



HAL
open science

Préface

Anne-Florence Gillard-Estrada, Xavier Giudicelli

► **To cite this version:**

Anne-Florence Gillard-Estrada, Xavier Giudicelli. Préface. Gillard-Estrada, Anne-Florence; Giudicelli, Xavier. L'esthétisme britannique (1860-1900). Peinture, littérature et critique d'art, 12, ÉPURE - Éditions et Presses universitaires de Reims, pp.11-32, 2020, Héritages critiques; ISSN: 2257-4719, 9782374961033. hal-03033447

HAL Id: hal-03033447

<https://hal.univ-reims.fr/hal-03033447v1>

Submitted on 9 Jun 2021




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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

Préface

 <p> L'esthétisme britannique (1860-1900) Peinture, littérature et critique d'art sous la direction d'Anne-Florence Gillard-Estrada et Xavier Giudicelli </p> <p> Héritages Critiques Volume 12 </p> <p>  </p>	Auteur(s)	Anne-Florence GILLARD-ESTRADA, Xavier GIUDICELLI
	Titre du volume	L'esthétisme britannique (1860-1900). Peinture, littérature et critique d'art
	Directeur(s) du volume	Anne-Florence GILLARD-ESTRADA, Xavier GIUDICELLI
	ISBN	978-2-37496-103-3
	Collection	Héritages critiques, n° 12 ISSN 2257-4719
	Édition	ÉPURE - Éditions et presses universitaires de Reims, décembre 2020
	Pages	11-32
Licence	<p> Ce document est mis à disposition selon les termes de la licence <i>Creative Commons</i> attribution, pas d'utilisation commerciale, pas de modification 4.0 international </p> <p>  </p>	

Les ÉPURE favorisent l'accès ouvert aux résultats de la recherche (*Open Access*) en proposant à leurs auteurs une politique d'auto-archivage plus favorable que les dispositions de l'article 30 de [la loi du 7 octobre 2016 pour une République numérique](#), en autorisant le dépôt dans [HAL-URCA](#) de la version PDF éditeur de la contribution, qu'elle soit publiée dans une revue ou dans un ouvrage collectif, sans embargo.

PRÉFACE

C'est au début des années 1860 que surgit le courant artistique et intellectuel de l'esthétisme, ou mouvement esthétique (*Aestheticism*, ou *Aesthetic Movement*), dont on mesure à présent le rôle qu'il a joué dans l'histoire des arts en Occident. Situé dans le sillage du préraphaélisme des années 1840-1850, avec lequel il est souvent confondu, l'esthétisme est un mouvement spécifiquement britannique qui entretient néanmoins des liens forts avec divers courants littéraires et picturaux européens. Véritable jalon entre la philosophie esthétique allemande des Lumières – ancrage théorique fort pour ce mouvement – et les avant-gardes européennes de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, l'esthétisme opère la transition entre le victorianisme et le modernisme, notamment parce qu'il privilégie une approche formaliste de l'art et de l'écriture critique¹. Alors que la Grande-Bretagne de la reine Victoria (1837-1901) voit triompher le réalisme en littérature et en peinture – peinture de genre notamment –, les tenants de ce courant sont animés par le désir de placer la beauté au-dessus de toute autre valeur, éthique ou sociale, beauté qu'ils veulent appréhender par les sens et non par l'intellect. Leur projet valorise en outre l'autonomie de l'art et l'appréhension subjective de l'œuvre dans la critique. L'esthétisme est également un mouvement trans-artistique qui ne saurait se saisir qu'à travers la mise en regard du texte et de l'image, l'étude de l'influence réciproque de la peinture et de la littérature et l'examen d'une critique d'art créatrice.

Le terme *esthétisme* est à relier au sens qu'il revêt à l'origine : *aisthesis* désigne à la fois la sensation et la faculté à ressentir. Quand le philosophe allemand Baumgarten invente la catégorie de l'« esthétique » dans *Aesthetica* (1750), ouvrage dans lequel il propose la première théorisation des beaux-arts, il envisage cette discipline comme une science de la connaissance sensible dont l'objet est avant tout le beau, qu'il affranchit de la notion de bien. Il convient d'appréhender l'œuvre non plus uniquement par l'entendement mais aussi par les sens. Si les théoriciens et artistes de l'esthétisme ne se revendiquent

pas directement de Baumgarten, la valorisation des sens et de la perception, ainsi que la quête du beau, figurent au centre de leurs réflexions théoriques et de leurs pratiques artistiques. Ils s'intéressent à l'esthétique allemande des XVIII^e et XIX^e siècles, notamment à l'approche de l'art par les sens que propose Winckelmann, aux théories de Hegel sur l'idéalisation de la figure humaine dans la statuaire grecque ou encore aux idées de Kant sur l'appréhension du beau². Dans ce contexte, la synesthésie joue un rôle particulièrement important, tant dans les tableaux des peintres affiliés à ce mouvement que dans la réception de leurs œuvres, certains critiques se montrant favorables à ces artistes et à leur production. La peinture esthétique, il est vrai, sollicite les sens des spectateurs. La réception qu'elle suscite repose en outre sur le primat accordé aux sensations. La perception sensorielle est envisagée comme mode d'accès privilégié au monde : l'attrait pour la sensualité ouvre la voie au culte exacerbé des sensations de la décadence³. L'esthétisme donne la primauté à l'expérimentation créatrice et à la pratique éclectique et désintéressée de la citation de motifs visuels ou de textes du passé. La saturation référentielle et l'intersémiotité participent de la difficulté à attribuer aux œuvres un sens stable. Cette tendance à l'hermétisme explique qu'à la fin du siècle l'esthétisme se dilue dans le symbolisme européen, qui dissocie plus nettement encore le lien entre le symbole et son référent⁴.

Depuis les années 1990, l'esthétisme fait l'objet d'un regain d'intérêt. Les spécialistes du champ emploient désormais la catégorie d'*esthétisme* pour évoquer l'ensemble de principes et de théories que de nombreux artistes ou auteurs partagent. D'autres termes sont aussi parfois employés pour y faire référence : « seconde phase du préraphaélisme⁵ », « post-préraphaélisme⁶ », ou « *Art for Art's sake*⁷ » (l'art pour l'art), ce qui atteste une certaine difficulté à cerner les contours d'un mouvement par essence polymorphe, qui trouble les genres et les catégories.

Quelques expositions récentes ont mis en lumière les productions de ce courant artistique et littéraire. En 2011-2012, une exposition itinérante s'est tenue au Victoria and Albert Museum de Londres, sous le titre « Le culte de la beauté : le mouvement esthétique 1860-1900 », puis au musée d'Orsay et au musée des Beaux-Arts de San Francisco. Le titre français, « Beauté, morale et volupté dans l'Angleterre d'Oscar Wilde », effaçait la référence à l'esthétisme, sans doute peu familière au public français : les conservateurs d'Orsay ont préféré alléguer le nom d'Oscar Wilde*, auteur connu et apprécié

en France. « Beauté, morale et volupté » faisait pour sa part allusion à un vers de « L'Invitation au voyage » de Charles Baudelaire⁸, choix cohérent, puisque les principes de l'esthétisme sont adossés à la poétique baudelairienne qui assigne à l'art et à la littérature l'unique ambition de la quête du beau, sans souci de morale ni de vérité. Avec le titre « Le Culte de la beauté : l'avant-garde victorienne 1860-1900 », le musée des Beaux-arts de San Francisco insistait quant à lui sur l'inscription de l'esthétisme dans la modernité. Cette exposition itinérante entendait montrer que ce mouvement s'ancrait dans une révolte contre le matérialisme victorien, en conférant à l'art, envisagé comme total, l'ambition d'atteindre la beauté. Le mouvement esthétique englobe non seulement la peinture et le dessin mais aussi les arts décoratifs (meubles, cartons de vitraux, papier peint et beaux livres), l'architecture, l'ameublement, l'illustration de presse ou encore la caricature⁹. La peinture esthétique est liée aux arts décoratifs qui rencontrent un grand succès au Royaume-Uni au cours du dernier tiers du XIX^e siècle, dans le sillage notamment du mouvement *Arts and Crafts* qui prend son essor dans les années 1860 sous la houlette de William Morris^{*10}.

À l'hiver 2013-2014, le musée Jacquemart-André a mis à l'honneur la collection Pérez Simón en présentant quelques-unes de ses œuvres préraphaélites, esthétiques et néoclassiques. Intitulée « Désirs et volupté à l'époque victorienne » (de nouveau une référence à « L'Invitation au voyage » de Baudelaire), l'exposition mettait l'accent sur la beauté de la femme et sur ses différentes modalités de représentation : femme antique, héroïne médiévale, femme fatale, femme légendaire ou héroïne littéraire¹¹.

En 2016-2017, une exposition au Petit Palais intitulée « Oscar Wilde, l'impertinent absolu » retraçait la vie et l'œuvre de cet écrivain phare de l'esthétisme, tout en montrant les œuvres picturales et artistiques de ce mouvement que l'auteur du *Portrait de Dorian Gray* évoque dans ses premiers essais de critique d'art, les comptes rendus de la Grosvenor Gallery¹². Enfin, la Tate Britain (Londres) et le musée d'Orsay consacrent en 2020 une exposition à l'illustrateur Aubrey Beardsley*, figure centrale de la décadence anglaise, souvent associé à Wilde : en 1894, Beardsley illustre la tragédie de Wilde *Salomé*, originellement rédigée en français, pour la version anglaise publiée par Elkin Mathews et John Lane.

Du préraphaélisme à l'esthétisme

L'esthétisme n'est pas une école constituée, contrairement au préraphaélisme, dans le sillage duquel il s'inscrit même s'il s'en distingue sur le plan stylistique et thématique. Les peintres esthétiques ont un style et des ambitions artistiques très différents. Tous partagent cependant des valeurs communes : quête d'une beauté à rechercher dans l'art et dans la vie, intérêt porté aux relations entre les arts, primauté donnée au plaisir artistique et à l'appréhension des œuvres par les sens et non par l'intellect.

Or ces principes étaient déjà en partie ceux du préraphaélisme. La confrérie préraphaélite (*Pre-Raphaelite Brotherhood*) regroupe à l'origine sept artistes : les peintres John Everett Millais*, William Holman Hunt*, Dante Gabriel Rossetti* et James Collinson, le sculpteur et poète Thomas Woolner* et les critiques d'art William Michael Rossetti*, frère de Dante Gabriel, et F.G. Stephens. En 1848, ce groupe se rassemble autour d'un programme et de principes esthétiques précis, présentés dans *The Germ*, revue qu'ils créent pour leur servir de tribune. Tous déclarent vouloir se rebeller contre le style et les techniques, à leurs yeux dépassés, de la peinture contemporaine. Ils qualifient l'académisme enseigné à la Royal Academy de barbouillage en raison de l'utilisation du clair-obscur et de la pratique consistant à ajouter un glacis sur un fond sombre. Ces peintres en appellent à une nouvelle esthétique et à des techniques artistiques originales, qu'ils mettent en pratique dans les tableaux qu'ils exposent à partir de 1848. Ils préparent leurs toiles avec un fond blanc sur lequel ils apposent des couleurs très vives. Ils rejettent aussi la composition traditionnelle héritée de l'académisme, fondée sur la hiérarchisation des figures et sur l'utilisation de la perspective, jugeant ces pratiques inauthentiques et éloignées de la nature. Ces artistes se réclament de la peinture des XII^e et XIII^e siècles, période d'avant Raphaël – d'où leur nom –, ce qui les conduit à verser parfois dans l'archaïsme. Ils se tournent ainsi vers le Moyen Âge et les primitifs italiens, qu'ils estiment animés d'un idéal de vérité. Ils s'attachent, suivant en cela les théories de John Ruskin*, à privilégier l'étude minutieuse et fidèle de la nature et à restituer chaque détail sur chacune des portions de la toile.

Le préraphaélisme se montre d'emblée intéressé par les rapports unissant le texte à l'image, comme en témoignent les articles ou les poèmes assortis d'illustrations publiés dans *The Germ*. Rossetti produit

par exemple des dessins et des poèmes, qu'il inscrit parfois sur les cadres ou dans ses tableaux. Certains artistes rédigent des poèmes et des textes critiques sur des œuvres d'art, d'autres illustrent des sujets littéraires, comme le cycle arthurien, les pièces de Shakespeare ou les poèmes de Keats et de Tennyson¹³.

Le traitement des sujets religieux, qui s'inspire de la manière archaïsante des nazaréens¹⁴, est souvent considéré comme choquant. Dans une société victorienne traversée de tensions religieuses, les figures bibliques des préraphaélites sont jugées blasphématoires, car trop réalistes et trop humbles. Les représentations nombreuses de la Vierge Marie ou de nonnes¹⁵ font naître à l'encontre des préraphaélites des soupçons de sympathies papistes. Le fait qu'ils signent toutes leurs toiles des mystérieuses initiales « PRB » suscite en outre des interrogations quant à leur possible appartenance à une société secrète. Leurs sujets sociaux, qui témoignent d'une certaine bienveillance à l'égard des classes populaires, des femmes ou des déshérités, les font apparaître comme de jeunes rebelles aux vues révolutionnaires, et ce, dans une période marquée par des troubles politiques en Europe. C'est surtout leur traitement du corps ou de thèmes comme la sexualité ou la condition des femmes qui est jugé scandaleux. Dans leurs toiles et leurs poèmes, ils célèbrent la beauté sensuelle de la femme et le désir, privilégient l'amour charnel par rapport à l'amour divin. Ils s'intéressent aux thèmes de l'adultère et de l'ambivalence sexuelle. L'exposition de leurs œuvres à la Royal Academy fait l'objet de critiques de plus en plus vives, qui ne cessent que lorsque Ruskin prend leur défense dans des lettres envoyées au *Times* en 1851. Intitulés « Préraphaélisme », ces textes constituent un véritable plaidoyer en faveur de ce courant. Ruskin estime que les principes des préraphaélites sont proches de certains impératifs qu'il avait lui-même mis en avant dans ses ouvrages, notamment la fidélité à la nature, ainsi que le lien entre vision artistique et approche éthique et spirituelle.

Une rupture a lieu vers le milieu des années 1850. Les trois figures principales du mouvement préraphaélite suivent leur propre chemin. Millais se tourne vers le registre contemporain et adopte un style plus académique, ce qui lui est reproché par de nombreux critiques, à commencer par Sidney Colvin* et Algernon Charles Swinburne*¹⁶. Rossetti se spécialise dans les portraits de femmes teintés d'érotisme, traités dans la manière vénitienne : les personnages féminins sont entourés de fleurs, motifs à la fois décoratifs et symboliques.

Holman Hunt effectue quant à lui un voyage au Moyen-Orient afin d'y trouver des décors authentiques pour ses sujets religieux. C'est la fin de la confrérie préraphaélite, dont la technique et le style perdureront toutefois chez de nombreux émules.

La transition vers l'esthétisme s'opère vers 1857 lorsque Rossetti est engagé pour réaliser des fresques murales dans un bâtiment de l'université d'Oxford. Il agrège autour de lui un groupe de jeunes artistes, parmi lesquels Edward Burne-Jones*, William Morris*, Arthur Hughes*, Val Prinsep* et John Roddam Spencer Stanhope*, qui tous s'inspirent du style – à l'époque en pleine évolution – de Rossetti. Ces artistes tirent leurs sujets de la geste arthurienne telle que Thomas Malory la fait revivre dans *La Mort d'Arthur* (1485), mais ils se détournent du réalisme des préraphaélites pour adopter une touche plus sensuelle.

Cette transition coïncide avec le regain d'intérêt pour le néoclassicisme qui, vers 1860, fait un retour spectaculaire dans la peinture britannique. George Frederic Watts*, surnommé le Michel-Ange anglais en raison de son intérêt pour la sculpture et les corps charpentés représentés par l'artiste italien, avait déjà renoué avec les sujets mythologiques ou allégoriques et les formes classiques, notamment en copiant les frises et les groupes sculptés du Parthénon – les marbres d'Elgin, rapportés de Grèce par Lord Elgin et exposés depuis le début du siècle au British Museum. Deux autres peintres académiques, Frederic Leighton* et Edward John Poynter*, formés dans des ateliers européens à Paris, Rome, Florence ou en Allemagne, remettent au goût du jour les sujets inspirés de l'Antiquité peints dans un style néoclassique. Le retour de l'Antiquité en peinture fait rapidement des émules, comme Albert Moore* ou le préraphaélite Frederick Sandys*, proche de Rossetti. Moore et James Abbott McNeill Whistler* entament une collaboration artistique et produisent des toiles expérimentales dénuées de tout sujet reconnaissable et fondées sur la fusion de motifs éclectiques, notamment antiques et japonisants. Le peintre de genre historique néerlandais Lawrence Alma-Tadema*, qui s'installe à Londres dans les années 1860, se tourne lui aussi vers les sujets situés dans l'Antiquité. Le succès qu'il rencontre est immense. Il lance notamment la mode des scènes de la vie quotidienne à l'antique, ce qui lui vaut d'être fréquemment imité. Ce retour aux formes et aux motifs antiques dans la peinture des années 1860 est perçu par la critique comme le fait d'une école « classique » proprement britannique, même si elle est constituée d'artistes cosmopolites : les

commentateurs promeuvent le traitement « anglais » de l'Antiquité, qu'ils distinguent de celui des peintres exposant au Salon en France, mais en réalité nombre de ces artistes travaillant au Royaume-Uni sont influencés par les sujets et la manière de leurs homologues français (les nus de Gérôme, les sujets mythologiques de Gleyre ou les reconstitutions des néo-grecs¹⁷).

La rencontre entre cette tendance classicisante et le style préraphaélite, alors en pleine évolution, est constitutive de l'esthétisme, que les commentateurs, comme Colvin, distinguent clairement du préraphaélisme. L'esthétisme, véritable synthèse de ces différentes tendances artistiques, perdure ainsi jusqu'au début du xx^e siècle et fait de nombreux émules. Parmi les peintres les plus connus, citons John William Waterhouse*, Spencer Stanhope ou encore Evelyn de Morgan*, qui traitent de sujets classiques en s'inspirant du style préraphaélite et pratiquent l'éclectisme citationnel. Si ces artistes ont un style ou des discours différents, tous adhèrent à l'idée que la beauté prime sur toute autre considération. Ils sont en outre souvent unis par des liens de sociabilité : ils fréquentent les mêmes institutions artistiques et vivent dans les mêmes quartiers londoniens, tels Cheyne Walk ou Holland Park¹⁸.

Nouveaux lieux d'exposition, nouvelle critique d'art

Le contexte des années 1860 est marqué par les pratiques d'exposition de la Royal Academy et par le goût du public pour la peinture de genre. Le monde de l'art est en effet dominé par la Royal Academy, institution au sein de laquelle est organisée une exposition annuelle au printemps, passage obligé pour tous les peintres et sculpteurs. Cet événement fait l'objet de très nombreux comptes rendus dans les périodiques et tout le beau monde londonien s'y presse pour admirer les très nombreux tableaux exposés les uns à côté des autres dans des salles exigües. Les artistes doivent passer sous les fourches caudines d'un comité d'accrochage exigeant, qui peut refuser les tableaux en vertu de considérations artistiques mais aussi de raisons morales. Un grand nombre de peintres du mouvement esthétique exposent leurs œuvres à la Royal Academy ou sont membres de cette institution, mais certains, comme Rossetti ou Burne-Jones, décident de ne plus y exposer en raison des mauvaises conditions d'accrochage et de la censure dont leurs sujets novateurs font l'objet¹⁹. Les catalogues des années 1860-1890 témoignent de la prédominance de la peinture

de genre, du paysage et du portrait²⁰ ; les scènes domestiques ou sociales dépeignant des Victoriens sont particulièrement en vogue²¹. Les représentations sont souvent traitées sur un mode pathétique ou sentimental, notamment dans les *problem pictures*, tableaux narratifs figurant un « moment clé », lequel donne lieu à plusieurs interprétations. D'autres sujets triomphent sur les cimaises, comme les scènes de genre historique et les sujets narratifs inspirés de la littérature, souvent influencés par le style troubadour²² et par la peinture de Paul Delaroche²³.

Un événement important contribue à donner une visibilité et une identité forte à l'esthétisme : en 1877 s'ouvre à Londres l'exposition de la Grosvenor Gallery, première d'un cycle annuel qui va durer jusqu'en 1888. Ce nouvel espace d'exposition est dû à l'initiative de riches mécènes, Sir Coutts Lindsay* et son épouse Blanche (1844-1912), assistés du critique d'art J. Comyns Carr*. D'emblée annoncée comme un événement exceptionnel, l'exposition qui s'y tient et qui bénéficie d'un battage médiatique impressionnant est novatrice tant du point de vue du choix des exposants que de celui des pratiques d'accrochage. Contrairement aux usages en vigueur à la Royal Academy, où une logique d'accumulation semble accompagner la distribution des tableaux sur les murs, les œuvres, en nombre restreint, sont choisies selon des critères purement formels et mises en valeur dans des salles décorées avec soin, aux murs ornés de riches tentures colorées²⁴. L'idée est de créer un écrin de beauté digne des toiles exposées, dans lequel un public choisi peut étudier de près chaque œuvre au gré de sa déambulation. Des peintres et des sculpteurs aux styles, sujets et intentions artistiques très divers y sont exposés : les sujets mythologiques ou allégoriques côtoient les paysages, les scènes de genre et les portraits ; les peintres académiques croisent certains des artistes rejetés par la Royal Academy : les réalistes, les impressionnistes, mais aussi les femmes artistes. Dans la presse, l'exposition est immédiatement associée à l'esthétisme.

L'esthétisme se fonde en outre sur une relation étroite entre les arts visuels et la littérature. Celle-ci s'exprime notamment à travers le lien qui se tisse entre production picturale et théorisation critique. Les critiques d'art élaborent leurs théories à partir des œuvres qu'ils commentent et, en retour, les artistes reprennent à leur compte les idées des critiques. Le mouvement préraphaélite se distinguait déjà par les liens entre les arts visuels, les arts décoratifs, la poésie et la

prose critique. L'esthétisme reprend et accentue cette approche intermédiaire.

Ce sont en réalité les critiques d'art plutôt que les peintres qui sont à l'origine de la diffusion du terme *aesthetic* dans le contexte artistique et intellectuel de l'époque. Swinburne emploie tout d'abord l'expression « *Art for Art's sake* », traduction du slogan de l'« art pour l'art » que Gautier théorise dans la célèbre préface de son roman *Mademoiselle de Maupin* (1835)²⁵. Rossetti, qui voyait dans ce texte un véritable manifeste esthétique, l'avait fait connaître à son ami Swinburne à la fin des années 1850. Au milieu des années 1860, Swinburne fait à son tour découvrir l'œuvre de Gautier à Walter Pater*, qu'il fréquente à Oxford. Dans son essai sur *Les Fleurs du Mal*, publié en 1862 dans le *Spectator*, Swinburne, à l'instar de Gautier et de Baudelaire, prône une vision de l'art et de la poésie centrée sur le beau et détachée de toute visée morale. Il témoigne aussi de sa fascination pour les « correspondances » baudelairiennes, la synesthésie et le rôle de la couleur²⁶. C'est dans l'essai sur William Blake, publié en 1867, que Swinburne emploie l'expression « *Art for Art's sake*²⁷ ». La même année, Colvin, dont les idées ont influencé Swinburne et Pater, prend lui aussi parti pour une peinture tournée vers la beauté et la perfection formelle dans son compte rendu sur les peintres contemporains, texte dont nous donnons une traduction française dans le présent ouvrage²⁸.

De son côté, Pater emploie l'expression « *Art for Art's sake* » dans la recension des derniers poèmes de William Morris qu'il publie en 1868 dans la *Westminster Review*, texte dont il reprend ensuite un passage pour la conclusion de son ouvrage *La Renaissance* (1873). Dans ses œuvres, Pater met en avant à de nombreuses reprises les termes *esthétique* et *esthétisme*. Il inclut l'essai sur Morris, cette fois intitulé « *Aesthetic poetry* » (« Poésie esthétique »), dans la première édition du volume *Appréciations* de 1889. Dans la préface rédigée pour *La Renaissance*, il explicite les enjeux de ce qu'il appelle la « critique esthétique²⁹ ». En 1883, à la mort de Rossetti, il consacre un essai à l'artiste, publié dans l'ouvrage *The English Poet (Le Poète anglais)* de T.H. Ward sous le titre « Dante Gabriel Rossetti », et repris dans *Appréciations* en 1889, essai dans lequel il qualifie le peintre « d'autre poète "esthétique" ». Par ailleurs, dans une conférence prononcée en 1875 et publiée en 1876 dans la *Fortnightly Review* sous le titre « Le Mythe de Déméter et de Perséphone », Pater témoigne de son admiration pour Burne-Jones. Il est aussi l'un des rares à

louer le *Bacchus* de Simeon Solomon* (ill. 7), qui avait rebuté de nombreux commentateurs en raison de son homoérotisme affiché. Pater s'inscrit ainsi de manière plus ou moins directe mais affirmée dans les débats autour de l'esthétisme, et ce alors que la première exposition de la Grosvenor Gallery avait suscité dans la presse de nombreux articles, dont des critiques acerbes. Le même Pater prend la défense de la peinture contemporaine sous couvert d'une étude de l'école de Giorgione³⁰, dans laquelle il insiste de nouveau sur les enjeux de la « critique esthétique ». C'est dans ce texte qu'il affirme que l'art aspire à la condition de la musique, caractéristique centrale de la peinture esthétique³¹.

Le critique William Michael Rossetti a lui aussi été un fervent défenseur de l'art pour l'art dans les essais qu'il publie dans des périodiques comme le *Fraser's Magazine*. Dans son compte rendu de l'exposition à la Royal Academy, qui accompagne celui de Swinburne³², il affirme que l'art ne doit pas être adossé à des valeurs morales, religieuses ou intellectuelles : seule la beauté de la forme et de la couleur doit s'offrir à la perception du spectateur.

Si les termes *aesthetic* et *aestheticism* ont cours dès les années 1860 et 1870, ce n'est que vers 1880 qu'ils font florès, notamment lorsque Wilde évoque ce qu'il appelle « la Renaissance de l'art en Angleterre³³ » dans ses conférences. Ces textes, mais aussi les parodies dont leur auteur est la cible, médiatisent les principes esthétiques du mouvement. La presse publie de nombreuses vignettes satiriques qui tournent en dérision la posture d'esthète adoptée par Wilde lors de sa tournée de conférences en Amérique du Nord en 1882-1883³⁴. Dans la revue *Punch*, et dans de nombreuses illustrations ou dessins publicitaires, sont systématiquement moqués les « esthètes » alanguis, affublés de lys ou de tournesols, motifs emblématiques du mouvement. L'esthétisme est perçu comme une tendance artistique, une pose ou une manière de vivre, dont l'affectation et la perversité supposée font l'objet d'attaques.

Thèmes et formes

On l'aura compris, l'esthétisme est un courant artistique diffus. Peu de peintres revendiquent leur adhésion au slogan de l'art pour l'art, même s'ils sont nombreux à se reconnaître dans des principes esthétiques communs. Certaines caractéristiques les unissent, en effet. À l'instar des préraphaélites, ces artistes réagissent contre la laideur

de la vie urbaine contemporaine, à laquelle ils veulent échapper. Ils opèrent une synthèse des sources iconographiques du passé et offrent des visions oniriques. À la différence du préraphaélisme, néanmoins, qui s'inspirait surtout de la littérature ou de l'art du Moyen Âge ou de la Renaissance italienne du *Quattrocento*, l'esthétisme fonde sa quête de beauté sur l'utilisation de motifs iconographiques éclectiques – de la statuaire antique à la peinture de la Renaissance italienne des xv^e et xvi^e siècles, en passant par l'estampe japonaise.

Cette peinture aborde aussi les mythes, l'allégorie et le symbole, qui viennent nourrir la rêverie poétique. Une note mélancolique colore souvent certaines représentations. En témoigne *Le Miroir de Vénus* de Burne-Jones (ill. 1). Le peintre fonde ici ses effets sur la disposition rythmique des couleurs. Le thème de la déesse de l'Amour, qui renvoie traditionnellement à la sensualité et la sexualité, est traité d'une manière singulière : la déesse est vêtue d'un drapé mouillé qui épouse ses formes, mais son visage exprime gravité et nostalgie. À l'arrière-plan, le paysage, qui rappelle la peinture de la Renaissance italienne, est aride et rocailleux : l'idée d'infertilité vient contredire le thème mythologique. L'étang dans lequel les femmes se mirent est envahi d'une végétation qui fait disparaître les visages s'y reflétant. C'est toute une méditation sur l'intériorité et l'être qui s'ouvre ici : les femmes semblent s'être précipitées pour admirer leur reflet avant de reculer, interloquées d'être ainsi confrontées à elles-mêmes. De nombreux commentateurs de l'époque ont d'ailleurs noté le caractère inquiet des visages. La toile est la quintessence de l'esthétisme : Burne-Jones synthétise arts antique et renaissant et dépeint un type de beauté féminine alanguie et mélancolique.

La prédilection pour l'hybridité des thèmes et des motifs issus des traditions antique et chrétienne ajoute souvent une note subversive à ces œuvres. Le tableau de Burne-Jones, *Laus Veneris* (ill. 2) s'inspire ainsi de la légende de Tannhäuser³⁵ chère à de nombreux peintres et écrivains du mouvement, dont Swinburne : Burne-Jones reprend ici certains des éléments du poème de Swinburne « *Laus Veneris* » (1866)³⁶. Il décrit le moment où le chevalier chrétien et ses compagnons, attirés par une étrange musique, découvrent le mont de Vénus. Le peintre emprunte à l'Antiquité et à la peinture de la Renaissance. Émane de cette composition – un espace géométrique dans lequel une fenêtre ouvre vers l'extérieur – une sensation de claustrophobie, qu'accroissent les tapisseries décoratives évoquant des épisodes associés à la déesse de l'Amour. Langoureuse, Vénus savoure la musique que

ses suivantes jouent sur des instruments imaginaires. Les couleurs sont disposées de manière rythmique et harmonieuse sur la toile, en accord avec le thème de la musicalité. La pose et le visage des figures féminines suggèrent une forme de lassitude.

C'est l'inspiration antique, filtrée par l'art de la Renaissance, qui caractérise l'œuvre du peintre académique Leighton. À ses yeux, les formes grecques renvoient à un idéal classique noble et serein mais elles constituent aussi des formes abstraites et s'inscrivent dans son projet formaliste : Leighton élimine parfois tout contenu narratif afin de privilégier la forme dans l'espace. Sensorialité et musicalité deviennent ses thèmes privilégiés. Mais les figures féminines drapées à l'antique expriment parfois, comme chez Rossetti ou Burne-Jones, une impression de mélancolie et de trouble.

Moore va plus loin encore dans l'anachronisme et le formalisme : l'art des estampes *ukiyo-e* se mêle aux éléments grecs et contemporains, avec une touche et une palette chromatique resserrée qui ne sont pas sans rappeler les fresques romaines. Le thème de la musique trouve un équivalent formel dans la disposition harmonieuse des couleurs et des figures sur la toile. Moore prend le parti de ne plus relier la représentation à un quelconque sujet narratif. Les titres renvoient aux éléments anodins du tableau – fruits, fleurs, bijoux ou meubles. Dans *Les Azalées* (ill. 4), par exemple, les objets et le modèle féminin sont soumis au même traitement décoratif. Les figures sculpturales et inexpressives qu'affectionne l'artiste ont d'ailleurs souvent rebuté la critique.

Whistler, peintre avant-gardiste proche des impressionnistes ou des réalistes français, s'intéresse lui aussi aux formes classiques tout en empruntant à l'art asiatique. Ses compositions éclectiques sont conçues en termes d'arrangements de lignes et de couleurs. Son appartenance à l'esthétisme tient aux titres qu'il donne à ses toiles, comme *Symphonies* et *Nocturnes*, qui renvoient à la musique. *La Petite Fille en blanc* (ill. 10) témoigne aussi de l'influence de Rossetti, notamment dans l'importance accordée à la notion de langueur : le personnage féminin est triste et pensif, et son reflet dans le miroir ne correspond pas exactement à son visage. Whistler donne lui aussi une dimension inquiète, mélancolique et troublante à la femme : le personnage semble perdu dans des interrogations secrètes qu'on pourrait qualifier d'ontologiques.

L'importance accordée aux sens et à la sensation induit souvent une approche érotisée de la figure humaine. Le corps féminin et

ses attributs – lèvres, chevelure, yeux – font l’objet d’une véritable fétichisation, tant dans les poèmes de Swinburne que dans les œuvres littéraires et picturales de Rossetti. Ce dernier, à partir des années 1860, se tourne presque exclusivement vers des portraits de femmes auxquelles il donne les traits de ses modèles et de ses maîtresses. Dans *Lady Lilith* (ill. 5), il s’inspire de Titien pour décrire Lilith, femme fatale et sorcière de la Bible hébraïque, qu’il identifie à la jeune femme moderne fascinée par sa propre beauté. Les lourds et longs cheveux blonds de Lilith s’apparentent à des rets qui, comme Rossetti l’affirme dans son poème³⁷, étrangent le spectateur : l’homme qui la contemple devient ainsi prisonnier de son propre désir. Le reflet des chandelles dans le miroir brouille la frontière entre réalité et illusion. Les fleurs au parfum enivrant et l’encens reprennent des motifs baudelairiens³⁸. Lilith incarne la beauté du corps à laquelle Rossetti semble opposer la beauté de l’esprit, qu’il matérialise dans *Sibylla Palmifera* (ill. 6), toile qui fait pendant à *Lady Lilith*. Pourtant, la Sibylle est tout aussi sensuelle, malgré le drapé plus chaste de son vêtement et la dimension plus hiératique de sa posture. Le rouge prédominant donne une touche voluptueuse à la figure. Les décorations, accessoires ou *parerga* – pavots, roses, Cupidon masqué, crâne, sphinx – apportent une note de mystère à l’ensemble. Rossetti associe la beauté féminine à la notion d’hermétisme.

L’esthétisme traite aussi de la beauté physique du corps masculin d’une manière nouvelle. Les peintres mettent à l’honneur le nu masculin et leurs jeunes hommes sont souvent androgynes. Du fait de leurs connotations homoérotiques, ces représentations dérogent aux codes de représentation en vigueur. Burne-Jones, en particulier, peuple ses mondes oniriques inspirés de l’art du passé d’hommes au corps charpenté et musclé mais au visage et à la pose efféminés. Dans *La Roue de la Fortune* (ill. 3), qui associe mythe classique et légende médiévale³⁹, il représente la déesse de la Fortune, implacable et triste, vêtue d’un drapé antique. Celle-ci tourne la roue du destin, sur laquelle sont attachés trois hommes – un roi, un poète et un esclave. Une atmosphère étrange et étouffante émane du tableau, renforcée par les tons gris-bruns de la toile ainsi que par son format vertical, qui emprisonne et enserre les personnages masculins : les hommes sont soumis au pouvoir féminin ce qui, dans le contexte patriarcal de l’époque, constituait une forme de provocation.

Chez Solomon, l’homoérotisme est plus présent encore. Son *Bacchus* (ill. 7) montre un dieu du vin androgyne et sensuel, presque

entièrement dénudé. La pose rappelle un modèle antique (statue romaine du dieu nu, datée du II^e siècle ap. J.-C., conservée au British Museum) et le traitement ambivalent de la figure évoque le *Bacchus* (1510-1515) ou le *Saint Jean-Baptiste* du Vinci (1513-1516), l'un et l'autre conservés au Louvre. Solomon s'approprie la touche de son maître Rossetti : les lèvres sont pleines, la chevelure et la poitrine opulentes, mais l'artiste transpose ces traits habituellement associés à la femme à une figure masculine. Des accessoires, comme le thyrses et le raisin, renforcent le caractère homoérotique de la figure. Ce que confirme Pater : dans un article de 1876 sur le mythe de Dionysos⁴⁰, celui-ci évoque « un “Bacchus” peint par un jeune Hébreu et présenté lors de l'exposition de la Royal Academy en 1868⁴¹ ». Pater se garde bien de citer le nom de Solomon, tombé en disgrâce en 1873, mais l'allusion à ce sujet, qui avait déplu à de nombreux commentateurs à l'époque, est claire. Il qualifie ensuite le Bacchus de « figure fascinante⁴² ».

Watts, dans *Amour et la Mort* (ill. 9), suscite le trouble en raison du traitement ambivalent dont le corps masculin fait l'objet. Amour apparaît sous la forme d'un tout jeune homme au corps à la fois athlétique et androgyne. La carnation et les lignes arrondies du corps nu féminisent le personnage : Amour est doté d'ailes dont les couleurs sont généralement plutôt associées au genre féminin. Le dieu tente de s'opposer à la figure de la Mort, qui cherche à pénétrer dans une maison à la recherche d'une future victime (Watts a créé cette toile après la perte d'un être cher). La Mort est représentée comme une femme, vêtue d'un drapé aux plis rectilignes et tranchants. La menace qu'elle fait peser sur Amour est accentuée par le format vertical du tableau et par le cadrage resserré.

L'ambivalence genrée et sexuelle est donc un marqueur de l'esthétisme, qui propose une approche souvent troublée du corps et du désir. Dans *Amour et la jeune fille* de Spencer Stanhope (ill. 8), tableau aux couleurs chatoyantes, le peintre s'inspire des compositions de Botticelli pour représenter un jardin dans lequel Amour rencontre une jeune femme. À l'arrière-plan, plusieurs personnages dansent gaiement, tandis que la figure féminine semble esquisser un mouvement de recul face au dieu qui surgit devant elle. Assise au bord d'un petit abîme – élément probablement symbolique – elle semble effarouchée, comme si elle craignait l'irruption du désir. Quant au corps presque nu d'Amour, il est à nouveau féminisé : le dieu est vêtu d'un drapé oriental orange et rose ; ses cheveux roux

et ses lèvres voluptueuses accentuent son caractère androgyne, de même que les fleurs qui l'entourent. Ces éléments ne sauraient toutefois atténuer le caractère agressif d'Éros, qui semble se diriger de manière inexorable vers la jeune fille, faisant ployer les branches sur son passage, sans doute pour symboliser le surgissement violent de la sexualité.

Les peintres esthétiques déconstruisent ainsi à leur manière les codes picturaux et les codes bourgeois des représentations de genre. L'esthétisme s'intéresse aux sujets qui ont trait à la sexualité, au corps et au désir, ce qui met à mal la notion d'art pur souvent attachée à ce mouvement. La figure humaine n'est pas une simple forme ou un motif comme un autre, comme certains artistes ou critiques l'affirment parfois, notamment pour justifier le sujet du nu : elle sollicite les sens et évoque le plaisir charnel. L'érotisme de certaines représentations se double aussi d'une interrogation sur le corps, les angoisses qu'il génère, la sexualité et la mort, ce qui explique l'intérêt de nombre de ces peintres pour le rêve, les pulsions et la vie intérieure. Les corps représentés sont métaphorisés ou allégorisés, et certains artistes ou critiques y voient des formes autonomes et pures. Dans le même temps cependant, ces corps sont saturés d'affects, ce dont rend parfois également compte la critique. Des forces complexes travaillent ces tableaux, des formes de désir sourdent de ces toiles ouvrant vers l'espace du rêve et du fantasme : rien d'étonnant, dans ces conditions, que ce mouvement ait influencé le symbolisme, qui semble en constituer le prolongement⁴³.

Intermédialité et autoréférentialité

Ce qui caractérise l'esthétisme, enfin, et ce qui unit les œuvres picturales, les œuvres littéraires et la critique d'art auquel ce mouvement est associé, c'est le dialogue intermédial qu'elles engagent : les effets de miroir et de correspondances sont infinis et constamment allégués.

Les emprunts iconographiques et les références à d'autres sources artistiques dessinent une poétique de l'intertextualité, laquelle tend à renforcer la dimension méta-artistique de ces œuvres d'art. Le matériau dont sont faits ces textes et ces images – leur sujet, leur style – est tiré d'autres œuvres d'art plutôt que de la réalité ou de la nature, ce qui constitue une transgression dans un contexte victorien au sein duquel le lien direct entre l'art et la nature est valorisé.

Mais la question de l'intertextualité – la circulation de motifs iconographiques ou textuels et de sources artistiques du passé – conduit aussi à d'autres réflexions. L'esthétisme envisage la nature à travers le prisme d'autres œuvres : la statuaire antique, par exemple, devient un modèle d'autant plus noble qu'elle a fait l'objet d'une médiation dans la peinture de la Renaissance, ce qui permet la fusion de différents médiums artistiques. Les références croisées entre le sculptural et le pictural, le plastique et le musical, le verbal et le visuel, ont avant tout une fonction esthétique et artistique : défendre un art autonome, comme le faisaient les tenants de l'art pour l'art en France. C'est cette approche que prônent également les théoriciens et critiques d'art du mouvement qui, eux aussi, pratiquent l'art de la citation et l'intertextualité. Les œuvres, visuelles comme verbales, fondent leurs effets sur les relations entre les différents textes ou les diverses formes artistiques cités. Le refus du sujet vient parfois perturber plus encore la cohérence formelle et narrative de l'œuvre. Or la saturation des toiles et des textes par les nombreuses sources visuelles et textuelles oblige à une lecture érudite. Il est dès lors plus difficile d'appréhender l'œuvre uniquement par les sens et non par l'intellect. Ce processus où l'art devient le contenu de l'art – le fait de se référer à d'autres œuvres d'art – contredit la volonté de l'esthétisme de refuser le sujet intellectuel et de faire le choix de la forme pure : le spectateur est invité à « lire » ces œuvres, à les étudier pour mieux les interpréter.

Les œuvres de l'esthétisme sont donc à la fois lisibles et illisibles, précisément en raison de la saturation référentielle qui les caractérise. Elles regorgent de références culturelles et artistiques, mais les éléments iconographiques auxquels la tradition a assigné une signification figée sont réutilisés dans un sens symbolique qui est celui que l'artiste leur a attribué. Le sens n'est plus stable, l'interprétation se complexifie du fait de la multiplicité des significations. Ce mouvement offre à des critiques d'art désireux d'aborder l'écriture comme forme de création la possibilité d'interpréter l'œuvre d'art par associations, croisements et échos.

La production critique de l'esthétisme se présente sous des formats divers, principalement l'essai publié dans un recueil ou le compte rendu d'exposition diffusé dans un journal. Mais la plupart des critiques d'art sont aussi écrivains ou poètes. Pater a écrit de la fiction ; Swinburne rédige des poèmes avant de commenter l'art de son époque ; Wilde est plus connu pour ses contes, son roman

Le Portrait de Dorian Gray ou ses pièces de théâtre que pour les articles qu'il a fait paraître dans des périodiques. Le corpus critique inclut des auteurs connus et des journalistes, éditorialistes ou critiques d'art moins renommés mais dont le rôle est néanmoins important, tels Sidney Colvin ou William Michael Rossetti. Surtout, cette critique d'art devient moins prosaïque et plus poétique : les auteurs accordent tout autant d'importance à leur style qu'à l'objet d'art évoqué. Ils envisagent leurs textes critiques comme une forme littéraire en soi, l'attention accordée aux qualités poétiques et musicales de l'écriture les rapprochant du poème en prose. Chez Wilde, par exemple, le compte rendu d'exposition devient exercice de style, prétexte à des *ekphraseis* oniriques, saturées de références à d'autres textes ou à d'autres œuvres picturales – et souvent teintées d'homoérotisme –, dans lesquelles les mots en liberté semblent davantage renvoyer à eux-mêmes qu'au tableau commenté⁴⁴.

Ces textes de critique d'art posent les jalons de l'esthétisme et apportent une lumière tant sur la peinture de ce courant que sur une pratique d'écriture fondée sur la citation et l'autoréférentialité. Les deux premiers textes traduits dans le présent volume sont des comptes rendus d'exposition. L'un, que Colvin rédige pour la *Fortnightly Review*, concerne l'exposition de la Royal Academy de 1867, et l'autre, que Swinburne publie en un volume conjointement à un compte rendu de W.M. Rossetti, commente celle de 1868⁴⁵. Dans son étude, François Ropert offre une lecture de la prédilection de Swinburne pour la beauté, qui se traduit par une fétichisation des mains et du visage de femmes parfois vénéreuses et s'exprime tant dans ses poèmes que dans sa critique d'art⁴⁶. Colvin et Swinburne se rejoignent dans leur catégorisation de la peinture de l'époque et leur valorisation de l'esthétisme. Ils expriment leurs idées par le biais d'une écriture qui constitue une nouvelle manière d'aborder l'art. La théorisation de l'esthétisme se met par conséquent en conformité avec les principes esthétiques proposés par cette peinture. Wilde, une décennie plus tard, s'inscrit dans cette démarche dans les premiers écrits qu'il publie dans des revues irlandaises. Il y commente les expositions de la Grosvenor Gallery de 1877 et de 1879, expositions qui, précisément, marquent l'avènement de l'esthétisme en peinture. Ces textes sont également une tentative de la part du jeune Wilde d'intégrer le milieu des critiques d'art professionnels. Dans son étude, Anne-Florence Gillard-Estrada montre que Wilde, s'il rejoint les principaux théoriciens de l'esthétisme que

sont Colvin et Pater dans son insistance sur le rôle de la beauté et l'intérêt qu'il manifeste pour le corps et les sens, propose néanmoins une approche très différente de la critique, qu'il approfondira dans son recueil d'essais *Intentions* (1891).

D'autres formats ont permis à certains auteurs de développer leur discours sur la peinture de l'époque, comme les conférences ensuite publiées en volume. Ruskin a souvent recours à ce mode de diffusion. En 1883, il donne une conférence à Oxford dans laquelle il témoigne de son admiration pour les peintres esthétiques Burne-Jones et Watts⁴⁷. Ruskin n'est certes pas à proprement parler lié au mouvement esthétique. Les théories qu'il développe, notamment dans les premiers volumes de *Peintres modernes* des années 1840-1850, ont toutefois joué un rôle important pour les critiques d'art esthétiques. Plus que ses idées sur les qualités morales de l'art, dans lesquelles les critiques ne se reconnaissent pas totalement, c'est sa prose très travaillée et son insistance sur le rôle des qualités sensorielles dans l'appréciation de l'art qui les a marqués⁴⁸. Un aspect important de son appréciation des œuvres de Burne-Jones et de Watts, comme le montre Laurence Roussillon-Constanty dans son étude⁴⁹, est la dimension symbolique de leurs représentations. La réflexion sur la nature et la fonction du symbole, notamment le lien de ce dernier avec le monde réel, est en effet centrale dans l'esthétisme et influencera les symbolistes. L'esthétisme a essaimé au-delà des frontières du Royaume-Uni : dans son étude, Clément Dessy apporte un éclairage nouveau sur la postérité de l'esthétisme en Belgique⁵⁰.

Anne-Florence GILLARD-ESTRADA
et Xavier GIUDICELLI

NOTES

1. Voir Elizabeth Prettejohn, « From Aestheticism to Modernism, and Back Again », *19 : Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, n° 2, 2006 : <https://19.bbk.ac.uk> (consulté le 14/09/2020) ; Bénédicte Coste, Catherine Delyfer et Christine Reynier (dir.), *Reconnecting Aestheticism and Modernism : Continuities, Revisions, Speculations*, New York, Routledge, 2016 ; Anne Besnault-Levita et Anne-Florence Gillard-Estrada (dir.), *Beyond the Victorian/Modernist Divide : Remapping the Turn-of-the-Century Break in Literature, Culture and the Visual Arts*, New York, Routledge, 2018.
2. Sur le legs de l'esthétique allemande pour l'esthétisme britannique, voir Elizabeth Prettejohn, *Art for Art's Sake : Aestheticism in Victorian Painting*, New Haven, Yale U.P., 2007.
3. La décadence est un mouvement artistique et littéraire qui touche l'Europe de la fin du XIX^e siècle. En Grande-Bretagne, le mouvement décadent poursuit et accentue l'idée de l'art pour l'art, la quête du raffinement et de l'excès, aussi bien dans l'art que dans la vie, la transgression sexuelle, la recherche de l'artificialité et le rejet de la nature, ou encore le goût pour le maléfique et le macabre. Les principaux représentants de la « fin de siècle », autre nom donné à ce courant, sont Beardsley et Wilde, dont le roman *Le Portrait de Dorian Gray* (1890-1891) a été influencé par *À rebours* (1884) de Huysmans, « bréviaire » de la décadence en France.
4. Le symbolisme est un mouvement littéraire et artistique qui touche principalement la France et la Belgique à la fin du XIX^e siècle. Le terme est inventé par le poète Jean Moréas (1856-1910) à partir du mot « symbole » pour désigner un art ou une poésie visant à établir des analogies entre des idées abstraites et des images visuelles ou poétiques. Ce courant se fonde sur une conception selon laquelle le monde ne se limite pas à son apparence mais recèle des mystères que le poète ou l'artiste a pour tâche d'interpréter. Ce travail herméneutique implique d'établir des correspondances entre le monde visible et le monde invisible ou entre les différentes facultés sensorielles. Les thèmes privilégiés des symbolistes sont le rêve, la mort, le mystère, les mythes ou les paysages. Pour plus de détails, voir par exemple Bertrand Marchal, *Le Symbolisme*, Paris, Armand Colin, 2011.
5. Voir Christopher Wood, *The Pre-Raphaelites*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1981 ; Danielle Bruckmuller-Genlot, *Les Préréphaélites 1848-1884*, Paris, Armand Collin, 1997.
6. Voir Allen Staley, *The New Painting of the 1860s : Between the Pre-Raphaelites and the Aesthetic Movement*, New Haven, Yale U.P., 2011.
7. Voir Elizabeth Prettejohn, *Art for Art's Sake*, *op. cit.* ; Elizabeth Prettejohn (dir.), *After the Pre-Raphaelites : Art and Aestheticism in Victorian England*, Manchester, Manchester U.P., 1999.
8. Le titre évoque la célèbre strophe du poème « L'Invitation au voyage » (« Là, tout n'est qu'ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté »), publié dans *Les Fleurs du Mal* en 1857 (Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. I, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 53-54).
9. Guy Cogeval, Yves Badetz, Stephen Calloway et Lynn Federle Orr, *Beauté, morale et volupté dans l'Angleterre d'Oscar Wilde*, cat. exp., Paris, Musée d'Orsay, Milano, Skira Flammarion, 2011 ; Stephen Calloway et Lynn Federle Orr, *The Cult of Beauty : The Aesthetic Movement 1860-1900*, cat. exp., Victoria and Albert Museum, 2011.

10. Voir Lionel Lambourne, *The Aesthetic Movement*, London, Phaidon, 1996.
11. Voir Véronique Gérard-Powell (dir.), *Désirs & volupté à l'époque victorienne : collection Pérez Simon*, cat. exp., Bruxelles, Fonds Mercator, 2013. Voir, dans ce catalogue, le chapitre proposant une contextualisation littéraire, artistique et culturelle, rédigé par Charlotte Ribeyrol.
12. Voir le numéro spécial « The Pictures of Oscar Wilde », Xavier Giudicelli (dir.), *Études anglaises*, vol. 69, n° 1, janvier-mars 2016. Ces deux comptes rendus sont traduits dans le présent ouvrage : voir Wilde, « La Grosvenor Gallery » (1877), p. 87-109 et « La Grosvenor Gallery » (1879), p. 111-119.
13. Sur le rapport texte/image chez les préraphaélites, voir les travaux de Fanny Gillet, en particulier sa thèse de doctorat *Saisie/dessaïssement : enjeux de l'unité texte/image chez Keats, Tennyson, Rossetti et chez les préraphaélites* (dir. Catherine Lanone), soutenue en 2008 à l'université Toulouse 2.
14. Mouvement artistique fondé au début du XIX^e siècle par des peintres d'origine germanique qui souhaitent revitaliser l'art de leur époque en renouant avec les valeurs spirituelles et morales du christianisme. Ils se tournent vers des sujets bibliques ou historiques qu'ils traitent dans un style archaisant inspiré par le Moyen Âge et les primitifs italiens. Ils s'installent à Rome et adoptent un mode de vie quasi monacal.
15. Voir par exemple Dante Gabriel Rossetti, *The Girlhood of Mary Virgin [La Jeunesse de la Vierge Marie]*, 1848-1849, huile sur toile, 83,2 x 65,4 cm, Tate Britain (Londres) ; ou John Everett Millais, *The Vale of Rest [La Vallée du repos]*, 1858-1859, huile sur toile, 102,9 x 72,7 cm, Tate Britain (Londres).
16. Voir p. 35, n. 1 ; 40 ; 48 ; 59, n. 4 dans le présent volume.
17. Le mouvement néo-grec est un courant artistique académique français né au milieu des années 1840 autour de Gérôme, dont le style diffère de la peinture d'histoire et se rapproche de la peinture de genre. Appelé aussi « école du calque », ce mouvement privilégie la ligne et le dessin et la représentation d'œuvres d'art ou d'artefacts archéologiques copiés avec soin. Les sujets sont souvent tirés du quotidien et comportent parfois une dimension érotique.
18. Voir Caroline Dakers, *The Holland Park Circle : Artists and Victorian Society*, New Haven, Yale U.P., 1999.
19. Voir, dans le présent volume, Wilde, « La Grosvenor Gallery » (1877), p. 88, n. 7.
20. Voir les catalogues numérisés des expositions de la Royal Academy : <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/search/exhibition-catalogues> (consulté le 10/09/2020).
21. Sidney Colvin met en évidence cette tendance : voir, dans le présent volume, « Peintres et peintures anglais de 1867 », p. 39-42.
22. La peinture de style troubadour est un courant artistique de la période romantique né en France. Située à mi-chemin entre peinture d'histoire et peinture de genre, elle est appelée « genre historique » ou « anecdotique » en raison de ses sujets : des scènes légendaires ou historiques souvent situées au Moyen Âge, traitées avec un souci d'exactitude dans la reconstitution des décors.
23. Paul Delaroche (1797-1856), peintre français, lance la vogue de l'anecdote dans la peinture d'histoire traitée de manière théâtralisée et très documentée ; il délaisse l'idéalisation et l'héroïsation des figures pour privilégier la représentation détaillée de la réalité ainsi que l'expressivité des personnages.
24. Voir Christopher Newall, *The Grosvenor Gallery Exhibitions : Change and Continuity in the Victorian Art World*, Cambridge, Cambridge U.P., 1995 ;

- Susan P. Casteras et Colleen Denney (dir.), *The Grosvenor Gallery: A Palace of Art in Victorian England*, New Haven, Yale U.P., 1996 ; Colleen Denney, *At the Temple of Art : The Grosvenor Gallery, 1877-1890*, London, Fairleigh Dickinson U.P. / Associated U.P., 2000.
25. Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin* (1835), in *Romans, contes et nouvelles*, t. I, éd. Pierre Laubriet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 230.
 26. Voir par exemple le sonnet « Correspondances », dans *Les Fleurs du Mal* (« Les parfums, les couleurs, et les sons se répondent », v. 8) (Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 11).
 27. A.C. Swinburne, *William Blake : A Critical Essay*, London, John Camden Hotten, 1868, p. 91 ; 101.
 28. Voir Colvin, « Peintres et peintures anglais de 1867 », p. 35-57.
 29. Walter Pater, *La Renaissance. Études d'art et de poésie*, éd. et trad. Bénédicte Coste, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 47. Sur les théories esthétiques de Pater, voir l'étude d'A.-F. Gillard-Estrada dans le présent ouvrage, p. 147-165.
 30. L'essai est publié dans la *Fortnightly Review* en 1877, puis réédité dans la troisième édition de *La Renaissance* en 1888.
 31. Walter Pater, *La Renaissance, op. cit.*, p. 154.
 32. Voir p. 59-86.
 33. On trouvera une traduction de cette conférence dans *Oscar Wilde en Amérique*, éd. et trad. François Dupuigrenet Desroussilles, Paris, Bartillat, 2016, p. 179-221.
 34. Voir Dennis Denisoff, *Aestheticism and Sexual Parody 1840-1940*, Cambridge, Cambridge U.P., 2001 ; A.-F. Gillard-Estrada, « "Consummate Too Too" : on the Logic of Iconotexts Satirizing the "Aesthetic Movement" », *Sillages Critiques*, n° 21, 2016, « Textes vus / Images lues » (dir. Françoise Samarcelli) : <https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.5041> (consulté le 10/09/2020).
 35. Voir p. 183, n. 5.
 36. Pour une traduction partielle de ce poème, voir Algernon Charles Swinburne, *Poèmes choisis, anthologie bilingue*, éd. et trad. Pascal Aquien, Paris, José Corti, 2017, p. 51-55.
 37. Voir p. 79, n. 70.
 38. On peut, entre autres, penser, dans *Les Fleurs du Mal*, à « Parfum exotique », « La Chevelure » ou « Le Serpent qui danse » (Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 25, 26, 29-30).
 39. Voir p. 129, n. 22.
 40. « A Study of Dionysus » est publié dans la *Fortnightly Review* en 1876 et réédité dans le recueil les mythes et l'art grec, *Greek Studies*, publié en 1895.
 41. « Dionysos, étude », in Walter Pater, *Essais sur la mythologie et l'art grec*, éd. et trad. Bénédicte Coste, Paris, Michel Houdiard, 2010, p. 43.
 42. *Ibid.* Wilde se garde de même de donner le nom de Solomon dans son compte rendu de l'exposition de la Grosvenor Gallery de 1877, voir p. 108, n. 110. Homosexuel, Solomon fut arrêté en 1873 dans un urinoir public d'Oxford Street à Londres et condamné à payer une amende de cent livres sterling et à purger une peine de dix-huit mois de travaux forcés pour atteinte aux bonnes mœurs, ce qui brisa sa carrière.
 43. Voir Andrew Wilton et Robert Upstone (dir.), *The Age of Rossetti, Burne-Jones and Watts : Symbolism in Britain 1860-1900*, London, Tate Gallery, 1997.
 44. Voir à ce sujet les travaux de Carole Delhorme, par exemple « "The Critic as Artist" : entre critique et création, l'exception de la critique d'art chez Oscar Wilde » (à paraître en 2020 dans *Polysèmes*, n° 24, <https://journals>.

- openedition.org/polysemes) ou *“Pen, Pencil and Poison” : les relations entre les arts à la lumière des théories esthétiques d’Oscar Wilde*, thèse de doctorat (dir. Lawrence Gasquet), université Lyon III, 2019.
45. Voir Colvin, « Peintres et peintures anglais de 1867 », p. 35-57, et Swinburne, « Remarques à propos de quelques tableaux de 1868 », p. 59-86.
 46. Voir l’étude de François Ropert, p. 183-202.
 47. Voir l’étude de Laurence Roussillon-Constanty, p. 167-182.
 48. Voir Rachel Teukolsky, *The Literate Eye : Victorian Art Writing and Modernist Aesthetics*, Oxford, Oxford U.P., 2009.
 49. Voir l’étude d’Anne-Florence Gillard-Estrada, p. 147-165.
 50. Voir l’étude de Clément Dessy, p. 203-226.