

No. 63

LES PEINTRES ILLUSTRÉS

1^{fr}95

BURNE-JONES



ATOS
PH

TIC-BIBLIOTHÈQUE en COULEURS
PIERRE LAFITTE & C^{IE} ÉDITEURS

IV 35

00082 / Bv2



Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Καδ.....

HA 1162

LES PEINTRES
ILLUSTRES

BURNE-JONES

(1833-1898)

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ.....

COPYRIGHT 1914
BY PIERRE LAFITTE ET C^{ie}

Tous droits de traduction
et de reproduction
réservés pour tous pays.

PLANCHE I. — LA TOUR DE CUIVRE

(Galerie de Glasgow)

Burne-Jones peignit deux fois ce sujet; la peinture reproduite ici est la vision la plus ancienne et la plus grande. Le sujet est d'une très heureuse conception, mais le peintre a transporté la scène de son tableau, qui remonte à l'époque légendaire de Persée, à la période du moyen âge pour lequel Burne-Jones eut toujours une grande prédilection.



ND
497
.887
1914
CL

LES PEINTRES ILLUSTRÉS

PUBLIÉS SOUS LA DIRECTION DE
M. HENRY ROUJON
DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE
SECRETÉAIRE PERPÉTUEL DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS.

Burne=Jones

HUIT REPRODUCTIONS FAC-
SIMILE EN COULEURS



Βιβλιοθηκὴ
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ. 1272

PIERRE LAFITTE ET CIE
ÉDITEURS
90, AVENUE DES CHAMPS-ÉLYSÉES, PARIS

0640012879

DÉJA PARUS

VIGÉE LEBRUN.
REMBRANDT.
REYNOLDS.
CHARDIN.
VELASQUEZ.
FRAGONARD.
RAPHAEL.
GREUZE.
FRANZ HALS.
GAINSBOROUGH.
L. DE VINCI.
BOTTICELLI.
VAN DYCK.
RUBENS.
HOLBEIN.
LE TINTORET.
FRA ANGELICO.
WATTEAU.
MILLET.
MURILLO.
INGRES.
DELACROIX.
LE TITIEN.
COROT.
MEISSONIER.
VÉRONÈSE.
PUVIS DE CHAVANNES.
QUENTIN DE LA TOUR.
H. ET J. VAN EYCK.
NICOLAS POUSSIN.
GÉROME.

FROMENTIN.
BREUGHEL LE VIEUX.
GUSTAVE COURBET.
LE CORRÈGE.
H. VAN DER GOES.
HÉBERT.
PAUL BAUDRY
ALBERT DÜRER.
HENNER.
LOUIS DAVID.
PHILIPPE DE CHAMPAIGNE
GOYA.
BASTIEN-LEPAGE.
DECAMPS.
ROSA BONHEUR.
FANTIN-LATOURET.
BOUCHER.
ZIEM.
PRUDHON.
LE BRUN.
RIGAUD.
GÉRICHAULT.
TÉNIERS.
MEMLING.
CLAUDE LORRAIN.
THOMAS LAWRENCE.
MANTEGNA.
HORACE VERNET.
LARGILLIÈRE.
GUSTAVE MOREAU.
JORDAENS.

POUR PARAITRE SUCCESSIVEMENT

Ouvrages de la 3^e Série

RIBERA

HENRI REGNAULT

LE GRECO

ALFRED STEVENS

NATTIER

BENJAMIN CONSTANT

DIAZ

WHISTLER

LE SUEUR

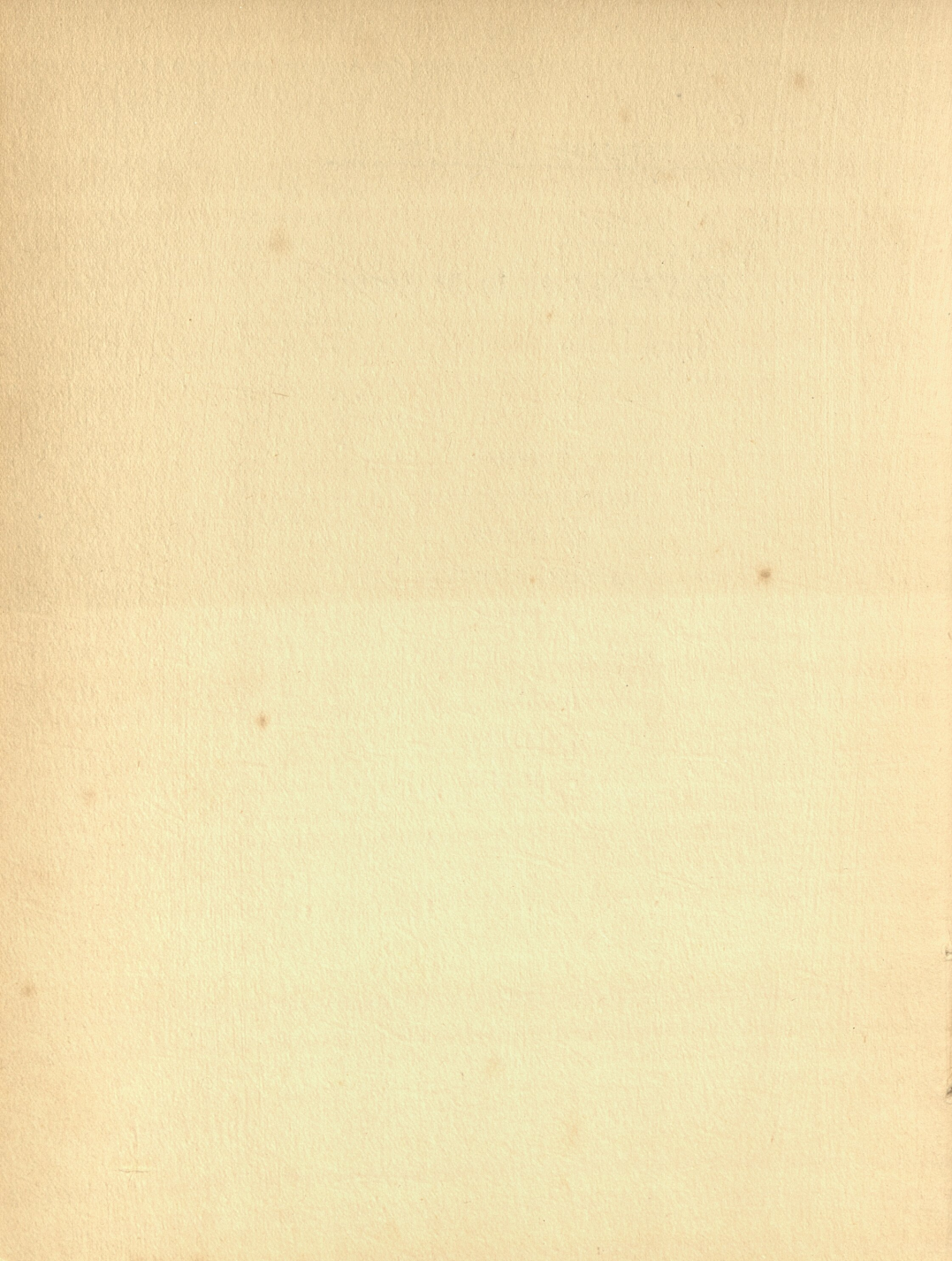


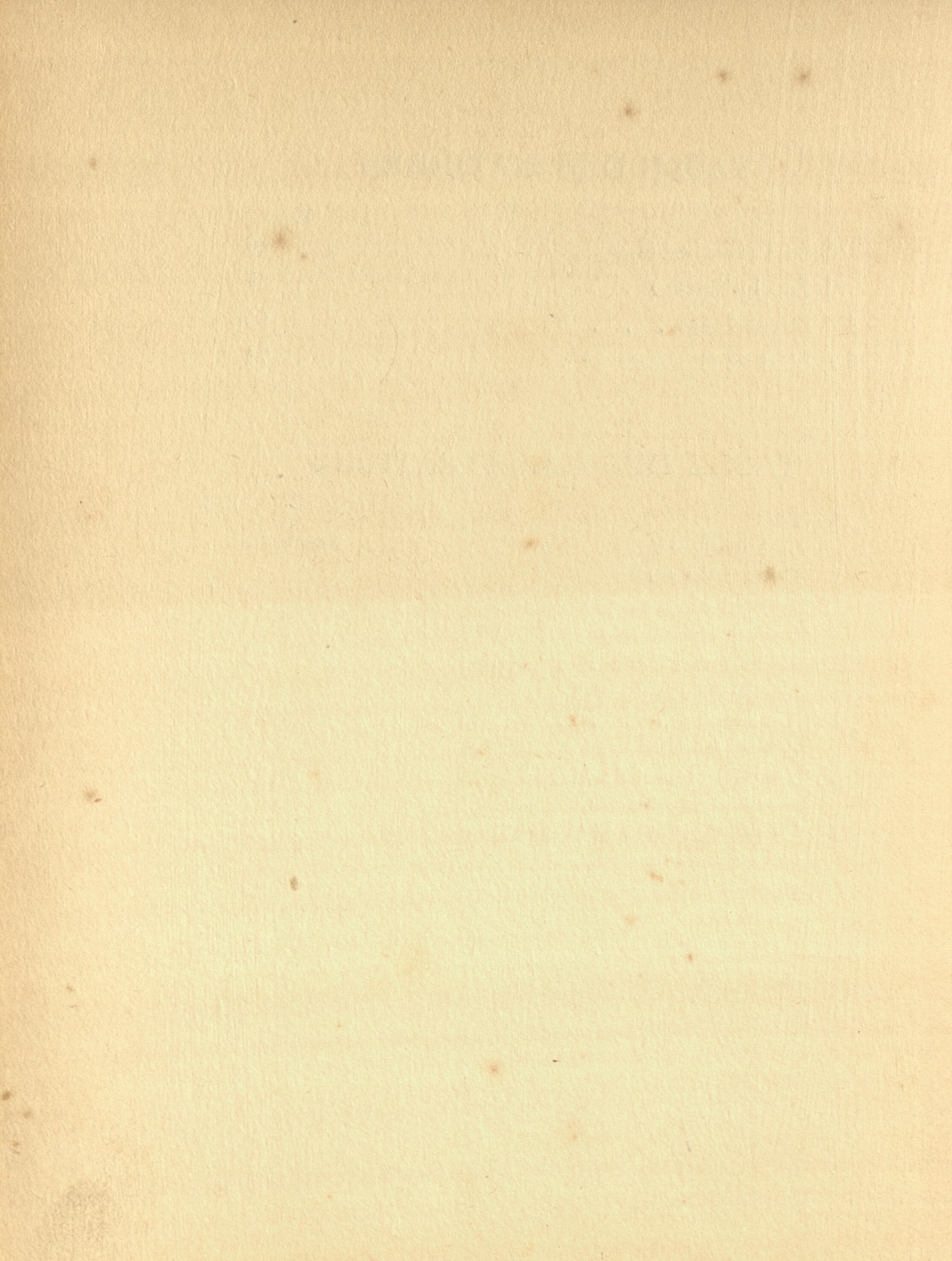
TABLE DES MATIÈRES

	Pages
I. Le Préraphaélisme	18
II. Les initiateurs	37
III. Burne-Jones	45
IV. L'art de Burne-Jones	74

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Planches

I. La tour de cuivre	Frontispice
(Galerie de Glasgow)	
II. Dorigen of Bretagne	15
(South Kensington Museum)	
III. Sidonia von Bork	23
(Coll. W. Graham Robertson)	
IV. Le moulin	31
(Victoria and Albert Museum)	
V. L'enchantement de Merlin	47
(South Kensington Museum)	
VI. Le roi Cophetua et la mendiante	55
(Gal. nat. d'art britannique, Londres)	
VII. Sponsa de Libano	63
(Galerie d'art Walker)	
VIII. Sybilla Delphica	71
(Galerie d'art, Manchester)	





SIR EDWARD BURNE-JONES

LE grand paysagiste Constable parlait un jour peinture avec quelques amis et, tristement, il proclamait :

— Dans trente ans l'art anglais aura cessé d'exister.

L'infériorité manifeste de la peinture

anglaise, aux alentours de 1820, justifiait pleinement les craintes de Constable. Le goût public, qui ne fut jamais très sûr en Angleterre, semblait s'être lassé des fortes œuvres de la génération précédente. Fatiguée par les trente ans d'alarmes de la tourmente napoléonienne, l'opinion avait besoin de se détendre et ses curiosités en peinture n'allaient plus que vers l'anecdote historique ou sentimentale, les scènes de mœurs plaisantes ou tragiques. Et comme chaque époque trouve les peintres qu'elle aime, l'époque dont nous parlons eut tout loisir d'accorder ses suffrages à des artistes, habiles sans contredit, mais uniquement préoccupés de flatter le goût nouveau, d'égayer d'un peu de pittoresque la lassitude générale. C. R. Leslie, William Mulready, sir David Wilkie, Landseer étaient les leaders de cette école opportuniste et profiteuse. Holman Hunt, quarante ans après, rappelait

le désarroi des jeunes peintres comme lui, avides d'un enseignement élevé et cherchant vainement le maître d'idéal capable de diriger et de discipliner leurs aspirations :

“ Landseer, écrit-il, avait produit des œuvres réellement raffinées et poétiques, mais la pommadeuse texture de sa peinture, l'absence d'os solides au dessous de ses chairs et l'évanouissement de toute forme dans un nuage vague, le rendaient sans intérêt pour moi. Elly peignait des sujets classiques avec le goût d'un tapissier parisien. Mulready n'avait qu'un dessin sans fermeté et était gâté par son faible pour le joli ; Maclise, par contre, excellent dessinateur, était trop souvent mélodramatique ; Leslie, au premier rang des peintres de figures, était pour moi le mieux inspiré, mais c'était essentiellement un miniaturiste ; William Collins avait peint quelques figures admirables, mais ne pouvait être pris

14 BURNE-JONES

comme maître par un artiste épris d'idéal; Dyce, enfin, le plus instruit, le plus cultivé de tous les peintres, avait commencé trop tard sa carrière pour pouvoir exercer une salutaire influence sur l'école anglaise. ”

Auprès de quel maître se réfugier, à qui demander des leçons et des conseils ?

Telle est la question que se posaient, un soir de l'année 1847, de jeunes artistes tourmentés par la passion du Beau. Ils étaient quatre : trois peintres, William Holman-Hunt, John Everett Millais, Dante-Gabriel Rossetti, et un sculpteur, Thomas Woolner. Le plus âgé d'entre eux avait dix-neuf ans. Tous avaient déjà donné des marques d'un précoce talent, à l'Académie Cary et à l'Académie royale, mais ils ne trouvaient point à satisfaire, auprès des maîtres officiels, l'ardente soif de beauté qui desséchait leur âme.

Et ils échangeaient leurs inquiétudes, leur

PLANCHE II. — DORIGEN OF BRETAGNE

(South Kensington Museum)

Ce tableau date de la première période de Burne-Jones; l'artiste est encore sous l'influence immédiate de l'enseignement de Rossetti et des préceptes de Ruskin. On s'en rend compte à la minutieuse précision donnée aux accessoires et au strict réalisme du paysage entrevu.





désarroi, leur détresse, ce soir-là, autour de la table de Millais, en feuilletant un recueil de gravures représentant les fresques du Campo-Santo de Pise.

Ce fut une révélation pour les quatre néophytes. D'abord examiné distraitemment, ce recueil les attira bientôt, et les passionna jusqu'à l'enthousiasme. La naïve sécurité de l'art du quattrocento italien, sa robuste franchise, la noblesse de son inspiration exaltèrent ces âmes ardentes. Les maîtres cherchés, ils étaient là, dans les pages jaunies de cet album qui flamboyaient à leurs yeux comme autant de diamants.

Un an après, la " Confrérie préraphaélite " était fondée.

Aux quatre premiers adeptes, venaient bientôt s'adjoindre William-Michael Rossetti frère de Dante-Gabriel, et F. G. Stephens, critiques d'art; James Collinson et, un peu plus

tard, William Morris et Burne-Jones qui devaient exercer, l'un et l'autre, une action si décisive, auprès du grand public, sur les destinées du Préraphaélisme.

On ne peut donc comprendre et juger Burne-Jones sans la connaissance entière du mouvement rénovateur auquel il fut si étroitement associé. Son histoire est celle du Préraphaélisme; son œuvre est comme la résultante de l'effort de ses initiateurs. L'isoler de ses compagnons de lutte, ce serait le rendre obscur, incompréhensible, et on saurait goûter l'originalité, l'inspiration de ce grand artiste sans connaître d'abord le foyer où il les avait puisées.

LE PRÉRAPHÆLISME

M. Gabriel Mourey, l'ardent apôtre du Préraphaélisme en France, nous a dit en excellents termes, dans son bel ouvrage sur

Rossetti et les Préraphaélites anglais les aspirations et les élans qui bouillonnaient dans l'âme des quatre jeunes peintres penchés sur les fresques de Pise :

“ Ce n'était point le secret de formules nouvelles que Rossetti, Millais et Holman-Hunt venaient demander aux maîtres délicieusement ingénus et subtils des ^{xvi}^e et ^{xv}^e siècles italiens ; un seul désir les possédait : se refaire des yeux clairs et naïfs pour regarder la nature et la vie, se refaire des sens, une âme et un esprit purs, une imagination vierge pour ressentir, rêver, revivre les héroïsmes, les grâces, la sainteté des légendes, de l'histoire, des Évangiles. L'étude et l'amour de la nature pouvaient seuls les préparer à l'accomplissement de l'œuvre dont ils sentaient en eux les germes travailler .”

Les modèles de la nouvelle école furent donc exclusivement les maîtres qui précédèrent en

Italie la venue de Raphaël, celui-ci étant considéré comme marquant une étape vers la chute : Masaccio, Ghirlandajo, Botticelli, Mantegna surtout, artistes consciencieux, traducteurs précis, parfois même un peu secs de la nature, dessinateurs impeccables, sculpturaux et en même temps artistes inspirés, animés d'une flamme ardente, sincères, convaincus, cherchant à exprimer dans la précision des formes toute la beauté des âmes.

Ainsi se justifie ce nom de "Confrérie préraphaélitique" adopté, nom qui leur a été si souvent reproché comme une outrecuidance. Holman-Hunt, l'un des coupables, expliquera plus tard le point de vue de l'école nouvelle. Parlant de la séance fameuse où fut admiré l'album des fresques de Pise, il dit :

" Ce fut probablement la rencontre de ce livre à ce moment qui détermina la fondation de la confrérie préraphaélite. Nous

crûmes trouver dans ces fresques cette absence de corruption, de vanité et de maladie que nous désirions. Il n'y avait là tout au moins nulle trace de décadence, de convention ou d'arrogance et l'esprit tout entier de cet art était, comme le dit plus tard Ruskin, complètement et éternellement vrai. Ni alors ni plus tard nous n'affirmâmes toutefois qu'il n'y ait pas eu d'art bon et bien portant après Raphaël; mais il nous parut que l'art avait été dans la suite si souvent corrompu, que c'était seulement dans les œuvres primitives que nous pourrions trouver en toute assurance une santé parfaite."

Qu'est donc cet art préraphaélitique qui proscrit comme malade toute la peinture depuis Raphaël, et pour qui Vinci, Titien, Rembrandt, Van Dyck, Velazquez sont des exceptions admises par condescendance plus que par conviction. En quoi consiste-t-il? Comment le définir?

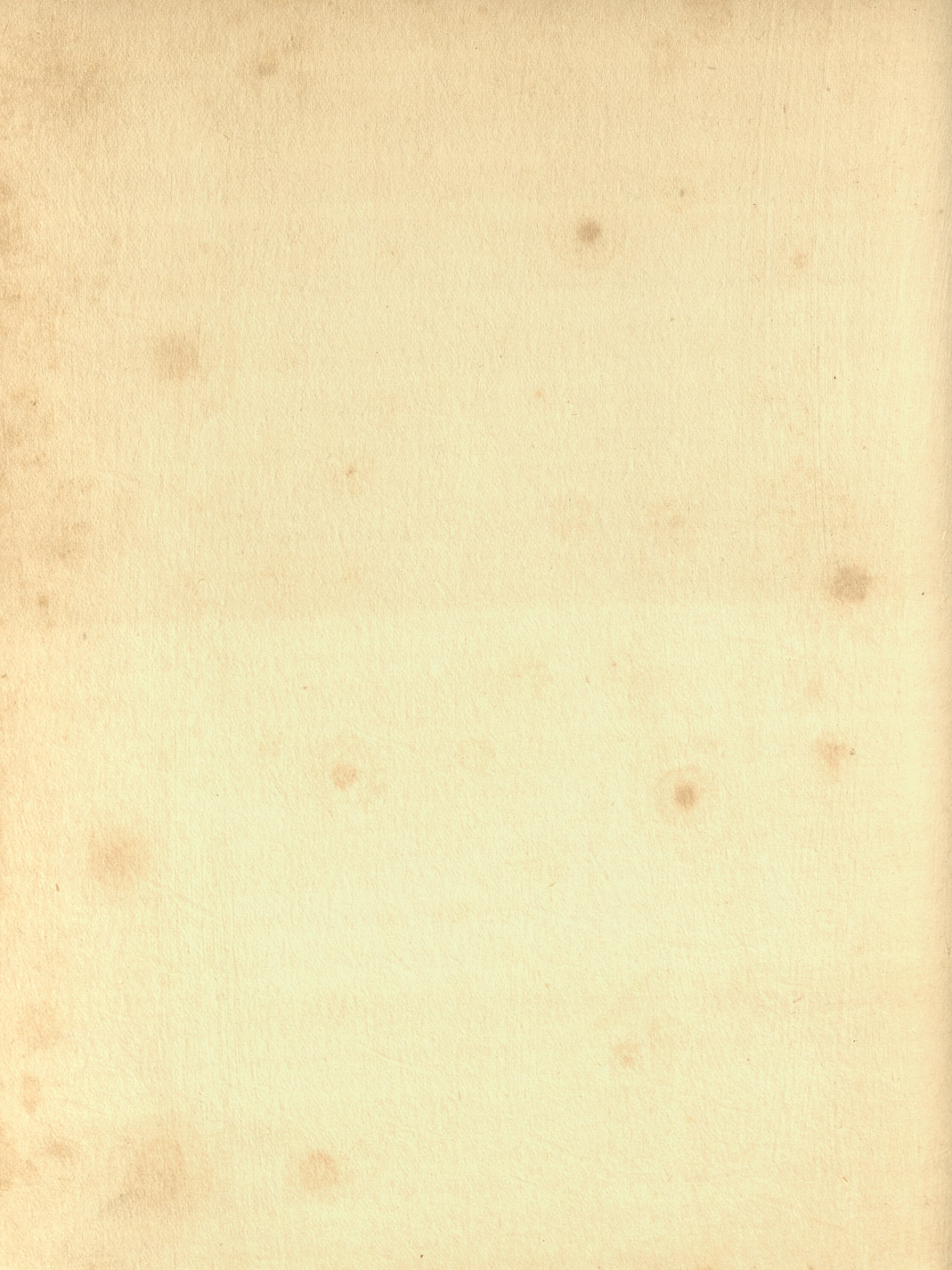
Laissons d'abord la parole à Ruskin. Le grand critique anglais s'était fait, dès les premiers jours, le champion déterminé du mouvement préraphaélique. Il avait dépensé pour le défendre des trésors d'éloquence et des trésors d'argent. C'est ainsi qu'il le définit :

“Le préraphaélitisme n'a qu'un principe : la vérité la plus absolue, la plus intransigeante dans toutes ses œuvres. Et il l'obtient en travaillant, jusqu'au moindre détail, d'après nature et seulement d'après nature. Tout fond de paysage préraphaélite est peint en plein air jusqu'à la dernière touche, d'après un paysage réel. Toute figure préraphaélite, quelque étudiée qu'en soit l'expression, est le portrait fidèle d'une personne vivante. Chaque accessoire, si infime qu'il soit, est peint de la même manière. Et l'une des raisons principales pour laquelle l'école a été attaquée si violemment par certains artistes est le grand

PLANCHE III. — SIDONIA VON BORCK

(Coll. W. Graham Robertson)

Cette œuvre date de la jeunesse de Burne-Jones, à l'époque où l'artiste était encore sous l'influence directe de Rossetti et n'avait pas encore dégagé complètement sa personnalité. C'est néanmoins un morceau de grand style, peint dans un coloris harmonieux et d'une expressivité rare : il est tiré d'un roman suisse : *Sidonia la Sorcière*.





soin et l'énorme travail qu'une telle méthode réclame de ceux qui l'adoptent, en comparaison du style lâché et imparfait admis actuellement. ”

Ces principes, ponctuellement appliqués, devaient conduire le préraphaélisme au naturalisme le plus étroit et l'y conduisirent. On ne trouverait pas, dans l'histoire de la peinture, des artistes qui aient poussé plus loin le souci de la vérité et du réalisme.

Mais ce n'est là qu'un des côtés de l'esthétique préraphaélite. Outrancièrement exacte et naturaliste dans l'exécution, elle demeure nettement idéaliste par l'inspiration. Il est même curieux de voir ces peintres — qu'on a appelés les peintres de l'infiniment petit, les entomologistes du pinceau — poursuivant un rêve éternel à travers ces minuties, essayant de fixer la splendeur et l'âme de la nature dans le frémissement du brin d'herbe qui s'agite au

vent où de la fleur qui s'ouvre à la lumière. La pensée est dans toutes leurs œuvres et cette pensée est toujours précieuse, haute et rare. Avec une admirable et fervente ardeur, ils ont introduit dans leur art une sorte de mysticité religieuse très émouvante jusque dans les toiles qui ne sont pas inspirés de l'Évangile. " Ce qu'ils sont avides de figurer par le dessin et la couleur autant que par la parole écrite, ce ne sont pas seulement les aspects véridiques du monde extérieur, de la nature et de la vie, ce sont, dit Taine, " les impressions de la personne morale, le dialogue silencieux de l'âme et de la nature, le retentissement sourd d'un moi profond plein de cordes vibrantes, d'une grande harpe intime qui répond par des sonorités imprévues à tous les chocs du dehors. Pour eux ce moi puissant est le principal personnage du monde. Invisible, il se subordonne et il rallie toutes choses visibles. L'être spi-

rituel est le centre auquel le reste aboutit ”.

Ces théories artistiques ne pouvaient qu'étonner et même irriter la critique, habituée et gagnée à l'art facile, anecdotique, sans pensées, qui triomphait alors en Angleterre. Le préraphaélisme dut livrer des batailles furieuses, subir des assauts terribles. On le combattit avec toutes les armes, par la violence, par la raillerie. Les audacieux novateurs devinrent la proie non seulement des traditionalistes impénitents, mais des journaux satiriques, du *Punch* lui-même, et surtout de la grossière ignorance du grand public, pour lequel l'art hautain d'Holman-Hunt, de Rossetti et de Burne-Jones était d'un hermétisme un peu déconcertant, il faut bien le reconnaître, dans son symbolisme rude et parfois maniéré. Pour les tourner en ridicule, il n'est de joyeuse fantaisie que l'on n'invente. Citons un exemple entre mille :

*Menu esthétique pour les faux dévots de la suavité
et de la lumière.*

Lis en branches au naturel.
Fleurs de tournesol à l'oriflamme.
Horizons louches à la Dado.
Cuisse de cigogne tout au long.
Tête d'épouvantail à la Botticelli.
Compote de fruits défendus à la Baudelaire,
Fortement sucrés.

Les plaisanteries douteuses et méchantes se multiplient, à mesure que s'affirment davantage les œuvres des novateurs. M. Gabriel Mourey, l'éloquent avocat du préraphaélisme, cite cette " pochade " adressée à une esthète et que nous reproduisons à ce titre :

Pour une esthète.

Vierge au front blême
Écoute-moi te vouer mon amour !
Par tes baisers qui consomment,
Par ton parfum de nard,
Par tes faux cheveux barbouillés,
Par tes soupirs qui dévorent le cœur,

Par tes joues de pâte cuite,
Par tes poses renouvelées des Grecs,
Par ta langue pareille à un aspic qui darde,
Par les cordes stridentes de ta cithare,
Par tes vêtements de vert étuvé,
Par ton inepte mine,
Par ces signes, ô mon Esthète.
Tu seras ma Valentine.

Décriés et vilipendés en Angleterre, les préraphaélites ne furent pas mieux traités en France, dès qu'on les y connut.

Dans le public on fit des gorges chaudes; avec plus de solennité, les critiques officiels instruisirent le procès du préraphaélisme; le vicomte Henri Delaborde, porte-parole de la tradition classique, écrivait, dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 juillet 1854, un vrai réquisitoire contre la nouvelle école :

“ Si la sincérité du sentiment en face de la nature est le principe et la condition nécessaire de toute œuvre d'art, en revanche, rien de

plus malencontreux, rien de moins sympathique que l'effort pour paraître ingénu. Que dirait-on de Célimène cherchant à se donner des airs d'Agnès, ou d'un vieillard qui, en témoignage de sa candeur, se remettrait à balbutier volontairement la langue des enfants ? C'est pourtant à cette coquetterie fardée d'innocence, à cette ingénuité systématique que les préraphaélites prétendent réduire de nos jours l'inspiration et les formes pittoresques.

“ En affectant de se montrer naïfs, ils courent risque d'être accusés de niaiserie : en voulant être trop sincères ils ne réussissent qu'à devenir indiscrets. Enregistrez, si bon vous semble, mille accidents dont l'œil et l'esprit n'ont que faire, mais ne nous donnez pas, pour une image du vrai, les servilités de votre pinceau, car ce vrai, dont il fallait définir et résumer les caractères, vous n'aurez su

PLANCHE IV. — LE MOULIN

(Victoria and Albert Museum. South Kensington)

Nulla part, peut-être, Burne-Jones n'a plus fortement marqué ses préférences pour l'art quattrocentiste; jamais il ne s'est montré plus nettement préraphaélite. Ce groupe de danseuses a je ne sais quoi de botticellien, et le paysage, dans sa naïveté voulue, nous rappelle la manière hésitante des primitifs.





qu'en surcharger et en morceler l'expression... Peut-être M. Millais et les autres jeunes artistes dont le talent s'égaré aujourd'hui se laisseront-ils de leur attitude de sectaires et se décideront-ils à consacrer à l'étude du vrai, les forces qu'ils dépensent dans une lutte stérile avec le réel. L'école anglaise, livrée depuis le commencement du siècle au goût conventionnel et factice, aura pu ainsi tirer quelque profit de son radicalisme actuel. Quant au préraphaélisme proprement dit, après avoir excité quelque temps dans le public une sorte de curiosité, cette doctrine, qui tire son unique valeur de l'excentricité des principes, ne réussira même plus à scandaliser personne. Il adviendra d'elle ce qui est advenu déjà de petites églises qui ont essayé parfois de s'installer sur les ruines des dogmes consacrés et des vérités éternelles. Le *préraphaélisme* tombera bientôt dans le discrédit et l'oubli, et,

il faut l'avouer, jamais résultat n'aura été plus désirable, ni châtement plus mérité. Hélas ! nous aussi nous avons en certains sens nos préraphaélites et nous n'hésiterions pas à formuler quelque vœu semblable sur l'avenir de leur doctrine, si cette doctrine existait à vrai dire, si ce titre de réalistes impliquait rien de plus qu'un simple non sens et des intentions, après tout, assez bénignes. Ici, nulle innovation, nul étalage de théorie... Le préraphaélisme anglais a des appétits bien autrement révolutionnaires ; il en veut à l'art de tous les temps et de tous les pays, aux renommées les plus hautes, aux principes les plus universellement respectés..."

Comme on voit, le vicomte Delaborde, au nom de l'Académie des Beaux-Arts, englobait dans une même réprobation *l'Enterrement à Ornans* de Courbet, *l'Olympia* de Manet, qui venaient de faire scandale à Paris, et *le Christ*

chez ses parents de Millais, le Missionnaire chrétien de Holman Hunt, l'Annonciation de Rosetti, qui soulevaient de semblables clameurs en Angleterre.

Dans sa forme sèche et péremptoire l'anathème du vicomte Delaborde contre le préraphaélisme est manifestement injuste; mais il contient, il faut aussi l'avouer, une certaine part de vérité qui se dégagera peut-être de l'étude de l'œuvre préraphaélite, entreprise ici. Tout ne fut pas également louable dans ce mouvement: si l'intention fut généreuse, si l'inspiration fut haute et l'exécution parfois heureuse, il y a bien des réserves à faire sur le danger d'ériger en principes d'école une vision d'art et une technique ne reposant sur aucune base certaine. On trouverait la condamnation de l'école nouvelle dans le fait même qu'elle n'a pas survécu à ses fondateurs, car la décadence de cet art fut immédiate entre les

mains des élèves qui voulurent le continuer.

Mais ce qu'on doit indéniablement au préraphaélisme, c'est d'avoir arrêté l'art anglais sur la pente dangereuse et vulgaire où il glissait; c'est aussi d'avoir suscité ces quelques grands artistes qui s'appellent Millais, Holman-Hunt, Madox Brown, Strudwick et Burne-Jones.

Tous les mouvements révolutionnaires, pas plus en art qu'en politique, ne peuvent se glorifier d'une aussi brillante floraison.

Le préraphaélisme eut aussi des défenseurs passionnés. En Angleterre, nous avons vu John Ruskin patronner le mouvement et livrer de véritables batailles en sa faveur. En France, nous trouvons, dans le camp des admirateurs, Théophile Gautier, et c'est une recrue dont pouvaient s'enorgueillir les jeunes révolutionnaires, car nul n'avait un goût plus sûr et ne savait exprimer ses admirations en une langue plus éloquente et plus belle.

LES INITIATEURS.

Nous connaissons maintenant le préraphaélisme. Nous savons quelles étaient ses aspirations, son but, ses principes, ses moyens d'exécution; nous avons dit les luttes qu'il dut engager pour s'imposer, ou même pour se faire tolérer. Il nous reste encore à dire ce que furent les hommes qui participèrent à cette révolution et de montrer par quelles œuvres ils méritèrent de soulever tant d'enthousiasme et tant de colères.

Cette rapide étude sur les initiateurs nous conduira directement à Burne-Jones, et nous permettra de le mieux comprendre.

Dans la réunion fameuse d'où sortit le *pré-raphaélisme*, le plus âgé des quatre artistes présents était Dante Gabriel Rossetti, fils d'un réfugié italien exilé de sa patrie pour cause de carbonarisme. " Rossetti, dit Rus-

kin, n'était réellement pas un Anglais, mais un grand Italien tourmenté dans l'enfer de Londres. " De son origine, il avait conservé l'amour de la poésie, de la peinture, de la musique, de tout ce qui chante et qui flamboie : il avait de la lumière dans l'esprit et dans le cœur. Il portait le nom glorieux de Dante, et il fut poète aussi, et même un vrai poète. Il voulut également être peintre, mais non pas pour raconter de banales et pittoresques anecdotes, mais pour réaliser en dessin et en couleurs toute la beauté des rêves qui le hantaient.

C'est lui qui prit la tête du mouvement préraphaélite. Il possédait les qualités requises pour le faire aboutir, une foi ardente dans son art, une grande hauteur d'inspiration, une extraordinaire énergie et une séduction personnelle qui le faisaient chérir de ses adeptes.

Comme peintre, il eut des dons uniques ; il

fit passer dans ses toiles toutes les rêveries et les mélancolies de son âme de poète. Ses œuvres dégagent une émotion exquise et un charme suprême; son étrange et passionné génie séduit fortement, irrésistiblement, dououreusement. Avec des moyens d'exécution médiocres, il réalisa ces chefs-d'œuvre émouvants qui s'appellent *Beata Beatrix*, *le Rêve du Dante*, *la Bien-aimée*, *la Damoiselle élue*.

Poétiques et magnifiques réalisations qui ont fait taxer de peinture *littéraire*, dans le sens péjoratif du terme, la peinture de Rossetti. Le reproche est facile, mais n'est pas poète qui veut. " La poésie de Rossetti! L'âme du moyen âge italien y revit dans toute sa pureté et sa subtilité, toutes ses ardeurs passionnées aussi; et cela, cependant, par certains côtés, demeure étrangement, intensément moderne. De la passion humaine, transfigurée, exaltée, sublimisée, au souffle de l'idéalité la plus pure,

voilà la poésie de Rossetti : on comprendra qu'elle soit, aussi peu que sa peinture, accessible à ceux qui bornent le rôle de la poésie et de la peinture à l'interprétation des vérités sensibles " (G. Mourey).

Ce qui manqua le plus à Rossetti, c'est le talent. Il n'est pas, à beaucoup près, le meilleur exécutant de la pléiade préraphaélite. Il ne s'était jamais donné la peine d'apprendre son métier. Avec de précieuses qualités de couleur et d'expression, les tableaux de Rossetti contiennent toujours une part de bizarrerie et de maladresse que M. Téodor de Wyzewa, dans une belle étude sur Rossetti, déclare énorme :

“ Jamais peut-être, écrit-il, artiste ne poussa plus loin l'ignorance des procédés les plus élémentaires de son art que ce poète qui tenait ses vers pour un simple passe-temps, et faisait profession de n'être rien qu'un peintre. Il n'avait pas la moindre notion des propor-

tions, ni du relief, ni de la perspective. Et cette ignorance n'était point chez lui, comme chez tels peintres anglais ou français, l'effet d'un parti-pris, ni de l'oubli de règles jugées sans valeur : c'était une ignorance naturelle, foncière, et dont le malheureux ne semble jamais s'être rendu compte. Tout au plus se disait-il que les vrais "préraphaélites", les peintres italiens d'avant Raphaël, n'avaient guère connu davantage les proportions ni la perspective, et, fort de cette certitude ingénue, il peignait des scènes où les maisons étaient à peine plus grandes que les personnages, où les figures semblaient découpées dans des morceaux de bois." Mais ces figures et ces personnages rachetaient largement leur incorrection physique par une beauté morale, par une suavité d'expression qui sauvera Rossetti de l'oubli définitif.

Autrement habile était Millais qui, dès l'âge

de huit ans, remportait la médaille d'argent de la Société des Arts à Londres. Attiré dès le début par la doctrine préraphaélite, il montre une grande prédilection pour une école qui préconise l'étude de la nature jusque dans ses plus infinies détails. Praticien habile, il a poussé le souci d'exactitude et de précision à un degré dont sa célèbre toile *Ophélie* nous offre un frappant exemple.

De beaucoup supérieur comme technique à Rossetti, qui fut toujours un peintre médiocre, il lui reste malgré tout inférieur par l'inspiration, parce qu'il est moins artiste. Il ne possède " ni son lyrisme, ni sa passion de beauté, ni ses coups de délire et d'enthousiasme, ni la foi religieuse d'Holman-Hunt, ni la tendresse rêveuse qui inspire à Burne-Jones de si exquisés créations". Millais est un anecdotier supérieur, qui réalise des prodiges de mise en scène et qui raconte de menues histo-

riettes avec la maîtrise d'un Hollandais de la belle époque.

Millais ne tarda pas d'ailleurs à se séparer de la confrérie préraphaélite, sans toutefois brûler ce qu'il avait adoré. Tout en marchant dans une voie différente, il resta l'ami de ses anciens compagnons d'armes. Au surplus, n'avait-il aucune des qualités requises pour se confiner dans les sujets mystiques où sa pratique exacte ne trouvait pas son compte.

Holman-Hunt peut être considéré comme le type parfait du préraphaélite, suivant la formule de Ruskin. Il est idéaliste et réaliste tout à la fois. Dans ses tableaux, surtout dans *la Lumière du monde*, son chef-d'œuvre, on trouve une minutie dans le détail qui tient du prodige et en même temps une élévation de sentiments et de pensée qui rend cette toile profondément émouvante.

“ M. Hunt, écrit Théophile Gautier, est de la

même communion que M. Millais. Les détails de ses tableaux sont d'un fini inimaginable et tels que les feraient, en s'appliquant beaucoup, Albert Dürer, School, et les plus précieux des maîtres allemands primitifs. Nos néogothiques ne sont jamais allés si loin. Si l'on admet une fois que l'art ait le droit de n'être pas contemporain et de choisir à son gré un milieu, un siècle, une croyance, alors il faut admirer sans réserve l'œuvre de M. Hunt... Le rendu y est poussé jusqu'aux dernières limites, non pour arriver à ce poli extrême qui charme les amateurs superficiels, mais pour exprimer le vrai dans ses détails les plus infiniment étudiés. Le système de MM. Hunt et Millais est séduisant pour les esprits exacts par son côté absolu : mais nous doutons que nos réalistes les imitent jamais ; il faut pour cela trop de temps, de conscience, de volonté et d'observation... Nous pensons que MM. Mil-

BURNE-JONES 45

lais et Hunt feront école en Angleterre. ”

Ils ont fait école, en effet. Sous leur influence et celle de Rossetti, tout une pléiade de jeunes artistes se forma, artistes ardents, convaincus, passionnés d'idéal, dont plusieurs comme Watt, Frith, Strudwick, Walter Crane ne furent pas indignes de leurs aînés, mais qui furent magnifiquement surpassés par le plus brillant d'entre eux, Burne-Jones.

BURNE-JONES

Edward Coley Burne-Jones naquit, le 28 août 1833, au 11 de Bennets-Hill, à Birmingham. Sa mère mourut quelques jours après sa naissance. Il n'est aucunement nécessaire d'entrer ici dans le détail de sa première enfance. Disons seulement que rien ne semblait le prédestiner à la carrière dans laquelle il illustra son nom.

D'après M. Gabriel Mourey, " ce fut pour lui un hasard heureux de voir le jour dans cette ville de Birmingham aux mœurs rigides, de vivre ses premières années dans ce milieu de strict puritanisme. Il y puisa, mieux qu'il n'eût trouvé à le faire ailleurs, en quelque ville où l'art eût eu droit de cité, un grand désir de rêve et la faculté de s'exalter davantage aux révélations d'un monde qui lui était fermé, le jour où elles se produiraient. Birmingham n'a pas de cathédrale et n'avait pas alors de musée. Il vécut parmi les laideurs, les vulgarités de ce grand centre industriel, cherchant vainement de quoi satisfaire les aspirations qui déjà s'éveillaient en lui. Elles n'en furent que plus généreuses et plus ardentes ".

A l'âge de onze ans, il fut mis à l'école libre de grammaire de Birmingham. Il est curieux de rappeler l'opinion qu'un de ses professeurs portait sur lui: " Il pourrait faire beaucoup

PLANCHE V. — L'ENCHANTEMENT DE MERLIN

(South Kensington Museum)

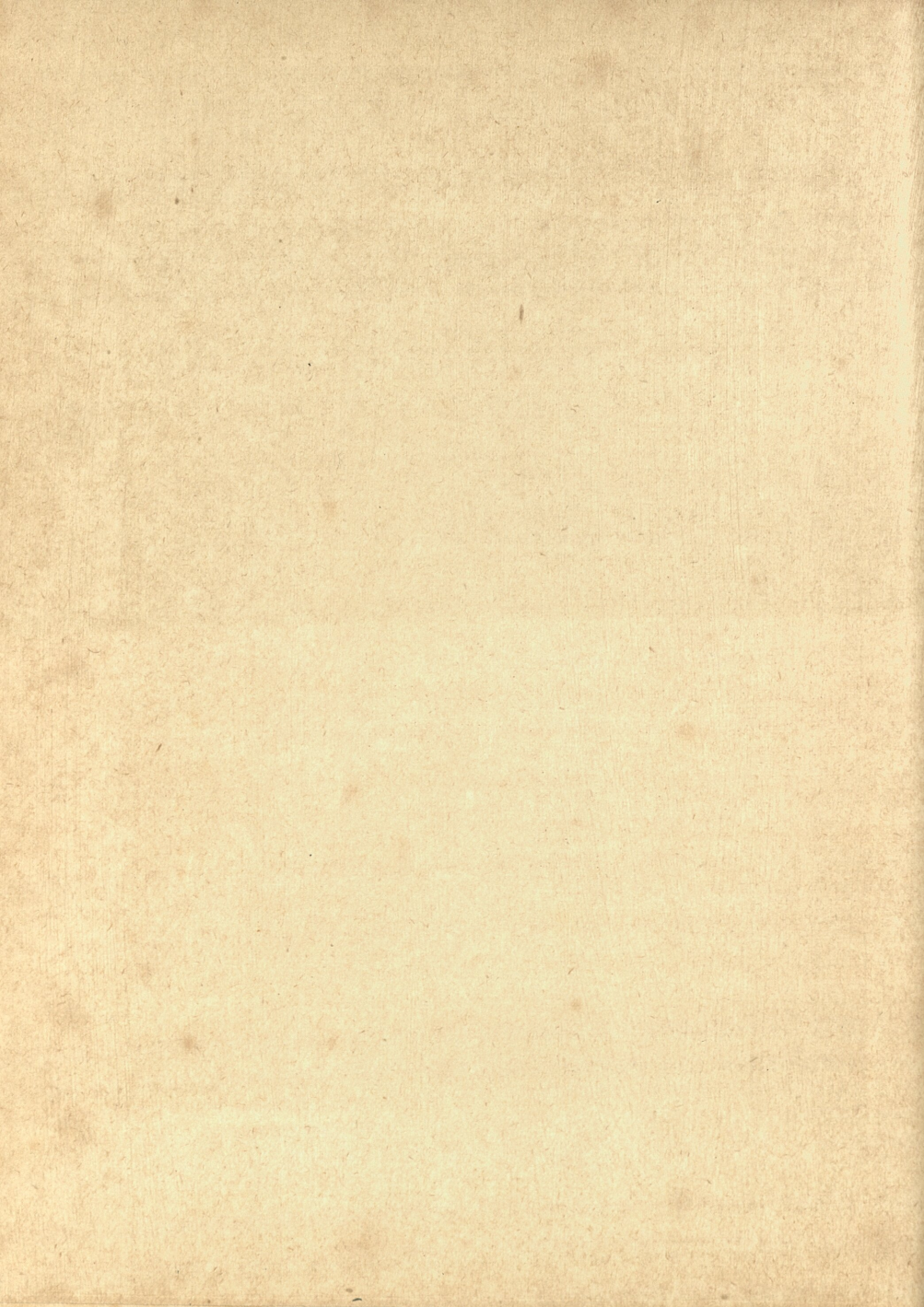
frontispice

Cette magnifique toile, inspirée par les poésies et les enseignements de Rossetti, montre bien toute l'esthétique préraphaélite, toute imprégnée d'idéal. Ici l'influence du quattrocento est manifeste; elle éclate dans l'art de la draperie, dans la simplicité de la composition, dans la minutie du détail et la disproportion voulue du paysage. A noter la beauté souveraine de la femme.



3) Jeh
seru

La...
ou...
B...



mieux s'il montrait un peu plus d'industrie. " Quel bonheur pour l'art anglais que le brave homme n'ait pas été bon prophète !

Quoi qu'il en soit, le jeune Burne-Jones fût un excellent élève et il montra pour les classiques un goût particulier dont il retira grand profit. De carrière artistique il n'était nullement question. Son père rêvait de le faire entrer dans les ordres, et c'est pour lui donner l'instruction nécessaire à cet état qu'il le plaça en 1853 à l'Exeter College d'Oxford.

Le même jour que lui y entraient également William Morris et les deux jeunes gens se sentirent attirés immédiatement l'un vers l'autre et scellèrent au seuil même de l'Université une amitié qui devait durer autant que leur vie. Leurs goûts étaient identiques ; ils avaient une égale richesse de sentiments, des admirations communes et une égale aversion pour la vulgarité. Burne-Jones était " passionné pour

l'antiquité grecque et romaine; les vieilles légendes, les mythologies l'attiraient déjà irrésistiblement; il lisait Homère et Virgile avec délices. Morris, lui, se sentait attiré vers le moyen âge " énorme et délicat ".

Sans qu'aucune vocation artistique se révélât encore dans le jeune Burne-Jones, sa vocation religieuse perdait chaque jour un peu de sa force. Il écoutait de plus en plus distraitement les homélies des théologiens d'Oxford, et bientôt naquit en lui le désir impérieux de se soustraire au sacerdoce.

Pour y échapper, il eut un moment l'idée, en 1855, de contracter un engagement pour la Crimée, le gouvernement anglais ayant offert un certain nombre de commissions à l'université d'Oxford. En fin de compte, il ne partit pas, mais sa résolution était prise: il ne serait pas clergyman.

Il venait d'ailleurs d'éprouver une émotion

profonde, qui devait influer sur sa destinée : chez un collectionneur d'Oxford, il avait vu deux toiles d'Holman-Hunt, et quelles toiles ! *La Lumière du monde* et *le Missionnaire chrétien échappant aux fureurs des druides*. Et, pour achever de le troubler : *Dante dessinant le portrait de Béatrix*, de Rossetti.

Ce fut une révélation. A dater de ce jour, il ne rêva que de peinture. Venu en France avec William Morris, ils visitèrent Abbeville, Beauvais, Paris, Chartres, le Havre, et s'emplirent les yeux de toutes les merveilles du passé, de toutes les splendeurs artistiques rencontrées. C'est au Havre, au moment de reprendre le chemin de l'Angleterre, que les deux jeunes amis firent le serment de vouer leur vie à l'art, Morris comme architecte, Burne-Jones comme peintre.

Il ne restait plus à celui-ci qu'à obtenir le consentement de son père : il le donna sans trop

de difficultés. Mais à quel maître l'adresser ?

Dans l'intime de son âme Burne-Jones avait fait son choix. Il irait à Rossetti, dont la gloire rayonnait sur l'Angleterre, dont les toiles inspirées parlaient impérieusement à son cœur. Mais comment approcher le grand artiste ? Comment surtout se faire accepter par lui comme élève ? Avant tout, il voulait le voir en chair et en os, lui parler, le convaincre.

Il partit pour Londres et, s'armant de courage, il se rendit au cours de dessin que Rossetti donnait au *Working Men's College*, chaque soir. Tremblant de crainte et d'espoir il attendit longtemps et vit enfin entrer un homme " au visage avenant, aux grands yeux tendres, au front haut, à la bouche expressive sous cette moustache et cette barbe roussâtre qui le font ressembler à Shakespeare, dans le beau portrait de Watts ". C'était Rossetti, à qui un voisin complaisant le présenta aussitôt.

Dès le lendemain, Burne-Jones devenait l'élève du peintre-poète.

Rien de curieux et de paradoxal comme la manière d'enseigner de Rossetti. Un de ses élèves la raconte ainsi: " Il nous faisait commencer par la couleur. Beaucoup d'entre nous ne savaient absolument pas dessiner, mais cela même ne l'arrêtait pas. Qu'on sut ou non dessiner, la couleur seule lui importait. Il nous mettait sous les yeux un oiseau ou un enfant et nous disait, sans autre explication: " Peignez cela! " Souvent il nous apportait, pour nous les montrer, des peintures qu'il avait ébauchées dans son atelier. Il aurait voulu nous voir tous nous employer à des œuvres d'imagination, des scènes d'après la poésie, l'histoire ou la mythologie ".

A cette école bizarre Burne-Jones " apprit sinon toute la technique de son art, du moins l'amour de la Beauté, le respect de l'Idéal; et le

peintre-poète lui donna encore l'exemple d'une inaltérable droiture d'artiste, d'une sincérité et d'une probité devant lesquelles nul ne s'est refusé jamais de s'incliner ».

Il fut aussi un travailleur acharné. Rossetti, le visitant un jour, le trouva occupé à peindre un paysage qui figura plus tard dans *le Chevalier miséricordieux*. Il lui demanda ce qu'il avait fait des dessins qu'il lui avait confiés pour les copier. Burne-Jones les lui remit. Rossetti, les ayant pris, les déchira en lui disant :

— Vous n'avez plus besoin de modèles.

A défaut de modèles il avait besoin d'amis et de protecteurs. Les bons offices de Rossetti lui valurent la bienveillance de John Ruskin, le célèbre critique, dont les arrêts était indiscutés et qui jouait en Angleterre le rôle de connétable de l'art. Il était riche, il était gradué d'Oxford ; il était surtout un des maîtres de la langue anglaise. On lui doit d'avoir victorieusement

PLANCHE VI. — LE ROI COPHETUA ET LA MENDIANTE

(Galerie nat. d'art britannique, Londres)

L'un des chefs-d'œuvre de Burne-Jones. Nulle part, peut-être, l'artiste ne s'est plus rapproché de l'art des grands italiens du xv^e siècle. C'est la même disposition volontairement naïve, le même hiératisme de formes, la même recherche de l'expression qui est si idéalement belle dans les traits du jeune héros et de la mendiante.







défendu les préraphaélites, et d'avoir écrit de beaux livres, entre autres ce monument irrésistible que sont *les Pierres de Venise*.

Mais ces qualités s'accompagnaient de grands défauts : sa générosité n'était pas exempte de calcul ; il protégeait et obligeait Rossetti en le rudoyant ; sa popularité avait fait naître en lui un orgueil sans limites et il en était arrivé à se considérer un prophète et un pape infaillible en art.

Mais Burne-Jones était de la communion préraphaélite ; il n'eut qu'à se louer de Ruskin.

L'année 1857 lui amena ses deux premières commandes, faites par un certain M. Plint ; l'année suivante fut moins heureuse : sa santé fut un instant ébranlée et son père eut de sérieuses difficultés dans ses affaires. Néanmoins, M. Plint continuait à lui commander des tableaux qu'il lui payait avant leur achèvement, ce qui lui permit de venir en aide à son père.

Son ami Morris, de son côté, se frayait sa route dans la vie. Très pratique, il savait unir le culte de l'art aux réalités immédiates de l'existence. Il avait d'abord fondé un journal : *le Magazine d'Oxford et de Cambridge*, où Burne-Jones avait publié des études sur l'art de Ruskin ; il épousa en 1859 Miss Burden, une jeune fille d'Oxford d'une remarquable beauté, et peu de temps après il fonda une galerie d'exposition qui devint très prospère sous la firme *Morris, Faulkner and C^o*.

Entre temps, Burne-Jones s'était marié, lui aussi : il avait épousé une jeune fille de seize ans, Georgina Macdonald, fille d'un pasteur de Chelsea, ami de sa famille. Il possédait pour toute fortune, au moment de sa noce, une somme de 1375 francs, avancée par l'excellent M. Plint.

En 1859, il visita l'Italie en compagnie de Ruskin ; de ce voyage il emporta un souvenir

impérissable de ces maîtres du XIV^e et du XV^e siècle, dont la sincérité et la suavité le conquièrent immédiatement. Ruskin était à ses côtés, sans doute, pour diriger son admiration et l'empêcher de s'égarer sur les maîtres de la Renaissance déjà considérés par le critique comme entachés de maniérisme et de mensonge. Ne chicanons pas trop Burne-Jones sur ce point : il ne pouvait choisir de meilleurs modèles, quand ces modèles s'appellent Botticelli, Carpaccio ou Mantegna.

Rentré à Londres, il s'installa à West-Kensington, dans une vieille maison qu'avait jadis habitée le célèbre romancier Richardson et où il demeura jusqu'à sa mort.

De ce moment commença pour lui une vie de labeur sans relâche. A la passion du travail il unissait la passion de son art; il leur sacrifia tout sans regrets, plaisirs, relations mondaines ou gloire immédiate. Nul plus que lui n'eut

horreur de la réclame et du bruit'; il était tout à son rêve présent qu'il matérialisait sur sa toile, au rêve futur qui déjà prenait corps dans son esprit pour se réaliser bientôt en couleur. Jamais une lassitude, jamais un arrêt. Cet artiste de complexion délicate, qui très souvent était malade, ne cessa de peindre que lorsque le pinceau lui tomba des mains. Et cela explique comment sa production fut si abondante, malgré la minutie du détail et le fini précieux de la forme.

L'année 1861 fut marquée par une grande peine : il perdit M. Plint, le généreux amateur devenu son ami. Il le regretta sincèrement, mais il ne chercha pas d'autre patron; il n'en avait plus besoin. Les commandes venaient maintenant et il avait peine à y suffire. Cette année-là précisément, il peignit, entre autres choses, deux tryptiques pour l'église Saint-Paul à Brighton et une petite

BURNE-JONES 61

aquarelle, demeurée célèbre : *Laus Veneris*.

A cette époque naissait son premier fils.

En 1862, nouveau voyage en Italie, toujours avec Ruskin. Il fait également un assez long séjour en France et en Suisse. Au cours de ce voyage, il fortifie son amour pour les primitifs italiens et il revient avec une inspiration renouvelée. Au retour, il entreprend les premières études du *Roi Cophetua et la mendiante* ; il en arrête les grandes lignes et il déclare : " Où je me tuerai, ou Cophetua aura l'air d'un roi et la mendiante d'une reine. " Cette même année Ruskin le présentait à Carlyle.

Deux ans après, il était élu, en même temps que Fred. Walker, membre de la Société des aquarellistes. Vers cette même époque, il fit la connaissance de M. William Graham, membre du Parlement, et de M. Leyland qui, passionnés pour sa peinture, lui commandèrent par la suite un grand nombre de tableaux. En

1866, la sœur de sa femme épousait M. Lockwood Kipling, et de cette union naquit M. Rudyard Kipling, le grand écrivain anglais. L'année suivante, Burne-Jones fut très occupé par la peinture de *Cupidon et Psyché* et du *Paradis perdu*, exécutés pour son ami Morris.

L'année 1868 fut franchement mauvaise pour Burne-Jones. Il fut assez souffrant et ne peignit guère que sa *Circé, l'Amour déguisé en raison* et *Phyllis*. Le nude de cette dernière œuvre fut mal interprété par la Société des aquarellistes et le peintre dépité rompit avec cette association.

Il n'a d'ailleurs plus besoin de répondants. Les amateurs, sinon le grand public, le connaissent. On cite ses ouvrages : *l'Image de cire*, *le Lied des Niebelung*, *la Fille du roi*, *Alice la belle pèlerine*, *Allant à la bataille*, *Sir Galahad*, *l'Annonciation*, *l'Adoration des mages*, *le Cheva-*

PLANCHE VII. — SPONSA DE LIBANO

(Galerie d'art Walker)

Cette peinture est le développement d'un dessin à la plume qui devait illustrer le *Cantique de Salomon*. Il fut exposé à la Nouvelle Galerie en 1891 ; c'est une page décorative de la plus grande beauté ; on y sent que Burne-Jones a visité l'Italie, qu'il a vu la *Naissance de Vénus* de Botticelli et qu'il s'en souvient.



Sponsa thome in die matris albae

lier miséricordieux, la Fée Rosamonde, Théophile et l'ange, le Rêve de Chaucer, Saint Georges et le dragon, Pygmalion et la statue, le Rêve de Circé, etc.

Déjà il s'affirme comme un merveilleux magicien, comme un admirable évocateur de l'antiquité et du moyen âge; il possède une rare faculté de tristesse; il a le sens du mystère, l'amour de l'invisible, le culte des choses profondes et inconnues, que nos perceptions sont impuissantes à saisir. L'étrange est de lui voir exprimer ces sentiments de l'âme septentrionale avec un amour de la forme, un souci de la beauté, une sérénité de plastique que seuls possèdent les méridionaux. Grâce à quoi il lui a été donné de dire des choses tendres, gracieuses et profondes à la fois, que nul n'avait dites avant lui; et voilà le secret de son irrésistible séduction.

Sa rupture avec la société des aquarellistes

66 BURNE-JONES

a dégoûté Burne-Jones des expositions publiques. Désormais il ne travaillera plus que pour ses clients. Et pendant sept ans il tiendra parole. Il profite de ses loisirs pour retourner encore dans cette Italie, qui sollicite toujours son âme. Cette fois, il visite Rome qu'il ne connaît pas encore. L'impression n'est pas celle qu'il en attendait : Rome n'est-elle pas la ville où triomphe la Renaissance ? Saint-Pierre, notamment, lui cause un vrai désappointement, il trouve l'énorme basilique " pompeuse et vide ". Mais il sait quand même découvrir les maîtres qu'il aime et il va souvent se recueillir devant Botticelli, Orcagna et Luca Signorelli.

Rentré à Londres, Burne-Jones reprend son labeur dans le silence et l'isolement. Il produit beaucoup mais n'expose rien. Tous ses tableaux vont directement aux amateurs qui les ont commandés, sans passer par la critique

du public. Il peint notamment pour M. Balfour ce *Miroir de Vénus*, qui est une des plus belles conceptions de l'art préraphaélite.

Cependant un de ses amis, sir Coutts Lindsay, ouvre en 1877 une galerie d'art à Bond-Street, sous le nom de *Grosvenor Gallery*. Il supplie Burne-Jones d'y exposer et celui-ci se rend aux sollicitations de l'amitié. Il envoie vingt toiles d'un seul coup. Ce fut une explosion d'enthousiasme dans le public. L'Angleterre apprenait soudain qu'elle comptait un grand peintre de plus.

Parmi les toiles exposées à diverses dates à la *Grosvenor Gallery*, il faut citer *le Jardin des Hespérides*, *l'Amour dans les ruines*, *les Jours de la création*, *le Miroir de Vénus*, *l'Enchantement de Merlin*, *Sidonia von Bork*, *Dante et Béatrix*, *Sponsa de Libano*, *Laus Veneris*, *le Chant d'amour*, et surtout *l'Escalier d'or* qui restera, avec le *Roi Cophetua* comme la plus

haute expression de l'art de Burne-Jones.

Puis viennent successivement : sa grande série de *l'Églantine sauvage* ou *la Belle au bois dormant*, qui lui fut commandée par M. Agnew; *la Roue de la Fortune*, *les Saisons*, *la Foi*, *l'Espérance* et *la Charité*, *les Heures*, *l'Annonciation*, *le Dies Domini*, *la Nymphé des bois*, *la Sirène*, et enfin *le Roi Cophetua*, que l'on peut considérer comme le chef-d'œuvre de l'artiste et qui, envoyé à l'Exposition universelle de Paris en 1889, y remporta un énorme succès. Enfin, pour compléter cette nomenclature déjà longue, n'oublions pas ses beaux tableaux de *l'Astrologie*, *la Flamma Vestalis*, *la Sybilla delphica*, la série de *Persée*, *le Bain de Vénus*, *le Jardin de Pan*, *l'Etoile de Bethléem*, *Danaé*, *Vespertina Quies* et tant d'autres travaux de peinture ou de décoration que sa dévorante activité parvenait à mener de front pour répondre aux commandes

qui lui arrivaient de tous les points du monde.

A cause de la nature même de son talent, et parce qu'il appartenait à l'école réprouvée du préraphaélisme, Burne-Jones était de parti-pris ignoré de l'art officiel. L'académie royale de peinture affectait de ne pas le connaître. Cependant, comme il ne suffit pas de nier un artiste pour l'empêcher d'exister, Burne-Jones apparaissait comme un exemple de l'injustice officielle, pour tous ceux qui avaient le culte de la beauté. Précisément, le peintre venait de faire *le Portrait de Gladstone* et le grand homme d'État s'entremet pour faire donner à Burne-Jones la consécration qui lui était due. De mauvaise grâce l'Académie s'inclina : elle élut en 1892 Burne-Jones non pas comme membre titulaire, mais comme membre associé. Par égard pour son illustre ami, Burne-Jones accepta un honneur si grincheusement accordé et qu'il n'avait d'ailleurs ni désiré ni sollicité.

Suivant l'usage il envoya un tableau à l'Académie : *les Profondeurs de la mer*. Ce fut la seule concession qu'il fit durant sa vie à cet aréopage officiel dont il réprouvait les tendances et la routine. Et l'année suivante il envoya sa démission d'académicien.

Il accepta avec plus de sérénité, sinon avec plus de joie, le titre de baronnet que le gouvernement anglais lui décerna en 1894, sur la recommandation de M. Gladstone.

A cette époque, Burne-Jones avait soixante-et-un ans. Son esprit n'avait rien perdu de sa netteté, ni sa main de son habileté. Sa vision demeurait aussi limpide, son inspiration aussi haute, sa poésie aussi touchante. Mais sa santé, qui avait toujours été très délicate, devenait chaque jour plus précaire. Souvent il devait s'arrêter de peindre pendant de longs jours et cette inaction, si contraire à sa nature, ajoutait encore à ses tourments.

PLANCHE VIII. — SIBYLLA DELPHICA

Galerie d'art, Manchester)

Dans cette peinture populaire, le peintre s'est arbitrairement écarté de la tradition ancienne, de manière à éviter tout ce qui était contraire à son tempérament. Burne-Jones s'y révèle un maître dans l'art de draper, pour son sens du coloris, pour sa puissance d'expression. L'inspiration et la sincérité sont les caractéristiques de cette œuvre, comme de tout l'art de Burne-Jones.

Il ressentit vivement la perte de Madox Brown, le vieux peintre qui avait été le maître de Rossetti et le tout premier apôtre de la doctrine préraphaélite ; Rossetti s'en était allé depuis longtemps ; la mort de William Morris, le fidèle ami de toujours, lui fut plus douloureuse encore. Un autre ami bien cher, l'écrivain Georges de Maurier disparaissait à son tour, et tous ces deuils jetaient dans son âme une mélancolie profonde.

Il était atteint lui-même et ne s'en doutait pas. Une influenza mal guérie quelques années auparavant lui causait de violents retours de fièvre dont il ne s'alarmait pas outre mesure. Il continuait à travailler avec ardeur, et il s'occupait d'exécuter un carton de tapisserie lorsque, dans l'été de 1898, il fut presque subitement emporté par une angine de poitrine.

Plusieurs fois, durant sa vie, Burne-Jones avait témoigné son aversion pour la pompe

des cérémonies funèbres. Respectueuse de sa volonté, Mme Burne-Jones fit au grand artiste des funérailles sans apparat auxquelles assistèrent seu's les amis intimes. Une cérémonie fut célébrée à l'abbaye de Westminster, à la mémoire du noble artiste que venait de perdre l'Angleterre.

L'ART DE BURNE-JONES

Si le cadre restreint de cette étude nous le permettait, nous aurions plaisir à examiner l'influence du préraphaélisme sur l'art anglais et le caractère de cette influence. Tout n'est pas à louer dans cette doctrine, mais on peut affirmer avec Redgrave que la peinture a été améliorée plutôt que gâtée par ce qu'on appela l'hérésie préraphaélite, car le zèle et la conscience de ses adeptes contre-balancèrent le mal causé par le grand nombre de peintures fausses

que produisaient beaucoup de peintres préoccupés seulement de l'argent et ne travaillant que pour vendre.

Burne-Jones n'eût jamais d'aussi vulgaires préoccupations : il ne vécut que pour son art, et ne descendit jamais des hauteurs sereines qu'habite la Beauté. Il fut un grand et noble peintre.

Si, comme beaucoup le prétendent et bien à tort, la note dominante du préraphaélisme est la recherche du symbolisme, l'art de Burne-Jones est l'expression la plus fidèle de cette doctrine, car de toute son œuvre, plus inspirée encore de Botticelli et de Luini que de Rossetti, se dégage un parfum de mysticisme très pénétrant, malgré la grâce un peu païenne de la figure de femme très bien en chair, malgré sa gracilité apparente, qui s'épanouit dans l'œuvre du peintre, comme une belle fleur dans un jardin bien tenu mais glacé,

dans une sorte de cloître aux arceaux rigides et aux pelouses anguleuses. Femme très anglaise, très anglo-saxonne, malgré l'ourlet voluptueux de ses lèvres et l'ombre mélancolique de ses yeux creux et froids, malgré son élégance botticellienne, malgré ses gestes conventionnels et maniérés.

Si le dessin de Burne-Jones est d'une grande pureté, son coloris n'est pas toujours à l'abri de la critique : trop souvent il est sec, froid et lourd comme l'était aussi celui de Mantegna et de Botticelli, ses modèles préférés.

Dans l'école préraphaélite, Burne-Jones représente avec Rossetti l'élément idéaliste ; il vécut parmi les plus beaux rêves où se soit complu un regard d'artiste ; il était amoureux passionné du symbolisme légendaire, mais il faut bien reconnaître que la caresse lisse et prolongée de son pinceau et sa perpétuelle

tendance à substituer le geste conventionnel au geste significatif, lui donnent une place toute particulière dans la confrérie à laquelle il se rattache incontestablement par son souci du détail dans l'analyse des accessoires.

Burne-Jones n'avait d'ailleurs pas adopté intégralement la doctrine préraphaélite : malgré les fougueuses diatribes de Rossetti et les péremptoires anathèmes de Ruskin, il gardait son contrôle : il ne tombait pas dans ce paradoxe ridicule de considérer Raphaël, le prince des peintres, comme l'inspirateur responsable de la médiocre école anglaise moderne. Il savait voir le génie où il se trouvait et il aurait craint de se déshonorer en s'attaquant à une telle gloire.

Burne-Jones n'était pas Raphaël, il était Burne-Jones, c'est-à-dire un peintre délicat, passionné d'idéal, de sincérité, amoureux de belles formes et de nobles pensées noblement

exprimées. Pour atteindre à la splendide sérénité à laquelle il tendait, une fée bienfaisante lui fit don d'un pinceau merveilleusement précis et brillant, grâce auquel il put faire revivre, dans leur splendeur et leur beauté premières, les merveilleuses visions que son imagination ou la légende lui suggéraient.

Mais ce serait une erreur de croire que Burne-Jones vivait hors de son temps ou que sa peinture n'était qu'un pastiche des maîtres du quatorcenté. Préraphaélite par l'inspiration et le souci de beauté, il reste moderne par l'adaptation, par la technique, par le choix de ses types. " Burne-Jones, écrivait Ruskin, représente la transition de la mythologie athénienne à la mythologie chrétienne. "

" Rien de plus vrai, constate M. Gabriel Mourey, mais il y a une autre chose qui accroit à nos yeux les mérites déjà si grands de ce magnifique artiste et sur laquelle je me per-

mettrai d'insister : c'est, à travers les symboles, les légendes, les mythes dont il s'est fait l'interprète, de le voir demeurer si profondément de sa race et de son temps. Le type de ses femmes au teint mat, à la carnation ivoirine, au regard à la fois un peu bestial et tout chargé de songes intérieurs, au menton accusé, au front bas, aux somptueux cheveux, à la force souple, le type de ces femmes est, quoi qu'on en dise, aussi essentiellement anglais que le type des Vénus et des Madones de *la Primavera* de Botticelli est italien. Quant au décor où il dispose ses personnages, où il les met en scène, ils témoignent d'une imagination de moderne, d'un sentiment de la nature et de l'ornementation qui ne rappelle les primitifs que par la sincérité des recherches et la spontanéité d'une fantaisie toujours exquise. Ah ! les beaux gestes, les gracieuses attitudes, les délicieuses harmonies de formes que contient cette œuvre

grandiose et charmante, les adorables figures d'expression, vivant d'une vie langoureuse et comme lasse dans ce monde mystérieux du passé, avec une âme et un esprit de nos jours, sous les parures de " cette beauté douce et pensive qui fait, selon l'expression enthousiaste de Rossetti, de l'œuvre de Burne-Jones une œuvre unique, non seulement dans l'art anglais, mais dans l'art de tous les pays et de tous les temps ".



B
T
I
TEA
TE
ΣΥ