



Polysèmes

Revue d'études intertextuelles et intermédiales

24 | 2020
L'Exception

« The Critic as Artist » : entre critique et création, l'exception de la critique d'art chez Oscar Wilde

“The Critic as Artist”: Exception and Oscar Wilde’s Art Criticism

Carole Delhorme



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/polysesmes/8117>

DOI : 10.4000/polysesmes.8117

ISSN : 2496-4212

Éditeur

SAIT

Référence électronique

Carole Delhorme, « « The Critic as Artist » : entre critique et création, l'exception de la critique d'art chez Oscar Wilde », *Polysèmes* [En ligne], 24 | 2020, mis en ligne le 20 décembre 2020, consulté le 20 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/polysesmes/8117> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/polysesmes.8117>

Ce document a été généré automatiquement le 20 décembre 2020.

Polysèmes

« The Critic as Artist » : entre critique et création, l'exception de la critique d'art chez Oscar Wilde

“*The Critic as Artist*”: Exception and Oscar Wilde’s Art Criticism

Carole Delhorme

- 1 Dans l’essai « The Critic as Artist » publié en 1891, Wilde écrit : « The primary aim of the critic is to see the object as in itself it really is *not* » (1891, 159, je souligne). La formule résume sa vision de la critique d’art, et doit être située dans le prolongement d’une querelle autour de la critique au sens large : en 1864, Matthew Arnold affirmait que la fonction de la critique était de voir l’objet tel qu’il est véritablement : « to see the objet as in itself it really is » (1). Cette approche centrée sur l’objet d’art en lui-même est ensuite modifiée par Walter Pater, quelques années plus tard, dans sa préface à *The Renaissance*. Pater réoriente l’approche du critique de sorte à réfuter l’objectivité de ce dernier dans l’approche de l’œuvre, qu’elle soit picturale, littéraire ou encore musicale : « in aesthetic criticism, the first step towards seeing one’s object as it really is, is to know one’s own impression as it really is, to discriminate it, to realise it distinctly ». Pour Pater, il s’agirait d’analyser non pas l’œuvre en tant qu’objet, mais les impressions, toutes subjectives, qu’en reçoit le spectateur. La question à laquelle le critique d’art devrait s’efforcer de répondre est la suivante : « What is this song or picture [...] to me ? » (9).
- 2 Dix-huit ans plus tard, Oscar Wilde confirme l’approche de son maître à penser, et la radicalise. Il paraphrase lui aussi Matthew Arnold, mais cette fois le contredit frontalement, par l’ajout provocateur de la négation *not*. Qui plus est, Wilde élève le critique au rang de véritable créateur : « I would call criticism a creation within a creation » (1891, 154). Il incomberait au critique d’interpréter les œuvres selon sa propre sensibilité artistique et de s’en inspirer pour créer une nouvelle œuvre à part entière.
- 3 La théorie de Wilde porte un projet centré sur l’exception pour la critique d’art : aux confins de la critique et de la création littéraire, la critique créatrice déroge aux canons

du genre et échappe à toute tentative de classification. Nous confronterons ici la théorie de Wilde et sa pratique en tant que critique d'art, en prenant l'exemple de son compte rendu de la toute première exposition de la Grosvenor Gallery en 1877 ; nous examinerons ainsi dans quelle mesure le programme de la critique créatrice reconfigure la relation qu'entretient le texte avec l'œuvre d'art, en affirmant l'écart comme l'un de ses principes organisateurs.

L'exception générique

L'autonomie de la critique

- 4 La naissance de la critique d'art en Europe est concomitante avec la création des Académies de peinture au XVII^e siècle et la tenue régulière de leurs Salons¹. La pratique s'institutionnalise avec Diderot, considéré comme le père fondateur de la critique d'art en tant que genre littéraire à part entière. À partir de 1759, Diderot écrit des comptes rendus des Salons bisannuels dans *La Correspondance*, revue littéraire de son ami Grimm, à destination des cours d'Europe. À l'origine, la fonction de la critique est celle d'un commentaire de l'œuvre², que l'écrivain a pour mission d'analyser et d'évaluer. Dans le premier ouvrage consacré à l'histoire de la critique d'art, Albert Dresdner la définit comme « le genre littéraire autonome qui a pour objet d'examiner, d'évaluer et d'influencer l'art qui lui est contemporain » (31). La critique d'art prend l'œuvre d'art isolée comme objet d'étude, dans une approche centrée sur la réception. De ce point de vue, elle se distingue de l'histoire de l'art, qui adopte une approche diachronique³, et de la théorie de l'art, qui tend à établir des normes et un système⁴.
- 5 Pour Wilde, cependant, il ne revient pas au critique de décrire, d'analyser ou de juger les œuvres, mais de dépasser ce statut d'auxiliaire. Ainsi, sa proposition fait valoir une transformation de la mission du critique. Certes, la critique d'art s'est progressivement érigée en genre littéraire avec Diderot au XVIII^e siècle, dont les écrits constituent déjà un dépassement de la fonction de commentaire et d'analyse de l'œuvre d'art. On peut penser, par exemple, à la manière dont Diderot traite les tableaux de Vernet dans le *Salon de 1767*, dans des passages qui deviendront célèbres sous le nom de « promenades Vernet » : au lieu de commenter l'œuvre d'art en tant qu'objet, le narrateur brise le lien de représentation et plonge le lecteur au cœur du représenté, à l'aide d'un récit inventé de toutes pièces donnant vie aux paysages du tableau (174-237). La théorie de Wilde ne constitue donc pas une rupture totale avec la tradition. Cependant, son projet affirme avec davantage de radicalité l'*indépendance* de la critique vis-à-vis de son objet d'étude, et ce, à deux égards.

La critique impressionniste

- 6 En premier lieu, Wilde affirme que la mission du critique est de retranscrire les impressions que procure l'œuvre. Une telle mission est en concordance avec la conception de l'expérience esthétique, éminemment subjective, chez les penseurs du mouvement esthétique tels que Walter Pater. De ce point de vue, l'esthétisme est tributaire de la philosophie esthétique allemande du XVIII^e siècle, tout particulièrement la philosophie kantienne, qui a ouvert la voie à l'autonomie de la sphère esthétique et théorisé la subjectivité de l'expérience de la beauté dans les *Trois*

critiques. Chez Wilde, en vertu de la nécessaire subjectivité de la réception artistique, la personnalité du critique a une influence primordiale dans l'interprétation de l'œuvre : « The more strongly this personality enters into the interpretation the more real the interpretation becomes » (1891, 164). L'œuvre peut revêtir des significations multiples selon l'individu qui l'appréhende ; la relativité et l'arbitraire de l'expérience esthétique sont reconnus et mis à profit. La critique d'art idéale révèle ainsi davantage le spectateur de l'œuvre que l'œuvre elle-même ou son auteur, dont l'autorité est abolie : « That is what the highest criticism really is, the record of one's own soul » (154).

- 7 La théorie de Wilde aborde ainsi des questionnements d'ordre herméneutique, notamment sur les limites et sur l'arbitraire de l'interprétation d'une œuvre. Toute interprétation, pourvu qu'elle soit fidèle à la sensibilité du spectateur, est recevable, quelles que soient les intentions présumées de l'artiste ou même la réalité objective de l'œuvre. Celle-ci est ainsi inachevée, en attente d'être complétée et accomplie par le récepteur ; en outre, l'importance accordée à la personnalité de celui-ci rend ses significations virtuellement inépuisables. La théorie de la critique créatrice semble ainsi se fonder sur une théorie de la réception de l'œuvre qui n'est pas sans évoquer celles qui émergeront dans la seconde partie du XX^e siècle, notamment dans la critique littéraire structuraliste (voir Knox). D'une part, le mépris affiché pour les intentions de l'auteur évoque l'absence de crédit que le XX^e siècle leur accordera, notamment avec la notion de la mort de l'auteur que Roland Barthes et Michel Foucault célèbreront dès la fin des années 1960. D'autre part, en donnant un rôle prééminent au spectateur, et en insistant sur les effets de l'œuvre sur celui-ci plutôt que sur l'œuvre en tant que telle, Wilde semble anticiper les théories de la réception de la critique littéraire au XX^e siècle : le rôle essentiel donné à la réception chez Wilde évoque en effet les théories de la lecture selon l'école de Constance, notamment chez Wolfgang Iser, qui met en avant la multiplicité des interprétations possibles (voir Iser).
- 8 Dans « Pen, Pencil and Poison », Wilde affirme que Thomas Wainewright a mis en place les préceptes de la critique créatrice⁵. D'après le narrateur, Wainewright s'attelle non pas à décrire l'œuvre picturale avec objectivité ou à l'évaluer, mais à retranscrire les impressions qu'elle suscite, qui sont transposées dans l'art littéraire : « as a rule, he deals with his impressions of the work as an artistic whole, and tries to translate those impressions into words, to give, as it were, *the literary equivalent for the imaginative and mental effect* » (1891, 111, je souligne). La critique s'apparenterait donc à un procédé de transposition trans-sémiotique. Cela dit, il s'agit moins d'offrir un équivalent textuel de l'œuvre picturale que de convertir dans le langage les *effets* de l'image sur le spectateur. La traduction est alors vouée à renoncer à retranscrire fidèlement les caractéristiques objectives de l'objet source, dans la mesure où elle est orientée par la subjectivité des impressions du spectateur.

La littérature d'art : l'indétermination générique

- 9 En second lieu, dans la critique telle que l'envisage Wilde, l'œuvre n'a plus le statut d'objet d'étude mais devient une source d'inspiration pour une nouvelle œuvre, dont l'autonomie est revendiquée. Wilde décrit ce processus de création dans « The Critic as Artist » : « [Criticism] treats the work of art simply as a starting-point for a new creation » (1891, 157). Wilde ébranle ainsi la dichotomie entre l'artiste et le critique, un rôle de créateur étant assigné à ce dernier. Dans « Pen, Pencil and Poison », il parle de

« littérature-art » (« art-literature » [111]), afin de désigner l'hybridité de cette forme de critique d'art.

- 10 En outre, la rupture instaurée par la théorie wildienne réside dans l'abolition des frontières génériques de la critique. C'est ce qu'avance Gilbert dans « The Critic as Artist » :

The critic has at his disposal as many objective forms of expression as the artist has. Ruskin put his criticism into imaginative prose, and is superb in his changes and contradictions; and Browning put his into blank verse and made painter and poet yield us their secret; and M. Renan uses dialogue, and Mr. Pater fiction, and Rossetti translated into sonnet-music the colour of Giorgione and the design of Ingres. (187)

- 11 Article, essai, poème ou passage romanesque, tous les genres littéraires peuvent prétendre au travail de la critique, dont l'indétermination générique est revendiquée. Ainsi, des passages de romans, tels que la célèbre *ekphrasis* de *L'Apparition* de Gustave Moreau (1876, aquarelle, 106 cm x 72,2 cm, musée d'Orsay, Paris) dans le roman *À rebours* de Huysmans, peuvent être considérés comme étant la mise en œuvre des principes de la critique créatrice, malgré leur statut générique romanesque. « The conception of making a prose poem out of paint is excellent » (1891, 113), Wilde affirme-t-il également, évoquant la célèbre formule baudelairienne selon laquelle la meilleure critique d'un tableau serait un sonnet⁶. Micéala Symington s'interroge alors sur la pertinence de la terminologie utilisée : « Faut-il trouver un autre terme de référence pour distinguer la critique des créateurs des simples critiques ? » (17).

L'occasion du tableau

- 12 Quatorze ans avant la publication de « The Critic as Artist », alors qu'il était encore étudiant, Wilde s'est improvisé critique d'art à l'occasion de l'ouverture de la Grosvenor Gallery à Londres. En 1877, il revenait en retard d'un voyage en Grèce et en Italie qui lui avait valu d'être temporairement exclu de l'Université (Ellmann 77-78) ; c'est alors qu'il fit ses débuts dans la capitale anglaise, affublé de son fameux manteau en forme de violoncelle. Il publie par la suite un compte rendu de la première exposition de la Grosvenor Gallery dans le magazine universitaire *Dublin University Magazine*.

Une galerie d'exception

- 13 Le compte rendu de la première exposition de la Grosvenor Gallery fait état du projet d'exception que portait la galerie au sein du paysage pictural et muséographique victorien : « About a year ago the idea occurred to Sir Coutts Lindsay of building a public gallery [...] in which the student would not have to struggle through an endless monotony of mediocre works in order to reach what was worth looking at » (Wilde 1877, 6). La galerie se voulait à contre-courant des expositions de la Royal Academy. Elle n'avait certes pas pour projet de se résumer à un « Salon des Refusés », puisqu'elle accueillait des peintres académiciens comme Frederick Leighton. Néanmoins, elle invitait des artistes en quête de renouveau, tels Edward Burne-Jones, qui remettaient en question les conventions académiques et faisaient figure d'intrus vis-à-vis de l'institution et de ses codes. La Grosvenor Gallery fait également valoir une muséographie hors normes et singulière. Au lieu d'être exposés successivement dans de longs couloirs, les tableaux sont rassemblés dans trois salles,

disposition qui efface la linéarité de l'expérience du spectateur : « As far as the Gallery itself is concerned, there are only three rooms, so there is no fear of our getting that terrible weariness of mind and eye which comes on after the "Forced Marches" through ordinary picture galleries » (2). Christopher Newall remarque l'attention portée à la mise en valeur des tableaux et à l'impression générale, pour une expérience esthétique globale de l'exposition, au-delà des œuvres individuelles⁷. Wilde décrit également la décoration raffinée de la galerie, qui n'a rien d'accessoire mais fait partie intégrante de l'expérience esthétique proposée par l'exposition. Il note l'harmonie du décor avec les œuvres exposées, faisant ainsi écho au décloisonnement des beaux-arts et des arts décoratifs qui est au cœur du mouvement esthétique :

The walls are hung with scarlet damask above a dado of dull green and gold; there are luxurious velvet couches, beautiful flowers and plants, tables of gilded and inlaid marbles, covered with Japanese china and the latest "Minton", globes of "rainbow glass" like large soap-bubbles, and, *in fine*, everything in decoration that is lovely to look on, and in harmony with the surrounding work of art. (1877, 2)

Dans le compte rendu de Wilde transparait le projet d'exception de Sir Coutts Lindsay, qui aspirait, comme le note Richard Ellmann, à faire de la galerie une œuvre d'art en elle-même⁸.

Le prisme de l'imaginaire

- 14 Pourtant, d'un point de vue structurel, force est de constater que le compte rendu de Wilde est des plus traditionnels. Les œuvres sont mentionnées de manière successive, selon les déplacements du regard du critique reflétant la disposition muséographique. De ce point de vue, la critique d'art de Wilde se montre encore subordonnée à son objet, subordination qui témoigne du caractère inabouti de la critique en tant que genre littéraire. L'article de Wilde se place ainsi dans la continuité des comptes rendus traditionnels de salons. Anne-Florence Gillard-Estrada explique cette similitude par les ambitions professionnelles du jeune Wilde, qui se conforme aux attentes du genre journalistique⁹. En outre, au premier abord, le texte de Wilde ne s'éloigne pas non plus des modalités traditionnelles de la critique d'art. Wilde décrit la plupart du temps les tableaux choisis et exprime un jugement de valeur sur la qualité des œuvres.
- 15 Pourtant, certaines *ekphraseis* dans le compte rendu de Wilde révèlent que les tableaux sont souvent interprétés par le prisme de son imaginaire, et sont l'occasion de rêveries ou de réflexions au sujet de ses motifs de prédilection. C'est le cas par exemple de l'*ekphrasis* du tableau *Love and the Maiden* de John Roddam Spencer Stanhope (1877, tempera, peinture dorée et feuille dorée sur panneau, 86,4 x 50,8 cm, Fine Arts Museum of San Francisco, San Francisco), qui donne lieu à un développement au sujet du type du jeune éphèbe :

A girl has fallen asleep in a wood of olive trees, through whose branches and grey leaves we can see the glimmer of sky and sea, with a little seaport town of white houses shining in the sunlight. [...] But the girl wakes up, as one wakes up from sleep one knows not why, to see the face of the boy Love, who, with outstretched hands, is leaning towards her from the midst of a rhododendron's crimson blossoms. A rose-garland presses the boy's own curls, and he is clad in a tunic of oriental colours, and delicately sensuous are his face and his bared limbs. His boyish beauty is of that peculiar type unknown in Northern Europe, but common in the Greek islands, where boys can still be found as beautiful as the Charmides of Plato. Guido's St. Sebastian in the Palazzo Rosso at Genoa is one of those boys, and Perugino once drew a Greek Ganymede for his native town, but the painter who

most shows the influence of this type is Correggio, whose lily-bearer in the Cathedral at Parma, and whose wild-eyed, open-mouthed St. Johns in the "Incoronata Madonna" of St. Giovanni Evangelista, are the best examples in art of the bloom and vitality and radiance of this adolescent beauty. (Wilde 1877, 4-5)

- 16 Tout d'abord, Wilde narrativise la scène du tableau, en évoquant le sommeil de la jeune fille, puis son réveil lorsqu'elle découvre la présence d'Éros, dont Wilde évoque la sensualité. Là pourtant s'arrête brusquement l'évocation de la scène. La description de la sensualité de la figure donne lieu à une digression sur l'idéal de beauté masculine, qui coupe court au récit du tableau. Le critique dresse alors une liste d'œuvres picturales figurant l'idéal de la beauté masculine dans la peinture de la Renaissance. Ce catalogue d'images crée un musée virtuel dépassant le cadre du tableau décrit, projetant comme sur un écran les images que celui-ci engendre dans l'imagination de Wilde, de Guido Reni au Corrège en passant par le Pérugin, images qu'il a en partie eu l'occasion de découvrir durant son voyage en Italie. Ainsi, l'organisation du texte semble retranscrire l'expérience esthétique du critique, dont le regard se promène dans le tableau avant d'être médusé par la figure masculine, qui immobilise le texte et stupéfait le spectateur : le récit et l'*ekphrasis* sont abruptement interrompus par cet inventaire d'images faisant défiler les figures masculines. Si la figure d'Éros donne lieu à une logorrhée de la part du critique inspiré, son langage est monopolisé par le catalogue d'images qui suspend le temps et rend le texte statique. Le passage évoque l'association de l'image au pouvoir pétrificateur de la Méduse, que Mitchell identifie comme étant l'un des ressorts de l'*ekphrasis*. Selon cette analyse, la beauté représente alors une menace : « Beauty, the very thing which aestheticians like Edmund Burke thought could be viewed from a safe position of superior strength, turns out to be itself the dangerous force : "it is less the horror than the grace" that paralyzes the observer » (Mitchell 172).

Il est intéressant de noter que le musée imaginaire construit par Wilde ne se fonde pas uniquement sur l'expérience de Wilde en tant que voyageur en Italie, mais sur une œuvre critique, à savoir *Sketches in Greece and Italy* de John Addington Symonds :

When infantine or child-like, these celestial sylphs are scarcely to be distinguished for any noble quality of beauty from Murillo's cherubs, and are far less divine than the choir of children who attend Madonna in Titian's "Assumption." But in their boyhood and their prime of youth, they acquire a fullness of sensuous vitality and a radiance that are peculiar to Correggio. The lily-bearer who helps to support St Thomas beneath the dome of the cathedral at Parma, the groups of seraphs who crowd behind the *Incoronata* of San Giovanni, and the two wild-eyed open-mouthed St Johns stationed at each side of the celestial throne, are among the most splendid instances of the adolescent loveliness conceived by Correggio. (Symonds 273)

Les informations biographiques dont nous disposons à ce jour ne semblent pas indiquer que Wilde se soit un jour rendu à Parme¹⁰. Il y a fort à parier qu'il n'ait en réalité jamais vu les œuvres qu'il mentionne, à savoir la fresque de la coupole de la cathédrale de Parme peinte par le Corrège, ainsi que le tableau *Incoronata Madonna*, réalisé pour l'église San Giovanni Evangelista et à présent conservé à la Galleria Nazionale de Parme. Cette interprétation semble corroborée par le fait que Wilde paraphrase les termes utilisés par Symonds, sans leur apporter d'altérations, si ce n'est que le passage a été coupé.

- 17 En ce qui concerne la fresque de la cathédrale, c'est un menu détail qui est ici convoqué par Wilde, à savoir la figure d'un ange tenant un lys aux côtés de saint Thomas, dans un tympan de la coupole, référence obscure qui n'est pas éclaircie par l'édition critique de

John Stokes et Mark Turner, qui mentionnent uniquement la ville dans laquelle se trouvent la cathédrale et l'église (voir Wilde 2007). En outre, la figure masculine ne semble pas correspondre au type de l'éphèbe androgyne dont la beauté est louée par Wilde dans le reste du passage ; Symonds fait d'ailleurs référence à ce personnage à titre d'exemple de chérubins à l'allure enfantine. En amputant le texte de Symonds de son passage introductif, par choix ou par négligence, Wilde rend compte de la fresque du Corrège avec inexactitude. Le passage manifeste alors un écart (volontaire ou non) à un autre niveau, à savoir entre le texte de Wilde et celui de Symonds, écart dû à l'imagination du critique qui oriente la réception de l'écrit original. La parole de Symonds est réutilisée, mais également modifiée et réappropriée, processus qui définit l'acte créateur chez Wilde. Quant aux deux figures de saint Jean dans le tableau *Incoronata Madonna*, la référence reste à élucider, d'autant que le texte de Symonds est ambigu au sujet de l'œuvre concernée. La paraphrase de Symonds, en revanche, si elle trahit l'imposture du critique d'art et est une référence de seconde main, peut également être envisagée d'un autre point de vue. C'est par la médiation d'un texte que Wilde fait allusion à l'œuvre du Corrège ; conformément à ses théories ultérieures, c'est la littérature qu'il copie, et non la réalité.

La circulation des motifs

- 18 Le mythe de la Méduse est convoqué par Wilde dans certains comptes rendus de tableaux. Dans les *ekphraseis* transparaissent ses propres préoccupations artistiques, puisque le mythe de la Méduse deviendra un thème de prédilection qui circulera dans son œuvre¹¹. Dans l'*ekphrasis* de *Love and Death* de George Frederic Watts (1877, huile sur toile, 248,9 cm x 116,8 cm, The Whitworth Gallery, Manchester), par exemple, Wilde évoque la terreur dans le regard de l'Amour sur le point d'être pétrifié par la Mort, dont le pouvoir est explicitement comparé à celui de la Méduse :

A little dove, undisturbed by the agony of the terrible conflict, waits patiently at the foot of the steps for her playmate, but will wait in vain, for though the face of death is hidden from us, yet we can see from the terror in the boy's eyes and quivering lips, that Medusa-like, this grey phantom turns all it looks upon to stone; and the wings of love are rent and crushed. (1877, 2-3)

Le passage évoque l'union d'Éros et Thanatos, évocation se retrouvant dans d'autres passages du compte rendu. C'est le cas de l'allusion au *Saint Sébastien* de Reni, dont le corps sensuel transpercé de flèches rappelle le motif du jeune éphèbe mort prématurément. Ce motif apparaît à de nombreuses reprises dans l'œuvre wildienne, comme dans « The Tomb of Keats », autre article journalistique écrit la même année par le jeune Wilde à l'occasion de la visite de la tombe du poète à Rome.

- 19 Le mythe de la Méduse est également convoqué de manière indirecte dans l'*ekphrasis* sur *The Beguiling of Merlin* d'Edward Burne-Jones (1872-77, huile sur toile, 186 cm x 111 cm, Lady Lever Art Gallery, Liverpool), lorsque Wilde compare la figure et la chevelure ondulante de Viviane à un serpent, motif associé à la Méduse notamment dans l'imaginaire décadent :

Vivien, a tall, lithe woman, beautiful and subtle to look on, like a snake, stands in front of him, reading the fatal spell from the enchanted book; mocking the utter helplessness of him whom once her lying tongue had called
Her lord and liege, [...]

In her brown crisp hair is the gleam of a golden snake, and she is clad in a silken robe of dark violet that clings tightly to her limbs, more expressing than hiding them [...]. (1877, 6)

La comparaison évoque le pouvoir castrateur de la beauté féminine et rattache Viviane au motif de la femme fatale qui sera répandu dans l'art et la littérature « fin-de-siècle ». La description du tableau devient ainsi une évocation poétique de la beauté à la fois fascinante et mortifère de Viviane. Anne-Florence Gillard-Estrada souligne l'aspect hypnotisant de l'*ekphrasis* de Wilde, qui reflète le caractère envoûtant du personnage : « Thanks to his alliterative prose, Wilde conjures up a mesmerizing description of this arch-castrating woman » (Gillard-Estrada 45). En outre, l'évocation d'une beauté à la fois captivante et dangereuse n'est pas sans rappeler la doctrine de l'art pour l'art qui, dissociant l'art de la moralité, a pu être décrite comme un poison par la presse victorienne¹².

La recreation du tableau

- 20 Enfin, les *ekphraseis* de Wilde présentent des qualités littéraires et poétiques qui font d'elles des recreations littéraires. En outre, les déviations et les écarts du texte de Wilde par rapport à l'image sont le signe d'une critique qui refuse l'inféodation à son objet, et qui annonce les principes de la critique créatrice. En effet, alors que les tableaux suscitant peu d'intérêt de la part du critique sont décrits de manière objective et prosaïque, les tableaux qui engendrent chez lui un plaisir esthétique font l'objet d'*ekphraseis* développées au sein desquelles le texte commence à se désolidariser de l'image. Ce décalage semble ainsi être contradictoire avec l'un des objectifs du compte rendu d'exposition, qui est de donner à voir une œuvre à un lecteur absent.

L'écart du texte

- 21 Dans le compte rendu de 1877, Wilde utilise souvent la figure de la comparaison pour superposer des images qui ne figurent pas dans le tableau afin de transcrire l'expérience personnelle que celui-ci lui procure. Parfois, cependant, le lien de comparaison est obliéré, si bien que le lecteur se voit décrire une image légèrement différente de celle du tableau. Par exemple, au sujet de *Eve Tempted* de John Roddam Spencer Stanhope (v. 1877, 161,2 x 75,5 cm, tempera sur panneau, Manchester Art Gallery), il mentionne une flamme bleue soufflée dans l'oreille d'Ève par le serpent, sans que le lecteur ne puisse savoir s'il s'agit d'une évocation métaphorique ou d'un élément pictural : « An amethyst-coloured serpent, with a devilish human head, is twisting round the trunk of the tree and breathes into the woman's ear a blue flame of evil counsel » (1877, 4). De même, la boucle de cheveux dissimulatrice de la nudité d'Ève, substitut à la feuille de laurier, est comparée à la pluie d'or de Zeus dans le mythe de Danaé : « Eve, a fair woman, of surpassing loveliness, is leaning against a bank of violets, underneath the apple tree; naked, except for the rich thick folds of gilded hair which sweep down from her head like the bright rain in which Zeus came to Danae » (4). Il ne s'agit pas ici d'une modification figurative, puisque le lien de comparaison est mentionné explicitement par la préposition « like ». La projection de l'image mentale de la pluie d'or influe en retour sur la représentation mentale de la boucle de cheveux dans l'esprit du lecteur. D'un point de vue figuratif, celui-ci ne peut se représenter qu'une image indéfinie et floue, qui combinerait les caractéristiques

visuelles des cheveux et de la pluie. Nous pouvons ici invoquer l'analyse de Murray Krieger sur le langage verbal, et sur les possibilités accrues de celui-ci par rapport à l'art pictural. En effet, prenant comme exemple un extrait de la *Divine Comédie* de Dante, Krieger avance que l'image mentale créée par le langage verbal ne se résume jamais à sa visualité :

The image placed before our eyes by the words of the poet cannot be the same as the image placed there by the visual artist. [...] The greater accomplishment, clearly, is to make visible the virtue of the soul—the intelligible realm itself—and the verbal image can attempt this as the sensible image, within a literally mimetic aesthetic of sculpture or painting, cannot. (120)

Surtout, la portée métaphorique de la comparaison apporte un ajout sémantique au tableau. Par le biais de la comparaison avec la pluie d'or, les cheveux viennent connoter la conception et ainsi l'acte sexuel. Éléments picturaux proleptiques, ils préfigurent la Chute, autrement dit le fait qu'Ève cèdera à la tentation emblématisée par le serpent, à laquelle l'expression « evil counsel » fait référence. La connotation associée aux cheveux est un ajout pur et simple au tableau, dans lequel rien ne semble objectivement motiver une telle comparaison. Par cette projection, la restitution de Wilde met en avant l'interprétation personnelle du critique, influencée par la connaissance du texte biblique.

- 22 De la même manière, dans le tableau de Burne-Jones *The Mirror of Venus* (1877, huile sur toile, 120 cm x 100 cm, musée Calouste Gulbenkian, Lisbonne), aucune des figures du tableau n'est en train de rire, contrairement à ce qu'indique Wilde : « In this *Mirror of Venus* each girl is reflected as in a mirror of polished steel. Some of them bend over the pool in laughing wonder at their own beauty, others, weary of shadows, are leaning back, and one girl is standing straight up; and nothing of her is reflected in the pool but a glimmer of white feet » (1877, 5, je souligne). La description physique des figures représentées se mélange avec l'évocation de leur état d'esprit au détour de quelques formules (« laughing wonder », « weary of shadows »); or, l'état d'esprit des personnages provient de la pure interprétation subjective de Wilde, qui, ici comme ailleurs, modifie la réalité figurative du tableau. Le texte renvoie à un au-delà de l'image, à son pouvoir connotatif, mais la relation entre l'image et ce qu'elle évoque chez le spectateur peut être totalement arbitraire, puisqu'elle dépend de la personnalité de celui-ci et même de son état d'esprit, selon Wilde, qui affirme dans « The Critic as Artist » : « beauty has as many meanings as man has moods » (1891, 158).
- 23 Il importe moins au critique de retranscrire les détails visuels avec fidélité que de rendre compte de ce que suggère le tableau. Ainsi, la frontière entre ce qui relève de la description objective et de l'imagination du critique est parfois ténue, et surtout, elle est tue : c'est bien dans cette ambiguïté et cet entre-deux que se situe le passage à la critique d'art créatrice. En outre, ces émotions sont restituées par le prisme de la mémoire de Wilde, qui comme l'indique sa connaissance des autres comptes rendus de l'exposition, a probablement rédigé son texte, du moins en partie, quelque temps après cette dernière. Les aléas de la mémoire jouent un rôle dans l'interprétation de l'œuvre au gré de l'arbitraire des émotions du critique. Ici, celui-ci restitue l'atmosphère de mélancolie du tableau, en mettant en valeur le traitement paradoxal de la figure de Vénus par Burne-Jones : comme l'analyse Anne-Florence Gillard-Estrada, ce sont la langueur et le désir insatisfait de la déesse de l'Amour, condamnée à ne contempler que son propre reflet, qui sont retranscrits par Wilde¹³.

La musicalité du texte

- 24 En outre, la recréation littéraire s'observe d'un point de vue stylistique : Wilde exploite les possibilités expressives du signifiant verbal. Dans l'*ekphrasis* sur *The Mirror of Venus* par exemple, le travail sur les sonorités et le rythme des phrases confère à l'écriture des qualités musicales. Le texte s'apparente alors à de la prose poétique :

The scene of the third picture is laid on a long green valley by the sea; eight girls, handmaidens of the Goddess of Love, are collected by the margin of a long pool of clear water, whose surface no wandering wind of flapping bird has ruffled; but the large flat leaves of the water-lily float on it undisturbed, and clustering forget-me-nots rise here and there like heaps of scattered turquoise. (1877, 5)

- Wilde utilise le rythme et la scansion pour mettre en valeur les éléments picturaux qu'il évoque ; ainsi, dans « a long green valley », les trois syllabes successivement accentuées semblent mimer la longueur de la vallée ; une utilisation évocatrice de l'accentuation s'observe également dans certaines phrases : « a long pool of clear water », « the large flat leaves of the water-lily ». Au-delà de son caractère mimétique, le rythme musical ainsi que les assonances et les allitérations qui parcourent les *ekphraseis* de Wilde soulignent un travail sur la forme du langage, qui dépasse alors sa fonction référentielle. Dans son ouvrage sur l'*ekphrasis*, Murray Krieger identifie deux polarités dans le langage poétique : « language in poems can be viewed as functioning transparently, sacrificing its own being for its referent; and it can be viewed as functioning sensuously; insisting upon *its own irreducible there-ness* » (11, je souligne). Selon lui, l'*ekphrasis* fait verser le langage dans la première polarité, à savoir la fonction dénotative au détriment de la fonction poétique¹⁴. Dans l'*ekphrasis*, le langage serait inféodé au modèle de la peinture et donc au principe d'imitation de la réalité ; il aspirerait en conséquence à dénoter la réalité sans attirer l'attention sur l'artificialité de son médium. Pourtant, c'est tout le contraire chez Wilde : loin de viser la transparence du médium et d'aspirer seulement à la visualité, le langage met en avant la présence de son médium.
- 25 James Heffernan affirme que dans la pratique de l'*ekphrasis*, la relation entre le texte et l'image oscille entre l'hommage et la compétition : « *ekphrasis* commonly reveals a profound ambivalence toward visual art, a fusion of iconophilia and iconophobia » (24). Chez Wilde, le texte vient rivaliser avec l'image dans l'évocation d'émotions, de sensations et d'états d'âme, dans une prose poétique mettant en évidence la musicalité des mots. Ce n'est donc pas sur le terrain du visuel que l'écrivain tente d'égaliser le peintre : le critique ne cherche pas à imiter les possibilités du médium pictural. C'est par une prose poétique et par des moyens propres au langage, c'est-à-dire notamment en exploitant la sonorité et la musicalité des mots, que l'écrivain tente de surpasser le peintre dans l'évocation des émotions. C'est un texte autonome et concurrentiel à l'image que le critique créateur vient proposer.

Conclusion

- 26 Le compte rendu de Wilde semble ainsi receler les prémices de la critique d'art créatrice. Il ne s'agit pas toujours de donner à voir l'œuvre, tout comme il ne s'agit pas de narrer l'histoire figurée par le tableau ; il s'agit souvent de donner accès à une nouvelle représentation de l'œuvre, orientée par l'imaginaire et l'imagination du critique, qui s'éloigne de son objet premier et dont les qualités littéraires sont patentes.

Dès lors, cette phrase de James Heffernan au sujet de l'*ekphrasis* du bouclier d'Achille chez Homère pourrait bien être appliquée à Wilde : « All we can see—all that really exists in this passage—is Homer's language, which not only rivals but actually displaces the work of art it ostensibly describes and salutes » (15). De ce fait, dans les comptes rendus de Wilde, si l'*ekphrasis* est bien la représentation verbale d'une représentation visuelle, le lien entre les deux pôles est parfois lâche. Certes, la représentation verbale prend pour point de départ une représentation visuelle, mais elle n'en est en aucun cas tributaire, Wilde préférant retranscrire les effets produits chez le spectateur.

- 27 Cependant, le compte rendu de 1877 reste un exemple inabouti de critique créatrice, contrairement par exemple au fameux passage de Pater sur *La Joconde*¹⁵, que Wilde mentionne afin d'illustrer sa théorie dans « The Critic as Artist ». Dans ce passage, le lien entre la représentation verbale et la représentation visuelle est encore plus lâche. L'image est amenée à subir des modifications à souhait, au gré des caprices de l'imagination du critique, dont Wilde encense l'irrévérence : « Who [...] cares whether Mr. Pater has put into the portrait of Mona Lisa something Lionardo never dreamed of ? » (1891, 156). En réalité, la forme hybride et inclassable de la critique d'art que Wilde expose théoriquement dans son essai reflète une pratique courante dans les écrits sur l'art des auteurs assimilés au mouvement esthétique, comme Pater ou Swinburne. Ici comme ailleurs, Wilde endosse le rôle de théoricien des pratiques des écrivains et artistes du mouvement esthétique.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie

- Aquien, Pascal. *Oscar Wilde : les mots et les songes : biographie*. Croissy-Beaubourg : Éditions Aden, 2006.
- Arnold, Matthew. « The Function of Criticism at the Present Time » (1865). *Essays*. London: J.M. Dent & Sons, 1906.
- Baudelaire, Charles. « Salon de 1846 ». *Œuvres complètes II*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976.
- Dresdner, Albert. *La Genèse de la critique d'art*. Trad. Thomas de Kayser. Paris : École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2005.
- Diderot, Denis. *Salons. III, Ruines et paysages : Salons de 1767*. Paris : Hermann, 2008.
- Ellmann, Richard. *Oscar Wilde*. Londres: Penguin, 1988.
- Foucault, Michel. *Dits et écrits, 1954-1988. I, 1954-1975*. Paris : Gallimard, 2001.

- Gillard-Estrada, Anne-Florence. « Oscar Wilde's Aesthetics in the Making: The Reviews of the Grosvenor Gallery exhibitions of 1877 and 1879 ». *Études anglaises* 69.1 (2016) (« The Pictures of Oscar Wilde », dir. Xavier Giudicelli) : 36-48.
- Hart-Davis, Rupert (ed.). *The Letters of Oscar Wilde*. London: Hart-Davis, 1962.
- Heffernan, James. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: Chicago UP, 1993.
- Huysmans, Joris-Karl. *À rebours* (1884). Paris : Flammarion, 2004.
- Iser, Wolfgang. *The Range of Interpretation*. New York: Columbia UP, 2000.
- Kant, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger* (1790). Trad. Alain Renaut. Paris : Flammarion, 2005.
- Knox, Melissa. *Oscar Wilde in the 1990s: The Critic as Creator*. Rochester; Woodbridge: Camden House, 2001.
- Krieger, Murray. *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore/London: The Johns Hopkins UP, 1992.
- Louvel, Liliane. « Disputes intermédiales : le cas de l'ekphrasis. Controverses ». *Textimage*, 2013 (consulté le 20 septembre 2020).
- Mitchell, W.J. Thomas. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: Chicago UP, 1994.
- Newall, Christopher. *The Grosvenor Gallery Exhibitions: Change and Continuity in the Victorian Art World*. Cambridge/New York: Cambridge UP, 1995.
- Pater, Walter. *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* (1893). Oxford/New York: Oxford UP, 1986.
- Rensselaer, W. Lee. *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*. New York: W.W. Norton, 1967.
- Symington, Micéala. *Écrire le Tableau : l'approche poétique de la critique d'art à l'époque symboliste*. Bruxelles : Peter Lang, 2006.
- Symonds, John Addington. *Sketches in Italy and Greece*. Londres: Smith, Elder & Co, 1874.
- Wilde, Oscar. « The Critic as Artist » (1891). *The Complete Works of Oscar Wilde: Volume IV, Criticism: Historical Criticism, Intentions, The Soul of Man*. Josephine Guy, Ian Small (eds.). Oxford; New York: Oxford UP, 2013.
- Wilde, Oscar. « The Grosvenor Gallery 1877 » (1877) ; « The Tomb of Keats » (1877). *The Complete Works of Oscar Wilde. Volume VI, Journalism. Part I*. John Stokes, Mark W. Turner, Ian Small (eds.). Oxford; New York: Oxford UP, 2007.
- Wilde, Oscar. « Pen, Pencil and Poison » (1891). *The Complete Works of Oscar Wilde. Volume IV, Criticism: Historical Criticism, Intentions, The Soul of Man*. Josephine Guy, Ian Small (eds.). Oxford/ New York: Oxford UP, 2013.
- Wilde, Oscar. « Salome » (1891). *The Complete Works of Oscar Wilde. Volume V, Plays. Part I*. Joseph Donohue, Ian Small (eds.). Oxford/New York: Oxford UP, 2013.

NOTES

1. En France, par exemple, l'Académie royale de peinture et de sculpture est créée en 1648. Les Salons qui s'y tiennent en général tous les deux ans deviennent un grand événement culturel

au XVIII^e siècle. Quant à la Grande-Bretagne, la Royal Academy of Arts est créée en 1768, et tient également régulièrement des expositions promouvant le travail de ses peintres et sculpteurs.

2. « À la naissance de la critique d'art au XVII^e siècle (avec l'établissement de l'Académie royale de peinture et de sculpture), la fonction de la critique n'est que celle d'un simple commentaire de l'œuvre » (Symington 27).

3. « L'historien et le critique s'occupent tous deux du même sujet : la création artistique. Mais l'un se consacre au "devenu", l'autre au "devenant" ou, pour être plus exact, au devenir. [...] C'est seulement dans la perspective globale du passé [que l'historien de l'art] peut examiner les individualités et les prestations artistiques d'un point de vue strictement historique. En revanche, c'est la production artistique contemporaine et uniquement elle qui constitue l'objet de la critique » (Dresdner 31).

4. « La théorie de l'art est systématique par nature : elle vise à expliquer et à normaliser toutes les manifestations et expressions relevant de l'art selon un système cohérent ; elle tend à un absolu philosophique, à une validité objective – supposée ou réelle ; elle part d'idées générales et suit un cheminement déductif [...] » (Dresdner 33).

5. L'essai « Pen, Pencil and Poison » porte notamment sur les diverses activités littéraires et artistiques de Thomas Griffiths Wainewright, telles que la pratique de la critique d'art dans les journaux, dont Wilde restitue de longs passages en les intégrant dans son étude sous forme de citations. T.G. Wainewright (1794-1847) était un auteur et journaliste anglais soupçonné de plusieurs meurtres.

6. « Ainsi le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie » (Baudelaire 418).

7. « Thought was given to the impression that an entire display would make upon the visitor: walls were arranged according to approximately symmetrical schemes, and consideration given to the effect that one painting might have upon another » (Newall 24).

8. « Lindsay intended his new gallery to present not only paintings of this school and others, but to constitute in itself a work of art » (Ellmann 78).

9. « Wilde's article adopts the format and structure of many other contemporary reviews, which is quite coherent considering his wish to enter the journalistic arena » (Gillard-Estrada 37).

10. Il n'est pas question d'un voyage à Parme dans la biographie de Richard Ellmann ni dans celle de Pascal Aquien.

11. Dans la tragédie *Salomé* (1891), dont le dénouement fait référence au mythe de la Méduse par le biais du motif de la décapitation, le thème de la dangerosité du regard est récurrent, par exemple dans les répliques du page d'Hérodiade au jeune Syrien.

12. À cet égard, la réponse que Wilde adresse en 1890 au *Daily Chronicle*, qui qualifia *Le Portrait de Dorian Gray* de roman empoisonné, affiche le lien entre la beauté et la corruption morale : « It is poisonous if you like, but you cannot deny that it is also perfect » (Hart-Davis 436).

13. « [T]he pool does not reflect the loved one, but the desiring and wistful women, who seem shut out from the bliss of passion. In this barren land, and despite the blooming flowers, Venus and her eager female attendants are doomed to contemplate only their reflections. What is reflected of the anxious goddess of carnal passion is a virginal "glimmer of white feet"—which, for Venus, is quite unusual » (Gillard-Estrada 43).

14. Il est à noter que la position critique de Murray Krieger, qui associe la peinture ainsi que la picturalité en général à un processus d'imitation sur le mode du signe naturel, ne fait pas consensus dans le paysage critique. D'autres théoriciens, tels que W.J.T. Mitchell, mettent en avant le modèle du langage imposé à la peinture, et ainsi celui du récit et du discours, par le biais de la doctrine de l'*ut pictura poesis*.

15. « Set it for a moment beside one of those white Greek goddesses or beautiful women of antiquity, and how would they be troubled by this beauty, into which the soul with all its maladies has passed! All the thoughts and experience of the world have etched and moulded

there [...] the animalism of Greece, the lust of Rome, the mysticism of the middle age with its spiritual ambition and imaginative loves, the return of the Pagan world, the sins of the Borgias. She is older than the rocks among which she sits; like the vampire, she has been dead many times, and learned the secret of the grave [...] » (Pater 79-80).

RÉSUMÉS

Dans son essai intitulé « The Critic as Artist », publié dans *Intentions* en 1891, Oscar Wilde expose une théorie singulière de la critique d'art. Dans la lignée de la critique subjective et impressionniste revendiquée par Walter Pater, qui reniait déjà l'objectivité prescrite par Matthew Arnold, il assigne au critique le rôle de véritable créateur. Il n'incomberait pas à celui-ci de décrire, d'analyser ou d'évaluer les œuvres d'art, mais de les interpréter selon sa propre sensibilité artistique et de s'en inspirer pour créer une nouvelle œuvre à part entière. Cet article a pour objectif d'examiner dans quelle mesure la théorie de la critique d'art chez Wilde met l'exception au centre de ses réflexions. En premier lieu, elle propose un type de critique qui échappe à la classification. En effet, le programme de la critique d'art créatrice situe celle-ci aux confins de la critique et de la création, et ainsi déroge aux canons et aux principes de la critique d'art traditionnelle. En outre, Wilde revendique l'indétermination générique d'une critique potentiellement multiforme. En second lieu, le programme de la critique créatrice vient remodeler la relation qu'entretient le texte avec l'image artistique, en présentant l'écart et la différence comme ses principes organisateurs, et en affirmant l'autonomie du texte dont les qualités littéraires et poétiques sont mises en avant. Afin de confronter la théorie à la pratique, nous analyserons quelques comptes rendus de tableaux dans l'article de presse que le jeune Wilde a écrit dans le *Dublin University Magazine* au sujet de l'exposition qui s'est tenue à la Grosvenor Gallery en 1877. Il s'agira d'examiner comment ses *ekphraseis* recèlent les prémices d'une critique créatrice que Wilde théoriserait bien plus tard.

In his essay entitled "The Critic as Artist", published in *Intentions* in 1891, Oscar Wilde describes an unusual theory of art criticism. In keeping with Walter Pater's subjective and impressionist criticism, which already renounced the objective approach prescribed by Matthew Arnold, he assimilates the critic to a creator. The critic should not aim to describe, analyse or even evaluate works of art, but should interpret them according to his own artistic personality in order to draw inspiration from them and thus create a new work of art. This paper aims to examine to what extent Wilde's theory of art criticism is centred on the principle of exception. First of all, Wilde's program describes a kind of criticism which eludes any classification. Indeed, it blurs the boundaries between criticism and creation, and thus departs from the canons and principles of traditional art criticism. Second of all, creative criticism remodels the relations between text and artistic image by embracing inadequacy and divergence as its organizing principles and by claiming the autonomy of the text, the literary and poetic qualities of which are foregrounded. In order to confront theory and practice, this paper shall analyse several descriptions of paintings in the review that Wilde wrote for the *Dublin Magazine* about the opening of the Grosvenor Gallery in 1877, so as to show how Wilde's *ekphraseis* are preludes to the theory of creative criticism that Wilde would expound much later.

INDEX

oeuvre « The Critic as Artist », « Pen, Pencil and Poison », « The Grosvenor Gallery 1877 »

Keywords : Aesthetic Movement, art criticism, creative criticism, Grosvenor Gallery, ekphrasis, Victorian painting

Mots-clés : esthétique, critique d'art, critique créatrice, Grosvenor Gallery, ekphrasis, peinture victorienne

AUTEURS

CAROLE DELHORME

Carole Delhorme est professeure agrégée à l'université Jean Moulin Lyon 3. Elle a soutenu sa thèse de doctorat en septembre 2019, réalisée à l'Institut de Recherche Transtextuelles et Transculturelles sous la direction de Lawrence Gasquet. Ses recherches portent sur les relations entre les arts dans les théories esthétiques d'Oscar Wilde et chez les esthètes.