



HAL
open science

Esthétique des correspondances et poétique de l'androgynie : présence de Théophile Gautier dans l'œuvre de Walter Pater (1839-1884)

Anne-Florence Gillard-Estrada

► **To cite this version:**

Anne-Florence Gillard-Estrada. Esthétique des correspondances et poétique de l'androgynie : présence de Théophile Gautier dans l'œuvre de Walter Pater (1839-1884). Ignacio Ramos Gay. 'Curious about France': Visions littéraires victoriennes, Peter Lang, pp.125-136, 2014, 9783034314916. hal-02093343

HAL Id: hal-02093343

<https://hal-normandie-univ.archives-ouvertes.fr/hal-02093343>

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.

ANNE-FLORENCE GILLARD-ESTRADA (Université de Rouen)

Chapitre 7. Esthétique des correspondances et poétique de l'androgynie: Présence de Théophile Gautier dans l'oeuvre de Walter Pater (1839-1884)

Au milieu des années 1860, le poète A. C. Swinburne fait découvrir l'œuvre de Théophile Gautier aux membres de son entourage, parmi lesquels Walter Pater, qui allait jouer un rôle central dans la réception des idées de l'écrivain français en Grande-Bretagne. A partir de 1866, Pater publie des essais sur la littérature et l'art dont certains sont rassemblés dans le recueil *Studies in the History of the Renaissance* de 1873. Dans ces essais, il prône le culte de la beauté de Gautier et la notion de l'« l'Art pour l'Art » évoquée dans le roman de 1835, *Mademoiselle de Maupin*. Or, si l'esthétique de Pater et sa définition de la critique d'art furent largement redevables de Gautier, cette influence fit l'objet d'une stratégie éditoriale très attentive de sa part. Alors que ses contemporains Swinburne puis Wilde évoquent plus explicitement leur dette envers Gautier, Pater le cite très rarement. Pourtant, de très nombreux passages de *The Renaissance* sont en fait des extraits de textes de Gautier traduits et reproduits presque mot à mot. Dans la Conclusion du recueil, Pater emploie par exemple l'expression « Art for Art's sake », qui fut ensuite utilisée pour désigner le « Mouvement Esthétique » littéraire et pictural des années 1860, mais Pater n'en indique pas la source et Gautier est seulement cité une fois dans le volume. Il ne lui consacra d'ailleurs jamais aucun essai spécifique et il ne prit pas toujours la peine de reconnaître la paternité de ses idées, allant même parfois jusqu'à les attribuer à d'autres figures, imaginaires ou historiques¹. Cette volonté délibérée de diffuser les idées de Gautier

¹ Dans ses essais sur la vie et la pensée de Platon, Pater attribue au philosophe grec la célèbre phrase prononcée par Gautier : « je suis un homme pour qui le monde visible existe » (cité dans Edmond et Jules de GONCOURT, « Théophile Gautier », *Pages retrouvées* [Paris: Charpentier, 1886], p. 305), faisant de lui un

sans le nommer s'explique par les controverses que celui-ci – et, au-delà, tout l'esthétisme français – suscitait alors en Grande-Bretagne, notamment dans la presse ou dans les cercles intellectuels et artistiques. Mais toute sa carrière durant, les théories esthétiques de Gautier ont infléchi sa propre esthétique – cette esthétique syncrétique qui allait fortement orienter marquer les écrivains et les artistes britanniques de la fin du XIX^e siècle.

La question de la réception de Gautier en Grande-Bretagne est très vaste, et son influence sur Pater l'est tout autant. C'est pourquoi cet article se propose d'aborder plus particulièrement l'articulation de la question de l'esthétique à celle du corps, que Pater emprunte principalement à Gautier tout en lui apportant une orientation personnelle. Le corps joue un rôle central dans l'esthétique de Gautier, que ce soit dans son roman *Mademoiselle de Maupin* ou dans ses *Salons*. C'est la forme qui prime avant tout, et le beau s'appréhende par les sens. Le corps s'inscrit en outre généralement dans le discours sur l'art, ou, plus précisément, sur les arts, la thématique des associations entre les arts étant centrale chez Gautier. Le corps est en effet constamment comparé à une œuvre d'art, notamment une sculpture ou une peinture, et l'appréciation de sa beauté s'opère par le recours aux qualités formelles propres à celles-ci. Lorsqu'il contemple un corps, d'Albert, le narrateur du roman de Gautier, invoque ainsi très souvent la sculpture antique, qui renvoie à un idéal de beauté noble et unique, ainsi que Gautier l'affirme par ailleurs dans ses écrits sur l'art. Mais d'Albert évoque aussi la peinture, notamment les tableaux de la Renaissance, que Gautier commente tout aussi régulièrement dans sa critique d'art. Il n'est enfin pas rare que Gautier notes des qualités sculpturales dans la peinture et vice-versa. Surtout, il valorise l'écriture, véritable synthèse de tous les arts, et la critique d'art acquiert le rang de forme d'art à part entière. Or, si chez Gautier cette association entre les arts s'incarne dans un corps, on s'intéressera ici à des corps précis qui ont particulièrement inspiré Pater : un corps beau et jeune, tantôt masculin, tantôt androgyne, parfois plus sculptural et parfois plus pictural, mais toujours homoérotique. L'on

partisan inattendu de l'Art pour l'Art : « Plato is one for whom the visible world "really exists" because he is by nature and before all things, from first to last, unalterably a lover ». Walter Pater, *Plato and Platonism* (London: Macmillan, 1893), pp. 134-36.

tentera donc de montrer Pater élabore son esthétique à partir de ses lectures de Gautier pour l'infléchir vers une esthétique oscillant entre l'apollinien et le dionysiaque, respectivement incarnée par deux figures principales : d'une part, les jeunes hommes sereins et indifférents représentés dans la sculpture grecque, qui joue un rôle important dans l'esthétique de Gautier – et, d'autre part, l'androgynie inquiétant du Vinci, dont les descriptions par Gautier sont reprises quasiment telles quelles par Pater. On s'intéressera donc à la thématique de l'hybridité sexuelle, qu'on associera à celle de la synthèse des arts, pour renvoyer enfin, et à un autre niveau, à d'autres types de polarités présentes chez les deux auteurs : l'alliance entre l'idéalisation classique inspirée de l'Antiquité et l'expressivité associée au Romantisme, ou encore, le syncrétisme du christianisme et du paganisme.

En 1867, Pater publie « Winckelmann »², essai dans lequel il étudie certains aspects de la pensée de Winckelmann, Goethe et Hegel. Winckelmann, selon lui, a proposé dans ses écrits une nouvelle forme de critique d'art fondée sur les sens – la vue mais aussi le toucher – ainsi qu'une esthétique centrée sur la sculpture, la beauté masculine et la jeunesse. Le discours de Gautier sur la sculpture transparaît aussi derrière cet essai. Dans son roman *Mademoiselle de Maupin*, par exemple, le narrateur principal est hanté par un idéal de beauté dont l'une des qualités formelles principales est celle de la sculpture. L'esthète D'Albert tente ainsi de retrouver cet idéal à travers la quête amoureuse d'une femme rêvée, qui le conduit à faire de nombreuses rencontres amoureuses. Les femmes qu'il admire sont donc appréciées pour leurs qualités sculpturales : « J'ai pour les femmes le regard d'un sculpteur et non celui d'un amant »³, et la contemplation esthétique est inséparable d'une dimension érotique dans laquelle les sens jouent un rôle central. Le discours sur l'art infléchit donc cet idéal de beauté. Or, certains personnages que le narrateur rencontre répondent respectivement à deux caractéristiques esthétiques qui captivent singulièrement Pater : c'est tantôt un type aux contours lisses et à la blancheur de la sculpture, tantôt un type à la sensualité colorée de la

² L'essai sera publié, avec des modifications, dans le recueil *The Renaissance en 1873* et dans les rééditions de 1877, 1888 et 1893.

³ Théophile GAUTIER, *Mademoiselle de Maupin* (Paris: Garnier-Flammarion, 1966 [1835]), p. 203.

peinture. Un réseau métaphorique fondé sur ces deux formes d'art se tisse autour des personnages du roman, qui évoquant la sculpture, qui la peinture, et parfois même les deux.

Deux figures empruntées à Gautier se dégagent donc chez Pater et sont présents dans toute son œuvre : d'une part, l'éphèbe athlétique de la sculpture grecque, et d'autre part, l'androgynisme de la peinture de la Renaissance. Ces deux figures reflètent la polarité du classicisme et du romantisme qu'il voit à l'œuvre à toutes les époques.

La première figure, celle du jeune homme sculpté qui incarne l'idéal de beauté, est ainsi à rapprocher d'une rêverie esthétique et érotique de d'Albert :

– Quelquefois j'ai d'autres songes, – ce sont de longues cavalcades de chevaux tout blancs, sans harnais et sans bride, montés par de beaux jeunes gens nus qui défilent sur une bande de couleur bleue foncée comme sur les frises du Parthénon [...].⁴

Le rêve, ici, est celui de jeunes cavaliers en chair et en os qui suivent le modèle des hommes représentés sur la frise du Parthénon. Pater, lui, s'inspire de ce passage mais dans une version qui ne retient que les sculptures de jeunes hommes, à qui il confère une dimension psychologique :

If one had to choose a single product of Hellenic art, to save in the wreck of all the rest, one would choose from the 'beautiful multitude' of the Panathenaic frieze, that 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 partial⁵.

Pater fait de cette frise le paradigme de l'idéal grec, tout à la fois pur, incolore et indifférent au monde. Cependant, il ne reprend pas à son compte la suite du passage, dans lequel Gautier évoquait la beauté féminine sculpturale et musicale, ces « théories de jeunes filles » qui

⁴ *Ibid.*, p. 202.

⁵ Walter PATER, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, Donald Hill, ed. (Berkeley: University of California Press, 1980), p. 174.

semblent « tourner autour d'un vase »⁶. Car le discours homoérotique de Pater est centré sur la nudité masculine, qu'il noie sous les allusions à la transparence et la lumière. Les références à la blancheur et au calme de ces figures connotent la pureté de l'esprit. Toutefois, cette surface de marbre lisse est une surface érotisée sur laquelle Pater imprime les marques du désir, et cette intériorité fermée au monde semble en fait renfermer des possibilités insoupçonnées.

Tout au long de sa carrière, Pater semble fasciné par ce type sculptural aux traits plutôt masculins, au corps athlétique et poli, qui revient aussi bien dans ses essais sur la statuaire grecque que dans sa fiction. Ce type s'incarne ainsi, soit dans les athlètes de la statuaire grecque, soit dans des personnages fictifs qui leur ressemblent, soit dans des personnes présentées comme réels, par exemple les éphèbes ou les disciples de l'entourage de Platon, à la fois minéral et cristallins, ou encore, les sportifs qu'il voyait s'entraîner sur les pelouses d'Oxford. Tous ces êtres sont perçus comme autant d'incarnations artistiques ou charnelles d'un idéal de beauté abstrait inspiré par la sculpture.

Vie et art en viennent en outre à se confondre : Pater dépeint Winckelmann comme un homme émerveillé tout autant par la nudité des statues d'athlètes grecs que par les jeunes hommes qui l'entourent, et l'on retrouve ici la démarche de M. d'Albert, qui recherche la beauté aussi bien dans la vie que dans l'art⁷. Or, pour Pater, l'idéal que Winckelmann retrouve dans la sculpture grecque implique une purification de l'individualité. C'est un idéal esthétique paradoxal, qu'il qualifie aussi d'insipide. En cela, il l'oppose à l'esthétique du romantisme, plus complexe et plus complète à ses yeux. Pater souhaite ainsi insister sur le caractère incomplet de l'idéal grec sculptural de Winckelmann, en expliquant notamment que le calme et la plénitude des statues grecques sont aussi la marque d'une absence de subjectivité. La plénitude de ses êtres sculptés est jugée trop lisse et moins intéressante que la subjectivité moderne telle qu'elle apparaît dans la peinture.

Cependant, c'est l'esthétique de Pater qui est marquée à son tour par un paradoxe : toute sa carrière durant, il se montre fasciné par cet être aux contours lisses comme ceux d'une sculpture grecque, véritable

⁶ GAUTIER, *op. cit.*, p. 202.

⁷ Wilde reprit d'ailleurs cette idée en la poussant à son extrême lorsqu'il affirma plus tard que la vie imite l'art et non l'inverse.

modèle de plénitude de l'être, indifférent au monde et dénué d'intériorité. En effet, Pater est précisément en mesure de transformer cet être sans aucune subjectivité en un objet de désir homoérotique, processus qui s'opère aussi dans ses textes sur des personnages vivants mais réifiés à leur tour⁸.

Mais Pater s'éloigne aussi de ce type, et privilégie ailleurs un type de beauté plus androgyne, dont le visage révèle une intériorité plus marquée et plus tourmentée, car plus moderne. Ce type dérive des figures hermaphrodites ou androgynes de Gautier. Dans *Mademoiselle de Maupin*, celui-ci évoque cette figure scandaleuse, qui suscite un ravissement esthétique : « Il n'y a presque pas de différence entre Pâris et Hélène, aussi l'hermaphrodite est-il une des chimères les plus ardemment caressées de l'antiquité idolâtre »⁹. Dans ce roman marqué par le goût pour le travestissement et l'androgynie, l'hermaphrodite est tout à la fois un sujet en art et un personnage fictif que le narrateur recherche dans la vie. Il fascine à son tour Pater, notamment parce qu'il incarne la tendance de la sculpture grecque à mêler les traits de la beauté masculine et de la beauté féminine :

In dealing with youth, Greek art betrays a tendency even to merge distinctions of sex. The Hermaphrodite was a favourite subject from early times. It was wrought out over and over again, with passionate care, from the mystic terminal Hermaphrodite of the British Museum, to the perfect blending of male and female beauty in the Hermaphrodite of the Louvre¹⁰.

A l'instar de Gautier, puis de Swinburne et tant d'autres, Pater admire s'extasier sur cette statue insolite et déroutante qui, selon Gautier, incarne à merveille l'esthétique de l'indécision :

Ces deux corps parfaits, harmonieusement fondus ensemble [...], ces deux beautés égales et si différentes qui n'en forment qu'une supérieure à toutes deux, parce qu'elles se tempèrent et se font valoir réciproquement : pour un adorateur exclusif

⁸ Wilde en a fait plus tard un pastiche à travers la figure de Dorian, être apollinien et pervers semblable à une statue.

⁹ GAUTIER, *op. cit.*, p. 221.

¹⁰ PATER, *The Renaissance*, p. 263. Pater a supprimé ce passage dans les deux dernières éditions du recueil, vraisemblablement par crainte des critiques.

de la forme, y a-t-il une incertitude plus aimable que celle où vous jette la vue de ce dos, de ces reins douteux...¹¹.

C'est surtout lorsqu'il évoque certains sujets du peintre Léonard de Vinci¹² que Pater s'inspire de cette esthétique de l'ambiguïté. Il emploie par exemple l'expression « doubtful sex »¹³, qui rappelle le mot « douteux » utilisé par Gautier. De l'idéal lisse et serein de la sculpture l'on passe ainsi à un type androgyne plus étrange, qu'il admire dans la peinture. Et il s'enthousiasme non plus seulement pour l'idéal grec winckelmannien, malgré les paradoxes qu'il y décèle, mais aussi pour l'esthétique troublante caractéristique de la Décadence française. La statue de l'hermaphrodite est décrite par Gautier comme « un composé des monstruosité les plus charmantes »¹⁴ et Pater évoque à son tour les thèmes de la monstruosité ou de la curiosité.

Pater témoigne ainsi de sa prédilection pour un type qui va bientôt alterner dans son œuvre avec celui évoqué plus haut. Il l'évoque tout d'abord dans son texte sur Léonard de Vinci : le peintre, selon lui, a inventé un type de beauté androgyne qui lui a été inspiré par les jeunes disciples qu'il côtoyait, et qu'il a ensuite transmis à l'école qu'il a créée. Pce type de beauté suscite chez Pater tout un réseau de thèmes chers à Gautier : les péchés exotiques et secrets, les expériences multiples, l'intériorité complexe, l'étrangeté. Nous sommes loin ici de l'idéal winckelmannien. Il se démarque donc de l'idéal de beauté antique et propose une esthétique plus romantique. En outre, ce type de beauté est selon lui plus représentatif de la conscience ou de la subjectivité modernes. C'est que Gautier affirmait déjà :

L'idéal du Vinci, quoiqu'il ait la pureté, la grâce et la perfection de l'antique, est tout moderne par le sentiment. Il exprime des finesses, des suavités et des élégances

¹¹ GAUTIER, *op. cit.*, p. 212.

¹² « Leonardo de Vinci » fut d'abord publié en 1869 dans la *Fortnightly Review* puis dans *The Renaissance*.

¹³ PATER, *The Renaissance*, p. 90.

¹⁴ GAUTIER, *op. cit.*, p. 212.

inconnues aux anciens : les belles têtes grecques, dans leur irréprochable correction, sont sereines seulement...¹⁵

Dans son essai sur le Vinci, Pater décrit des portraits androgynes qui selon lui illustrent le type de beauté du peintre, notamment le jeune homme aux traits féminins qui a posé pour le *Saint Jean Baptiste* et le *Bacchus* :

[...] the so-called *Saint John the Baptist* of the Louvre – one of the few naked figures Leonardo painted – whose delicate brown flesh and woman's hair no one would go out into the wilderness to seek, and whose treacherous smile would have us understand something far beyond the outward gesture or circumstances. But the long, reedlike cross in the hand, which suggests Saint John the Baptist, becomes faint in a copy at the Ambrosian Library, and disappears altogether in another version, in the *Palazzo Rosso* at Genoa. Returning from the latter to the original, we are no longer surprised by Saint John's strange likeness to the *Bacchus* which hangs near it, and which set Théophile Gautier thinking of Heine's notion of decayed gods, who, to maintain themselves, after the fall of paganism, took employment in the new religion¹⁶.

Archétype du mystère et de l'ambiguïté, hybride de saint chrétien et de dieu païen, l'androgynisme concentre en lui tous les fantasmes, les inquiétudes et les ambivalences. Sa beauté la fois insondable, fascinante et maléfique en faisait une figure favorite des Décadents français. En effet, Pater s'inspire directement de pages que Gautier consacre à « Léonard de Vinci » dans *Les Dieux et demi-dieux de la peinture* :

[Léonard] nous semble avoir abusé de ce sourire ; d'un fond d'ombres ténébreuses, la figure du saint se dégage à demi ; un de ses doigts montre le ciel ; mais son masque, efféminé jusqu'à faire douter de son sexe, est si sardonique, si rusé, si plein de réticences et de mystères, qu'il vous inquiète et vous inspire de vagues soupçons sur son orthodoxie. On dirait un de ces dieux déçus de Henri Heine qui, pour vivre, ont pris de l'emploi dans la religion nouvelle. Il montre le ciel, mais s'en moque, et semble rire de la crédulité des spectateurs. Lui, il sait la doctrine secrète, et ne croit nullement au Christ qu'il annonce ; toutefois il fait pour le

¹⁵ Théophile GAUTIER, Arsène HOUSSAYE et Paul DE SAINT-VICTOR, *Les Dieux et les demi-dieux de la peinture* (Paris: Morizot, 1864), p. 8.

¹⁶ PATER, *The Renaissance*, p. 93.

vulgaire le geste convenu et met les gens d'esprit dans la confidence par son sourire diabolique¹⁷.

Le côté énigmatique et insidieux du personnage représenté est donc déjà présent dans le texte de Gautier, de même que le thème de la survivance du paganisme dans le christianisme, qui pour Pater est l'un des traits les plus caractéristiques de la Renaissance. Car le christianisme de Saint Jean-Baptiste est douteux, tout comme son sexe. Et ce thème du dieu païen exilé dans un monde chrétien hostile revient dans plusieurs « Portraits Imaginaires »¹⁸.

Cette esthétique de l'hybridité, qui comporte plusieurs dimensions – fusion des sexes, mélange de l'Antiquité et du Romantisme, syncrétisme des religions – structure par la suite nombre des œuvres de Pater. Au-delà, elle caractérise de très nombreuses œuvres du Mouvement Esthétique des dernières décennies du siècle. Elle revient dans la littérature, chez Swinburne ou Wilde, ou dans la peinture, chez D. G. Rossetti, E. C. Burne-Jones ou encore Simeon Solomon¹⁹. D'ailleurs, lorsqu'il s'intéresse à l'idéal de beauté du Vinci, Pater avait probablement en tête les figures androgynes de ces peintres, et cet essai s'inscrit dans une série de textes dans lesquels il vise à promouvoir l'esthétique de ses contemporains, violemment attaquée par la critique de l'époque.

« J'adore sur toutes choses la beauté de la forme », s'exclame D'Albert²⁰. Dans son roman comme dans ses écrits sur l'art, Gautier insiste sur certains principes fondamentaux : la beauté de la forme prime avant tout, et elle s'appréhende par les sens. En outre, l'art et la vie se rejoignent, une thématique que Wilde poussera à l'extrême dans son roman *The Picture of Dorian Gray*. D'Albert, contemplant Théodore/Madeleine de Maupin accoudée à sa fenêtre, associe cette vision à un tableau, créant ainsi un emboîtement vertigineux où l'art et le monde se confondent :

¹⁷ GAUTIER *et al.*, *op. cit.*, pp. 19-20.

¹⁸ Voir par exemple Apollyon/Apollon dans « Apollo in Picardie » (1893) ou Denys/Dionysus dans « Denys l'Auxerrois » (1886).

¹⁹ Solomon a notamment peint deux *Bacchus* autour de 1867.

²⁰ GAUTIER, *op. cit.*, p. 149.

Un des angles lumineux que le soleil dessinait sur le mur se vint projeter contre la fenêtre, et le tableau se dora d'un ton chaud et transparent à faire envie à la toile la plus chatoyante du Giorgione²¹.

Ce passage est intéressant à plus d'un titre. Lorsqu'il s'emploie dans son essai « The School of Giorgione » (1877)²² à montrer que l'art est détaché de toute dimension morale, il reprend cette image d'un jeu de lumière tombant sur des objets, qui sont tout aussi bien des objets saisis dans le monde environnant que des objets d'art :

– these essential pictorial qualities must first of all delight the sense, delight it as directly and sensuously as a fragment of Venetian glass[...]. In its primary aspect, a great picture has no more definite message for us than an accidental play of sunlight and shadow for a moment, on the – wall or floor : is itself, in truth, a space of such fallen light, caught as the colours are caught in an Eastern carpet, but refined upon, and dealt with more subtly and exquisitely than by nature itself²³.

L'objectif de l'art n'est pas d'imiter la réalité, mais d'en extraire des instants de beauté. Wilde ira d'ailleurs plus loin lorsqu'il affirmera que c'est la vie qui doit imiter l'art²⁴. La quête des sensations intenses régit la création et l'appréciation de l'œuvre d'art, mais aussi la vie elle-même. Car la formule de vie que Pater propose à ses lecteurs dans la Conclusion de *The Renaissance* est proche de la « critique esthétique » qu'il définit dans la Préface : il s'agit de saisir la beauté dans l'œuvre d'art tout autant que dans le monde réel, et de transcrire chaque impression intense suscitée par l'objet d'art, le critique se trouvant en retour transformé par cette expérience esthétique. C'est pourquoi le « critique esthétique » est proche de l'artiste car il crée une nouvelle forme d'art à travers l'écriture.

Gautier avait déjà montré la voie avec son roman, dont le sujet est la quête d'une beauté tangible qui s'apprécie par les sens et par le biais

²¹ *Ibid.*, p. 198.

²² Article signé publié dans la *Fortnightly Review* en 1877 puis inséré dans les différentes éditions de *The Renaissance*.

²³ PATER, *The Renaissance*, p. 104.

²⁴ Le passage de Gautier rappelle ainsi l'incipit du *Portrait de Dorian Gray*, où les ombres d'oiseaux se projettent sur un rideau et créent un effet japonais : le réel se fond dans l'art, la valeur du réel réside en sa capacité à atteindre à la condition de l'art.

d'un registre renvoyant à diverses formes d'art. Chez les deux auteurs, le culte des êtres beaux et des objets matériels, notamment artistiques, se substituent aux idéaux religieux et moraux. Tous deux donnent une large place à la synesthésie et aux correspondances entre les arts dans leurs textes, ainsi qu'une attention particulière au style, qu'il convient de travailler comme le ferait l'orfèvre ou le sculpteur²⁵.

On l'a vu, Pater intègre des pans importants de l'esthétique de l'hybridité de Gautier : la communion des arts, qui implique que l'appréhension et l'appréciation du monde s'opère par la médiation de la peinture et de la sculpture, avec pour corollaire une écriture oscillant entre prose et poésie, entre fiction et critique ; la fusion des traits du féminin et du masculin ; la complémentarité du classicisme et du romantisme, incarnée par l'union de la forme idéale exprimée par la sculpture et de l'« expression » attribuée à la peinture romantique. Car lorsque Gautier commente les toiles de ses contemporains, notamment celles de Delacroix, d'Ingres ou de Gérôme, dans les « Salons » qu'il publie entre 1833 et 1872, il se montre enchanté par la ligne inspirée de la statuaire grecque, signe d'une aspiration vers la beauté idéale, tout en s'extasiant devant l'expressivité de la couleur et la sensualité des figures typique de la peinture romantique.

Pater lui aussi propose une esthétique qui serait en quelque sorte une synthèse du classicisme et du romantisme. Certes, il estime dans son essai « Winckelmann » que la peinture moderne est plus complexe que la sculpture antique ; mais dans les essais sur l'art ou sur la Grèce qu'il publie plus tard, il fait de cette opposition une force dialectique qui œuvre au sein même de l'art et de la culture de la Grèce antique, qui comporte selon lui des éléments « romantiques ». En effet, dans l'essai « Romanticism »²⁶, il ne considère plus ces deux polarités comme distinctes et estime que la tendance « classique » et la tendance « romantique » sont présentes dans toutes les cultures à travers l'histoire. L'une met en jeu l'attrait pour la beauté, et l'autre pour l'étrange. Comme on aura tenté de le montrer, cette esthétique duelle mais

²⁵ Sur la métaphore de l'écriture comme sculpture chez Gautier et Pater, voir Lene ØSTERMARK-JOHANSEN, *Walter Pater and the Language of Sculpture* (Farnham, Surrey : Ashgate, 2011).

²⁶ Publié en 1876 dans le *Macmillan's Magazine* puis en 1889 dans le recueil *Appreciations* sous le titre de « Postscript ».

inclusive, qu'il convient d'associer à la prédilection pour le figure de l'androgynie, est profondément marquée par l'œuvre de Gautier. L'esthétique de cet écrivain français souvent considéré à l'époque comme décadent et immoral va donc être filtrée par Pater dans ces écrits, pour trouver des prolongements considérables dans la critique d'art, la littérature et les arts visuels des années 1860.