



EXISTE-T-IL UN STYLE PRERAPHAELITE ?

BÉATRICE LAURENT

Université des Antilles et de la Guyane / IUFM de Martinique

Les circonstances dans lesquelles l'adjectif « préraphaélite » fut appliqué pour la première fois, et de manière péjorative, à la peinture d'un groupe d'étudiants de l'Académie Royale en 1847 sont connues. L'un des intéressés, William Holman Hunt (1827-1910), livra dans ses souvenirs les détails de la journée où lui-même et ses amis Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) et John Everett Millais (1829-1896) furent ainsi « baptisés ». Rappelons ici la légende en citant Jean-Jacques Mayoux :

(Discutant) des principes de leur art, ils prenaient pour texte ou prétexte la *Transfiguration* de Raphaël. « Nous la condamnions — raconte Holman Hunt, celui d'entre eux qui écrivit l'histoire du mouvement près de soixante ans plus tard — pour son dédain grandiose de la simplicité et de la vérité, pour les poses pompeuses des Apôtres et les attitudes du Sauveur, contraires à une spiritualité vraie ». Ce tableau à leurs yeux avait marqué un pas décisif vers la décadence de l'art italien. Raphaël était par là rendu responsable des Bolognais (Carrache, Guido Reni, le Guerchin) comme de Jules Romain et de toute une suite d'art académique. « Alors — dit quelqu'un — vous êtes des préraphaélites ! »¹

La plus grande prudence s'impose lorsque l'on cite *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood* de William Holman Hunt, premièrement parce que plus d'un demi-siècle sépare sa rédaction des faits qu'il évoque, deuxièmement parce qu'en 1905, quatre des membres fondateurs de la Confrérie étaient déjà décédés et ne pouvaient donc pas le contredire, et enfin parce que ses mémoires n'ont pas été directement rédigés par l'artiste, déjà aveugle à cette époque, mais dictés à son épouse et secrétaire Edith Hunt, qui avait à cœur de créer une certaine image de son mari. Toutefois, peu de sources premières subsistent de l'épopée préraphaélite, aussi la version proposée par Hunt a-t-elle été largement popularisée.

Selon sa version des faits, l'intention préraphaélite semble, dès son origine, identifiée de l'extérieur. Cette mise à l'index par un représentant du groupe majoritaire des étudiants fidèles à l'enseignement de l'Académie Royale se présente comme une tentative de ce dernier d'affirmer sa « normalité », voire sa cohésion par l'exclusion de ce qui diffère — comme

¹ Cette version de l'anecdote, en tout point fidèle à la version donnée par William Holman Hunt dans *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood* (Londres: Macmillan, 1905, 2 vols.), est relayée et traduite par Jean-Jacques Mayoux, *La Peinture anglaise* (1972, Genève: Skira, 1988).

l'indique avec insistance le préfixe *pré-*. En effet, le problème majeur de l'école anglaise de peinture au milieu du XIX^e siècle est que, en tant qu'entité unifiée et identifiable par une manière commune, elle doute de sa propre existence. Ainsi, le préraphaélisme² des jeunes dissidents contribue par défaut à lui en donner une.

C'est ce que laisse entendre John Ruskin en 1853, soit cinq ans après la fondation de la Confrérie, lorsqu'il présente son origine comme résultant de la confrontation entre deux groupes : « these boys » et « their teachers, their fellow-students ». En effet, John Ruskin délivrant lors de sa fameuse conférence intitulée « Pre-Raphaelitism » son interprétation, dramatisée et passionnée, des événements, souligne essentiellement l'aspect résistant du groupe :

These boys agree in disliking to copy the antique statues set before them. They copy them as they are bid, and they copy them better than any one else; they carry off prize after prize, and yet they hate their work. At last they are admitted to study from life; they find the life very different from the antique, and say so. Their teachers tell them the antique is the best, and they mustn't copy the life. They agree among themselves that they like the life, and that copy it they will. They do copy it faithfully, and their masters forthwith declare them to be lost men. Their fellow-students hiss them whenever they enter the room. They can't help it; they join hands and tacitly resist both the hissing and the instruction. Accidentally, a few prints of the works of Giotto, a few casts from those of Ghiberti, fall into their hands, and they see in these something they never saw before—something intensely and everlastingly true. They examine farther into the matter; they discover for themselves the greatest part of what I have laid before you to-night; they form themselves into a body, and enter upon a crusade which has hitherto been victorious.³

John Ruskin définit donc les préraphaélites comme des croisés de l'art, des résistants luttant contre la menaçante machine académique. La définition par l'exclusion que nous avons notée plus haut à propos des

² [Note de l'éditeur. Béatrice Laurent justifie ainsi son utilisation du mot « préraphaélisme » en français: « Concernant 'préraphaélisme', si j'y tiens, ce n'est pas tant pour me distinguer du dictionnaire que pour rester fidèle à l'esprit des fondateurs de la Confrérie. William Holman Hunt s'est expliqué sur la différence entre 'préraphaélisme' et 'préraphaélitisme' :

Mr. Hunt insists on the name "Pre-Raphaelitism," because the English Seven were disciples not of the painters who painted before Raphael, but of the painters who painted before the painters who imitated Raphael. The imitators of Raphael he calls Raphaelites, Raphael himself being a Pre-Raphaelite. [Ford Madox Hueffer, *The Pre-Raphaelite Brotherhood, a Critical Monograph* (London: Duckworth & co., n. d., approx. 1905) 1]

Il me semble que 'préraphaélisme' élude cette distinction, importante car elle déplace de près d'un siècle la période-repère des préraphaélites anglais, et explique qu'en fait les grands artistes de la Seconde Renaissance (Vinci, Raphaël et Michel-Ange) figurent parmi leurs inspirateurs et sont à ce titre inscrits sur la 'Liste des Immortels', document fondateur de la Confrérie adopté collégialement dès septembre 1848. Cette liste a été reproduite par Ford Madox Hueffer, op. cit., et G.H. Fleming, *Rossetti and the Pre-Raphaelite Brotherhood* (London: Rupert Hart-Davis, 1967). »]

³ John Ruskin, « Pre-Raphaelitism », *Lectures on Architecture and Painting* (1907; London: George Allen, 1953) 216-17.

adeptes de l'Académie Royale semble ainsi également valable pour les préraphaélites eux-mêmes : en acceptant leur dénomination, ils affublent leurs opposants du suffixe *-ite*, peu flatteur à leurs yeux lorsqu'il suit le nom de Raphaël.⁴ Ruskin affirme également que les jeunes peintres sont des prodiges du dessin (ce qui est vrai dans le cas de John Everett Millais), capables de copier les plâtres antiques mieux que quiconque, ce qui les rangerait dans le courant « respectable » du Néoclassicisme européen contemporain. Toutefois, précise le Maître, leur véritable passion, illicite, est la nature — ce qui tendrait à faire des préraphaélites anglais des réalistes, des équivalents outre-Manche de Gustave Courbet.

À la lecture des deux extraits ci-dessus, il semble que le préraphaélitisme ait été et se soit défini essentiellement par défaut. William Michael Rossetti (1829-1919), membre et secrétaire de la Confrérie, le confirme dans son introduction à la réédition en 1899 de l'éphémère publication de la Confrérie, *The Germ*, lorsqu'il résume l'attitude de ses Frères par rapport à l'enseignement académique : « They determined to do the exact contrary ».⁵ Toutefois, William Michael Rossetti va plus loin et poursuit sur le mode affirmatif son essai de définition :

They were to have no master except their own powers of mind and hand, and their own first-hand study of Nature. Their minds were to furnish them with subjects for works of art, and with the general scheme of treatment; Nature was to be their one and paramount storehouse of materials for objects to be represented; the study of her was to be deep, and the representation [...] in the highest degree exact; executive methods were to be learned partly from precept and example, but most essentially from practice and experiment. [...]

The Preraphaelite Brothers entertained a deep respect and a sincere affection for the works of some of the artists who had preceded Raphael; and they thought that they should more or less be following the lead of those artists if they themselves were to develop their own individuality, disregarding school-rules. This was really the sum and substance of their "Preraphaelitism."⁶

En dépit du fait que les trois extraits cités ci-dessus ont tous été publiés après que la Confrérie préraphaélite eut cessé d'exister, et procèdent donc chacun à leur manière d'une tentative de réécriture de l'histoire, il semble que le dernier soit plus fiable car William Michael Rossetti, modeste et fidèle secrétaire du groupe, ne chercha pas — à l'inverse des deux autres auteurs — à mettre en avant son rôle, et adopta donc un ton plus neutre et une relative absence de parti-pris. Or, le lecteur remarque les précautions que prend William Michael Rossetti dans ses propos, et la réticence dont il fait preuve lorsqu'il utilise, entre guillemets, le mot « Preraphaelitism », comme s'il doutait que la réaction des jeunes peintres soit suffisante pour constituer un programme esthétique et par là un style qui mériterait son suffixe *-isme*.

⁴ Il semble en effet que « raphaëlesque » soit plus neutre, en français comme en anglais.

⁵ William Michael Rossetti, ed., *The Germ* (1899; ré-impression New York: AMS Press, 1965) 6.

⁶ *ibid.* 6-7.

Il semble qu'à trop vouloir insister sur la dimension dissidente du préraphaélisme anglais, certains commentateurs, et souvent les mieux intentionnés, ont perdu de vue les dettes évidentes du mouvement envers ses prédécesseurs et ses contemporains. Or, la difficulté rencontrée pour tenter de définir la spécificité du mouvement tient précisément à ce qu'il est remarquable surtout par sa capacité de synthèse.

En effet, la nécessaire fusion d'une imagination créatrice et d'une pratique naturaliste notée par William Michael Rossetti comme l'un des préceptes communs aux Frères préraphaélites et identifiée par eux chez Raphaël et ses prédécesseurs, tient au milieu du XIX^e siècle du grand écart artistique. La définition que le *Petit Robert* donne du terme « naturaliste » affixé à « peintre », telle que « reprise et précisée au milieu du XIX^e siècle » est la suivante : « qui reproduit fidèlement la nature, évite l'idéalisation et l'imagination en art ». ⁷ En voulant réconcilier les opposés, John Everett Millais, William Holman Hunt et Dante Gabriel Rossetti étaient portés par deux courants contemporains : d'une part le réalisme, qui sous le pinceau de Gustave Courbet commençait à faire scandale à Paris, et d'autre part l'idéalisme mystique que l'Angleterre avait déjà connu grâce à William Blake et qui jouissait d'une nouvelle faveur, surtout parmi un groupe de peintres lyonnais, élèves d'Ingres. Ce ne sont là que deux aspects. Il en est d'autres qui sont apparus plus clairement avec le recul du temps. Une définition contemporaine propose les suivants :

Pre-Raphaelitism : Style originated by the Pre-Raphaelite Brotherhood (PRB), a group of English artists active between 1848 and 1853. [It was] initially characterized by intense colour, tight handling and predominantly medieval subject-matter. ⁸

Cette définition propose de nouveaux critères : un chromatisme particulièrement lumineux, une manière « serrée » et une certaine prédilection pour les sujets médiévaux. Nous devons rajouter à cette liste la prééminence du dessin par rapport à la couleur notée par Ruskin, ainsi qu'un goût pour l'art narratif et la peinture religieuse, que laissait supposer d'emblée le désir de se regrouper en une « Confrérie ». Ces huit caractéristiques n'appartiennent pas en propre aux préraphaélites anglais : ils les ont empruntées à d'autres mouvements contemporains ou légèrement antérieurs. La relecture des réactions exprimées lors des premières expositions des œuvres nous permettra d'en identifier les sources.

Réalisme : c'est l'une des caractéristiques les plus souvent remarquées par les critiques contemporains. Théophile Gautier note en 1855 que dans les tableaux de Hunt et de Millais, « les détails, rendus avec une extrême minutie, ont une réalité surprenante ». ⁹ Ce mouvement fut inauguré en France par Théodore Géricault (1791-1824) et surtout Gustave Courbet (1819-1877), dont les *Casseurs de pierre* (1849), puis *Un enterrement à Ornans* (1850) firent scandale à Paris et valurent à Courbet le surnom de « chef de file de l'école du laid ». On rapprochera cet épisode de celui du tollé

⁷ *Le Nouveau Petit Robert* (Paris, 1993) 1472.

⁸ *Grove E-Dictionary of Art*.

⁹ Théophile Gautier, cité par Danielle Bruckmuller-Genlot, *Genèses et gestions des images féminines préraphaélites*, Thèse d'État 6 vol., (Strasbourg, 1992) 938.

déchaîné en 1852 par *Le Christ dans la maison de ses parents* de John Everett Millais.

Trait : comme le rappelle Ruskin, Hunt et Millais ont longtemps dessiné avant de peindre, aussi ne voient-ils pas en masses ni en taches de couleur, mais suivent-ils les contours. Leur trait sec, ferme et continu contribue grandement à la cohésion de la Confrérie et la rapproche des Primitifs français, un groupuscule de peintres rassemblés autour de Pierre-Maurice Quay (v. 1779-1802 ou 1804), également connu sous le nom de « Barbus ».

Couleur : la technique du fond blanc humide utilisée par les préraphaélites à leurs débuts confère à leurs couleurs une brillance d'émail, mais les contraint à cloisonner leur travail en parcelles minuscules, selon une pratique utilisée par Hans Holbein (v. 1497-1543). Leur traitement de la couleur évoque les efforts des fresquistes contemporains, des Nazaréens entre autres, qui eux aussi utilisaient un fond blanc frais.

Facture : elle est minutieuse, faite de petits coups de pinceau trempé dans une matière peu diluée, que le français Delacroix admire comme une particularité anglaise, qu'il dénomme « l'École Sèche ».¹⁰ En réalité, cette manière évoque celle des Flamands, des frères Van Eyck notamment, dont les préraphaélites anglais étaient de grands admirateurs.

Ces quatre caractéristiques techniques sont celles qui ont été remarquées d'emblée par les commentateurs et les critiques de part et d'autre de la Manche, car en forçant l'attention du spectateur sur le détail, elles exigent un contact étroit dont le public a perdu l'habitude. Décrivant à ses lecteurs français la peinture anglaise exposée à Londres en 1852, le critique Darley explique :

Poussé à toutes ses conséquences naturelles, le nouveau programme aboutirait à ceci : que c'est à la palette de se soumettre au porte-crayon, que la **nature** doit être recherchée dans toute sa simplicité, et qu'un **dessin** scrupuleux doit la suivre dans tous ses caprices de forme. D'où il suivrait nécessairement que les réalités de la lumière et de l'ombre remplaceraient les effets d'un clair-obscur idéal, et que la **couleur** aurait à recevoir humblement la loi, après l'avoir faite pendant si longtemps avec arrogance. Bien entendu, cette réforme a trouvé ses prosélytes les plus ardents parmi la jeunesse [...]. C'est en tête de ces exaltés que se range une secte de jeunes peintres qui se sont fait connaître sous le nom de *préraphaélites*.¹¹

Toutefois, deux ans plus tard, le même critique s'attarde davantage sur les sources d'inspiration et les sujets que sur les aspects techniques. Les tableaux préraphaélites sont à ses yeux remarquables en ce que « la religion, l'érudition, la métaphysique et le sentiment, les vieilles traditions et les innovations se combinent si étrangement avec d'excellentes qualités plastiques ».¹² Un style éclectique donc, dont les principales sources d'inspiration sont les suivantes :

¹⁰ *Ibid.*, Eugène Delacroix, *Journal* (17 juin 1855) 949.

¹¹ W.H. Darley, « Les Beaux-Arts et l'Exposition en Angleterre », *Revue des Deux Mondes* (cité in *ibid.*) 929. [C'est moi qui souligne].

¹² Darley, « La Peinture en Angleterre — À propos des Expositions en 1854 », *Revue des Deux Mondes* (cité in *ibid.*) 930.

Médiévisme : l'intérêt pour l'histoire en général et le Moyen Âge en particulier s'est développé considérablement au XIX^e siècle. En Angleterre, la vague de « médiévalomanie » toucha d'abord la littérature et l'architecture avant de se propager à la peinture, à la musique et aux arts appliqués. Lorsque les préraphaélites peignent des scènes en costumes historiques, ils se rapprochent des Lyonnais Victor Orsel (1795-1850), Fleury Richard (1777-1852) et Pierre Révoil (1776-1842), connus en France sous le vocable de « peintres troubadours ».

Religieux : le renouveau de la peinture religieuse a commencé dès le début du XIX^e siècle dans plusieurs pays d'Europe après que le constat du déclin de l'art contemporain eut amené certains théoriciens et praticiens à souhaiter un retour à une peinture moins sensuelle et plus mystique. Ces aspirations monacales furent mises en pratique par les confréries artistiques de Saint Luc (1809-1819), de Saint Jean l'Évangéliste (1839-1840) et du Bienheureux Angélique de Fiesole (1841-1843). La première, la plus connue, regroupait des artistes allemands vivant dans un couvent près de Rome, également connus sous le nom de « Nazaréens » et dont la parenté avec les préraphaélites anglais a souvent été soulignée.

Narratif : Les sujets tirés de la littérature shakespearienne, arthurienne, dantesque et d'auteurs contemporains tels Tennyson ou Rossetti lui-même sont fréquents. Peut-être parce que les Anglais ont une sensibilité plus littéraire que plastique, ils ont reconnu leur spécificité nationale dans la peinture de William Hogarth (1697-1764) — maître dans l'art de raconter des histoires en peinture — que les préraphaélites tiennent en haute estime. Toutefois, chez les préraphaélites comme chez Hogarth, la narration possède plusieurs niveaux de lecture si l'on porte attention aux sous-entendus, métaphores et allégories.

Imagination : Elle doit rester personnelle et unifier les tendances spécifiées ci-dessus. C'est elle qui, en outre, établit des réseaux de correspondances entre la pratique et l'intention. Cette imagination imprégnée d'érudition et de métaphysique, se plaît au cryptage et à la polysémie. C'est en elle que se reconnaîtront certains héritiers tardifs du préraphaélitisme : les Symbolistes puis Salvador Dali.

La tentative d'explicitation à laquelle nous venons de procéder possède inéluctablement un aspect un peu artificiel, dans la mesure où les différents « ingrédients » du préraphaélitisme sont intimement mêlés. Par exemple, minutie du détail et traitement de la couleur vont de pair avec l'intention médiévalo-religieuse. Théophile Gautier remarque que Millais peint « avec la simplicité pieuse de Memling, la couleur de vitrail de Van Eyck, et le minutieux réalisme d'Holbein ». ¹³ Ainsi, il semblerait que le préraphaélitisme se définisse davantage par sa capacité à se nourrir d'influences environnantes, à les digérer et les synthétiser, que par sa capacité d'innovation.

On peut ainsi affirmer que le préraphaélitisme se situe au centre d'un réseau d'influences antérieures et contemporaines et que cette multiplicité

¹³ Théophile Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe* (1855), cité par Danielle Bruckmüller-Genlot (*ibid.*) 932.

de sources et d'exemples explique en partie la confusion à laquelle succombent les critiques dès lors qu'il s'agit de qualifier une œuvre d'art anglaise produite au XIX^e siècle. Inévitablement certaines de ces caractéristiques se trouvent combinées dans l'œuvre des contemporains de Hunt, Millais et Rossetti ; et même chez les trois fondateurs de la Confrérie, il est parfois difficile d'affirmer le « préraphaélisme » de telle ou telle œuvre. En effet, mises à part ses deux premières peintures religieuses, *The Girlhood of Mary Virgin* (1849) et *Ecce Ancilla Domini* (1850), et sa toile inachevée, *Found* (1854-1882), peu d'œuvres de Dante Gabriel Rossetti répondent aux critères. Il en va de même pour les œuvres de John Everett Millais postérieures à 1860. Parlant des dessins, Alastair Grieve raccourcit encore davantage la période préraphaélite : « the shared style of severe outline, mannered gestures, intense exchange of glance, controversial subjects in disguise, did not persist after 1850-51 ».¹⁴ La Confrérie elle-même se disloqua dès 1853 pour un certain nombre de raisons apparentes — le refus de Rossetti d'exposer, le départ imminent de Hunt pour la terre sainte, l'élection de Millais comme membre associé de la Royal Academy (ARA) — mais également sans doute pour un motif moins visible mais plus profond. Le préraphaélisme étant principalement une révolte et une synthèse, il avait permis aux jeunes peintres de nourrir leur art, de préciser leurs intentions et progressivement de trouver leur style propre. Une fois ceux-ci déterminés, le préraphaélisme n'avait plus de raison d'être. En effet, une somme d'influences crée un *patchwork*, non un style. Même si la phase d'imitation et d'emprunt est incontournable dans toute destinée d'artiste, seule l'intégration parfaite des différentes influences permet de distinguer un style authentique d'un « à la manière de ».

Ce qui explique le succès durable des préraphaélites anglais, c'est leur adéquation parfaite avec l'esprit de leur temps, jusque dans ses paradoxes. Un âge fier et critique de lui-même, épris d'un passé mythique et pourtant tourné vers l'avenir, ardent dans sa recherche de la vérité mais privilégiant toujours le compromis conciliateur, ne pouvait qu'enfanter des artistes à son image. À propos du mobilier fabriqué par la « Firme » de William Morris, Warrington Taylor, son directeur, a dit que, selon lui, son mérite principal était que : « you cannot say it has any style. It is original, it has its own style: it is in fact Victorian ».¹⁵ L'amitié et la proximité d'idéaux qui liaient William Morris à certains préraphaélites est bien connue et il semblerait qu'à bien des égards, l'on puisse appliquer à la peinture préraphaélite anglaise le diagnostic de Warrington Taylor : si l'on cherche un terme générique pour qualifier leur style, « victorien » semble l'adjectif le plus approprié. Les caractéristiques les plus techniques que nous avons énumérées témoignent à leur manière de la « victorianité » des préraphaélites.

En effet, si l'on considère avec l'historien de l'art Heinrich Wölfflin¹⁶ que la peinture occidentale était linéaire au XVI^e siècle, puis s'est développée dans un sens pictural au XVII^e, la marche à rebours des préraphaélites est ce

¹⁴ Alastair Grieve, « Style and Content in Pre-Raphaelite Drawings, 1848-1850 » in Leslie Parris, ed., *Pre-Raphaelite Papers* (London: Tate Gallery, 1984) 23-43, 43.

¹⁵ Cité in Paul Thompson, *The Work of William Morris* (New York: Viking Press, 1967) 73

¹⁶ Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, (1915), trad. Claire et Marcel Raymond (1952 ; Paris : Gallimard, 1966).

qui leur a fait redécouvrir la primauté de la ligne sur les masses et le mouvement. Nous pouvons discerner dans ce choix la manifestation du désir de stabilité provoqué par les changements profonds induits par la révolution industrielle. L'attention au détail rendu avec réalisme témoigne d'un centrage nouveau sur l'individualité propre à chaque personne ou objet représenté. En appréhendant chaque détail dans sa totalité, et non pas dans sa relation avec l'ensemble, les préraphaélites se montrent enfants d'une époque dont l'esprit empreint de précision scientifique tend à diviser pour mieux désigner. De même, l'espace chez eux se divise en plans, souvent avec une absence de plan moyen qui aboutit à un certain « aplatissement », rythmé par des lignes verticales et horizontales. Ceci indique une forme particulière de recherche de la vérité qui, refusant de se laisser abuser par l'apparence des choses, s'attache à en restituer la réalité. La réalité intrinsèque, et non celle appréhendée par l'œil, fascine les préraphaélites comme de nombreux autres victoriens conscients de la complexité humaine et qui, pour en faire état, préfèrent le feuilletage à la (con)fusion. Ce que nous entendons par « feuilletage » est la manière propre aux victoriens de superposer les couches sémantiques pour aboutir à un ensemble cohérent où diverses interprétations coexistent. Nous avons montré ailleurs que cette stratégie est particulièrement efficace dans l'iconographie religieuse des préraphaélites.¹⁷

Par ailleurs, les préraphaélites rejettent la représentation du « climax » : le paroxysme ne se produit que dans l'esprit du spectateur, à condition qu'il connaisse l'histoire dont la scène suggérée est extraite. Il y a dans leur art une retenue, ou une forme de pudeur qui se refuse aux effusions du sublime, et dans laquelle on peut voir encore un effet de l'époque : les canons du XVIII^e siècle ont cédé la place à une nostalgie poignante, lancinante, mélancolique mais en rien spectaculaire. On est dans l'esthétique de l'intime et du sous-entendu. Par son aspect discret, exigeant et rétif aux illusions, l'esprit de la Confrérie préraphaélite témoigne de la civilisation dont il est issu.

Ainsi, nous considérons que le préraphaélitisme est un mouvement, mais non un style. Du reste, les fondateurs de la Confrérie n'eurent de cesse de répéter que l'art qui devint populaire après 1860 n'était plus préraphaélite dans leur esprit, mais ils ne reçurent pas d'écoute : depuis qu'il faisait recette, le vocable ne leur appartenait plus. En 1853, John Ruskin avait offert à ses lecteurs la première définition du préraphaélitisme comme une application en peinture de ses principes moraux et esthétiques ; or il était déjà trop tard : le mouvement était, de fait, déjà caduc. Ruskin dut lui-même réajuster maladroitement ses propos trente ans plus tard, pour tenter de sauver le terme :

For the first celebrated pictures of the Pre-Raphaelite school having been extremely minute in finish, you might easily take minuteness for a speciality of the style,—but it is not so in the least. Minuteness I do somewhat claim, for a quality insisted upon by myself, and required in the work of my own pupils; it is—at least in landscape—Turnerian and Ruskinian—not Pre-Raphaelite at all:—the Pre-Raphaelitism common

¹⁷ Béatrice Pardini-Laurent, « L'iconographie religieuse des peintres préraphaélites en Angleterre (1848-1860) », thèse de doctorat 2 vol. (Avignon, 2000).

to us all is in the frankness and honesty of the touch, not in its dimensions.¹⁸

Toutefois, on sent bien là une contorsion malheureuse : comment un style pourrait-il se définir par un critère aussi fumeux que « l'honnêteté de la touche » ? John Ruskin par ses palinodies et ses contradictions a contribué à induire certains malentendus qui perdurent encore. En effet, ce que le grand public se représente mentalement comme préraphaélite — de belles rouses hiératiques ou languies dans des décors d'un autre temps, des nymphes et des jeunes filles sorties de contes anciens, promenant leur nudité voilée dans une campagne vierge, tout cela travaillé dans des tons vert-bleus avec un certain fondu — ne constitue pas du tout le préraphaélisme au sens où l'entendaient les fondateurs de la Confrérie préraphaélite. Le style décrit est celui de Rossetti pour la dernière partie de son œuvre, de ses élèves (notamment Edward Burne-Jones) et de leurs successeurs. Comme l'a remarqué James Sambrook, dès la constitution du second cercle de Rossetti vers 1857 à l'occasion de la « Jovial Campaign » oxfordienne, « 'Pre-Raphaelitism' became effectively 'Rossetti-ism' and became a term to describe literature as well as painting » ; puis la signification du terme s'est encore diluée, si bien que dans les années 1870, « 'Pre-Raphaelite' and 'Aesthetic' tend to become interchangeable terms to describe the Romantic medievalism of Rossetti and his circle ».¹⁹

Le malentendu tient peut-être au paradoxe inhérent à la notion de style, à la fois éminemment individuelle si l'on considère que le style d'un peintre est sa subjectivité projetée sur la toile, mais également collective lorsqu'elle renvoie à un mouvement ou à un groupe. Dans le cas des préraphaélites, la création même de leur confrérie en septembre 1848 indique leur intention de créer un style collectif. Toutefois, nous l'avons vu, cet effort a tourné court car les styles individuels ont pris le pas sur le collectif et, même dans le cas des toutes premières œuvres de la Confrérie, il est difficile de discerner ce qui relèverait d'un « style préraphaélite » des prémices des futurs styles personnels de Millais, de Hunt et de Rossetti. Après la dissolution de la Confrérie, les huit caractéristiques que nous avons identifiées ont continué d'être présentes dans leur œuvre, mais avec des dosages différents en fonction de la sensibilité de chaque artiste : John Everett Millais est resté fidèle surtout au réalisme de l'exécution et à l'intention narrative, Dante Gabriel Rossetti a accordé sa priorité au médiévisme et à la prédominance de l'imagination, tandis que William Holman Hunt a persévéré dans la facture « sèche », et l'inspiration religieuse.

L'étymologie nous rappelle que le *stile* latin désigne le poinçon dont se servaient les scribes, et par extension la calligraphie propre à chacun permettant de « signer » son travail, ce qui a permis à Roland Barthes de considérer que le style est « l'expression d'une personnalité ». Un rapprochement tardif (fin du XIV^e siècle) et abusif avec le grec *stulos*, qui signifie « colonne », a autorisé le glissement d'un sens individuel vers un

¹⁸ John Ruskin, *The Art of England* (1883), cité in Andrea Rose, *Pre-Raphaelite Portraits* (Oxford: Oxford Illustrated Press, 1981) 15-16.

¹⁹ James Sambrook, ed., *Pre-Raphaelitism: A Collection of Critical Essays* (Chicago & London: University of Chicago Press, 1974) 7-8.

sens générique, ce dernier renvoyant à une *manière* définie par un certain nombre de procédés techniques en fonction d'un genre particulier.

Si l'on s'en tient à la première acception du terme, le « style préraphaélite » ne fait pas sens, et ce que l'on entend le plus fréquemment par là devrait être plus justement rebaptisé « style rossettien ». Bien entendu, dans un sens générique, toutes les œuvres préraphaélites s'inscrivent dans un genre, et donc participent d'un style au sens large (style religieux, historique, narratif). De même, nous l'avons montré, le préraphaélitisme contribue à ce que l'on appelle communément un « style d'époque » et un « style national », soit un ensemble assez confus de particularités techniques et de sujets que les critiques et historiens d'art identifient dans la production d'une nation pendant une période délimitée, en l'occurrence un « style victorien ». Ruskin lui-même le concédait avec un certain regret. Dès 1856, il déclarait ne plus pouvoir distinguer les œuvres préraphaélites comme une catégorie à part et dut constater que « the Pre-Raphaelite rebels were not so far from the mainstream of Victorian painting as they had believed themselves to be ».²⁰

BIBLIOGRAPHIE

- BRUCKMULLER-GENLOT, Danielle. « Genèses et gestions des images féminines préraphaélites ». Thèse d'état. Strasbourg, 1992, 6 vol.
- Germ (The)*. 1850. Réédité avec une introduction par William Michael Rossetti en 1899. Réimpression, New York: AMS Press, 1965.
- GRIEVE, Alastair. « Style and Content in Pre-Raphaelite Drawings, 1848-1850 ». Leslie Parris ed. *Pre-Raphaelite Papers*. London: Tate Gallery, 1984. 23-43.
- HUNT, William Holman. *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*. 2 vol. London: Macmillan, 1905.
- MAYOUX, Jean-Jacques. *La Peinture anglaise*. 1972. Genève : Skira, 1988.
- PARDINI-LAURENT, Béatrice. « L'iconographie religieuse des peintres préraphaélites en Angleterre (1848-1860) ». Thèse de doctorat. 2 vol. Avignon, 2000.
- ROSE, Andrea. *Pre-Raphaelite Portraits*. Oxford: Oxford Illustrated Press, 1981.
- RUSKIN, John. « Pre-Raphaelitism ». 1853. *Lectures on Architecture and Painting*. London: George Allen, 1907.
- SAMBROOK, James. Ed. *Pre-Raphaelitism : A Collection of Critical Essays*. Chicago & London: University of Chicago Press, 1974.
- THOMPSON, Paul. *The Work of William Morris*. New York: Viking Press, 1967.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*. 1915. Trad. Claire et Marcel RAYMOND, 1952. Paris : Gallimard, 1966.

²⁰ *Ibid.*, 4.