



HAL
open science

“ La critique d’art esthétique de Walter Pater ”

Anne-Florence Gillard-Estrada

► **To cite this version:**

Anne-Florence Gillard-Estrada. “ La critique d’art esthétique de Walter Pater ”. L’esthétisme britannique (1860-1900). Peinture, littérature et critique d’art, dirs. Anne-Florence Gillard-Estrada et Xavier Giudicelli, Reims, ÉPURE-Éditions et Presses Universitaires de Reims, collection “ Héritages critiques ”, vol. 12, 2020 (voir ouvrage: <https://www.lcdpu.fr/livre/?GCOI=27000100480280>), pp.147-165, 2021, 978-2374961033. halshs-03709776

HAL Id: halshs-03709776

<https://shs.hal.science/halshs-03709776v1>

Submitted on 30 Jun 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La critique d'art esthétique de Walter Pater

Anne-Florence Gillard-Estrada

Au milieu des années 1860, Walter Pater* commence à rédiger ses études portant sur des peintres ou auteurs divers, dont celui sur le poète esthétique William Morris*¹. Dans ces essais, il commence à formuler ses théories sur l'art et propose une nouvelle approche de la critique. Le principal critère de valeur, dans la création artistique, est celui de la beauté et non plus de la vérité ou de la morale. Le critique d'art doit donc apprécier les qualités formelles des œuvres avant tout et porter des jugements fondés sur ses propres sensations. Il s'agit alors pour le critique de transcrire ces impressions de plaisir dans une écriture très poétique qui devient une forme de création en soi. Pater affirme en outre que contempler une œuvre produit des effets sur celui qui la regarde. Il envisage dès lors la critique d'art comme une manière d'être, une conduite de vie, ce qui ouvre la voie à une approche transgressive du corps, de la sexualité et de l'individu.

On évoquera dans ce chapitre le rôle qu'a joué Pater dans la critique d'art de l'esthétisme. On postulera l'influence des thèses de Sidney Colvin* sur sa pensée, dont il avait lu les ouvrages et les comptes rendus. Tous deux se connaissaient : dans une lettre de 1868, Pater fait allusion à son « ami » Colvin². Il est probable que Pater se soit inspiré de l'approche de l'art et de la critique de Colvin. Il publie en outre un compte rendu dans la revue *The Academy* de l'ouvrage de Colvin sur la représentation des enfants dans les dessins italiens et anglais en 1872. Cependant, Pater diverge sur le plan de la méthode : il traite rarement de la peinture esthétique de manière directe dans ses textes, préférant l'aborder par le biais d'études consacrées à d'autres périodes de l'Histoire, dans lesquelles il prend la défense de principes artistiques qui sont en fait ceux de l'esthétisme, comme l'intermédialité, le parti-pris formaliste ou la synesthésie. Si les idées que Pater exprime dans sa critique d'art ont profondément influencé Oscar Wilde*, ce dernier suggère pourtant un rapport de concurrence entre peinture et littérature défavorable à la première dans les premiers comptes rendus qu'il rédige à la fin des années 1870³.

Colvin et Pater : liens croisés

¹ « Les poèmes de William Morris » est publié en 1868 dans la *Westminster Review*. Pater reprend la fin de l'essai qu'il place en conclusion de *La Renaissance* (1873).

² Voir B.A. Inman, *Walter Pater and his Reading : A Bibliography of his Library Borrowings and Literary References 1858-73*, New York ; London, Garland, 1981, p. 192.

³ Voir Wilde, « La Grosvenor Gallery » (1877), p. 87-109, et « La Grosvenor Gallery » (1879), p. 111-119

Le contexte artistique et intellectuel dans lequel Pater écrit connaît d'importants changements. Des musées et des salles d'expositions ouvrent leurs portes à un public de plus en plus nombreux ; de plus en plus de reproductions d'œuvres circulent grâce aux progrès des techniques d'imprimerie et de distribution. La demande est donc forte d'accompagner le regard porté sur une production visuelle elle-même en hausse. Les critiques d'art et les essayistes se professionnalisent et leur nombre augmente⁴ ; de nombreux périodiques sont fondés, et ceux-ci contiennent un nombre sans cesse croissant de comptes rendus d'exposition ou autres articles sur l'art, qui viennent s'ajouter aux ouvrages que les critiques d'art font publier ou aux conférences qu'ils donnent à des sociétés de spécialistes ou d'amateurs. Le jugement porté sur les œuvres se diversifie, selon les attentes du lectorat ou la politique éditoriale des revues⁵, et les critères esthétiques se doublent parfois de considérations morales, politiques ou sociales.

Pater s'inscrit dans ce paysage journalistique, dont il connaît bien les procédés et les codes. Une grande partie de ses textes sont d'abord publiés dans des revues, et pour la plupart réédités ensuite dans des ouvrages⁶. Il diverge d'autres critiques esthétiques, comme Colvin puis Wilde, qui abordent la peinture de leur temps et formulent leur approche de la critique d'art dans un format *a priori* peu propice à l'écriture. Les comptes rendus des expositions annuelles de la Royal Academy suivent en effet généralement la même structure : le critique choisit de s'attarder ou non sur tel tableau ou telle sculpture, qu'il découvre au fil de ses déambulations dans les salles d'exposition ; il se sert souvent des entrées numérotées dans les catalogues. C'est peut-être en raison de ce format journalistique que le rôle de Colvin dans la théorisation de l'esthétisme est moins reconnu que celui de Pater⁷, tout comme les premiers textes de Wilde sont moins connus que ses écrits critiques ultérieurs.

Dans l'article qu'il publie dans la *Fortnightly Review* en 1867, « Peintres et peintures anglais de 1867 », Colvin est l'un des premiers critiques d'art à noter l'apparition de nouvelles tendances dans la peinture de son époque, tendances qui ne sont pas encore regroupées sous l'étiquette d'« esthétisme ». Il emploie cependant le terme à plusieurs reprises : il cite Comte lorsqu'il incite à cultiver « la faculté esthétique », parle de la capacité d'une toile à toucher la

⁴ Voir Rachel Teukolsky, *The Literate Eye : Victorian Art Writing and Modernist Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 2009 ; sur l'augmentation des femmes critiques d'art, voir Hilary Fraser, *Women Writing Art History in the Nineteenth Century : Looking Like a Woman*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.

⁵ Sur les périodiques, voir Laurel Brake & Marysa Demoor (dir.), *Dictionary of Nineteenth-Century Journalism in Great Britain and Ireland*, Ghent & London, Academia Press & the British Library, 2009.

⁶ Pater a publié de son vivant quatre recueils d'essais : *La Renaissance* (1873, rééditée en 1877 et 1888), *Portraits imaginaires* (1887), *Appréciations* (1889) et *Platon et le platonisme* (1893). Deux recueils d'essais, *Études grecques* et *Miscellanées*, sont publiés après sa mort en 1895.

⁷ Elizabeth Prettejohn évoque l'importance de Colvin dans l'introduction de son ouvrage *After the Pre-Raphaelites : Art and Aestheticism in Victorian England*, Manchester, Manchester University Press, 1999.

« sensibilité esthétique » et estime qu'Albert Moore* incarne « un tournant esthétique » en peinture⁸. Son approche de la peinture et de la critique d'art est donc orientée par cette dimension importante, liée à son insistance sur le but en art : créer la beauté. Colvin part d'un constat pessimiste sur l'incompréhension du public britannique pour ces tendances artistiques en peinture qu'il juge novatrices. Le critique a donc pour tâche selon lui de montrer au spectateur quels sont les peintres animés par la quête de la beauté. L'histoire de l'art n'aura pas retenu toutes les catégorisations picturales qu'il établit, mais le regard qu'il pose sur les toiles des peintres D.G. Rossetti*, J.A.M.N. Whistler*, Moore, F. Leighton* et E. Burne-Jones installe les jalons de la théorisation de l'esthétisme. Colvin vise ainsi à changer le regard du public sur des peintres encore largement rejetés, comme il l'affirme.

Parmi les traits constitutifs de cette peinture, Colvin met en avant une association qui reviendra souvent sous la plume de Pater : l'union du contour propre à la statuaire grecque et de la couleur typique de la peinture de la Renaissance, en particulier vénitienne, ou encore, du dessin et de la touche. C'est un élément central de l'esthétisme, que de nombreux peintres évoquent et surtout mettent en pratique dans leurs tableaux. Colvin insiste en outre sur l'idée que la peinture doit s'adresser avant tout aux sens et à la perception ; la critique d'art a donc pour tâche d'apprécier les œuvres par le biais des facultés sensorielles. Son texte n'est cependant pas exempt de paradoxes puisque Colvin a parfois recours au contenu intellectuel et moral des tableaux pour mieux les défendre. Cette peinture se voyait en effet attaquée en raison de ses sujets. Colvin justifie par exemple le sujet du nu, au centre alors de nombreuses controverses, estimant que la *Vénus au bain* de Leighton évoque de « hautes qualités de sentiments » et estime que la figure incarne un idéal classique⁹. Ces affirmations ressortissent plutôt aux domaines intellectuel et moral que purement sensoriel, et ce, parce que le sujet était risqué : son idée concernant le « traitement abstrait » de la forme féminine nue chez Leighton rejoint les propres justifications de ce peintre ou d'autres, fondées sur l'idée que le modèle de la statuaire grecque confère au nu des qualités de généralisation et d'idéalisation.

Ces discussions ne sont pas sans lien avec l'idée que la peinture esthétique met l'accent sur la forme au détriment du sujet. Colvin souscrit à l'idée que le recours à des formes inspirées de la statuaire grecque permet aux peintres de renouer avec des formes jugées pures. Il estime ainsi que le « tournant esthétique » qu'opère le peintre Moore – son approche entièrement tournée vers la ligne et la forme – est proche de ce que faisaient les Grecs dans leur art. Les toiles de Moore faisaient alors l'objet de nombreuses critiques concernant l'absence de

⁸ Voir Colvin, « Peintres et peintures anglais de 1867 », p. 52.

⁹ *Ibid.*, p. 51.

sujet ou le caractère trop décoratif des figures, dont la sculpturalité recherchée interdisait toute forme d'expressivité. Mais pour Colvin, si les figures ne s'adonnent à aucune action « dramatique », c'est parce que le peintre aspire uniquement à la beauté des formes, des lignes et des couleurs. L'œuvre de Moore est donc pour Colvin le paradigme de la nouvelle esthétique qu'il souhaite promouvoir dans sa propre critique d'art¹⁰. Quelques mois plus tôt, Pater expliquait lui aussi dans son essai « Winckelmann » que dans la statuaire grecque, par exemple la *Vénus de Milo*, le « motif spirituel » « sature » la « forme sensuelle¹¹ ». Tous deux évoquent en fait certaines idées de Winckelmann et de Hegel sur la statuaire classique, qui se caractérise selon ces derniers par la généralisation, la sérénité et la grandeur. Le peintre Leighton estimait pour sa part que les sujets « classiques » véhiculent des « formes abstraites » et intemporelles permettant aux artistes d'atteindre la beauté¹². Colvin théorise donc déjà la rencontre entre le purisme et l'idéalisation supposés de l'art grec et le parti-pris formaliste, décoratif et anachronique de l'esthétisme. Au passage, Colvin témoigne d'un certain intérêt pour un peintre esthétique particulièrement centré sur les qualités formelles et décoratives, Whistler, dont il apprécie les effets de tonalité, même s'il se montre réticent vis-à-vis de certains aspects de sa peinture, comme l'absence d'idéalisation de la réalité. Whistler était alors largement incompris du public, et ne suscitait pas totalement l'approbation des théoriciens de l'esthétisme. Il faudra attendre l'essai que Pater rédige en 1877 sur Giorgione pour trouver une défense, fût-elle indirecte, des principes qui fonde la manière whistlérienne.

Colvin et Pater se rejoignent sur de nombreux points dans leur approche de la peinture contemporaine. L'on trouve aussi de nombreux points de rencontre dans leur conception de la critique d'art. Colvin oppose le « critique ordinaire » au critique qui entreprend de convaincre le public que la valeur de l'art réside dans la quête de la beauté avant tout ; Pater parle lui dans l'étude de Giorgione de la critique « populaire¹³ », qui selon lui tend à juger les œuvres par leur contenu narratif et non par leurs qualités formelles. En 1867 déjà, Colvin indique que le spectateur doit appréhender les œuvres par les sens, et surtout par la vue¹⁴. Or, la ressemblance

¹⁰ Dans ses comptes rendus des années 1870, Colvin continue de louer la manière avec laquelle Moore traite la forme humaine, conçue comme un arrangement harmonieux de lignes et de formes obéissant à un rythme musical : Sidney Colvin, « English Artists of the present day : III. Edward Burne-Jones », *Portfolio*, vol. 1, nos. 1-12, 1870, p. 17-22 ; « English Artists of the present day : I. Edward J. Poynter, A.R.A. ; I I: Albert Moore », *The Portfolio*, vol. 1, nos. 1-12, 1870, p. 1-6.

¹¹ *La Renaissance. Études d'art et de poésie*, trad. Bénédicte Coste, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 194.

¹² Lettre de novembre 1873 citée dans J. Comyns Carr, *Some Eminent Victorians : Personal Recollections in the World of Art and Letters*, London Duckworth & Co., 1908, p. 98.

¹³ Walter Pater, *La Renaissance*, trad. B. Coste, *op. cit.*, p. 141.

¹⁴ Dans un autre essai, Colvin réaffirme que les œuvres d'art s'adressent aux perceptions sensorielles et que le but premier de la peinture est la combinaison harmonieuse des lignes, des couleurs, de la lumière et des ombres, voir : Sidney Colvin, « Literature and the Manual Arts », *Fortnightly Review* 27, 1880, p. 580-597.

de son texte avec les idées et les formulations du compte rendu sur la poésie de William Morris que Pater publie l'année suivante n'est peut-être pas fortuite. Colvin déplore que soit « en sommeil la faculté qui appréhende la perfection visible » et estime qu'il est donc du « rôle du critique que de tenter de raviver chez la majorité la flamme de l'amour de la beauté et de nous rendre sensibles à cette perfection des formes et des couleurs que les artistes supérieurs ont à nous montrer¹⁵ ». Pater quant à lui, dans la conclusion qu'il ajoute à la première édition de *La Renaissance* – texte qui reprend en fait la fin de l'essai sur William Morris –, incite son lecteur à ne pas « s'endormir avant nuit » : « Brûler toujours de cette flamme adamantine, maintenir cette extase, voilà ce qu'est le succès¹⁶ ». On voit ici une proximité lexicale frappante, qui témoigne d'une probable convergence d'idées et de lectures croisées. En outre, pour Colvin, la beauté et la perfection ont des effets bénéfiques sur la « sensibilité » de qui contemple l'œuvre : l'individu peut apprendre de cette appréhension guidée de l'art. Pater va pousser plus loin la valorisation de la subjectivité mais alors que Colvin en appelle parfois à un « élan collectif », Pater distingue parmi son lectorat un groupe de lecteurs particulièrement sensibles à son esthétique homoérotique codée.

La critique comme « formule de vie »

Dans les essais publiés à partir des 1866, Walter Pater prend part aux débats qui agitent le monde de l'art. Il se pose en défenseur des principes de l'esthétisme en art dans son compte rendu sur la poésie de William Morris, mais aussi dans ses études sur des peintres de la Renaissance italienne ou sur le critique d'art allemand Winckelmann. Il définit en outre dans la préface de *La Renaissance* ce qu'il appelle la « critique esthétique¹⁷ ».

Pater explique dans la conclusion de *La Renaissance* que la science a apporté une perception nouvelle de l'individu : l'existence humaine est soumise au principe de mutabilité et l'être est confronté au caractère fugace de l'expérience. « La pensée moderne a de plus en plus tendance à considérer toutes les choses et tous leurs principes comme des modes ou des façons inconstantes¹⁸ », affirme-t-il. Face au flux des sensations éphémères qui l'assaillent, le sujet perd le sentiment de son intégrité physique et mentale : « C'est sur ce mouvement, sur ce passage, sur cette dissolution des impressions, des images et des sensations que s'arrête l'analyse, sur cette disparition continue, sur cet étrange et permanent tissage et défilage de

¹⁵ S. Colvin, « Peintres et peintures anglais de 1867 », p. 57.

¹⁶ Walter Pater, *La Renaissance*, trad. B. Coste, *op. cit.*, p. 215.

¹⁷ *Ibid.*, p. 47.

¹⁸ *Ibid.*, p. 213.

nous-mêmes¹⁹ ». Cette idée ne peut être dissociée de la critique d'art telle que Pater la définit et la pratique dans ses textes. Pater exhorte en effet son lecteur à surmonter ce constat pessimiste en profitant de chaque sensation. Le credo célèbre de la conclusion – profiter de chaque impression, s'adonner au plaisir esthétique afin de triompher du temps sans cesse en fuite – est le fondement de son approche critique. Pater assigne au lecteur mais aussi au critique d'art un rôle de premier plan : saisir les instants de beauté dans l'art mais aussi dans la vie.

Le mode d'écriture qui s'impose à lui pour rendre compte de ces sensations et impressions arrachées au flux de l'existence est l'essai, du moins au début de sa carrière – essais qu'il appelle par ailleurs « études ». Certes, ce genre littéraire se fonde sur une présentation structurée et sur une vaste érudition. Pater convoque des sources, fait référence à d'autres textes ou à d'autres auteurs. Mais l'exposé est aussi soumis aux digressions et aux impressions fugaces de Pater, comme en témoigne sa syntaxe complexe, qui comporte de nombreuses appositions, subordonnées ou incisives, ou encore des changements de rythme. L'écriture reflète ainsi les méandres de la pensée. Pater évoque ses propres impressions et emploie volontiers la première personne du singulier. Il commente certaines œuvres en ajoutant un récit narratif ou une anecdote historique parfois agrémentés de détails sortis tout droit de son imagination. Ce style témoigne du désir de proposer une critique subjective. L'essai tel qu'il le pratique reflète en outre l'hésitation du critique dans un cadre intellectuel qui postule que tout jugement est relatif et que la connaissance, voire l'existence, sont en proie au changement. L'appréciation de l'art ainsi transcrite en mots permet cependant une épiphanie et le texte se présente comme un ensemble d'instantanés qu'il convient d'apprécier pour eux-mêmes.

Une critique palimpseste

La critique esthétique de Pater reflète son intérêt pour les questions historicistes. Il part d'un questionnement sur ce qu'est la modernité qu'il envisage comme une dialectique entre le passé et le présent. La Grèce joue notamment un rôle central dans cette approche : elle exerce une influence artistique et intellectuelle propre à revigorer la culture et l'art non seulement du passé, puisque Pater insiste sur la présence de la culture grecque au Moyen Âge puis à la Renaissance, mais aussi du présent. *La Renaissance* traite de la littérature du Moyen Âge car il y perçoit les prémices de l'« esprit de la Renaissance », qu'il envisage à son tour comme un renouveau de l'« esprit grec ». Sa critique d'art met ainsi au premier plan l'influence fructueuse de diverses strates historiques qui se superposent parfois dans une même culture.

¹⁹ *Ibid.*, p. 215.

Dans le même ordre d'idée, les références intertextuelles ainsi que les allusions à des œuvres artistiques et aux auteurs ou artistes qui les ont créées s'emboîtent dans ses textes. Il aborde la peinture du Vinci par le biais des *Vies* de Vasari ou l'œuvre de Pic de la Mirandole à travers *Les Dieux en exil* d'Henri Heine (1853) ; il évoque la peinture de Botticelli au regard des œuvres de Dante ; il étudie enfin le personnage historique de Winckelmann en partant du portrait que Goethe dépeint dans son essai « Winckelmann » de 1805. *La Renaissance* entrecroise la peinture et la poésie, la sculpture et la littérature, et les textes qui composent ce recueil sont parcourus de citations plus ou moins explicites, tirées des œuvres d'autres écrivains ou philosophes. Les liens inter-artistiques participent donc de cette dynamique de l'intertextualité propre à l'esthétisme.

Le genre littéraire que Pater s'est choisi – l'essai – doit aussi se conformer à l'un des principes centraux de l'esthétisme : la quête de la beauté. Dans « L'École de Giorgione²⁰ », il utilise un trope désormais célèbre pour exprimer l'idée que l'art vise à la perfection formelle : « Tout art aspire à la condition de la musique²¹ ». Cette formule s'inspire des théories de Hegel sur la statuaire classique, art qui a su opérer le mieux la fusion de la forme et du fond, comme Hegel l'explique dans les sections consacrées au beau et à l'art classique de son *Esthétique*²². Pater suggère ici qu'en musique, l'idée ou le sentiment sont inséparables de la forme : la musique en tant que forme artistique implique une totale adéquation entre la forme et le fond, ou le contenu, qui fusionnent afin de n'être plus qu'une seule entité indivisible. Ce principe doit s'appliquer à l'art mais aussi à la critique.

L'essai fut publié au moment où les œuvres exposées à la Grosvenor Gallery en 1877 suscitaient la controverse. Pater y répond en fait aux attaques formulées contre certains tableaux exposés et il prend la défense de la peinture esthétique de manière indirecte. Ce paradigme musical vise à affirmer la primauté des qualités sensibles du matériau propre à chacun des beaux-arts. À l'instar de Colvin, Pater met l'accent sur la forme et la couleur dans l'appréhension de l'art, et non plus sur le contenu didactique ou narratif, ou sur le sujet. Il reprend une terminologie chère à Colvin lorsqu'il estime que l'erreur de la critique est de « considérer la poésie, la musique et la peinture – toutes les diverses productions artistiques – uniquement comme des traductions en différents langages d'une unique quantité fixe de pensée

²⁰ « The School of Giorgione » est publié en octobre 1877 dans la *Fortnightly Review* puis dans la troisième édition du recueil *The Renaissance : Studies in Art and Poetry* publiée en 1888.

²¹ Cette idée était déjà présente dans l'essai « On Wordsworth », publié dans la *Fortnightly Review* en 1874, et sera reprise ensuite dans l'essai « Style » publié dans la même revue en 1888 puis republié dans *Appreciations* en 1889).

²² Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique*, textes choisis par Claude Khodoss, Paris, PUF, 1953, p. 44-63.

imaginative à laquelle se rajoutent certaines qualités techniques, de couleur en peinture, de son en musique et de rythme verbal en poésie²³ ». Ce qui compte avant tout est en effet de ne pas perdre « l'élément sensuel de l'art et avec lui, presque tout ce qui dans l'art est essentiellement artistique²⁴ ». Il étudie ainsi la manière avec laquelle l'artiste Giorgione utilise la forme et le matériau sensible – le dessin, la couleur, la composition – pour créer une œuvre d'art expressive, qui délaisse le contenu narratif, que Pater appelle « poésie ». L'art ne doit donc pas viser à illustrer la littérature. La peinture, comme la musique et contrairement à la « poésie », ne doit pas avoir un contenu lisible mais se fonder sur ses qualités formelles. Cette approche n'est cependant pas exempte de paradoxes puisque Pater privilégie certains thèmes dans sa critique, comme on le verra.

L'essai sur Giorgione est aussi l'occasion d'apporter une caution intellectuelle au parti pris formaliste des toiles esthétiques. Avec sa formule concernant la condition de la musique, Pater souscrit de manière indirecte à la pratique artistique de Whistler, qui donnait à ses tableaux des titres musicaux. Whistler souhaitait ainsi ne plus attacher de sujet précis à ses œuvres afin d'en accentuer la dimension formelle et sensorielle. Pater parle de son côté de « cette qualité authentiquement picturale » qui, selon lui, « réside dans ce traitement inventif ou créatif de la ligne et de la couleur pures²⁵ ». Au moment où le tableau montrant une fusée fugitive²⁶ faisait débat, Pater glorifie les qualités picturales qui caractérisent les Symphonies ou les Nocturnes de Whistler : évoquant la peinture de l'école de Titien et de Giorgione, Pater parle de ces « choses [...] abstraites ou obscures » ou de la « lumière tissée comme un fil d'or tout juste perceptible²⁷ » ; il estime encore qu'« un grand tableau n'a pas de message plus défini à nous transmettre qu'un jeu fortuit et rapide d'ombre et de lumière sur un mur ou sur un sol²⁸ ». Tous ces éléments de la peinture vénitienne qu'il approuve sont caractéristiques des couleurs, de la touche ou du style des toiles de Whistler : Pater justifie donc indirectement les pratiques artistiques de Whistler alors que de nombreux commentateurs les disqualifiaient dans la presse.

On pourrait aussi rapprocher l'esthétique de l'accumulation typique de Pater avec la pratique de la juxtaposition éclectique des peintres esthétiques. Lorsqu'il évoque par exemple les tableaux vénitiens, Pater énumère des listes d'éléments sans établir de hiérarchie entre eux : il aborde la couleur des visages et la forme des figures, ou encore, les matières et les textures

²³ Walter Pater, *La Renaissance*, trad. B. Coste, *op. cit.*, p. 141.

²⁴ *Ibid.*, p. 141.

²⁵ *Ibid.*, p. 142.

²⁶ Whistler, James Abbott McNeill, *Nocturne en noir et or, la fusée qui retombe* [*Nocturne in Black and Gold, the Falling Rocket*], 1875, huile sur panneau, 60,3 x 46,7 cm, Detroit Institute of Arts. Voir p. 103, n. 81.

²⁷ Walter Pater, *La Renaissance*, trad. B. Coste, *op. cit.*, p. 143.

²⁸ *Ibid.*, p. 143.

des vêtements ou des accessoires, et cela, avec un même plaisir. On pense ainsi à la propension d'un peintre comme Moore à traiter la figure humaine comme un motif au même titre qu'un autre. Les objets, les instruments ou les tissus sont en outre valorisés pour leur beauté et leur capacité à solliciter les sens. L'école « giorgionesque » que Pater décrit en insistant sur les effets synesthésiques qu'elle suscite rappelle ainsi les formes sensuelles et le goût de la sensorialité typiques des œuvres du cercle de Rossetti.

Pater impose aux œuvres de la Renaissance une esthétique très personnelle qui n'est pas sans rappeler la peinture de certains artistes esthétiques. Dans son article sur Botticelli²⁹, par exemple, il évoque *La Naissance de Vénus* et décrit la déesse de l'amour comme une figure pâle, froide, triste et presque cadavérique. Pater semble vouloir faire découvrir le maître florentin à ses lecteurs (Botticelli était en effet encore peu connu à l'époque). Mais il vise aussi à valoriser l'esthétique mélancolique et le type de beauté irréel de peintres comme Burne-Jones³⁰. La « couleur particulière » et la « tonalité étrange³¹ » des tableaux de Botticelli, qu'il attribue à l'influence de la Grèce, rappelle fortement l'esthétique de Burne-Jones. De nombreux commentateurs notaient d'ailleurs que le peintre opérait une synthèse de la sculpture grecque et de la peinture florentine.

L'esthétique syncrétique que Pater magnifie dans ses textes inclut aussi l'ambivalence sexuelle et genrée. Il consacre un essai à Léonard de Vinci en 1868³² qui lui permet de témoigner de sa fascination pour l'esthétique « étrange » et « curieuse³³ » du peintre ou pour son « modèle de beauté exotique³⁴ ». Sa peinture, comme il l'indique, « fascine, ou peut-être dégoûte à moitié³⁵ », notamment en raison de ses figures androgynes inquiétantes, comme le *Bacchus*, le *Saint Jean-Baptiste* et la *Joconde*³⁶. Pater se montre aussi intéressé par la thématique du dionysiaque. Ces commentaires élogieux sur le peintre italien pouvaient tout

²⁹ L'article « A Fragment on Sandro Botticelli » fut publié dans la *Fortnightly Review* en 1870 puis republié dans *La Renaissance* en 1873.

³⁰ Sur les liens entre Pater et les arts visuels de son époque, voir : J.B. Bullen, « Pater and Contemporary Visual Art », dans Elicia Clements & Lesley J. Higgins (dir.), *Victorian Aesthetic Conditions : Pater Across the Arts*, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2011 ; Lene Østermark-Johansen, *Walter Pater and the Language of Sculpture*, Farnham, Ashgate, 2011.

³¹ Walter Pater, *La Renaissance*, trad. B. Coste, *op. cit.*, p. 90-91.

³² « Notes on Leonardo da Vinci » est publié dans la revue *Fortnightly Review* en novembre 1869 puis publié dans *La Renaissance*.

³³ Les adjectifs « curious » et « strange » reviennent à de nombreuses reprises dans l'essai et sont un code qui renvoie à l'esthétique homoérotique du Vinci.

³⁴ Walter Pater, *La Renaissance*, trad. B. Coste, *op. cit.*, p. 119.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Pater reprend presque mot pour mot certains passages dans lesquels Gautier décrit ces œuvres en insistant sur leur androgynie. Voir Gillard-Estrada, Anne-Florence, « Esthétique des correspondances et poétique de l'androgynie : présence de Théophile Gautier dans l'œuvre de Walter Pater, 1839-1884 », dans « *Curious about France* » : *Visions littéraires victoriennes*, Ignacio Ramos Gay (dir.), Peter Lang, 2014, p. 125-136.

aussi bien concerner les figures de Burne-Jones et surtout de Simeon Solomon*. Les figures androgynes de ce dernier rebutaient en effet de nombreux critiques en raison de leur homoérotisme.

Le recueil *La Renaissance* propose une esthétique homoérotique non seulement en raison de la prédilection pour la figure privilégiée de l'androgyne mais aussi de son admiration pour les figures de jeunes éphèbes. Dans l'essai « Winckelmann », l'esthétique apollinienne s'incarne dans ces « jeunes cavaliers » grecs nus des frises du Parthénon : il note « la ligne droite de leur regard, leurs lèvres fières et patientes, leurs reins châtiés, et tout leur corps en un service exquis³⁷ ». Or, les descriptions des jeunes athlètes de la statuaire grecque rappellent les figures masculines que peignait Leighton. Le peintre s'est d'ailleurs représenté devant l'un de ces cavaliers dans son autoportrait de 1880³⁸. Surtout, son tableau *Icare et Dédale*³⁹ avait suscité l'ire des critiques lorsqu'il fut exposé à la Royal Academy en 1867, certains trouvant que le corps d'Icare n'était pas celui d'un homme mais d'une femme, et d'autres reprochant au peintre son traitement jugé trop sculptural de la figure. Icare est en effet un jeune homme à la plastique très sensuelle. Colvin avait lui aussi loué « l'idéal classique » de Leighton, rejetant ainsi les attaques sur le caractère efféminé de ses toiles et mettant en avant des qualités, comme la « grâce », la « langueur » ou la « délicatesse de couleur⁴⁰ », que n'aurait pas reniées Pater.

Chez Pater, le goût pour l'ambivalence sexuelle se double de la fascination pour d'autres formes d'hybridité, esthétiques : l'association des qualités plastiques de la sculpture et de la touche ou de la couleur de la peinture, mais aussi le syncrétisme entre la tradition grecque (ou païenne, terme qui revient souvent dans la critique de l'époque, notamment en ce qui concerne les tableaux de Burne-Jones) et la tradition chrétienne. La critique d'art de Pater s'inscrit par conséquent dans une approche caractéristique de l'esthétisme.

Une nouvelle approche de la critique d'art

En même temps qu'il légitime la peinture esthétique, Pater propose une manière différente d'écrire sur l'art. La critique doit être une forme d'art en elle-même, qui fait fusionner la forme et le contenu, la métaphore et le sens. Dans « L'École de Giorgione », Pater vise les prétentions d'historiens de l'art comme Crowe et Cavalcaselle à vouloir proposer une

³⁷ Walter Pater, *La Renaissance*, trad. B. Coste, *op. cit.*, p. 202.

³⁸ Frederic Leighton, *Autoportrait*, huile sur toile, 76,5 x 64 cm, collection particulière.

³⁹ Frederic Leighton, *Icare et Dédale*, huile sur toile, 138,2 x 106,5cm, collection particulière.

⁴⁰ Voir S. Colvin, « Peintres et peintures anglais de 1867 », p. 51.

connaissance scientifique de l'art⁴¹. Contrairement à eux, il n'aborde pas les questions d'attribution des œuvres et ne s'intéresse pas à la diffusion de la connaissance de l'art auprès du grand public. Il donne avant tout une large place à la sensibilité du critique, dont la tâche est de transcrire son expérience esthétique face à l'œuvre d'art. Comme il l'explique dans la préface de *La Renaissance*, la question que tout critique doit se poser est celle-ci : « Quels sont pour moi seul ce chant, cette image, cette personnalité engageante présentée dans un livre ou la vie⁴² ? ». La réponse ne peut donc être trouvée que dans le regard subjectif et les impressions personnelles face à l'œuvre, même si Pater fonde ses interprétations sur de nombreuses sources. Pater détourne en fait un passage de Matthew Arnold tiré de son essai « La Fonction de la critique à l'heure actuelle » publié en 1864). Au lieu de prendre comme point de départ l'objet, l'œuvre d'art, Pater s'intéresse à la perception du critique, à qui il revient de transcrire les sensations de plaisir que l'œuvre d'art procure.

Pater insiste sur le rôle des facultés sensorielles pour l'appréciation des œuvres d'art, rejoignant Baudelaire qui, dans son chapitre « De la couleur », évoque les correspondances sensorielles entre les arts⁴³. Pater transpose cette approche dans son écriture. Ainsi, dans l'essai sur Giorgione, il aborde la peinture par le biais des effets synesthésiques et musicaux que ses tableaux produisent sur le spectateur. La critique d'art « esthétique » s'apparente elle aussi à une tentative d'aspirer à la condition de la musique : la forme, l'écriture, revêt une importance aussi centrale que le contenu, l'étude. Il n'est donc pas étonnant qu'il insiste sur l'importance, dans l'école de Giorgione, des thèmes musicaux : les airs joués par les musiciens ou encore les sons que produisent des instruments ou même des éléments naturels. Cette thématique, dont on sait qu'elle était centrale dans la peinture esthétique, est particulièrement bienvenue dans la peinture vénitienne qui, sur le plan formel, vise selon Pater à atteindre la condition de la musique, c'est-à-dire à se concentrer sur ses qualités formelles. Car pour Pater la peinture de Giorgione unit le contenu et la forme, de même qu'elle concilie le dessin et la couleur.

C'est donc dans une écriture très littéraire et très poétique que Pater exprime ces idées. Il porte une attention spéciale au style et sollicite les sens (ouïe, vue, toucher, goût, odorat) par les images. Le langage est très travaillé : Pater joue sur les sons, grâce aux nombreuses allitérations, assonances et anapestes ; il crée des effets de rythme, ponctuant ses phrases d'incises, de répétitions ou d'anaphores, ou faisant au contraire couler de longues propositions

⁴¹ Joseph A. Crowe et Giovanni B. Cavalcaselle ont publié dans les années 1870 des ouvrages sur la peinture de la Renaissance italienne, sur Titien ou Raphael, ainsi que sur la peinture flamande.

⁴² Walter Pater, *La Renaissance*, trad. B. Coste, *op. cit.*, p. 48.

⁴³ Charles Baudelaire, « Salon de 1846 », dans *Œuvres Complètes*, t. II, Claude Pichois (éd), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 422-426.

dans le même paragraphe ; il a recours à des images, des métaphores et des comparaisons. Son écriture est elle aussi très musicale. Pater a d'ailleurs assimilé de manière métaphorique son travail sur le style à l'ouvrage d'un orfèvre ou d'un sculpteur. L'essai devient création littéraire à part entière, et Pater incite le lecteur à porter son attention sur la propre textualité de sa critique d'art.

Dans ces essais, parfois qualifiés d'« impressionnistes⁴⁴ », Pater envisage la rencontre avec l'art comme un processus susceptible de modifier l'intériorité même de celui qui contemple l'œuvre. Sa critique d'art implique une forme d'investissement individuel, comme en témoignent les exhortations de la conclusion de *La Renaissance* et la rhétorique de l'intensité qui la caractérise. Le texte de critique d'art vient rejoindre les nombreux exemples de formes de beauté qui, de l'œuvre d'art à la nature, en passant par les travaux intellectuels ou le visage de l'aimé, suscitent le plaisir du spectateur. « Alors que tout s'évanouit sous nos pieds, nous pouvons bien nous accrocher à une passion exquise, à toute contribution au savoir qui semble libérer un instant l'esprit en lui découvrant l'horizon, ou encore à tout ébranlement des sens, aux teintes étranges, aux couleurs surprenantes, aux parfums curieux, aux œuvres des artistes, au visage d'un ami⁴⁵ ». L'essai est un objet de délectation parmi d'autres, à l'instar d'un tableau de Giorgione. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Pater a choisi un peintre à l'origine de la peinture de genre : ce genre pictural se prête à une appréciation personnelle de l'œuvre, contrairement à la peinture religieuse ou aux portraits royaux, de plus grand format et placés dans des lieux publics. Les tableaux de Giorgione sont, comme le note Pater, de petit format et ne peuvent être contemplés que dans un espace privé. Les toiles fonctionnent de manière métonymique, comme les essais de Pater qui s'adressent à un lectorat restreint d'élus partageant ses goûts esthétiques.

L'esthétisme est souvent envisagé comme postulant une séparation entre l'art et la vie. Le refus du sujet ou de la portée morale ou sociale en art est parfois considéré comme le signe d'un désir de se détacher du monde. Pater est le premier à établir une distinction entre un art engagé, qui s'intéresse aux « vérités modernes » et qui reflète une réalité politique et sociale, et un art imaginaire et autonome, pour qui la beauté est une fin en soi et n'a pas de responsabilité. S'il n'établit pas de hiérarchie de valeur entre les deux types d'art, il estime qu'un tel art peut lui aussi être moderne. Mais ce que Pater propose n'est pas qu'une définition de la « beauté »

⁴⁴ Voir Stefano Evangelista, « Swinburne's Galleries », dans Maxwell, Catherine & Evangelista, Stefano (dir.), « The Arts in Victorian Literature », *The Yearbook of English Studies* 40.1 & 40.2, 2010, p. 160-179.

⁴⁵ Walter Pater, *La Renaissance*, trad. B. Coste, *op. cit.*, p. 215.

en des termes concrets, mais aussi une « formule de vie⁴⁶ ». L'art modifie l'existence de celui qui le contemple ou qui l'apprécie par l'entremise de la critique d'art. C'est là un paradoxe que l'on retrouvera plus tard chez Wilde : Pater prône en effet une véritable culture de soi, esthétique, sensorielle, mais aussi érotique. Cette redéfinition de la sphère privée est donc un acte politique. L'esthétisme aborde, même indirectement ou discrètement, des considérations liées au genre. Pater envisage une libération de l'individu sur le plan physique et sexuel, notamment grâce au jugement esthétique. *La Renaissance* est un manifeste humaniste qui prône la liberté de tout individu à juger et apprécier une œuvre d'art comme il ou elle le souhaite. Les aspects subversifs de cette démarche ont d'ailleurs été perçus immédiatement par la critique : l'ouvrage a été critiqué pour sa dimension hédoniste ainsi que pour le potentiel subversif de son approche de l'art et de la culture, fondé sur un processus de contemplation de l'œuvre d'art individuel et subjectif. La contemplation de l'art selon Pater implique une forme de retrait dans la sphère privée et légitime des formes de sexualité réprouvées alors, ce qui dérogeait aux stéréotypes sur la masculinité ou aux normes en matière de comportement sexuel.

Cette approche subversive est un autre legs de l'héritage de Gautier. Dans sa célèbre Préface au roman *Mademoiselle de Maupin*, Gautier insiste sur la nécessité de rechercher la beauté dans la vie. La beauté n'est pas une valeur abstraite mais elle s'incarne non seulement dans l'art mais aussi dans des rencontres sensuelles et charnelles, voire sexuelles avec des êtres conçus comme des œuvres d'art. Dans la conclusion de *La Renaissance*, Pater explique d'ailleurs que le visage de l'aimé peut aussi constituer une forme de beauté, ce qui, dans le contexte, est clairement une allusion homoérotique⁴⁷.

Le choix d'une vignette décrivant précisément un visage – une figure androgyne dessinée par le Vinci – est révélatrice de son désir d'inscrire son recueil sous le signe de l'ambivalence sexuelle et donc du désir homoérotique. Pater estime aussi que le critique, et donc le spectateur, doit être doté d'un « certain type de tempérament ». Il utilise souvent ce terme pour indiquer une sensibilité homosexuelle. Winckelmann aborde les statues d'athlètes, notamment en insistant sur le toucher. Il parle aussi d'« esprit grec » dans un recueil qui s'attache à des œuvres soigneusement choisies pour leur esthétique ou leurs thématiques homoérotiques : l'amitié forte entre les chevaliers médiévaux Amis et Amile, les liens entre Pic de la Mirandole et Marsile

⁴⁶ Pater emploie l'expression dans son roman *Marius l'épicurien*. Voir Walter Pater, trad. G. Villeneuve, *Marius l'épicurien : ses sensations et ses idées*. Paris : Aubier, 1993, p. 45.

⁴⁷ Pater détourne en outre certaines idées de Platon qui, par la voix de Diotime, explique dans le *Banquet* que la Beauté ne pouvait résider dans une main ou un visage, ni comporter de couleurs mais était abstraite et impersonnelle. Voir A.-F. Gillard-Estrada, « Les dialogues de Walter Pater avec Platon : le philosophe et l'amoureux », *Cahiers Victoriens et Édouardiens* 63, avril 2006, p. 387-402.

Ficin, l'esthétique des peintres Michel-Ange et Léonard de Vinci, le critique d'art Winckelmann. La Renaissance atteste le retour d'un « esprit grec » libérateur et joyeux que Pater conçoit comme une sensibilité, une esthétique et une manière de vivre clairement codées comme étant homoérotiques. Il faut noter que le recueil *La Renaissance* ne contient pas d'autre illustration que le dessin du jeune homme androgyne du Vinci, alors que les avancées techniques dans l'imprimerie permettaient d'en insérer dans les ouvrages d'art. *La Renaissance* traite par conséquent d'art plastique sans pour autant comporter d'image, alors que d'autres ouvrages de critique d'art ou d'histoire de l'art en comprenaient très souvent. C'est probablement parce que Pater souhaitait mettre l'accent non seulement sur la dimension homoérotique mais aussi sur la valeur textuelle de son recueil. Ce texte est annoncé comme un document critique, mais il est présenté comme une œuvre littéraire à part entière.

Coda : portrait du jeune homme Oscar Wilde en critique d'art

En 1877, alors qu'il était encore étudiant à Oxford, Wilde reçoit une commande du rédacteur du *Dublin University Magazine* pour un compte rendu. Il rédige « The Grosvenor Gallery », compte rendu de la première exposition de la Grosvenor Gallery, premier texte qu'il publie⁴⁸. Cet essai marque ses débuts dans la carrière de journaliste professionnel⁴⁹ et d'essayiste⁵⁰ à laquelle il se destinait. Wilde avait été renvoyé de l'université d'Oxford après avoir effectué sa rentrée en retard afin de prolonger son voyage en Italie et en Grèce. Il en profite pour rester à Londres et assister à l'ouverture de la célèbre exposition. Il pressent que cet événement artistique et mondain peut lui permettre de se lancer dans le milieu intellectuel et culturel londonien⁵¹. Contrairement au souhait du rédacteur du magazine, Keningale Cook, Wilde adopte un style très personnel, par exemple avec l'emploi de la première personne⁵². Il publie ensuite un second article sur l'exposition de la Grosvenor Gallery

⁴⁸ Cette revue paraît entre 1833 et 1882. Il traitait tout d'abord de politique puis il est consacré à la littérature. Le titre est *The University Magazine : A Literary and Philosophic Review* entre 1878 et 1880. L'orientation de la rédaction est plutôt protestante et unioniste.

⁴⁹ Dans les années 1880, Wilde rédige plus de 70 comptes rendus ou articles signés ou anonymes pour des journaux (voir John Stokes, « Wilde The Journalist », dans *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Peter Raby (dir.), Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 69-79, p. 69) et il est nommé rédacteur pour des revues destinées à des femmes et écrit sur des sujets très divers, de la musicologie aux livres de cuisine, en passant par les romans romantiques et la traduction. L'anonymat lui permet parfois de formuler des idées assez progressistes.

⁵⁰ La production journalistique de Wilde a été rééditée dans *The Complete Works of Oscar Wilde*, Oxford, Oxford University Press, 2000 (volumes VI et VII consacrés au journalisme de Wilde et le volume IV à sa critique).

⁵¹ Wilde prend parti de sa visite pour faire sa publicité, notamment en faisant sensation sur le plan vestimentaire. Il se fait tailler un manteau en forme de violoncelle de couleur bronze et rouge qu'il avait lui-même dessiné, puis envoie un exemplaire de son compte rendu pour avis à Pater, ce qui lui fournit l'occasion de le rencontrer par la suite à Oxford.

⁵² Voir Pascal Aquien, *Oscar Wilde : les mots et les songes : biographie*, Croissy-Beaubourg, Aden, 2006, p. 78.

de 1879, article qui semble annoncer une suite de comptes rendus qui toutefois ne viendront pas.

Ces deux articles représentent un jalon dans l'élaboration de l'esthétique de Wilde et de ses théories sur la critique. Il y établit certains aspects fondamentaux de ses écrits théoriques ultérieurs concernant la critique d'art. Il se montre particulièrement intéressé par les peintres esthétiques, consacrant de nombreux commentaires à ces artistes. Cependant, son attitude vis-à-vis de certains principes de l'esthétisme est ambivalente. Certes, il en apprécie les thèmes et les motifs ; mais il demeure somme toute assez attaché au sujet en art, plus particulièrement lorsqu'il s'agit d'un sujet tiré de la littérature. S'il s'inscrit dans la continuité de Pater, il s'en distingue par ce compte rendu qui, s'il est assez conventionnel, est aussi très singulier en raison de la primauté qu'il accorde au verbal. Ces essais préfigurent les théories critiques que Wilde proposera ultérieurement dans les essais qu'il publie sous le titre *Intentions* en 1891.

Le format de son article reprend le modèle éprouvé des nombreux comptes rendus d'exposition publiés dans les périodiques de l'époque. Wilde commence son texte par une description du lieu : il s'attarde ainsi sur la disposition et la décoration des salles avant d'évoquer les tableaux exposés sur les murs. Il apporte ensuite quelques éléments sur les peintres principaux présentés, avant de s'attarder sur les tableaux et les sculptures rencontrés au fil de sa déambulation dans les salles. Wilde reprend donc un format assez classique qu'il ne bouleverse pas encore sur le plan formel, comme il le fera par la suite dans *Intentions*⁵³. Cependant, il souhaite déjà faire entendre une voix critique nouvelle, et son écriture témoigne d'une véritable ambition poétique.

Wilde commence son article par une évocation de la musique qui le place dans le sillage de Pater. La musique est un sujet, une forme artistique privilégiée pour lui, mais aussi un modèle pour son écriture. Elle est aussi pour lui le moyen de briller et de poser en mondain accompli. Les tableaux qu'il commente lui permettent de donner libre cours à son imagination artistique et de transposer l'expérience visuelle en mots. Il se penche moins sur des questions comme la technique du peintre ou le traitement du sujet, préférant se concentrer sur des thématiques qui lui sont chères et qui reviendront dans toute son œuvre, comme l'amour, la mort, le rêve, la légende et le mythe, ou encore la beauté masculine et la femme fatale, qui lui inspirent des descriptions poétiques. Surtout, il semble très attentif à la question de la fidélité de l'œuvre à un texte : il fait sans cesse des comparaisons entre ce qui est représenté sur une toile et le texte dont celle-ci s'inspire, ce qui montre une prédilection déjà marquée pour l'écrit qui joue presque

⁵³ « The Critic as Artist » et « The Decay of Lying » sont des dialogues critiques.

contre le visuel. Il juge parfois des mérites du tableau en fonction de la capacité de celui-ci à illustrer un texte. Il va même jusqu'à formuler parfois des objections quand l'œuvre s'éloigne à ses yeux du texte qu'il est censé dépeindre. Son texte démontre qu'il envisage sa propre critique d'art comme une nouvelle création. Il aborde par exemple les tableaux en évoquant une histoire, et la narration qu'il ajoute parfois à l'œuvre s'éloigne de la simple description. Et s'il note la manière dont le peintre joue sur les couleurs et les lignes, c'est davantage parce que ces aspects formels lui inspirent des *ekphraseis* qui lui permettent de donner libre cours à son imagination poétique. Il juge de nombreuses œuvres à l'aune du respect ou non du sens ou de la lettre du texte classique qu'elles sont censées illustrer, notamment les tragédies grecques, ce qui lui permet de mettre en avant sa culture classique.

La précision de la description n'a plus de mise, puisqu'il se permet de décrire des éléments narratifs ou visuels qui n'existent pas dans les tableaux, ou encore d'octroyer des sentiments à certaines figures ou même à des animaux, ce qui lui permet d'user du mode métaphorique ou comparatif. Il accentue donc le désir de créativité littéraire de Pater dans ce qui ressortit parfois au texte d'invention⁵⁴. Il établit donc une sorte de concurrence entre peinture et littérature et s'inscrit dans la tradition du *paragone*, posant les jalons des réflexions ultérieures sur la subordination de l'œuvre d'art à l'écriture critique. Le tableau s'efface parfois presque devant l'écriture : Wilde ne peut se départir de l'idée d'une dépendance de la peinture vis-à-vis de la littérature, ce qui, d'une certaine manière, l'éloigne des principes de l'esthétisme. Dans ces deux textes sur l'exposition à la Grosvenor Gallery, Wilde ne se présente pas encore comme théoricien de l'art, notamment de la peinture, ni même encore comme théoricien de la critique et de la littérature. Cependant, il établit le principe qu'il va fixer plus tard dans *Intentions*, à savoir que le critique doit « voir l'objet tel qu'il n'est pas en soi⁵⁵ ». L'œuvre est valorisée avant tout pour le potentiel créatif qu'elle recèle pour le critique.

⁵⁴ Pour une analyse de ces textes, voir Micéala Symington, *Écrire le Tableau : l'approche poétique de la critique d'art à l'époque symboliste*, Bruxelles, Peter Lang, 2006, p. 110-120 ; A.-F. Gillard-Estrada, « Oscar Wilde's Aesthetics in the Making : The Reviews of the Grosvenor Gallery exhibitions of 1877 and 1879 », *Études anglaises*, 2016/1 (vol. 69), « The Pictures of Oscar Wilde », Xavier Giudicelli (dir.), p. 36-48.

⁵⁵ Oscar Wilde, « Le critique comme artiste », trad. Dominique Jean, dans *Œuvres*, éd. Jean Gattégno, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 859.