taureau.

W. Morris dut avoir la révélation de tout cela et très nettement; en plus, celle de la laideur incommensurable du monde et des choses extérieures.

4. Cité par G. Mourey, *Passé le Détroit*.

Cette heure est la salutaire crise, par laquelle nous les hommes, nous passons tous. Et une fois que nous avons été visités par elle, elle nous revient périodiquement. C'est nos «menstrues» et ceux-là sont stériles qui en sont dépourvus.

Nos œuvres se vivifient en raison de la somme de dégoût et d'amertume qu'elles apportent; en raison de la rancœur que nous inspirent à chacun de nous, selon sa sphère d'action, les choses et les hommes qu'il nous est donné de rencontrer et d'apprécier. Les crises successives **fertilisent** notre action, mais la première crise **la marque**. Pour les uns, c'est la révolte immédiate, dans ses diverses formes et applications; pour d'autres c'est la soumission à ce qu'ils viennent de découvrir de désagréable en la vie, mais de quoi ils s'accommoderont.

Alors, les uns prendront à bras le corps la vie et la maladie et leurs sentiments, regarderont en face l'infamie du pouvoir et de l'autorité; répudieront l'unique souci de leurs ancêtres qui fut d'amasser de l'argent, se dresseront haut pour se sauver de l'ambiance pénétrante de la bêtise.

Les autres accepteront tout cela, et la lâcheté avec laquelle ils se soumettent aura raison des vivifiantes menstrues, de toute tentative d'indépendance et de révolte, et l'argent qu'ils auront reçu de leurs ancêtres leur servira à se défendre contre elles si, par hasard, elles persistaient à les harceler.

C'est en une heure de crise pareille que W. Morris dut mesurer nettement son action.

L'ingénuité de son âme et sa foncière honnêteté le prédisposaient à recevoir une empreinte très forte et tous les actes de sa vie, toute son œuvre se rattachent à ces deux vertus. Au lendemain de sa mort, un compagnon⁵ clame sa peine et ne trouve de plus honorant à dire que : *«La base du caractère de William Morris fut, à mon sens, l'honnêteté, une entière honnêteté. La vertu, supposée commune, est des plus rares. Il vit droit devant lui, parla droitement et agit avec droiture. Il n'y avait en lui ni réserve, ni équivoque, ni intrigue»*.

Et ensuite, au lieu de vanter le haut mérite de son œuvre, il convie tout le monde à la médiation sur son «honnêteté»!

5. John Kenworthy, *Freedom*, nov.96.

Voici donc l'instant de sa vie auquel Morris aura reconnu l'outil principal qu'il avait à conquérir. Vous pensez comme moi au rapprochement qu'il y a à faire entre le jeune homme à l'écoute des voix qui lui définiront son rôle et Siegfried, l'éternel jouvencEAU qui cherche à distinguer dans le chant de l'oiseau quel sera le rôle et où dort celle que son ardent baiser devra réveiller.

Une lettre de W-B Scott nous renseignera sur les premiers actes de Morris dans l'œuvre de résurrection des arts mineurs : *«Le premier pas de W. Morris dans cette direction fut de se mettre au service de G-Edm. Street, établi à Oxford comme architecte. Le fait d'avoir choisi un apprentissage d'architecte prouve combien Morris avait saisi, en opposition avec d'autres, l'idée fondamentale de la nature et de l'essence de l'art... Pour William Morris, l'architecture est à la fois la base et le but de tous les arts...»*.

Lui-même a dit : *«J'ai parlé des arts populaires, mais ils peuvent tous être compris dans ce seul mot : Architecture. Ils sont des parties de ce grand tout et l'art de construire des maisons commence en eux. Si nous ne savions pas comment faire pour teindre, pour tisser, si nous n'avions ni or, ni argent, ni soie; et aucun pigment pour peindre, si ce n'est une douzaine d'ocres et de terres d'ombre, nous pourrions néanmoins susciter un art digne qui nous conduirait à tout, avec, comme matériaux, du bois et des pierres et quelques outils tranchants pour faire de ces choses communes, non seulement un abri contre le mauvais temps et le vent, mais aussi, ils pourraient exprimer les pensées et les aspirations qui sont en nous. L'architecture nous conduirait à tous les arts, comme elle le fit pour nos ancêtres...»*.

A ce moment, à n'en pas douter, William Morris a reconnu son initiateur; il peut avoir lu en sa jeunesse, avant l'âge de sept ans, la plus grande partie des œuvres, sinon l'œuvre entière de Walter Scott⁶; il put arriver au collège d'Oxford, selon l'affirmation de M. Herbert Horne⁷, imbu d'une grande admiration pour les écrits de Mr. Browning, y concevoir une admiration égale pour Tennyson, dont l'influence sur la jeunesse intellectuelle fut énorme et lui enseigna *«le chemin du*

6. Aymer Vallance.

7. Herbert Horne, cité par le précédent.

romantisme pur et distilla pour elle tout ce qu'il y a de plus sain et de plus noble dans le monde du moyen âge»⁸; il put y lire Froissard encore et ce *Morte d'Arthur* de Malory, cette fois il sait qu'il est le continuateur de l'œuvre purement spéculative de Ruskin et il se disposera à remplir ce rôle dont il mesure toute l'expansion idéale et toutes les exigences pratiques.

Sous la forme d'une apologie enthousiaste de l'art gothique dans *Stones of Venice, The seven lamps of Architecture*, Ruskin avait essayé d'attirer l'attention sur les merveilles d'art de tous les artisans anonymes des siècles passés. Il glorifia leur esprit de collaboration et leur intense bonheur au travail. Les chapitres tirés de *Stones of Venice* édités par Morris lui-même sous le titre *Gothic art* sont une divulgation haute des conditions qu'il faut à l'art et aux artisans pour atteindre pareille expression accomplie. Il sont la paraphrase de sa définition de l'art.

«L'art est l'expression de la joie qu'on a ressentie à faire son travail».

Méditez, vous autres qui accomplissez si diverses besognes, et concluez que l'art est immense, aussi divers que vos besognes et que n'importe laquelle, celle réputée la plus vile, peut porter la marque de la joie que vous eûtes à faire ce travail. Tout objet, créé par vos mains et par vos cerveaux, peut porter cette marque, doit révéler cette expression joyeuse.

Et pourtant quelle œuvre - aujourd'hui - la porte cette empreinte ? Elles sont rares, infiniment rares. Concluez : les conditions dans lesquelles s'accomplit le travail journalier sont néfastes. Le travail n'est plus une joie que pour quelques-uns; les autres vont au travail comme à la punition. La punition vient de Dieu, n'est-ce pas ? Concluez plus loin : la foi chrétienne a supprimé la joie au travail, elle a porté un coup à l'art. Vous me dites néanmoins, la foi chrétienne suscita cet épanouissement merveilleux d'art : l'époque de l'art gothique. Croyez plutôt à des causes à côté, dont la foi a profité, assurément, servi de prétexte, mais il me serait facile de vous démontrer qu'il y eut là une explosion de vie libre, une poussée de forces humaines qui s'attestent dans le choix des éléments ornementaux : fleurs, plantes, animaux, hommes. Le résultat : de hautes cathédrales vivantes d'une

8. Mrs Esther Wood, sur D.G.Rossetti et le mouvement Pré-Raphaélite.

humanité grouillante en elles, de glorieuses attestations du génie et de la vie des hommes.

Ces monuments inspirés par la foi sont autres. Mais en ce moment il ne convient pas d'insister plus.

Ruskin révéla donc sans conteste à Morris, la prodigieuse diversité de l'art, l'immense place qu'il pourrait occuper dans le monde, une place conquise précédemment et à reconquérir.

La formule était infinie, l'art serait partout où le travail serait une joie et lors Morris de s'imaginer une société dans laquelle tout travail s'accomplirait avec joie et parallèlement, d'essayer à s'instruire dans le plus grand nombre de métiers possibles.

Morris devint, par conséquent, aussi fatalement socialiste qu'artisan.

Les connaissances que William Morris eut à acquérir afin de faire face aux diverses phases du rôle qui se multiplièrent en raison du nombre de tous les métiers d'art existants, furent acquises prodigieusement vite, assimilées aussi prodigieusement qu'elles lui valurent, au dire de Crane, l'inimitié (ce qui est une autre façon de rendre hommage) des spécialistes.

C'est à l'instant de la création de la maison de commerce Morris, Marshall, Faulkner and C^o, qu'elle se manifesta. A l'occasion d'une médaille décernée à la firme nouvelle lors de l'exposition de 1862, il y eut une plaisante levée de boucliers contre elle, les spécialistes concurrents affirmant que le vitrail médaillé - car c'est par l'exécution de vitraux que la maison débuta - était une fraude et que les matières employées étaient en réalité des matières anciennes, et le vitrail en lui-même, un vitrail ancien, simplement remis à neuf pour l'occasion. Dférée à une commission d'enquête, la plainte tourna à la confusion des plaignants et l'incident ne put que signaler l'apparition peu ordinaire d'artistes qui, dans une circulaire au public, avaient annoncé qu'une compagnie d'artistes *historical* s'était constituée à l'effet « *d'exécuter des œuvres d'une façon artistique et qu'elle avait décidé de consacrer le temps qui restait à ses membres à l'exécution de dessins pour toute espèce de manufactures d'essence artistique !* »⁹.

9. Cité par Aymer Vallance.

Mais avant de pénétrer plus avant dans l'historique de la maison créée par Morris, recherchons, voulez-vous, pour quelles causes autres que celle d'une prédilection spéciale pour l'art gothique dont nous trouvons des traces chez Morris dans la description de ses voyages dans le nord de la France, qui le mirent en présence des cathédrales d'Amiens et de Rouen, toutes ses œuvres dans le domaine des arts décoratifs, ont le caractère gothique si nettement accusé.

Deux causes d'un ordre assez opposé, en apparence, mais en réalité de même nature.

L'atmosphère d'art dans laquelle vécut W. Morris fut celle de la Compagnie Pré-Raphaélite. Quand il s'établit à Londres pour la première fois, c'est-à-dire au sortir du collège d'Oxford et de son apprentissage d'architecte, qui ne dura que neuf mois, il vécut avec B. Jones dans l'intimité la plus stricte, partageant leurs chambres et leur atelier qu'ils avaient en commun. Et l'on sait quelle part Burne-Jones prit à la constitution de la célèbre compagnie dont l'âme fut D.G. Rossetti.

Un mot seulement du lien spirituel qui réunit la compagnie composée de : Rossetti, F.M. Brown, Hunt, Millais et Burne-Jones. Ils ont reconnu ces hommes que la peinture était en voie d'une irrémédiable décadence. Elle a commencé avec Raphaël et ils le proclament audacieusement. Ils conformeront leur conception de l'art à cette doctrine et c'est aux maîtres, nés et pratiquant avant Raphaël qu'ils se rattacheront. Morris a formulé lui-même dans une conférence donnée à Birmingham en 1880, les principes Pré-Raphaélites :

1. L'artiste puisera son inspiration aux sources naturelles et non aux conventions académiques;
2. Leurs œuvres auront une qualité épique;
3. Aucun tableau ne sera complet s'il n'est quelque chose de plus que la représentation d'un fait. Il faut qu'il ait une beauté définitive, harmonieuse et consciente. Il doit être **ornemental** et doit pouvoir faire partie intégrale d'un tout de beauté, chambre, halle ou église.

Morris est donc aussi imprégné que ses amis de l'atmosphère médiévale dans laquelle cet Italien de génie, Dante Gabriel Rossetti, occasionnellement anglais, maintenait ceux qui avaient embrassé sa foi. Lui-même avait pénétré l'âme italienne du XIII^e siècle sous la conduite de son père, traducteur

et commentateur de Dante, et Morris eût pu faire sien l'aveu de E.B.Jones : *«Je ne suis pas un Anglais, moi, je suis Italien du XV^e siècle !»*. Seule, la désignation de nationalité est trop étroite pour Morris, il est du monde médiéval et les sources sont en lui de son œuvre décorative et de son œuvre littéraire tout à la fois.

Je les indique, les manuscrits **contant** et **illustrant** le Cycle héroïque de la Table ronde, la Légende sacrée du Saint-Graal, les Légendes arthuriennes, et tous ces écrits merveilleux du moyen-âge.

La seconde raison qui ne laissa aucun choix sur le caractère à donner aux œuvres d'art d'Industrie et d'Ornementation, qu'il allait entreprendre, fut qu'ayant à rattacher par un lien les arts que Ruskin avait évoqués à la vie par sa voix de miracle, il avait à passer outre toutes les époques d'aberration, à négliger ces formes d'art connues sous le nom de styles : Louis XVI, Louis XV et ainsi de suite, Renaissance italienne, Renaissance flamande, et ainsi de suite, à ne s'arrêter qu'à une époque où le principe lui apparut sain, rationnel, assez pourvu de sève et de sang pour alimenter l'ombilic qu'il tendait ! Aucune époque ne fut plus puissante que cette époque du style gothique, aussi saine, aussi rationnelle, et Morris reconnut que même *«pour l'avenir aucun style n'est possible si ce n'est le style gothique, lequel après un développement de plusieurs siècles et après un arbitraire recours à un style qui avait perdu depuis longtemps tous les éléments de vie et de croissance, a encore en lui assez de facultés de rajeunissement et de développement»*.

Ici, il s'établit que les deux causes signalées sont semblables. Dante G. Rossetti n'était-il pas arrivé par un processus semblable à formuler sa religion d'art : la vraie tradition d'art était au delà de Raphaël et en deçà c'était la décadence ?

A qui revient en réalité, la conception de la création d'une firme industrielle où tous les produits vendus seraient hautement artistiques, et doublement dignes en ce qu'ils auraient été obtenus de la collaboration ouvrière autrement que par des moyens de soumission absolue, de surmenages excessifs, de pratiques abrutissantes ?

L'histoire non écrite jusqu'à présent de la maison *Morris et C^o.*, l'est aujourd'hui dans ce volumineux livre dans lequel M. Aymer Vallance a noté tous les faits, tous les actes, toutes les œuvres de Morris avec un soin minutieux. Elle constate que les premières réunions eurent lieu dans la maison de Ford Madox Brown. Il aurait été l'initiateur, W. Morris l'organisateur.

C'était en 1861; et deux années auparavant, en 1859, Morris à l'occasion de son mariage s'était construit une maison, *The Red House*, pour laquelle il avait créé tout le mobilier et conduit toute la décoration intérieure.

Il n'y a qu'un pas à faire pour celui qui a pris la peine de construire lui-même sa maison, de dessiner lui-même son mobilier, et de présider lui-même à sa décoration, pour devenir celui qui le fera aussi pour d'autres. Ceci tient, je l'ai dit ailleurs¹⁰ à ce que la plupart des hommes s'imaginent qu'ils ne peuvent pas faire cette besogne eux-mêmes, que certaines facultés ou connaissances leur manquent pour cela. Ceci n'est qu'une bien mauvaise habitude de penser et voilà encore un beau rôle à remplir : être celui qui réveillera en le cœur des hommes la conscience de la responsabilité qu'ils doivent prendre dans cette si intime, si individuelle entreprise : construire sa maison. Il y a là un point de départ d'éducation. Que tous les efforts convergent vers ce but et quand le jeune homme saura tout ce qu'il faut pour cela, qu'il songe alors à d'autres occupations et à se choisir une compagne.

M. Aymer Vallance dit de *The Red House*: «*Un écrivain dans le Studio signale cette maison, une merveilleuse construction rouge qui serait le prototype de toutes les belles maisons du style dénommé 'de la reine Anne', quoique, ceci peut être dit en passant, elle est presque entièrement gothique avec une forte apparence d'influence française. Elle est en effet remarquable en ce qu'elle est le premier exemple de l'usage retrouvé de la brique rouge pour des maisons d'habitation. Elle est de construction irrégulière et pittoresque; elle a un caractère architectural qui la distingue de ces contemporaines de l'ignoble square box order, qui à cette époque semblait être accepté généralement. Cette maison fut, pour cette époque,*

10. *Trois Prédications d'Art.*

*une audacieuse innovation dont on ne peut nier les résultats excellents...»*¹¹.

The Red House fut donc l'œuf d'où sortit la maison William Morris, Marshall, Faulkner and C^o., composée de MM. Madox Brown, peintre; D.G. Rossetti, peintre; E. Burne-Jones, peintre; Arthur Hughes, peintre; Ph. Webb, architecte; P.P. Marshall, ingénieur; Ch.Jos. Faulkner.

C'est sur les épaules de W. Morris que reposait toute la responsabilité de pareille tentative, une des plus hardies qu'on ait tentée dans ce que j'appellerai volontiers avec les Anglais la *Victorian age*.

Morris se subdivisa tant qu'il se demandait à lui-même «*laquelle des six personnalités distinctes qu'il incarnait était bien la sienne propre*»¹². En un laps de temps extraordinairement court il eut à produire un nombre considérable d'œuvres; les unes furent commandées à la jeune firme, les autres constituent le fond de la maison devenue dans la suite William Morris and C^o.

Les produits de la maison les voici¹³. Il se rattachent à :

La peinture sur verre (les vitraux);

La fabrication de papiers peints;

La fabrication des tissus tissés;

A la tapisserie;

A la céramique;

Au mobilier;

Aux livres.

Morris s'instruisit de la fabrication de tous les éléments constituant la maison moderne en homme décidé à commander, à donner une impulsion autre au courant du moment. Il prévint que tous les hommes et toutes les choses constituant ces fabrications allaient se retourner contre lui. Il ne se dissimula pas les crocs-en-jambe qu'on allait lui dresser et les ricane-

11. Aymer Vallance. *William Morris*.

12. W.Crane, *Progressive review*, 1896.

13. La Conférence donnée à la Maison du Peuple était accompagnée de nombreuses projections, et à ce moment une succession de vitraux, de tapisseries, de papiers-peints et de tissus, etc., pouvait produire l'illusion d'une visite aux magasins de Morris and C^o.

ments que provoquerait sa chute, et comme sa tentative eut forcément à se doubler d'une organisation commerciale, d'ateliers de fabrication et d'une maison de vente, que provoquerait sa faillite.

Il s'instruisit normalement, commença par le métier, par la manipulation des outils, et y conforma ses intentions, son dessin. A première vue ses œuvres et les diverses branches de l'art industriel, dénotent une apparence normale, honnête, une ornementation adéquate à la fabrication. L'ornementation chez Morris fait corps avec l'objet, la chose ornée. L'une et l'autre sont nées à la même heure, conçues parallèlement. Il n'y a pas là la courante superfétation actuelle d'ornements, cette «application» qui est le mot actuel, et qui «court la rue» au bras de qui vous savez.

Celle-ci n'est que quelque enjolivement, quelque «application», en effet superficielle; ce quelque chose de particulièrement putassier que quelqu'un ou quelqu'une, particulièrement corrompu, apporte en fin de compte, si c'est un objet, en un tour de main de la dernière minute, et qui dissimule habilement tout ce que cet objet a de déféctuosité, pourrait révéler de la qualité détestable de la matière dont il est fait, de l'ennui avec lequel il fut fait, de la brutalité égoïste de celui qui contraignit à le faire.

Si c'est une œuvre d'art, de ce quelque chose de particulièrement habile et énervant qui assouplit, en l'œuvre plastique, tout relief de formes, noie le trait, fond les colorations vives.

Si c'est une œuvre musicale, de ce quelque chose qui atrophie l'élan, fait choir la phrase en un spasme de lymphatique.

C'est qu'à présent, c'est de cette façon que la plupart d'entre nous entendent la contribution de l'art aux objets, aux choses de la vie matérielle. La contribution selon Morris était plus effective, marque dès la source, l'art est au cœur de l'objet, il y fut déposé comme le pollen au cœur de la fleur, comme le germe au sein de la femme. Il naît alors une œuvre sobre, équilibrée, ordonnée qui procède du Style, enfin, en l'acception du mot la plus haute, la plus générale.

Mais voyez vous, mes amis, cet homme qui est un poète, reconnu par ceux qui ne connaissent de lui que ses poèmes

comme un rêveur authentique, impénitent et peu pratique; ce poète, outillé de vieux métiers à bras, de simples planches gravées, d'une presse à bras, mais voyez-vous ce poète vouloir conquérir l'industrie! Est-ce assez déraisonnable, dites? Et puis ce rêveur, en plus a l'âme douce et sensible à la misère des ouvriers; il a eu le cœur serré et le vertige dans les infernales usines où le capital les parque; il a manqué d'air et de lumière entre les murs où ce travail s'accomplit communément et là-bas, hors la ville, «dans de délicieux paysages de nature grasse, généreuse, à l'ombre d'arbres puissants, au milieu d'une immense prairie, il a élevé les usines d'art de Merton-Abbey aussi. Usines d'art, le vilain mot qui évoque une vision de fumée âcre, de machineries bourdonnantes de travail impersonnel. Non, rien de tout cela, mais une sorte de grande ferme, à un seul étage, dans la verdure au bord d'une petite rivière, la Wandle, qui sinue autour en chemin de fraîcheur et de joyeux murmure»¹⁴.

Dites, mes amis, cet homme est un fou, n'est-ce pas? Oh, certes il eût été fou, s'il n'eût réussi; mais voilà, l'entreprise réussit brillamment et l'homme, le poète qui eut cette inqualifiable audace, accomplit en outre cette action doublement héroïque, d'ouvrir un magasin au cœur de Londres et d'y inscrire son nom; William Morris, marchand, et puis de faire face à tous ses engagements commerciaux!

Il infligeait une leçon aux commerçants avides, et une autre aux poètes orgueilleux.

C'est donc que c'est la fin du monde, «la fin d'un monde» selon l'expression de Drumont.

Je crois qu'une action semblable est capable de précipiter la débâcle! Le pays, en lequel une pareille action s'accomplit, est miné; un siècle qui a vu un marchand honnête est condamné et ceux qui vont prônant et divulguant pareil exemple sont assurément mal intentionnés.

Maintenant le marchand est mort, il est vrai, mais l'action perdue, la puissance de son nom et de son exemple sont indestructibles. Son nom est un programme et son œuvre demande à être continuée. C'est que William Morris ne reconnut pas

14. G. Mourey. *Passé le Déroit*.

le présent, autrement que pour le trouver abominable. Cette constatation faite, il regarde le passé qui lui apparaît superbe, il regarde l'avenir qu'il entrevoit plus beau encore. Toute l'œuvre de sa pensée et de ses mains **fait le pont** au-delà du présent ? Son génie se plaît à faire faire le trajet des éléments intellectuels et décoratifs le long de la courbe du passé vers l'avenir. Il les rajeunit, par le miracle de sa foi en eux et, les retrouve ressuscités dans l'avenir. Sous la courbe, n'est nous, c'est notre vie, c'est notre société, les yeux fixés sur l'accomplissement de cet événement merveilleux, mais déçus de ce qu'il ne nous en advint rien, qui nous permette d'en jouir. Le prodige nous a passé par-dessus la tête comme une traînée lumineuse, le nuage prometteur de pluie bienfaisante s'en est allé tomber ailleurs !

Ici, j'aborde une courte analyse en laquelle vous me suivrez plus facilement.

Tout vrai socialiste doit une grande reconnaissance à Morris parce que c'est sous l'égide de l'Idéal socialiste qu'il a placé toute son œuvre d'artisan.

Il a choisi d'être socialiste parce que, dans sa pensée, le socialisme seul pouvait faire place à l'art tel qu'il concevait l'art, pouvait aider à la renaissance de l'art telle qu'il concevait cette renaissance.

Or, une recrue comme Morris élève autant l'Idéal qu'elle choisit de servir que l'Idéal honore cette recrue. William Morris a passionnément aimé le socialisme, auquel il croyait avoir reconnu la plus grande vertu imaginable, celle d'orner à nouveau le cœur des hommes du sens de l'art; non du sens étroit de l'art, celui qu'une Société avilie avait limité à des passions de propriété de tableaux et de statues, de présence vaniteuse à des spectacles; mais au sens large, puissant et sain d'aucune chose, d'aucune conception, d'aucune sensation à laquelle l'art n'eût pas contribué.

Je vous ramène naturellement à la formule d'art selon Ruskin, car en tant que socialiste, Morris fut encore bien plus le continuateur de Ruskin qu'en son incarnation d'artisan.

Il avait reconnu la portée morale et révolutionnaire de cette définition de l'art : la joie que l'homme ressent à faire son tra-

vail et il préméditait de la faire inscrire sur les murs de toutes les Ecoles d'art et manuelles où, par sa suggestion permanente, elle aurait conduit tous ceux qui méditeraient un instant sur ses conséquences à désirer aussi ardemment que lui que la société se transformât au point que le travail puisse redevenir une joie, la plus grande joie après celle de voir vivre et grandir des enfants.

*«Je serais honteux, disait Morris, dans sa série de conférences rassemblées sous le titre *Craintes et Espoirs pour l'Art, je serais honteux de vous laisser croire que j'oublie les travaux de ceux sur lesquels les miens sont basés... et qui formulèrent mes espérances, mes désirs en les paroles les plus claires et les plus éloquents qu'aucun homme prononça jamais.*»*

Et à plusieurs reprises il insiste sur cette source; il appuie avec d'autant plus de plaisir, semble-t-il, qu'il donne à penser, sans jamais formuler sa pensée cependant, à l'étrange attitude de cet homme. Ruskin, qui ouvre les yeux au monde entier, lui met au cœur le plus intense désir d'un bouleversement de la société, lui indique le plus sûr moyen de réaliser ce nouveau désir et qui lui-même reste aveugle, le cœur insensible et imprévoyant des doctrines qu'il a encouragées. Il veut rester l'inexpugnable *Torry*. Et pourtant cet homme est très doux et très bon; ceci dénote qu'il y a une force plus grande, en nous, que celle de notre cerveau; il y a celle de nos habitudes de penser et d'entendre.

Son rêve de société future correspond à celui qu'il fit pour la destinée d'un groupement d'hommes.

C'est le rêve de l'homme que nous avons entrevu tantôt évoquant les rouets et les métiers morts comme avec une baguette de magicien et qui, quand il confia la terre qui allait servir de champ d'expérience d'une vie idéale, *«remonta aussitôt dans sa chaise de poste, avec son gorgeous postillon, et tout le pittoresque suranné d'un grand seigneur du XVIII^e siècle; disparut joyeusement, dans un nuage de poussière, aux yeux de ces déistes, non conformistes, et quakers stupéfaits et morfondus»*.

«Nous allons essayer, s'écrie Ruskin, de rendre quelque petit coin de notre territoire anglais beau, paisible et fécond. Nous n'y aurons pas d'engin à vapeur, ni de chemins de fer; nous

n'y aurons pas de créatures sans volonté ou sans pensée; il n'y aura là de malheureux que les malades et d'oisifs que les morts. Nous n'y proclamerons pas la liberté, mais une obéissance instante à la loi reconnue et aux personnes désignées, ni l'égalité, mais la mise en lumière de toute supériorité que nous pourrions trouver et la réprobation de chaque infériorité. Lorsque nous aurons besoin d'aller quelque part, nous irons tranquillement et sûrement, non à raison de 60 milles à l'heure au risque de nos vies; lorsque nous aurons besoin de porter quelque chose, nous le porterons sur le dos de nos bêtes ou sur le nôtre, ou dans des charrettes ou des bateaux. Nous aurons abondance de fleurs et de légumes dans nos jardins, quantité de blé et d'herbe dans nos champs, et peu de briques. Nous aurons un peu de musique et de poésie; les enfants apprendront à danser et à chanter dans ce coin de territoire, peut-être quelques vieilles gens pourront le faire aussi, en temps voulu... Peu à peu quelque art ou quelque imagination supérieure pourront se manifester parmi nous et de faibles rayons de science luire pour nous. De la botanique, quoique nous soyons trop timides pour discuter la naissance des fleurs - et de l'histoire, quoique trop simples pour révoquer en doute la nativité de l'homme: qui sait! Peut-être même une sagesse, sans calcul et sans convoitise, comme celle de mages naïfs, présentant à cette nativité les dons de l'or et de l'encens.»¹⁵

Celui de William Morris se précise en des formules plus nettes et plus pratiques et plus praticables: *«Il est juste et nécessaire que tous les hommes aient un travail à faire qui soit digne d'être fait et qui donne par lui-même une satisfaction à être fait; et qui soit fait en de telles conditions qu'il ne devienne ni surmenant ni inquiétant».*

Celle-ci est une de ses premières propositions et lui-même entrevoyait que *«si la société pouvait l'admettre, la face du monde serait changée, que le mécontentement et les querelles et la malhonnêteté auraient disparu».*

Mais que le prix *«pour arriver au bonheur du monde serait... la Révolution».*

Et en effet, ces changements dans les conditions du travail nécessiteraient à eux seuls une révolution; alors pensez à l'ef-

15. Ruskin.

fort et au bouleversement qu'il faudra, cette question du travail n'étant qu'une des aspirations que l'homme doit avoir et qui le mèneront à son épanouissement complet.

Morris eut conscience que ce ne serait pas tout : une réglementation du travail, une moralité nouvelle présidant au travail (car il avait reconnu «*que les causes de la vulgarité de notre civilisation sont plus profondes qu'il n'avait cru précédemment et que toute la hideur qui nous environne n'est que l'expression extérieure d'une intérieure ignominie morale*»), et il élargit en conséquence son idéal social.

En conséquence, l'évolution sera suivie toute sa vie, et logique; Morris ira d'une adhésion opportune et clairvoyante au radicalisme, par une progression constante et continue du socialisme démocratique au **communisme pur**.

Cet élargissement de l'Idéal social va de 1881 à 1889.

C'est d'abord le seul souci - ou presque - du problème économique. «*C'est la verge d'Aaron, dit-il, qui avale toutes autres.*»

Et il veut s'initier au socialisme scientifique. Il veut lire le *Capital* de Marx, mais il avoue que la confusion du livre dans le chapitre purement économique, fait souffrir l'agonie à son esprit ! Et des conversations avec M. Hyndmann, une des principales figures du socialisme moderne anglais, avec MM. Bax, Scheu, feront mieux pour son enseignement. A ce moment, il s'affilie à la Fédération démocratique dont les statuts équivalent ceux de nos progressistes démocrates actuels.

Ce sont quelques matières à emplâtres sur jambes de bois auxquelles une proclamation, en 1884, de la *Social Democratic Federation* ajoute quelque piquant : «*L'établissement d'une condition libre de la société basée sur une égalité politique, avec des droits sociaux égaux pour tous et l'émancipation complète du travail*».

La marche en avant provoqua une scission et vint ensuite, cette même année 1884, la fondation de la Ligue socialiste.

C'est l'histoire du socialisme anglais que je dois esquisser et vous me pardonnerez, elle tient plus intimement qu'à aucun

autre homme à William Morris. Voyez, la *Social League* est née, son journal paraît : *The Commonweal* et l'article de fond du premier numéro, février 1885, est écrit par Morris, paraît sous sa signature : «*Il est de notre devoir d'attaquer sans relâche le misérable système qui provoquerait la fin de la civilisation dans une société de pauvres et de riches, d'esclaves et de maîtres d'esclaves...*»

Le but de la Ligue est de combattre «*toute distinction de classes et de nationalités*». C'était, en somme, une tentative de résurrection partielle de l'Internationale, et nous devons nous affliger de voir aujourd'hui des socialistes défendre le principe de la nationalité dans les différents parlements. Mais voilà, ceci sont exigences politiques, manœuvres de parti, habiletés parlementaires auxquelles un poète comme Morris ne pouvait rien comprendre.

Et c'est mieux qu'il n'y ait rien compris, il a continué sa marche en avant et s'est posté au bout comme un Phare que les travailleurs, de cervelle ou de mains, verront bien dès qu'ils se seront dégagés d'une part «*du semi-fatalisme économique de certains socialistes dont le point de vue est mortel et décourageant*», d'autre part de l'espérance de s'en remettre «*de toutes les affaires de la vie sur les épaules d'une abstraction nommée l'Etat*».

Ce sont paroles de Morris; elles marquent le chemin parcouru et vinrent en réponse au roman utopique de Bellamy, *En l'an 2000* et qui, dit W.Crane, «*menaçait d'être accepté comme peinture fidèle du seul état socialiste possible*»¹⁶.

Aussi William Morris écrivit-il, en réponse, son roman utopique *News from Nowhere*, «*Nouvelles de nulle part*».

Ici je voudrais m'arrêter longuement et vous lire, vous lire de longs chapitres de cette évocation d'une vie heureuse, heureuse pour tous !

Le roman parut dans le *Commonweal* de janvier 1890 et prit 39 numéros; nous goûterions ensemble d'exquis moments de «*répît*» en vérité. L'atmosphère en est définie ainsi par quelque critique : «*Pas de lois, pas d'avocats, pas de juges,*

16. W. Crane, *Prog. Review*, 1896.

pas de gouvernement!». Un autre constate que l'impression du lecteur est que la joie dans le travail est le secret de l'art et du contentement; plus loin que «*les délices d'une vie physique sur terre sont la véritable condition de l'homme*».

Voilà ce qui permit à Kropotkine d'écrire dans une lettre que j'ai là, que «*News from Nowhere est le plus anarchiste de tous les romans de société future qui aient été écrits*» et dans un article publié au lendemain de la mort de Morris : «*qu'il est l'expression de la société idéale la plus libre de toute tradition étatique et monastique*»¹⁷.

N'est-ce pas, je pourrais dire exactement que Morris décrit comme tous ceux qui ne sont pas arrêtés en route par des raisons de mandats, de postes ou de fonctions limités, immobilisant, que William Morris décrit la courbe qui va du Socialisme démocratique à l'Anarchie.

Mais lui-même n'accepta jamais ce mot et prit soin, en 1889, de déclarer dans son journal le *Commonweal*: «*Je veux commencer par dire que je me qualifie un 'communiste' et ne désire ajouter aucun autre qualificatif à ce mot*».

Cette nette protestation venait au moment où une agitation se produisait en Angleterre autour du mot «communisme anarchique». Aussi faudra-t-il accepter pour un classement d'opinion définitif celui que lui assigne P. Kropotkine : «*Je n'ai pas dit que William Morris fût un anarchiste. Il a été toute sa vie un communiste libertaire*»¹⁸.

C'est à pas de géant que la route a été parcourue. Morris a épuisé son enthousiasme de militant à tous les coins de rues de Londres. Il parla en public, vendit des écrits socialistes, tint tête courageusement à la police féroce se souillant de sang et d'injustice une fois de plus en cette journée mémorable de Trafalgar Square; il publia une longue série de chants socialistes.

Et prit sa course plus avant toujours sur le chemin de l'Idéal et de la justice. Des forces lui étaient constamment acquises et lui venaient de sa lutte triomphante contre la Laideur. Toute

17. Kropotkine, *Freedom*, novembre, 1896.

18. Kropotkine, lettre à Madame D...

œuvre nouvelle sur ce terrain le poussait comme une vague pousse un bateau, gonflait sa voile.

Sa sensibilité et son raffinement d'artiste qu'il exerçait et développait tous les jours par ses travaux manuels, par ses facultés de poète, avaient hâte de se dégager des querelles auxquelles il assistait, des compromissions qu'il soupçonnait.

Il voulait aborder en terre heureuse et vite, et non en quelque île d'aventure, mais en un lieu et un temps «*où la communauté sera composée d'hommes qui réaliseront si complètement la communauté qu'il n'y aura plus aucune chance qu'aucun homme ait raison de nuire à son voisin*».

Il n'a plus qu'une chose à dire, mais il faut cette fois qu'il la crie parce qu'il se sent subitement seul; il a trop devancé les travailleurs anglais plus lents à la course! Il crie: «*La seule règle d'action sera la conscience publique*».

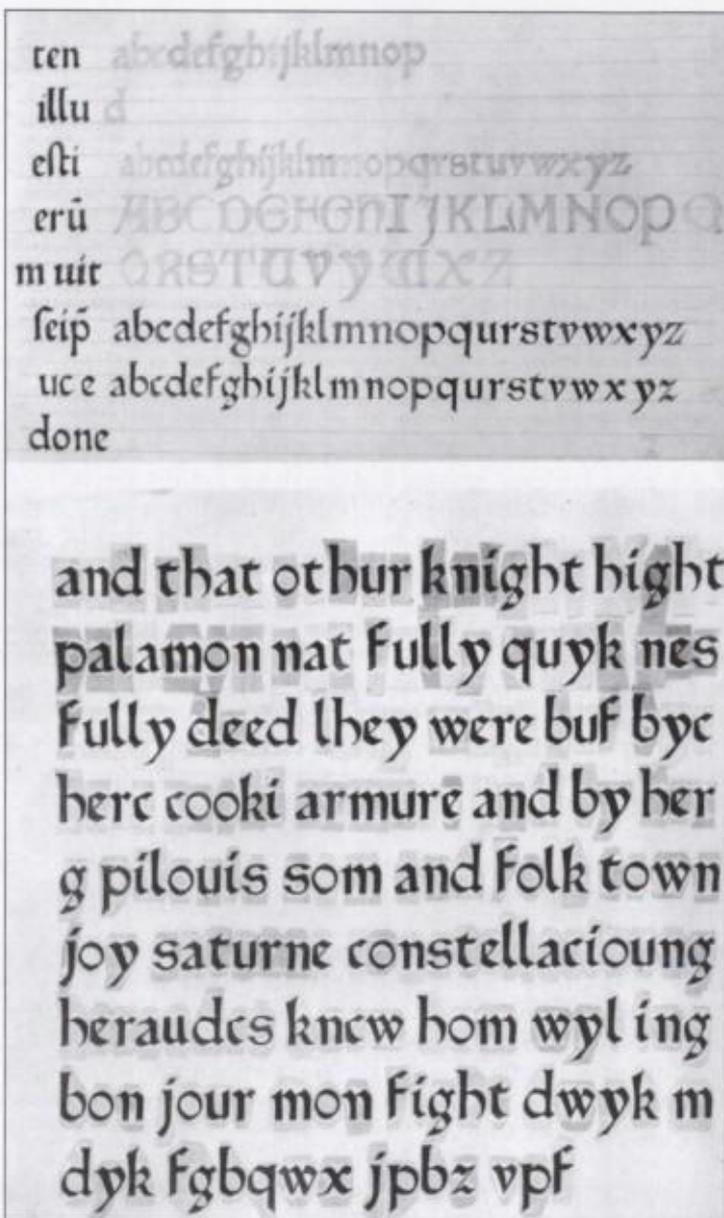
Et il trouve à dire à ceux qui se sont attardés que «*tout ce qui, dans la direction socialiste, s'arrêterait en deçà du communisme, de l'égalité la plus absolue de condition, est un compromis avec l'état actuel de la société, une halte sur la route du but et tous les vrais socialistes doivent admettre que le communisme est le développement indispensable du socialisme*».

Sa voix a-t-elle porté assez loin? L'écho a-t-il prolongé le son de sa voix?

Je pense que c'est avec une profonde amertume qu'il s'est senti isolé et le 15 novembre 1890 il clôt sa carrière de socialiste actif par un article dans le *Commonweal*: «Where are we now» dans lequel il établit un bilan sage, et mesure en paroles froides et calculées, afin de ne pas décevoir ceux qui marchaient encore et auraient à parcourir la même route que lui, sa propre déception.

Et j'ai là sous les yeux des paroles pantelantes à lui, elles me viennent de par l'intermédiaire d'un homme¹⁹ qui n'a pas cessé de marcher avec lui, elles disent: «*Morris, en Angleterre, a marché tout le temps avec nous. Un jour, après*

19. P. Kropotkine.



Etude et essai pour le caractère d'imprimerie *Troy* (1891).

s'être retiré il nous a fait une conférence. Il a exposé son idéal de société communiste-libertaire admirablement. Quelqu'un dans la salle lui ayant demandé pourquoi il nous avait quittés : 'J'étais sûr, a-t-il répondu, que la Révolution sociale allait éclater; mais je vois que le travailleur anglais est tellement conservateur que ça prendra du temps pour l'éduquer. J'AI TOUT DIT CE QUE JE POUVAIS DIRE'».

C'est à cette époque qu'il se voua, exclusivement, au métier qu'il apprit en dernier lieu : l'imprimerie. En elle, il se recule volontairement dans le Passé et accomplit cette œuvre de Bénédictin, qui si elle eût été la seule, lui eût encore valu une admiration sans borne.

Pensez à ce qu'il a fallu de travail pour la création de ses trois types de caractères : *The golden type*, *The Troy type*, *The Chaucer type*. Quelle lente et patiente distillation de tous les spécimens de la typographie flamande, allemande, française et italienne !

Morris s'est expliqué sur ce travail et sur tous les autres travaux pour l'installation de sa Kelmscott Press dans un livre *The Ideal Book* qui contient en outre un aperçu complet de son idéal typographique, un critérium de jugement au moyen duquel nous pouvons apprécier ses propres livres et constater que le maître imprimeur de notre siècle a atteint son idéal et que parmi toutes les œuvres de son génie si étendu, c'est en elles, les probes et fastueuses feuilles, vigoureuses et claires, belles de beauté calme et ordonnée, qu'il l'a atteint le plus complètement.

Le premier livre sorti des presses de William Morris fut *the Story of the Glittering Plain*; il parut le 31 janvier 1891, le dernier²⁰ parut récemment et après sa mort.

C'est dans le calme le plus absolu, à Hammersmith, loin de toute agitation mondaine et sociale, que William Morris aura vécu les dernières années de sa vie.

20. *A NOTE BY WILLIAM MORRIS on his aims in starting the Kelmscott press : together with facts concerning the Press and a annotated list of all the books there printed* (novembre 1897).

* *Note de la ré-édition : voir illu ci-contre.*

Il me reste une torturante angoisse à la pensée, qu'un tel homme n'eut pas une mort plus douce et s'en alla de ce monde en se reculant de tous, en se couvrant les yeux pour ne rien voir et en réservant ses caresses à une pauvre bête.

Peut-être eût-il mieux valu ne pas savoir, ou bien le sachant ne pas vous l'avoir dit; mais enfin me voilà soulagé de vous avoir donné à partager après mon admiration, ma peine.

Janvier 1898

Note pour la ré-édition - L'édition originale de ce texte n'a pas bénéficié d'un grand soin : elle comporte bon nombre de coquilles, et ne fait pas un usage cohérent des guillemets et italiques. Nous avons pris le parti d'utiliser nos propres règles habituelles : guillemets et italiques pour les citations; italiques pour les titres des livres et revues et les mots de langues étrangères. Le gras est utilisé pour ce que, en recourant à l'italique, l'auteur avait probablement souhaité «souligner». Sauf erreur manifeste, la ponctuation a été calquée sur l'originale. Quelques fautes d'orthographe ont été corrigées et les notes ont été numérotées en continu.

pacifisme et mouvements de la paix au XIX^e siècle

nadine lubelski-bernard*

Au XIX^e siècle, et pour la première fois dans l'histoire, des groupes de pression en faveur de la paix furent créés de part et d'autre de l'Atlantique. Ils étaient l'œuvre d'individus qui n'avaient pas craint d'affronter l'hostilité de leurs contemporains qui qualifiaient leurs doctrines d'asociales, d'antipatriotes, d'antimilitaristes ou de révolutionnaires. Ces pionniers étaient des religieux, des philanthropes, des économistes, des industriels, des commerçants, des internationalistes, des démocrates libéraux ou des radicaux, des socialistes qui voulaient pour des motifs très divers lutter contre toutes les guerres ou seulement certaines d'entre elles. Par des voies différentes, ils espéraient changer la condition de l'homme, de la société nationale et internationale.

* Cet article s'inspire d'une conférence qui a été donnée au Cercle William Morris, le 16 avril 1996, et d'un article déjà publié et intitulé «Les Collections du Mundaneum et le développement des idées de la paix au XIX^e et au début du XX^e siècle», in *Cent Ans de l'Office international de Bibliographie, 1895-1995. Les prémisses du Mundaneum*, Editions Mundaneum, Mons, 1995, pp.313-336.

les débuts du mouvement pacifique

une origine religieuse et anglo-saxonne

Les premières sociétés de la paix qui naquirent vers 1815-1816, presque simultanément aux Etats-Unis et en Grande-Bretagne, avaient une origine religieuse. Ce furent principalement des Quakers - appartenant à l'aile mystique du protestantisme, qui refusaient de porter les armes, de prendre part à toute violence - qui décidèrent de s'unir pour préserver la paix. Leur combat pour la suppression de toutes les guerres, même celles de défense, appartenait au mouvement humanitaire qui les amena aussi à lutter contre l'esclavage, la traite des Noirs, l'alcoolisme, et à militer en faveur de l'abolition de la peine de mort, de la réforme des prisons, du respect des minorités, notamment des Indiens, des droits de l'Homme, etc. Ils étaient des pacifistes dans le sens anglo-saxon du terme, c'est-à-dire des non-violents absolus.

Des *Peace Societies* furent créées à New York, Boston, Londres, puis dans la plupart des grandes villes d'Angleterre, d'Ecosse et du Pays de Galles¹ afin de montrer que la guerre était incompatible avec l'esprit du christianisme et le véritable intérêt de l'humanité. L'apparition du mouvement de la paix à cette époque faisait suite au choc causé par les guerres sanglantes de l'épopée napoléonienne et par la guerre anglo-américaine de 1812-1814². D'autres éléments, comme le progrès des idées démocratiques qui poussaient de plus en plus de citoyens à s'occuper de la vie politique nationale et internationale, peuvent aussi expliquer cette initiative. Mais le développement de l'individualisme, qui avait pour conséquence d'accorder plus de prix au respect de la vie humaine, doit également être pris en compte.

Assez rapidement ces premières sociétés anglo-saxonnes furent confrontées dans le recrutement de leurs membres à un problème de fond : fallait-il refuser tous ceux qui voulaient poursuivre le même but universel de paix mais qui estimaient devoir conserver le droit de légitime défense ? La solution à

1. Voir à ce sujet BEALES A-C-F., *The History of Peace. A Short Account of the Organised Movements for International Peace*, London, 1931, pp.45-65.
2. Cette guerre se termina par une paix blanche lors du traité de Gand, le 24 décembre 1814.

ce dilemme consista à accepter ces «partisans de la paix» dans des sociétés auxiliaires qui ne rejetaient pas la guerre de défense. Sur cette nouvelle base, les sociétés de la paix se multiplièrent en Europe. Dès 1817, une «Société de la Fraternité chrétienne» fut fondée en Hollande. Quatre ans plus tard, naquit à Paris la «Société des Amis de la Morale chrétienne». En Belgique également des «groupes de la Paix» apparurent à Bruxelles et à Mons. A Genève aussi une «Société de la Paix» exista à partir de 1830³. Ces premières sociétés recrutèrent leurs adhérents dans des milieux privilégiés, le plus souvent en contact avec le monde anglo-saxon.

les niveaux d'action

Toutes ces créations étaient le fruit des démarches et de la propagande entreprises par les sociétés anglaises et américaines qui voulaient modifier les valeurs attachées à la guerre et propager l'idée d'une possible organisation pacifique du monde. Pour y parvenir elles agirent à trois niveaux.

Le premier concernait la réforme de l'homme. Il rassemblait toutes les entreprises qui, confiantes dans les progrès de l'homme, tentaient de l'amener à prendre conscience de son rôle dans la société, à réfléchir sur sa responsabilité dans la conduite de la guerre ou le maintien de la paix. Changer les mentalités, les attitudes vis-à-vis de la guerre et de la paix, chasser les préjugés et les haines héréditaires devait se faire essentiellement grâce à l'éducation et à la propagande. Celles-ci devaient être orientées vers l'union et la fraternité et utilisées au sein de tous les groupes auxquels l'homme participait à l'un ou l'autre moment de son existence : la famille, l'école, l'Eglise, le parti, etc. Il est intéressant de souligner que les Quakers, qui reconnaissaient l'existence d'une égalité complète entre les hommes et les femmes, accordèrent un rôle privilégié aux mères. Celles-ci étaient les premières à socialiser l'enfant et pouvaient donc lui transmettre une culture pacifique nouvelle. L'école retint également toute leur attention. Elle devait être gratuite et obligatoire, les maîtres comme les manuels scolaires devaient contribuer à modifier les comportements dans un sens pacifique en cessant de glo-

3. Voir à ce sujet van der LINDEN W-H., *The International Peace Movement 1814-1874*, Amsterdam, 1987, pp.59-126; et COOPER S-E., *Patriotic Pacifism Waging War on War in Europe, 1815-1914*, New York, 1991, pp.13-29.

rifier la guerre et les entreprises militaires. Les sociétés de la paix essayèrent aussi de réaliser leurs objectifs par le biais de la propagande. Elles firent imprimer un nombre considérable de tracts, de pamphlets, de brochures qui furent largement distribués en Europe, notamment aux membres des assemblées politiques afin de leur faire connaître les buts de l'action entreprise.

Le second niveau se rapportait à la réforme de la société nationale. La paix ne dépendait pas seulement des individus mais aussi de l'organisation sociale. Elle impliquait toute une série de réformes politiques, économiques, sociales, militaires. Les pacifistes mirent donc l'accent sur la participation à la vie politique, l'obtention du droit de vote pour tous y compris pour les femmes, le développement de l'instruction, le respect des droits individuels, l'amélioration des conditions de travail, le désarmement ou au moins la limitation des dépenses militaires, indispensable pour trouver les moyens nécessaires aux réformes sociales.

Le troisième niveau avait trait à la réforme de la société internationale. La transformation progressive ou radicale de celle-ci nécessitait la réalisation d'une série d'initiatives qui firent l'objet de grands débats, notamment au sein des congrès qui se déroulèrent à partir de 1843. Ces derniers permirent de préciser les différentes idéologies qui avaient le soutien des partisans de la paix.

les idéologies

Les idéologies défendues par les partisans de la paix furent de trois ordres : économique, juridique et politique.

Très tôt, dès les années 40, les sociétés de la paix soutinrent le libéralisme économique. Elles virent dans le libre-échange l'abolition d'entraves datant de l'époque féodale et un gage de resserrement des liens existant entre les peuples. Elles crurent qu'en multipliant les contacts internationaux, on tisserait entre les nations un réseau de relations si étroites que désormais toute guerre deviendrait impossible. Elles pensèrent sincèrement que ce nouvel ordre économique serait un facteur de paix. Elles ne perçurent pas toujours les raisons profondes qui poussaient la Grande-Bretagne à agir de la sorte. Cette dernière était à cette époque la première puissance

industrielle, financière et maritime du monde. Elle avait tout intérêt à ne pas rencontrer d'obstacles à ses exportations et à ne pas permettre le développement de jeunes industries concurrentes à l'étranger. Afin de conserver sa suprématie industrielle, elle sacrifia son agriculture en acceptant l'abolition des droits sur le blé. Cette mesure, en faisant baisser le prix du pain, permettait aux industriels de payer de très bas salaires aux ouvriers et d'être extrêmement concurrentiels sur les marchés mondiaux. A partir de ce moment, les sociétés de la paix recrutèrent de nombreux industriels et commerçants appartenant le plus souvent à la bourgeoisie libérale des villes. En Europe, les campagnes, dominées par des propriétaires terriens catholiques qui souffraient de la politique des bas prix alimentaires, restèrent en dehors du mouvement pacifique.

A côté de la paix par l'économie se développa aussi une autre idéologie basée sur la paix par le droit. Le développement et la codification du droit international apparurent aux partisans de la paix comme un remède efficace à l'anarchie régnant dans les relations internationales. Pour réduire les tensions, les conflits, ils pensèrent qu'il fallait obtenir le consensus des nations sur les règles permettant de substituer le droit à la force. Dans cette optique, ils mirent tout en œuvre pour promouvoir le règlement pacifique des différends internationaux par la médiation, les bons offices, le recours obligatoire à l'arbitrage et la création d'une Cour internationale de justice.

Différentes idéologies politiques furent également soutenues par les sociétés de la paix. Certaines mirent leurs espoirs dans la disparition des royaumes. Elles crurent que l'avènement de la démocratie et la généralisation du régime républicain amèneraient la suppression des guerres dynastiques et l'assurance d'une paix durable. D'autres préconisèrent la création d'une ligue des Etats neutres qui pourrait servir les intérêts de la paix en constituant une puissance de dissuasion capable d'arrêter les plus belliqueux. D'autres encore plaidèrent en faveur d'une nouvelle organisation de la société des nations reposant soit sur une confédération soit sur une fédération, allant même jusqu'à envisager les Etats-Unis d'Europe ou la possibilité d'un gouvernement mondial. Avec des nuances diverses toutes furent favorables à la limitation des armements, à la suppression des armées permanentes ou à leur transformation en milices ou gardes nationales. Toutes recon-

nurent que la politique d'armement conduisait à alourdir le fardeau des impôts et à accroître la misère des travailleurs.

les premiers congrès de la paix

Le développement du mouvement de la paix fut toujours étroitement lié à la conjoncture internationale. Aussi dans le contexte politique tendu des années 1820, 1830, 1840, les sociétés anglo-saxonnes rencontrèrent-elles beaucoup de difficultés à multiplier les groupes de la paix sur le continent. Elles décidèrent donc d'utiliser un moyen de propagande nouveau qui leur semblait particulièrement efficace. En 1840 s'était déroulée à Londres une convention mondiale contre l'esclavage qui avait suscité un large écho. S'inspirant de cet exemple, elles organisèrent des «Congrès des Amis de la Paix Universelle» à Londres (1843), Bruxelles (1848), Paris (1849), Francfort (1850), Londres (1851). Des participants venus des Etats-Unis, d'Amérique latine, de Grande-Bretagne et d'Europe confrontèrent leurs opinions sur toutes les grandes questions se rapportant à la guerre et à la paix. Les discussions opposèrent les non-violents absolus à ceux qui admettaient le recours à la guerre de défense, les religieux aux laïcs, les tenants d'un monde aristocratique élitiste à ceux prônant l'ouverture au monde du travail. Mais à nouveau différents événements politiques freinèrent tout espoir d'extension du mouvement de la paix pour plusieurs années. Citons le coup d'Etat en France (1851), la guerre de Crimée (1853-1856), la guerre de Sécession en Amérique (1861-1865).

le tournant de 1867 et la cassure de 1870

Si la paix se réinstallait aux Etats-Unis après 1865, les tensions internationales étaient toujours très fortes en Europe à la suite du processus d'unification entrepris par les Etats allemands et italiens. A partir de 1867, Napoléon III assouplit quelque peu les restrictions que son régime imposait à la presse et au droit de réunion. Cette amélioration de la situation permit un regain d'intérêt pour le mouvement de la paix et de nouvelles sociétés virent le jour en France et en Suisse. Certaines d'entre elles⁴ reçurent l'appui de loges maçon-

4. Comme «L'Union de la Paix» du Havre, créée en février 1867, qui fit du développement et de la codification du droit international ainsi

niques dont l'idéal était proche de celui des sociétés de la paix. La franc-maçonnerie constituait une institution cosmopolite basée sur le principe de la fraternité universelle. Elle souhaitait le triomphe des idées de liberté politique, de tolérance religieuse et d'entente entre les nations. D'autres furent fondées par des économistes⁵ qui voulaient surtout réduire les charges militaires jugées trop lourdes et installer un système international de sécurité. Elles affichèrent une neutralité politique et religieuse qui leur valut une large adhésion de la bourgeoisie française et européenne. Enfin, la société qui s'installa à Genève⁶, parce qu'elle pouvait y jouir de plus de liberté, eut un caractère nettement plus engagé que les précédentes. Elle était anti-cléricale et se situait à gauche de l'horizon politique. Elle se composait surtout de radicaux, d'intellectuels, de proscrits européens qui désiraient obtenir la participation des travailleurs à la lutte contre la guerre. Ceux-ci ne voulaient pas séparer la défense de la paix de certaines revendications politiques et sociales. Ils militaient en faveur de l'organisation d'une fédération républicaine des Etats-Unis d'Europe qui disposerait d'un parlement, d'un pouvoir exécutif, d'un tribunal et d'une milice populaire calquée sur le modèle suisse. Ils revendiquaient également le suffrage universel, l'égalité des droits pour les femmes, l'éducation gratuite mais reconnaissaient le droit à la propriété. Ce fut là un point qui renforça l'opposition de l'Association Internationale des Travailleurs à leur égard⁷. Ils organisèrent presque chaque année des congrès internationaux qui permirent de confronter tous les points de vue sur les changements que nécessitait la création d'un nouvel ordre politique pacifique.

La guerre franco-prussienne cassa ce renouveau du mouvement de la paix. Dans les années qui suivirent, on assista au

(suite de la note 4) que de la création d'un tribunal international le thème central de sa propagande. Voir à ce sujet COOPER S-E., *op.cit.*, pp.631-639.

5. Citons «La Ligue internationale et permanente de la paix» qui naquit à Paris en mai 1867. Cfr. van der LINDEN W-H., *op.cit.*, pp.639-673.
6. Il s'agit de «La Ligue internationale de la Paix et de la Liberté» fondée en septembre 1867, *ibid.*, pp.675-816; COOPER S-E., *op.cit.*, pp.44-45.
7. Sur cette opposition voir LUBELSKI-BERNARD N., *Les mouvements et les idéologies pacifistes en Belgique, 1830-1914*, thèse de doctorat, ULB, 1977, pp.146-151.

retour du protectionnisme et surtout au développement d'un courant nationaliste et impérialiste ainsi qu'à un renforcement du militarisme. Ces conditions défavorables furent néanmoins compensées par l'action de certains juristes, belges notamment, qui essayèrent de faire progresser de manière significative la voie de la paix par le droit. Ainsi se créèrent en 1873, à Gand et à Bruxelles, l'Institut de Droit International et l'Association internationale pour la réforme et la codification du droit des gens⁸.

l'organisation du mouvement

La fin du XIX^e siècle fut une période d'intense organisation de tous les secteurs de la vie internationale. Les partisans de la paix ressentirent eux aussi le besoin de se grouper afin de mieux se faire connaître, de centraliser leurs informations, d'améliorer la diffusion de leur programme et d'accroître leur influence sur l'opinion publique. Depuis plusieurs années des projets dans ce sens avaient été épisodiquement formulés sans jamais se concrétiser. En 1889, la célébration du centenaire de la Révolution française et la tenue à Paris d'une exposition universelle pour commémorer cet événement permirent la réalisation de ces idées. Les délégués d'une centaine de sociétés anglo-saxonnes et européennes de la paix tinrent à Paris plusieurs réunions où ils décidèrent d'organiser désormais à intervalles réguliers des Congrès universels de la Paix et des Conférences interparlementaires réunissant les partisans de l'arbitrage et du désarmement. Ces grands rassemblements favorisèrent l'institutionnalisation du mouvement de la paix.

le bureau international de la paix

Les Congrès universels de la Paix qui se déroulèrent désormais dans une capitale ou une grande ville du monde nécessitèrent une préparation minutieuse. Très vite, il fallut disposer d'une institution capable de préparer ces assises, d'en établir le programme, de donner une certaine publicité à leurs délibérations et de servir d'organe de liaison entre les divers groupes de la paix. Cette idée fut réalisée dès 1891, lors de l'installation à Berne du Bureau International de la Paix (BIP). Très vite celui-ci devint le point autour duquel gravitèrent les

8. *Ibid.*, pp.725-748.

groupes de la paix du monde entier. En développant des relations régulières entre ceux-ci, il permit une coordination de leurs efforts et l'établissement d'un front unique lors des grandes crises qui bouleversèrent régulièrement l'horizon politique international. Chaque fois qu'une minorité fut à protéger, qu'un conflit éclata, le BIP s'efforça de faire prévaloir les solutions les plus équitables, de recommander le recours à l'arbitrage, soit en faisant appel à l'opinion publique, soit en entreprenant des démarches auprès des gouvernements. Il essaya, sans jamais se lasser, de faire régner la justice, de faire respecter le droit, mais il n'avait aucun pouvoir pour se faire entendre et il resta sans influence sur la conduite des Etats. Sa force fut toute morale et représenta une sorte de conscience du bien universel. S'il n'eut guère d'importance au niveau politique, il eut l'énorme mérite de faire germer dans de nombreux esprits une réflexion sur les causes des guerres et sur leur inutilité.

l'union interparlementaire

Pour passer du domaine des vœux à celui de la réalisation, pour faire des progrès décisifs et les concrétiser en lois, il fallait que les idées émises par les sociétés de la paix pénètrent dans le monde politique et soient défendues dans les enceintes parlementaires. Certains partisans de la paix comme H. Richard, F. Passy et A. Couvreur⁹, qui étaient aussi députés, pensèrent à développer l'entente internationale par l'établissement de contacts étroits entre les membres des diverses assemblées nationales. Ils espéraient ainsi faire

9. H. Richard (1812-1888), pasteur, membre de la Chambre des Communes (1868-1888), secrétaire de la *Peace Society* de Londres, se consacra complètement au pacifisme à partir de 1850. Il lutta contre toutes les guerres, dénonça les conquêtes impériales britanniques et l'exploitation des peuples d'Asie et d'Afrique.

F. Passy (1822-1912), économiste libre-échangiste, internationaliste, fondateur de la Ligue internationale et permanente de la paix (1867), membre de la Chambre des Députés (1881-1889) où il attaqua la politique coloniale de la France, prix Nobel de la Paix (1901)

A. Couvreur (1927-1894), économiste libre-échangiste, membre libéral de la Chambre des Représentants (1864-1884), membre de la Ligue universelle du Bien Public, de la Ligue de F. Passy, président de la Section belge de la Fédération internationale de l'Arbitrage et de la Paix (1889-1894), rédacteur du journal *L'Indépendance Belge*.

trionpher plus facilement l'arbitrage, le désarmement, et exercer une certaine influence sur les décisions des gouvernements. En octobre 1889, une première Conférence interparlementaire se déroula à Paris. A partir de ce moment, celle-ci se réunit chaque année dans une des capitales des divers Etats représentés. Petit à petit, cette association libre de parlementaires prit l'allure d'une institution semi-officielle, autorisée à organiser ses réunions dans les locaux des assemblées nationales. L'Union interparlementaire¹⁰ voulait mettre fin à l'anarchie régnant dans les relations internationales. En remédiant aux lacunes du droit international, elle espérait pouvoir diminuer considérablement les causes des conflits. Elle consacra donc ses travaux au développement du droit international, de l'arbitrage, de la médiation, des bons offices, à la constitution d'une Cour internationale de Justice et à la réunion des Conférences de la Paix de La Haye. Elle s'occupa également de la limitation des armements, du droit de la guerre et du développement de la notion de neutralité. Par ses travaux, l'Union interparlementaire prépara la naissance de la Société des Nations. Elle ne réussit toutefois pas à exercer au sein de chaque parlement, et à l'aide d'un programme international commun, une constante pression sur les exécutifs des Etats en faveur de la paix, de la réduction des armements et de l'arbitrage.

le mouvement socialiste international

A côté de la défense des travailleurs et de l'organisation de la lutte des classes, le mouvement socialiste se préoccupa aussi des problèmes relatifs à la guerre et à la paix touchant particulièrement la classe ouvrière. Si les socialistes comme les partisans de la paix issus des milieux bourgeois luttèrent pour la paix, s'ils eurent ce but en commun, là s'arrêtait l'identité. En fait, il existait entre eux des divergences considérables tant au niveau de la nature de la paix à installer que des moyens à employer pour l'obtenir.

Rarement les partisans de la paix définirent de manière précise le genre de paix qu'ils désiraient établir. On peut toutefois

10. Sur ce sujet voir UHLIG R., *Die Interparlamentarische Union 1889-1914, Friedensicherungsbemühungen in Zeitalter des Imperialismus*, Stuttgart, 1988, 991 pp.

dire que celle-ci représentait généralement une absence de tout bouleversement, la conservation de l'ordre établi, un certain *statu quo*, modéré par le souhait de multiples réformes. Etant persuadés que l'anarchie qui régnait dans les relations internationales était la principale source des conflits, ils proposèrent surtout une organisation politique et juridique des Etats pour remédier à cette situation.

Pour les socialistes, l'origine des guerres résidait dans la société capitaliste, la lutte des classes et le paupérisme. Ils estimaient que la paix internationale était étroitement liée à la paix sociale et que celle-ci ne pouvait être instaurée que par le renversement du système capitaliste et le triomphe international du socialisme. Ce dernier pouvait être obtenu soit par la révolution, soit par l'anéantissement de l'organisation militaire, considérée comme le soutien de l'ordre social, soit encore en menant «la guerre à la guerre» à l'intérieur de la société capitaliste. Suivant les époques, le mouvement socialiste fut partagé entre la tendance révolutionnaire et la tendance réformiste, mais il fut toujours antimilitariste.

l'association internationale des travailleurs (AIT)

Après la création à Londres en 1864 de l'AIT, le problème de la guerre et de la paix fut évoqué au Conseil général de l'Internationale, dans les Congrès et les Sections, sans toutefois que se dégagât une position commune entre ces instances, notamment en ce qui concernait le désarmement, les milices nationales, l'utilisation de la grève générale et même la portée de la guerre. En fait, le Conseil général et Karl Marx, qui par sa personnalité le dominait, adoptèrent vis-à-vis de la guerre une position qui variait selon l'analyse de la situation politique et des forces en présence. La guerre était bonne si elle servait les intérêts du prolétariat, elle était mauvaise dans le cas contraire. Les Sections, organes de base de l'Internationale, ne partageaient pas ce point de vue. Lors des grandes crises que connut l'Europe en 1866, 1867, 1870, 1871, elles intervinrent sans relâche et condamnèrent formellement la guerre sous toutes ses formes.

Des différences importantes séparaient les socialistes des partisans de la paix. Des tentatives de rapprochement existèrent pourtant entre ces deux courants. En 1867 à Genève, «La Ligue internationale de la Paix et de la Liberté» essaya d'obtenir la collaboration de la Première Internationale. Karl Marx,

au nom de celle-ci, repoussa cette demande d'alliance notamment parce que la Ligue était favorable à la suppression des armées permanentes. Il estimait, en effet, que cette attitude était dangereuse car elle pouvait avoir pour résultat l'accroissement de l'influence russe ¹¹.

la II^e Internationale

Après la guerre franco-prussienne, l'AIT dépérit et disparut. 1889 fut aussi pour les socialistes européens une année capitale. Ils choisirent eux aussi la célébration à Paris du centenaire de la Révolution française pour recréer un mouvement international qui sera surtout une fédération d'organisations nationales.

Comme au temps de l'AIT, l'opposition entre les points de vue socialistes et pacifistes resta importante. Mais si les divergences persistaient au niveau de la paix à installer, un rapprochement se dessina au niveau des moyens à utiliser. En effet, la II^e Internationale abandonna l'utilisation de la grève générale révolutionnaire pour s'opposer à la guerre et préconisa de plus en plus les mêmes méthodes que le mouvement de la paix. Au fil des ans, elle accepta de moins en moins la révolution ou l'insurrection armée et prôna de plus en plus l'arbitrage, la limitation des armements, le désarmement, l'éducation de la jeunesse, l'abolition de la diplomatie secrète et l'agitation populaire en faveur de la paix. Des tentatives de coopération entre les deux mouvements s'amorcèrent à plusieurs reprises.

Si la position de la II^e Internationale fut parfois indécise à cet égard, elle ne fut du moins plus jamais hostile. En 1893, à Zürich, le Congrès de l'Internationale demanda à chaque parti socialiste de «*prêter son appui à toutes les associations qui ont pour but la paix universelle*». A cette offre de collaboration, le Congrès universel de la Paix, organisé par Henri La Fontaine ¹² l'année suivante à Anvers, répondit en ouvrant aux

11. Sur ce problème voir «Lettres inédites de K. Marx à F. Engels sur l'Internationale» in *Le Mouvement Socialiste*, t. XXXV, n° 263-264, mai-juin 1914, pp. 286-287; et COLE G-D-H., *A History of Socialist Thought*, vol. II, *Marxism and Anarchism 1850-1890*, London, 1957, p. 114.

12. Henri La Fontaine (1854-1943), juriste, internationaliste, sénateur socialiste (1895-1898, 1900-1932, 1935-1936), fondateur et secrétaire général de la Section belge de la Fédération internationale de l'Arbitrage et de la Paix, membre de l'Union interparlementaire; président du Bureau international de la Paix (1907-1943), prix Nobel de la Paix 1913. Voir *infra*.

associations ouvrières les sociétés et les congrès de la paix. Comme l'AIT, la II^e Internationale organisa des congrès internationaux où se manifestèrent les mêmes dissensions, entre Français et Allemands, marxistes et anarchistes, réformistes et révolutionnaires. Cette cohabitation des représentants des différents socialismes européens au sein de l'Internationale fut une cause de faiblesse qui obligea les congrès à rechercher, dans la plupart des cas, des solutions de compromis acceptables par tous. Mais de telles concessions ne se firent pas sans édulcorer, quand ce n'était pas vider de tout contenu, les résolutions qui devaient être acceptées par l'ensemble des délégués. Ces éléments expliquent l'impuissance des congrès à voter les résolutions devant préciser les seuls moyens dont pouvait disposer l'Internationale pour lutter contre la guerre, la grève générale simultanée ou l'insurrection armée¹³. L'incapacité du mouvement socialiste international à adopter une attitude unique, pratique, pour s'opposer à la guerre sera une des causes de sa paralysie en 1914.

deux itinéraires pacifiques socialistes

william morris (1834-1896)

Différentes expériences, dont la Question d'Orient, les guerres coloniales de l'Empire et le problème irlandais, marquèrent profondément Morris et le poussèrent à s'engager dans la voie du libéralisme radical puis du socialisme.

Le réveil de la Question d'Orient se manifesta à partir de 1875. Il s'agissait de la vieille rivalité qui opposait la Russie à l'Angleterre pour le contrôle de l'Empire ottoman en déclin. Le soulèvement commença en Bosnie-Herzégovine, où s'exerçait la propagande nationaliste serbe qui voulait former une Confédération des Slaves du Sud au détriment de l'Empire ottoman. Au printemps 1876, l'insurrection s'étendit aux régions bulgares. La répression turque fut terrible et causa des milliers de victimes. Les atrocités commises suscitèrent une réprobation générale parmi l'opinion libérale européenne. Les intérêts des grandes puissances étaient opposés et les bruits de guerre se firent chaque jour plus alarmants. La Russie, par solidarité avec les Slaves orthodoxes et pour obtenir une position privilégiée dans les Balkans, soutint les

13. Nous n'évoquons pas ici le rôle capital joué par le Bureau socialiste international qui s'est organisé au XX^e siècle.



Coton imprimé *African Marigold*, 1876.

Bulgares. La Grande-Bretagne ne fit pas pression sur la Turquie, son alliée traditionnelle qu'elle protégeait contre les appétits tsaristes, par peur de compromettre son influence à Constantinople. L'Autriche-Hongrie se méfiait de la Serbie et du mouvement panslaviste qui menaçait l'intégrité et l'existence même de son empire. La crise se transforma en une guerre qui opposa entre 1877 et 1878 la Turquie à la Russie. Cette dernière prétendit vouloir protéger les populations chrétiennes de l'Empire ottoman. Le sort des armes lui fut favorable et elle signa avec la Turquie le traité de San Stefano. Celui-ci renforçait dans une large mesure son influence dans les Balkans en créant une Grande Bulgarie au détriment de la Porte. Le Concert européen, à la tête duquel se trouvait la Grande-Bretagne, ne pouvait accepter cette modification de l'équilibre des puissances en Europe. Il exigea la révision des clauses de ce traité lors de la Conférence de Berlin de juin-juillet 1878. La Russie dut s'incliner et désormais tout danger de guerre fut écarté du ciel européen.

A Londres, le gouvernement conservateur et le premier ministre Disraëli s'étaient rangés du côté de la Turquie. Dans l'opposition, les libéraux avec à leur tête Gladstone, soutenaient le camp adverse, celui de la rébellion, c'est-à-dire les peuples balkaniques et indirectement la Russie. Pendant toute cette crise, les pacifistes anglais luttèrent de toutes leurs forces pour éviter une guerre entre grandes puissances. Tirailée entre sa traditionnelle défense de l'intégrité turque et une prise de conscience récente de l'oppression que subissaient les Slaves à l'intérieur de l'Empire ottoman, la *Peace Society*¹⁴ envoya à Lord Derby¹⁵, ministre des affaires étrangères, mais hostile à la politique orientale de Disraëli, un mémoire en faveur de la non-intervention de la Grande-Bretagne dans ce conflit. Ce fut dans ces circonstances, et avec l'aval du *Foreign Office*, que naquit à la fin de 1876 l'*Eastern Question Association (EQA)*, dont le but était d'empêcher la guerre avec la Russie ou une alliance avec la Turquie¹⁶.

14. La *Peace Society* de Londres, en tant que pacifiste, refusait toutes les guerres.

15. Le Comte E-St. DERBY (1826-1893), ministre des affaires étrangères (1874-1878), s'opposa à la politique orientale de Disraëli et démissionna. Il se rallia aux libéraux et fut Secrétaire aux Colonies dans le ministère de Gladstone (1882-1885).

16. Voir BEALES A-C-F., *op.cit.*, p.160.

William Morris était à cette époque libéral mais ne s'occupait guère de politique. Il avait un grand réseau de relations qui pouvait être très utile pour trouver les fonds nécessaires à la campagne à mener en Angleterre¹⁷. Il accepta le poste de trésorier de l'association. Dans cette question d'Orient, il avait subi l'influence de la colonie grecque de Londres, farouchement anti-turque. Il y comptait de nombreux amis mais avait aussi noué des liens commerciaux importants avec la plupart de ses membres¹⁸. L'*EQA* fut une expérience qui permit à Morris d'exprimer ses vues sur une série de problèmes qui commençaient à le tourmenter. Plus tard, il reconnut que sa participation à l'*EQA* avait joué un rôle primordial dans son évolution vers le socialisme.

Il ne se limita pas, en effet, au seul rôle de trésorier. Il prit part activement à la campagne, fit des conférences, rédigea des lettres pour la presse et des pamphlets où il dénonçait la guerre honteuse et injuste qui se préparait. En octobre 1876, il écrivit au *Daily News* pour demander en vertu de quoi, contre qui et pourquoi l'Angleterre voulait entreprendre cette guerre. Il fustigea les membres absents du Parlement, trop occupés à chasser dans les campagnes. Il termina sa missive par une note personnelle en disant qu'il appartenait à cette grande classe d'hommes calmes qui généralement s'occupent de leurs propres affaires et qui ne font pas assez attention à la chose publique, qui sont effrayés de parler à un rassemblement aussi important que la nation anglaise, et qui sont maintenant frappés d'amertume en pensant combien ils sont sans secours dans des domaines publics qui les touchent de si près¹⁹. Il estimait, comme Marx et certains radicaux, que cette guerre détournait l'attention des questions sociales intérieures.

Morris assistait aux nombreuses réunions publiques et aux conférences qui protestaient contre toute action du gouvernement qui entraînerait l'Angleterre dans la guerre russo-

17. Le député libéral A.-J. Mundella, qui fonda l'*EQA*, voulait en faire un mouvement de radicaux «chics». Dans cette optique, l'auteur de *The Earthly Paradise* constituait une recrue de choix. Cf. MAC CARTHY F., *William Morris. A Life for Our Time*, London, 1995, p.380.

18. *Ibid.*, p.379.

19. *Ibid.*, p.380.

turque. Il y rencontrait les membres des *Workmen's Political Associations and Trade Societies*. Il apprenait à les connaître et à les apprécier. Depuis le recul des chartistes dans les années 1850, on assistait à un rapprochement idéologique entre les libéraux radicaux et les ouvriers. Cela était visible aussi dans le mouvement de la paix. La *Workman's Peace Association and International Arbitration League* avait été fondée en 1871 par W. Rendel Cremer²⁰, qui craignait que la Grande-Bretagne ne soit attirée dans la guerre franco-prussienne. Avec un groupe de syndicalistes, ce dernier avait voulu établir une société, composée uniquement d'ouvriers, qui pourrait protester contre la politique agressive du Royaume-Uni. Premier ouvrier à être élu à la Chambre des Communes, il devint, sous l'étiquette libérale, un excellent défenseur des syndicats et du mouvement de la paix. Un autre exemple peut être trouvé dans l'*International Arbitration and Peace Association* du Royaume-Uni et d'Irlande, fondée en 1877 lors de la guerre russo-turque par Hodgson Pratt²¹. Liée aux syndicats, elle voulait travailler à l'amélioration de la compréhension et de la solidarité des travailleurs du monde entier. Elle soutint les déclarations en faveur de la paix dans la question d'Orient, et s'opposa avec vigueur aux aventures impériales anglaises.

En mai 1877, Gladstone déposa à la Chambre des Communes cinq résolutions anti-turques. Pour soutenir cette initiative, Morris rédigea un manifeste très engagé intitulé *To the working-men of England* qu'il signa «*A lover of Justice*»²². A partir de ce moment, il avait choisi son camp, celui des travailleurs d'Angleterre. Pour une grande démonstration des ouvriers en faveur de la neutralité du pays qui se déroula en

20. W-R. Cremer (1828-1908), menuisier, membre fondateur de l'A.I.T., figure importante du mouvement syndicaliste, possédant de nombreux amis sur le continent. Il siégea à la Chambre des Communes de 1885 à 1895 et de 1900 à 1908. Membre fondateur de l'Union interparlementaire, prix Nobel de la Paix en 1903.

21. H. Pratt (1824-1907), membre du conseil du *Working Men's Club* et de l'*Institute Union*, s'occupa d'éducation syndicale avant de devenir une figure de proue du mouvement pacifiste international. Il voyagea souvent en Europe afin de fonder de nombreuses sections de l'APA sur le continent.

22. *Ibid.*, pp. 381-382.

janvier 1878, il composa aussi un chant qui enthousiasma la foule, *Wake, London Lads*²³.

Un mois plus tard, il songea à tout laisser tomber à cause de la pusillanimité des libéraux au Parlement. Il ressentit surtout une grande désillusion lorsque l'EQA annula une réunion, qu'il préparait et où Gladstone avait accepté de parler, parce que des députés libéraux jugeaient celle-ci peu sage. Quelques mois plus tard, tout danger de guerre était écarté et l'EQA disparut. Comme l'écrit sa biographe, cette expérience avait préparé Morris pour une période ultérieure d'intense activité politique²⁴. En effet, l'horizon politique international ne cesse, dans les années suivantes, d'être constamment agité par des crises graves, ou même des guerres coloniales, en Afghanistan, au Transvaal, en Egypte et au Soudan. Morris combattait de toutes ses forces ces entreprises impérialistes²⁵. Comme socialiste, il pensait que la guerre était la conséquence honteuse du système capitaliste, mais que parfois elle pouvait servir la cause du socialisme²⁶.

Désenchanté des libéraux et des radicaux, il chercha un groupe plus engagé dans la lutte politique. Il rejoignit la *Social Democratic Federation* en 1883. Il la quitta bientôt pour fonder la *Socialist League* à la fin de 1884. La dépression économique, les grèves et le chômage se développèrent dans les années qui suivirent. Le mécontentement social s'exprima lors de grandes manifestations qui furent réprimées avec énormément de brutalité par la police et l'armée. Ce fut le cas le 13 novembre 1887 où près de dix mille travailleurs sans emploi, radicaux, anarchistes et socialistes protestèrent à Trafalgar Square contre la politique de coercition en Irlande²⁷. Cette marche à laquelle participait Morris fut sauvagement dispersée par les forces de l'ordre et fit plusieurs centaines de blessés. Elle resta célèbre sous le nom de *Bloody Sunday*' *Demonstration*. Morris fut profondément affecté de ne pas

23. «*Wake, London Lads! the hour draws nigh, The bright sun brings the day; Cast off the shame, cast off the lie, And cast the Turk away!*» *ibid.*, p.384.

24. *Ibid.*, p. 386.

25. *Ibid.*, p. 505.

26. *Ibid.*, p. 516.

27. *Ibid.*, p. 423. A la suite de l'assassinat du vice-roi anglais à Phoenix Park à Dublin, Gladstone fit voter les sévères «lois de coercition».

avoir vu s'établir de solidarité entre les soldats et les ouvriers lors de cette confrontation ainsi qu'il le souhaitait tant. Il continua de croire en la révolution mais celle-ci lui apparaissait de plus en plus lointaine.

Pour connaître toute la pensée de Morris sur la paix, la guerre et la révolution, une analyse minutieuse de l'ensemble de ses conférences, discours et écrits inédits - conservés à l'Institut international d'Histoire sociale d'Amsterdam - serait nécessaire. Nous n'avons pas eu la possibilité de procéder à cet examen mais, dès à présent, on peut dire sans craindre de se tromper que William Morris a non seulement été *A Lover of Justice* mais aussi *A Lover of Peace*.

henri la fontaine (1854-1943)

Dans les années 1880, alors que les nations européennes participaient à la course pour l'occupation des territoires encore «libres» dans le monde, les sociétés de la paix anglaises se radicalisèrent. Elles durent se résoudre à attaquer la politique de Gladstone, qui avait été élu en 1880 grâce à sa fameuse plate-forme électorale : «*Peace, Reform, Retrenchment*» (Paix, Réforme, Réduction des dépenses). En effet, le nouveau cabinet libéral adoptait une politique étrangère qui ressemblait fort à la politique impérialiste du gouvernement *tory* qu'elles avaient jadis tant combattue.

Pour accroître leur impact, elles résolurent de rechercher l'appui des forces pacifiques du continent. Elles envoyèrent des délégués en Europe afin d'y réanimer le mouvement de la paix. Avec A. Couvreur, grand ami d'H. Richard et d'H. Pratt, la *Peace Society* et l'*International Arbitration and Peace Association* organisèrent à Bruxelles du 17 au 20 octobre 1881, une conférence internationale de la Paix. Les délégués de dix-huit pays y discutèrent de la possibilité de créer une confédération européenne sans l'Allemagne. Ils déclarèrent que la paix entre les nations ne pouvait être réalisée sans la paix civile et sociale. Accepter le principe de l'arbitrage ne pouvait signifier ignorer les protestations contre l'oppression et les inégalités sociales. Seuls les gouvernements démocratiques élus au suffrage universel pourraient conduire à une politique étrangère pacifique. Henri La Fontaine assistait à ces assises et rencontra la délégation britannique. Ce jeune avocat, ami d'A. Couvreur, se préoccupait depuis sa sortie de l'Université Libre de Bruxelles des problèmes du maintien de la paix. Il avait pris conscience des énormes lacunes du droit inter-

national en ce domaine et il décida de se consacrer à faire prévaloir la généralisation du recours à la procédure d'arbitrage pour régler pacifiquement les conflits.

En 1889, à la suite de démarches entreprises par Pratt, Couvreur et La Fontaine créèrent à Bruxelles la section belge de la Fédération internationale de l'Arbitrage et de la Paix. Cette société filiale de l'association anglaise réunit jusqu'en 1914 plusieurs centaines de membres appartenant à tous les partis. Les activités qu'elle déploya jusqu'à la première guerre mondiale furent étroitement associées à celles de son secrétaire général, La Fontaine. Celui-ci chercha toujours à appliquer le premier article de ses statuts qui stipulait qu'il fallait poursuivre, en dehors de tout esprit de parti, la création entre les Etats de liens de droit assurant le règlement pacifique des conflits internationaux. Croyant que le succès du désarmement et de l'arbitrage dépendait de la constitution des Etats-Unis d'Europe et que ceux-ci ne pourraient se réaliser que par la pression de l'opinion publique sur chaque gouvernement, il essaya de tout mettre en oeuvre afin de sensibiliser cette opinion par des actions importantes de propagande et d'éducation en faveur des idées de paix. Au nom de la Section belge, à de nombreuses reprises, il fit adresser aux chambres législatives des pétitions demandant qu'une entente s'établisse entre les différents gouvernements d'Europe dans le but d'assurer, soit par le recour à l'arbitrage, soit par la création d'une juridiction d'arbitrage, la solution pacifique des conflits qui pourraient surgir entre eux.

Il ne limita pas son action pacifique à la Belgique. Il participa à la fondation du Bureau International de la Paix de Berne déjà évoqué ci-avant, et en devint le président en 1907. Il fit également partie de l'Union Interparlementaire à laquelle il adhéra en 1895. Pour son action en faveur de la paix, il reçut en 1913 le prix Nobel de la Paix.

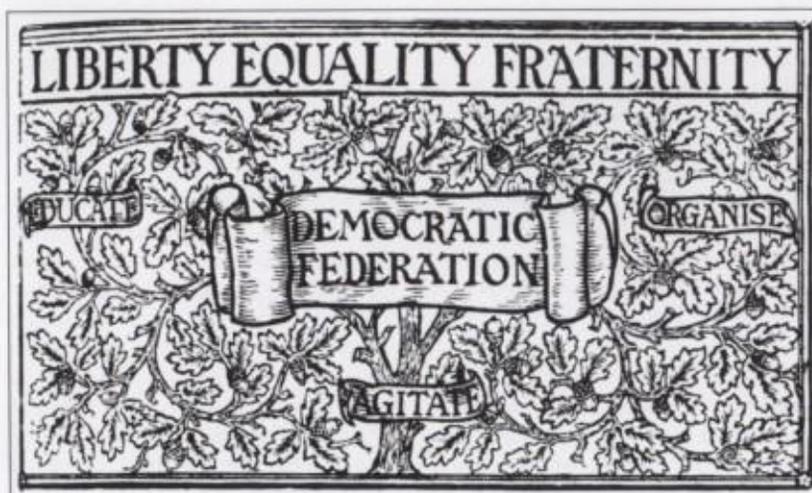
Comme William Morris, qui évolua vers le socialisme, Henri La Fontaine abandonna ses convictions libérales pour embrasser la cause socialiste. Sous l'influence de son ami Emile Vandervelde, il s'affilia en 1885 au Parti Ouvrier Belge²⁸. En 1894, il entra au Parlement où il devint le plus jeune sénateur

28. Emile Vandervelde écrit : *« Mon vieil ami La Fontaine, musicologue passionné, se souviendra peut-être que c'est en montant à Engelberg, pour aller faire des ascensions dans le massif de Titlis, qu'il initia*

socialiste. Il siégea dans cette haute assemblée presque sans interruption jusqu'en 1936. Avant 1914, il mit beaucoup d'espoirs dans la force pacifique du socialisme international. En 1911, après la déception causée par l'attitude du mouvement pacifiste italien lors de la guerre italo-turque, il écrivit : *«Heureusement que le socialisme veille. Il saura, lui, enrégimenter les foules contre la guerre et le militarisme, plaies hideuses entretenues par le capitalisme aux flancs des peuples affaiblis. Aujourd'hui même d'innombrables meetings ont proclamé la volonté tenace de la classe ouvrière organisée de vaincre enfin la guerre. C'est en elle que les vrais pacifistes mettent leur espoir, maintenant que les pacifistes de la veille,...acclament les soldats qui vont massacrer d'autres soldats. Ma peine serait profonde si je n'avais la joie intense de voir, enfin, selon le conseil de Marx, les prolétaires de tous les pays s'unir par dessus les frontières»*²⁹.

(suite de la note 28) *ma jeune ignorance à la thématique wagnérienne, cependant que dans ma ferveur de néophyte, je parlais à mon aîné de la doctrine socialiste. Ce fut en somme la première conversion que je fis au retour de ce voyage, La Fontaine s'affilia au Parti Ouvrier»* (Souvenirs d'un militant socialiste, Paris, 1959, p.22.)

29. Lettre de H. La Fontaine à Th. Moneta, 11 avril 1911, Archives du Mundaneum à Mons.



Carte de membre de la *Democratic Federation* (plus tard *Social D.*) dessinée par Morris, 1883.

la politique culturelle du POB à la fin du XIX^e siècle

paul aron*

Le présent texte a pour objet d'examiner comment un parti politique, le Parti Ouvrier Belge (POB), dans une période qui va approximativement de 1885 à la première guerre mondiale, a pu concevoir une politique culturelle sur le plan des idées, quelles furent les propositions de mise en pratique de cette politique culturelle, et comment ces hypothèses vont toucher - on pourrait presque prendre le mot dans son acception matérielle - un certain nombre d'artistes, qui vont produire des œuvres gravitant dans la sphère d'influence de cette politique culturelle.

Ce sera également l'occasion de cerner les ambiguïtés des productions dites de «l'art social».

pob : une nouveauté politique

Pour commencer, il n'est pas superflu de dire deux mots du POB: la nature de ce parti, ses objectifs politiques déterminent en effet son rapport au culturel.

* Transcription de la conférence donnée le 6 février 1996 au Cercle William Morris. L'auteur est philologue, romaniste de formation, enseignant à l'ULB. Spécialisé dans une série de questions qui touchent à la littérature prolétarienne, il avait précédemment porté son attention sur les productions de la fin du XIX^e siècle.

Le POB naît en 1885, et cette date marque un moment extrêmement important de l'histoire politique du pays : au plan général, le bipartisme traditionnel du XIX^e siècle - catholiques/libéraux - est battu en brèche. Et dans la perspective du monde ouvrier, les tendances - qui se manifestaient déjà depuis le milieu du siècle - parviennent enfin à s'exprimer d'une seule voix. C'est donc la première fois qu'un parti peut prétendre assez légitimement représenter l'ensemble des courants du monde ouvrier.

Le POB va en outre donner aux luttes sociales une finalité nouvelle. Il va entièrement orienter son combat politique vers la reconnaissance du droit de vote pour tous, vers la reconnaissance du suffrage universel. Il s'agit de transformer tous les habitants de Belgique en citoyens, de pousser le pays vers l'achèvement du libéralisme.

Les objectifs du POB vers 1885 se concentrent presque exclusivement sur ce combat-là. Mais les pratiques que propose le POB englobent et débordent ce combat. En fait, la politique du parti s'articule autour de deux axes : l'un concerne la revendication du suffrage universel, l'autre la pratique coopérative comme moyen d'expérimenter concrètement un avenir meilleur, un mode de production alternatif au système capitaliste au sein même de celui-ci. Les deux participent d'une logique de pensée dont il faut bien rappeler qu'elle n'a rien de marxiste. C'est une logique qui conçoit d'aller vers une rupture par la linéarité : développer progressivement le droit de vote, obtenir une majorité et passer à un régime socialiste ; ou encore, développer la pratique coopérative jusqu'à prendre toute la place de l'économie capitaliste.

Cette logique est étrangère à la notion de rupture radicale. La linéarité du progrès fait d'ailleurs partie de l'idéologie positiviste de l'époque, même s'il y a effectivement dans la Charte de Quaregnon - la charte théorique du POB - des éléments théorisés comme des éléments révolutionnaires¹.

Dans ce contexte, le domaine culturel est naturellement réduit à portion congrue dans les préoccupations du parti. Les textes officiels du POB, avant 1890, mentionnent rarement la dimension culturelle. Et à l'examen, les pratiques culturelles nou-

1. Voir Renard C., «Centenaire de la Charte de Quaregnon» in *CM* n°195, 1994.

velles proposées par le monde socialiste (par exemple dans le journal *Le Peuple* ²), relèvent de trois grands types d'initiatives.

Premièrement sont publiés des feuilletons naturalistes - Zola en particulier. Ainsi le directeur du *Peuple*, Louis Bertrand, était-il extrêmement fier de montrer une lettre que Zola lui avait envoyée : après que Bertrand lui avait demandé si son journal pouvait publier *Germinal*, Zola, superbe, lui avait répondu «*Vous êtes un journal socialiste, prenez-le*»; et gratuitement encore bien.

Le naturalisme est donc très important, mais cette importance ne correspond pas tellement à des pratiques nouvelles. Le POB ne décrète pas que, dorénavant, il importe de soutenir les écrivains naturalistes. Mais le fait est que dans *Le Peuple* vont s'exprimer plusieurs d'entre eux.

Deuxièmement, ce que *Le Peuple* propose encore, ce sont des chansons prolétariennes. Un homme étonnant, Jacques Gueux (pseudonyme d'un employé de ministère), y procède à des réécritures de chansons existantes, ou écrit des chansons qui traduisent la manière dont il voit la lutte du Parti ouvrier belge. Il y a donc là créativité culturelle, mais créativité d'un seul homme. Les chansons de Jacques Gueux ont d'ailleurs été éditées sous forme de disque il y a une quinzaine d'années ³.

Enfin et troisièmement, au registre des pratiques culturelles intéressantes du POB il faut mentionner les cercles de théâtre amateur. Il y en a notamment un à Bruxelles (en partie flamand), le cercle du *Toekomst*. Il s'agit d'un cercle socialiste, d'un de ces innombrables petits groupes qui constituent le POB, car celui-ci n'est pas un parti auquel on adhère on tant qu'individu : c'est une fédération de groupes; on adhère à un groupe qui lui-même adhère au parti.

C'est le cas du *Toekomst*, où l'on joue des mélodrames et où l'on anime des réunions politiques. Le cercle a un côté agitation-propagande. On demandera par exemple au *Toekomst* de jouer une scène de Zola avant un meeting politique.

2. Je prends la liberté de renvoyer à mon travail de dépouillement dans *Les Ecrivains et le socialisme (1880-1913)*, Bruxelles, Editions Labor, 1985.

3. L'héritage de Jacques Gueux est revendiqué par une fondation, qui édite notamment la *Revue des Usines*.

Hormis ces trois registres de pratique culturelle, et ils sont assez mineurs, il n'y a rien d'autre, et en particulier pas de textes théoriques entre 1885 et 1890. Mais à partir de 1890 se produit un basculement. Le POB va, sinon adopter des théories culturelles, du moins prendre des initiatives culturelles importantes.

1890: changement de musiciens

Ce changement de politique vient d'abord d'un changement dans les cadres du POB. En effet, dans un premier temps, vers 1885, les cadres de ce jeune parti, les gens qui écrivent dans *Le Peuple*, ont été des ouvriers qualifiés, souvent issus de ce que l'on nommait à l'époque l'aristocratie ouvrière. Par exemple des typographes: ce sont des gens cultivés, qui connaissent l'orthographe (à la différence, souvent, des écrivains), et jouissent de conditions de travail relativement enviables par rapport à la moyenne du prolétariat industriel. Ce sont presque des artisans. Un Louis Bertrand - futur ministre d'Etat - est ouvrier marbrier, c'est-à-dire un ouvrier maîtrisant des techniques de travail extrêmement élaborées. Ces cadres sont encore, dans le fond, plus proches de la transmission du savoir des compagnons que du monde industriel. Mais ils ne sont pas non plus frottés de «grande culture»: ils lisent et apprécient Zola, mais ne se soucient pas de se lancer dans de grandes analyses de textes. Ils ne bénéficiaient pas de ce qu'on appellera une culture bourgeoise.

A partir des années 1890, ce premier groupe de cadres se révèle tout à fait insuffisant pour assumer les nouvelles missions du POB, dont les effectifs gonflent de façon stupéfiante en cinq ou six ans, et qui connaît un succès électoral lui donnant plusieurs sénateurs et plus d'une dizaine de députés. Plus les mandats communaux, provinciaux... Cela veut dire qu'il lui faut des mandataires capables de s'exprimer au Parlement, des gens capables de rédiger des projets de loi, de rencontrer les arguments et de pouvoir discuter avec la classe politique en place.

Où le POB va-t-il chercher ces cadres? Dans ce que l'on pourrait appeler la gauche du libéralisme, c'est-à-dire une fraction du monde libéral qui, depuis une vingtaine d'années, estime que la seule manière pour le monde libéral de garder le pou-

voir consiste à augmenter le nombre d'électeurs en Belgique. Cette gauche veut donc intégrer dans la vie politique active la petite et la moyenne bourgeoisie urbaines, qui jusque là n'ont pas le droit de vote. Ces libéraux, à l'époque, on les appelle la jeune gauche. Deux noms l'incarnent : Paul Janson, grand tribun libéral, et Edmond Picard, candidat à l'Association libérale de Bruxelles et à un poste de député.

Mais la droite du Parti libéral leur bouche le passage systématiquement. Des gens comme Frère-Orban ne veulent pas entendre parler de ce petit monde, il n'est pas question de changer le droit de suffrage. Résultat : en 1884, Frère-Orban et son parti perdent les élections, et font place à un gouvernement et à une majorité catholiques qui seront homogènes jusqu'à la première guerre mondiale.

A ce moment-là, la défaite renforce les oppositions dans le monde libéral. Une partie de la jeune gauche libérale estime que ce sont les socialistes qui peuvent la ramener au pouvoir, et que seul le suffrage universel, obtenu par la pression de la rue, va permettre d'influencer le gouvernement catholique, voire de casser son monopole.

C'est ainsi qu'un petit nombre d'intellectuels du monde libéral rallie le POB, composé à la fois de libéraux progressistes et de gens qui ne font pas ce chemin et entrent directement au POB. Un Emile Vandervelde se situe tout à fait dans ce second schéma : fils de magistrat ixellois, ayant fait de brillantes études d'avocat, il entre dans le jeune parti vers l'âge de vingt ans, et sera très vite propulsé à sa tête.

changement de musique

Ce milieu - un Vandervelde ou un Lafontaine, libéral, fondateur du *Mundaneum*, grand amateur de musique, pacifiste acharné, futur Prix Nobel, et bientôt le premier sénateur socialiste - vient au POB avec sa culture.

Vandervelde, par exemple, est un obsessionnel de la lutte contre l'alcoolisme : chaque fois qu'il le peut, il fait des discours à ce propos ; et dans les slogans du parti, dans *Le Peuple*, la lutte antialcoolique devient une composante significative.

Dans les années 1890, les intellectuels qui rallient le POB vont amener avec eux une série d'idées et de représentations cul-

turelles dont le POB va se servir et qu'il va mettre en pratique. Cette articulation est particulièrement visible dans les activités organisées par la Maison du Peuple de Bruxelles, et en particulier un de ses organismes, la Section d'art de la Maison du Peuple, fondée en 1891. La première séance se tient sous la présidence de Vandervelde pour écouter Maurice Kufferath, avec la participation, dans la salle, d'Emile Verhaeren et de Georges Eekhoud. Kufferath est un des plus grands musicologues de l'époque; il sera l'un des directeurs du Théâtre de la Monnaie, et c'est sans doute l'homme qui a le plus fait pour la diffusion de Wagner en Belgique. Verhaeren, qui deviendra après sa mort le plus grand poète national, est déjà l'un des plus grands représentants du symbolisme en littérature, un des nouveaux grands écrivains belges. Quant à Georges Eekhoud, c'est un naturaliste, ami de Verhaeren, lui aussi considéré comme faisant partie de la pléiade de nos jeunes grands écrivains. En ampleur, on pourrait donc comparer à un événement réunissant aujourd'hui Bernard Foccroulle, Pierre Mertens, Eugène Savitzkaya,... à la Maison de l'écologie.

Cette Section d'art se constitue avec l'objectif explicite de faire connaître au peuple les créations artistiques les plus contemporaines et les plus audacieuses. Il s'agit donc de passer directement des cercles d'élite artistique de la capitale à un public nouveau, le public ouvrier. Il existe d'ailleurs à l'époque une série de cercles d'avant-garde fondés par les mêmes personnes et dans les mêmes années : le *Cercle des XX*, par exemple, la *Libre esthétique*, une revue appelée *L'Art moderne*, puis une série de manifestations liées à l'art nouveau. Ainsi à peu près sans transition, Octave Maus organise-t-il un concert de musique wagnérienne à l'intérieur du salon du *Cercle des XX*, et joue-t-il le soir même au piano pour les ouvriers de la Maison du Peuple. Il y a donc un effet de contamination entre une certaine «grande culture» d'avant-garde, de rupture, et le monde socialiste.

La Section d'art fera venir à la Maison du Peuple une série impressionnante de gens célèbres : Charles Buls, le bourgmestre de Bruxelles, vient parler de la reconstruction de la ville, thème déjà très à la mode; et encore, Max Elskamp, Eugène Demolder, Maurice Maeterlinck, Jules Destrée, Henri Lafontaine, Maurice Wilmotte, grand philologue liégeois, la plupart des musiciens en vogue, se précipitent-ils dans les locaux socialistes.

On y vient donc, mais en adhérant à la Section d'art de la Maison du Peuple, on sait que l'on n'adhère pas pour autant au POB. Intelligemment, le monde socialiste va faire la différence : «*Venez, cela ne vous engage à rien*». Ainsi pour Charles Buls s'agirait-il seulement d'enseignement, non de propagande politique. «*D'autant plus*, ajoute le bourgmestre libéral, «*que j'ai toujours préféré les publics d'ouvriers*» ... Dès la première conférence, Verhaeren écrit un texte pour *Le Peuple* dans lequel il dit très clairement qu'il a été décidé qu'aucun artiste venant à la Section d'art ne s'engagerait par là à adopter le programme politique du POB.

Le bilan de cette initiative est assez difficile à établir : les chiffres et les critères dont défaut. D'un côté, dans *Le Peuple* notamment, les discours sont euphoriques. Vandervelde écrit dans l'annuaire de la Section d'art, publié tout au début : «*Les résultats obtenus ont dépassé toutes nos espérances et répondent péremptoirement aux objections qui nous ont été faites. Beaucoup de personnes se montraient au début aussi déifiantes que les maîtres-chanteurs quant Hans Sachs leur proposa d'en appeler au peuple*». La référence wagnérienne aux maîtres-chanteurs de Nuremberg montre que la Section d'art brasse un certain type de public, capable de comprendre ce genre de propos.

«*Vous ne serez pas compris, disait-on; l'expérience a montré le contraire. A toutes les soirées, la salle était comble, il fallut même refuser du monde à plusieurs reprises*», ajoute Vandervelde ⁴. Et *Le Peuple* renchérit en décrivant les longues files d'attente des familles ouvrières devant la Maison du Peuple.

D'autre part et en réalité, il semble que le public de la Maison du Peuple se soit très rapidement féminisé. Les hommes, très présents au début, vont plutôt discuter syndicalisme au bistrot pendant que les femmes restent à la Maison du Peuple. Certaines séances ont effectivement beaucoup de succès - plusieurs milliers de personnes - d'autres beaucoup moins. Il faut ajouter que les horaires ne sont pas simples : arrivant parfois à 21 heures, les gens pouvaient y rester jusqu'à minuit. Pour des ouvriers travaillant à l'époque facilement douze

4. Cité par Abs R., *Histoire des fédérations - Bruxelles*, Mémoire ouvrière, PAC, Bruxelles, 1985, p.20.

heures par jour, c'était sans doute assez sélectif... Le public n'était certainement pas aussi ouvrier que voulu.

Quant aux sujets abordés, ils sont très variés : des discours sur la littérature contemporaine à la musique moderne, en passant par les diapositives des vacances de Charles Buls. Certains sont conscients qu'ils s'adressent à un public particulier et font des efforts, d'autres moins... Des artistes viennent en outre tenir des discours tout à fait incompréhensibles pour la moyenne du public. Voilà ce que Georges Eekhoud dit à la fin d'une conférence : *«Le génie humain, qui fut assez riche pour se payer Dante après Homère, Shakespeare après Eschyle et Sophocle, la Renaissance après l'art grec et l'art gothique, le génie humain consolera encore l'humanité par des artistes sublimes. C'est pourquoi, camarades, allons surtout aux chercheurs, à ceux qui osent, à ceux qui vivent, à ceux qui accordent leur âme, donc leur art, à cet infini besoin d'idéal, de renouveau et de perfection qui est notre seule raison d'être sur cette planète»*. Est-ce vraiment le type de discours qui convient à ce type de public ? On se pose évidemment la question. Mais il n'empêche que l'expérience va durer. Elle est animée par Paul Deutscher, la cheville ouvrière, et par Madame Vandervelde, qui se trouve en fait derrière tout cela : elle contrôle et utilise son carnet d'adresses pour faire venir les orateurs.

culture populaire ? art social ?

Voilà pour la belle histoire de la Section d'art, de 1891 à 1914. C'est en quelque sorte la première maison de la culture belge, au sens que Malraux donnera plus tard à ce mot, c'est-à-dire un lieu où il y a souvent des activités culturelles ouvertes gratuitement au plus large public et où l'on peut être en contact avec la culture la plus vivante. Cela est tout à fait nouveau et révolutionnaire à l'époque.

L'esprit qui y règne n'est en outre pas très loin de ce qu'on appelle alors les universités populaires, très à la mode aux alentours de 1900. Il y en a une description, la plus méchante que je connaisse, faite par Romain Rolland dans *La Foire sur la Place*. Le héros allemand observe une série de milieux parisiens et fréquente une université populaire. La description de Rolland est un peu longue mais pose bien les problèmes :

«Les Universités Populaires étaient aussi un débouché pour les œuvres d'art ultra-aristocratiques : gravures, poésies, musique décadentes. On voulait l'avènement du peuple pour rajeunir la pensée et pour régénérer la race. Et l'on commençait par lui inoculer tous les raffinements de la bourgeoisie. Il les prenait avec avidité, non parce qu'ils lui plaisaient mais parce qu'ils étaient bourgeois. Christophe, qui avait été amené à une de ces Universités Populaires par Madame Roussin, lui entendit jouer du Debussy au peuple, entre La Bonne Chanson de Gabriel Fauré et l'un des derniers quatuors de Beethoven. Lui qui n'était arrivé à l'intelligence des dernières œuvres de Beethoven qu'après bien des années, par un long cheminement de son goût et de sa pensée, demanda, plein de pitié, à l'un de ses voisins :

- Mais est-ce que vous comprenez cela ?

L'autre se dressa sur ses ergots comme un coq en colère, et dit :

- Bien sûr ! Pourquoi est-ce que je ne comprendrais pas cela aussi bien que vous ?

Et, pour prouver qu'il avait compris, il bissa une fugue en regardant Christophe, d'un air provocant.

Christophe se sauva, consterné; il se disait que ces animaux-là avaient réussi à empoisonner jusqu'aux sources vives de la nation : il n'y avait plus de peuple.

'Peuple vous-même !', comme disait un ouvrier à l'un de ces braves gens qui tentaient de fonder des Théâtres du Peuple»⁵.

Ce type de réaction est intéressante, parce qu'elle montre aussi la mythologie du peuple qui justifie le fait que ces artistes d'origine intellectuelle viennent parler au peuple comme on vient parler aux sauvages. Il y a là quelque chose de l'ordre de la condescendance, de l'arrivée chez les barbares. Mais de barbares qui, par leur état de nature, seraient censés revitaliser la création artistique. Ce mythe extrêmement répandu chez tous les créateurs décadents, tous les créateurs de la fin du XIX^e siècle, c'est l'idée des grands barbares blancs.

Et quelque part, le regret de Romain Rolland, c'est qu'en embourgeoisant le peuple, on lui retire sa pureté de barbare. Ce type d'argument peut être retrouvé chez un certain nombre

5. Paris, Ollendorff, s.d., p.216.

de collaborateurs de la Section d'art de la Maison du Peuple de Bruxelles.

Globalement, l'étonnant dans l'expérience de la Section d'art est de voir revitalisé le concept d'art social. Un concept anti-nomique en principe à la réaction spontanée des artistes, car toute la logique du monde de l'art du XIX^e siècle est d'aller de plus en plus vers un art pour les artistes, compris d'eux seuls. Un art, pour reprendre les termes de Bourdieu, de plus en plus autonome, de plus en plus lié à ceux qui peuvent comprendre la subtilité des modifications des codes artistiques que les artistes ont élaborés. Le parangon, le représentant suprême de ce type d'art, c'est quelqu'un comme Mallarmé en littérature. C'est quelqu'un d'assez hermétique, dont l'œuvre ne se comprend que par les gens connaissant l'histoire de l'art et de la littérature.

L'art social relève donc apparemment de la logique inverse, et casse cette représentation spontanée des artistes. Et le paradoxe de la Section d'art de la Maison du Peuple est intéressant : ce sont, au fond, les artistes les plus élitistes de la période qui y sont les plus actifs. Ce sont les Maeterlinck, les Verhaeren, les Charles Van Leerberghe, les Max Elskamp, et dans le domaine de la peinture un Henry van de Velde, c'est-à-dire les plus esthètes, ceux qui pratiquent l'art le plus difficile et le plus raffiné.

Selon Verhaeren, il n'est pas incompatible d'avoir une vocation esthétique totalement élitaire et d'aller en même temps à la Maison du Peuple. Voilà le paradoxe de l'art social tel qu'il se recompose à la fin du XIX^e siècle.

Ceci dit, il importe pourtant de préciser les différentes acceptions de l'art social qui sont en concurrence à l'époque en Belgique.

La première est celle qui est développée par les libéraux progressistes autour d'Edmond Picard dès avant la création de la Section d'art, et qui prône un art de type réaliste, montrant les drames sociaux, les drames du peuple. C'est un art inspiré par Courbet en peinture ou par Proudhon dans le domaine de la théorie artistique. Ce dernier défend une thèse très intéressante. Pour lui, l'artiste doit guérir les maux du monde en les montrant. C'est un «réalisme curatif», un art de la représentation qui a une fonction sociale, dont le contenu

importe seul. Le roman naturaliste de Zola va très bien relayer ce choix.

Vers 1885, on voit apparaître une deuxième conception de l'art social, liée au développement du symbolisme à la même époque. Un Picard et d'autres vont l'adopter insensiblement en arguant que la première approche, à force de ne regarder que le contenu, risque de couper ses défenseurs de toutes les nouveautés artistiques. Car, le mouvement qui se développe concerne un art où la forme a énormément d'importance, tout comme la réflexion sur les codes artistiques : pour ne pas se couper de la modernité artistique, cette deuxième définition de l'art social va modifier la compréhension du concept en déplaçant le mot social du contenu vers le producteur d'art et vers la destination sociale de l'art. L'important sera que le producteur d'art ait une intention de type social - peu importe qu'elle soit compréhensible ou non - et que cette intention se manifeste par un certain nombre de signes, par exemple montrer des personnages de type populaire, mais aussi utiliser des motifs folkloriques ou populaires, que l'on transforme ou que l'on transpose. Et il faut surtout que l'artiste admette l'élargissement de la diffusion de son art, sans pour autant casser son aspect élitiste. C'est exactement le type de tendance vers lequel Max Elskamp va aller, en se réclamant notamment de William Morris. Elskamp va écouter la poésie populaire, faire un travail d'enquête sur le sujet, transposer les rythmes, mais dans une poésie totalement hermétique. Il se lance également dans la gravure sur bois et imprime lui-même ses œuvres, comme un ouvrier, même s'il les imprime à vingt-cinq exemplaires. Il est passé par l'artisanat.

Donc, l'art social devient à ce moment-là une liaison au social, une volonté de communication des artistes, une valorisation des thèmes populaires, et éventuellement aussi un sentiment de commisération. C'est la grande leçon de la lecture d'époque de Tolstoï ou Dostoïevski : la compréhension de la misère populaire, une espèce de socialisme évangélique qui nourrit leur réflexion.

C'est cette deuxième interprétation de l'art social qui va devenir en fait l'idéologie affichée de la Section d'art de la Maison du Peuple. A savoir une ouverture à un nouveau public, une série d'allusions au populaire dans un certain nombre d'œuvres sans qu'il s'agisse aucunement de la définition, de la part du monde socialiste, d'un quelconque contenu pour les

artistes qui se prétendent proches du monde socialiste. C'est tout le paradoxe de cette politique culturelle qu'incarne la Section d'art. Ce sera une politique qui se refuse à dire quoi que ce soit aux artistes sur le contenu de leurs œuvres, mais qui est ravie que des œuvres élitistes mais conçues avec une forme d'ancrage populaire soient diffusées à la Section. Cela leur suffit.

Troisièmement, et par opposition, cette politique, une fois fixée et appliquée, va susciter des réactions dans le POB, de la part de nouveaux cadres qui ne sont pas d'origine bourgeoise comme le sont les gens de la Section d'art. Ces réactions critiquent l'excès de pessimisme de l'art symboliste, le manque de morale des œuvres décadentes. Cet art ne reflète pas la puissance du POB, l'avenir meilleur que ses militants espèrent, et la certitude qu'ils ont que l'avenir sera radieux quand tout le monde aura le droit de suffrage.

Il y a donc une série de gens selon lesquels l'art que le parti répand ne lui correspond pas. Et ces nouveaux intellectuels, souvent d'origine ouvrière, vont - de manière diffuse, non articulée, et sans pouvoir le traduire dans une politique organisée qui puisse concurrencer la Section d'art - témoigner de leur mécontentement. Sous la forme d'une revendication d'un art qui soit plus nettement socialiste, dont le contenu puisse à nouveau être lié à la politique du parti. Dans une certaine mesure, ces militants renouent avec les théories proudhoniennes dont nous avons parlé.

aux portes du XX^e siècle

Au fond, nous avons là, avant 1914, les principales tendances, qui font le dilemme des relations entre le monde ouvrier et celui des artistes. Quelle doit être la politique d'un parti qui se réclame du monde ouvrier ? Une politique qui cherche avant tout la diffusion artistique, la démocratisation par la diffusion, ou bien la diffusion n'a-t-elle de sens que si elle se met au service d'un art qui dit quelque chose en relation avec la politique du parti - ou, plus exactement, avec les représentations artistiques que ces responsables imaginent comme pouvant refléter la politique du parti ?

Ces questions seront récurrentes dans le monde ouvrier, d'où la tendance, dans l'art du XX^e siècle, à l'héroïsation du prolé-

tariat. Pensons aux pavillons soviétiques dans les expositions à partir des années 30 jusque dans les années 70, avec le bel ouvrier tenant la faucille et le marteau, le torse gonflé, les muscles hypertrophiés, censé représenter l'avenir radieux du socialisme. Types de représentations produits par des artistes, mais sur base d'une commande de parti, elle-même produite par des gens ayant une représentation de ce qu'ils souhaitent comme reflet artistique de la politique du parti.

Un Camille Huysmans, qui sera un des grands leaders du parti socialiste, président de la Deuxième Internationale, fait partie de la troisième tendance. Il écrit d'ailleurs un texte que je trouve extraordinaire dans *Le Peuple* en 1911 (ou 1912), dans lequel il dit : «*L'art socialiste doit être socialiste par le fond et national par la forme.*» Une personne reprendra cette expression textuellement : Staline, vingt ans plus tard.

Tous les problèmes de la relation entre les artistes et le monde ouvrier sont clairement posés avant 1914. La leçon de ces expériences n'a pas encore été tirée de nos jours, comme en témoignent les formulations hésitantes que l'on peut lire sous la plume des mandataires socialistes contemporains. Mais ceci est, naturellement, l'objet d'un autre article...

néogothique et conservation du patrimoine

les débats en belgique au XIX^e siècle

jos vandenbreeden *

En Belgique, au milieu du XIX^e siècle, on peut distinguer relativement clairement deux courants de doctrine architecturale, l'un de tendance classique, l'autre de tendance romantique : évoquer le néogothique, c'est surtout s'intéresser au courant romantique. La doctrine classique était surtout propagée par les académies d'architecture, dont l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles qui existait depuis le XVIII^e siècle, tandis que la doctrine romantique était surtout l'apanage des écoles Saint-Luc, qui furent fondées dans les années 1860, dont le rôle a été fondamental dans l'élaboration de l'architecture de l'époque, et qui y ont ajouté une dimension religieuse.

L'apport pédagogique et architectural des écoles Saint-Luc doit être mis en parallèle avec le travail de penseurs, d'architectes, de restaurateurs à l'étranger, notamment celui, en

* L'auteur est professeur au Département d'Architecture Sint-Lukas de la *Hogeschool voor Wetenschap en Kunst* de Bruxelles. Directeur de *Sint-Lukasarchief*, il a joué avec ses collaborateurs un rôle pionnier dans la réalisation, au cours des années 1980, d'inventaires architecturaux à Bruxelles, et un rôle moteur dans la régionalisation, puis la mise sur pied d'une politique régionale des Monuments et Sites.



Le château de
Neuschwanstein
(projet-peinture sur toile;
construit pour Louis II de
Bavière près de Munich,
1869-1886; Arch. Riedel).



France, de l'architecte, restaurateur et théoricien Viollet-le-Duc.

En Angleterre, c'est le philosophe John Ruskin qu'il faut surtout mentionner, pour la grande influence qu'il a eue sur la conception de la préservation du patrimoine architectural.

les caractéristiques du courant romantique

Les romantiques souhaitaient se distancier de toute œuvre renaissante ou classique, ou inspirée par l'Antiquité grecque ou romaine. Après la Révolution, ils voulaient en France se réapproprier le patrimoine des églises et de la royauté, de l'Ancien Régime en général et particulièrement du Moyen âge. Les romantiques, passionnés parfois jusqu'au délire comme en témoignent les nombreuses publications de l'époque, ne voulaient rien moins que faire ressusciter les formes gothiques, non seulement dans l'architecture mais également dans toutes les productions d'objets d'usage courant, et dans les méthodes d'apprentissage et de travail.

Ils étaient tout aussi exclusifs que leurs antagonistes «classiques»: pour ceux-ci, l'ogive ne valait rien.

C'est ainsi qu'au milieu du XIX^e siècle, après une période néo-classique¹, commence la bataille que l'on a appelée par la suite la bataille des styles, bataille qui a opposé les deux courants principaux mais aussi tous les sous-courants qui s'y rapportaient.

Un des personnages qui ont soutenu fermement le courant romantique n'est autre que Louis II de Bavière. Ce grand roi, perçu comme un étranger en Allemagne, a entrepris la construction de plusieurs châteaux romantiques, dont un, celui de Neuschwanstein, subsiste encore aujourd'hui² (voir illu ci-contre). Il s'agit d'une œuvre d'évocation du passé médiéval de l'Europe centrale. Le goût du roi pour le romantisme était tel qu'il y a créé des cavernes où circulaient des bateaux en forme de cygne ... évocation romantique d'un passé idéal, et un peu exalté.

1. Exemple: l'hospice Pacheco (le grand hospice) à Bruxelles. Beaucoup de bâtiments de la période hollandaise sont représentatifs de ce style mis à la mode par l'empire napoléonien.

2. Il se trouve en Bavière près de Munich.

Pourquoi voulait-on évoquer ce passé? Parce que dans nos régions, l'architecture classique au XVIII^e siècle ³, l'architecture néoclassique au début et l'architecture éclectique ⁴ dans la deuxième moitié du XIX^e siècle n'apparaissaient pas essentiellement - ou suffisamment - liées à l'histoire des ancêtres et à l'histoire nationale. Aussi, avec la création de l'Etat belge, l'intérêt s'est-il tourné vers un passé national, vers un patriotisme, vers un civisme et un amour pour la patrie incluant la culture et l'architecture, par opposition à l'espèce d'internationalisme européen de l'Ancien régime et de l'aristocratie.

Pendant et après la Révolution française, on a démolé beaucoup de bâtiments qui étaient liés au culte catholique et dont certains dataient du Moyen âge. Certaines églises ont été vendues comme carrières de pierres. D'autres ont été conservées pour être affectées en magasins, dépôts, ou encore écuries : ce patrimoine monumental du Moyen âge s'est donc retrouvé, au début du siècle passé, dans un état de délabrement avancé.

Grâce à la réaction romantique qui a préconisé leur sauvetage, heureusement, certaines églises du Moyen âge subsistent encore aujourd'hui, même si leur compréhension a pu quelque peu changer. Car dans les anciennes villes flamandes, la cathédrale, le lieu du culte était toujours situé à un endroit important de la ville. A Bruxelles par exemple, la collégiale Saint-Michel avait dans le temps une disposition très intéressante, alors que maintenant cette église est entourée d'immeubles de bureaux hors échelle, ce qui a diminué la grandeur de son architecture, en lui enlevant toute sa signification urbaine, sociale.

D'autre part, dans la première moitié du XIX^e siècle, c'est dans le même flux du romantisme que l'attrait pour les ruines s'est développé. Il s'est exprimé soit dans le maintien des vestiges du passé moyenâgeux, soit par la construction de fausses ruines dans les grands jardins de châteaux, dans des parcs ou ensembles paysagers créés à cette époque.

Les ruines de l'abbaye de Villers-la-Ville en sont un exemple. De l'abbaye, détruite pendant la Révolution française, ne subsistaient que des ruines qui ont été aménagées, à la fin du

3. Exemple : la place Royale à Bruxelles.

4. Exemple : le Palais de Justice de Bruxelles.

siècle dernier, en un vrai paysage romantique, plutôt que de la reconstruire dans son aspect original (comme on l'a fait pour d'autres bâtiments moyenâgeux trouvés dans un état comparable).

la réhabilitation de l'architecture gothique traités et écrivains

En 1841, une personnalité importante, l'architecte anglais August Pugin, édite un traité d'architecture, *The true principles of pointed art or christian architecture*, qui marquera l'époque⁵. Cet ouvrage, qui plaidait pour une architecture vraiment néogothique et moyenâgeuse, a été édité en français à Bruges en 1850 sous le titre *Les vrais principes de l'architecture ogivale ou chrétienne*⁶. Plus qu'une traduction, c'était une adaptation à la situation belge. Plusieurs chapitres ou parties de chapitres, non publiés dans l'édition originale anglaise, ont été refaits pour l'occasion⁷.

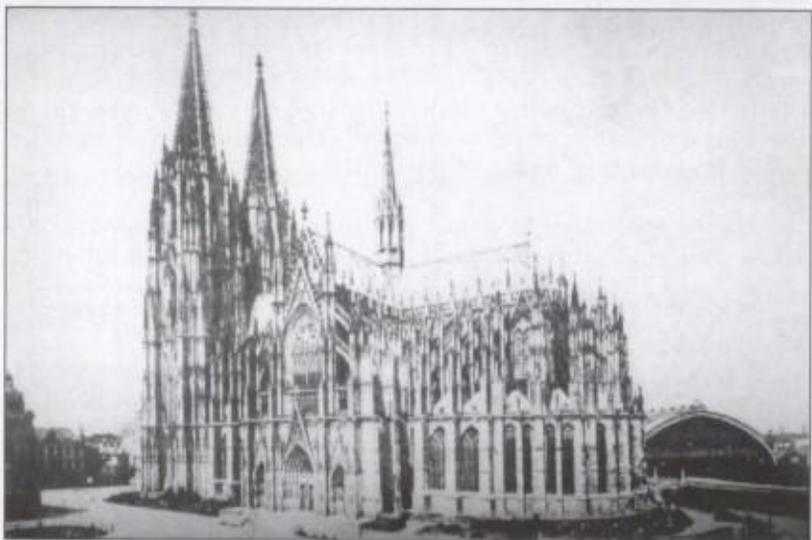
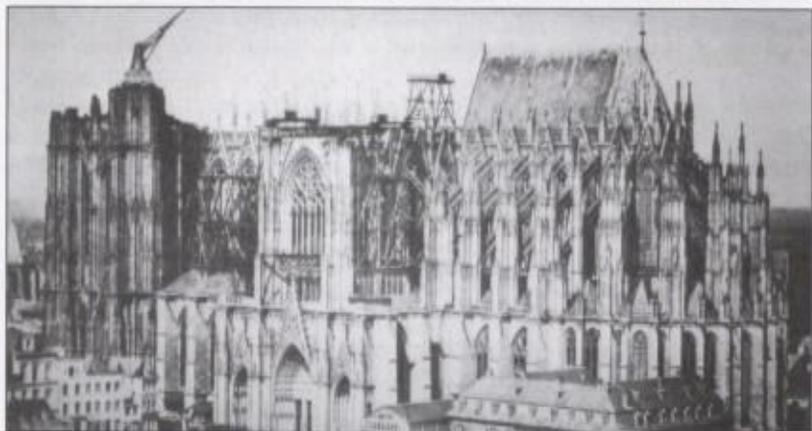
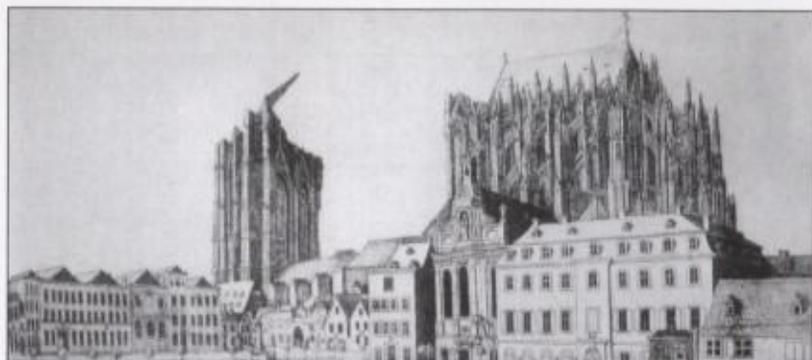
Dans cet ouvrage, plusieurs œuvres classiques ou néoclassiques sont comparées avec le modèle à suivre : le modèle gothique.

Pour les défenseurs de la nouvelle architecture, il était absolument nécessaire, «après quatre siècles de décadence en architecture», de remettre en place le gothique et ses principes.

Il fallait également éviter l'individualisme de l'architecte qui se développait surtout dans le courant éclectique, et remettre en valeur le caractère collectif de l'œuvre.

Ces traités marquent le début des grandes disputes entre partisans de l'architecture classique et de l'architecture moyenâ-

5. Pugin A., *The true principles of pointed art or christian architecture*, 1^{re} éd., 1841; rééd....;
6. Pugin A., *Les vrais principes de l'architecture ogivale ou chrétienne*, Bruges, 1850 - Traduction d'une version remaniée par T-H. King.
7. Cet ouvrage, appelé couramment *Les vrais principes*, ne doit pas être confondu avec «les vrais principes» exposés dans l'un des célèbres traités de l'ingénieur-architecte français, Durand J-N-L., *Précis des leçons d'architecture données à l'École Polytechnique*, Paris, 1809.



La cathédrale de Cologne : 1820-1859-1895.

geuse et romantique. Dans la presse et les revues d'architecture, on ne se ménagait pas. Ainsi King pourfendait-il l'éclectisme : «*Les opinions individuelles se précipitent dans la révolte et l'anarchie. Chaque architecte a sa théorie qui lui est propre, un beau idéal qu'il a lui-même créé, un déguisement sous lequel il essaye de cacher le bâtiment qu'il érige. Celui-ci est d'ordinaire le résultat de ses derniers voyages. L'un de ces déguisements ne respire que l'Alhambra, un autre ne reflète que le Parthénon, un troisième est tout chargé de coupes de lotus et des pyramides du bord du Nil, un quatrième empruntant tout à Rome n'est qu'un dôme et basilique*». Et les sarcasmes à l'encontre des concepts païens en architecture continuent ainsi de suite⁸.

D'autres bâtiments, des bâtiments gothiques qui n'étaient pas tombés en ruines mais qui étaient inachevés, se sont avérés propices à une intervention des architectes néogothiques. C'est le cas de la grande cathédrale de Cologne (voir illu ci-contre). Connue aujourd'hui comme cathédrale gothique, au début du XIX^e siècle, il n'en existait que le chœur et quelques morceaux de portails et de tours inachevés. En suivant les théories romantiques, on y a adapté les principes de construction du Moyen âge en bénéficiant des facilités de la construction moderne : la cathédrale de Cologne est ainsi devenue un réel exemple de méthode constructive - y compris dans le domaine des arts et métiers - pour les architectes et les étudiants en architecture néogothique.

Cette tendance à la valorisation de l'art du Moyen âge était soutenue en France, vers les années 1830, par Victor Hugo. Son roman *Notre-Dame de Paris* évoque notamment la beauté de la cathédrale du même nom⁹. Il considère l'architecture de cette époque-là comme l'écriture de l'humanité, comme une architecture qui offre une lecture totale de la vie du Moyen âge et de la chrétienté. C'est pourquoi, dans un des chapitres de son roman Hugo explique que la catastrophe pour l'art gothique a été l'édition, le livre, qui a remplacé le bâtiment. Il résume son propos dans une formule célèbre : «*Ceci tuera cela*», le livre tuera l'édifice. Le livre de papier, l'art de l'édition, menacent d'étouffement le livre de pierre, pourtant si solide et capable de défier les siècles.

8. King T-H., dans Pugin, A., *op.cit.*, trad. f., p.1.

9. Hugo V., *Notre-Dame de Paris - 1482*, Paris, 1831.

Par delà l'évocation de la beauté de la cathédrale, Hugo entreprend de réhabiliter l'art gothique, délaissé et parfois très mal restauré, notamment lors de transformations qui voient des bâtiments être adaptés à de nouveaux besoins.

L'illustration précédente montre la cathédrale de Cologne terminée. Un aspect assez caricatural de la démarche mérite d'être noté: à droite de la cathédrale vous voyez la nouvelle cathédrale de la ville qu'était la gare, structure métallique qui a été construite presque au même moment. Elle est placée de telle façon, qu'en train on a l'impression de devoir entrer dans la cathédrale. Celle-ci se confond avec la nouvelle porte de ville qu'est la gare... il y a confusion des structures qui étaient appropriées à la vie dans les anciennes villes.

les théories de restauration de l'architecture médiévale Ruskin et Viollet-le-Duc

Peu après Pugin, vers les années 1860, un autre personnage fait son entrée sur la scène de l'architecture européenne: Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, architecte, restaurateur et théoricien.

Il a donné quelques mois de cours à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, mais comme ses théories n'étaient pas compatibles avec l'enseignement classique il a rapidement donné sa démission.

Viollet-le-Duc n'était guère touché par la dimension religieuse de l'architecture gothique, il était beaucoup plus sensible aux structures des cathédrales gothiques, structures qui, comme à Notre-Dame, se trouvent à l'extérieur du bâtiment de sorte que l'espace intérieur est ainsi libéré au maximum.

Cette rationalité, ou ce rationalisme de l'architecture gothique, Viollet-le-Duc les pousse beaucoup plus loin en introduisant les nouveaux matériaux, le fer ou la fonte, dans des structures anciennes, et en imaginant des bâtiments nouveaux qui emploient résolument ces matériaux.

Selon lui en somme, si les architectes du Moyen âge avaient connu l'emploi de l'acier et de la fonte, ils auraient construit des structures encore plus sophistiquées.

D'autant que beaucoup de bâtiments restaient inachevés, la question de la restauration des bâtiments anciens se posait parallèlement à celle du style à promouvoir pour les constructions nouvelles. En cette matière aussi se sont distinguées deux grandes écoles, celle de Ruskin - le maître de William Morris - et celle de Viollet-le-Duc. Dans son traité *The seven lamps of architecture*, Ruskin a écrit tout un chapitre sur ce qu'il nomme la langue du passé ou «*lamp of memory*»¹⁰.

Sa théorie est basée sur le respect, la conservation et le maintien de ce que les siècles passés ont construit pour nous, sur la valeur absolue de l'authenticité de l'édifice du passé, du Moyen âge en particulier. On ne peut pas toucher, disait-il, aux bâtiments anciens, on ne doit que les entretenir, et si on les entretient régulièrement, il n'y aura jamais de problèmes de restauration, parce que la restauration en architecture est une forme de destruction totale de l'architecture. Parmi nombre de textes assez intéressants, retenons un passage de «*la lampe du souvenir*»: «*La plus grande gloire d'un édifice ne réside en effet ni dans ses pierres, ni dans son or. Sa gloire est toute dans son âge. [...] C'est dans cette patine dorée des ans qu'il nous faut chercher la vraie lumière, la couleur et le prix de son architecture*»¹¹.

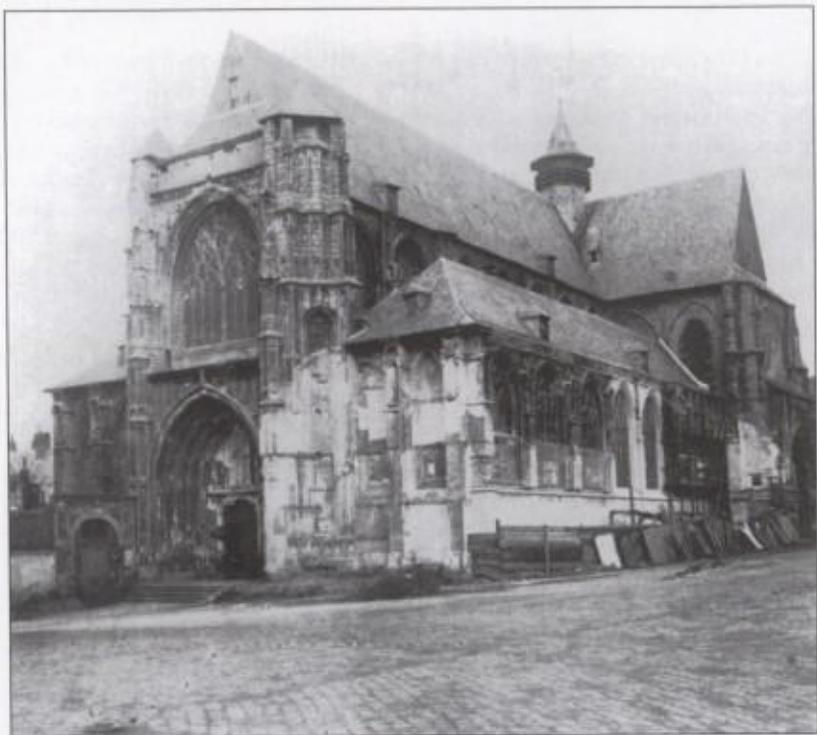
Les conseils de Ruskin, qui étaient très romantiques et très généraux, n'ont pas toujours été suivis. Dans beaucoup de cas à l'époque, c'est la théorie opposée, façon Viollet-le-Duc, qui a gagné la partie. Les excès des reconstructions suscitent les protestations de William Morris¹², mais ce n'est qu'un siècle plus tard que certaines des idées de Ruskin, et une approche plus historique prendront le dessus.

Pour Viollet-le-Duc, restaurer un bâtiment, ce n'était pas l'entretenir ou le réparer, selon le propos de Ruskin, mais l'établir dans un état complet d'achèvement, qui pouvait n'avoir jamais existé. Cela voulait dire qu'un bâtiment ancien

10. Ruskin J., *The seven lamps of architecture*, Londres, 1849; trad.f. *Les sept lampes de l'architecture*, rééd. Les Presses d'aujourd'hui, Paris, 1980, avec une notice de Marcel Proust.

11. Ruskin J., *op.cit.*, p.196.

12. Voir dans ce numéro l'article de Chris Miele sur le rôle de William Morris dans la fondation de la *Society for the protection of the ancient buildings* - SPAB, et dans le développement d'une critique du *gothic revival* anglais.



Une église bruxelloise, bien connue, au début de sa restauration. Les maisons attenantes viennent d'être démolies.

inachevé ou délabré devait être, idéalement, rétabli dans un état d'homogénéité et d'unité de style. Viollet-le-Duc a surtout pratiqué en France, mais ses théories étaient largement connues, notamment en Belgique où beaucoup d'architectes l'ont suivi. Parmi eux, les architectes Van Ysendyck, père et fils, ont « restauré » - reconstruit - l'église du Sablon, après avoir débarrassé ses flancs des anciennes habitations qui y étaient accolées, des constructions prétendument parasites. Des photos nous la montrent inachevée et en toute gloire quant à ses patines ¹³.

D'autres églises ont reçu des tourelles neuves, ou une flèche comme l'église Saint-Guidon d'Anderlecht qui était restée jusqu'alors inachevée. L'Hôtel de Ville de Bruxelles a reçu ses sculptures et l'escalier des lions...

Considérer Viollet-le-Duc comme un puriste, ou le protagoniste d'une architecture idéaliste ou idéalisante, n'est pas totalement correct. Il s'appuyait aussi sur des recherches historiques dans le bâtiment et le comparait à d'autres constructions de la même région. Il tenait beaucoup à la réhabilitation de la structure du bâtiment, élément essentiel de la forme de celui-ci.

Sur base de nombreuses analyses et de quelques conseils de Viollet-le-Duc, l'architecte de la Ville de Bruxelles, Victor Jamaer a imaginé un projet idéal pour la Maison du Roi. La Maison du Roi était d'origine un bâtiment gothique tardif, mais il avait été déformé au cours des siècles : ainsi, après le bombardement de Bruxelles en 1695, la toiture avait-elle été refaite en style baroque.

Certains rares éléments architecturaux ont pu être recopiés (même les pignons latéraux avaient été démolis, ou n'avaient jamais été réalisés), et les traces de fondations d'une tour centrale et d'une galerie devant le bâtiment subsistaient.

Sous le maïorat de Charles Buls, la Ville prit la décision, vu le caractère authentique de la Grand'Place, de reconstruire un bâtiment en style néogothique tardif, s'inspirant des vestiges de l'ancien bâtiment et des recherches effectuées par Jamaer. Ce dernier avait découvert que certains architectes de la

13. L'illustration ci-contre a servi pour l'affiche du cycle de conférences qui a précédé ce numéro. Rares furent les personnes non averties qui devinèrent l'église d'aujourd'hui.

Maison du Roi avaient aussi travaillé à la construction de l'Hôtel communal d'Oudenaarde. Il l'a donc ensuite étudié et en a repris certains détails. Voilà pourquoi la Maison du Roi ressemble un petit peu à l'Hôtel de ville d'Oudenaarde.

Lors de la reconstruction de la Maison du Roi, un peu comme pour la cathédrale de Cologne, le chantier a été organisé dans l'esprit du Moyen âge, avec remise en œuvre des techniques de construction des charpentes en bois et du travail artisanal des tailleurs de pierre.

Actuellement la Maison du Roi est ornée d'un grand nombre de sculptures dont les thèmes se rapportent à l'histoire du bâtiment, et qui furent commandées par la Ville à des dizaines de sculpteurs contemporains, du XIX^e siècle. Ainsi, pour commémorer l'exécution des comtes de Horne et d'Egmont, un beau monument a-t-il été érigé à l'emplacement de la double décapitation, devant le portail. Ce nouveau monument a ensuite, à la fin du siècle, été déplacé au petit Sablon.

A l'époque, mais la question revient dans l'actualité d'aujourd'hui, s'est posé encore le problème des anciens vestiges de la ville, comme l'enceinte du XIII^e siècle : à l'occasion de démolitions, des tourelles, des pans de murs importants étaient mis à jour et pouvaient être restaurés.

Pour la Tour Noire à Bruxelles, la ville et certainement Charles Buls ont eu le courage d'exproprier le terrain sur lequel la tour était bâtie et un petit peu de terrain autour, afin qu'elle ne soit pas rasée comme le reste de l'îlot. Par contre, il y a quelques mois, la ville a refusé d'acheter de quoi agrandir la parcelle pour mieux isoler l'ancienne tour de la nouvelle construction qui est projetée.

Signe des temps, près d'autres murailles de la première enceinte, vous pouvez vous promener un peu dans l'atmosphère *Disneyland*, par exemple dans l'hôtel SAS où on a reconstruit un prétendu mur romain sur lequel Everaert Serclaes aurait grimpé pour libérer Bruxelles. C'est ce que l'on peut lire d'ailleurs sur la plaque en bronze. Actuellement, pour faire de la fausse architecture on est encore plus fort qu'au XIX^e siècle.

Dans son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, Viollet-le-Duc insère un chapitre sur les cathédrales où il décrit toute leur histoire en France, leur évolution depuis l'architecture romane jusqu'au gothique tardif¹⁴.

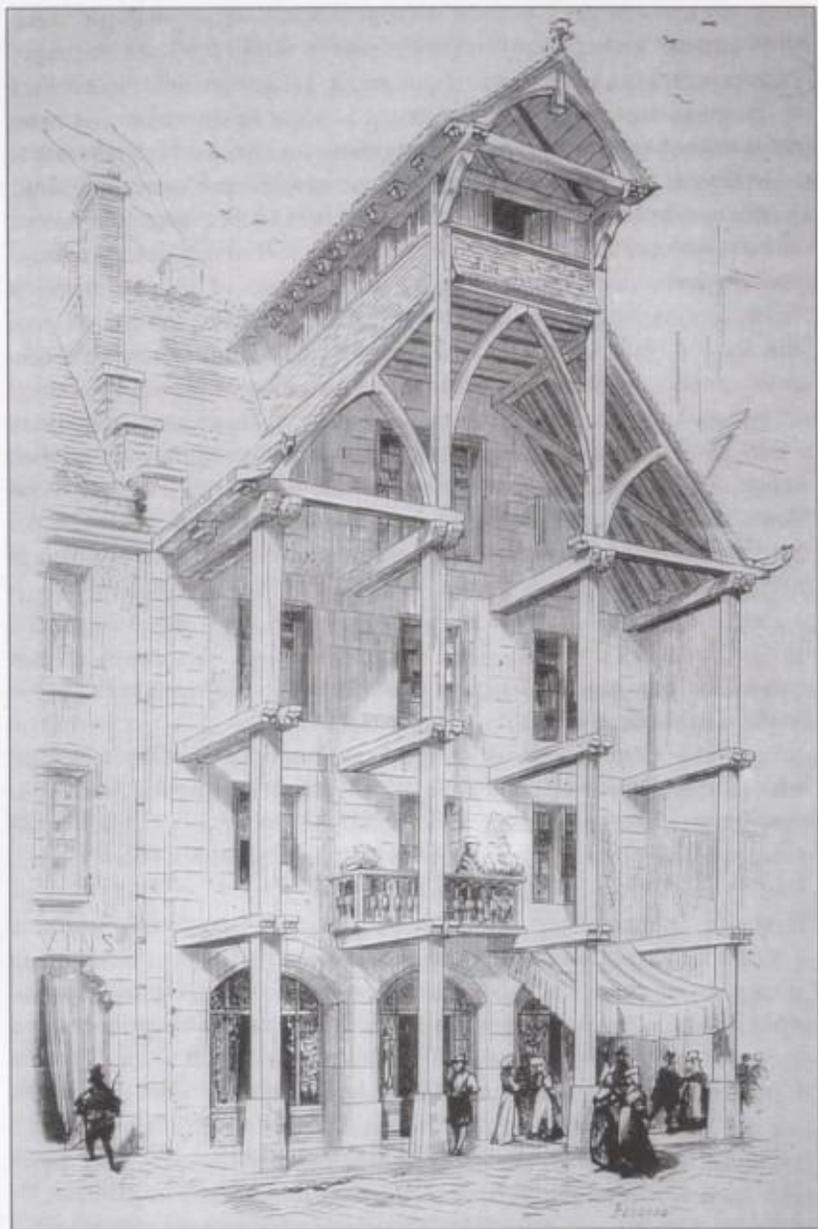
14. Viollet-le-Duc E.-E., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, Paris, 1875.

La cathédrale de Reims, qu'il redessine complétée de flèches et d'une tourelle à la croisée des transepts, était «sa» cathédrale idéale parce qu'elle avait été plus ou moins achevée en un siècle, et offrait donc une grande homogénéité de style, alors que la plupart des cathédrales ont été érigées sur plusieurs siècles : suivant les modes architecturales des époques successives, elles pouvaient tout aussi bien présenter des parties romano-gothiques que des morceaux en gothique tardif. Le dessin de la cathédrale de Reims a eu une grande influence sur l'architecture néogothique, non seulement en France, mais aussi en Belgique.

Pour l'architecture du château de Pierrefonds, près de Paris, tombé en ruines et délaissé pendant des siècles, Viollet-le-Duc réalise un projet d'aménagement en vue d'y faire une maison de campagne de Napoléon III. Considérant d'abord qu'il fallait conserver quelques pans de murs en ruine pour montrer l'état et l'histoire du bâtiment, il décide par la suite de reconstruire, de réinterpréter suivant un concept global, un château typique du Moyen âge. Sans être pour autant une copie exacte du château d'origine - Viollet-le-Duc l'a adapté aux exigences de la vie du XIX^e siècle - on a l'impression en y entrant de se retrouver au Moyen âge.

Passionné de structures architecturales gothiques, Viollet-le-Duc va analyser des exemples d'architecture plus modestes, comme des habitations, notamment cette maison à Genève qu'il redessine dans ses *Entretiens sur l'architecture*¹⁵. L'intérêt majeur de cette maison est que sa structure, en bois, est visible de l'extérieur et en retrait par rapport au bâtiment (voir illu page suivante). Viollet-le-Duc va partir de telles réflexions sur les structures pour en déduire des propositions théoriques d'emploi des nouveaux matériaux du siècle. Certains de ces dessins ont largement contribué à la naissance de l'art nouveau en architecture. Il va jusqu'à imaginer des bâtiments traditionnels, comme son projet de halle, en utilisant la fonte comme élément structurel au lieu de supports en matériaux traditionnels qui auraient été beaucoup plus massifs.

15. Viollet-le-Duc E.-E., *Entretiens sur l'architecture*, 2 tomes, Paris, 1863-1872; rééd. Mardaga, 1987.



Viollet-le Duc : projet de maison à Genève. L'analyse structurelle investit l'architecture domestique.

Par la suite, d'autres architectes vont reformuler le langage gothique en utilisant des structures en fonte d'abord, puis en acier (cf. la nouvelle bourse d'Anvers). D'une autre façon, Antonio Gaudi a réalisé - pour la Sagrada Familia de Barcelone - un formidable dépassement de l'architecture gothique en employant et en déformant les structures du gothique selon des méthodes expérimentales modernes.

A peine un peu plus tard, les grandes structures métalliques des ingénieurs comme par exemple la tour Eiffel, vont également utiliser les nouvelles possibilités offertes par les matériaux du temps.

les constructions néogothiques et l'introduction du style néorenaissance en belgique

Dans les années 1860 un autre architecte, Jean-Baptiste Bethune, deviendra le promoteur de l'enseignement des écoles Saint-Luc.

Bethune était fort influencé par l'architecte anglais Pugin avec qui il avait beaucoup de contacts et dont il avait lu les théories sur le renouveau de l'architecture gothique. En 1866, en opposition/concurrence avec les académies officielles des Beaux-Arts où s'enseignait l'architecture, il propose un enseignement destiné aux ouvriers de l'époque, un enseignement des arts appliqués - et plus tard de l'architecture - qui réintroduirait les techniques du Moyen âge¹⁶. L'enseignement se donnait après la journée de travail, les sensibilisait à la beauté des arts ou de la vie, et les imbibait aussi des mystères du christianisme.

Etroitement liées à cet enseignement, la religion et les bases idéologiques de la religion, jouaient un rôle important : on parlait d'un art chrétien, l'art vrai face à l'art des académies, «*l'art païen*».

Cette nouvelle opposition, tout comme la redécouverte des techniques du Moyen âge, a bien sûr alimenté la violence et

16. Sur l'histoire des écoles Saint-Luc, voir De Maeyer J. (dir) *De Sint-Lucasscholen en de neogotiek, 1862-1914*, Kadoc-Studies 5, Leuven, 1988.



Le château de Loppem (Arch. Van Caloen - 1858/63).

le manichéisme des conflits entre les deux grands courants; conflits qui se sont poursuivis pendant de longues années.

Tous comptes faits ces deux courants, classique et romantique, nous ont légué un héritage assez fabuleux d'architectures «néo», basées sur une connaissance approfondie de l'art et de l'architecture des siècles passés, d'une part, et de l'organisation artisanale du travail d'autre part.

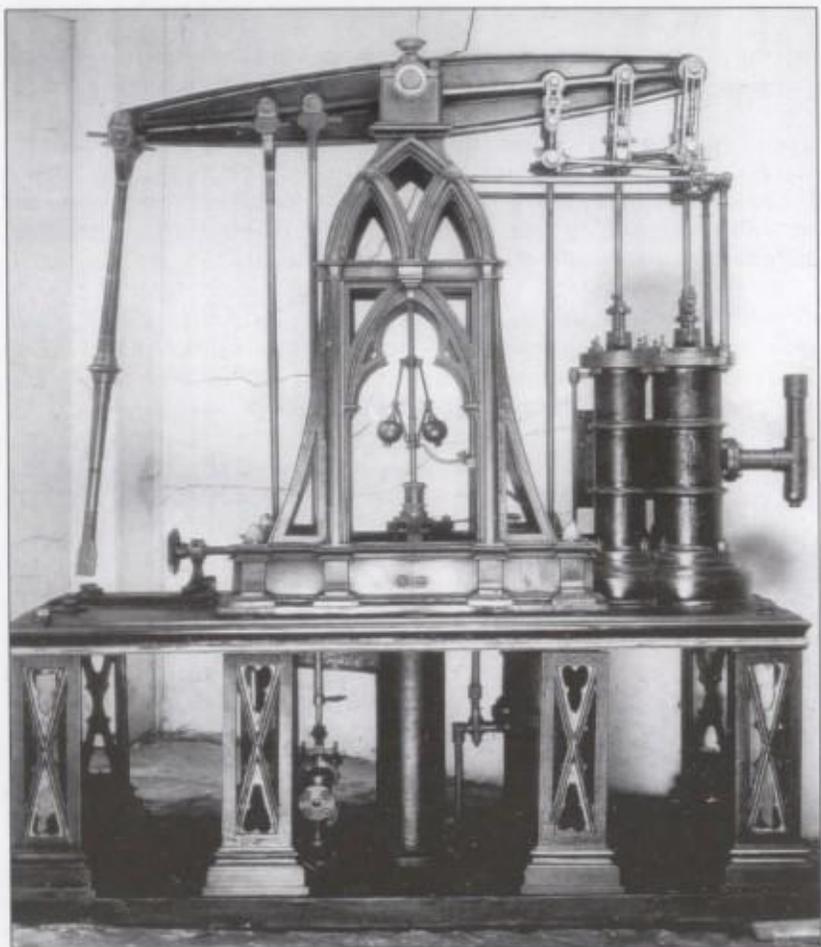
C'est grâce aux soutiens financiers de la haute bourgeoisie pour la construction d'écoles, de châteaux ou d'églises qu'un Bethune, comme ses compagnons, ont pu se manifester sur la scène de l'architecture en Belgique.

C'est ainsi que le baron van Caloen avait d'abord commandé à l'architecte anglais Pugin un château à construire près de Bruges, à Loppem. Ce château - finalement construit par Bethune en 1858-63 (voir illu ci-contre) - est de style plutôt néogothique, mais comprend des éléments de néorenaissance flamande : il existe encore aujourd'hui et constitue un des exemples les plus merveilleux de l'architecture romantique¹⁷. L'intérieur, que l'on peut qualifier de style troubadour, est pensé jusque dans ses moindres détails : tout le mobilier a été reconçu, repensé dans l'esprit du Moyen âge. Ce choix annonce ce qui deviendra un peu plus tard, au cours du dernier quart du siècle passé, lors de la néorenaissance flamande, le principe de l'intégration de tous les arts dans l'architecture. De cette tendance sont nées des œuvres réellement fantastiques quant à leur *design* gothique, des objets de tous les jours comme un poêle ou une machine à vapeur (voir illu ci-après). Les architectes et les corps de métier se sont probablement bien amusés en imaginant et en réalisant ces objets, tout comme des ensembles de mobilier ou des intérieurs.

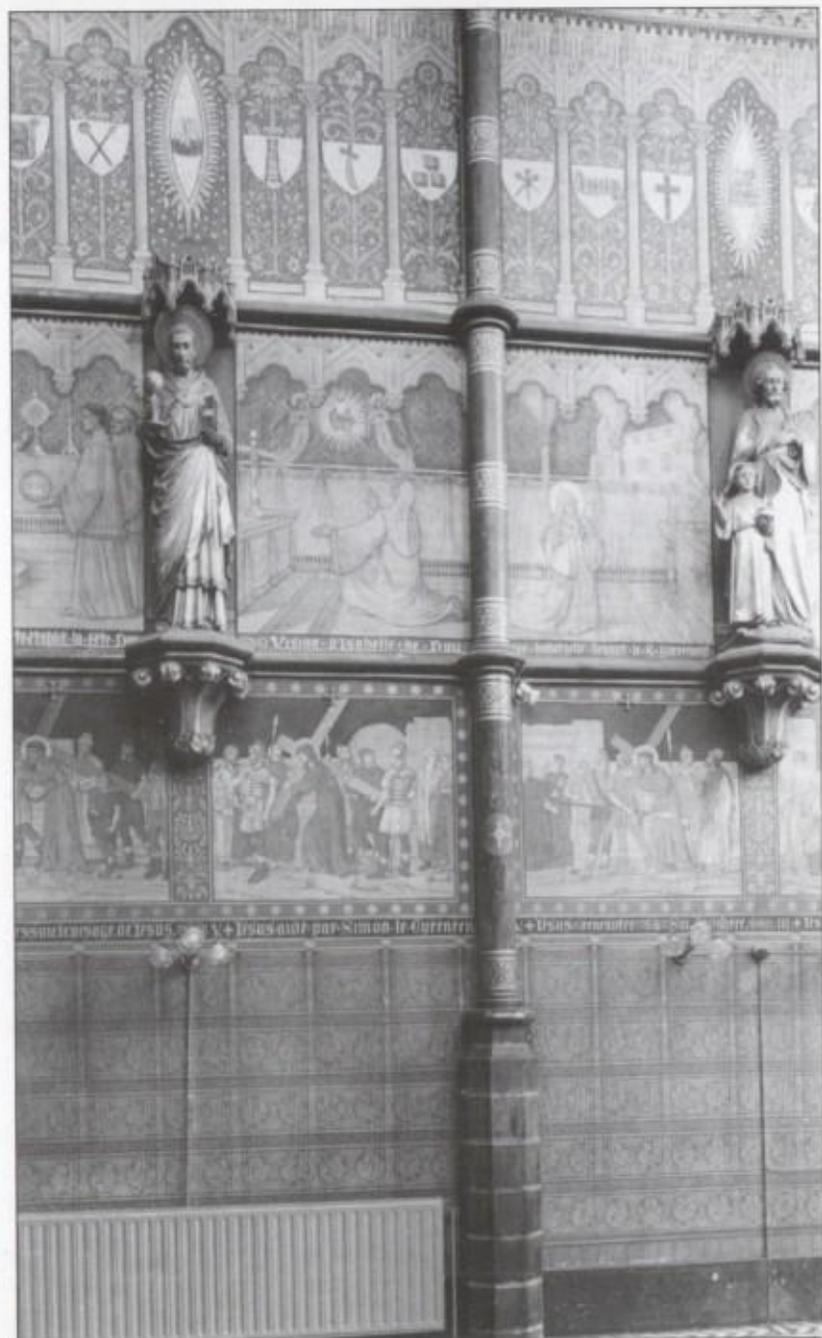
L'école d'architecture Saint-Luc (qui a été créée à Gand avant d'essaimer dans les années 80 à Bruxelles), a propagé une architecture assez spécifique surtout en matière de décoration des intérieurs.

Par exemple à Saint-Josse (voir illu ci-après), l'intérieur de la chapelle Sainte-Julienne - qui est réalisée par un élève de Bethune, un compagnon dans l'esprit Saint-Luc - est révéla-

17. C'est dans ce château qu'Albert I^{er} a logé en 14-18, et signé les fameux accords...



Machine à vapeur néogothique. Probablement construite en Angleterre ca. 1830 (*Museum voor Wetenschap en Techniek, Université de Gand*).



Eglise Ste Julienne à Saint-Josse (Arch. Helleputte).



Maître, disciples et apprentis. Vue de l'atelier Bressers de Gand à la fin du XIX^e s.

trice de ce goût pour un aménagement total, pour les détails et pour la polychromie intégrée à l'architecture (cf. le mur aveugle percé de fenêtres peintes de toutes sortes d'illustrations).

Beaucoup d'ateliers d'art ont été alors fondés selon les principes de l'art et de l'enseignement du Moyen âge, avec un maître et des apprentis, obéissant à une hiérarchie totale (voir illu ci-contre : un atelier d'art religieux à Gand avec Maîtres et apprentis).

La très riche imagination/créativité des architectes et des artisans de la tendance Saint-Luc n'a pas toujours pu s'exprimer en réalisations, mais on en a une image relativement complète grâce aux projets restés sur papier.

A la même époque, certains architectes qui étaient sortis de l'académie, ou qui n'avaient pas eu d'enseignement catholique, se sont également attachés à présenter des projets d'ensembles ou d'églises néogothiques. Ainsi l'architecte Poelaert (auteur plus tard du Palais de Justice) remplacera-t-il l'ancienne église du village de Laeken, dont une partie du chœur se trouve aujourd'hui dans l'ancien cimetière, par l'église royale actuelle.

Ces nouvelles églises n'étaient même plus orientées (*ndlr* : vers l'Orient, Jérusalem) car elles avaient avant tout une fonction urbanistique : l'église royale de Laeken se trouve dans l'axe de l'avenue de la Reine et de sa suite, la rue des Palais ¹⁸.

Un autre architecte, De Curte, qui ne sortait pas non plus des écoles Saint-luc mais qui avait travaillé plusieurs années dans les ateliers de Viollet-le-Duc à Paris, a conçu le très beau bâtiment, d'un plan assez original, abritant le monument à Léopold I^{er}.

Le bâtiment a l'aspect d'une flèche d'église, mais il a en réalité une toute autre fonction, la commémoration du 50^e anniversaire de la Belgique dont on retrouve la symbolique jusque dans le plan : polygone à neuf côtés, il représente, tout comme les neufs statues aux angles, les neuf provinces de Belgique (faire un bâtiment sur un plan de neuf côtés n'est pas évident); tandis que sa hauteur de cinquante mètres commémore les cinquante ans de la Belgique.

18. L'église n'a pas été achevée par Poelaert mais par d'autres architectes.

C'est peut-être le même architecte qui est l'auteur du projet non réalisé d'une sorte de mausolée néogothique pour la première reine de Belgique.

Un autre type de commande, émanant aussi bien d'architectes que d'autres propriétaires/citoyens, était celui de l'habitation personnelle «dans le goût du Moyen âge». Il ne s'agit alors pas de copies à l'identique de bâtiments historiques ou de maisons d'habitations des siècles gothiques, mais d'interprétations adaptées aux besoins du propriétaire.

Citons comme exemple la maison personnelle d'Edmond Serneels, enseignant à l'école Saint-Luc de Saint-Gilles (francophone, comme l'école de Schaerbeek l'était aussi à l'époque) et qui a produit un bon nombre de bâtiments en style du Moyen âge.

La maison de peintre de la rue de Toulouse était en deux parties, une partie néogothique qui contient son atelier derrière une grande fenêtre, une autre partie pour l'habitation en style néorenaissant flamand.

L'architecte Van Ysendyck a aussi réalisé quelques maisons bourgeoises néogothiques, pinacles et gargouilles compris; et l'architecte Jamaer a fait construire sa maison personnelle dans le même style, avenue de Stalingrad, la partie supérieure constituant une illustration d'une planche des *Entretiens sur l'architecture*.

L'architecture des prisons utilisera plutôt le style néotudor, un peu plus austère : ainsi, à Bruxelles, la prison de Saint-Gilles ressemble-t-elle à un château-fort gothique, comme beaucoup d'autres construites à la même époque.

Le plus spectaculaire est probablement le projet d'une tour de trois cents mètres de haut pour l'exposition de 1880, qui aurait dû s'ériger soit à l'ancien observatoire (square Frick) soit à l'entrée du Bois de la Cambre (à côté des deux pavillons d'octroi). La structure prévue était un assemblage de sapin rouge du Nord lié par des bandeaux en fer, et devait être remplie par des pierres naturelles et des briques. Lieu d'attraction, ce bâtiment aurait offert différents points de vue, un café, un restaurant... C'était l'œuvre de l'architecte E. Nève, sorti de l'école Saint-Luc, et de l'ingénieur Hennebique. La qualité technique de la tour (dont le calcul de la résistance au vent) a été décrite dans un article de l'époque.

A travers cet exemple on peut observer comment une flèche gothique se métamorphose en une tour Eiffel en bois.

Le style néo a également suscité de nouveaux aménagements urbains, mais pas à Bruxelles (hormis le Val de la Cambre par A. Blomme, qui est postérieur). On en a une application très pittoresque au béguinage de Sint-Amandsberg, près de Gand, qui a été conçu par l'ingénieur Verhaegen (de Saint-Luc Gand) et dont l'église a été dessinée par Bethune (voir illu ci-après).

Dans le dernier quart du siècle, une nouvelle tendance s'amorce et s'oppose même à l'ancienne pensée religieuse néogothique, c'est celle de la néorenaissance flamande, qui évoque avant tout le Siècle d'or des Pays-Bas unifiés, époque où les arts s'intègrent les uns aux autres comme aux siècles gothiques.

La Renaissance flamande fut en réalité une interprétation flamande de la Renaissance italienne, avec des particularités spécifiquement flamandes comme les pignons, dont les pignons à gradins, et la polychromie extérieure de briques et de pierres.

Avec le style néorenaissance, il s'agit d'une tendance où la religiosité est absente, d'une tendance non chrétienne et même franc-maçonne, vécue comme une alternative au néogothique.

L'hôtel communal de Schaerbeek en est un bon exemple : l'intérieur est conçu comme un *palazzo* italien, les colonnes soutenant une couverture de fer et de verre. On y retrouve le goût pour les métiers d'art, pour la finition et le détail, pour la polychromie.

La maison personnelle de Paul Hankar (voir illu ci-après), élève de Henri Beyaert se réfère encore au passé mais arbore une élégance plus raffinée. Hankar y découvre l'Art nouveau, en provoque la naissance.

L'architecte Beyaert est aussi l'auteur du square du Petit Sablon dans lequel sont évoqués les gloires nationales du XVI^e siècle ainsi que les corps de métiers.

L'hôtel Tassel reprend la liaison entre les arts. Son architecte (V. Horta) ainsi que P. Hankar ont beaucoup appris des architectures néos.

Le château de Watermael-Boitsfort, construit vers 1869 par Charle-Albert, architecte décorateur, pour son usage personnel était non seulement un des plus beaux exemples de ce



Le béguinage de Sint-Amandsberg (1874 - Ir. Verhaegen, Arch. Bethune).



La maison personnelle de Hankar (1893).

courant néorenaissance mais aussi le bâtiment pilote de cette nouvelle tendance en architecture. Le bâtiment autant que le jardin alentour évoquent encore le style XVI^e siècle autant dans leur généralité que dans les détails. Le goût pour le XVI^e siècle a notamment suivi les théories de Vredeman de Vries dont on trouvait les œuvres en facsimilés au XIX^e siècle.

Charle-Albert a voulu une œuvre de «*rénovation archaïque*», moderne car elle répondait aux besoins du XIX^e siècle, mais tournée vers le passé du XVI^e siècle. Il voulait dès l'entrée donner des leçons d'architecture et d'arts appliqués à ses visiteurs; à la salle à manger d'un style renaissance flamande succédait le salon de style italo-flamand (comme on disait à l'époque) qui est en réalité le style baroque du siècle de Rubens. Des détails des pièces d'habitation se réfèrent notamment aux *Documents Classés*, ouvrage de Van Ysendyck père¹⁹. La chambre à coucher avait une petite chapelle néogothique avec des voûtes en carton (on a découvert la nature du matériau lors de leur destruction) et des peintures murales; la salle à manger imitait, entres autres, un plafond en gobelins; l'important résidait avant tout dans l'évocation.

Le château non protégé et abandonné a été incendié et pillé par des vandales à plusieurs reprises.

une atmosphère

Pour Victor Hugo, dans *Notre-Dame de Paris*, «*le temps est l'architecte, le peuple est le maçon*». Ce que le temps apporte à l'architecture ne peut pas simplement être réalisé par la main de l'homme. Ce caractère particulier s'appelle pittoresque, et on a beaucoup disserté et discuté à ce propos au XIX^e siècle dans les milieux intéressés à l'architecture et à l'urbanisme. Il est impossible que de la construction neuve puisse rayonner avec la même force et le même charme qu'une construction ancienne et ingénieuse, force et charme accumulés en elle au cours des siècles.

Dans les *Sept Lampes*, John Ruskin a défini le pittoresque en le comparant à «*un parasite sublime*». La beauté pure ne se réduit pas au pittoresque, mais elle ne peut exister que si elle porte ce sublime parasite.

19. Van Ysendyck, J.-J. *Documents classés de l'art dans les Pays-Bas du X^e au XIX^e siècles*, 5 vol., Anvers, 1880-1906.

Elle tire son caractère du jeu de la ligne, ou des ombres, des angles et des lignes brisées, de l'opposition du clair et de l'obscur et du contraste vif des couleurs, de la beauté accidentelle et de la qualité naturelle.

La prétention de rendre pittoresque un bâtiment constitue une faute grossière contre les vrais principes de l'architecture néogothique. Dans des bâtiments anciens, l'effet de pittoresque découle des méthodes ingénieuses grâce auxquelles les architectes d'une époque ont vaincu les difficultés particulières au lieu et à la construction de chaque bâtiment.

Par opposition à la régularité rigoureuse de l'architecture néoclassique, c'est une irrégularité naturelle qui est la source de la beauté. Le plan d'un bâtiment ne peut pas être l'esclave de la façade, c'est celle-ci qui doit suivre le plan. Là gît la vérité pure telle qu'elle découle de l'architecture gothique qui, elle aussi, s'est toujours adaptée au lieu de construction, et a ainsi intégré l'irrégularité comme élément architectonique (et urbanistique), et a montré celui-ci de la façon la plus honnête et naturelle. Les architectes du passé n'ont en effet pas fait des chemins sinueux pour pouvoir introduire l'irrégularité dans leurs travaux ni donc pour faire naître volontairement un effet pittoresque.

Au XIX^e siècles, exprimer le lien avec le passé au moyen d'architecture nouvelle, et prolonger ainsi la tradition constructive, était devenu un élément essentiel de la composition architecturale et urbanistique. Des maisons reçurent comme allant de soi des oriels hyperdéveloppés, couronnés de pinacles et pourvus de gargouilles en forme de monstres, comme dans les cathédrales. Les fenêtres ogivales et la croisée de voûtes d'arête sortirent du langage de l'architecture sacrée, pour compléter l'image urbaine dans l'architecture civile. Le ressourcement dans le Moyen âge était un fait, et le pittoresque était de nouveau inhérent à l'aménagement de l'espace urbain et à celui du paysage.

Beauté et créativité sont des idéaux, et elles s'expriment dans une architecture véritable basée sur une construction honnête. En outre, ce sont la créativité de l'artiste et celle de l'artisan qui entrent en ligne de compte. Les gens ordinaires, les travailleurs, mesurent leur travail manuel et leur créativité à la beauté incommensurable que Dieu a créé dans la nature, notre Nature. C'était là le but de tout artiste néogothique.

henry van de velde, héritier de william morris ?

pierre puttemans*

préliminaires

Pour analyser ce qui lie Van de Velde à Morris, il faut remonter plus de deux cents ans, à la naissance des diverses rationalités qui vont caractériser l'art et l'architecture de ces deux derniers siècles. A l'origine de ces rationalités se trouvent, entre autres, le médiévalisme romantique et le socialisme utopique.

Depuis la fin du XVIII^e siècle, le médiévalisme occupe une partie de la pensée occidentale; on le trouve dans la littérature anglo-saxonne avec les romans d'Ann Radcliffe ou de Walter Scott puis avec les célèbres romans «noirs»; on le trouve plus tard, en France, avec Victor Hugo; on le trouve dans l'architecture et la décoration avec le style «troubadour» dont on trouve d'excellents exemples en Belgique et ailleurs. Ainsi, le Moyen âge, qui fut longtemps une époque méprisée (le terme gothique signifiait barbare, bizarre...), revint-il à la mode. Bien sûr, il s'agissait d'un Moyen âge fantasmagorique, sans rapport réel avec une réalité historique que, d'ailleurs, on

* L'article ci-après a été rédigé d'après la conférence donnée par l'auteur, le 21 novembre 1995, au Cercle William Morris. Le lecteur est invité à lire en parallèle le texte de Van de Velde intitulé «William Morris, artisan et socialiste», rédigé en 1898 pour *L'Avenir Social* et que les *CM* rééditent dans le présent numéro.

découvrait à peine. C'était - ce Moyen âge imaginaire - une espèce d'âge d'or où toutes les activités artistiques concourent à l'harmonie universelle, où les rapports sociaux eux-mêmes étaient le fruit de cette harmonie, la fusion idéale des diverses composantes de la société, exprimée entre autres dans l'architecture et l'urbanisme.

D'abord confondues avec une vision romantique du désir d'élévation de l'homme vers Dieu, les formes de l'architecture révélèrent leur rationalité grâce aux travaux d'Eugène Viollet-le-Duc en France et de Pugin en Angleterre. Cette logique, elle aussi, inspirera tant Morris que Van de Velde.

Une des origines du socialisme utopique, on le sait, se trouve dans les écrits et l'action de Charles Fourier. Ce philosophe français, dont l'œuvre se situe de la fin du XVIII^e siècle au début du XIX^e, imagine une société idéale, quasiment de type communiste, dans laquelle de grands groupes autarciques, producteurs et consommateurs de leurs propres biens, vivent en communauté, partageant tout - sauf une vie de couple, cependant non soumise à l'institution du mariage. Ainsi, l'éducation des enfants, les tâches quotidiennes, des fêtes, etc., sont-elles organisées en commun. Les groupes sont organisés en phalanges, rassemblées dans des phalanstères dont Fourier imagine le logement sous la forme de «palais» inspirés de Versailles.

Le phalanstère de Fourier connaîtra diverses tentatives de réalisation plus ou moins fidèles. Godin, le fameux fabricant de poêles, a construit à Guise, dans le Nord de la France, un familistère dont la seule différence avec le phalanstère fouriériste était la concentration des moyens de production en une seule main¹. Forcé à l'exil pour avoir pris fait et cause pour la Commune de Paris, Godin s'exila à Bruxelles et créa un familistère de plus petite taille à Bruxelles².

Il y eut de nombreuses colonies fouriéristes dans le monde. Elles furent régulièrement persécutées par les pouvoirs politiques en place et n'ont pas laissé de réalisations architecturales significatives. Bien plus tard, les réalisations collectives

1. Voir Brauman A., *et al.*, *Le familistère de Guise ou les équivalents de la richesse*, Editions des Archives d'Architecture Moderne, Bruxelles, 1976.

2. Le familistère de Bruxelles fut créé en 1887, dans les locaux industriels édifiés par Godin au Quai des Usines, à Laeken, en 1858 (Brauman A., *ibid.*).

des premières années de l'URSS purent être considérées comme une lointaine descendance du mouvement fouriériste³; pourquoi ne pas la retrouver aussi dans la création des *kibboutz* en Israël, et même dans le mouvement hippie ?

Beaucoup d'autres philosophes, politiciens, architectes et penseurs du XIX^e siècle ont décrit des sociétés idéales. Parmi les plus connus, il y eut, en France, Considérant et Cabet, comme Owen, Richardson et Wells en Angleterre. Lorsque William Morris publie son roman *News from Nowhere*, sa description d'une société idéale médiévalisante situe clairement sa pensée à la confluence du parcours romantique et du parcours utopique.

Plus tard, lorsque l'on construira les premières cités-jardins inspirées par les théories d'Ebenezer Howard, on retrouvera quelques traces des rêves précédents : ce sont, d'ailleurs, Parker et Unwin, des architectes issus du mouvement morrissien des *Arts and Crafts*⁴, qui en seront les premiers concepteurs; ils donneront à la cité de Letchworth (1906) l'aspect d'un village médiéval anglais.

Il est évident, d'autre part, que la pensée utopienne est présente depuis longtemps dans la philosophie occidentale : l'*Utopie* de Thomas More (XVI^e siècle) a pris sa place dans une suite de descriptions de sociétés idéales apparues au cours des siècles. Au XIX^e siècle cependant, cette pensée s'est précisée dans l'ordre économique, social et politique; il s'y greffe l'idée d'un art idéal.

Que cet art idéal trouve son modèle dans le fantasme médiéval pose bien des questions, notamment celle de l'écart entre une révolution socio-économique et les images qu'elle produit.

Le XIX^e siècle s'est très largement inspiré des styles du passé, qui permettaient à la bourgeoisie de revendiquer un passé glorieux en feignant d'en prolonger les signes. Cependant les modèles étaient parfois absents : gares et entrepôts échap-

3. Voir à ce sujet les ouvrages d'Anatole Kopp sur l'architecture soviétique, notamment : *Changer la vie, changer la ville*, UGE (10/18), Paris, 1975.

4. Sur le mouvement *Arts & Crafts*, voir par exemple Davey P., *Architecture Arts and Crafts*, Mardaga, Liège / Bruxelles, 1987.

paient, au moins partiellement, à la copie et à l'imitation. A la gare centrale d'Anvers par exemple, construite de 1894 à 1905 par Louis Dela Censerie, les parties dites représentatives appartiennent au langage d'une néorenaissance italianisante et font référence à l'esprit du passé, aux valeurs et à la grandeur de la bourgeoisie historique, tandis que la couverture des quais comprend de grands arcs métalliques presque entièrement dépourvus de toute imitation de style, parce qu'il n'y avait pas de modèle pour alimenter leur forme. C'est là que s'invente un nouveau langage architectural ⁵.

La même ambiguïté se retrouve dans une construction aussi novatrice que la Tour Eiffel, dont les pieds de pierre adoptent un langage imité du XVIII^e siècle.

Ainsi, les choses ne viennent-elles pas de «nulle part» même si le titre du roman de William Morris peut en donner l'illusion, comme, d'ailleurs, celui de la fiction de Thomas More : le mot Utopie désigne en effet un lieu qui n'existe pas...

l'apport de william morris (1834-1896)

Pour la clarté de mon propos, je ne rappellerai ici que quelques faits ⁶.

L'action de William Morris s'inscrit à une époque où l'Angleterre joue un rôle de premier plan. Premier pays européen à s'industrialiser, elle accueille jusqu'en 1914 la plupart des inventions et des courants majeurs qui forgent l'histoire de l'architecture moderne, avec une «avance» de plusieurs décennies sur le continent européen.

Un événement très important survient en 1851. Il s'agit de la grande exposition pour laquelle Paxton construit en quelques semaines le fameux *Crystal Palace*, extraordinaire et gigantesque serre préfabriquée, où s'exposent locomotives, télégraphes et tous les produits nouveaux de l'industrie. Le *Crystal Palace* accueille aussi une *Medieval Court* qui est l'œuvre de l'architecte Pugin. Cette exposition d'objets d'origine industrielle ou artisanale marque la naissance de ce que l'on appellera, bien plus tard, *Industrial Design*. C'est en effet

5. Dierkens-Aubry F. et Vandenbreeden J., *Le XIX^e siècle en Belgique*, Éditions Racine, Bruxelles, 1994.

6. Pour de plus amples développements, voir en particulier dans ce numéro des *CM* la contribution de Jacques Aron.

la première fois qu'artistes, artisans, concepteurs et producteurs sont réunis pour attirer l'attention sur des objets de qualité, opposés à la production courante généralement mal dessinée, mal construite et peu pratique. Ce mouvement, qui tend à allier forme, fonction et technique, se prolongera en France grâce à l'action du comte de Laborde, en Angleterre grâce à celle de Morris et, bien plus tard, en Allemagne et en Autriche, avec celle des *Wiener Werkstätte* et du *Werkbund*⁷.

Une forme qui ne soit pas mensongère, qui révèle bien ce qu'elle est, en dépit de son esthétique : voilà un des objectifs principaux de cette floraison de mouvements. Ce but est visé de façons diverses par les protagonistes de la nouvelle alliance de l'art et de la production.

Pour William Morris, la production doit être réformée par la qualité de la conception; ainsi rendra-t-on à l'ouvrier une dignité perdue. Pour John Ruskin (critique et historien d'art, peintre et concepteur) au contraire, la production industrielle ne peut être que mauvaise, et il faut revenir à un âge pré-industriel; pour défendre ses idées, il parcourait les villages en calèche et habits du XVIII^e siècle, mais ce léger ridicule ne l'empêcha pas d'être un des penseurs les plus doués et les plus influents de son siècle et, pour citer un critique de l'époque, s'il paraissait rejeter totalement le présent, en vérité «*il se voilait la face en risquant un œil*».

Chacun à sa façon, Morris et Ruskin tentent de restaurer un mode d'organisation dont l'origine remonte au Moyen âge : celle des guildes⁸.

Chacun à sa façon, ils affirment que les objets et les constructions doivent allier l'esprit de beauté à celui de vérité. Dans le livre de Ruskin traduit sous le titre *Les Sept Lampes de l'Architecture*, un chapitre s'intitule «La Lampe de la Vérité»⁹.

7. Sur les prémisses du Mouvement Moderne jusqu'à Horta et Van de Velde, les ouvrages sont très nombreux. Le meilleur me semble-t-il reste le petit livre (préfacé par Aragon) de Guerrand R.-H., *L'art Nouveau en Europe*, Plon, Paris, 1965.

8. Ainsi Ruskin fonde-t-il en 1872 la Guilde de Saint Georges.

9. John Ruskin, *La Couronne d'Olivier Sauvage* (Travail-traffic-guerre)/ *Les Sept Lampes de l'Architecture* (Sacrifice-vérité-force-beauté-vie-souvenir-obéissance), H. Laurens Ed., Paris, 1916 (trad. George Elwall).

Héritier d'une bourgeoisie rentière, William Morris suit d'abord une formation littéraire et religieuse. Dès l'Université, à Oxford, il se lie d'amitié avec Edward Burne-Jones, Dante-Gabriel Rossetti et quelques autres, membres du mouvement pré-raphaélite, puisant eux aussi l'inspiration dans un Moyen âge fantasmatique. C'est chez eux qu'il s'initiera au dessin et à la peinture.

En 1861, il fonde la firme Morris, Marshall & Faulkner, à laquelle participent Burne-Jones et Rossetti, l'architecte Webb, le mathématicien Faulkner et l'ingénieur Marshall. Morris en est l'administrateur. La société sera liquidée en 1875 à la suite de quelques difficultés financières. La société Morris & C^o. qui la remplacera «tiendra» jusqu'en 1940, malgré la mort de Morris en 1896.

L'ambition de William Morris, à la fois comme administrateur et comme praticien, est de recréer une production artisanale de très haut niveau, dans des domaines aussi divers que la fabrication et la conception de meubles, de tissus, de vitraux, de ferronneries, de livres, de typographie, de gravures, de tapisseries, de céramiques, de poteries, et même d'habitations tout entières, imaginées comme œuvres d'art totales. Nous verrons que cette idée est le fondement même de la pensée et de l'action d'Henry Van de Velde.

Les historiens qui ont traité de cette période ont fortement souligné, dans la production de Morris et du mouvement *Arts and Crafts* en général, l'importance de ce que Van de Velde appellera plus tard la conception rationnelle. Ainsi Morris, Crane et d'autres créeront-ils une petite révolution en remplaçant, dans les tissus et les papiers d'ameublement, les motifs en trompe-l'œil par des aplats. L'inspiration des formes de la nature y est toujours présente, mais les surfaces des murs s'expriment clairement comme telles. Cette «honnêteté» de la création sera un des *leitmotive* de Van de Velde à travers toute son œuvre théorique.

Morris conçoit sa société sous une forme qui tient à la fois de celle des coopératives et des guildes médiévales, pour autant que cette forme soit encore vraisemblable ou réaliste dans cette seconde moitié du XIX^e siècle. Cette organisation quelque peu bâtarde explique les difficultés d'en tenir la comptabilité, et aussi la liquidation de 1875. Fondamentalement, les modes de production mal «rationalisés» de la société

Morris, Marshall & Faulkner ne correspondent à aucun réalisme économique; la concurrence est forte avec des producteurs qui systématisent davantage la fabrication. A partir de 1876, la nouvelle compagnie prendra une allure plus commerciale; Morris s'en détachera peu à peu.

Engagé à la même époque dans l'action politique et suivant un parcours qui le mènera du libéralisme (un libéralisme très différent de celui que nous connaissons aujourd'hui) au socialisme et au marxisme, Morris ne se désintéressera cependant pas des domaines culturels et artistiques. Ainsi va-t-il dénoncer une espèce d'impérialisme culturel de l'Occident; il multipliera les conférences sur les rapports entre les arts et le socialisme¹⁰.

la démarche de henry van de velde (1863-1957)

Van de Velde se reconnaît quatre grands précurseurs : Morris, Ruskin, Viollet-le-Duc et Semper. Ce dernier fut l'auteur du théâtre de Dresde et publia un ouvrage fondamental sur l'architecture et l'industrie. Chez chacun d'eux mais surtout chez Viollet-le-Duc, Van de Velde trouvera des arguments pour fonder la théorie de cette conception rationnelle en laquelle forme, fonction et technique sont indissociables.

Van de Velde commence très tôt sa carrière artistique. Après qu'il ait songé à se faire musicien (sous l'influence de Peter Benoît) il se tourne vers la peinture; on est alors à une époque de grande révolution picturale; impressionnistes, pointillistes et symbolistes seront accueillis dans les cercles belges d'avant-garde (parfois même en porte-à-faux sur la société parisienne). Van de Velde fera partie du groupe des XX et de la Libre Esthétique, où toute cette foisonnante recherche le stimule. Chez des pointillistes comme Signac ou Seurat, il découvre une correspondance étroite entre la peinture et les théories relatives à la décomposition de la lumière. Il y aurait donc une façon scientifique, rationnelle, de peindre !

10. Voir dans ce numéro des *CM* l'article déjà cité de Jacques Aron, et celui de Nadine Lubelski sur l'engagement pour la paix.



Le *Bloemenwerf*, 102 avenue Vanderaey à Uccle (1895). Première maison construite par Van de Velde pour lui-même et sa famille. Il y habita jusqu'en 1900. Disposition polygonale des pièces autour d'un grand hall.



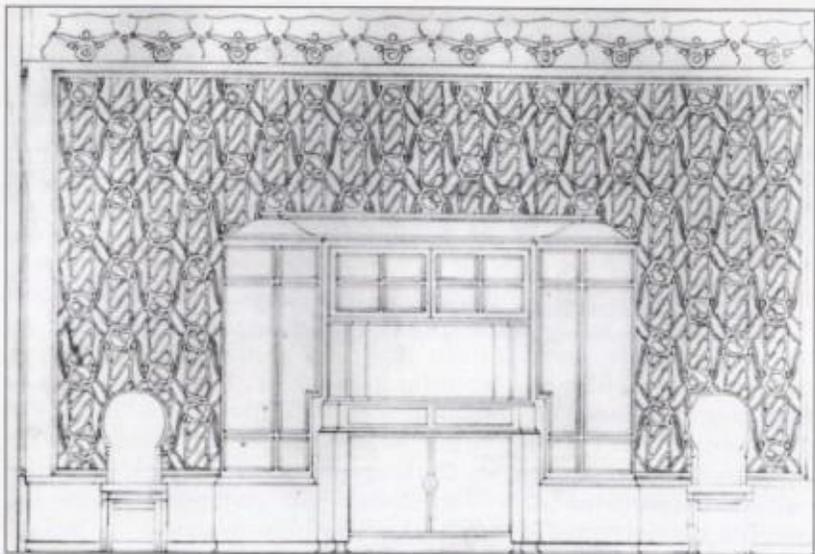
Maison *Hohe Pappeln* à Weimar-Ehringsdorf, construite par Van de Velde pour lui-même et sa famille. Aboutissement des recherches sur le plan polygonal. Van de Velde y habita jusqu'en 1917.

En 1893, Van de Velde rencontre Maria Sèthe, qui est une élève du peintre Theo Van Rysselberghe; il va bientôt l'épouser. Elle sera longtemps sa fidèle collaboratrice, partageant ses vues sur l'art et le documentant abondamment sur la production artistique d'avant-garde; Van de Velde l'enverra en Angleterre pour récolter une information utile à ce sujet.

Le mariage de Van de Velde le pousse à vouloir créer une maison, un «foyer», où rien de laid ni d'irrationnel ne se trouve. Comme rien dans la production du moment ne lui paraît correspondre à ce but, il va s'improviser architecte, se lancer en quelque sorte à corps perdu dans un métier dont il ignore encore la technique et les difficultés. C'est donc poussé à la fois par l'audace et l'intuition qu'il construit à Uccle le *Bloemenwerf* en 1894-1895, à proximité du cimetière du Dieweg (voir illu ci-contre). Cette maison, directement inspirée par le mouvement *Arts and Crafts* (et notamment par les œuvres de l'architecte Voysey) ressemble si peu à ce qui se fait alors à Bruxelles qu'elle devient un objet de curiosité et même d'hilarité: dans ses mémoires, Van de Velde décrit le rire qui saisissait parfois les cortèges funéraires qui passaient devant sa porte. Le *Bloemenwerf* devient rapidement le lieu de rassemblement des intellectuels et des artistes d'avant-garde, des anarchistes, des écrivains; un lieu de réflexion sur l'avenir de l'art.

Cependant, la réflexion politique de Van de Velde, bien que fortement alimentée par ses lectures, est moins élaborée que celle de William Morris. On peut lui trouver en quelque sorte une origine esthétique. Elle se fonde essentiellement sur le constat de la laideur et de la vulgarité de la production bourgeoise courante. Le salut ne peut donc venir que du peuple, à ce moment éloigné des possibilités de s'exprimer et d'ailleurs sans éducation artistique. Comme beaucoup d'intellectuels proches du socialisme, Van de Velde participera - notamment à travers ses écrits et les conférences qu'il prononcera au Cercle d'Art de la Maison du Peuple de Bruxelles, à Anvers et à l'Université Nouvelle - à ce vaste mouvement d'éducation ¹¹.

11. Voir dans ce numéro des *CM* l'article de Paul Aron sur la politique culturelle du POB. Il peut évidemment être curieux que des intellectuels s'attachent à éduquer ceux dont ils attendent une certaine forme de salut. Cette résurgence du rousseauisme fut très répandue au tournant du siècle. Elle n'a peut-être pas totalement disparu...



Projet non identifié de décoration d'un appartement (vers 1913). On notera la parenté des motifs en aplat avec les œuvres du mouvement *Arts and Crafts*.

vers le fonctionnalisme

Les conférences et les écrits de Van de Velde se centrent autour de quelques thèmes fondamentaux : l'unité fondamentale des arts et la liaison du beau et de l'utile. Pour qu'un objet soit beau, proclame Van de Velde, il faut qu'il soit utile. Mais il ne suffit pas qu'il soit utile pour qu'il soit beau; c'est là qu'intervient l'artiste. L'héritage de Morris conduit ainsi aux prémisses du fonctionnalisme.

Trois conférences des débuts de Van de Velde méritent ainsi une attention spéciale, en dehors de «William Morris, artisan et socialiste» qui est republiée dans ce numéro des *CM*.

La première, «Déblaiement d'Art» fut prononcée en 1894. La seconde édition est plus répandue et a été épurée de quelques propos antisémites, que Van de Velde regretta dès leur publication. Van de Velde y explique en termes lyriques la nécessité de débarrasser la production artistique de toute fantaisie superflue, et lie la moralité de l'œuvre à cette «honnêteté» à laquelle il a déjà été fait allusion¹².

Dans «Aperçus en vue d'une Synthèse d'Art» (1895), Van de Velde réfute l'ancienne hiérarchie académique des arts majeurs (architecture, peinture, sculpture) et mineurs (vitrail, céramique, tapisserie...) ¹³.

Dans «La triple offense à la beauté», Van de Velde se place lui-même à l'un des sommets du triangle beauté / dignité / raison, qui doit être présent dans toute œuvre d'art ou d'artisanat ¹⁴.

Comme William Morris, Van de Velde sera très actif dans de nombreux arts et arts appliqués : mobilier, tissus, typographie, reliure, mode, bijoux. En matière d'architecture, cet autodidacte se perfectionnera très rapidement, sans pour autant aborder lui-même certains problèmes techniques tels que la stabilité (malgré une bonne connaissance de la charpenterie)

12. Van de Velde H., *Déblaiement d'Art*, Vve Monnom éd., Bruxelles, 1894 et 1895; réédité en 1979 par les Archives d'Architecture Moderne.

13. Van de Velde H., *Aperçus en vue d'une Synthèse d'Art*, Vve Monnom éd., Bruxelles, 1895.

14. Van de Velde H., «La Triple offense à la beauté», conférence donnée à Berne au cours de l'hiver 1917-1918, rééditée par les AAM, *op.cit.*



Monument de Mérode, place des Martyrs à Bruxelles (1898).
Sculpture de Paul Du Bois, beau-frère de l'architecte.

et l'étanchéité, dont il laissait la résolution à ses collaborateurs et à l'entreprise. Son principal talent architectural touche tout ce qui est visible : l'agencement et la forme des espaces, le traitement des surfaces et des matières, aussi bien dans la généralité que dans le détail. Ainsi ce qu'on pourrait appeler le «paysage architectural» est-il sa préoccupation fondamentale, on peut le voir dans ses œuvres les plus anciennes (à partir de 1895) comme dans celles qu'il dessinera jusqu'aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale; j'y reviendrai.

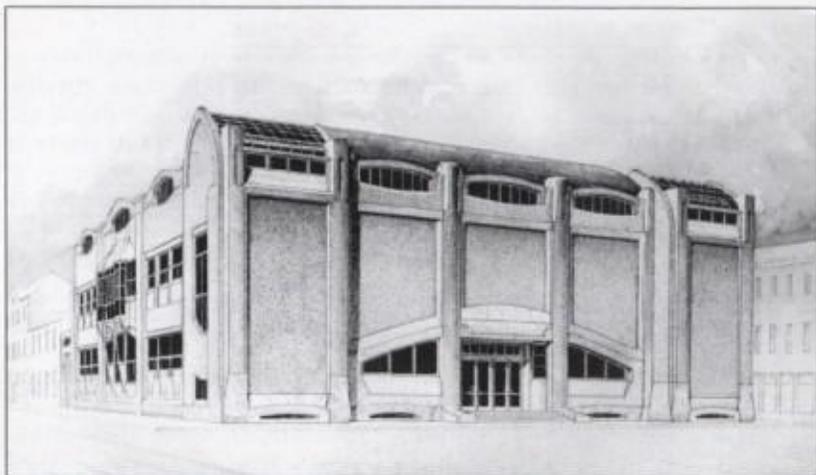
La diffusion de ses idées lui semble fondamentale. Il se considère comme véritablement investi d'une sorte de mission sacrée. Après les cours et les conférences qu'il donne en Belgique, après une activité de production essentiellement tournée vers le mobilier, Van de Velde s'établit en Allemagne où sa production est plus appréciée et mieux vendue qu'en France ou même en Belgique.

Après deux ans passés à Berlin, il est appelé en 1902 au Grand-Duché de Saxe-Weimar afin d'y réformer l'industrie d'art. Pour y parvenir, Van de Velde crée les *Kunstgewerbliche Seminar* (Séminaires d'industrie d'art) où se rencontrent producteurs, artisans, artistes et apprentis. La profonde nouveauté de ces séminaires, bientôt réorganisés dans une *Kunstgewerbeschule*¹⁵, sera d'abandonner la référence aux styles du passé et toute imitation au profit d'une recherche de la forme pure et d'une initiation aux techniques, aux technologies, aux matières et aux couleurs spécifiques à chaque discipline. Van de Velde crée ainsi le premier enseignement moderne des Beaux-Arts en Europe.

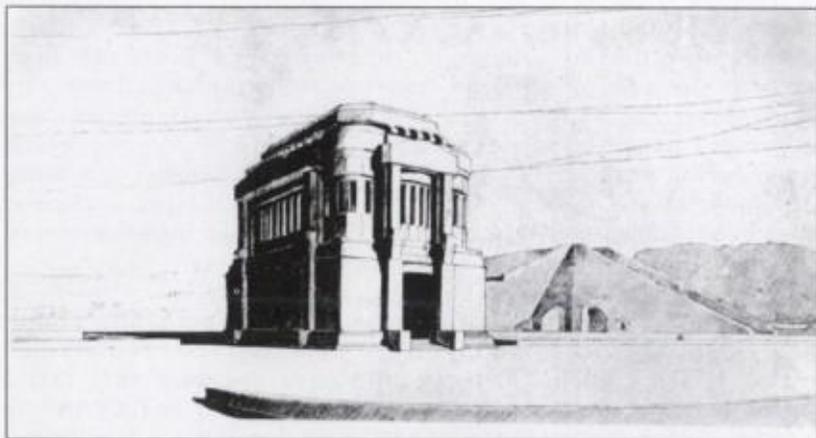
La *Kunstgewerbeschule* de Weimar fonctionnera pleinement jusqu'à la déclaration de la guerre, puis de façon réduite jusqu'en 1915. L'école est alors fermée, et le relais sera pris à partir de 1919 par le *Bauhaus*, sous la direction de l'architecte Walter Gropius, qui reprend en partie les bases de l'enseignement de Van de Velde et y ajoute celui de l'architecture¹⁶.

15. *Kunstgewerbeschule*: littéralement, école des métiers d'art, à ne pas confondre avec l'enseignement belge des arts et métiers. Les *Kunstgewerbeschulen* existaient en Allemagne sous une forme plus traditionnelle avant la création de l'école de Weimar.

16. Voir notamment Aron J., *Anthologie du Bauhaus*, Didier Devillez éd., Bruxelles, 1995.



Projet de musée grand-ducal des beaux-arts pour Weimar (avec S. Frosterus, architecte). Projet non réalisé (1903-1905).



Projet pour le monument Nietzsche à Weimar (1911-1912), troisième version d'un vaste projet qui devait être complété par un stade et une sculpture de Maillol.

L'héritage le plus direct de l'enseignement de Van de Velde à Weimar est certainement celui de La Cambre à Bruxelles, appelée à l'origine Institut des Arts Décoratifs. La Cambre fut fondée en décembre 1926 grâce à l'appui de Camille Huysmans et fut à l'origine, comme les séminaires de Weimar, un Institut de perfectionnement, avant d'être un établissement supérieur à part entière¹⁷.

Un autre héritier, plus lointain, est l'école d'Ulm, la *Hochschule für Gestaltung*, fondée en 1955 par le sculpteur suisse Max Bill¹⁸.

Peu à peu, les méthodes imaginées par Van de Velde allaient se répandre dans le monde, et influencer celles des autres écoles.

Parallèlement à l'enseignement de Weimar, artistes, artisans et producteurs se retrouvèrent, quelques années avant la Seconde Guerre mondiale et bien au-delà de celle-ci, dans la *Werkbund* allemand et autrichien. Van de Velde participa activement au *Werkbund* allemand, y défendant la prééminence de l'individualisme face aux dangers de la «typisation».

un engagement relatif

Jacques Aron a montré, dans un numéro ancien des *CM* (n°155 - 1987, *ndlr*), quelles étaient les limites de l'engagement idéologique d'artistes et d'intellectuels comme Horta ou Van de Velde. Il est évident que le prosélytisme de Van de Velde l'emporte de loin sur celui de Horta, même si ce dernier s'est plusieurs fois exprimé en dehors des cercles professionnels, notamment lors de ses conférences à la Maison du Peuple.

Van de Velde participe également à ces conférences, publie divers articles dans *l'Avenir Social*, plus tard dans *Le Rouge et le Noir*, etc. Ses sympathies vont du côté des révolutionnaires et des anarchistes, mais il reste souvent en retrait de l'action politique proprement dite.

17. Aron J., *La Cambre et l'architecture/Un regard sur le Bauhaus belge*, Mardaga, Bruxelles / Liège, 1982.

18. Van de Velde H., «Les Citadelles», texte établi par Léon Ploegaerts, in *Les cahiers de La Cambre architecture*, n°2, Bruxelles, 1985.

Il se déclare lecteur passionné de Bakounine et Kropotkine; ses mémoires mentionnent aussi une conversation avec le roi Albert à propos de Trotsky; elles n'en dévoilent malheureusement pas le contenu.

«L'affaire Georges Eekhoud» va cependant le mettre à l'avant-plan en ce domaine; on se souvient que l'écrivain fut de ceux qui, à l'instar de Romain Rolland, avaient clairement prôné l'arrêt des hostilités, prenant une position pacifiste et internationaliste dès 1916; Eekhoud passa en justice dès l'armistice de 1918. Van de Velde, proche du mouvement pacifiste depuis son arrivée en Suisse en mai 1917, se joignit aux intellectuels belges qui prirent publiquement la défense de l'écrivain. Il fut, avec le sculpteur Dolf Ledel, l'auteur du monument Georges Eekhoud qui fut érigé à Anvers en 1953 sur la rive gauche de l'Escaut.

Ce sont là les rares signes manifestes d'un engagement. Van de Velde ne s'engage pas sur la voie de l'utopie; et si *Déblaiement d'Art* et d'autres textes lient expression artistique et morale, il n'y aura chez Van de Velde rien de comparable aux *News from Nowhere*.

Le texte poétique *Amo* (écrit à Weimar et repris dans des textes ultérieurs) est une ode à la perfection, qui marque bien le but poursuivi par Henry Van de Velde.

Cependant, ami et protégé d'Emile Vandervelde (dont il dessina la tombe au cimetière de Bruxelles en 1940) et de Camille Huysmans, il fut toujours proche du POB.

Il le fut également d'Henri De Man, dont le *Plan du Travail* l'avait séduit; dès 1937, Van de Velde participa à l'OREC (Office de Redressement Economique) que De Man avait promu. L'action de contrôle esthétique qu'il mène à ce moment l'entraînera malheureusement, en 1940, à participer activement au travail du Commissariat à la Reconstruction du Pays, dont il se retirera à 80 ans, en 1943. Malgré son âge, cette faute politique ne lui sera pas pardonnée. En 1947, sur les conseils de ses amis, il se retire définitivement en Suisse. Il y mourra en 1957.

fonctionnalisme pur ou expressionnisme fonctionnel ?

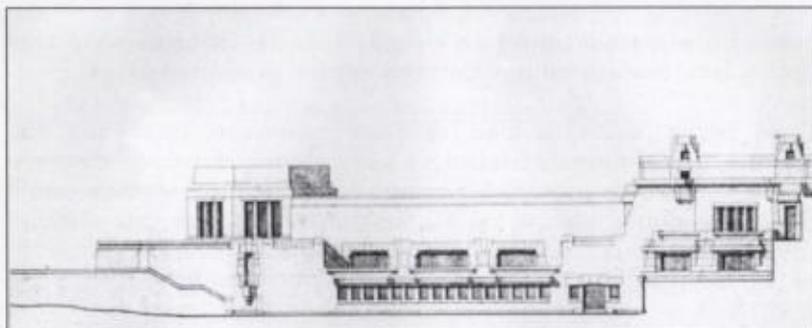
«*La fonction engendre la forme*»: cette formule, qui est attribuée à Van de Velde, est une de celles qui fondent le fonctionnalisme, avec le non moins célèbre «*Form follows function*» de l'architecte américain Sullivan. Il n'est sans doute pas possible de développer ici une théorie ou une explication complète du fonctionnalisme; le seul mot fonctionnalisme a suscité une foule de malentendus, dans lesquels les dictionnaires eux-mêmes se sont précipités tête baissée. J'ai dit plus haut ce qui, chez Van de Velde, liait le beau à l'utile; dans cette conception, toutefois, l'expressif l'emporte sur le technique. Peut-on dire, cependant, que la pensée de Van de Velde ne soit pas fonctionnaliste ? Lui-même d'ailleurs, à ma connaissance, n'a jamais utilisé ce terme; il a, par contre, parlé très tôt et très constamment de conception rationnelle.

Sans cesse recommencée, réécrite, repensée, la théorie que Van de Velde poursuit toute sa vie - jusque dans ses derniers écrits - se présente à lui comme une vérité révélée, qu'il découvre peu à peu et qu'il construit à la façon des auteurs mystiques. Ainsi, si l'on compare la relation de l'œuvre écrite et de l'œuvre construite, on ne peut qu'être frappé du contraste qui existe, par exemple, avec l'œuvre et les écrits de Le Corbusier, dans lesquels l'interaction est constante, l'une illustrant les autres et les autres justifiant l'une. Chez Van de Velde au contraire, tout se passe comme si son œuvre construite, qu'il considère comme perfectible, servait une théorie parfaite et peu à peu découverte : attitude, on le voit, comparable à celle du prêtre, homme imparfait servant un Dieu parfait. Ainsi Van de Velde illustre-t-il très rarement ses écrits avec ses propres œuvres, à l'inverse de bien d'autres artistes et architectes.

La recherche constante d'une vérité quasi extérieure à lui l'amènera parfois sur des voies singulières. Ainsi, au début du siècle, cherche-t-il «l'ornement rationnel» - appellation étrange qu'il abandonnera par la suite au profit d'une théorie de la ligne et de la forme pure. L'ornement rationnel, pour Van de Velde, est une façon d'exprimer ce qu'il appelle le drame de la matière : dans tout objet en effet - que ce soit une table, une chaise ou un bâtiment entier - se manifestent tensions,



Théâtre de l'exposition du *Werkbund* à Cologne (1914). Démoli en 1920.



Projet de musée à Hoenderloo (Pays-Bas). Ce musée, destiné à abriter les collections de la famille Kröller-Müller, fut conçu de 1921 à 1929. Le dossier comporte environ 700 plans. Le bâtiment ne fut pas réalisé. Après la faillite de la firme Kröller-Müller, Van de Velde construisit le *Rijksmuseum Kröller-Müller* en 1936, à deux kilomètres du premier site, dans le parc de la Hoge Veluwe. Le musée fut agrandi par l'architecte Quist après la Seconde Guerre mondiale.

compressions et torsions, que la forme doit révéler au lieu d'accueillir une ornementation surajoutée et «fantaisiste». D'une certaine façon, cette rationalité-là est proche des raisonnements structurels que l'on peut trouver chez l'architecte catalan Antonio Gaudi.

Une autre rationalité que recherchera Van de Velde toute sa vie est celle de l'expression de la fonction; mais une contradiction se manifeste d'emblée dans cette recherche.

D'une part, Van de Velde cherche la lisibilité dans tout ce qu'il construit - théâtre ou habitation; ainsi au théâtre de l'exposition du *Werkbund* (1914 - voir illu ci-contre) «lit»-on parfaitement la salle, ses dégagements, la scène et les services, ce qui a permis à Maurice Culot de comparer cette réalisation à une église romane.

Mais, d'autre part, Van de Velde ne conçoit pas ses constructions selon un schéma fonctionnel comme le fera Walter Gropius, ni selon un schéma organique à la façon de Frank Lloyd Wright. C'est plutôt la succession des formes et des espaces qui le guide, une promenade dans un paysage architectural, perceptible depuis le *Bloemenwerf* (1895) jusqu'à la Bibliothèque de l'Université de Gand (1932-1936). Par exemple, dans la maison Wolfers à Ixelles (1930), on entre par une petite porte donnant sur le jardin dans un corridor en marbre noir qui débouche sur le hall central baigné de lumière.

Les archives de Van de Velde montrent des plans dressés par ses collaborateurs dans les années 30, où les interventions de la main de Van de Velde montrent des corrections de la forme - notamment vers une plus grande fluidité -, alors que l'analyse strictement fonctionnelle est, le cas échéant, abandonnée à d'autres intervenants. La succession des maquettes d'étude de la Bibliothèque de Gand illustre également cette préoccupation.

Ainsi, le chemin qui passe de Morris à Van de Velde est-il avant tout celui d'une recherche de l'unité des arts, garant d'une pensée fraternelle qui me paraît moins résulter d'une critique sociale et politique approfondie ou réaliste que d'une vue esthétique du socialisme et des rapports de production. Si Morris et ses collaborateurs et disciples se sont assez rapidement heurté aux réalités économiques et, précisément, aux rapports de production, si les *Arts and Crafts* tout comme Van de Velde n'ont pas pu dépasser l'artisanat de luxe, les uns comme les autres ont rêvé d'une société meilleure, sociali-

sante et fantasmagique. Morris a tenté d'échapper à ses contradictions par un engagement politique accru; Van de Velde en imposant dans la société - et notamment par le biais de l'enseignement de Weimar et de La Cambre, relayé par les expositions internationales de Paris et New York en 1937 et 1939 - la présence d'une production artisanale de haute qualité. La vie fut la plus forte; elle fut sans pitié, pour reprendre un adage de Le Corbusier.

Mais l'héritage de Van de Velde et Morris est sans doute présent, de façon plus ou moins diffuse, dans la production de tous les jours et la conception quotidienne du cadre de vie comme dans les méthodes de pensée qui les régissent.

la naissance de l'art nouveau la conversion des architectes aux arts appliqués

françoise aubry*

William Morris est généralement considéré comme un des précurseurs de l'Art nouveau, non seulement à cause de l'inspiration qu'il puise dans la nature (les motifs de ses papiers-peints et tissus en témoignent) mais surtout à cause d'une démarche qui vise à transformer la maison individuelle en lieu de sensations esthétiques. Exclure la laideur, la banalité du produit manufacturé, l'incohérence stylistique au profit d'objets sortis des mains de l'artisan.

Poussé par ses convictions sociales, Van de Velde abandonne la peinture pour les arts appliqués. Il sera entraîné à construire son propre foyer - le *Bloemenwerf* - à Uccle en 1895, et à fonder en 1898 des ateliers d'art industriels et d'ornementation pour fabriquer et diffuser ses créations.

* Sur le même sujet, l'auteure a présenté au Cercle William Morris, le 5 mars 1996, un exposé soutenu par un ensemble de diapositives. Le présent texte rend compte des principaux éléments de l'analyse développée à cette occasion.

L'auteure est la conservatrice du Musée Horta de Bruxelles. A ses nombreuses publications sur l'Art nouveau et Horta, il faut ajouter, tout neuf, le catalogue de l'exposition *Europalia* en cours au Palais des Beaux-Arts (avec Jos Vandenbreeden).

Par contre la démarche de Horta sera surtout celle d'un architecte soucieux d'harmoniser architecture et décor intérieur. Visant la cohérence totale de l'habitation, il crée du mobilier mais toujours en fonction d'un commanditaire bien précis. Il n'avait aucun désir de voir ses créations se répandre en dehors des maisons qu'il bâtissait.

L'Art nouveau marque une apogée dans le domaine de la pratique artisanale, mais, voit aussi les premières recherches dans le domaine de l'esthétique industrielle, le *design* au sens où nous l'entendons aujourd'hui. La devise de la revue anglaise *The Studio*, dont l'édition débute en 1893, était «*Use and Beauty*». La première guerre mondiale et ses séquelles ramènent les idéaux des créateurs de l'Art nouveau dans les rangs des utopies coûteuses. L'augmentation du niveau de vie des ouvriers, la nécessité de reconstruire vite et beaucoup rendent inévitable la standardisation.

unité de style

La peinture et la photographie naissante nous ont laissé, en matière de décoration, de nombreuses traces du goût dominant dans la bourgeoisie au milieu du XIX^e siècle : la volonté d'étaler sa richesse se traduit par l'accumulation d'objets, la coexistence de tous les styles historiques pimentés parfois d'une touche d'exotisme et la multiplication des tentures, draperies et voilages. Le tapissier-décorateur règne en maître et dissimule avec acharnement tous les détails pratiques de la vie quotidienne. L'encombrement des intérieurs rend les déplacements dans ceux-ci extrêmement périlleux : une réception mondaine pouvait tenir plus de la course d'obstacles que de la déambulation paisible.

L'idée de l'unité de style commence à s'esquisser en France sous Louis-Philippe. Le roi lui-même réaménage ses châteaux en tâchant d'approprier le mobilier au style de l'architecture, faisant même réaliser des copies pour compléter certains aménagements. Le *Dictionnaire du Mobilier* de Viollet-le-Duc s'inscrit dans cette recherche. Pour l'architecte, il est évident que lorsque l'on restaure un bâtiment gothique, le mobilier nécessaire appartiendra au même style.

matériaux nouveaux, formes anciennes et formes nouvelles

Viollet-le-Duc, dans ses *Entretiens pour l'Architecture*, prône une démarche rationnelle que l'on peut résumer en trois points : adaptation au programme; usage des matériaux contemporains; et création d'un ornement ne dissimulant pas la structure et « exprimant » les qualités intrinsèques des matériaux.

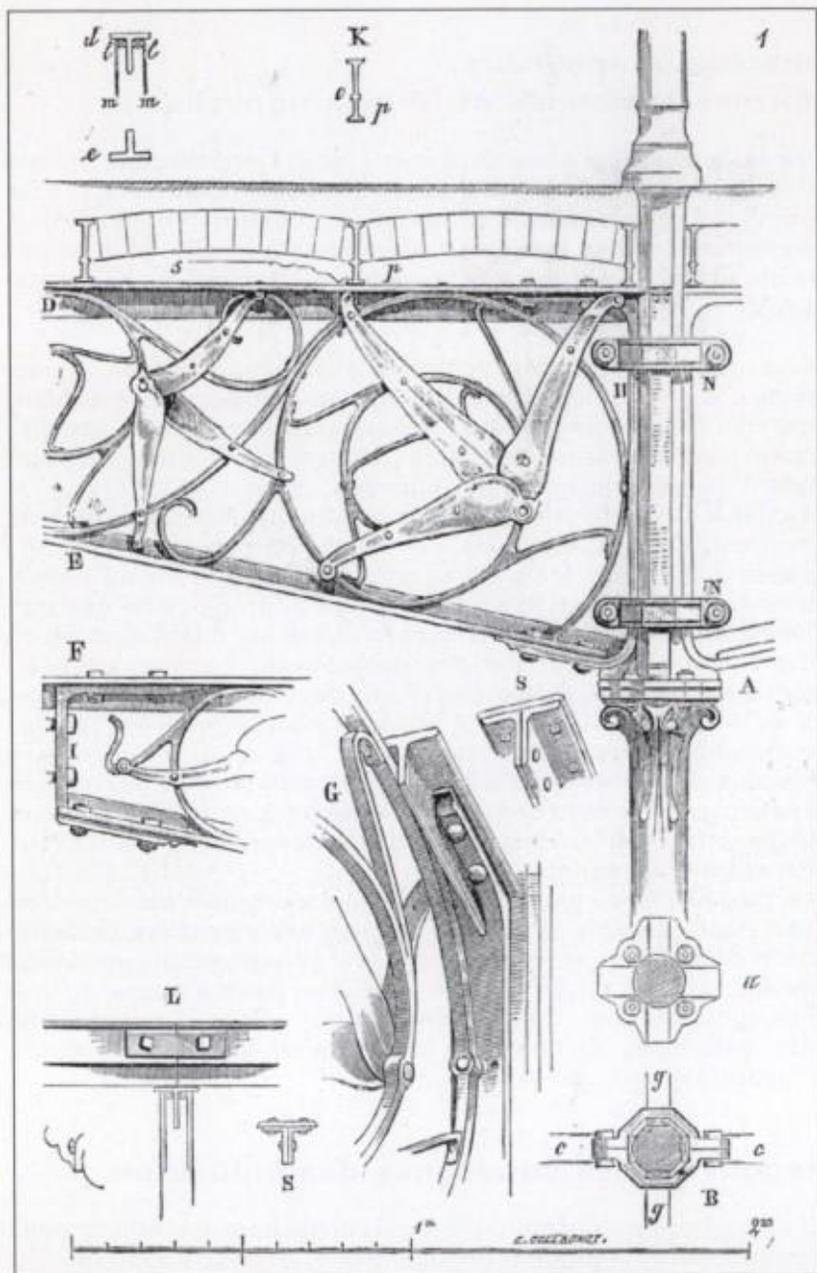
Pour des bâtiments aux fonctions nouvelles (viaducs, gares, jardins d'hiver, halls d'exposition), les architectes se sentent délivrés des contraintes de l'architecture académique. Ils affichent les structures de leurs constructions mais hésitent quant au langage formel à employer.

Viollet-le-Duc prônait le gothique, un style où le squelette architectural et l'ornement s'épousent parfaitement (voir illu pages suivantes). Mais Horta refusait cet emprunt au passé. Il voulait créer un style neuf qui tirerait son originalité des particularités des matériaux employés : ainsi les rivets de fixation deviennent des ponctuations décoratives. La souplesse du métal est rendue visible par le jeu décoratif des arabesques (voir illu pages suivantes). Il introduit pour la première fois les matériaux industriels dans des maisons bourgeoises luxueuses, et loin de dissimuler ces matériaux, il les met en évidence. La finesse des supports métalliques permet d'ouvrir largement l'intérieur des maisons et autorise de nouvelles relations entre les espaces.

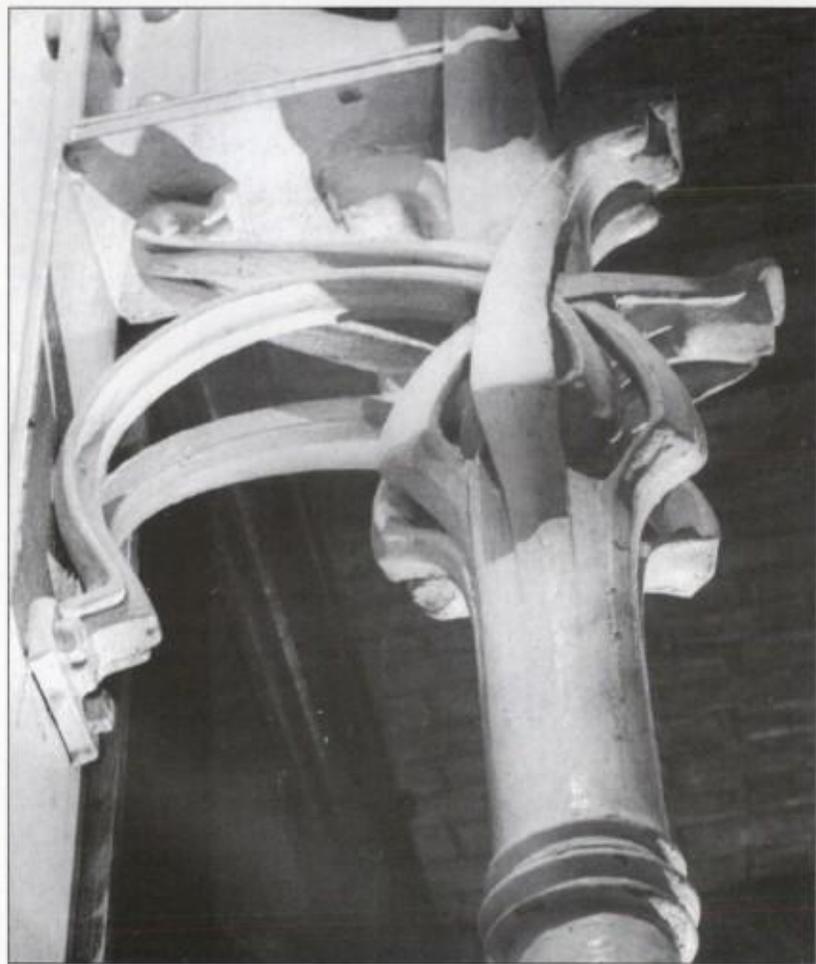
Le luxe ne réside plus dans l'accumulation mais dans un certain dépouillement raffiné. Le meuble est volontiers encastré pour désencombrer les pièces. Il est précieux non en raison de ses bronzes ou de ses marquetteries mais à cause du travail subtil du bois. Chaque élément est unique. La perfection des ensembles distingue le propriétaire, signale son esprit d'avant-garde.

renouveler les catalogues des industriels

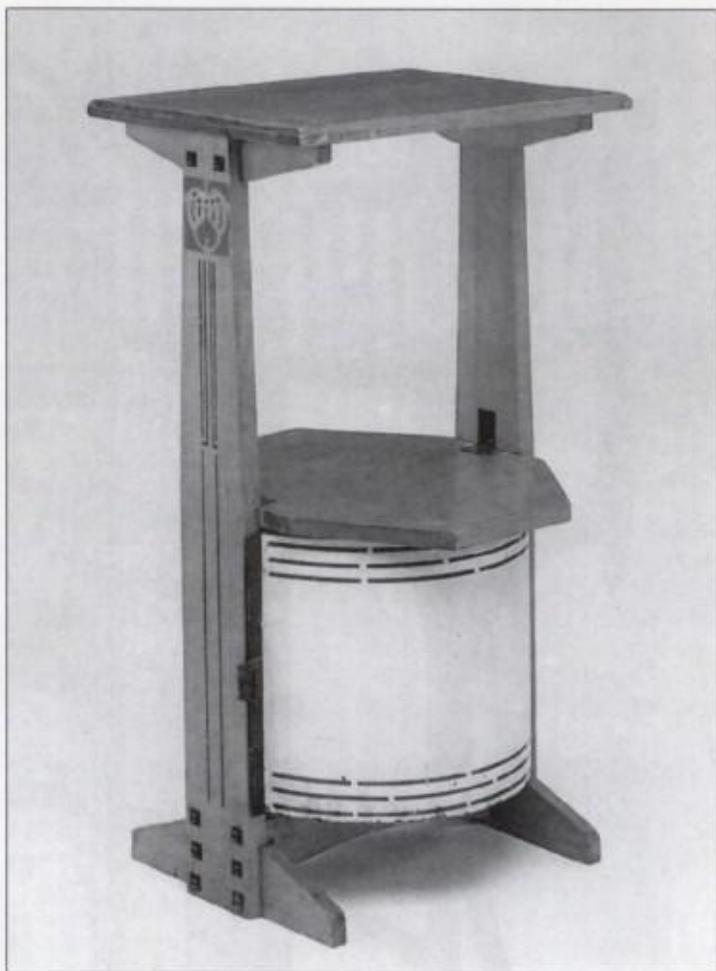
J'ai souligné précédemment la multiplication des objets dans les intérieurs : la production industrielle, et donc l'abaissement des coûts, permettent de s'offrir plus que les objets strictement nécessaires à la vie quotidienne. Il faut susciter la



Structure et décor chez Viollet-le-duc : planche des *Entretiens sur l'Architecture*



Structure et décor chez Horta : chapiteau de la Maison du Peuple
(photo Jean Delhaye)



Gustave Serrurier-Bovy. Table de nuit «Silex» en bois blond et tôle peinte (ca 1905)

demande, et les industriels sont intéressés par le développement d'écoles pour former des créateurs de modèles. La nature apparaît comme une source inépuisable de motifs.

Certains veulent aller plus loin que le pur emprunt formel et trouver les secrets de la structure même de la plante. Les études au microscope permettent de pénétrer plus avant les mécanismes de la création. Des albums de planches d'ornement somptueux sont édités et circulent dans toute l'Europe. Ceux de Ruprich Robert, par exemple, inspirent en Belgique Hankar ou Horta.

Les créations de Morris dans le domaine du papier-peint, du tissu, de la broderie ou de la tapisserie adoptent un caractère naturaliste. Empreintes de fraîcheur et de fantaisie, elles obéissent aussi à une construction rigoureuse. Fleurs, fruits, arbres composent des bordures d'une grande richesse ornementale qui encadrent des personnages issus des légendes médiévales ou des mythologies nordiques.

L'intérêt pour l'art gothique, l'inspiration puisée dans la nature nourriront les débuts de l'Art nouveau.

simplicité et économie

La recherche d'une extrême qualité artisanale rendait les productions de William Morris coûteuses, ce qui contrecarrait son désir d'élever le niveau esthétique des habitations des plus humbles. Seuls de riches amateurs d'art pouvaient se permettre de faire décorer leurs demeures par Morris. La simplicité un peu rustique de nombre de ses créations résultait d'une étude attentive de la menuiserie gothique. Ses meubles sont solidement charpentés, les assemblages rendus apparents sont souvent la seule forme de décoration.

L'ébéniste liégeois Serrurier-Bovy s'inscrit dans ce courant de recherche d'une simplicité raffinée. Le mobilier *Sillex*, conçu vers 1904-1905 en orme ou en peuplier (voir illu ci-contre), ne présente d'autre décoration que les vis ou des motifs peints au pochoir. Ceux-ci étaient fournis par Serrurier et permettaient aux possesseurs de meubles de collaborer à leur achèvement, en apportant leur propre note personnelle. A l'opposé des créations de Morris, celles de Serrurier étaient



Gustave Serrurier-Bovy. Chaise-Silex et fauteuil en acajou de la même époque.

réellement accessibles à la classe ouvrière. Mais lorsqu'elle avait le choix, cette clientèle potentielle préférait acquérir des succédanés de mobilier bourgeois, symbole de l'accession à un statut social supérieur. Il est intéressant de constater qu'aujourd'hui le mobilier *Silex* de Serrurier trouve sa place dans les intérieurs d'amateurs d'art contemporain, alors que celui de Horta est devenu «une antiquité».

l'influence anglaise

Les activités de la firme de Morris, et le plaidoyer de John Ruskin en faveur de l'organisation des travailleurs en guildes, impliquaient le dépassement du clivage apparu à la Renaissance entre arts majeurs (architecture, sculpture, peinture) et arts mineurs ou arts décoratifs. A partir de 1888, les expositions de l'*Arts and Crafts Society* valorisèrent les meilleures créations artisanales.

En 1894, le Salon de la Libre Esthétique expose pour la première fois un ensemble complet de mobilier (de Serrurier-Bovy) présenté comme dans une maison. Depuis quelques années, les XX (qui avaient précédé la Libre Esthétique) avaient ouvert les portes des salons d'art aux objets, mais sans mise en scène particulière. La simplicité de ce cabinet de travail stupéfia les visiteurs : décor de briques rouges, mobilier dénué d'ornement, frise au pochoir...

Par la suite, Henry Van de Velde désignera Serrurier comme l'initiateur du renouveau des arts appliqués en Belgique. Horta ne lui pardonnera jamais cette offense.

Avant d'ouvrir un magasin à Liège en compagnie de sa femme Maria Bovy, Serrurier avait voyagé en Angleterre. Il y avait obtenu une concession de vente de tissus Liberty, et son catalogue comprenait des ensembles «dans le genre anglais».

Les meubles de Serrurier révèlent au premier coup d'œil leur construction (voir illu ci-contre). Cet intérêt pour la charpente, dont les lignes constituent souvent la seule décoration, sera considéré comme une des caractéristiques de la ligne belge. Horta dit dans ses *Mémoires* qu'il construisait ses meubles à l'instar de ses bâtiments.

s'inspirer de la nature sans imitation servile

Dans le premier tome du *Studio*, en 1893, C-F-A. Voysey explique que la nature est source d'inspiration mais que d'une transcription littérale ne surgira pas un bel ornement. Celui-ci naîtra d'un processus élaboré de stylisation dans lequel la personnalité du créateur s'imprime.

Horta lui-même, dans un texte intitulé «Composition ornementale florale spontanée», affirme qu'en prenant comme base une feuille ou une fleur, il pouvait constituer spontanément des motifs. *«Presque toujours un résultat satisfaisant était obtenu instantanément alors que des fois, il me fallait des heures ou des jours pour concevoir un motif analogue, dans l'esprit des lignes que j'affectionnais»**. Lorsque l'on détaille son architecture, il est impossible d'y reconnaître un motif emprunté à la nature mais sa vitalité est perceptible (voir illu ci-contre).

La mosaïque du palier du bel étage de la Maison Autrique déploie ses arabesques à partir d'un motif de nautilaire alors qu'à l'Hôtel Tassel les lignes de la peinture murale naissent d'une «racine», se déploient et s'achèvent en coup de fouet à l'image de plantes volubiles.

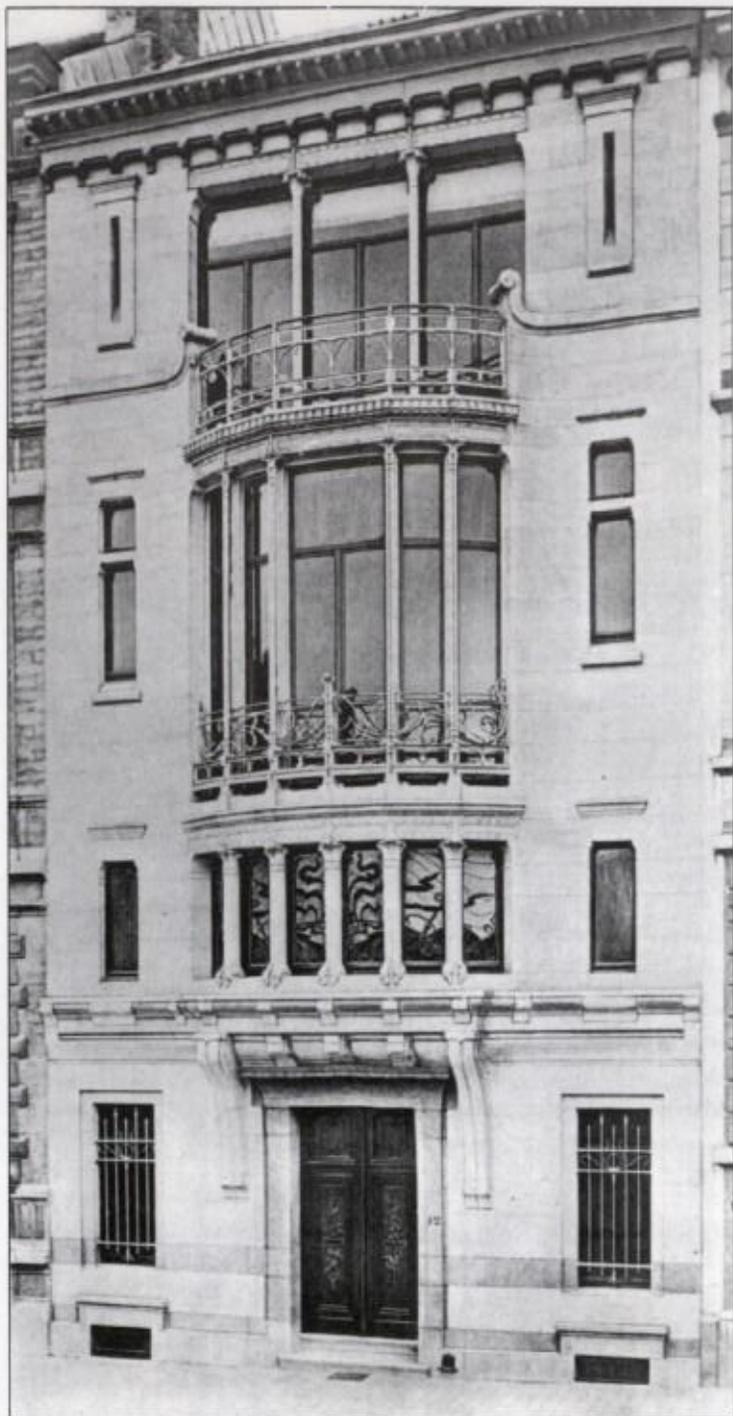
maison-manifeste

En 1893, la construction de l'Hôtel Tassel lance l'architecture Art nouveau en Belgique (voir illu ci-après). Horta inaugure une nouvelle façon de lier les matériaux par des griffes ou par l'arabesque qui les traverse. Il évite les angles droits et fait naître le *bow-window* d'une ondulation de la façade (voir illu ci-après). Il affiche les matériaux industriels qu'il utilise, transformant la contrainte technique en ornement : le jeu des rivets par exemple. L'usage de fers plats laminés lui permet de dessiner de délicats balcons, usant d'une écriture de plats et de déliés que n'autorisait pas le fer forgé. Le matériau est industriel mais la pratique est artisanale et s'inscrit dans la tradition de la serrurerie d'art.

* Manuscrit, coll. Wittamer, n°4589.



Le végétal revisité par Horta : départ d'escalier de la maison Autrique
(photo G. De Keyser)





Victor Horta, détail du *bow-window* de l'hôtel Tassel (photo G. De Keyser)

La grande fenêtre au cœur de la composition de la façade signale l'importance de la pièce qu'elle éclaire : la hiérarchie des fonctions est immédiatement lisible. Horta, en successeur des «gothiques rationnels» rejette la symétrie des percements, proportionnant la baie à l'espace intérieur. Tassel était professeur à l'ULB et chercheur : son bureau était pour lui une pièce essentielle dans la distribution de la maison.

Horta va faire une large place dans son œuvre au vitrail remis à l'honneur par le néogothique. L'abâtardissement de l'art du vitrail dû au goût pour le verre peint est combattu par la mise au point du verre dichroïque aux Etats-Unis. Ce verre opalescent, chenillé, aux deux faces également belles, module la lumière qu'il colore chaudement. Le dessin du plomb dans le vitrail redevient déterminant dans l'organisation de la composition (voir illu page ci-contre).

libération de la forme dans l'espace

Une démarche comme celle de Horta repose sur le désir de l'architecte d'affirmer son individualité et sa sensibilité d'artiste dans l'architecture. Etre non seulement un bâtisseur mais aussi être celui qui teinte d'art la vie quotidienne, avoir la préoccupation de la beauté du moindre détail, de son harmonie. La fluidité des lignes chez Horta, le jeu des couleurs complémentaires, les formes douces font écho à l'école des Nabis, de Maurice Denis notamment, qui exposa aux XX en 1892.

Ce souci de la perfection de la forme dans les trois dimensions pousse Horta à faire préparer par son équipe de sculpteurs des modèles en plâtre de tous les détails complexes de mouluration, modèles confiés ensuite à l'artisan qui réalisera en pierre, en bois ou en bronze le projet de l'architecte.

personnalité de l'architecte et goût du client

Horta cherche la pénétration maximale de la lumière dans ses bâtiments : il perce le plus largement possible les façades et introduit des puits de lumière coiffés de lanternaux au cœur



Victor Horta - vitrail de l'hôtel Van Eetvelde (photo Alastair Carew-Cox)



Victor Horta ensemblier : le mobilier de l'hôtel Winssinger (1894)

de la construction à laquelle il accole, le cas échéant, un jardin d'hiver.

Des photos anciennes montrent pourtant que le goût de l'époque pour de multiples brises-vues, stores et tentures l'emporta chez nombre de ses clients. Parfois aussi ces photos montrent que certains d'entre eux ne renoncèrent pas à leurs meubles de famille : les créations de Horta voisinent alors avec des pendules Louis XV, des lustres néorenaissance ou des tables Napoléon III.

Horta ne se fera connaître comme ensemblier-décorateur qu'au salon de la Libre Esthétique en 1897. Ses premiers meubles présentent des maladresses de construction. Il semble avoir commencé à dessiner du mobilier pour l'Hôtel Winssinger (en 1894 - voir illu ci-contre), pour lequel il choisit des papiers peints anglais : *Acanthus* de William Morris notamment, un des papiers peints les plus chers jamais produits par la firme (trente bois différents sont nécessaires pour son impression !). Le plaidoyer pour la dignité que procure à l'homme le travail artisanal, pour le supplément d'âme que possède l'objet ainsi produit se révéla un idéal inaccessible, à l'exception d'un tout petit cercle.

van de velde

Morris n'exerça pas sur l'œuvre de Horta une influence directe. Par contre Van de Velde s'est nourri de la lecture des écrits de Morris et du *Studio*. Il suivit une voie assez semblable à celle du maître anglais, débutant par la pratique de la peinture avant de se «convertir» aux arts appliqués. Tenter une comparaison entre la *Red House* et le *Bloemenwerf*, la maison que Van de Velde construisit à Uccle pour sa famille en 1895, serait assez vain. Il s'agit plutôt de souligner la nécessité pour un créateur qui ambitionne de produire une œuvre «belle et saine» de vivre lui-même dans un environnement harmonieux. Pour Van de Velde, tout artiste devrait créer un foyer selon son cœur et son goût.

La parenté entre Horta, l'architecte longuement formé et Van de Velde, l'autodidacte, réside dans cette volonté d'introduire de l'art dans la vie quotidienne. Comme Pierre Puttemans l'indique par ailleurs *, le rapport de Van de Velde à l'archi-

* Voir son article dans ce numéro des *CM* (ndlr).

tecture - et à ses techniques en particulier - est dérivé, alors que chez Horta il est fondateur.

Au *Bloemenwerf*, Maria Sèthe cuisine dans une robe dessinée par son mari et taillée dans un tissu de Morris. La salle à manger est décorée dans une harmonie de vert et de blanc, sur la table un petit bronze de Georges Minne, de la vaisselle d'étain, des verres anciens. Par la suite, Van de Velde dessinera sa vaisselle et fondera ses propres ateliers d'industries d'art et d'ornementation, rue Gray à Ixelles en 1898.

Van de Velde possédait un véritable génie pour saisir l'air du temps, percevoir les nouveautés, les intégrer dans sa propre démarche créatrice pour en offrir une version toute personnelle. Il séduit, il argumente, il convainc, il prend de la place dans le paysage artistique. Une telle agitation irrite Horta qui écrit peu, ne se répand pas dans les salons et s'immerge dans l'architecture.

Van de Velde n'a pas toujours la maîtrise technique d'un Horta ou d'un Serrurier, mais il dessine superbement : son ornement «dynamographique» est la marque distinctive de ce qui sera appelé en Allemagne le *Veldescher Styl*.

naissance de l'art nouveau

Il est difficile de donner une définition simple de l'Art nouveau. Si l'arabesque en est un des traits les plus saillants; elle n'est pas toujours présente : c'est le cas chez Hankar notamment. La nouveauté réside surtout dans la cohérence décorative, dans les correspondances intimes entre l'architecture et le mobilier, dans la volonté de faire de la maison une œuvre d'art total.

La leçon que les architectes belges de la fin du XIX^e siècle ont retenue de William Morris et du mouvement *Arts and Crafts*, est l'importance de la Beauté dans la vie quotidienne et la volonté de diffuser celle-ci dans les couches les plus défavorisées de la population : la Maison du Peuple de Victor Horta en est un témoignage exemplaire. Un palais pour le peuple, dessiné par l'architecte avec le même soin que celui apporté à l'édification de luxueux hôtels particuliers, et dont la construction fut permise grâce à la garantie financière apportée par la firme Solvay.

news from nowhere
ou le bonheur peint par morris

nadine plateau

A l'instar de ses amis peintres qui se tournent vers l'Italie et les Pays-Bas d'avant la Renaissance, Morris plante le décor de son roman futuriste au Moyen âge, période bénie des Préraphaélites car, pour ceux-ci, les artistes d'alors, tout attentifs aux textures du monde visible et capables d'enregistrer le moindre détail, du brin d'herbe à l'usure d'un tapis d'Orient, mettaient en lumière les vérités de la nature. Nous sommes en Angleterre dans les années 2000 après qu'une révolution l'a débarrassée de tous les maux du capitalisme : travail aliénant, saleté, misère, laideur architecturale, destruction de la nature. Le climat est estival, l'eau de la Tamise claire, des villages se sont substitués à la ville de Londres et des champs et des forêts recouvrent les espaces jadis pollués par les zones industrielles. Les gens vivent vieux mais paraissent jeunes; ils sont beaux, aimables, habillés de somptueux vêtements tissés dans la soie ou la flanelle et brodés de couleurs vives. Ils vivent dans des maisons de briques ou de pierre, simples mais confortables, apprennent sans passer par l'école et aiment leur travail. Dans ce monde *net, propre, ordonné et brillant**, les gens sont heureux.

* Ci-après, les citations de *News from Nowhere*, traduites par l'auteur au départ de l'édition Penguin Classic (1993), sont mises en italiques.

Les gens heureux n'ont pas d'histoire, dit-on, et il est vrai que dans ce roman l'intrigue ténue se réduit à un voyage en bateau et à quelques rencontres. Le drame surgit à peine et le conflit est totalement absent. Et pourtant nous sommes pris par le texte. Tout d'abord parce que Morris excelle à dépeindre un monde sain, beau et coloré et que sa vision est si forte plastiquement que nous en oublions l'inconsistance psychologique des personnages ou son amour passéiste pour le Moyen âge. *News from Nowhere* se compose en effet d'une suite de tableaux que Morris nous propose dans les trois rapports de la peinture classique figure, marine, paysage. En **figure**, les portraits d'hommes robustes et sains comme Dick le rameur qui guide le narrateur dans son voyage sur la Tamise, et les portraits de femmes, ni fatales, ni victimes comme celles de la peinture de cette fin de siècle mais bronzées, habillées de vêtements amples, souples et rayonnantes de santé. En **marine**: la Tamise à l'eau pure, aux rives débarrassées de ce que Morris appelle les horreurs *cockney*, c'est-à-dire les constructions de mauvais goût destinées aux nouveaux riches de son époque. En **paysage**, enfin, la nature, bleu du ciel et vert des champs ou encore la nature morte, ustensiles et tissus que Morris ne brosse pas d'un large coup de pinceau mais qu'il peint par petites touches, avec une précision de détails digne d'un primitif flamand.

Vision jaillie de l'œil d'un peintre *News from Nowhere* nous vient aussi tout droit du cœur d'un homme sensible. Morris nous y entraîne dans un tourbillon émotionnel. Bien plus qu'une romance sentimentale, une pastorale édifiante ou un rêve nostalgique, le roman est un véritable hymne à Eros. Ce que l'auteur célèbre tant dans les architectures, les vêtements ou les objets usuels que dans les émotions des personnages qu'il fait rire, sourire et rougir plus que de raison ou encore dans l'émerveillement et l'excitation du narrateur, c'est le plaisir, le bonheur et la beauté. *News from Nowhere* est le monde merveilleux des sensations et des émotions heureuses, celles-là qui découlent du plaisir de vivre dans une société socialiste. On ne s'étonnera pas que Morris recoure à la métaphore amoureuse pour dire *le plaisir de la vie en ce monde; amour intense et démesuré de la peau même et de la surface de la terre sur laquelle l'homme réside, tel l'amour d'un amant pour la belle chair de la femme qu'il aime.*

Plutôt que de s'étendre sur l'organisation d'un monde sans classes, sans propriété privée, sans argent et sans gouvernement, Morris se concentre sur le quotidien simple et naturel que le narrateur, son contemporain et *alter ego*, partage avec les autres protagonistes du roman. Est-ce parce que la liberté et l'égalité sont advenues que Morris ne s'en préoccupe guère dans son roman ? Ces mots apparaissent rarement dans le texte contrairement à ceux de beauté et bonheur, deux concepts étroitement liés pour l'auteur. La beauté, celle des gens, des objets et de la nature, le hante, il fait d'ailleurs un usage que l'on peut qualifier d'abusif des adjectifs *beautiful*, *handsome*, *pretty*, *fair*. Pour Morris, la beauté des gens naît de l'absence de contraintes, de la santé et de l'harmonie avec la nature ; elle naît donc des conditions de vie nouvelles qu'a instaurées le socialisme. Quant à la beauté des productions humaines, elle est le fruit du plaisir que l'on tire de son travail. Quand les gens sont libres et égaux, nous dit-il, quand la misère ne les contraint plus à effectuer des travaux pénibles, une sorte d'instinct les pousse à exécuter au mieux tout travail.

Cependant Morris ne se contente pas de postuler en chacun de nous un désir de beauté, il croit, et par là rejoint un des credos de la modernité en art, en la créativité de tous les êtres humains. Dans *News from Nowhere*, tout le monde est artiste au sens où Morris l'entend, c'est-à-dire tout le monde prend du plaisir à son travail et le fait bien : tel excelle à l'aviron ou à la fenaison, tel autre à la confection d'un repas ou encore à la fabrication d'une boucle de ceinture. Qu'il s'agisse de prestation ou de production, de travail agricole ou artisanal, ce sont autant d'œuvres d'art accomplies dans la joie et en accord avec la nature, par des êtres soucieux de la beauté de la forme. Morris doit à son maître John Ruskin le modèle de l'artisan médiéval qui incarne au plus haut point l'idée que l'art est l'expression du plaisir de l'homme dans le travail. Si *News from Nowhere* semble céder à la nostalgie d'un paradis perdu, paradis très daté puisqu'il s'agit du XIV^e siècle, c'est que ce paradis gothique était un terrain où pouvait s'épanouir l'utopie socialiste de Morris : l'art ne doit pas être réservé à une élite, l'art est pour tous et de tous. Dans *News from Nowhere*, le mot art a disparu parce que l'art est devenu *partie intégrante du travail de toute personne qui produit*. L'art comprend tout ce que les êtres humains accomplissent, c'est une activité sociale productrice de beauté et de bonheur.

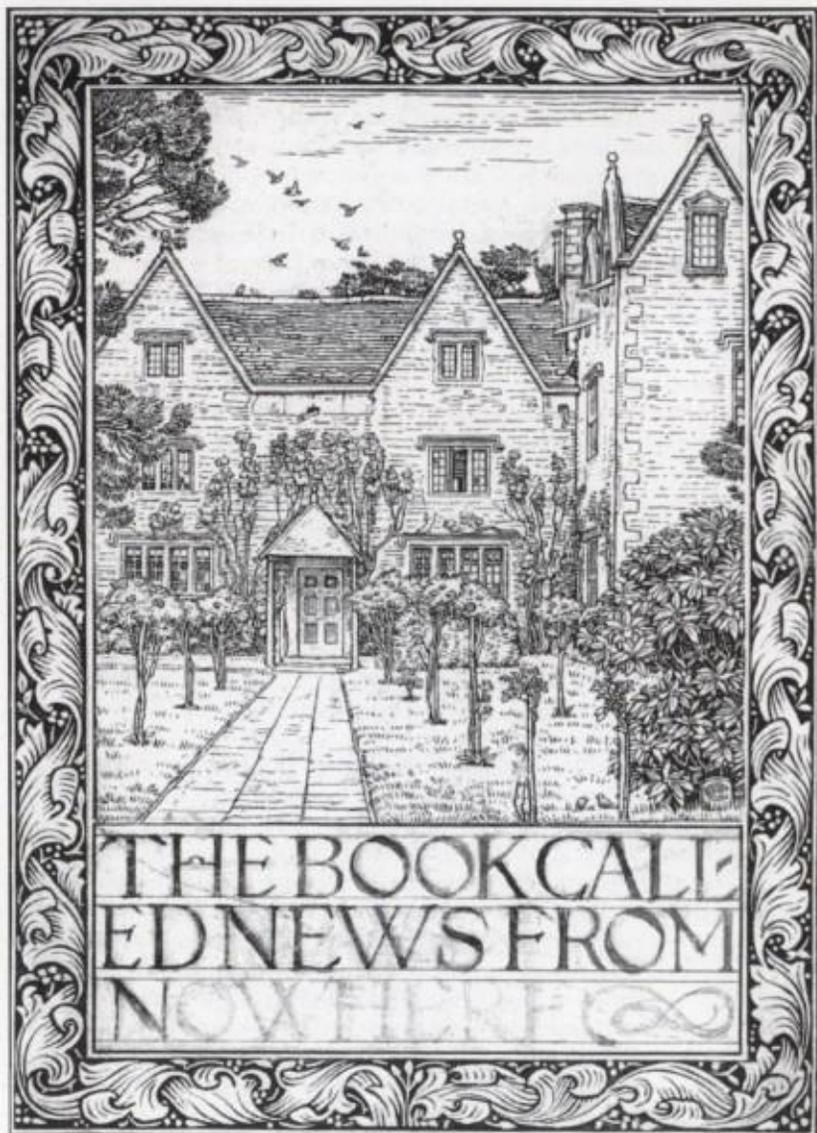
Vivre vieux, rester jeune, aimer son travail, jouir de la beauté des choses, n'y aurait-il pas de failles dans cette société? Certes, mais dans un domaine bien particulier. Alors que Morris pense que l'on peut renverser un système social, combattre la pollution, supprimer l'exploitation, il doute que les humains aient tout pouvoir d'être heureux en amour. Même si une série de *fardeaux artificiels* ont disparu tels le divorce ou la violence contre les femmes et les enfants ou encore l'amour vénal, car cette nouvelle société ne connaît ni commerce ni argent, Morris affirme qu'*il est impossible de se débarrasser de tous les problèmes liés aux relations entre les sexes*. Ces problèmes me semblent en partie tout au moins liés à sa conception des rapports entre les sexes telle qu'il l'expose dans le chapitre intitulé *A propos de l'amour*: une femme n'est pas la propriété de son mari. Poussant cette logique jusqu'au bout, il considère qu'une femme est donc libre de quitter son mari si par exemple elle en aime un autre. Ajoutons que Morris ne s'est pas contenté d'énoncer des principes, on le sait à présent, il a couru le risque de ses idées en reconnaissant cette liberté sexuelle à sa propre femme.

Cette attitude inhabituelle pour l'époque ne signifie pas pour autant que Morris adopte une position révolutionnaire sur tous les aspects de la condition des femmes. Au narrateur de *News from Nowhere* qui connaît le mouvement d'émancipation des femmes de son époque et s'enquiert de la condition des femmes dans la nouvelle société, son interlocuteur répond que la question de la participation politique des femmes ne se pose plus puisqu'il n'y a plus de gouvernement mais une forme de démocratie directe. Pas plus que la revendication politique, l'exigence d'accéder à un enseignement égal à celui des hommes n'a de sens puisqu'il n'y a plus d'école. En d'autres mots, le débat victorien sur l'émancipation des femmes est une controverse morte car *les hommes n'ont plus la possibilité de tyranniser les femmes, ni les femmes les hommes et les femmes font ce qu'elles savent le mieux faire et ce qu'elles préfèrent*. C'est ici que le bât blesse car Morris, proche en cela de ses contemporains, pense que ce que les femmes savent le mieux faire, ce qui est dans leur nature, c'est mettre au monde des enfants et s'occuper du ménage.

Dans la société de *News from Nowhere*, la maternité est *hautement honorée*. Interprétant le refus de maternité de certaines de ses contemporaines comme une *folie résultant de*

l'affreuse tyrannie de classe, Morris attribue aux femmes de la société nouvelle un instinct pour la maternité qui n'a pu se déployer que parce que les femmes y sont respectées en tant que mères, désirées en tant que femmes, aimées en tant que compagnes et rassurées sur l'avenir de leurs enfants. Quant aux tâches ménagères, loin d'être insignifiantes, elles méritent au contraire le respect et comme tout travail manuel, elles se font dans le plaisir et produisent de la beauté et du bonheur. Comme le dit un personnage central du roman : *c'est un grand plaisir pour une femme intelligente de gérer sa maison avec compétence et de le faire de telle manière que ses habitants s'y sentent heureux et lui en sont reconnaissants*. Anticipant ici certains courants féministes actuels, Morris revalorise donc les occupations ménagères en tant que tâches primordiales qui procurent aux humains une qualité de vie incomparable tant sur le plan esthétique que social. Revalorisation dont les conséquences sont d'importance car en rendant hommage au travail invisible mais essentiel accompli par les femmes, en le reconnaissant à sa juste valeur, il dépouille la division sexuelle du travail de toute hiérarchie. Cette division, ne s'accompagnant désormais d'aucune inégalité sociale ou économique, est alors parfaitement compatible avec l'idéal socialiste de liberté des femmes et d'égalité avec les hommes.

Il faut se demander à présent pourquoi les hommes n'accomplissent pas ce travail ménager alors qu'il est hautement valorisé. Ou pour reprendre les termes de l'auteur, pourquoi le travail ménager n'est pas ce que les hommes font le mieux ou ce qu'ils préfèrent comme l'atteste ce conte norvégien, raconté par un des héros, dans lequel un homme en charge du ménage finit par se balancer ainsi que sa vache au bout d'une corde. Ou encore, plus d'un commentateur s'en est d'ailleurs étonné, pourquoi Morris met-il le bonheur des femmes dans les traditionnelles tâches ménagères et le service des hommes. La réponse à cette question nous la trouvons dans ce qu'on peut appeler un blocage caractéristique d'une pensée façonnée par des siècles de domination masculine, blocage qui empêche Morris de penser autrement, par exemple dans les termes des féministes anglaises de son temps. Son ironie quand il parle de ces femmes du XIX^e siècle signifie qu'il n'a pas vraiment entendu ce qu'elles disaient : il n'a pas perçu dans le refus de maternité et la revendication politique les aspirations de ces femmes à être autre chose que des mères et des ménagères. En réalité, *News from Nowhere*



News from Nowhere - Préparation de l'édition pour Kelmscott Press, ca. 1892.

met en évidence la vision naturalisante des femmes que Morris partage avec ses contemporains. Quand il rêve d'une libération des instincts consécutive à la mort du capitalisme, il identifie l'instinct des femmes à leur rôle reproductif, ce qui va de soi, mais aussi à leur rôle dans le ménage. En d'autres mots, il naturalise le rôle social qui leur a été historiquement assigné. Ceci explique pourquoi, loin de s'interroger sur la division sexuelle du travail, comme on est en droit de l'attendre d'un révolutionnaire, l'auteur de ce roman utopique confirme en fin de compte la *doxa* sur les femmes.

News from Nowhere décrit donc une société du bonheur. Morris y fait d'ailleurs pratiquement l'impasse sur la mort, la vieillesse, la maladie, la souffrance physique et mentale. Tout se passe comme si ces maux étaient liés au système capitaliste ou en tous cas comme si le socialisme pouvait y remédier en grande partie. Plus étrange, surtout quand on pense que Morris était un homme érudit, grand lecteur et passionné d'histoire : cette société du bonheur ne semble faire aucune place à ce qu'il appelle *l'art de penser*. A l'exception de quelques vieux, tout le monde y semble frappé d'amnésie, dépourvu de savoir historique. Quant aux rares personnes qui possèdent des connaissances du passé, il n'est à leur yeux pas de meilleure preuve de la réussite de cette société que l'ignorance des gens par rapport à l'exploitation capitaliste. On l'a vu, le bonheur est dans ce roman étroitement lié au travail, et le travail dont il est question dans *News from Nowhere* est presque exclusivement le travail manuel. Le travail intellectuel n'y est pas valorisé : les quelques lignes accordées aux garçons (sic) qui vont étudier à Oxford, comparées aux pages entières consacrées au maniement de l'aviron ou aux travaux des champs suffisent à convaincre que Morris se préoccupe peu ici de développer un art de penser. Les livres existent et certaines vieilles personnes sont friandes de la littérature ancienne où règnent l'imagination et l'esprit d'aventure. Mais c'est Ellen, un personnage-clef du roman, qui nous fait comprendre où est vraiment l'aventure. Non pas dans les livres mais dans le monde réel : *nos livres ce sont les gens autour de nous*. C'est d'elle que Morris alias le narrateur tombe amoureux parce qu'elle incarne au plus haut point *cet indéfinissable intérêt et plaisir de la vie* que seule une société socialiste peut susciter.

lectures

Pierre-Théodore Verhaegen L'homme, sa vie, sa légende

Editions de l'Université libre de Bruxelles, 1996, 266 pages

Dans le numéro des *CM* consacré à la franc-maçonnerie¹, Jeffrey Tyssens, chercheur à la *VUB* avait traité des rapports entre la franc-maçonnerie belge et la politique au XIX^e. Il avait analysé notamment comment le principe - essentiel pour les loges - d'ouverture de tout débat, s'était ou non accommodé d'un lien direct entre loge et parti politique. Et d'emblée avait surgi le nom de Pierre-Théodore Verhaegen, parce qu'il était «un de ces maçons qui voulaient transformer l'Ordre en épine dorsale de la famille libérale». C'est encore Jeffrey Tyssens qui développe ce thème dans le recueil, disparate mais attachant, publié à l'occasion du bicentenaire de la naissance de P-T. Verhaegen. On connaît surtout Théodore Verhaegen comme fondateur (en 1834) et «saint» de l'Université de Bruxelles, célébré bruyamment chaque année dans la capitale, et comme figure emblématique de l'anticléricisme. On sait moins que l'homme avait eu pour parrain un ancien recteur de l'Université catholique de Louvain, et qu'il se considérait à certains égards comme «plus catholique que ses adversaires». Avocat dès 1815, bourgmestre de Boitsfort en 1825 par la grâce du régime hollandais, orangiste «rallié» en 1831 à

1. *Etre de gauche et maçon ?* - *CM* 193, février/mars 1994 (épuisé).

l'indépendance belge, PTV fut aussi député et président de la Chambre des représentants. Grand bourgeois cossu et féru d'ordre, il avait épousé Jeanne Barbanson, dont le frère, avocat d'affaires, finit sa carrière comme vice-gouverneur de la Société Générale. Devenu en 1833 «vénéérable» de la loge des Amis philanthropes, Verhaegen déploya une énergie énorme à créer l'Université de Bruxelles. Dans le même temps, il préparait la fondation du premier parti politique de Belgique, le parti libéral, né en 1846, grâce à l'appui actif des loges maçonniques.

«*Ne pas céder sur la liberté de l'esprit*», refuser tout empiètement de l'Église sur la vie civile étaient pour lui des règles majeures. Aussi, en rupture avec la tradition familiale, P-T. Verhaegen refusa-t-il des funérailles religieuses, ce qui valut au Bruxelles de 1862 un spectacle sans précédent : un cortège jalonné de francs-maçons revêtus de leurs décors et insignes accompagna la dépouille de l'ancien président de la Chambre jusqu'au cimetière de Saint-Josse.

Dans le même recueil, l'historien Jan De Maeyer s'est plu à souligner le contraste entre ce personnage haut en couleurs et son petit-fils Arthur, lui aussi notable bien sûr, mais qui trouva difficilement son équilibre au sein de la mouvance catholique. Alors qu'il était très impressionné par la stature de son grand-père, Arthur fit néanmoins ses études chez les jésuites, puis devint ingénieur. Séduit par le courant ultramontain et anti-libéral, il rêva (peut-être brièvement) de devenir zouave pontifical. A défaut, il fut «un croisé de Saint-Pierre» fidèle à la papauté, un membre de la Confrérie de Saint-Michel, accessoirement un collaborateur de l'architecte de Béthune, connu pour ses ferreurs néogothiques. Sur le plan politique, Arthur Verhaegen fut dans les années 1890 un des dirigeants de la Ligue démocratique et du journal «*anti-socialiste*» *Het Volk*. Mais trop modéré pour les uns et trop ultramontain pour les autres, il ne put gagner la confiance du mouvement ouvrier chrétien, tout en se faisant de Charles Woeste un ennemi redoutable. Ce qu'avaient en commun Pierre-Théodore et Arthur, c'est fondamentalement le souci de «*la moralité du peuple*» et anecdotiquement le goût des sociétés secrètes.

Au générique de ce recueil figurent aussi les noms de Jean Stengers, Els Witte, Eliane Gubin, Andrée Despy, et plusieurs membres de la dynastie Verhaegen.

ECOLO - Les Verts en politique

Pascal Delwit et Jean-Michel De Waele

Editions De Boeck-Collection Pol-His, 1996, 294 pp.

Le parti Ecolo a-t-il réussi à «faire la politique autrement», ce qui fut naguère l'ambition de quelques communistes ? Est-il en train de créer une nouvelle culture politique ?

Les auteurs des *Verts en politique* ne sont pas loin de répondre oui à ces questions, cela sur la base d'une passionnante enquête interne au parti et d'une analyse des structures, de l'évolution du programme et de l'action du parti.

L'enquête a ceci de remarquable que plus de 60% des personnes interrogées (2 400 adhérents) ont répondu au questionnaire. Il y a dans cette disponibilité et dans la qualité des réponses le signe d'une volonté de transparence qui n'est pas banale. Le questionnaire était cependant détaillé, exigeant.

Il apparaît qu'Ecolo est un parti de diplômés : 70.6% des membres ont un diplôme d'enseignement supérieur, et ce taux est encore plus élevé à Bruxelles (82.6%). On y décèlera à la fois une force et une faiblesse.

C'est dans le secteur non-marchand que le parti recrute la plupart de ses adhérents, ce qui ne l'empêche pas de compter dans ses rangs un taux non négligeable de mandataires syndicaux, surtout CSC. Mais les relations avec le monde syndical sont difficiles.

Ecolo n'est pas resté le parti de jeunes qu'il était en 1984. Encore faut-il préciser que 6.5% des membres ont moins de trente ans, et 17.2% moins de trente-cinq, ce qui est un score plus favorable qu'ailleurs. Mais les classes d'âge les mieux représentées sont celles de 30 à 39 ans (31%) et de 40 à 49 ans (35.7%), c'est-à-dire surtout des actifs et actives. Notons

qu'en matière de répartition hommes-femmes, Ecolo ne bat aucun record : un bon tiers d'adhérentes, c'est moins qu'au PSC!

Quid du positionnement gauche/droite ?

Officiellement, on sait que la réponse était souvent : «Ni à gauche, ni à droite». L'enquête confirme que la réalité est plus nuancée.

Si 20.7% des personnes interrogées reprennent à leur compte le «Ni.. ni...», 63% se situent à gauche ou très à gauche, 14% au centre. Le clivage lui-même (gauche/droite) apparaît dérisoire aux yeux d'un parti jeune et anti-productiviste. Plus encore, ce clivage apparaît fallacieux dans la mesure où, surtout en Wallonie, la gauche s'identifie au Parti socialiste, et qu'il n'est pas question pour les Ecolos de se confondre avec lui.

Ne reste-t-il pas là une zone d'ambiguïtés ? Car refuser les rigidités doctrinales, s'opposer au clientélisme comme entend le faire Ecolo ne le dispense pas de choix qui ne sont ni dérisoires, ni archaïques : choix entre la confiance dans le mouvement social pour plus de justice, et la volonté d'occuper le pouvoir à tout prix. Dans les faits, comme l'ont indiqué 63% des adhérents interrogés, ces choix se situent le plus souvent, et clairement à gauche, qu'il s'agisse de la dette publique, du Traité de Maastricht, de la fiscalité ou de l'immigration. Il reste, comme le soulignent Pascal Delwit et Jean-Michel De Waele, que les Ecolos font l'impasse sur un problème qui n'est pas seulement d'ordre idéologique : le clivage dominés/dominants. Cela dit, l'avenir est ouvert...

R. L.

Revue, colloques

Documents d'architecture (juin 1996) publie les actes d'un colloque qui s'est déroulé à Namur, le 21 octobre 1995. Sujet : «*Un ordre démocratique dans une Belgique fédérale*». Il s'agit, on l'aura deviné, de l'avenir de l'Ordre des architectes.

Le colloque, organisé par le Forum des architectes, était multidisciplinaire, et l'Ordre futur dont les contours ont été dessinés dans le rapport introductif par Jacques Aron, récuse corporatisme et opacité.

Jouant son rôle de «*groupe de réflexion et d'action sur la profession*», le Forum avait invité deux juristes et un sociologue. Christian Panier, magistrat, a ouvert les fenêtres de la réflexion sur la place (essentielle, selon lui) d'«*organe de la société civile*» que peut jouer un ordre professionnel. Mais à une double condition : «*d'être démocratique à l'intérieur et non corporatiste vis à vis de l'extérieur*». Et puisque l'Ordre est aussi un pouvoir, a poursuivi C. Panier, la démocratie et le non-corporatisme doivent y être «*visibles et lisibles*».

Henri Simonart, professeur de droit à l'UCL, et J-L. Genard, chargé de cours à l'Institut de la Cambre, ont éclairé les risques juridiques et/ou les dérives politiques d'organismes professionnels refermés sur eux-mêmes.

Documents d'architecture est une publication de l'Institut supérieur d'architecture de la Communauté française - La Cambre.

Les Cahiers africains publient, sous la direction de Gauthier de Villers, les actes des Journées d'étude des 16 et 17 décembre 1994 sur le thème «*Phénomènes informels et dynamiques culturelles en Afrique*». Trois parties dans ce riche recueil : 1/droit foncier et pratiques foncières; 2/identités et changements culturels; 3/linguistique et création langagière. De manière arbitraire, nous signalerons ici une communication du premier chapitre, qui aborde (notamment) les problèmes ethniques du Kivu, et une communication du deuxième chapitre qui traite de la «*villagisation*» et des «*Eglises de la guérison*» à Kinshasa.

C'est Mafiri Tsongo, de l'UCL, qui signe l'étude sur le Kivu intitulée «*Pratiques foncières, phénomènes informels et problèmes ethniques au Kivu*». On y apprend que les pratiques foncières combinent le recours à la législation étatique et aux règles coutumières, le premier étant souvent le fait des immigrants rwandais (de types divers, d'ailleurs). Des expropriations massives d'autochtones ont été effectuées avec la complicité de l'Etat, permettant, par exemple dans la zone administrative de Masisi, l'occupation des trois-quarts des bonnes terres par du bétail, propriété de riches Banyarwandais. On ne s'étonnera pas que les conflits nés de ce type de situation dégénèrent en conflits ethniques, souvent meurtriers.

C'est un anthropologue, René Devisch (UCL et KUL), qui analyse le phénomène - en pleine floraison - des Eglises de guérison, Eglises charismatiques et prophétiques que l'auteur refuse d'identifier à des sectes. En même temps qu'elles déconstruisent l'héritage colonial et singulièrement missionnaire, elles alimentent la critique du régime Mobutu. L'Esprit-Saint soufflant en toute liberté sur les adeptes de ces Eglises - sans tenir compte des hiérarchies - a des effets égalitaires. René Devisch évoque «*l'effervescente multiplicité*» des Eglises, dont les rites d'exorcisme et de guérison connaissent un grand succès, ferment d'un «*communautarisme spirituel*». Une étude captivante... Mais ce n'est pas la seule du volume.

Les *Cahiers Marxistes*
sont déposés
dans les librairies suivantes :

- AGORA Liège
Rue des Carmes, 7 - 4000 Liège
- AGORA Louvain-la-Neuve
Agora, 11 - 1348 Louvain-la-Neuve
- A LIVRE OUVERT
Rue St Lambert, 116 - 1200 Bruxelles
- BIBLIO-REGENCE
Rue de la Régence, 53 - 4000 Liège
- CLUB ACHILLE CHAVEE
Rue Abelville, 34 - 7100 La Louvière
- F.N.A.C.
City II, rue Neuve - 1000 Bruxelles
- L'AVENIR
Rue St Léonard, 102 - 4000 Liège
- LA DERIVE
Grand'Place, 10 - 4500 Huy
- LE LIVRE INTERNATIONAL
Bd. Lemonnier, 171 - 1000 Bruxelles
- L'ILE AUX CHATS
Rue Faider, 121 - 1050 Bruxelles
- LIBRAIRIE NOUVELLE - HERMAN
Passage de la Bourse, 4/6 - 6000 Charleroi
- LIBRAIRIE ANDRE LETO
Rue d'Havré, 35 - 7000 Mons
- LIBRIS - TOISON D'OR Espace Louise
Av. de la Toison d'Or, 40/42 - 1060 Bruxelles
- LUMIERE 110
Bd. Adolphe Max, 110 - 1000 Bruxelles
- PRESSES UNIVERSITAIRES DE BRUXELLES
Av. Paul Héger, 42 - 1050 Bruxelles
- TELE-LIVRES
Court St Michel - 1040 Bruxelles
- TROPISMES
Galerie des Princes, 11 - 1000 Bruxelles

REVUE BIMESTRIELLE ISSN : 0591-0633

Editeur responsable :
Pierre Gillis
6, rue N-D Débonnaire
7000 - Mons

Membre de l'Association des Revues
scientifiques et culturelles

Dépôt : Bruxelles X

300 F.