



Walter Pater, de la transparence à l'opacité

- Bénédicte Coste

Walter Pater est, à juste titre, célèbre pour son portrait de la « Lady Lisa » dans *La Renaissance*¹. Ce portrait est une *ekphrasis*, et tout l'ouvrage de Pater est scandé par de semblables *ekphrasis*, stratégie qui permet à son auteur de s'affranchir de toute illustration visuelle, à une époque où elle se popularise, principalement en raison des procédés photomécaniques². De 1873 à 1893, date de la dernière édition de *La Renaissance*, Pater se refuse à illustrer son ouvrage³ - et tous ses ouvrages - alors que le livre tend à se faire objet esthétique. On peut penser que l'*ekphrasis* ainsi que le portrait littéraire et imaginaire - Pater ayant inventé ce dernier genre littéraire⁴ - a constitué un moyen de contourner le goût d'un certain lectorat, et de mettre en jeu

¹ W. Pater, *La Renaissance*, trad. F. Roger-Cornaz, Paris, Payot, 1917. Toutes les références renvoient à cette édition, pour fautes que soient certaines expressions que j'ai modifiées en conséquence et mises entre crochets.

² Voir *The Lure of Illustration in the Nineteenth Century: Picture and Press*, sous la direction de Laurel Brake et Marysa Demoor, Houndmills, Palgrave, 2009.

³ A l'exception d'une petite gravure de C. H. Jeens à partir d'un dessin attribué à l'époque à Léonard pour la seconde édition de *La Renaissance*.

⁴ Avec *Imaginary Portraits* (1887) qui collige 4 portraits, et surtout avec le premier portrait explicitement dit « imaginaire : « *The Child in the House* » (1878). Pater rédigera des portraits imaginaires toute sa vie. Une édition les regroupant tous par Lene østermark-Johansen sera publiée en 2013.

une esthétique⁵ fondée sur le rapport entre un sujet qui n'est déjà plus celui de la seule conscience et les qualités sensibles de l'œuvre d'art⁶.

Toutefois, chez Pater, l'*ekphrasis* subit une inflexion entre 1873 et 1877. Plus précisément, et parce que Pater a toujours maintenu la date de composition ou de publication des textes dans son recueil, on constate que « The School of Giorgione » présente par exemple des *ekphrasis* différentes de « Leonardo da Vinci » par leur nombre et leurs caractéristiques formelles. En reprenant quelques portraits littéraires d'artistes renaissants figurant dans l'ouvrage selon l'ordre de leur première publication, je me propose de montrer que l'*ekphrasis* passe d'une certaine transparence - d'une obéissance aux règles du genre qui nous rendent reconnaissables les œuvres décrites - à une certaine opacité où la représentation que s'en fait le lecteur est mise à mal. Si le portrait de la Vénus sortant des eaux dans « Sandro Boticelli », obéit aux règles du genre et propose une description de l'œuvre, il n'en va pas de même pour celles de « L'Ecole de Giorgione » qui obéissent à une esthétique du rythme plutôt que de la *mimesis*. De l'*ut pictura poesis* au rythme, à la musique, selon la définition patérienne, c'est toute son esthétique qui se voit remodelée et qui infléchit la représentation textuelle du pictural, sans que Pater ne revienne pour autant sur son ancienne stratégie. Dans cette perspective, il n'est pas infondé de voir un tournant en 1877, Pater passant de la transparence à l'opacité, à une poétique qualifiée parfois hâtivement de précieuse, d'obscur ou de décadente, mais qui relève, à mon sens, du rythme, de la scansion⁷ propre à exprimer le rapport du sujet à l'œuvre d'art⁸.

Comme l'a souligné Stefano Evangelista⁹, Pater s'inscrit dans ce mouvement initié par Gautier, Baudelaire, Swinburne et Rossetti d'intégration de l'art à la culture

⁵ C'est aussi l'hypothèse de Norman Kelvin : « *The Painting as Physical Object in a Verbal Portrait : Pater's "A Prince of Court Painters" and Wilde's "The Portrait of Mr W. H."* », dans *Victorian Aesthetic Conditions, Pater across the Arts*, sous la direction de L. Higgins et E. Clements, Houndmills, Palgrave, 2010, pp. 17-34.

⁶ Pater expose ces idées dans la « Préface » et la « Conclusion » à *La Renaissance*. Voir Bénédicte Coste, *Walter Pater, esthétique*, Paris, Houdiard, 2011, pp. 18-32.

⁷ A la suite de Martin Meisel, Carolyn Williams parle d'une « série de discontinuités » pour décrire la succession des instants épiphoniques chez Pater dans « The School of Giorgione » et *Marius The Epicurean*. Ces instants préparent et appellent la technique cinématographique. Voir « *Pater Film Theorist* », *Victorian Aesthetic Conditions, Pater across the Arts, Op. cit.*, pp. 135-51.

⁸ Pour K. Clark, « *The School of Giorgione* » a été l'essai le plus influent de *La Renaissance* car Pater y exprimait une conception de la peinture comme écriture de la lumière et l'idée que tout art vise aux conditions de la musique. Il devançait les plus audacieux critiques de la génération suivante. Voir Walter Pater, *The Renaissance*, édité par K. Clark, Harmondsworth, Penguin, 1961, p. 385.

⁹ S. Evangelista, « *Swinburne's Galleries* », *Yearbook of English Studies*, Vol. n°40-1/2, 2010, p. 160.

littéraire à partir d'une position de réceptivité aux impressions suscitées par les œuvres¹⁰, et qui appelle une expérience de synesthésie¹¹. Dans son *Histoire du Romantisme* (1872), Gautier souligne l'«immixtion de l'art dans la poésie»¹² qui conduit à un renouvellement langagier : «Une foule d'objets, d'images, de comparaisons, qu'on croyait irréductibles au verbe, sont entrés dans le langage et y sont restés. La sphère de la littérature s'est élargie et renferme maintenant la sphère de l'art dans son orbe immense»¹³. Si le vocabulaire pictural est le premier à imprégner la littérature, la sculpture, l'orfèvrerie et la musique vont peu à peu s'imposer comme paradigmes rhétoriques et esthétiques du texte littéraire, qu'il soit romanesque ou non. La critique d'art est aux avant-postes de ce mouvement qui culminera dans une véritable mêlée des arts à la fin du siècle, au moment où la *Gesamtkunstwerk* de Wagner s'impose comme modèle et idéal artistique.

Pourtant, à l'intérieur de cette poétique, le portrait de la «Lady Lisa» dans «Léonard de Vinci» (1869) pourrait presque servir de contre-exemple et mérite d'être cité *in extenso* :

Cette image qui s'éleva ainsi si étrangement au bord des eaux exprime ce que les hommes en étaient venus à désirer au cours de mille années. Sa tête est celle sur laquelle toutes les fins du monde se sont rassemblées » - et ses paupières en sont en peu lasses. C'est une beauté intérieure qui est sortie pour s'imprimer sur la chair ; c'est le dépôt, cellule par cellule, des pensées étranges, des rêveries fantastiques, des passions exquis. Placez un instant cette image à côté d'une blanche déesse hellénique ou d'une belle femme de l'antiquité ; comme vous les verrez se troubler soudain devant cette beauté inconnue en qui l'âme a passé avec toutes ses maladies ! Toutes les pensées, toutes les expériences du monde se sont imprimées et modelé en elle avec tout leur pouvoir d'affiner la forme extérieure et de la rendre expressive. C'est l'animalité de la Grèce et la luxure de Rome ; c'est la rêverie du moyen âge avec ses ambitions spirituelles et ses amours fantastiques, c'est le retour au paganisme, et tous les péchés des Borgia. Elle est plus vieille que les rochers parmi lesquels elle se tient assise ; comme le vampire, elle est morte bien des fois et elle connaît le secret des tombeaux. Elle a sondé les mers profondes et gardé autour d'elle leur lumière assombrie ; elle a fait le trafic des étoffes étranges avec des marchands orientaux ; comme Leda,

¹⁰ *Ibid.*, p. 164.

¹¹ *Ibid.*, p. 171.

¹² Th. Gautier, *Histoire du romantisme*, Paris, Le Félin, 2011, p. 33. Dans « Les Progrès de la poésie française depuis 1830 », Gautier fait du Romantisme « ce temps où les arts font souvent invasion dans le domaine les uns des autres et se prêtent des comparaisons, où le même critique parle à la fois des tableaux et des livres, un poète fait souvent penser à un peintre par on sait quelle ressemblance qui se sent plutôt qu'elle se décrit » (p. 226).

¹³ *Ibid.*, p. 34.

elle a été la mère d'Hélène, et, comme, sainte Anne, la mère de Marie. Et toutes ces choses, qui n'ont été pour elle qu'un son de lyres et de flûtes survivent encore dans les traces délicates qu'elles ont laissées sur sa chair changeante, dont elles ont marqué ses paupières et ses mains. C'est une vieille idée que celle d'une vie perpétuelle qui entraîne dans son cours des milliers d'expériences humaines ; et, de même, la pensée moderne a conçu l'humanité comme le résultat et la somme de tous les modes de pensée et de vie. Et certes la Joconde pourrait sembler l'incarnation de l'antique fantaisie, comme aussi le symbole de la pensée moderne (207).

Si Yeats a inclus ce passage comme poème dans son *Oxford Book of Modern Verse* en 1936, le lecteur aurait de la peine à relier cette évocation au portrait de Léonard de Vinci. *La Joconde*, puisqu'il s'agit d'elle, n'est pas décrite mais donnée à imaginer à travers d'autres femmes et d'autres temps, devenant ainsi une icône généalogique. L'absence d'une description à valeur mimétique permet à Pater de méditer sur la permanence d'une image paradoxalement sans figure de la femme, figure de l'altérité sexuelle, culturelle, géographique, et temporelle, qui trame l'histoire de l'art et le désir des hommes. Ce célèbre passage est important car s'y dessine une technique appelée à connaître un développement extrême chez Pater : la néantisation de l'image et de la description à prétention mimétique au profit du verbe, la dispersion des représentations au profit du rythme des évocations, des comparaisons. « Léonard de Vinci » est le premier texte patérien consacré à l'art ; son auteur forge à la fois sa technique et sa poétique du portrait littéraire qui vont se cristalliser au début des années 1870 avant de se déployer au cours de cette décennie-clé pour culminer génériquement avec « L'Enfant dans la maison », et poétiquement avec les *ekphrasis* des portraits imaginaires de 1885-1887.

Dans « Sandro Botticelli » (1870), Pater commence par évaluer les Madones botticelliennes en soulignant qu'elles obéissent à un type particulier et récurrent¹⁴ de femmes mélancoliques¹⁵. Ce type se distingue des Madones d'autres artistes renaissants par la ligne abstraite des visages et la couleur pâle. C'est alors que commence l'*ekphrasis* par un jugement dont témoigne le visage de la Madone :

¹⁴ « [Botticelli] a développé en effet un type distinct et particulier, bien défini dans son esprit, puisqu'il a pu le répéter sans cesse, et parfois, semble-t-il, presque machinalement [...] » (p. 109).

¹⁵ « Peut-être vous êtes-vous demandé parfois pourquoi ces madones à l'air maussade, qui ne se rapportent à aucun type connu de beauté, vous attirent de plus en plus, et reviennent hanter votre souvenir, bien après que vous avez oublié la Madone Sixtine ou les Vierges de Fra Angelico » (p. 110).

Mais c'est que, pour Botticelli, la Madone même, bien qu'elle tienne dans ses mains « le désir de tous les peuples », est de ceux qui ne sont ni pour Jéhovah, ni pour ses ennemis et le choix qu'elle a fait est peint sur son visage (110).

Ce gros plan sur le visage se poursuit par une étude de la lumière assortie d'une comparaison : « Une lumière blanche [et dure] s'y reflète sans joie, comme lorsque la neige couvre le sol et que les enfants contemplent avec surprise la blancheur étrange du plafond » (110). Celle-ci est suivie d'une interprétation :

Et ce qui la trouble [la Madone] c'est la caresse même de l'enfant mystérieux dont le regard s'éloigne toujours d'elle et qui a déjà cet air de douce dévotion que les hommes ne peuvent jamais aimer tout à fait et qui rend les vrais saints déjà suspects à leurs frères terrestres » (110-111).

Ce premier mouvement va de l'impression à son explication, en passant par une étude descriptive des qualités techniques du tableau.

Dans un second temps, le retour à la description détaillée – les mains, les anges, la plume, les enfants - mène à une autre interprétation assortie d'une comparaison qui vient nouer le temps de l'œuvre à celui du spectateur :

[L'Enfant] guide la main de sa mère pour lui faire écrire dans un livre les paroles de son exaltation, l'*Ave*, le *Magnificat*, et le *Gaude Maria* ; et les jeunes anges qui entourent la Madone, heureux de la distraire un moment de sa mélancolie, s'empressent à présenter l'encrier et à supporter le livre ; mais la plume échappe presque à sa main, et les grandes paroles froides n'ont pas de sens pour elle. Car ses véritables enfants sont les autres, là-bas, dans sa maison rustique ceux qui l'entouraient quand lui est venu l'honneur insupportable, et qui la regardaient avec, sur leurs visages irréguliers, l'air inquiet et curieux des animaux surpris ; c'étaient de petits bohémiens semblables à ceux qui, dans le village de l'Apennin, tendent encore leurs longs bras brunis pour mendier, mais qui, le dimanche, deviennent des enfants de chœur aux cheveux bien peignés et vêtus de beau lin blanc (111).

Pater se conforme à la poétique de l'*ekphrasis* pratiquée par Gautier, Baudelaire, Swinburne qui ont été ses inspirateurs. La description adopte plusieurs angles : de près, de loin, approche globale et détaillée, aspects techniques (lumière, ligne, couleur), comparaison et interprétation.

Les sujets antiques de Botticelli obéissent à ce modèle. La Vénus anadyomène participe du même sentiment : Pater commence par une description générale qui

souligne l'héritage médiéval de Botticelli et la modernité de sa silhouette¹⁶. Puis arrive le détail dissonant : le dessin (« *design* »), étrange (« *quaintness* ») bien que florentin, inattendu pour le sujet, et la couleur « cadavérique ou froide » (112). Mais dessin et couleur sont en fait une expression spirituelle du rapport à la Grèce antique de Botticelli :

Pourtant, à mesure que l'on comprend mieux tout ce [qu'est la couleur imaginative] et que toute couleur n'est pas seulement une délicieuse propriété des choses naturelles, mais comme un esprit qui les anime et les rend expressives à l'esprit, on se prend à aimer davantage cette couleur de Botticelli. Et l'on s'aperçoit aussi que son étrange dessin est plus près de l'esprit des Grecs que les œuvres grecques même de la meilleure période (112).

La couleur n'est froide que pour le profane qui ignore qu'elle est esprit, esprit de celui qui l'a posée sur la toile, et le dessin n'est étrange que pour l'indifférent à la présence de l'héritage antique, du « tempérament grec » chez l'artiste.

Ce cadre posé, Pater peut entamer son *ekphrasis* par une interprétation générale : Botticelli exprime la redécouverte de l'esprit grec qui avait été refoulé au Moyen Âge, et la mesure de cette esprit :

des œuvres d'art comme cette Vénus de Botticelli nous montrent l'impression que fit tout d'abord cette civilisation sur des esprits qui se tournaient vers elle avec une aspiration presque douloureuse, du fond d'un monde où on l'avait si longtemps ignorée. Et par la passion, l'énergie, l'industrie que Botticelli a dépensées à réaliser ses intentions, nous comprenons toute l'influence qu'eut alors sur l'esprit humain la civilisation et la religion grecques dont la naissance de Vénus est le mythe central (113).

De la Grèce, de l'esprit grec qui comme tout refoulé fait retour, Vénus est le mythe central, exerçant son charme puissant sur les hommes. La description peut alors devenir détaillée, en commençant par la lumière et le paysage qu'elle découvre :

La lumière est froide en effet : c'est une aube sans soleil, là où un peintre postérieur aurait répandu des flots de clarté. Mais, dans cette tranquillité de l'air matinal, on aperçoit mieux les promontoires allongés qui s'inclinent jusqu'au bord de l'eau (113).

¹⁶ « Ce qu'il y a de plus étrange, c'est que Botticelli anime de ce sentiment les sujets classiques mêmes. La plus parfaite expression s'en trouve dans un tableau des Offices, dans cette *Vénus émergeant des eaux*, où les emblèmes et le paysage traités dans le goût du moyen âge, et les curieuses draperies toutes saupoudrées, à la manière gothique, de bizarres pâquerettes, encadrent un nu qui rappelle les plus parfaites académies d'Ingres » (p. 112).

C'est sur ce fond qu'advient l'activité des personnages humains qui s'oppose au chagrin de Vénus interprété comme expression de la fatigue amoureuse :

Les hommes vont à leur travail qui les retiendra jusqu'au soir. Mais la déesse est éveillée avant eux ; et l'on pourrait croire que la tristesse de son visage vient de ce qu'elle songe à cette longue journée d'amour qui s'ouvre devant elle (113-114).

Zoom arrière, lorsque Pater décrit Zéphyr, la mer et les fleurs :

Une figure emblématique du vent souffle violemment sur l'eau grise et pousse la conque gracieusement découpée qui porte Vénus ; et tandis qu'elle vogue entre les fines bandes d'écumes, la mer « montrant les dents », engloutit une à une les roses qui tombent, coupées au haut de la tige et légèrement estompées comme sont toujours les fleurs de Botticelli (114).

L'*ekphrasis* souligne la dynamique du tableau constitué de tensions redoublées dont la plus originaire est celle d'Eros et de Thanatos, à peine indiquée par la tristesse de la déesse¹⁷.

Selon Pater, Botticelli a été trahi dans son désir d'offrir du plaisir par l'immaturation des ressources techniques de l'époque¹⁸ : cette interprétation lui a valu les foudres des spécialistes postérieurs. Mais cette insuffisance est rédimée pour l'auteur qui souligne qu'elle renforce la tristesse païenne de la déesse de l'amour grec, choix quant à lui volontaire de la part de l'artiste :

il ne faut pas oublier non plus sa prédilection pour [les tons mineurs]. Ce qui est certain est qu'il a imprégné de tristesse la vision qu'il nous a laissée de cette déesse du plaisir, si puissante sur les destinées humaines (114).

Pater reprend les techniques des écrits sur l'art de l'époque fondés sur le va-et-vient description-interprétation, bien qu'il fonde la première sur l'impression suscitée par l'œuvre seule. L'*ekphrasis* fait le lien, s'offre comme terrain de dialectisation de ces deux pans, ce qui permet la généralisation subséquente de Pater : le peintre a peint Vénus et la Vierge à plusieurs reprises sur le mode de la tristesse, de l'inscription de la mort au creux de l'amour, à partir d'une volonté d'expression d'une

¹⁷ B. Coste, *Walter Pater, esthétique*, *Op. cit.*, p. 103.

¹⁸ « Par [toutes ces images], il ne voulait évoquer que des images de plaisir ; et c'est en partie l'insuffisance des ressources de l'art à son époque qui rend son œuvre triste et glacée » (p. 114).

éthique ordonnée par la sympathie¹⁹. Tel est le cas de *Judith* et de *Veritas*²⁰, la première ayant une figure historique, et l'autre, un répondant mythologique. L'*ekphrasis* est alors superflue, puisque les deux types de femmes botticelliennes ont été repérés, analysés et explicités. L'objectif de Pater a été de définir le tempérament de l'artiste tel qu'il se manifeste dans son œuvre²¹. La mélancolie attribuée à Botticelli par Vasari s'exprime chez ses personnages grâce à une utilisation judicieuse des moyens de l'époque. Elle traduit la présence de la mort au cœur de l'amour, l'intrication d'Eros et de Thanatos qui appartient à l'héritage grec toujours présent dans la culture²².

L'*ekphrasis* obéit à son propos : que la poésie soit comme la peinture (*ut pictura poesis*), qu'elle donne à voir le pictural au moyen du verbe et au moyen d'un verbe lui-même coloré, comme le remarquait Gautier. Cette poétique s'inscrit dans le projet patérien d'expression de la qualité particulière de plaisir que donne l'œuvre - expression référée ensuite à son créateur -, et qui permet de situer l'artiste dans l'histoire de l'art et plus généralement dans la culture²³ par l'intermédiaire de critiques esthétiquement éduqués comme l'indique la « Préface » à *La Renaissance*.

En 1877, Pater publie la seconde version de *La Renaissance* amputée de la « Conclusion »²⁴, ainsi qu'un essai sur « L'École de Giorgione » dans la *Fortnightly Review*²⁵, inclus dans la troisième édition de *La Renaissance* en 1888. Comme l'ont

¹⁹ Botticelli « n'a pas peint sa déesse du plaisir dans le seul épisode de la naissance des flots de la mer ; mais il ne l'a jamais représentée sans quelques ombres de mort sur la chair livide ou les pâles fleurs. Il a peint des Madones : mais elles se refusent à la caresse de l'Enfant divin et demandent en paroles indiscutables quoique muettes une humanité moins froide et moins haute » (p. 115).

²⁰ « La même figure (...) apparaît encore dans son œuvre tantôt comme *Judith* revenant par la montagne quand le grand acte est accompli, et qu'elle fait un retour sur elle-même, et que la branche d'olivier pèse d'un poids trop lourd à sa main ; tantôt comme la Justice, assise sur un trône, le regard fixe, avec l'air de se haïr elle-même (...) tantôt encore comme la Vérité dans la peinture allégorique de la *Calomnie* ; et là, combien est suggestive cette ressemblance de l'image de la Vérité avec la personne de Vénus ! » (pp. 115-116).

²¹ « Ce même sentiment, nous en pourrions trouver des traces dans les gravures de Botticelli (...). Au surplus, nous avons atteint le but de cette courte étude si nous avons bien su définir [le tempérament] dans lequel il a travaillé » (p. 116).

²² Cet héritage est « une tradition consciente » écrit Pater dans son chapitre « *Winckelmann* » (*La Renaissance, Op. cit.*, p. 310).

²³ « A côté des grands artistes, il y en a quelques autres qui possèdent chacun un pouvoir de nous procurer un plaisir de qualité particulière et que nous ne pouvons pas trouver ailleurs. Eux aussi ont leur place dans l'histoire de la [culture], et y doivent être replacés par ceux qui ont vivement senti leur charme » (p. 117).

²⁴ Cette « Conclusion » a suscité la colère des Oxoniens qui lui reprochent d'avoir publié un texte mentionnant sa fonction à Oxford et d'exprimer des vues incompatibles avec l'orthodoxie religieuse.

²⁵ W. Pater, « *The School of Giorgione* », *Fortnightly Review*, new series, n°13, October 1877.

remarqué John Conlon²⁶, Elizabeth Prettejohn²⁷, Barrie Bullen²⁸, et Lesley Higgins²⁹, Pater ne traite pas là uniquement de l'art vénitien du XVI^e siècle, mais également de l'art contemporain de Whistler, Legros, Corot, et Rossetti³⁰. Peut-être a-t-il vu l'exposition de la *Grosvenor Gallery* qui débute le 1^{er} mai, et qui va populariser la peinture esthétique ; il est sûr qu'il a reçu le compte rendu qu'en fait le jeune Wilde cette année-là dans le *Dublin University Magazine* et qui a cité élogieusement ses propos sur Botticelli. Pater rencontrera Wilde par la suite et les deux Oxoniens entretiendront un dialogue critique de haute volée.

A travers une imprécision lexicale étudiée, Pater évoque à la fois la peinture vénitienne et la peinture contemporaine. Leurrée par l'unité de la dernière édition de *La Renaissance* (1893), la critique a peut-être insuffisamment remarqué combien les *ekphrasis* de « L'École de Giorgione » diffèrent des précédentes et comment - ce sera mon hypothèse - elles témoignent d'une radicalisation des thèses patériennes sur l'art et la poésie.

Ce texte s'ouvre en effet par une méditation sur les arts, leurs différences et leurs « empiètements » - pour reprendre une expression de Sainte-Beuve - où Pater prend position pour une différence entre les arts en termes matériels, tout en soutenant qu'il existe de l'art, et que tous les arts se rangent sous un principe, sous la bannière de la musique : il faut concevoir les arts « comme un effort continu pour atteindre le principe de la musique » (223) puisqu'elle est l'art typiquement ou idéalement consommé, l'objet du grand *andere-streben* de tout art, et de tout de ce qui participe de l'art ou de qualités artistiques. Il ne s'agit pas d'une référence à la musique - comme une comparaison rapide avec les titres des œuvres whistleriennes (nocturnes, arrangements, harmonies) ou les références discrètes à Gautier ou Baudelaire dans « L'École » pourraient le laisser penser - mais bien de *musiké*, de

²⁶ J. Conlon, *Walter Pater and the French Tradition*, Lewisburg, PA, Bucknell University Press, 1981.

²⁷ E. Prettejohn, « *Walter Pater and Aesthetic Painting* », *After the Pre-Raphaelites : Art and Aestheticism in Victorian England*, ed. E. Prettejohn, Manchester, Manchester University Press, 1999, pp. 36-58.

²⁸ J.-B. Bullen, « *Pater and Contemporary Visual Art* », *Cahiers victoriens et édouardiens*, n°68, 2008, pp. 87-104.

²⁹ Voir L. Higgins, « *The "Necessity" of Corot and Whistler in Pater's "Network"* », dans *Pater across the Arts*, *Op. cit.*, pp. 47-67.

³⁰ Ce dernier est mentionné comme le « poète » d'un « sonnet délicieux » consacré à *Fête champêtre* et Pater va rivaliser en quelque sorte avec le sonnet que lui inspira le tableau de Giorgione : « *For a Venetian Pastoral by Giorgione (in the Louvre)* » réédité en 1870 dans ses *Poems*. Rappelons que Rossetti est peintre et poète.

rythme, comme l'indique la référence à *La République* de Platon, dans le texte de Pater³¹ pour commenter la peinture de Giorgione. Si le thème et la forme se rapprochent en poésie et en peinture, ils fusionnent en musique³² : « C'est la musique qui réalise le plus complètement cet idéal artistique, cette parfaite identification de la forme [et] de la matière » (225). Cette dernière est donc appelée à être la mesure de tout art, selon Pater : « le vrai type ou la vraie mesure de l'art dans toute sa perfection » (226). Ce nouveau paradigme esthétique où forme et thème coalescents offrent des unités similaires aux notes musicales infléchit la fonction du critique éponyme - depuis 1873, c'est ainsi que Pater qualifie sa pratique - appelé à évaluer le degré d'accomplissement du musical à travers chaque œuvre : l'une des principales fonctions de la critique esthétique quand elle a affaire aux « productions tant de l'art ancien que de l'art moderne », est de bien estimer « jusqu'à quel point ces productions approchent, en ce sens de [*la loi musicale*] » (226, je souligne). La *musiké* ou le rythme est le principe d'unification des arts dans leurs différences dès lors qu'ils cherchent tous à réaliser la fusion de la forme et du thème, comme le réussit exemplairement la musique³³. À cette nouvelle théorie de l'art, il faut une poétique particulière, une poétique du rythme verbal³⁴, phrastique, paragraphique, et, comme il a été remarqué, paginal³⁵.

L'art acquiert une qualité sensible, sensuelle, plus marquée et Pater explore les synesthésies qu'il suscite de façon beaucoup plus audacieuse. L'*ekphrasis* acquiert une valeur supplémentaire : non plus seulement descriptive ou concurrente du visuel et évocatrice des associations que suscite l'œuvre, mais faisant confluencer les arts et les sens et radicalisant l'expérience de la coupure symbolique (de la *musiké*) dont ils sont

³¹ Platon, *République* VII, 531a : « les uns prétendent qu'entre deux notes ils en perçoivent une intermédiaire, que c'est le plus petit intervalle et qu'il faut le prendre comme mesure; les autres soutiennent au contraire qu'il est semblable aux sons précédents; mais les uns et les autres font passer l'oreille avant l'esprit » (traduction de Victor Cousin). Dans la *République*, la musique est une partie essentielle de l'éducation, avec la gymnastique, visant à communiquer à l'enfant un sens de l'ordre et de la mesure, à travers certains rythmes et certaines tonalités, qui devront toujours être les mêmes.

³² « Les exemples les plus typiques de poésie et de peinture sont ceux où les éléments constitutifs sont si bien soudés ensemble que le sujet n'en frappe plus la seule intelligence et que la forme ne s'adresse plus à l'œil ou à l'oreille seulement, mais que forme et matière, dans leur union et leur identité, ne visent plus qu'à un seul et même effet qui atteint la "raison imaginative", cette faculté complexe, pour laquelle toute pensée et tout sentiment naissent en même temps que leur symbole matériel » (p. 225).

³³ B. Coste, *Walter Pater, esthétique*, *Op. cit.*, pp. 66-72.

³⁴ Voir A. Leighton, *On Form*, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 94.

³⁵ L. Dowling, *Language and Decadence*, Princeton, Princeton University Press, 1986, p. 130.

porteurs. Parce que les arts et les impressions qu'ils engendrent sont soumis à un rythme traduit par l'expression de *musiké*, l'*ekphrasis* se fait rythme et perd ainsi sa transparence pour devenir opaque, diffractée, atomisée en unités discrètes, unités rythmiques qui visent à exprimer le rythme de l'art.

La première *ekphrasis* est la plus simple quoique son début prenne le lecteur au piège de l'ambiguïté de la première phrase :

Dans un paysage réel, nous voyons soudain une longue route blanche qui disparaît soudain au tournant d'une colline. C'est le sujet d'une des eaux-fortes de M. Legros. Seulement dans cette eau-forte, le paysage est imprégné d'une intime solennité, qu'on sent plutôt qu'on ne la voit, soit que l'artiste ait contemplé ce paysage à une minute exceptionnelle, ou qu'il ait trouvé cette solennité. Quoi qu'il en soit, c'est ce sentiment dont il voulu faire l'essence même et le tout de son œuvre. Parfois une lumière d'orage, en passant sur une scène d'ailleurs toute simple et familière la revêt d'un caractère qui semble avoir été puisé au fond de l'imagination (221).

Le chemin qui serpente et disparaît à travers la gravure de Legros pour se faire « expression solennelle » à demi-perçue un instant vient peut-être de l'humeur de l'artiste qui infléchit l'œuvre, les œuvres, comme l'indique la dernière phrase de cette *ekphrasis* concentrant l'analyse de l'art de Legros. L'œuvre nie la réalité et la remplace par l'humeur de l'artiste ; il ne saurait y avoir d'art réaliste au sens de duplication mimétique du réel. Pater n'innove pas, l'humeur étant une variante du tempérament ou de l'esprit, qui sont ses catégories pour penser l'expression de la subjectivité³⁶.

Cependant, un effet lumineux n'est pas de l'art, au plus transfigure-t-il un paysage pour en faire un paysage pittoresque :

On peut dire alors que cet effet de lumière qui tout à coup tisse des fils d'or dans la paille d'une meule, le feuillage d'un peuplier ou l'herbe d'un gazon donne à un paysage des qualités artistiques et le rend semblable à un tableau (221)³⁷.

La preuve en est donnée *a contrario* par le paysage vénitien dépourvu de toute joliesse et rebelle aux effets du pittoresque que les peintres locaux ont su musicaliser :

Le paysage vénitien, (...) n'est exempt ni de dureté, ni d'une assez sèche précision. Mais les maîtres de l'école vénitienne ne sont guère embarrassés de ces défauts. De l'arrière-plan formé par les Alpes, ils n'ont détaché et retenu que

³⁶ Ce qui correspond à *Stimmung* des phénoménologues allemands.

³⁷ Ce qui explique la supériorité du paysage français sur une vallée suisse selon Pater, voir p. 222.

certains éléments, une fraîche couleur, des lignes apaisantes. Et, s'ils reproduisent les détails [réels] de la campagne vénitienne, les tourelles brunes dressées dans le vent, les champs couleur de paille, les arabesques des forêts, ils en usent seulement *comme des notes* [d'une musique qui accompagne dûment] tous leurs personnages ; ils ne nous donnent d'un paysage précis que l'esprit ou l'essence. C'est un pays de raison pure, créé par l'imagination à peine aidée par le souvenir (222-223, je souligne).

Les peintres vénitiens ont sélectionné des éléments déjà abstraits, d'une couleur froide et de lignes apaisantes, qu'ils ont transformé en notes similaires à des notes de musique par leur caractère discret et harmonieux, pour accompagner les personnages. Un tel paysage n'est absolument pas mimétique, mais bien de l'ordre de la raison pure ou des souvenirs à demi-imaginatifs : il est paysage né de la psyché humaine, paysage musicalisé en notes, c'est-à-dire en unités signifiantes en tension sur les toiles et faisant œuvre par cette tension même. Il reste alors à Pater à examiner le degré de musicalité des œuvres de Giorgione et de son école³⁸.

Tout d'abord « Le Concert » :

Le *Concert* du Palais Pitti, où l'on voit un moine à capuche et à tonsure effleurant les touches d'une épinette, tandis qu'un clerc, placé derrière lui, tient le manche d'une viole et qu'un troisième personnage, qui porte un chapeau à plumes, semble attendre le moment précis de commencer à chanter. Le profil de la main levée, le tracé de la plume, et jusqu'aux fils fins, détails qui se fixent dans la mémoire avant de se confondre dans une lueur calme et céleste, et cet art qui paraît saisir les vagues vagabondes du son pour les fixer sur les lèvres et sur les mains des personnages [...] (233).

Pater commence par une description globale, avant d'examiner les détails (doigt levé, trace de la plume, fils de la chemise qui vont se fixer sur la mémoire du spectateur) et leur disparition dans la lueur « céleste » qui découvre en se dissipant l'invisible du son porté à l'apparition et fixé sur les lèvres et les mains des musiciens. L'*ekphrasis* accomplirait-elle quelque alchimie en désignant l'invisible du son dont la toile est porteuse ? Les choses sont plus complexes.

La Sainte famille accomplit une série de renversements pour procurer :

le plaisir du spectateur charmé, devant ce tableau, par l'air [liquide] qui s'y joue et qui semble remplir les yeux, couvrir les paupières et imprégner jusqu'aux

³⁸ Je ne traite pas ici de la discussion de l'attribution des œuvres vénitiennes à Giorgione ou à Titien, chez Pater, pas plus que l'élévation de la peinture à l'objet d'art accomplie par Giorgione, et de sa « légende », perspectives qui se rattachent à l'esthétique du portrait littéraire.

vêtements des saints personnages d'une vigueur alerte, et dont le pic bleu, si nettement dessiné dans le fond paraît le symbole visible (234)

Par une première transmutation, l'air devient liquide et emplit les lèvres, les yeux et les vêtements, tandis que sa source - un pic bleu vu à distance - s'indique en se solidifiant. Ce double renversement où la source de l'air devient visible, et l'air, liquide permet à Pater d'amorcer la métaphore filée du reste de son texte fondé sur l'échange des qualités et la sublimation matérielle.

Avec « Le Chevalier embrassant une dame, - où les gantelets brisé du chevalier semblent indiquer l'arrêt de quelque [récit dont nous écouterions] volontiers le reste » (235), c'est la pause, et l'effet d'interruption, soit de saisie de l'intervalle, qui apparaît, soulevant cet autre paradoxe : comment couper le continu pour en faire du discontinu, sinon en le transformant en histoire sans titre et inachevée ? Sinon, en pratiquant une poétique du détail et du fragment lorsque Giorgione peint un Libérale dont seule l'armure est décrite, à partir non de l'original, mais d'une étude préparatoire : « une petite étude à l'huile (...). La figure de Libérale, le saint guerrier qui s'y trouve représenté [porte une armure d'un gris argenté qui luit délicatement] » (237). Ici, l'*ekphrasis* du sujet se réduit à l'éclat atténué d'une armure.

Cette atomisation de l'œuvre en notes discrètes fait écho à la disparition de Giorgione qui passe de la « flamme » au « nom » après son trépas. Mais cette transformation paronomastique (« *flame* », « *name* ») est heureuse car de la disparition de Giorgione va naître une école³⁹, dont les membres sont stratégiquement innommés, et qui permet à Pater d'offrir de magnifiques *ekphrasis* sous prétexte de la définir⁴⁰.

³⁹ « Au-dessus du vrai Giorgione et de ses œuvres authentiques, subsiste encore le "Giorgionesque", une influence, un esprit, un type d'art assez puissant pour agir sur des gens aussi différents les uns des autres que le sont en effet les auteurs des œuvres qui ont si longtemps passé pour être de Giorgione lui-même. C'est une véritable école qui s'est formée de toutes ces œuvres fascinantes, justement ou arbitrairement attribuées à Giorgione, et de nombreuses copies ou variantes d'après lui, œuvres d'artistes inconnus ou incertains dont les compositions ont été, pour diverses raisons, prises à l'égal des siennes propres ; une école où se retrouvent, dans la façon de choisir et de traiter un sujet, diverses traditions qui toutes descendent vraiment de lui jusqu'à nous, et dont il faut remonter le cours pour retrouver l'image originale du peintre qu'il fut » (p. 239).

⁴⁰ « Certains traits caractéristiques de cette "Ecole de Giorgione" comme nous pouvons l'appeler » (*Ibid.*). Pater ferraille contre J. A. Crowe et G. B. Cavalcaselle dont *A New History of Painting in Italy* (London, Murray, 1864-1866, 2 volumes), comporte un appendice « *Paintings falsely ascribed to Giorgione* ».

En matière de peinture, la musique est l'interpénétration du thème, de la couleur et de la ligne, ce qui suppose un heureux choix du premier⁴¹. Les « idylles peintes » en sont l'exemple accompli⁴². Ces « poèmes peints » appartiennent bien plutôt au genre de la romance sans parole ou sans récit, « qui n'a pas besoin de mots pour s'exprimer » (240) Et, étant sans parole, ils sont sans titre, Pater réduisant les œuvres de l'école de Giorgione à une super-œuvre, laissant le critique choisir une succession d'images comme en accéléré :

Les maîtres de cette école sont remarquables pour leur grâce et leur aisance à reproduire le mouvement rapide, - le geste d'attacher son armure en renversant la tête d'un air si noble, - une dame qui s'évanouit, - un embrassement aussi rapide qu'un baiser ravi, avec la mort même, sur des lèvres mourantes, - la rencontre fortuite de miroirs, d'armures polies et d'eaux dormantes où toutes les faces d'un même objet se reflètent en même temps, ce qui résout l'épineuse question de savoir si la peinture peut reproduire un objet aussi complètement que la sculpture. Ces maîtres arrêtent au passage l'acte rapide, la brusque transition de pensée, l'expression fugitive, avec cette vivacité que Vasari attribue à Giorgione et qu'il nomme *il fuoco Giorgionesco* (240-241).

Pater décompose l'œuvre ainsi créée en instantanés : mettre une armure, embrasser, mourir, et démultiplie les surfaces représentées, ce qui a pour effet paradoxal de décomposer le thème ou le sujet de l'œuvre pour mieux le représenter. L'artiste peut alors saisir une caractéristique essentielle de son sujet. Giorgione réalise le programme de l'esthétique patérienne présente dès la « Conclusion » à *La Renaissance* : porter la coupure, l'intervalle à la visibilité parce que l'on en jouit, et pour en jouir, « fixer des vertiges ». Faire de tout instant un intervalle - mot clé de la Décadence - une pause, puis une pause exquise elle-même multipliée qui concentre en elle passé, futur, présent⁴³. Non seulement le continuum de l'existence se voit-il coupé en unités, mais celles-ci sont thématiques en intervalles, puis sublimées en

⁴¹ L'école « sait, avec un tact merveilleux, choisir la matière qui se prête le plus complètement aux formes de la peinture, et à une expression parfaite par le dessin et la couleur » (p. 240).

⁴² L'école « ne s'adonne guère qu'à la composition d'idylles peintes. Mais dans la production de cette [poésie picturale], elle sait, avec un tact merveilleux, choisir la matière qui se prête le plus complètement aux formes de la peinture, et à une expression parfaite par le dessin et la couleur » (*Ibid.*).

⁴³ « La plus haute poésie dramatique tire une part de son idéalité du fait qu'elle ne nous présente que des moments profondément animés et significatifs, rapides et concrets, mais comme un geste, un regard, un sourire, peut-être, où se condensent tous les motifs, tous les intérêts, tous les effets d'une longue histoire, et qui semblent résumer le passé et l'avenir en une seule minute intense et consciente » (p. 241).

« pauses exquis » (241). Tel est le talent de Giorgione, un talent qui dépend d'une sélection dans le divers de l'existence⁴⁴, laquelle nous procure notre jouissance de spectateur devant cet amphibologique consommé d'existence.

Pater reprend ensuite la question de la musique en art pour en faire celle de sa représentation, qu'elle soit jouée ou écoutée⁴⁵, se faisant selon Elicia Clements « architecte acoustique »⁴⁶. Le « Concert » a ainsi produit un type artistique repris par l'Ecole de Giorgione caractérisé par la prééminence de la musique. Et soudain arrive une volée de notes/notations :

Personnages qui défaillent au son de la musique ; musique au bord d'un étang pendant une partie de pêche ; musique qui se mêle au bruit de la cruche plongée dans un puits ; musique que l'on entend d'une rive à l'autre d'un cours d'eau, ou musique au milieu des troupes, - ce sont encore des instruments qu'on accorde et des visages attentifs de musiciens, qui, pareils, à ceux que Platon décrit dans un passage ingénieux, prêtent l'oreille au plus petit intervalle de son, à la plus petite ondulation de l'air, ou qui rêvent sur un instrument sans cordes et semblent affiner infiniment leurs oreilles et leurs doigts dans un ardent désir de douce musique ; c'est peut-être, enfin, une seule note d'un instrument au crépuscule dans une chambre inconnue où l'on passe parmi des gens rencontrés par hasard (242-243).

Musique, air, attention, ouïe, toucher, vue, goût, les sens et les éléments se mêlent et se décomposent, la référence à une œuvre, par son titre ou par son auteur, se perd, l'œuvre devient extraits, morceaux choisis ; la décomposition et la multiplication opérées par Pater aboutissent à cette aube où s'indéfinissent les couleurs et les formes, à cet instrument sans corde⁴⁷, à ce geste qui s'arrête au moment du son, à une défamiliarisation absolue *via* la comparaison finale. L'*ekphrasis* ne représente plus, ne picturalise plus, elle atomise, et elle rassemble en même temps dans le corps de la longue phrase, dans les asyndètes qui sont *membra disjecta* appelés

⁴⁴ « Voilà les instants idéaux que l'école de Giorgione choisit avec un tact admirable parmi toutes les heures fiévreuses et colorées de l'antique vie vénitienne. Ce sont comme des pauses exquis où l'on s'arrête pour contempler toute la plénitude de l'existence ; ce sont comme des extraits, des quintessences de vie » (pp. 241-242).

⁴⁵ « Et c'est bien, comme je l'ai dit, [à la loi et à la condition] de la musique qu'un tel art aspire vraiment. Pour l'école de Giorgione les [parfaits] moments de la musique que l'on fait ou que l'on écoute, le chant de la voix ou des instruments sont des sujets favoris » (p. 242).

⁴⁶ E. Clements, « *Pater's Musical Imagination : The Aural Architecture of "The School of Giorgione" and Marius the Epicurean* », *Pater across the Arts*, *Op. cit.*, p. 154. Elicia Clements poursuit ainsi : « grâce à ses représentations de l'espace et du son, Pater crée des expériences acoustiques ».

⁴⁷ Pour Andrew Eastham, cet objet finit par devenir un véritable instrument de musique, à travers la poétique patérienne. Voir A. Eastham, « *Walter Pater's Acoustic Space : "The School of Giorgione", Dionysian Anders-streben, and the Politics of Soundscape* », *Yearbook of English Studies*, Vol. 40 n°1/2, 2010, p. 201.

à faire corps phrastique. Décomposition/composition : s'indique déjà la poétique décadente, en tant que telle et non plus en tant que terme désignant une période ou une qualité comme dans la « Préface » à *La Renaissance*.

La musique devient rythme, rythme existentiel - les « heures musicales de notre vie » dont l'eau qui coule donne l'image⁴⁸ :

la vie elle-même est conçue comme si elle se passait à écouter, à écouter de la musique, ou une lecture des romans de Bandello, ou le bruit de l'eau qui coule, ou seulement la voix du temps qui passe (243).

La musique devient jeu :

l'école de Giorgione passe souvent de la musique aux divertissements qui sont la musique de la vie, à ces masques que les hommes, tels des enfants qui se costumant, mettent pour se donner la comédie de la vie réelle, travestis dans ces vieux costumes italiens (...) que Giorgione a dessinés et peints avec tant d'art (244).

Elle devient enfin eau et son :

Et pour qu'on soit heureux dans ce pays assoiffé, il faut que l'eau ne soit jamais bien loin. Et dans l'école de Giorgione, la présence de l'eau est un trait presque aussi caractéristique que la présence même de la musique ; c'est la fontaine, c'est l'étang, la margelle de marbre, c'est l'eau qu'on puise ou qu'on verse [...] (244).

Cette synesthésie qui naît de l'association et la dispersion, ainsi que des multiples tensorialités donne lieu à une dernière *ekphrasis* dans laquelle Pater part d'un geste et d'un détail pour embrasser l'œuvre entière et le monde qu'elle découvre et sublimer l'eau en air :

comme la répand [l'eau], d'une main couverte de bijoux, la dame de la *Fête champêtre*, avec l'air d'écouter le bruit de sa chute se mêler au son des pipeaux. Et le paysage même éprouve cette présence de l'eau et s'en réjouit. C'est un paysage tout éclairé par les effets de l'eau, de la pluie qui a passé récemment dans l'atmosphère et qu'ont recueillie les canaux herbeux. L'air est si vif que les personnages qui le respirent sont alertes. C'est un air d'empyrée, lavé de toute

⁴⁸ « Une méthode pour pratiquer la vie esthétique » selon Elicia Clements (*Op. cit.*, p. 154). Elle conclut : « Grâce au bouleversement de la signification qu'elle opère, à sa tension vers l'altérité artistique, à sa nature efficace, et à son imbrication matérielle avec le monde sensible, la musique pourrait bien constituer le modèle d'une vie menée comme une fin en soi ; tout comme l'architecture sonore fournit un autre modèle, esthétique, celui-ci, de vie » (pp. 164-165). Il s'agit à mon sens davantage d'une démarche ontologique qui excède l'existence esthétique, sauf à la redéfinir comme *aïsthétique*.

impureté et de toute souillure, et où ne flotte aucune parcelle étrangère à son propre élément (245).

Cette dernière salve qui s'appuie sur la tension de l'air et de l'eau qui ne cessent d'échanger leurs valeurs, permet d'opposer le paysage anglais qui a donné un art paysager spécifique⁴⁹ où les éléments se distribuent harmonieusement, et l'Italie où le paysage est cousu d'un fil d'or qui l'illumine intégralement, sublimant cette fois l'impalpable de la lumière :

En Italie, toutes les choses naturelles semblent tramées de fils d'or qui paraissent même dans le noir feuillage des cyprès. C'est avec ces fils d'or que les peintres vénitiens semblent travailler ; ils les tissent dans la chair humaine comme dans les murs blancs des cabanes couvertes de chaume (245).

A la suite de ces sublimations de la lumière en or, et de l'eau en air, à la fin de ces dé- et recompositions du continu et de la représentation, Pater souligne l'abstraction obtenue sur laquelle se bâtit le paysage pour devenir monde où peut vivre et s'aimer le genre humain, comme le font Jacob et Rachel :

Les détails trop durs des montagnes sont reculés à une harmonieuse distance ; et, seul à l'horizon, un pic bleu est le témoin visible de cette fraîcheur qui est tout ce qu'on demande ici au voisinage des Alpes, de leurs tristes pluies, de leurs sombres torrents. Et pourtant quel espace et quel air enchantent le regard qui suit, de plan en plan, cette longue vallée où Jacob embrasse Rachel parmi les troupeaux ! Où rencontrer un plus frappant exemple de cette harmonie si bien modulée entre le paysage et les personnages, entre la figure humaine et ses accessoires, qui est, comme nous l'avons déjà dit, un trait caractéristique de l'école vénitienne ? Jamais les personnages n'y sont prétextes à décor, ni le décor prétexte à personnages (246).

Jacob et Rachel ne peuvent se rencontrer que dans ce paysage orienté par l'amer du pic apparaissant au loin, organisé en niveaux, creusé en vallée. Un tel paysage est aussi un *cosmos*, un monde surgissant, comme le soulignera Heidegger quelques décennies plus tard, en évoquant le monde se faisant monde à partir des fragments d'Héraclite : « κόσμος, qui voulait dire à la fois ordre, agencement et

⁴⁹ « Ce paysage est ce qu'on appelle en Angleterre un paysage "de parc", dont le raffinement se marque aussi sur les bâtiments rustiques, dans le gazon de choix, les arbres heureusement groupés, les ondulations du sol adroitement ménagées en vue d'un effet gracieux » (p. 245).

ornement, cet ornement qui fait briller, qui est l'éclat et l'éclair»⁵⁰. A travers sa démarche philologique et philosophique, Heidegger retrouve la recréation du cosmos patérien qui elle, s'établira toujours à partir de l'art et des tensorialités dont chaque œuvre est porteuse et qu'elle rassemble, s'absentant dans leur avènement. L'*ekphrasis* révèle ainsi sa fonction la plus subtile : elle montre le monde se mondifiant (le « *Welt weltet* » d'Heidegger), elle est le *logos* de ce moment mythique, placé dès 1870 sous le signe de Vénus attristée, d'Eros et de Thanatos. *Muthos* et *logos* : l'*ekphrasis* est aussi mythologie de l'accès de l'homme au cosmos, mythologie qui fait de chacun de nous des habitants, là encore au sens heideggérien, mais également au sens que Pater va donner à l'habiter à travers son premier portrait imaginaire, « L'Enfant dans la maison ». Elle est, pour reprendre un terme qui vient sous la plume de Pater, et qui renvoie au cosmos heideggérien, *κοσμοιοτης*. Et dans cette perspective, l'*ekphrasis* est aussi la description d'un processus qui semble remonter à une genèse sensible, aux éléments que l'art de Pater évoque et transforme avant de les nouer avec cet autre fil d'or qu'est sa prose afin de créer la « belle tapisserie » de *La Renaissance*.

Si l'artiste peintre donne à voir ce moment que chacun d'entre nous a traversé pour venir habiter le monde, il faut au critique esthétique l'instrument qui lui permettra de rendre ce moment sensible : cet instrument rhétorique et esthétique est l'*ekphrasis* ainsi créée par Pater.

« L'Ecole de Giorgione » se referme sur la leçon d'une peinture farouchement anti-réaliste, abstraite, une peinture musicale. La poétique patérienne a dû se faire musiqué, succession d'unités signifiantes, pour la saisir et la porter à son avènement. Œuvres mêlées et décomposées en éléments discrets, transmutations et sublimations, paradoxes redoublés pour exprimer le monde advenant : Pater invente l'*ekphrasis* que je qualifierai de décadente, figure de transition entre le XIXe siècle des Baudelaire et Swinburne et l'époque moderniste⁵¹. L'artiste y disparaît au profit du collectif indéfini de l'école, uni par un trait ou une collection de traits ; l'œuvre s'y diffracte en

⁵⁰ Heidegger, *Le Principe de raison*, Paris, Gallimard, « Tel », 1983, p. 79. Pater partage avec Heidegger la même volonté de retrouver l'héritage grec à partir de l'expérience d'une disparition de la Grèce, ce qui sera « l'oubli de l'Être » heideggérien.

⁵¹ Dans *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire* (Presses universitaires de Rennes, 2010), Liliane Louvel se livre à une analyse d'une *ekphrasis* woolfienne qui nous permet de sentir la différence avec la fin de l'époque victorienne.

myriades d'éléments tensifs (soit de signifiants) ; la perception se fait synesthésie ; par une série de paradoxes, le solide se sublime, l'impalpable du temps se quintessencie.

« Lorsque l'image est traduite par le texte, souligne Liliane Louvel, elle devient

de l'image en texte produisant un texte/image, elle perd son immanence picturale, pour être décomposée/recomposée en une chaîne de langage (...) le tableau est disséminé en une série de signifiants épars dans le texte, il est narrativisé et doit être reconstruit par le lecteur en tel tableau (...). L'image en passe par la chaîne du langage qui là aussi devient tableau (iconotexte, texte/image) qui n'est pas du langage figé (...). Le fait de passer du texte à l'image et inversement donne quelque chose du tremblé, du vivant (...). La réactualisation du tableau qui apparaît, disparaît, reparait dans le texte, par intervalles (...) dynamise l'image et l'inscrit dans une durée⁵².

C'est, me semble-t-il, ce qu'a fait Pater dans *La Renaissance* à travers ses *ekphrasis* et l'évolution que j'ai examinée. En 1877, l'*ekphrasis* n'est plus la représentation-narrativisation mentale d'un tableau existant, parfois contre l'image qu'en a le lecteur, elle est évocation d'un tableau imaginaire, un tableau typique, au sens fort du terme qui n'a donc nulle représentation attachée, un tableau qui est chora de signifiants, où s'agent les tensions des notations, où s'harmonisent les notes picturales. Carolyn Williams a raison de souligner que Pater quitte l'aporie lessingienne des arts du temps et des arts de l'espace en subsumant la poésie et la peinture sous la musique⁵³ à entendre comme *musiké*, système d'éléments, de notations à tensorialité indéfiniment démultipliée. Cette musique signifiante ne sera pas perdue pour Yeats qui voudra « mettre en musique (...) l'âme profonde de l'humanité »⁵⁴. Il s'agit de retrouver le rythme de l'homme, qu'avaient exprimé les Grecs et que l'époque moderne a peut-être perdu.

La critique d'art patérienne tend ici à se faire « Carré blanc sur fond blanc » avant Malévitch⁵⁵, en décomposant, en atomisant les éléments et en anticipant le signifiant au sens saussurien et lacanien. Le XXe siècle a nommé et classifié à l'intérieur de champs de connaissance et de disciplines ce que Pater avait élaboré au

⁵² *Ibid.*, p. 262.

⁵³ Voir C. Williams, « Pater Film Theorist », *Op. cit.*, p. 144, et B. Coste, *Walter Pater, esthétique, Op. cit.*, p. 67.

⁵⁴ « *Set to music (...) the deep soul of humanity* », W. B. Yeats, *Autobiographies : Collected Works of Yeats, volume III*, New York, Scribner, 1999.

⁵⁵ B. Coste, *Walter Pater, esthétique, Op. cit.*, p. 114.

siècle précédent à partir de son rapport aux « impressions » suscitées par les œuvres d'arts.

Sur le plan de l'histoire littéraire, la Décadence anglaise comme la Décadence française est traversée par deux tendances contradictoires : l'accumulation, la profusion (époques, modes, mots, genres, récits, exemples, modèles) et l'attrition, la dispersion, la disparition par décomposition et négations redoublées. Dès 1877, Pater choisit la seconde tendance et déstructure ses *ekphrasis* par l'asyndète, la fragmentation de la phrase en propositions, abolit les objets et les thèmes ou les sujets, brouille les sens, et entraîne son lecteur en un lieu sans lieu, sans représentation attachée, un lieu blanc, un *intervalle*⁵⁶. Dans les « nuances du pictural » proposées par Liliane Louvel, présentes dans certains textes littéraire pour « ouvrir l'œil du lecteur », il faudrait rajouter celle-ci : l'œuvre recomposée-diffractée, l'œuvre disséminée en notes et finalement rassemblée en cosmos qui nous fait fermer les yeux et ouvrir l'oreille mentale, image de la psyché. Un premier tenant : Walter Pater.

⁵⁶ Autre voie menant à la Décadence qui, comme le remarque M. Lavaud après Jankélévitch, « débite les intervalles en tranches d'occupations mineures et dilettantes ». Voir « La chair et le marbre : petit traité de décomposition », *Bulletin de la société Théophile Gautier* n°33, 2011, Montpellier, p. 138.