

En quête d'une fleur perdue.

La Belle au bois dormant d'Edward Burne-Jones et Walter Crane

Sir Edward Coley Burne-Jones (1833-1898) est l'un des artistes majeurs du XIX^e siècle, surtout connu en tant que peintre, moins en tant que concepteur de vitraux, de tapisseries, de céramiques ou d'illustrations. À l'inverse, Walter Crane (1845-1915) est moins connu pour ses peintures que pour les illustrations de livres pour enfants avec lesquelles il a commencé sa carrière ; pourtant, de la même manière que son aîné, il a œuvré dans bien des domaines des arts décoratifs, et réalisé bien des peintures. Les deux artistes sont rattachés au mouvement préraphaélite, ainsi qu'aux Arts and Crafts et à l'Aesthetic Movement ; ils se connaissaient, et ont même eu l'occasion de travailler ensemble dans les années 1870. Tous deux ont mis en images le conte de *La Belle au bois dormant* sur différents supports (peinture, céramique, illustration, papier peint...) à plusieurs moments différents de leur carrière.

Nous nous proposons de faire le point sur ces différentes mises en images, afin de comprendre comment a évolué l'interprétation visuelle du conte entre les années 1860 et les années 1890 chez ces deux artistes, mais aussi de déterminer par comparaison quelles ont pu être les singularités propres à chacune de ces interprétations : certes, Burne-Jones et Crane composent tous les deux des versions particulièrement idéalisées et classicisantes du conte, mais quelles sont les différences, les particularités propres à chaque artiste ? Au-delà d'une proximité esthétique, peut-on trouver un éloignement idéologique ? Pour répondre à ces questions, il faudra non seulement faire le point sur les différentes mises en images du conte, mais aussi sur les sources textuelles que les artistes ont pu utiliser pour bâtir leurs œuvres. C'est seulement après cette mise au point que l'on pourra examiner la place qu'occupe le célèbre conte dans l'imaginaire de cette génération d'artistes anglais.

Edward Burne-Jones et la suspension du temps

Edward Burne-Jones est l'aîné de Walter Crane, et de ce fait a bien avant lui l'occasion de mettre en images *La Belle au bois dormant*. En 1864 il reçoit, à travers la firme de son collègue et ami William Morris, la commande de trois panneaux de céramiques peintes destinés à orner les cheminées de la maison de l'artiste Myles Birket Foster, les trois panneaux représentant en séquences narratives l'essentiel des contes *Cendrillon*, *La Belle et la Bête* et *La Belle au bois dormant*. Le fait d'avoir imaginé des panneaux de céramique représentant des contes pour servir d'ornements de cheminées est en soi-même un détail important, puisqu'il rappelle que les contes sont des histoires « du foyer », que l'on raconte « au coin du feu », le soir, quand la famille est réunie après avoir vaqué à ses occupations le reste de la journée. Le panneau qui nous intéresse comprend neuf scènes, contrairement à ceux de *Cendrillon* et de *La Belle et la Bête* qui comprennent chacun six scènes (fig. 1) : *La Belle au bois dormant* semble donc avoir reçu un traitement privilégié, probablement parce que le panneau devait orner une cheminée de taille plus importante ou se trouvant dans une pièce d'apparat plus ostensible². Toujours est-il que le conte est résumé en neuf épisodes, qui rendent compte d'une large partie du récit : baptême de la jeune princesse avec arrivée des fées ; interdiction des quenouilles ; découverte de la vieille fileuse dans les tréfonds du château ; château endormi ; prince arrivant devant la barrière de ronces ; prince réveillant d'un baiser la princesse endormie ; lever de la princesse ; réveil du château ; mariage final. On remarquera que l'épisode occupant la place d'honneur de la série, au centre du panneau, est celui du prince arrivant devant la barrière de ronces : cet épisode, tout comme celui du château endormi se situant de part et d'autre sur la même ligne, devra par la suite occuper durablement l'artiste, qui en fera de multiples versions. Sur quel texte Burne-Jones s'est-il fondé pour son interprétation ? Si l'on passe outre le détail du titre, qui semble au premier abord faire pencher la balance en direction de la version Perrault, on se rend compte que le texte-source est plus probablement celui des frères Grimm : dans la première image, les fées (ou « femmes sages »...) ne sont pas dénombables, mais à l'arrière on compte bien treize couverts, et non sept³ ; dans la quatrième puis la huitième image, on voit distinctement le roi et la reine endormis, puis en train de s'endormir, alors que dans la version Perrault ils laissaient seule leur fille endormie avec tous les domestiques dans une de leurs propriétés secondaires ; enfin, dans la sixième image, on voit clairement le prince embrasser la princesse, détail caractéristique de la version Grimm par rapport à celle de Perrault⁴. De quelle traduction disposait Burne-Jones en 1864 ?

La traduction d'Edgar Taylor, publiée pour la première fois en 1823 et 1826 avec des illustrations de Cruikshank, traduisait le conte sous le titre de *Rose-Bud*, et les traducteurs de l'édition illustrée par Wehnert en 1853, probablement la plus populaire de la seconde moitié du siècle, traduit de même le conte par *Briar Rose*, et non par *The Sleeping Beauty*. Que le titre du panneau de céramiques ait été donné par Burne-Jones, par le destinataire Birket Foster ou par la postérité, il reste observable en tout cas un phénomène de déteinte du titre de la version de Perrault sur la version de Grimm, que l'on trouvera à nouveau en 1882 dans la traduction de Lucy Crane (sœur de Walter Crane) du conte de Grimm sous le titre *The Sleeping Beauty*. Le panneau lui-même ne comporte pas de titre, mais seulement une inscription résumant l'argument du conte : « *Of a certain prince who delivered a king's daughter from a sleep of a hundred years, wherein she & all hers had been cast by enchantment.* » Où l'on voit que le prince, dans cette version de Burne-Jones, occupe une place de choix, puisqu'il est à la fois figuré au centre du panneau, et est considéré dans l'inscription comme le personnage principal du récit... on y reviendra.

À la fin des années 1860, Burne-Jones reprend ce conte sous la forme de trois huiles sur toile qu'il achève en 1873 pour les vendre à son mécène William Graham. Cette série est aujourd'hui connue sous le nom de « petite série » de la *Briar Rose*⁵. L'ensemble des trois toiles (fig. 2) reprend d'une certaine manière l'iconographie de la rangée centrale du panneau de céramiques de 1864 : le prince devant la barrière de ronces (*The Briar Wood*), le château endormi (*The Council Chamber*), et la princesse endormie (*The Briar Bower*). Sauf que l'artiste réarrange l'ordre des images pour leur donner une nouvelle dimension narrative. Plutôt que de suivre de manière séquentielle l'ordre narratif du texte, en présentant d'abord le château endormi, puis l'arrivée du prince, enfin le réveil de la princesse, Burne-Jones fait des trois tableaux une sorte de grand panorama décoratif où le temps, et donc la narration, sont suspendus. Le prince, à l'extrême gauche du premier tableau, contemple d'une certaine manière le chemin à parcourir pour parvenir à la princesse, en passant par la salle du conseil endormi. Le lien spatial entre les trois tableaux est obtenu grâce à la récurrence visuelle de l'entrelacs de ronces, qui se trouve au premier plan dans le premier tableau, mais court également à l'arrière-plan des deux suivants : ce sont ces ronces, ces églantiers ou rosiers sauvages, qui fondent l'unité plastique, à la fois visuelle et spatiale, de la série, et qui, paradoxalement autant que le personnage de Dornröschen, correspondent au titre *The Briar Rose*⁶. Outre le titre, plusieurs détails témoignent en tout cas de l'utilisation de la version Grimm comme texte-source : dans le premier tableau, la présence des chevaliers morts au milieu des épines, dont il n'est pas fait mention dans la version Perrault mais constitue un ajout des frères Grimm⁷ ; la présence du roi dans le château endormi, alors même, on l'a déjà vu, que la version Perrault laissait la princesse endormie avec ses seuls domestiques.

Burne-Jones retravaille cette série de peintures de manière discontinue entre les années 1870 et les années 1890, ce qui donne lieu à deux autres séries, l'une de quatre et l'autre de trois peintures. La série de quatre peintures, ou « grande série » de la *Briar Rose*, est terminée en 1890 (fig. 3)⁸, et est achetée par le financier Alexander Henderson pour orner l'un des salons de sa résidence de Buscot Park. Burne-Jones fournit, pour mieux compléter cette installation *in situ*, dix autres panneaux peints, sans figures, servant d'intermédiaires entre les quatre peintures disposées en frise autour du salon⁹. L'ensemble des quatorze panneaux peints ne fait que développer le suspens narratif déjà présent dans la « petite série » de 1873, l'ajout le plus significatif de l'artiste consistant en une salle supplémentaire (*The Garden Court*) au sein du château endormi, dans laquelle sont assoupies les femmes, servantes, domestiques et tisserandes, du château. La dernière série de trois peintures, sur laquelle nous ne nous attardons pas, reprend des ébauches arrêtées en 1885 pour les mener à leur terme entre 1892 et 1894 ; elle reprend l'ajout de *The Garden Court* en plus de *The Council Chamber*, mais ne comprend pas le tableau initial *The Briar Wood* : il n'est dès

lors pas étonnant que, incomplète, la série ait été démembrée et les tableaux vendus de manière séparée¹⁰. Toujours est-il qu'à partir de la « grande série », en ajoutant *The Garden Court* à *The Council Chamber*, Burne-Jones répare en quelque sorte le tort de la première série qui avait été de ne représenter dans la salle du conseil que des personnages masculins : le tort *gender* n'est toutefois réparé ici qu'en partie, dans la mesure où la reine, la mère de Dornröschen, n'est pas représentée comme elle pouvait l'être dans le panneau de céramiques de 1864. Au final, les espaces sont clairement distingués entre espaces masculin (les deux premiers tableaux) et féminin (les deux derniers).

La présence d'une « salle du conseil », dont ne parlent ni la version Perrault ni la version Grimm du conte, nous met sur la piste d'un troisième texte-source, le poème *The Day-Dream* de Tennyson, qui réinterprète le conte de fées¹¹. Le poème était bien connu de Burne-Jones, grand admirateur de Tennyson, et notamment de l'édition Moxon de ses poèmes (1857) où John Everett Millais, peintre ayant fait partie de la confrérie préraphaélite, avait illustré *The Day-Dream* de deux vignettes (fig. 4)¹². Dans ce long poème narratif précédé d'un prologue et suivi d'une morale, d'un envoi et d'un épilogue, Tennyson décrit d'abord longuement le palais et la belle endormie, avant d'introduire le prince, sa traversée du palais, et l'éveil de la princesse. Dans la partie intitulée « The Revival », deux strophes sur quatre sont consacrées, de manière assez anecdotique, au réveil du roi et de ses barons. Le moment est illustré par Millais, et on pourra trouver une similitude entre le roi de Millais pour *The Day-Dream* et celui de Burne-Jones pour *The Briar Rose*... similitude qui ne dépasse ceci dit pas le stade d'un souvenir visuel déjà transformé en cliché iconographique du vieux roi à la barbe blanche.

Quant à une influence du poème de Tennyson proprement dit sur Burne-Jones, sur laquelle la plupart des auteurs ont insisté, elle n'apparaît pas tant de manière iconographique, excepté en effet cette représentation d'une salle du conseil, que de manière poétique. Le fait même de résumer l'argument du conte dans son épisode central, la libération par le prince de la belle endormie, constitue une proximité qui permet de mettre en valeur l'attachement commun de l'artiste et du poète à l'idée d'un *temps suspendu*. Tennyson passe dix strophes en tout à décrire le palais endormi, et quatre à décrire la princesse endormie au milieu du palais. La métaphore picturale investit d'ailleurs cette description :

Tous ressemblent davantage à des images
Que ces vieux portraits de rois anciens
Qui regardent de leurs murs les dormeurs.

*More like a picture seemeth all
Than those old portraits of old kings,
That watch the sleepers from the wall*¹³.

Les dormeurs ressemblent davantage à des images que les images elles-mêmes contenues dans le palais : Burne-Jones saura exploiter cette image littéraire du temps suspendu par l'image picturale en représentant au sein d'une séquence paradoxalement *non narrative* le spectacle des habitants du château endormi. Littéralement, dans cette série de peintures, « il ne se passe rien », et rien ne passe, sauf le temps. Même la présence du prince dans le premier tableau ne fait qu'annoncer, sans représenter à proprement parler, la résurrection d'un temps narratif : l'histoire est ici en puissance, non en acte. Comme le dit l'artiste lui-même : « En ce qui concerne *The Briar Rose*, je veux que cela s'arrête avec la princesse endormie [...] pour laisser toute la suite à l'invention et l'imagination des gens, et ne pas leur en dire plus¹⁴. » Cette volonté de suspension du récit se fait l'écho de la « morale » ouverte de Tennyson, qui s'interroge :

Et y-a-t-il une morale enclose
Dans le giron d'une rose?

Mais tout homme qui parcourt les prés,
Dans un bourgeon, un brin ou une fleur pourra trouver,
En accord avec ce que ses humeurs lui dictent,
Un sens qui lui conviendra.

*And is there any moral shut
Within the bosom of the rose?*

*But any man that walks the mead
In bud or blade, or bloom, may find,
According as his humours lead
A meaning suited to his mind*¹⁵.

Walter Crane, le conte et l'allégorie

Entretemps, Walter Crane fait à partir de 1865 ses premières armes d'artiste en tant qu'illustrateur de livres pour enfants, les fameux *toy books* publiés par Routledge et imprimés en couleurs. Sa dernière contribution dans le domaine, après quoi il passe à d'autres types de livres dont il maîtrise mieux la réalisation, est justement, en 1876, *The Sleeping Beauty in the Wood* (fig. 5). Le titre, relativement inhabituel dans la tradition anglophone, semble tiré de la traduction du récit que fait James Robinson Planché en 1858, toujours chez Routledge, avec vingt-trois autres contes de fées français¹⁶. Le texte-source est donc bien ici la version Perrault, comme le montrent, entre autres, le fait que le roi ne s'endorme pas avec le reste du château, ou bien encore le nombre de fées invitées au baptême, sept et non douze. Mais de toute façon le texte-source s'efface au profit d'une adaptation versifiée, probablement due à l'artiste aussi bien qu'à sa sœur, Lucy Crane¹⁷.

Étrangement, la première image de Walter Crane représente un épisode assez tardif du récit, celui de la rencontre avec la vieille fileuse au fond d'un couloir oublié du château. Par conséquent, l'image décroche dès le départ du texte qui l'accompagne, et quelque effort que l'illustrateur et sa sœur aient pris à condenser le contenu narratif, la mise en pages contraignante du *toy book* ne pardonne pas, et très concrètement le texte rattrape l'image, jusque-là toujours en avance, seulement au niveau de l'avant-dernière illustration, soit la sixième sur sept planches en tout. Très concrètement, la première illustration ne reçoit son sens du texte que dans le cartel de la quatrième planche, ce qui donne nettement l'impression d'un agencement maladroit. Doit-on déduire de ce retard constant, qui gêne une lecture proprement iconotextuelle de l'album, une négligence de l'artiste ? Sans doute, mais la temporalité de lecture d'un album pour enfants n'est sans doute pas la même que celle, par exemple, d'une bande dessinée, où la coïncidence entre texte et image est une donnée fondamentale. Ne peut-on imaginer deux lectures possibles de l'album, d'une part de la série d'images, d'autre part du texte ? La séparation des deux lectures contredit l'efficacité du livre en tant qu'objet iconotextuel, mais rend en revanche en partie compte de la possibilité d'une lecture alphabète, enfantine, d'images dont le contenu narratif est connu de par la tradition orale. D'autre part, ce décrochement crée des effets de lecture intéressants, peut-être non voulus, mais manifestes. Ainsi de la double page centrale qui montre par l'image le château endormi dans lequel pénètre le prince à gauche, et où le texte décrit l'épisode de la malédiction proférée par la mauvaise fée, sorte de préfiguration du château endormi montré par l'image au même endroit. Ainsi se voit mis en place dans le texte l'élément perturbateur du récit, et en même temps dans l'image son dénouement avec l'arrivée du prince : cette quatrième planche, positionnée au centre de l'ouvrage, résume ainsi par le texte et l'image l'intégralité du récit¹⁸.

Dans cette double page centrale, l'image forme elle-même une sorte de condensé narratif de l'épisode sur lequel Burne-Jones avait appesanti ses efforts dans la « petite série » de 1873 : à gauche le prince s'apprêtant à parcourir le château endormi, à droite la belle endormie qu'on aperçoit à travers l'enfilade d'ouvertures, entre les deux les soldats, musiciens et suivantes endormis. La barrière de ronces de Burne-Jones a disparu, mais on la trouve malgré tout

représentée symboliquement avec la branche d'olivier que le prince doit repousser afin d'entrer dans le château. On ne trouve certes pas de « salle du conseil » du roi, version Perrault oblige, mais on remarque malgré tout une même répartition des espaces entre les sexes : le prince doit d'abord traverser un espace où dorment des hommes avant d'atteindre le « berceau » (*bower*), à l'intérieur du château, où l'on ne trouve plus que des femmes.

Il y a peu de chances que Walter Crane ait connu le panneau de céramiques de Burne-Jones de 1864, mais a-t-il connu sa série de peintures ? Certainement pas la « grande série », qui avant 1876 n'était encore qu'en gestation, mais la « petite série » de 1873 ? Walter Crane rencontre Burne-Jones justement durant cette période, grâce à l'entremise d'un mécène commun, George Howard. Il raconte cette première entrevue au domicile-atelier de Burne-Jones, The Grange, dans son autobiographie :

M. Howard m'emmena avec lui un jour à The Grange, et là je rencontrai pour la première fois l'artiste pour le travail duquel personne, je pense, n'entretenait à cette époque l'admiration la plus enthousiaste et la plus profonde. [...] Il était alors entouré d'une grande quantité d'œuvres, et des tableaux et dessins à différents stades étaient visibles dans son atelier, les œuvres plus finies étant accrochées dans l'antichambre. Je me souvins de l'ébauche monochrome pour « Fortune », la plupart des grands sujets pour la série des Persée, et « The Sleeping Beauty », l'inhabituel « Pan and Psyche », « The Feast of Peleus », « Venus's Mirror » [...]. La vue d'œuvres d'imagination si intéressantes était très inspirante, et on tombait à n'en pas douter sous son influence pour un certain temps.

Mr. Howard took me with him one day to The Grange, and there for the first time I met the artist for whose work no one, I think, at that time entertained a more enthusiastic and profound admiration. [...] He was then surrounded with a vast quantity of work, and pictures and designs in every stage nearly were to be seen in his studio, the more finished work being hung in the anterooms. I remembered the design of "Fortune" in monochrome, several of the large subjects of the Perseus series, and "The Sleeping Beauty," the unusual "Pan and Psyche," "The Feast of Peleus," "Venus's Mirror" [...]. The sight of so much interesting imaginative work was very inspiring, and no doubt one fell much under its influence for some time¹⁹.

La rencontre se déroule aux alentours de 1870, soit à un moment où la « petite série » est encore en cours de réalisation. Mais Walter Crane fréquente régulièrement les années suivantes sinon Burne-Jones, du moins son œuvre, et il ne fait pas de doute qu'il ait puisé dans l'œuvre si inspirante de son aîné quand il s'est agi de réaliser la double page pour *The Sleeping Beauty in the Wood*. Si cela est nécessaire, on ajoutera pour étayer cette hypothèse un rapprochement de détail iconographique : l'idée d'ajouter des fleurs de pavot, plante narcotique par excellence, pour insister de manière florale sur l'idée d'un endormissement général semble directement empruntée au tableau central de Burne-Jones, *The Council Chamber*, où on trouve le motif le long du bord droit. Le fait est que Crane met ce détail en avant dans sa composition, alors qu'il n'était que suggéré de manière marginale chez Burne-Jones : on retrouve là le goût de Walter Crane pour l'allégorie « voyante », là où Burne-Jones tient à conserver un certain mystère, ou du moins une certaine discrétion. Toutefois, le détail n'est pas concluant en lui-même, puisqu'on le retrouve aussi dans la première vignette de Millais, et que Walter Crane connaissait autant que Burne-Jones l'édition Moxon des poèmes de Tennyson...

Un dernier élément intéressant à mettre en valeur dans la série d'illustrations de Walter Crane est son effet de structure. Il semble en effet que le tout ait été composé comme un polyptique, et non comme un album, ce qui peut expliquer en partie le décrochage malencontreux du texte et de l'image. On a déjà vu que la double page centrale synthétisait de manière remarquable l'épisode central du récit. Comparons maintenant les deux illustrations qui la jouxtent en amont et en aval, soit la troisième et la cinquième planches. La troisième montre le prince confronté à la muraille de ronces, et demandant au paysan ce qui se trouve derrière, alors que la cinquième montre le même écartant les rideaux de la chambre de la belle endormie. D'abord une muraille de ronces, puis un mur de rideaux : la symétrie symbolique est forte, et on voit bien comment Walter Crane a conçu sa série, par séquentialisation non pas tant d'événements narratifs que d'événements symboliques. Si l'on s'éloigne encore de la double page centrale et que l'on regarde les deuxième et sixième illustrations, on voit d'abord l'endormissement de la princesse, puis son réveil : la symétrie symbolique fonctionne encore très bien. Celle mise en place entre première et septième illustration est plus subtile. On voit dans la première illustration la jeune princesse face à la vieille fileuse qui sera cause de son endormissement, sorte de mort métaphorique par laquelle le récit veut nous dire que la jeune fille meurt pour que naisse la femme. Significativement, les deux figures qui se font face sont chacune inscrites, de manière très néoclassique (souvenons-nous du *Serment des Horaces* de David) dans une baie architecturée, et sont donc séparées visuellement par un pilier. La dernière illustration montre à l'inverse la jeune femme et le prince, récemment unis, inscrits tous les deux entre deux piliers : on passe non seulement, entre la première et la dernière planche, de l'état de jeune fille à celui d'épouse, mais aussi d'un stade de *séparation* à un stade d'*union*. La jeune fille, dans un état initial d'incomplétude, doit pour accomplir son destin passer par une mort métaphorique – soit se voir ouvrir le rideau de ronces qui, déjà, se profilait derrière la vieille fileuse – pour en être réveillée par un prince avec qui elle pourra enfin accomplir son destin, et aboutir à un état final de complétude. Récit d'initiation, symbolique érotique, on y trouvera toute la richesse symbolique que l'on veut, à supposer que l'on accepte de prendre la série d'images pour elle-même, et non en relation avec le texte.

Mais Walter Crane ne s'arrête pas là, et retravaille le récit de *La Belle au bois dormant* à de nombreuses reprises après 1876. Tout d'abord en 1879, date à laquelle il livre à la firme Jeffrey & Co. une composition pour un papier peint sur le thème de *The Sleeping Beauty* (fig. 6). Celui-ci reprend les impératifs du genre : répétition ornementale de motifs, avec forte bidimensionnalité interdisant la représentation d'espaces parcourables dans lesquels pourrait prendre place une véritable narration. Du coup sont juxtaposées les unes autour des autres différentes figures au milieu d'un entrelacs de rosiers sauvages : la belle endormie et son prince, bien sûr, mais aussi, tous assoupis, le roi, la fileuse, un garde, un musicien, une suivante, un paon, un perroquet, un chien et un chat, quasiment tous empruntés au *toy book* de 1876. Le texte-source, si l'on peut dire à ce stade de « détérioration » du récit, semble néanmoins à ce stade davantage être la version des Grimm que celle de Perrault, puisque le roi aussi est représenté parmi les dormeurs. L'omniprésence du fameux églantier donnerait également envie de rebaptiser ce papier peint *Briar Rose*, mais, à l'époque, l'amalgame des titres est courant, avec une prédilection pour *The Sleeping Beauty* qui ne fera que s'accroître, comme on le sait aujourd'hui, avec le temps.

Significativement en effet, quand Lucy Crane traduit le conte de Grimm à la même époque pour un volume qui sera publié chez Macmillan en 1882 sous le titre *Household Stories*, elle le traduit sous le titre *The Sleeping Beauty*, montrant ainsi une contamination de la version Grimm par la version Perrault. Le projet d'une édition illustrée des contes de Grimm remonte à 1876, et la correspondance de Walter Crane indique que la traduction devait être terminée vers 1878/20, ce qui peut laisser entendre que si contamination il y a eu, c'est d'abord sous l'influence de la traduction de Lucy Crane : la traduction de *Household Stories* ayant précédé la réalisation du papier peint, c'est la première qui aurait donné son nom au deuxième. Quoi qu'il en soit, Walter Crane fournit quatre dessins pour le conte, qui sont gravés sur bois par Joseph Swain (fig. 7) : un hors-texte, mais aussi un bandeau, une lettrine et un cul-de-lampe. Le bandeau et la lettrine ne laissent pas de doute sur le texte-source : là où le premier représente le prince se frayant un chemin parmi des ronces emplies de cadavres, caractéristiques de la version Grimm où d'autres fils de roi ont tenté leur chance avant l'échéance des cent ans, la lettrine représente les circonstances magiques dans lesquelles la princesse a été conçue : grâce à une grenouille rencontrée au cours d'un bain de la reine, épisode peu illustré, mais approprié au commencement d'une lettrine. Le cul-de-lampe, sans surprise, représente une scène de mariage dans la forme parfaite et accomplie d'un médaillon circulaire. Walter Crane ajoute néanmoins à la scène un ange, non présent dans le texte, afin certainement de donner un hiératisme, et une dimension sinon religieuse du moins spirituelle à l'union des deux époux. Le médaillon est encadré de *putti* musiciens, dont deux trompettes arborent le symbole de la rose sauvage à cinq pétales, véritable leitmotiv de l'iconographie anglaise du conte de Grimm. Le hors-texte, de son côté, est au sein du recueil déplacé en face de la page de titre, en figure de frontispice, et représente, épisode incontournable dans la mise en images du récit, le réveil de la princesse par le prince. Comme dans le *toy book* de 1876 et le papier peint de 1879, on retrouve un chat et un chien, ainsi que, insistants, des instruments de musique, quoique sans musiciens cette fois-ci. Là où le chat et le chien sont là, me semble-t-il, avant tout pour désigner le château endormi comme un espace domestique²¹, le musicien – ou l'instrument de musique – renvoie à deux choses différentes. La première, c'est l'idée d'une suspension des sons aussi bien que des mouvements ou des regards... la deuxième, c'est la mise en allégorie du réveil de la princesse comme une renaissance des arts²². « La belle endormie » se laisse facilement lire, dans l'expression anglaise *The Sleeping*

Beauty, comme « la beauté endormie » : la belle n'est pas seulement un personnage, mais l'incarnation d'un concept... soit ce qu'on appelle techniquement une allégorie. Et à l'endroit symbolique de l'ouverture du recueil qu'est le frontispice, l'illustrateur Arts and Crafts place de manière programmatique cette image à la fois narrative et allégorique, destinée non seulement à illustrer un conte, mais aussi à rendre compte de la visée esthétique d'une réalisation artistique.

La dernière réalisation de Walter Crane ayant pour thème notre conte, si l'on met de côté le masque *Beauty's Awakening* réalisé avec la Art Worker's Guild en 189923, est un triptyque exposé pour la première fois en 1905, et constitué de trois panneaux peints à la tempera, dont deux sont repliables et peints des deux côtés (fig. 8). Quand le cabinet décoré est fermé, les deux panneaux latéraux présentent un paysage fermé, essentiellement constitué d'une barrière d'églantiers, puis au second plan d'une forêt automnale particulièrement dense et sombre, enfin à l'arrière-plan, dans une ouverture en haut à droite, d'une tour du château légendaire. L'inscription sur le phylactère, dont le texte est très probablement dû à l'artiste, peut être traduite ainsi :

Églantine

Au plus profond de la forêt cachée
Elle repose dans un sommeil enchanté,
Comme une fleur drapée dans son bouton,
Jusqu'à ce que le printemps apporte l'heure animée de l'amour.

Briar Rose

*In the forest hidden deep
Lies she in enchanted sleep,
As folded in the bud the flower,
Till spring shall bear love's quickening hour.*

En écho à cet appel au temps libérateur d'énergies printanières, un sablier est représenté au premier plan, comme il l'était à l'arrière-plan à droite du hors-texte de *Household Stories* en 1882, ou encore, au moment du réveil, le sablier renversé de la quatrième planche du *toy book* de 1876.

Quand on ouvre les deux panneaux, c'est-à-dire symboliquement quand, en lieu et place du prince, le spectateur traverse la forêt de ronces, le château endormi s'offre à la vue. Et ici, contrairement à ce qui se passait dans les séries de Burne-Jones ou même dans la double page centrale du *toy book* de 1876, les panneaux réintroduisent une séquence narrative, avec à gauche le palais endormi, au centre la princesse sur le point d'être éveillée, et à droite le réveil du château. On constate encore une fois, comme chez Burne-Jones et comme dans le *toy book* de 1876, une répartition stricte des sexes : à gauche, en obstacle au réveil, un moine, un garde et un saltimbanque ; à droite, en résultat de cet éveil, un espace essentiellement féminin, où figurent trois dames de compagnie, dont l'une travaillerait à une broderie.

La renaissance est donc bien celle des arts, incarnés ici non par la musique (qu'on retrouve néanmoins dans le panneau central...) mais dans cet art typiquement féminin qu'est le travail du fil et du tissu. L'espace masculin, à l'inverse, semble relativement coercitif, surtout si on rapproche, comme l'a fait Morna O'Neill, ce triptyque de la grande huile sur toile de 1885 intitulée *Freedom*. Cette dernière est une allégorie de la liberté humaine, où l'humanité coiffée d'un bonnet phrygien est libérée de ses fers par un esprit angélique, les deux figures du pouvoir séculaire et du pouvoir spirituel restant endormies sur les côtés de la cellule, un arbre en fleurs se laissant voir à l'arrière-plan. Comment ne pas opérer le rapprochement, en effet, entre ces deux figures du roi et de l'ecclésiastique endormis, et celles du garde et du moine assoupis sur le panneau de gauche du triptyque ? Morna O'Neill n'hésite pas, du coup, à faire également de *The Briar Rose* une allégorie politique²⁴ : l'engagement de Walter Crane dans les rangs du socialisme n'est plus à démontrer, et bien de ses œuvres ont en effet un double sens politique énoncé de manière plus ou moins discrète selon le cas. On pourrait dans la même perspective interpréter le fou du panneau de gauche comme un autre agent de coercition politique : le divertissement de la société moderne, obstacle, tout comme les armes ou la religion, à une véritable libération politique. Sans aller jusqu'à faire de Walter Crane un contempteur de la société du spectacle, l'ambition politique de ce triptyque est néanmoins tout à fait étayée à l'analyse d'un autre détail, infime mais envahissant : le lion et la rose, qui ornent le vêtement du prince comme la broderie de la femme du panneau de droite, sont des symboles bien connus de la nation anglaise. La rose Tudor, de couleur rouge à cœur blanc, et représentée avec cinq pétales comme une fleur d'églantier, est en effet un emblème de la couronne anglaise depuis le quinzième siècle, où elle trouve son origine dans la fameuse « galle des deux Rose » (les maisons de York et de Lancaster), alors que le lion est de son côté l'animal emblématique national. La libération de *la Briar Rose* devient alors celle de l'Angleterre, la figure du lion tenant la rose rappelant avec insistance celle du prince-lion, avec sa cape jaune-orangée, venant réveiller la belle fleur couronnée endormie dans son lit.

Conte, merveilleux et politique

Si *The Briar Rose* contient en 1905, enfouie derrière une muraille de ronces, une allégorie politique enjoignant le spectateur à libérer l'Angleterre en se frayant un chemin à travers les écueils assoupis de la religion, de la tyrannie et du divertissement, peut-on en dire autant, de manière rétrospective, des autres interprétations du conte que nous avons décrites ? Si l'engagement à proprement parler politique de Walter Crane date de la fin de sa vie, il n'est pas douteux qu'il ait toujours été sensible aux idées et à l'imaginaire d'une libération socialiste²⁵ ; par conséquent, une lecture politique de son œuvre d'avant les années 1880 est possible. Toutefois, aucun détail iconographique, que ce soit dans les illustrations pour *Household Stories* (1882) ou celles de *The Sleeping Beauty in the Wood* (1876), ne vient conforter une telle interprétation. On aura également peine à étayer une interprétation politique du papier peint de 1879, où le paon et l'autre oiseau, à l'espèce indécise mais ressemblant beaucoup à un perroquet, semblent davantage venir de *The Day-Dream* de Tennyson que d'une quelconque symbolique révolutionnaire²⁶.

Du côté de Burne-Jones, les choses sont plus complexes. On sait que le peintre avait peu ou prou les mêmes convictions politiques que son ami de toujours, William Morris, mais que là où ce dernier s'était jeté à corps perdu, au cours des années 1880, dans le socialisme, Burne-Jones, de son côté, avait toujours répugné à un quelconque engagement ou action publique. Discret et réservé quant à ses opinions républicaines, Burne-Jones n'est donc pas le genre, contrairement à Walter Crane, à faire de ses peintures des programmes politiques. Et on voit mal à première vue comment la grande série de *The Briar Rose*, vendue à l'agent de change Alexander Henderson (futur Lord Faringdon), pourrait de près ou de loin véhiculer un message socialiste : l'historiographie y voit au contraire plutôt, traditionnellement, l'exemple parfait d'un escapisme rêveur, où se vérifierait parfaitement le cliché de l'artiste réfugié dans sa tour d'ivoire, loin des blessures de ce monde. Et pourtant... une historienne de l'art, Andrea Wolk Rager, a récemment défendu la thèse d'une *Briar Rose* sinon socialiste, du moins pas si escapistique qu'il n'y paraît²⁷. Elle insiste sur le fait qu'avant d'être vendue à un magnat de la finance, la série est exposée dans le quartier de Whitechapel, à Londres (sinistrement connu pour être l'un des quartiers les plus miséreux – et les plus mal fréquentés – de la métropole victorienne), dans le cadre d'une action philanthropique menée par le pasteur et réformateur Samuel Barnett. Le but avoué de cette exposition à Toynbee Hall est d'apporter éducation artistique et morale aux classes défavorisées. Le livret accompagnant cette exposition comprend une description en vers, par William Morris, des tableaux de Burne-Jones, dont le texte est on ne peut plus révélateur, et dont les quatrains seront repris dans le décor final de Buscot Park.

La forêt de ronces

Le sommeil fatidique flotte et s'écoule
Au milieu des ronces entrelacées
Mais voilà la main et le cœur fatals
Qui viennent déchirer la somnolence maudite !

La salle du conseil

La peur de la guerre, l'espoir de la paix
Le péril et l'essor du Royaume
Dorment, et attendent le jour
Où le destin enlèvera leurs chaînes.

Le jardin de la Cour

L'aimable enclos des demoiselles du pays
Ne connaît le mouvement ni des mains ni des voix,
Les eaux dormantes n'emplissent aucune coupe,
La remuante navette est au repos.

Le berceau de la Rose

Ici repose l'amour amassé, clé
de tout trésor qui sera jamais ;
Viens t'emparer du don, main destinée,
Et éveille d'un coup ce monde endormi.

The Briarwood.

The fateful slumber floats and flows

About the tangle of the rose;

But lo! The fated hand and heart

To rend the slumberous curse apart!

The Council Room.

The threat of war, the hope of peace,

The Kingdom's peril and increase

Sleep on, and bide the latter day,

When fate shall take her chain away.

The Garden Court.

The maiden pleasance of the land

Knoweth no stir of voice or hand,

No cup the sleeping waters fill,

The restless shuttle lieth still.

The Rosebower.

Here lies the hoarded love, the key

To all the treasure that shall be;

Come fated hand the gift to take,

And smite this sleeping world awake²⁸.

Dans le deuxième quatrain, William Morris s'est approprié l'évocation de la salle du conseil endormie pour en faire une métaphore d'une « histoire en latence », en attente d'un bouleversement prochain qui lui rendrait la vie. « L'espoir et la peur » font partie du vocabulaire habituel à Morris lors de ses discours politiques, où il fait de ces deux grandes passions humaines les moteurs d'un changement qu'il veut imminent²⁹. Ici, c'est la société tout entière qui est considérée par les vers de Morris : on y voit l'espoir du peuple de l'avènement d'une société meilleure, mais aussi la peur éprouvée par les puissants, non d'une guerre militaire, mais d'une guerre économique et sociale ; on y voit le sommeil d'un désir populaire d'abattre la souveraineté des rois pour la remplacer par celle du peuple, mais aussi la puissance contraire d'un impérialisme tant commercial que militaire. Tout cela est endormi, car seule la révolution, l'événement tant attendu, est susceptible de véritablement mettre en branle ces passions et ces mouvements de société au grand jour. Pour le dire dans des termes marxistes, la révolution socialiste se veut la fin de la préhistoire où les hommes, aveugles et endormis, sont soumis aux lois du marché et des intérêts de classe, et le début de l'histoire où, parfaitement conscients et éveillés, ils prennent en main leur destin, comme ce prince qui vient en quelque sorte *accomplir le sens de l'histoire* en venant réveiller la belle endormie.

Peut-on vraiment voir tout cela dans le tableau de Burne-Jones ? Certes non, mais il reste remarquable que l'artiste ait trouvé les vers de Morris suffisamment évocateurs et pertinents pour vouloir les conserver dans le décor final de sa série de peintures à Buscot Park, et on sait par ailleurs que si Burne-Jones ne s'entendait pas avec Morris sur la marche à suivre, il partageait avec lui la plupart de ses convictions idéologiques, et notamment le constat de la déréliction esthétique de la société victorienne à l'époque de la révolution industrielle et de l'impérialisme marchand. La querelle portait donc sur les moyens, et non sur la fin : comment accomplir la révolution, et faire en sorte que le beau puisse enfin faire partie intégrante de la vie quotidienne de tout un chacun, et non seulement d'une élite fortunée ? Dans l'opinion de Morris, lassé de ne vendre ses meubles et ses papiers peints qu'à une élite fortunée, il n'était pas possible de parvenir à ce but sans bouleverser les rapports économiques et sociaux : pas d'espoir d'une rénovation morale de la société sans une abolition de sa misère sociale, et donc des rapports de domination de l'homme sur l'homme. L'opinion de Burne-Jones était qu'il était inutile de s'agiter en de longues soirées de réunion sur le contenu d'un pamphlet, et que chacun devait faire ce pour quoi il était doué afin d'apporter un peu de beauté au monde à la mesure de ses moyens, et pour cela il lui fallait personnellement se plonger entièrement dans la peinture³⁰.

Si l'on ne peut donc faire de *The Briar Rose* de Burne-Jones une allégorie politique au sens où peut l'être le triptyque de Walter Crane du même nom, force est donc de reconnaître que l'œuvre s'ouvre d'elle-même à une telle interprétation, ne serait-ce que parce que Burne-Jones lui-même, on l'a déjà dit, a volontairement laissé le récit « en suspens » : en suspens narratif... et donc aussi en suspens sémantique. La co-présence des vers de Morris, qui restent polysémiques, fléchissent nettement la réécriture du conte de fées dans une direction politique. Par ailleurs, Burne-Jones met en avant un schéma de quête chevaleresque qui ne forme qu'une partie du texte-source (y compris dans la réécriture de Tennyson), et qui est ouverte à une multiplicité d'interprétations. On peut bien sûr voir de manière assez classique dans le prince un autoportrait allégorique du peintre lui-même, en quête de la beauté mi-érotique mi-artistique d'une femme-fleur allangue, dont les charmes ne demanderaient que l'intervention de l'artiste pour être éveillés par les grâces de la peinture. Mais on peut aussi y voir une quête plus séculière : ainsi, dès 1904, le prince est identifié par l'une des premières biographes du peintre, Fortunée de Lisle, comme « le type du penseur, du réformateur, de l'homme qui a un idéal devant lui, et est éveillé et libre, alors que ceux autour de lui sont allongés, rêvant à des rêves anciens, enchaînés aux mensonges et aux conventions du siècle³¹ ». Le fait est que le schéma du prince en quête de la belle endormie est infusé dans un imaginaire rassemblant des souvenirs du *Roman de la Rose*, que Burne-Jones met en peinture au cours des années 1870-82, de la légende d'Eros et Psyché, peinte à la même époque avec l'aide de Walter Crane³², ou encore d'*Heinrich von Ofterdingen*, roman de Novalis où le narrateur part en quête d'une fleur bleue aperçue dans un rêve. Il s'avère donc d'une polysémie redoutable, que nous ne prétendons pas épuiser ici. Mais il est de ce point de vue important de faire remarquer que, pour Burne-Jones comme Crane ou Morris, l'art était profondément lié à la vie réelle, et que la beauté était l'un des outils principaux dans une quête de rénovation morale – et politique – de la société. En d'autres termes : même si les images ne véhiculent en elles-mêmes pas clairement de message engagé, elles se font l'écho d'une quête esthétique dont les retombées indirectes ont une portée politique³⁴.

Conclusion

Si l'on devait résumer les apports de Burne-Jones et de Walter Crane dans la mise en images du conte de *La Belle au bois dormant*, on pourrait dégager au moins trois aspects. Le premier est que, des deux textes-sources de Perrault et des Grimm, c'est le deuxième qui semble être privilégié dans la majeure partie des cas, avec notamment deux motifs qui ont frappé l'imaginaire artistique de cette période. D'abord, le rapprochement de la princesse avec le motif floral de l'églantier sauvage, qui rencontre un imaginaire artistique – qu'on retrouve à l'époque dans les femmes-fleurs de Wagner ou de l'Art Nouveau – mais aussi national, dans la mesure où la rose est l'un des emblèmes de l'identité anglaise. Ensuite, le motif du roi endormi, avatar de Merlin endormi par Viviane ou Nimue dont Burne-Jones s'était déjà fait l'interprète, fait écho également à un imaginaire politique d'endormissement des puissants, de faillite de la souveraineté face au problème de la misère sociale et morale de la société industrielle.

Le deuxième aspect est la richesse à la fois intertextuelle et intericonique de cette mise en images, le récit pictural de Burne-Jones s'inspirant autant de Tennyson que de Grimm, avec de lointains souvenirs du *Roman de la Rose* et de Novalis, le dialogue se faisant ensuite avec les vers de William Morris avec la « grande série » de Buscot Park, puis Walter Crane puisant dans les images de Burne-Jones pour adapter en vers et en images la version Perrault du récit dans le *toy book* de 1876, et s'inspirant de l'imaginaire politique de Morris pour faire au final, en 1905, du conte un manifeste allégorique et précieux appelant à la libération de l'Angleterre.

Le troisième aspect concerne, au-delà de cette complexité « intericonotextuelle » (sic), la différence de personnalité artistique entre Burne-Jones et Crane. Si les deux empruntent au même imaginaire fait de femmes, de fleurs, de légendes médiévales et d'espoir de rénovation morale de la société victorienne, les deux ne le restituent en effet pas de la même manière. Si l'on excepte le premier panneau de céramiques, « œuvre de jeunesse » si l'on veut, la particularité de Burne-Jones est qu'il ne verse jamais dans l'allégorie monosémique ou dans l'image « jeu de piste » qu'il s'agirait de déchiffrer, et garde constamment une part de mystère en laissant l'interprétation ouverte ; à l'inverse Walter Crane apprécie les jeux de structure et de symétrie et est en quête d'une sorte de langage visuel que le spectateur serait susceptible de décrypter à l'instar de hiéroglyphes. Pour le dire de manière grossière et forcée, Burne-Jones manierait des *symboles* polysémiques là où Crane mettrait en œuvre des *allégories* monosémiques. Cette dernière distinction demanderait bien évidemment à être nuancée dans la mesure où les images de Crane ne sont pas aussi simples à déchiffrer qu'il n'y paraît et ne sont pas au sens strict monosémiques, mais le fait est que Burne-Jones veut confondre, envelopper le spectateur de ses motifs picturaux, là où Crane veut expliquer, déployer le sens du récit par l'image.

Au final, je voudrais revenir sur un aspect très intéressant qui pour ainsi dire échappe pour l'instant à mon interprétation : il s'agit de la répartition extrêmement claire des sexes qu'opèrent les deux artistes au sein du château endormi – les hommes d'un côté, au début du parcours, les femmes de l'autre, à l'aboutissement du parcours –, qui ne se retrouve ni dans la version Perrault ni dans la version Grimm, et qui est forme véritablement un invariant de ces différentes lectures iconographiques du conte. Je n'arrive pas pour l'instant à trouver un sens suffisamment clair à cet invariant, hors d'un atavisme victorien selon lequel le domaine féminin serait pour des raisons « civilisationnelles » nécessairement distinct de celui des hommes. Aux hommes la politique, aux femmes l'art de la tapisserie : en dehors de ces clichés de genre, n'y aurait-il pas un sens plus profond, poétique, voire peut-être politique, à accorder à cette quête de beauté d'un prince en mal d'amour ?