

Présentations inaugurales

LE PAYSAGE, UNE *MANIERE* ANGLAISE ?

1. *Homelands* : peindre ses racines (1768-1838)

The Royal Academy of Arts naît seulement en 1768¹, sous le patronage du roi Georges III et la présidence du peintre Sir Joshua Reynolds. Cette fondation tardive s'explique par la succession de guerres civiles (1642-1660) menaçant l'autorité royale. Cette instabilité politique n'a pas empêché les artistes d'œuvrer, auprès de commanditaires ou se servant de leurs ateliers pour vendre. Le sentiment national (*britishness*) se conforte progressivement après les guerres, à partir de 1740 (élaboration de l'hymne patriotique *Rule Britannia, Britannia rule the Waves* par Thomas Arne, « Britons never shall be slaves »). En 1745, l'habitude d'accueillir le roi avec un morceau joué à chaque fois que le roi paraît : *God Save the King* ; hymnes réaffirmés lors des guerres napoléoniennes. Homme de culture passionné d'architecture, Georges III se fait patron et protecteur des arts. Il est le premier souverain à construire l'identité britannique en orientant la culture, créant une effervescence nationale grâce à une institution nationale, inspirée de modèles continentaux. Dans son premier discours, Joshua Reynolds (1768-1790) qualifie l'ouverture de l'académie « d'événement de la plus haute importance, non seulement pour les artistes, mais aussi pour la Nation tout entière ». Il s'agit d'une part de permettre aux peintres britanniques d'acquérir le statut d'artiste professionnel, et d'autre part de promouvoir des qualités intellectuelles et édifiantes de l'art (avec une exposition annuelle, de 1780 à 1836). Organe de régulation artistique, elle s'inscrit dans un contexte de prospérité économique, marqué par le développement du tourisme anglais (*English Turn*) et la colonisation. Le paysage s'avère un enjeu-clef de l'unité britannique, quoiqu'ayant moins de prestige que d'autres genres académiques. En effet, la première chaire d'enseignement du paysage n'est créée qu'en 1833, grâce au testament de Turner. Avant, dans ses discours, Sir Joshua Reynolds, fidèle aux normes académiques françaises, suit la hiérarchie des genres et considère que la peinture ne doit pas représenter la nature, mais un idéal. Pourtant, le fort intérêt qui existe pour le paysage en dehors de l'Académie l'amène à réviser son point de vue. Pourquoi ?

- Dans les années 1740, la conception des jardins change : le modèle du jardin à la française n'est plus dominant en Angleterre. Il est détrôné au profit d'un espace plus

¹ 1648 pour l'Académie royale de peinture et de sculpture en France.

naturel et expérimental, s'inspirant de la peinture (« ut pictura hortus ») et plus de l'architecture.

- L'esthétique du sublime, développée par Edmund Burke (*Enquête sur l'origine de nos conceptions du beau et du sublime* (1756)). Par « sublime » on entend à la fois admirable et grandiose, mais aussi effrayant (*delightful horror*, ou terreur délicate) ; bref, ce qui s'inscrit en opposition avec la rationalité humaine.
- L'invention de la théorie pittoresque par William Gilpin (1768) parue dans son *Essay on Prints* : qui « exprime cette sorte particulière de beauté qui est agréable dans un tableau. ». A l'origine, le terme anglais *picturesque* évoque ce qui mérite de devenir une image artistique (digne d'être peint).
- A partir de 1750, la mode de l'aquarelle qui se répand et gagne toute la société anglaise. Sa pratique est intensifiée par le grand Tour (d'abord d'Italie, puis l'English Turn), mais aussi par l'absence d'enseignement pratique de peinture supplée par des professeurs de dessins et d'aquarelles.

1- Thomas Gainsborough, [*Mr and Mrs Andrews, c. 1750*](#), huile sur toile, 69.8 cm × 119.4 cm, Londres, National Gallery

Rustic Paintings, Fancy Paintings, Conversation Pieces, décrit monde rural en pleine mutation : le système des enclosures, mouvement qui amène à un changement de production agricole, passage d'un partage communal des cultures appelé « openfield » à une privatisation des terres. Dès 1750, avec l'industrialisation, le mouvement s'accélère. Gainsborough ne participe pas à ces révoltes car ce sont des hommes et femmes aisés qui demandent ces portraits // Mr. Et Mrs. Andrew : on peut constater système des enclosures, symbole de leur réussite sociale. Ce sont ces commandes des classes supérieures qui font vivre le peintre, il profite de ces occasions pour réaliser des arrière-plans travaillés qui trahissent la production qu'il souhaiterait exclusivement avoir. De l'autre côté, Gainsborough peut cependant s'adonner, sans le souci financier, à une production particulière dite de paysages rustiques, sans figures humaines, ou s'il en figurent ne sont qu'accessoires. Ces paysages sont régis par la loi du « stop-gaps », des huiles composées uniquement par des « suggestions » de paysages, des assemblages topographiques et d'éléments de la flore et de la faune dans une composition forte et aux détails soignés. Si la composition est marquée, géométrisée, Gainsborough ne peint pas d'enclosures mais un paysage rural qui se déploie, semble-t-il, comme la nature le voudrait alors qu'il est en fait créé par l'homme. Si ce n'est pas le but premier du peintre,

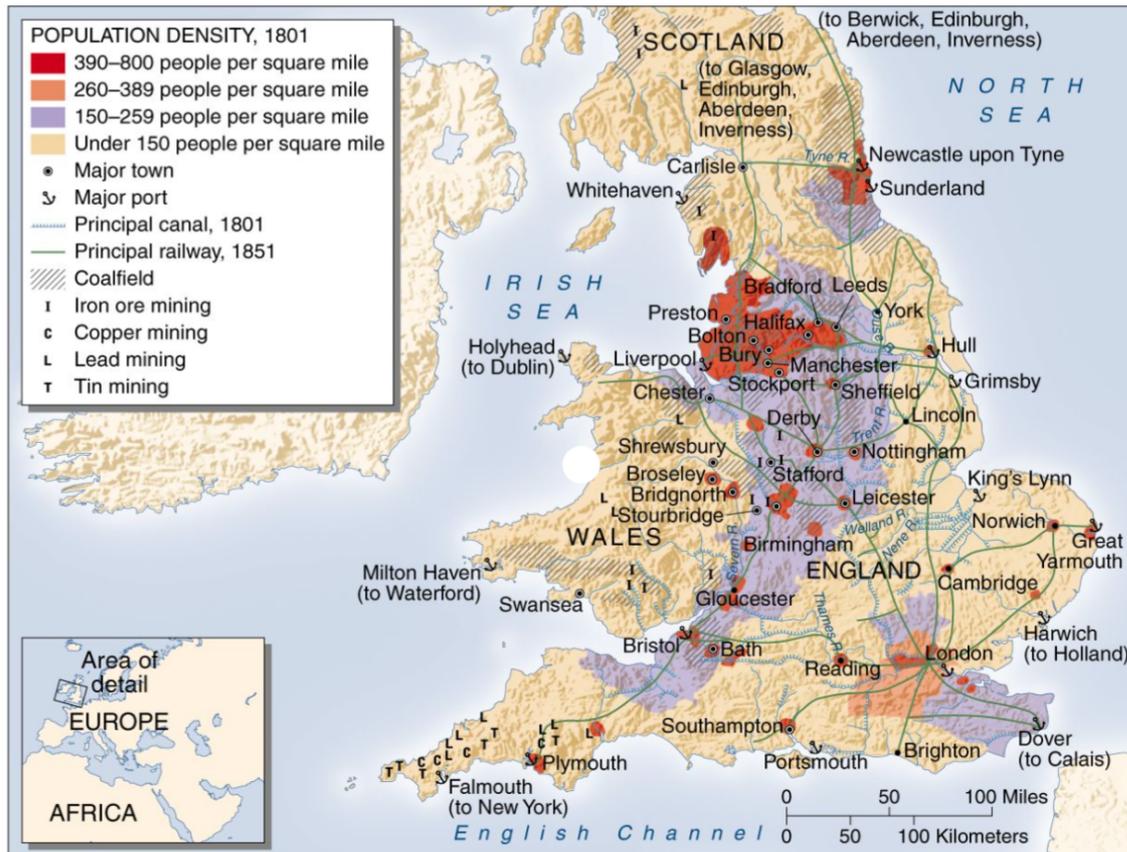
ces toiles montrent bien que la main humaine peut mener une relation respectueuse avec la nature et ne pas être dans son déni le plus total. La volonté première de l'artiste du Suffolk est d'abord de peindre pour le plaisir, de se construire ces paysages rêvés, lui qui a passé tant de temps à dessiner l'Angleterre des paysans, qui a bâti la mémoire imaginaire d'une ruralité aujourd'hui perdue dans l'industrialisation et le mercantilisme. Imaginaire puisque le paysage rustique n'est jamais en vue d'une reproduction topographique exacte d'un lieu, malgré le souci du détail remarquable, mais seulement dans la suggestion d'éléments d'ensemble de lieux. Or, on ne peut pas l'assimiler au Kunstchaos ou à la mimésis générale du romantisme allemand. Le paysage rustique n'est ni dans la recherche d'un ensemble signifiant ni porteur d'une évocation métaphysique ou religieuse, il ne peut pourtant pas échapper à un contexte de bouleversements au Royaume-Uni dans lequel il se développe en majorité avant l'écrasement de la Révolution industrielle redéfinissant complètement le pays, l'Europe et ensuite le monde.

https://assets.cambridge.org/97805218/27713/excerpt/9780521827713_excerpt.pdf

- 2- Thomas Cole, *[The course of empire the arcadian or pastoral state](#)*, 1834, huile sur toile, s.d., New York, New York Historical Society
- 3- John Constable, *[Cenotaph to Memory of Sir Joshua Reynolds](#)*, 1833-1836, huile sur toile, 132 x 108, 5 cm, Londres, The National Gallery, NG1272.

2. Industrie et impérialisme (1838-1860)

A projeter



IP 19.1 The First Industrial Nation

Western Civilizations, Sixteenth Edition
Copyright © 2008 W. W. Norton & Company, Inc.

Première puissance industrielle vers 1760, grâce à sa position insulaire, son commerce maritime et ses colonies, Angleterre devient le creuset de la Révolution industrielle grâce à une conjoncture exceptionnelle :

- Une véritable culture de l'innovation technique émerge autour de sociétés savantes regroupant intellectuels, industriels et ingénieurs comme The Royal Society of Arts ou encore Lunar Society of Birmingham. Ce contexte institutionnel bénéfique promeut l'innovation, avec, en premier lieu la machine à vapeur de James Watt (1769). S'inscrit dans la première vague industrielle (machines à textiles, métallurgie, sidérurgie et machine à vapeur). Les transports également se développent à partir de 1804 (premier wagon tracté). C'est le Railway Age. Le maillage du chemin de fer est établi dans les années 1830. Son tracé relie la ville portuaire de Liverpool à la ville industrielle de Manchester. Le Pays de Galles occupe la seconde place après l'Angleterre dans la production industrielle.

- D'abondantes ressources minières (coke ou charbon), permettant de tirer profit de cette mécanisation.

C'est par et dans le paysage, et ses mutations, que s'affirme cette vocation industrielle : l'implantation d'industries et de mine s'étend de Manchester à Birmingham, zone constituant une région imaginaire qualifiée de « Black Country ». Métamorphoses des espaces ruraux, peu à peu transformés en paysages industriels : mines, fours, hauts fourneaux, mais aussi pollution (plomb, bronze, charbon ou « le grand smog »). La désertion des campagnes, l'exode rural : 20 % à Londres en 1801 contre 50 % en 1851 (soit deux millions d'habitants), ce qui amène à l'extension de l'agglomération à partir de 1829 (espaces vagues).

Un des premiers artistes à immortaliser ce changement : Jacques-Philippe de Loutherbourg, titularisé à l'Académie en 1781. Il est aussi passionné par la mécanique et propose, l'année-même de sa titularisation, un dispositif « l'Eidophusikon » (soit « spectacle de la nature ») ou théâtre mécanique précurseur des panoramas du XIX^e siècle : théâtre en réduction et dépourvu d'acteurs dans lequel viennent se mouvoir des automates, des maquettes ainsi qu'un ensemble de toiles de paysages peints de manière plus ou moins opaques par l'artiste.

En 1801, il peint *Coalbrookdale*, qui a inspiré d'autres artistes (William Williams, Anna Seward, Joseph Mallord Turner). Coalbrookdale, est un village dans lequel s'installe une famille de forgerons, les Abraham Darby, qui vont faire fortune grâce à la présence de fer et de charbon à proximité. Avec ses hauts fourneaux, et son fameux pont Iron Bridge, constitue une attraction touristique dès la fin du XVIII^e siècle évoquant les cercles infernaux de Virgile (*La Divine Comédie*).

A projeter :



Il immortalise les transformations radicales du paysage anglais sous le règne de la reine Victoria : la Révolution transforme les villes, les changeant en monstres d'acier et de fumée. Ce *take off* industriel est intensifié par une série de mesures favorables à l'émergence d'entreprises, de manufactures, d'une politique favorable au libre-échange avec l'abolition des *Corn Laws* en 1840.

L'unité nationale se pose dans la diffusion d'une véritable culture industrielle au-delà des frontières-mêmes de la Grande-Bretagne, s'imposant dans les colonies de l'Empire britannique. L'extension de l'Empire anglais dès 1707 (intégration de l'Ecosse, puis Irlande en 1801), qui se poursuit en Amérique du Nord et en Inde à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle (Raj de la Compagnie, de 1757 à 1858). La marine, *The Royal Navy*, a un rôle de premier ordre : protéger les voies commerciales, assurer la paix (*pax britannica*), l'Empire britannique s'étendant presque dans le monde entier : la GB, les dominiums (Canada, Australie, NZ), l'Inde (autogérée à partir de 1858), les colonies de la Couronne (Afrique du Sud), et les protectorats (Égypte, Malaisie). A partir de 1853, politique offensive des canonnières consistant à bombarder des côtes pour ouvrir des marchés (ex : Chine en 1860 ; Jamaïque en 1865, Kenya en 1875).

L'Inde, joyau de la couronne : effondrement des Moghols et des derniers états indépendants. En 1805, conquête de Dehli, et mise sous tutelle du seigneur mogol. En 1815, prise de Ceylan, et en 1816, accès aux montagnes du Népal contre l'indépendance. A partir de ce moment, la GB contrôle Calcutta, Bombay et Madras. En 1850, face aux révoltes locales, dissolution de la tutelle au profit d'une vice-royauté. En 1857, s'achève processus conquête territoriale, mais le

maintien de l'ordre reste très fragile. En 1876, placement direct sous gouvernance britannique, Victoria devenant « impératrice des Indes ».

L'impérialisme anglais et paysages : le premier peintre paysagiste professionnel anglais à se rendre en Inde est William Hodges, en 1778 ; revenu en Angleterre après six ans, il est élu



membre de la Royal Academy en 1786. En 1782, il réalise cette vue intitulée *Tomb and Distant View of Rajmahal Hills*. Les autorités administratives occupent les plaines de l'Inde. Il réalise cette vue lors de son voyage vers Bihar, qu'il décrit comme un « parfait paradis ». Le berger isolé à côté des tombes et des ruines font allusion au thème classique de la présence de la mort au sein-même du paradis (// *Les Bergers d'Arcadie*, 1638).

En réalité, œuvre résonne avec actualité, puisqu'en 1770 la région est dévastée par la famine, avec une mortalité atteignant 30 %.

Toutefois, la réalisation de vues topographiques est aussi une pratique militaire, inhérente à la formation des militaires de la Royal Military Academy ou de The East Company Seminary (1809), complété en 1850 par l'utilisation de la photographie. En effet, l'aquarelle et le dessin accompagnent certains journaux, récits de voyage, tel celui du capitaine James Hebert. En 1827, il consigne son voyage dans l'Himalaya. Il accompagne son récit de douze aquarelles



réalisées par son collègue, le capitaine Mason, ainsi que 260 spécimens géologiques², envoyés à Londres.

² Cf. <https://smarthistory.org/recording-and-representing-india-east-india-company-landscape-practices/>

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02319722/document>

<https://westernarthistorybysuzy.wordpress.com/2017/04/09/landscape-and-the-industrial-revolution/>

<https://histoirebnf.hypotheses.org/12736>

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-cours-de-l-histoire/la-foret-contre-l-usine-les-premiers-combats-environnementaux-2210119>

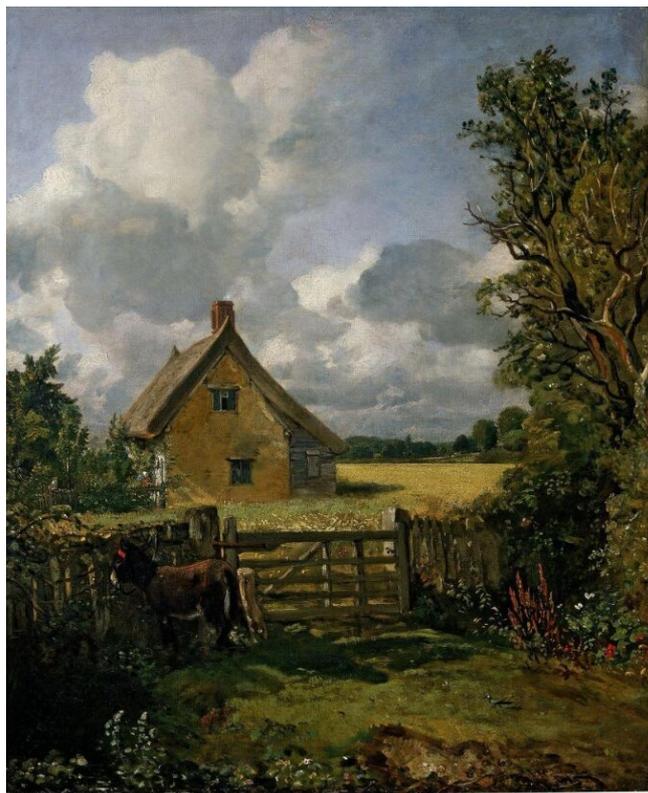
http://artsetculture89.ac-dijon.fr/IMG/pdf/le_monde_industriel.pdf

<https://www.sciencemuseum.org.uk/objects-and-stories/our-environment/art-and-environment>

3. *Modern Landscape: between « progress » and nostalgia*

- *Lost rural paradises*

L'archétype du paysage britannique naît avec William Gilpin qui, rappelez-vous, a théorisé l'esthétique du *picturesque*. Cette nature « typique » anglaise se caractérise par la présence de prairies, de haies, ou de montagnes, avec des cottages, des ruines médiévales, mais aussi la figure du berger menant paître son troupeau. L'une des toiles de John Constable, *A Cottage in a Cornfield*



(1817), illustre cet archétype paysager. Ce cottage se situe à côté du lieu de naissance de l'artiste à East Bergholt dans le Suffolk. Elle a été précédée par une esquisse (1815) et exposée à la Royal Academy (1817). Ce sujet s'inscrit au cœur de l'intimité de Constable puisqu'il s'agit d'une représentation de sa terre natale— terre qu'il n'a jamais quittée, et qui ne cesse de lui servir de modèle artistique. Cette épopée du paysage quotidien et familier est d'ailleurs consignée dans son journal.

Cependant, cette peinture a été gravée après la mort de l'artiste, en 1846. Elle fait partie d'une série de publication, *English Landscape*, réalisée par David Lucas à partir de 1831. Comme l'indique son titre, cette série définit un « type » anglais de paysage illustré au moyen d'une sélection de paysages peints. Ainsi la gravure rompt-elle avec l'interprétation première de la peinture. Elle l'investit d'une dimension nationaliste qu'elle ne possédait guère à l'origine.

L'industrialisation mène également à la disparition de ce type de paysage rural, qui se raréfie déjà en 1803. Dans *Romantic and Picturesque Scenery of England and Wales* (1805), Louthembourg reprend cette image d'Épinal, la juxtaposant à des vues de mines, d'usines, bref, montrant une nature transformée par l'industrie. De ce dualisme émerge le *topos* de l'Arcadie perdue, ou du moins en voie d'extinction...

D'après l'historien Charles-François Mathis spécialisé en histoire environnementale, la préservation et la patrimonialisation de certains paysages ou lieux d'une nature jugée typique

apparaissent à partir des années 1830³. C'est le cas de la région du Lake District, près de Manchester : cette région, sur laquelle le poète William Wordsworth avait publié un guide touristique, fait l'objet de deux controverses : l'une en 1844 au sujet de l'implantation d'une voie ferrée, l'autre en 1876 autour d'un projet visant à dévier l'eau du lac dans un réservoir d'eau destiné aux habitants.

Dès lors, le paysage cristallise les tensions, confrontant différentes perspectives et visions de la Nation.

- *Modern hells*

Le déchirement d'un paysage dénaturé par l'industrie, et dénaturant l'homme, est un motif récurrent de la littérature anglaise de cette première moitié du XIX^e siècle. Cette perte de la terre originelle évoque aussi la damnation humaine, d'après le modèle bien connu de l'expulsion du paradis terrestre d'Adam et d'Eve (Genèse 3, 1-3). Le poète William Blake devient l'une des figures les plus emblématiques de cette expression. En 1804, il compose le poème « And did those feet in ancient time » faisant office de préface à un long poème épique, *Milton, a poem in two books* (1804-

1810). Le titre fait référence à John Milton, passé à la postérité pour son œuvre *Le Paradis perdu*⁴. Dans son poème, Blake convoque Milton, revenu du paradis sur les terres anglaises, et évoquant la chute de l'humanité dans ses péripéties. Le poème d'ouverture s'inspire du livre de l'Apocalypse, mais aussi d'une histoire apocryphe selon laquelle Jésus et Joseph d'Arimathie se seraient rendus à Glastonbury afin de convertir le peuple

Paroles en anglais	Traduction en français
<p><i>And did those feet in ancient times Walk upon England's mountains green? And was the Holy Lamb of God On England's pleasant pastures seen?</i></p>	<p>Dans les temps anciens, ces pieds ont-ils Foulé les vertes montagnes d'Angleterre ? Et le saint Agneau de Dieu a-t-il été Vu sur les prairies agréables de l'Angleterre ?</p>
<p><i>And did the Countenance Divine Shine forth upon our clouded hills? And was Jerusalem builded here Among those dark Satanic Mills?</i></p>	<p>Et la Face Divine a-t-elle Brillé sur nos collines couvertes de nuages ? Et Jérusalem a-t-elle été bâtie ici Parmi ces usines sombres et sataniques ?</p>
<p><i>Bring me my Bow of burning gold; Bring me my Arrows of desire; Bring me my Spear; O clouds unfold! Bring me my Chariot of fire!</i></p>	<p>Apportez-moi mon arc d'or flamboyant ; Apportez-moi mes flèches de désir ; Apportez-moi ma lance ; O nuées déployées ! Apportez-moi mon chariot de feu !</p>
<p><i>I will not cease from Mental Fight, Nor shall my Sword sleep in my hand, Till we have built Jerusalem In England's green and pleasant Land.</i></p>	<p>Je ne cesserai jamais mon combat intérieur, Et jamais mon épée ne dormira dans ma main, Jusqu'à ce que nous ayons bâti Jérusalem Sur les terres vertes et plaisantes d'Angleterre.</p>

britannique. Les « terres vertes et plaisantes d'Angleterre » sont assimilées à la ville céleste de

³ Il s'appuie sur deux événements-clés : en 1833, *le Select Committee on Public Walks* et en 1844, la controverse menée par le poète William Wordsworth autour de l'implantation d'une ligne ferroviaire dans la pittoresque région du *Lake District*. Ce poète avait notamment publié un guide touristique sur cette même région...

Cette décennie inaugure d'ailleurs les concepts d'*industrialism* et de *factory system*.

⁴ Publié en 1667, il évoque les origines de l'humanité, la tentation d'Adam et Eve, leur expulsion du paradis, mais aussi la chute de Satan lui-même. Notons qu'il n'y a aucune référence à l'Angleterre.

Jérusalem. La vision prophétique et manichéenne de Blake la montre dévastée par des « usines



sombres et sataniques ». Le frontispice du livre évoque ces mêmes nuées sombres, ce brouillard (*smog*) dû à la combustion du charbon, acquérant ici une dimension satanique. La gravure montre le combat mené par l'homme, représenté en Adam, afin d'écartier ces maléfiques nuées et comme auréolé d'une lumière interne, originelle. L'homme figure ainsi en éternel rédempteur, perpétuellement en proie avec sa part maudite— s'inspirant du calvinisme. Ce poème devient, en 1916, un emblème du nationalisme anglais puisqu'il inspire l'hymne patriotique *Jerusalem* au compositeur Sir Hubert Parry.

Mais ces obscures nuées investissent également les ciels des paysages peints. En témoigne la toile que peint Turner en 1839,

The Fighting Temeraire tugged to her last berth to be broken up, liant subtilement le genre des



marines à l'histoire de l'Angleterre : Turner montre le remorquement du Téméraire, vaisseau qui avait joué un éminent rôle dans la victoire de la bataille de Trafalgar. Le peintre établit un contraste avec la nouvelle génération des bateaux à vapeurs, plus petits, et noyant le crépuscule de fumées rougeoyantes, dont on note le rappel au-dessus du soleil couchant. Ces firmaments sont

représentés par empâtements, lesquels contrastent avec le camaïeu de bleu pastel et rose caractérisant la partie gauche du tableau. Ainsi la toile nous apparaît-elle littéralement ternie, souillée par la matière-même. L'artiste semble témoigner de la fin d'une épopée héroïque et raffinée qu'incarne le Téméraire au profit de l'ère industrielle, caractérisée par la vapeur et la matérialité. L'évanescence de ce monde « partant en fumée » évoque la métaphore des « chariots de feu » de Blake, également présente dans le livre de l'Apocalypse. Symbole de châtement et de justice divine, le feu est un motif à la fois biblique⁵, fléau civilisationnel⁶, donc un présage funeste, mais aussi lié au paysage industriel⁷.

⁵ La destruction de Sodome et Gomorre ; le sacrifice d'Abraham ; le buisson ardent de Moïse...

⁶ Par exemple, l'incendie de Rome sous le règne de Néron.

⁷ Cf. Louthembourg.

L'ambivalence caractérisant des paysages partagés entre une nature idéalisée, voire providentielle, et une modernité s'affirmant par l'industrialisation peut aussi être liée à l'émergence de la question sociale en Angleterre dès la fin du XVIII^e siècle. En effet, à la mort de l'Arcadie est associée la déchéance d'une humanité dégradée par les fléaux de l'industrialisation. En 1832, le philosophe écossais Thomas Carlyle, dans son essai *The Condition of England Question*, dénonce les fractures sociales de la société britannique qui, d'après lui, sont exacerbées par l'industrialisation et surtout le système d'usine (*The Factory-system*). S'inspirant du mouvement ouvrier des chartistes⁸, il oppose deux « Nations » anglaises. La bourgeoisie et la classe laborieuse (« *homo economicus* »). L'État s'empare de cette question, instaurant les *Poor Law* (1832-1834), des mesures destinées à éradiquer la pauvreté, notamment par le biais de *workhouses*— des « maisons de travail » censées lutter contre ce prétendu désœuvrement social. Ainsi l'État affirme-t-il son rôle d'État-providence (ou *Welfare State*), ce qui constitue une autre facette du nationalisme britannique. La question de la condition sociale anglaise (*The Condition of England question*) posée par Carlyle initie un véritable genre littéraire, « the industrial novels ». Y sont intégrés certains romans de



Charles Dickens, à l'instar des *Temps difficiles* (1854)⁹. Nouveau type de paysage, la ville porte les stigmates du désenchantement et de l'aliénation humaine. La figure du vagabond, ou de l'enfant errant, chère à la veine pastorale¹⁰.

Ce thème transparait notamment dans l'une des aquarelles de William Turner, *The Provincial Antiquities and Picturesque Scenery of Scotland* (1823) : il s'agit de la rive est d'une rivière longeant la ville de Gateshead, animé par des navires, bateaux à vapeur, et autres petites embarcations ; avec de gauche à droite la tour de Sainte Marie, le pont du Tyne, avec, au-dessus, la

⁸ Créé autour de William Lovett, le chartisme est un mouvement luttant contre les conditions de travail (et de vie) de cette classe laborieuse.

⁹ Dickens y caricature les dérives de la société victorienne, les rouages du « progrès » technique allant à l'encontre du « progrès » humain, mais aussi la doctrine de l'utilitarisme de Bentham, ce en suivant l'itinéraire d'une famille, les Gradgrind.

¹⁰ Cf. certains paysages de Claude Lorrain (XVII^e siècle), mais aussi la figure du bohémien abondamment représentés par Antoine Watteau (XVIII^e siècle).

tour d'Elswick érigée pour la fabrication de feuilles de plomb, de grenailles, de céruse— un métal extrait dans les villes voisines—, le donjon d'un château du XI^e siècle, ainsi que deux églises. Malgré l'animation de cette industrie portuaire, la berge droite est occupée par une foule de spectateurs, et notamment des dockers, un marin, un soldat. Leur immobilisme tranche avec l'activité portuaire, ainsi que le mouvement ouvert par les lignes de force du tableau— mouvement suivant les méandres du Tyne. Ces personnages n'ont pour seule occupation que l'observation d'un fleuve devenu spectacle d'une effervescence industrielle.

- En quête d'authenticité

Ces mutations nourrissent chez certains artistes, et créateurs un véritable sentiment de nostalgie. Naît une véritable fascination pour les vestiges et légendes médiévales de l'Angleterre, ce qui donne naissance à un genre spécifique, la *fantasy*. Cette littérature à rebours des *industrial novels*, exalte un imaginaire surnaturel, échappant à toute rationalité. L'un de ses thèmes fondateurs est la légende arthurienne, véritable mythe de l'identité britannique¹¹. Elle repose principalement sur la diffusion d'un manuscrit du XII^e siècle écrit par le gallois Geoffroy de Monmouth : il offre une synthèse de l'histoire légendaire des rois de l'île de Bretagne depuis Brutus, le « père » fondateur de la lignée. Ce texte a l'avantage de passer outre les identités locales, les fédérant sous une même bannière— ce qui est très utile dans le contexte expansionniste et impérialiste de la Grande-Bretagne au XIX^e siècle. Le « retour » à cette légende arthurienne est amorcé dès 1818, par la pièce de théâtre *Samor, Lord of the Bright City* (1818). Mais Alfred Tennyson qui est considéré à tort comme le père fondateur de cette renaissance arthurienne. Passionné par le Moyen-Âge, il écrit un cycle de poème *Idylls of the King*, dans lequel il s'écarte de la précision historique au profit d'une dimension allégorique et morale. Arthur apparaît comme le roi idéal, guidé par la sainte et chaste quête du Saint-Graal. En 1850, Tennyson est d'ailleurs nommé poète royal (*Poet Laureate*) et sa version est étudiée dans les Public Schools, soucieuses « d'éduquer une génération de chevaliers victoriens »¹². Ce monde idéal est peuplé de fées et d'épreuves cachant la tentation du mal. De fait, Arthur est érigé en véritable icône nationale, puisqu'il fonde la dynastie des Plantagenets tout ayant unifié avant l'heure la Grande-Bretagne.

L'exaltation du Moyen-Âge concerne également le *Gothic Revival*. William Morris, à la tête d'une manufacture, et fondateur du mouvement *Art and Craft*, érige l'art gothique en véritable modèle à la fois esthétique et moral. En réaction à la mécanisation, il prône le « retour » à un artisanat qui témoignerait d'une sorte de perfection morale et visuelle, mise en péril par la

¹¹ <https://normandie-univ.hal.science/hal-03182337/document>

¹² Cf. <https://books.openedition.org/pur/31837?lang=fr>

mécanisation. Il s'inspire de l'utopie, genre britannique fondé par Thomas More au XV^e siècle. Morris appartient à la seconde génération préraphaélite, une confrérie fondée en 1848 par de jeunes étudiants de la Royal Academy, William Holman Hunt, John Everett Millais, et Dante Gabriele Rossetti. S'opposant aux canons de la Royal Academy, ils ambitionnent de créer de nouveaux modèles inspirés de l'art d'avant Raphaël — essentiellement l'Art Médiéval, les primitifs italiens et la Renaissance. Leur intention est à la fois esthétique et morale : gagnés par les préoccupations de l'ère industrielle, ils souhaitent agir sur les mœurs de la société victorienne afin de renouer avec une prétendue pureté originelle. Dans *Hopes and Fears for Arts* (1882), William Morris précise à ce sujet qu'« il ne suffit pas que l'art soit suggestif, soit didactique, soit moral, soit populaire ; il faut encore qu'il soit national ».

Liens vers les références utilisées :

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02319722/document>

<https://www.jstor.org/stable/43298528>

<https://www.sciencemuseum.org.uk/objects-and-stories/our-environment/art-and-environment>

https://www.jstor.org/stable/pdf/43298528.pdf?refreqid=fastly-default%3A1db5de292d7298b8af721e9bd97a13e9&ab_segments=&origin=&initiator=&acceptTC=1

<https://umfablog.wordpress.com/2015/10/01/nature-and-industrialization-in-british-and-american-art/>

<https://eclecticlight.co/2021/04/18/british-landscape-painting-before-turner-1800-1820/>

<https://orca.cardiff.ac.uk/id/eprint/143909/1/At%20night%20they%20glow%20red%20with%20fire%20tracing%20the%20environmental%20impact%20of%20industrialisation%20in%20travel%20accounts%20of%20Merthyr%20Tydfil%201848%201881.pdf>

https://www.jstor.org/stable/pdf/1586332.pdf?refreqid=fastly-default%3Ad20b5de8d09a7b82c46c52479d7aa519&ab_segments=&origin=&initiator=&acceptTC=1

<https://www.revolutionaryplayers.org.uk/geology/>

John Martin, *Pandemonium*, 1841, huile sur toile, 123 x 141 cm, Collection privée

Ford Madox Brown, *An English Autumn Aftnoon*, 1852-1853, huile sur toile, 71,7 x 134,6 cm, Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham, England.

James Abbott McNeil Whistler, *Blue and Gold – Old Battersea Bridge*, c. 1872-5, huile sur toile, 68,3 cm x 51,2 cm, Londres, Tate, N01959