

Walter Pater et le paradoxe de l'idéal grec incarné par la sculpture

Anne-Florence Gillard-Estrada

► **To cite this version:**

Anne-Florence Gillard-Estrada. Walter Pater et le paradoxe de l'idéal grec incarné par la sculpture. Cahiers Victoriens et Edouardiens, Montpellier: Centre d'études et de recherches victoriennes et édouardiennes, 2004, pp.269-281. hal-02093275

HAL Id: hal-02093275

<https://hal-normandie-univ.archives-ouvertes.fr/hal-02093275>

Submitted on 8 Apr 2019

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

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

WALTER PATER ET LE PARADOXE DE L'IDÉAL GREC INCARNÉ PAR LA SCULPTURE

Anne-Florence GILLARD-ESTRADA
Université de Rouen

« Et ego in Arcadia fui ». C'est par cet épigraphe que débute le célèbre essai éponyme que Walter Pater a consacré à Winckelmann, publié, sous l'anonymat, dans la *Westminster Review* en 1867. Cette Arcadie, espace qui est celui d'une innocence et d'une beauté originelle à présent perdues, revêt chez Pater des limites géographiques plus vastes. Car c'est la Grèce classique qui constitue un lieu vers lequel son regard nostalgique se tournait souvent. Nombre de ses écrits furent ainsi consacrés à l'art, à la philosophie et aux mythes de la Grèce, et principalement celle du V^e siècle. Dès ses premiers écrits, notamment ceux qu'il a collectés en 1873 dans le célèbre recueil *The Renaissance*, Pater formule une vision de la Grèce qui est associée au projet d'une transformation culturelle de sa société.

Dans l'un de ces textes, « Winckelmann », Pater voit en la Grèce une culture, voire une forme d'expérience, qu'il conviendrait de retrouver. Ce faisant, Pater s'inscrivait dans une tradition qui remontait aux Hellénistes allemands, dont Winckelmann, mais aussi Hegel, Schiller, Herder, Lessing, Heine, et surtout Goethe. Les Hellénistes allemands du XVIII^e siècle s'étaient en effet interrogés sur les insuffisances et sur les échecs de leur temps, et partaient du postulat d'une division de l'être et de la perte d'une unité ; certains s'étaient alors tournés vers les Grecs, véritables parangons d'une humanité parfaite que l'être moderne devait retrouver. L'un des héritiers de ces conceptions en Grande-Bretagne fut bien sûr Matthew Arnold, qui voyait en la Grèce une force qui manquait à sa civilisation. Le recueil *The Renaissance* est d'ailleurs une réponse à la version de l'hellénisme proposée par Arnold dans son ouvrage de 1869, *Culture and Anarchy*.

Car Pater en appelle lui aussi, avec des accents qui lui sont propres, à une renaissance à son époque de ce qu'il nomme fréquemment « l'esprit grec » (« the Greek spirit », ou encore « the Hellenic spirit »). Dans « Winckelmann », Pater rend hommage à l'historien d'art allemand parce qu'il a su montrer la voie pour renouer avec cet « esprit grec » oublié, dont la pureté originelle s'est reflétée dans son oeuvre mais aussi dans son être même. Il y a, comme il l'affirme, « something simple and primeval in his nature » (145), un tempérament qu'il définit plus loin comme une capacité d'empathie avec l'esprit grec. Winckelmann reproduit ainsi les qualités mêmes de son objet d'étude dans sa propre nature : « that transparent nature, with its simplicity as of the earlier world » (149). L'entreprise esthétique de Winckelmann devient alors une sorte de quête, d'emblée située sous le sceau de la nostalgie d'un état perdu. Avec Winckelmann, explique Pater, « there seems always to be rather a wistful sense of something lost than the desire of discovering anything new » (143). Cet état perdu équivaldrait à une vision de l'homme caractérisée par une harmonie, une unité et une complétude dont ne jouit plus l'homme moderne.

Il faut rappeler ici que ce regard nostalgique tourné vers l'homme grec s'inscrit dans un contexte victorien. De nombreux penseurs privilégiaient un *topos* que Pater reprend lui aussi, en lui imprimant sa sensibilité propre : la Grèce était en effet souvent qualifiée d'« enfance » de l'humanité. Pater, lui, fait souvent la comparaison entre la Grèce de l'époque de Platon et l'esprit d'un jeune homme arrivé à maturité et désireux d'être éduqué. Il se concentre plus particulièrement sur une figure qui lui est chère : le *topos* d'un être adolescent, situé entre l'enfance et l'âge adulte, qui symbolise et incarne un idéal de beauté inspiré de la Grèce. Et cette figure du jeune homme, qui n'est pas encore arrivé à maturité, est celle d'un être caractérisé par une sorte d'état pré-lapsaire d'harmonie, d'innocence et de fraîcheur.

Pater évoque par exemple l'attrait de Winckelmann pour certains aspects de la philosophie de Platon : selon lui, la lecture du *Lysis* de Platon lui aurait révélé cet état de pureté originelle qui caractérisaient les jeunes Athéniens évoluant dans le cercle socratique : « that group of brilliant youths in the *Lysis*, still uninfected by any spiritual sickness, finding the end of all endeavour in the aspects of the human form, the continual stir and motion of a comely human life. » (145). Mais Pater va contre la *doxa* ici : il fait en effet allusion au contexte éminemment provocateur de la palestre grecque, car il s'agit des exercices physiques auxquels se livraient les jeunes gymnastes. Le passage est un écho du texte de Winckelmann dans lequel celui-ci évoquait la nudité magnifique de ces éphèbes. Et si le sujet du *Lysis* est bien l'amitié entre hommes, il est aussi question de la beauté physique masculine, indissociable de la quête philosophique, ainsi que du désir, même si Pater évite d'être trop précis sur ce point. Pater admire cette absence de gêne et cette nudité sûre d'elle-même. Cet état originel de pureté équivaldrait en quelque sorte à une absence de conscience du péché. Mais surtout, cette glorification du corps nu et cette valorisation de la beauté masculine établit les préceptes d'une esthétique homoérotique qui fit de nombreux émules.

Car la valeur principale de l'art grec est, à ses yeux, d'avoir mis au centre de ses préoccupations l'être humain vu dans toute sa splendeur. Parce que la religion grecque n'opérait pas de dichotomie entre le corps et l'esprit, elle permit la création d'un art noble, qui témoigne ainsi de la fusion parfaite entre l'idée et les sens. L'art grec est idéal car il a su ne pas s'enfermer dans une introspection néfaste pour le corps. Plus particulièrement, la beauté corporelle qu'il représente est celle d'un être masculin jeune, qui reflète une subjectivité admirable d'harmonie et de simplicité. Et cet idéal d'une complétude harmonieuse s'exprime le mieux dans la sculpture, qui a pour sujet principal la forme humaine, dont ces jeunes gymnastes que le texte de Platon louait. De telles sculptures d'athlètes offrent en effet l'incarnation d'un idéal de beauté physique qui est en harmonie avec une subjectivité sereine, et surtout, innocente de toute conscience du mal tel que le concevaient les Victoriens. Voilà selon Pater en quoi réside la valeur de la

tradition esthétique et critique que Winckelmann a transmise : il a admiré la statuaire grecque parce qu'elle a justement reflété cette humanité parfaite, cette unité perdue. Le sujet de Pater ne peut qu'être alors ce jeune éphèbe, ou ce jeune athlète, que la main du sculpteur a figé dans le marbre.

La sculpture grecque présente en outre cette qualité qu'elle reflète une étape importante du développement de l'humanité : elle présente l'image d'un homme qui se découvre lui-même. Dans la sculpture, les individus sont saisis dans leur perfection, détachés de tout contexte. Cette perfection formelle fait alors justement ressortir leur clarté, l'élément éternel en eux, et non pas le détail, l'élément éphémère. Pater s'inspirait ici des idées de *L'Esthétique* de Hegel. L'homme est représenté comme étant calme, détaché, posé, heureux. La sculpture grecque a su le mieux transcrire dans le matériau plastique une forme d'innocence et cette beauté éternelle que confère l'idéalisation :

[sculpture] unveils man in the repose of his unchanging characteristics. That white light, purged from the angry, bloodlike stains of action and passion, reveals, not what is accidental in man, but the tranquil godship in him, as opposed to the restless accidents of life. The art of sculpture records the first naïve, unperplexed recognition of man by himself[.] (170)

Les limites inhérentes à ce matériau plastique permettent ainsi de représenter l'homme de façon idéalisée, loin du particulier et de l'accidentel. Et la purgation des traits de l'individualité permet d'atteindre la représentation d'un état qui ignore l'expérience, voire la souillure. Pater renoue encore ici avec l'idéal grec de Winckelmann incarné par ces sculptures et caractérisé par les notions de simplicité (« *Einfahrt* ») et de calme grandeur (« *stille Grösse* »). L'homme, figure privilégiée de Winckelmann, est représenté dans un état d'innocence et de jeunesse ; il est aussi pour Pater la représentation la plus parfaite d'un idéal absolu, notamment parce qu'il offre un exemple de cette « grandeur sereine ». C'est un être lisse, diaphane, pur, à l'instar de ce jeune athlète en prières qu'il admire tant :

All these effects are united in a single instance—the *adorante* of the museum of Berlin, a youth who has gained the wrestler's prize, with hands lifted and open, in praise for victory. Fresh, unperplexed, it is the image of man as he springs first from the sleep of nature, his white light taking no colour from any one-sided experience. (174-75)

Cet être transparent n'est pas encore soumis aux souillures de l'expérience ; c'est une subjectivité non encore affectée par les difficultés de l'âge adulte, un être saisi à un moment particulier : il est comme fixé au stade de la jeunesse, entre l'adolescence et l'âge adulte. Le jeune athlète correspond alors à l'image idéalisée d'une subjectivité innocente.

L'on peut cependant percevoir toute l'ambiguïté d'une telle contemplation. Cette figure d'éphèbe, qui est au centre de sa réflexion sur les formes classiques, devient alors la métaphore d'un non-dit : le désir homoérotique, qui est tu tout en étant proclamé. Car c'est justement la pureté et la transparence de ces êtres sculptés qui permet à un discours érotique particulièrement opposé aux idées d'un Ruskin ou d'un Arnold de se déployer. Pater évoque ainsi les cavaliers de la frise du Parthénon, qu'il pouvait contempler à loisir au British Museum, et admire la pureté et la complétude dont témoignent ces jeunes hommes figés à ce stade de la jeunesse qui précède l'expérience. Mais ils semblent aussi se plier à une évocation quasi érotique :

[T]hat line of youths on horseback, with their level glances, their proud, patient lips, their chastened reins, their whole bodies in exquisite service. This colourless, unclassified purity of life, with its blending and interpenetration of intellectual, spiritual, and physical elements, still folded together, pregnant with the possibilities of a whole world closed within it, is the highest expression of the indifference which lies beyond all that is relative or partial. (174)

Ces personnages sont à la fois caractérisés par l'indifférence et par une présence. Or l'absence de couleur de ces corps semble autoriser Pater à s'attarder sur ces formes masculines « exquis ». Le blanc du marbre des statues est un *topos* courant à l'époque, notamment dans les écrits de Ruskin. Cependant, en se servant de l'image de la blancheur, Pater joue sur l'opposition entre pureté et souillure de la chair ; il mêle les références à la pureté conférée par l'absence de couleur aux allusions discrètes à la pureté de l'esprit. Le blanc est associé à la divinité présente en l'homme, à la pureté et au calme winckelmannien. Le blanc des corps « exquis » de ces jeunes hommes ornant la frise du Parthénon purifie des « souillures de la passion » (Pater n'avait-il pas plus haut parlé de « stains of action and passion » ?). Il sauve Winckelmann, et Pater après lui, des souillures de l'inconvenance. L'émotion intense ressentie par les deux critiques devant ces jeunes cavaliers apparaît donc tempérée par l'insistance sur le blanc et la métaphore de l'absence de couleur. Et dans ses essais sur les sculptures grecques compilés en 1895 dans le recueil *Greek Studies*, ces corps se mirent plus encore au « service » de son regard charmé. Dans « The Marbles of Aegina », il évoque ainsi par exemple le blanc du marbre des statues juste après avoir insisté sur l'impression de sérénité et de discipline qui s'en dégage. Il relève alors l'effet de « tempérance » que la nudité pourrait inspirer au spectateur ! Car l'adoption de la nudité est pour lui l'une des avancées de la civilisation dorienne :

It was the Dorian cities, Plato tells us, which first shook off the false Asiatic shame, and stripped off their clothing for purposes of exercise and training in the *Gymnasium* ; and it was part of the Dorian or European influence to assert the value in art of the unveiled and healthy human form. And here the artists of Aegina [...] have displayed the Greek warriors [...] not in the equipments they would have worn, but naked,—flesh fairer than that golden armour, though more subdued and tranquil in effect on the spectator, the undraped form of man coming like an

embodiment of the Hellenic spirit, and as an element of *temperance*, into the somewhat gaudy spectacle of Asiatic, or archaic art. (275-76)

Cette nudité glorieuse s'oppose à toute honte feinte, et Pater reprend le discours sur la blancheur qui vient justifier son discours sur la nudité : la blancheur préserve ces représentations de toute dimension érotique, car elle est le signe même de l'*ascésis* et de la pureté caractéristiques de la sculpture grecque. Dans un autre essai, « The Age of Athletic Prizemen », les statues d'athlètes deviennent de véritables pages sur lesquelles Pater inscrit les signes du désir :

One had attained the very turn and texture of the crisp locks, another the very feel of the tense nerve and full-flushed vein, while with another you saw the bosom of Ladas expand, the lips part, as if for a last breath ere he reached the goal. It was like a child finding little by little the use of its limbs, the testimony of its senses, at a definite moment. (297-98)

Instants presque érotiques, malgré la comparaison à un enfant qui pourrait tirer cette vision du côté de l'innocence. Pater est en tous cas fasciné par la figure de cet éphèbe qui bientôt sera un athlète ou un soldat.

Pater, dans son essai « Winckelmann » et à l'instar de celui-ci, insistait par ailleurs sur l'idée selon laquelle la statuaire grecque se caractérisait par un côté asexué. Il s'attarde ainsi sur la représentation du jeune homme qui n'est pas encore totalement formé :

Greek sculpture deals almost exclusively with youth, where the moulding of the bodily organs is still as if suspended between growth and completion, indicated but not emphasised; where the transition from curve to curve is so delicate and elusive, that Winckelmann compares it to a quiet sea[.] (174)

Pater mêle ici librement les théories académiques, notamment celles de Winckelmann, à son propre attrait pour la figure d'un être androgyne. Il avait lu dans *l'Esthétique* de Hegel les commentaires sur la tendance de l'art grec à atténuer les formes masculines et à mêler les traits de la beauté masculine et de la beauté féminine pour représenter la jeunesse. Winckelmann plus encore, avait évoqué les hermaphrodites, exemples parfaits de la combinaison idéale des traits des deux sexes, et illustrations d'une beauté supérieure à celle existant dans la nature. Le beau idéal selon Winckelmann efface les traits distinctifs du masculin et du féminin, comme en témoigne l'art grec. Pater choisit lui aussi des figures masculines caractérisées par un côté asexué qu'il associe à une absence de contours, et qui implique en retour l'absence de toute sentiment, de toute marque de subjectivité. Certaines parties du corps ne sont d'ailleurs plus du tout expressives. Toutefois, il est conscient de la complexité et de l'ambiguïté d'une telle appréciation esthétique. L'absorption en soi, la libération de toute contrainte extérieure et l'absence de contours sexués, sont aussi la marque d'une négation de l'identité. Le calme et la plénitude sont absence de subjectivité. Et c'est précisément la contradiction caractéristique de cet être qui semble lui conférer sa beauté aux yeux de Pater : « The beauty of the Greek statues was a sexless beauty: the statues of the gods had the least traces of sex. Here there is a moral sexlessness, a kind of ineffectual wholeness of nature, yet with a true beauty and significance of its own » (176). Le hiatus entre plénitude et incomplétude constitue un paradoxe que Pater décèle autant dans l'idéal grec de Winckelmann que dans ses écrits et son être même. Car si Pater loue cet idéal grec et en fait un véritable modèle pour retrouver une unité de l'être, ou plus exactement, une subjectivité masculine interdite à son époque, il n'en dévoile pas moins dans le même temps ses aspects incomplets.

Il en vient en effet à démontrer les contradictions qui traversent le mode de contemplation critique de Winckelmann. Il semble vouloir mettre à nu une véritable érotique de la sublimation qui caractériserait celui-ci, et qui serait précisément centrée sur ces figures évocatrices de simplicité et de pureté. Le tempérament de Winckelmann, en empathie avec cet « esprit grec », est alors peu à peu vu comme limité :

One result of this temperament is a serenity—*Heiterkeit*—which characterises Winckelmann's handling of the sensuous side of Greek art. This serenity is, perhaps, in great measure, a negative quality; it is the absence of any sense of want, or corruption, or shame. With the sensuous element in Greek art he deals in the pagan manner; and what is implied in that? It has sometimes been said that art is a means of escape from "the tyranny of the senses". It may be so for the spectator: he may find that the spectacle of supreme works of art takes from the life of the senses something of its turbid fever. But this is possible for the spectator only because the artist, in producing those works, has gradually sunk his intellectual and spiritual ideas in sensuous form. (176)

Cette « absence » est perçue comme négative. Et cette « qualité négative », Pater l'applique aussi bien à l'idéal grec loué par Winckelmann qu'à sa personne ou à son tempérament. Mais il vient de montrer que le tempérament de celui-ci était nourri par la présence de jeunes hommes. Ces affirmations paradoxales sont peut-être alors une manière de légitimer une esthétique homoérotique fondée sur la contemplation à la fois d'œuvres d'art et de beaux jeunes hommes, puisqu'il fait référence ici à l'absence de tout sentiment de honte. Inversement, l'intériorisation des interdits à l'encontre d'une telle forme de désir le poussait peut-être aussi à insister sur l'absence de marque de flétrissure ou de péché qui s'attacherait à une telle approche esthétique.

Car il y a là un étrange paradoxe dans cette immersion de l'artiste dans le sensible, qui lui permet alors de vivre une existence « pure » ; cette contemplation permet au spectateur de ne plus être soumis à la « tyrannie des sens ». Mais Pater semble se contredire de manière peut-être volontaire : tout d'abord, il affirme que Winckelmann est devenu « grec », c'est-à-dire qu'il s'est immergé dans le sensible. Il a ainsi pu contempler les sculptures grecques avec « des mains qui ne se brûlent pas », à l'inverse d'une approche chrétienne hantée par la conscience du péché :

To the Greek this immersion in the sensuous was, religiously, at least, indifferent. Greek sensuousness, therefore, does not fever the conscience: it is shameless and childlike. Christian asceticism, on the other hand, discrediting the slightest touch of sense, has from time to time provoked into strong emphasis the contrast or antagonism to itself, of the artistic life, with its inevitable sensuousness.—*I did but taste a little honey with the end of the rod that was in mine hand and lo! I must die.*—It has sometimes seemed hard to pursue that life without something of conscious disavowal of a spiritual world; and this imparts to genuine artistic interests a kind of intoxication. From this intoxication Winckelmann feels free: he fingers those pagan marbles with unsinged hands, with no sense of shame or loss. That is to deal with the sensuous side of art in the pagan manner. (177)

Or, cette affirmation est paradoxale, à la fois parce qu'il semble justifier toute une esthétique fondée sur la contemplation d'êtres nus et sur le désir homoérotique, mais aussi parce que l'art qu'admire Winckelmann n'empêche en aucune manière celui-ci d'être en proie à la fièvre. Au contraire, Pater le décrit souvent comme enflammé par les sens. En insistant sur la sensualité de ces créations artistiques, Pater décompose le prisme de la lumière blanche des sculptures grecques en des couleurs plutôt chaudes. Pater éclaire donc le travail de sublimation présent dans le discours sur l'art, tout en suggérant que cette discipline peut laisser rapidement place au désordre des sens.

Pater en appelle finalement à une forme de conscience et d'expérience qui ne serait ni naïve, ni dénuée du sentiment de péché. Au fil de son essai, il semble vouloir déconstruire cet idéal grec qui était tout d'abord synonyme d'expansion de l'être. Le voilà qui se détourne à présent de cet idéal grec incarné par la sculpture. Il estime en effet que cet idéal serein et pur est comme menacé par un défaut majeur (et très fin de siècle), à savoir, l'ennui, tant il lui manque précisément une dimension conflictuelle :

The longer we contemplate that Hellenic ideal, in which man is at unity with himself, with his physical nature, with the outward world, the more we may be inclined to regret that he should ever have passed beyond it, to contend for a perfection that makes the blood turbid, and frets the flesh, and discredits the actual world about us. But if he was to be saved from the *ennui* which ever attaches itself to realisation, even the realisation of the perfect life, it was necessary that a conflict should come, that some sharper note should grieve the existing harmony, and the spirit chafed by it beat out at last only a larger and profounder music. (177-78)

Pour Pater, Winckelmann n'envisageait en réalité pas toutes les facettes de la subjectivité. Il n'était pas sensible aux tensions apportées par la conscience du mal, ou encore, aux conflits qui divisent l'être. Bref, il omit la dimension plus sombre, plus complexe de la psyché : une conscience envisagée dans toute sa richesse mais aussi dans toute sa complexité. Winckelmann aurait refusé de se pencher sur les aspects plus troubles et plus inquiétants de la culture grecque, exprimés notamment dans la tragédie ou dans les mythes, auxquels Pater consacra d'ailleurs de nombreux essais. L'historien d'art allemand se serait uniquement intéressé à cet idéal grec de complétude apollinienne, et non aux tendances dionysiaques de la Grèce :

Supreme as he is where his interest lay, his insight into the typical unity and repose of the highest sort of sculpture seems to have involved limitation in another direction. His conception of art excludes that bolder type of it which deals confidently and serenely with life, conflict, evil. Living in a world of abstract but colourless form, he could hardly have conceived of the subtle and penetrative, yet somewhat grotesque art of the modern world. (178)

C'est donc un idéal limité, tout comme l'idéal grec qu'Arnold exalta par la suite. Le mouvement de l'essai de Pater est alors celui-ci : après le moment de l'art grec vient le genre moderne privilégié qu'est la poésie romantique. Et si la conclusion de l'essai apporte une note mélancolique, elle n'en constitue pas moins une réflexion sur le concept de modernité. L'interrogation au coeur de l'essai est alors celle de la possibilité et de la validité de retrouver cet « esprit grec » dans le monde moderne. Il demande alors si cet idéal de perfection peut être retrouvé à une époque inquiète :

Breadth, centrality, with blitheness and repose, are the marks of Hellenic culture. Is such culture a lost art? [...] Can we bring down that ideal into the gaudy, perplexed light of modern life? (181-82)

A ses yeux, la solution pour la culture ne peut uniquement consister en la quête de simples retrouvailles avec un idéal serein mais au reste incomplet et inadéquat à sa propre époque moderne. Certes, la Grèce représente plus que jamais une tendance qu'il convient de suivre, la promesse d'un épanouissement de l'être, un modèle d'harmonie et d'unité à retrouver en partie. Mais l'idéal grec doit être plié aux exigences plus sombres, plus complexes, du monde moderne. Et c'est en fait l'exemple de Goethe qu'il incite à admirer, puisque celui-ci a su concilier l'hellénisme qu'il a hérité de Winckelmann avec le romantisme. L'art de Goethe est plus profond ; il ne s'agit plus de perfection lisse. Car le problème de la culture, pour Pater, n'est plus de se tourner exclusivement vers la Grèce : « It could no longer be solved, as in Phryne ascending naked out of the water, by perfection of bodily form, or any joyful union with the external world », affirme-t-il ensuite (182). Et Pater d'admirer l'art de Victor Hugo à la fin de l'essai.

L'on peut donc situer son attrait pour l'art de la Renaissance, hybride de l'art néoclassique et chrétien, dans ce mouvement qui part de la Grèce pour aller vers le Romantisme. Dans son étude sur Léonard de Vinci, Pater montre comment le peintre a su exprimer les facettes les plus inquiétantes de la conscience, plus particulièrement dans son portrait de la *Joconde* :

It is a beauty wrought out from within upon the flesh, the deposit, cell by cell, of strange thoughts and fantastic reveries and exquisite passions. 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 [...]. (« Leonardo da Vinci », 98-99)

La Phryné immaculée fait ainsi pâle figure auprès de cet être troublant. L'obscur objet du désir transpire par tous ses pores. Et c'est à présent toutes ces zones d'ombre enfouies au plus profond de son être, la part morbide ou pathologique de son âme, qui lui confèrent tout son attrait. Mona Lisa, figure androgyne qui n'incarne plus ici l'unité parfaite mais une ambiguïté sexuelle inquiétante et séduisante, devenait l'icône de l'esthétique décadente. Et la prose poétique de Pater, son style orné et musical, ses entrelacs et ses rythmes, transcrit alors une autre quête : celle d'une sensualité retrouvé dans l'écriture.

Toute son oeuvre reflète le mouvement à l'oeuvre dans l'essai « Winckelmann » ; ou plutôt, sa pensée oscille constamment, entre, d'une part, ce regard nostalgique et amoureux tourné vers un idéal perdu - celui d'un être masculin sculpté, nu, lisse, pur, serein -, et, d'autre part, son admiration pour l'expérience moderne, romantique, tourmentée, divisée, angoissée. Et celui qui a su peut-être le mieux discerner, probablement avec une ironie mêlée de fascination, cette tention chez Pater fut son disciple indiscipliné, Oscar Wilde. Dans le tableau qu'il brosse de Dorian, ou de Lord Henry (ou même peut-être de Pater) Wilde incarnait la perfection immaculée et angélique de l'idéal grec apollinien dans ce jeune éphèbe anglais. Et il imprimait sur cet autre portrait les boursoufflures provoquées par ces « maladies de l'âme », ces pulsions dionysiaques désordonnées et destructrices présentes au plus profond de l'homme, et qui fascinaient Walter Pater.

BIBLIOGRAPHIE

- Pater, Walter : « Winckelmann » (1867) ; « Leonardo da Vinci » (1869) ; « Conclusion » (1973), *The Renaissance* (1877 ff). Ed. Donald Hill, Berkeley : University of California Press, 1980.
— « The Marbles of Aegina » (1880), « The Age of Athletic Prizemen » (1893). *Greek Studies*. London : Macmillan, 1895.
Adams, J.E. : *Dandies and Desert Saints : Styles of Victorian Masculinity*. Ithaca ; London : Cornell University Press, 1995.
DeLaura, David : *Hebrew and Hellene in Victorian England : Newman, Arnold, Pater*. Austin ; London : University of Texas Press, 1969.
Potts, Alex : *Flesh and the Ideal : Winckelmann and the origins of Art History*. New Haven ; London : Yale University Press, 1994.
Turner, F.M. : *The Greek Heritage in Victorian Britain*. New Haven : Yale University Press, 1981.
Winckelmann, J.J. : *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst ; Réflexions sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et en sculpture*. Aubier, 1990.

GILLARD-ESTRADA Anne-Florence : *Walter Pater and the paradox of the Greek ideal embodied in sculpture*.

Walter Pater, from his essay « Winckelmann » (1867) onwards, asserted that Greece was the quintessence of culture (echoing here Matthew Arnold's theories) as well as a model to be imitated. Pater, who was strongly influenced by the aesthetic writings of Hegel and Winckelmann, considered that the Greeks were the paragons of an ideal of unity and harmony that modern man had lost ; he also took up the prevalent *topos* of Greece as the youth of humanity. Greek sculpture embodies this ideal of perfection : the perfection of form, since the sensuous material and the mind combine in those representations of man seen in all his beauty. Moreover, sculpture embodies the happy subjectivity of ephebes characterised by purity, innocence and simplicity, whereas modern man is divided. However, this Greek ideal is wrought by tensions and ambivalences. The art critic's desiring gaze lingers on the whiteness of this Greek sculpted being. Pater thus weaves an aesthetic and erotic discourse focusing on the image of the male nude. Besides, he constantly deconstructs the ideal of perfection which he had at first glorified : he no longer believes that the answer to the problems of his culture consist in turning back to this serene Greek ideal best embodied in sculpture. According to him, these statues reflect a subjectivity which is in fact impossible to regain, because it is limited, impassive and even « insipid » for it is precisely devoid of the consciousness of sin. He finally appeals to the « romantic » experience, which he finds much richer because more troubled and more complex, symbolised by those « maladies of the soul » reflected in the *Mona Lisa* portrait. Most of Walter Pater's writings indeed show that he wavered between the bright ideal of the Apollinian and the destructive impulses of the Dionysiac.