



Sidney Colvin, “ Peintres et peintures anglais de 1867 ” (Fortnightly Review 2, octobre 1867)

Xavier Giudicelli

► To cite this version:

Xavier Giudicelli. Sidney Colvin, “ Peintres et peintures anglais de 1867 ” (Fortnightly Review 2, octobre 1867). L'esthétisme britannique (1860-1900). Peinture, littérature et critique d'art, 2020, pp.35-57. hal-03033465

HAL Id: hal-03033465

<https://hal.univ-reims.fr/hal-03033465>

Submitted on 8 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

« Peintres et peintures anglais de 1867 »
(*Fortnightly Review* n° 2, octobre 1867)

 L'esthétisme britannique (1860-1900) Peinture, littérature et critique d'art sous la direction d'Anne-Florence Gillard-Estrada et Xavier Giudicelli Héritages Critiques Volume 12 épure	Auteur(s)	Sidney COLVIN Trad. Xavier GIUDICELLI Notes Anne-Florence GILLARD-ESTRADA et 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	35-57
Licence	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	
		

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 éditée de la contribution, qu'elle soit publiée dans une revue ou dans un ouvrage collectif, sans embargo.

Sidney COLVIN,
« Peintres et peintures anglais de 1867 »
(*Fortnightly Review* n° 2, octobre 1867)

Traduction de Xavier GIUDICELLI,
notes d'Anne-Florence GILLARD-ESTRADA
et Xavier GIUDICELLI

Pour ceux d'entre nous chez qui l'amour de l'art est plus que du simple dilettantisme, ceux dans la vie desquels l'art est plus qu'un divertissement servant à occuper quelques rares heures perdues de l'année, la place et l'avenir de la peinture en Angleterre offrent certainement une perspective des plus démoralisantes. Il est impossible de ne pas constater l'incompréhension qui subsiste entre le grand public et les artistes de premier plan. Un peintre puissamment original et animé de hautes aspirations souffre de nos jours de difficultés d'ordres divers : son art, novateur, fort et ambitieux, n'est apprécié que d'une élite ; la presse se gausse, le public hausse les épaules et passe son chemin ; nul ne tente de le comprendre ni de faire une partie du trajet pour venir à sa rencontre. Il se débat dans la froide pénombre du rejet populaire et de l'hostilité critique, et l'un des trois cas de figure suivants se présente. Ou bien il s'obstine, accentue sa singularité, cesse de se préoccuper d'un public qui ne l'apprécie pas, poursuit dans la voie de la bizarrerie, surenchérit dans l'excentricité contre-nature et ne s'adresse qu'à quelques mécènes qui goûtent son art. Ou bien il se démoralise, fait fi de ses tendances naturelles, cède au philistinisme ambiant et crée des œuvres susceptibles d'être achetées par le *vulgum pecus*. Ou encore – comme cela s'est produit plus d'une fois ces derniers temps – le vent de la mode change de direction, le goût du public évolue et ce peintre passe d'un oubli immérité à une faveur excessive : on le flatte aussi ostensiblement qu'on le vilipendait publiquement jadis ; il se repose sur ses lauriers, surestime son succès et arrête son avancée sur la voie de l'excellence¹. Dans tous les cas, un talent artistique est gâché, un trésor artistique, perdu.

1. Est notamment visé ici John Everett Millais*, voir *infra*, p. 40-41.

Au vu de nos déficiences nationales dans le domaine artistique – des ténèbres de Pharaon² au sein desquelles la plupart d’entre nous avançons à tâtons dans le champ de l’esthétique –, il faut sincèrement souhaiter que ceux à qui le don de regard artistique a été donné s’évertuent à opérer un *rapprochement*³ entre les peintres et le public. Il faut sincèrement souhaiter que nos yeux soient dessillés, que nous puissions percevoir les qualités radicales et la portée de l’art le meilleur et le plus négligé de notre époque et que l’enseignement et la critique nous guident vers la lumière, si tant est qu’ils en soient capables. Qu’on ne croie pas que je place un espoir excessif en la critique éclairée. La critique sagace et empathique est dotée d’une capacité d’action, mais cette dernière reste limitée. Je me contente de plaider en faveur de la sagacité et de l’empathie qui pourront nous aider à apprécier, du simple point de vue du plaisir le plus immédiat, les talents artistiques que notre pays a vu naître. Un grand moment artistique, un art national et fondateur de notre identité – cela, nous ne pouvons sans doute ni le connaître ni l’espérer pour l’heure ; mais ce n’est pas une raison pour gâcher ce que nous avons de meilleur. Un art national digne de ce nom doit être, comme l’a dit Mr Ruskin*, l’efflorescence de l’esprit et de la vie nationale⁴. Et dans la situation indécise et anarchique dans laquelle se trouve plongée la vie de notre pays⁵ – les buts et croyances opposés et l’absence totale d’unité ou de consensus qui la caractérisent –, un tel art ne saurait voir le jour. Auguste Comte écrit à ce propos : « Il n’est d’esthétiques que les émotions profondément senties et

2. L’expression « ténèbres de Pharaon » fait écho au poème d’Alfred Tennyson publié en 1864, « Aylmer’s field » [« Le champ d’Aylmer »]. C’est une référence biblique au neuvième fléau d’Égypte (Exode, 10, 22).

3. En français dans le texte.

4. Selon Laurence Roussillon-Constanty, l’expression proviendrait de la conférence de Ruskin intitulée « Traffic » [« Le trafic »] (1867) dans *The Crown of Wild Olive* (in *The Works of John Ruskin*, vol. XVIII, London, Allen, 1905 [La Couronne d’olivier sauvage, trad. Georges Elwall, Paris, Société d’études artistiques, 1900]). « Traffic » est une conférence prononcée en 1864 à Bradford, ville industrielle du Yorkshire : Ruskin avait été invité à s’exprimer sur la construction d’un nouveau bâtiment destiné à abriter la bourse de la laine ; le discours traite de l’état, inquiétant selon Ruskin, de la ville et de la nation. Le terme *efflorescence* paraît mal correspondre au style de Ruskin et a peut-être été ajouté par Colvin. Pour plus de détail sur « Traffic », voir Isabelle Cases, « John Ruskin, prophète du désastre dans “Traffic” », *Études anglaises*, vol. 62, n° 1, 2009, p. 3-15.

5. Sur le contexte dans lequel est né l’esthétisme, voir préface, p. 20-21.

spontanément partagées. Quand la société manque de tout caractère intellectuel et moral, l'art destiné à la retracer n'en saurait avoir non plus et il se réduit à la vague culture de facultés trop naturelles pour devoir jamais rester inactives, même lorsqu'elles n'ont aucun grand but⁶ ». Les Grecs et les Italiens⁷, les deux époques de référence du point de vue de l'épanouissement de l'art que le monde a connues, possédaient un ensemble d'émotions, partagées de façon unanime et spontanée : chez les Grecs, c'était leur polythéisme anthropomorphe – lié d'une part à leur patriotisme, de l'autre à leur amour de la nature – qui les leur procurait ; chez les Italiens, ces émotions provenaient d'une religion plus présente encore, ressentie par tous, et qui affectait les sentiments individuels comme les aspects extérieurs de la communauté. Il existe évidemment d'autres facteurs – liés à la race⁸, au système politique ou aux aptitudes naturelles – dont dépend l'apogée dans le domaine artistique que ces civilisations ont connue, mais ils ne pourront pas être abordés ici. Il est toutefois certainement possible d'affirmer que nous ne connaissons pas de triomphe dans la sphère de l'art tant que notre nation ne possédera pas – condition primordiale et *sine qua non* – un élan collectif et un ensemble d'émotions spontanées qui prendront dans la vie des hommes la place qu'occupait naguère la religion en Grèce ou dans l'Italie médiévale. Il nous incombe néanmoins, me semble-t-il, de tirer le meilleur parti de l'art de qualité qui fleurit sur nos terres, de tout ce qui, dans le contexte hostile de notre époque, est propre à satisfaire notre amour du beau et à cultiver notre sens de la perfection.

En utilisant cette définition de l'art comme visant à l'idéalisation de la réalité et à la cultivation de notre sens de la perfection, je souhaite tout particulièrement insister sur la force de cette seconde idée. J'affirme que la beauté doit être le but unique et suprême de

6. Auguste Comte, *Discours sur l'ensemble du positivisme* (1848), Paris, Société positiviste internationale, 1907, p. 317. Colvin cite probablement la traduction anglaise de cet ouvrage publiée en 1865 et réalisée par J.H. Bridges (London, Trübner and Company).

7. La Grèce antique et la Renaissance italienne sont les époques de référence pour les membres du mouvement esthétique, voir préface, p. 21-22 ; sur le siècle de Périclès, considéré comme apogée de la culture athénienne, voir Wilde, « La Grosvenor Gallery » (1877), p. 92, n. 25.

8. Le XIX^e siècle est une époque où le concept de race est théorisé (dans les sciences naturelles et sociales) et donne lieu à une hiérarchisation. L'emploi du terme est donc très courant.

l'artiste. Les arts plastiques s'adressent directement au sens de la vue ; ils ne s'adressent aux émotions et à l'intelligence qu'indirectement, à travers le prisme du sens de la vue⁹. Or la seule perfection dont nous pouvons avoir une connaissance directe à travers le sens de la vue est celle des formes et des couleurs. Il en découle que la perfection des formes et des couleurs – en un mot, la beauté – devrait être le but premier de l'art pictural. S'il possède cette qualité, il a ce qui est nécessaire avant tout ; la beauté spirituelle ou intellectuelle n'en sera que la conséquence, elle viendra comme en supplément. Il est vrai que les deux types de beauté sont difficiles à distinguer l'un de l'autre, dans la mesure où le peintre le plus sensible à la forme et à la couleur sera également doté de la passion et de l'intelligence nécessaires pour adjoindre l'autre type de beauté. Néanmoins, l'art qui chercherait à exprimer une idée ou un sentiment sans avoir la beauté pour objectif ferait fi d'une loi essentielle, alors que l'art qui serait doté de beauté mais n'exprimerait rien obéirait à cette loi mais perdrait de vue ce qui fait la valeur de la passion et de l'intelligence.

Juger selon le critère de la beauté les deux écoles picturales qui ont atteint, chacune à sa manière, la plus haute perfection – l'école de Dürer et celle de Titien¹⁰ – n'est-ce pas là le moyen de comprendre la supériorité essentielle des Vénitiens, à savoir qu'eux avaient le sens de la beauté, tandis que les Allemands n'avaient que l'instinct du pittoresque ? La beauté de la couleur était pour les Vénitiens ce que la beauté de la forme était pour les Grecs ; les Vénitiens percevaient et représentaient tout ce qui était charmant, harmonieux, majestueux dans le monde qui les entourait ; les Allemands, quant à eux, percevaient et représentaient tout ce qui était frappant, saillant, caractéristique et ainsi, en dépit de leur sérieux et de leurs sentiments virils, ils ne parvinrent pas à atteindre le but suprême et la perfection ultime de l'art.

Une vue d'ensemble de la peinture anglaise contemporaine à l'aune de ce critère – la quête de la beauté ou l'absence de cette

9. Colvin fait écho ici aux théories esthétiques de Baumgarten, aux origines de l'esthétisme anglais, voir préface, p. 11-12.

10. Albrecht Dürer (1471-1528) est un dessinateur, graveur et peintre allemand, qui est connu pour avoir introduit la Renaissance dans les pays du Nord de l'Europe. – Tiziano Vecellio, dit Titien (v. 1488-1576) est considéré comme le chef de file de l'école de peinture vénitienne (dont les représentants les plus connus sont Giorgione [1477-1510], voir Wilde, « La Grosvenor Gallery » (1877), p. 113 et n. 11, ou Véronèse [1528-1588]).

quête – présente un désavantage, à savoir celui de placer dans la même catégorie ce qu'il y a de meilleur et ce qu'il y a de pire dans le domaine artistique : d'une part, les œuvres dénuées d'intentions élevées, par conséquent faibles et ratées, de l'autre, les œuvres qui, bien que n'ayant pas pour but ultime la beauté, sont pourtant réussies selon leurs propres normes. Mais si l'on considère que les échecs au sein de cette dernière catégorie sont plus nombreux que les réussites, et si le public se range à cette idée – la beauté étant la qualité la plus systématiquement négligée par les peintres comme par les acheteurs –, une telle classification remplira sa fonction : elle servira à mettre en évidence à quel point sont faux les jugements esthétiques en cours actuellement et à mettre en garde contre les chemins tortueux dans lesquels se fourvoie une grande partie de notre art anglais.

Si l'on commence par considérer l'art qui, négligeant la beauté, ne remplit pas la condition même de son existence, nous verrons que la peinture qui plaît à l'heure actuelle appartient à cette catégorie. Les genres les plus en vogue en ce moment relèvent du domestique et de l'anecdotique. Dans ces œuvres, la faculté mimétique est mise au service de la représentation des accidents plus ou moins pittoresques de la vie quotidienne, le peintre poursuit un but d'*illustration*, à des fins divertissantes ou édifiantes, sans que la beauté n'entre en ligne de compte. Cette peinture de genre se subdivise en de nombreuses sous-catégories, les principales étant les scènes bucoliques et les tableaux mettant en scène des enfants. Les premières jouissent d'une grande faveur chez nos peintres. La dimension humoristique de la vie rurale trouve une expression dans les œuvres de Mr Webster*, de Mr Hicks*, de Mr Nichol¹¹, et d'autres ; la dimension plus sentimentale de la vie agreste – son aspect pathétique étant le plus souvent tristement trahi – dans celles de Mr Faed* et de ses pâles épigones. Tous ces peintres cherchent avant tout à représenter un événement ou des émotions ; la beauté des formes et des couleurs est entièrement ou presque entièrement absente de leurs préoccupations. Quand les peintres de tels sujets parviennent à saisir et à mettre en évidence la beauté de la vie agreste, le bucolique se fait

11. Il s'agit probablement d'Erskine Nicol (1825-1904), peintre écossais connu pour ses scènes de genre et qui a exposé deux toiles à la Royal Academy en 1867. Colvin orthographie mal son nom, peut-être en raison d'une confusion avec un autre peintre écossais, Edwin Nichol (1855-1923), plutôt spécialisé dans les paysages.

idylle pastorale, comme chez les Français Jules Breton¹² et Moreau¹³. Les tableaux mettant en scène des enfants incluent toutes ces études d'anecdotes de la petite enfance et de la chambre d'enfants ; ce genre de toiles est si en vogue, si certain de rencontrer du succès sur le marché, que l'essence subtile et la grâce fugace de l'enfance se perdent au profit de la représentation du futile et du banal. Ces œuvres trahissent une faiblesse typiquement anglaise, qui amuse beaucoup nos amis d'outre-Manche. Les critiques français ne se lassent pas de se gausser de ces *pater familias* et de leur ribambelle de *bébés roses*¹⁴, ainsi que de ces peintres anglais qui jamais ne se lassent de tenter de plaire à ces pères de famille et d'insister sur le fait que béni est l'homme au carquois rempli¹⁵. Mr Cope*, Mr Horsley*, Mr Sant* et bien d'autres encore de moindre renom se sont distingués dans ce domaine, tandis que les deux toiles de Mr Hayllar* présentées à l'exposition de la Royal Academy de cette année *Maintenant, retournez-vous tous et regardez-moi* et *Le Retour du bal de Miss Lily*¹⁶ illustrent parfaitement cette tendance. Il est à craindre – avec toute la déférence qui est due au génie exceptionnel qui est le sien – que Mr Millais* ait trop aisément cédé au goût du public pour ce genre

-
12. Jules Breton (1827-1906), poète et peintre français, est connu pour être l'un des premiers artistes du monde paysan.
 13. Peut-être une allusion à Gustave Moreau (1826-1898), peintre, graveur, dessinateur et sculpteur français, principal représentant du symbolisme. De formation académique, il traite principalement de sujets tirés de la mythologie grecque ou de la Bible, qu'il réinvente en donnant à ses figures une dimension irréaliste et mystique. Il associe la ligne néo-classique et des couleurs très riches, qu'il allie à un goût marqué pour l'ornementation. Adeptes d'une technique complexe, il utilise divers médiums pour ses œuvres (crayon, pinceau, fusain ou dessin à la plume). Son œuvre très personnelle vise à traduire les élans intérieurs de son imagination.
 14. En français dans le texte.
 15. Voir Psaumes 127, 3-5 : « Voici, des fils sont un héritage de l'Éternel, le fruit des entrailles est une récompense ; / Comme les flèches dans la main d'un guerrier, ainsi sont les fils de la jeunesse ; / Heureux l'homme qui en a rempli son carquois ! Ils ne seront pas confus, quand ils parleront avec des ennemis à la porte ». *Quiverfull* (de *quiver*, substantif qui signifie « carquois ») est un mouvement chrétien évangélique conservateur, en faveur d'une progéniture nombreuse et contre le droit à l'avortement, qui a émergé dans les années 1980 aux États-Unis.
 16. Le second tableau mentionné, *Miss Lily's Return from the Ball* (71 x 91 cm, huile sur toile) date de 1866 et appartient à la collection de la Mallett Gallery (Londres). Nous n'avons pas réussi à localiser le premier tableau évoqué, intitulé en anglais dans le catalogue de l'exposition *Now den, all turn and tee me up* (*tee* étant possiblement une coquille pour *see*).

de sujets. Ses tableaux d'enfants¹⁷ – qui se caractérisent par la beauté naturellement inhérente aux joues roses et aux vêtements de couleur vive – offrent une représentation de taille modeste mais qui est évocatrice de l'enfance et de ses apanages, habits et linge de lit. Les œuvres de Mr Archer*, nonobstant toute l'habileté qu'elles attestent, ne parviennent pas à rendre toute la grâce véritable de l'enfance parce qu'elles cherchent avant tout à représenter un personnage et un costume. Par contraste avec toutes ces œuvres, on peut citer les très jolis portraits d'enfants de Mr W.B. Richmond¹⁸*. De même, Mr A. Hughes¹⁹*, animé par un sentiment poétique non dénué d'affectation, est en quête de beauté dans les deux types de scènes de genre évoquées ci-dessus ; ses œuvres ont un attrait qui leur est propre, un *purpureum lumen*²⁰ assez indéfinissable et qui possède un charme particulier.

Laissons de côté d'autres types de peintures de genre – les scènes mondaines, religieuses ou amoureuses – et venons-en au vaste domaine du genre anecdotique²¹. Celui-ci se subdivise en deux catégories : les scènes de genre anecdotique contemporaines et les scènes de genre anecdotique historiques ; dans ces deux domaines, Mr Frith* règne en maître. Pour ce qui est des sujets modernes, ses œuvres *La Plage de Margate*²², *Le Jour du derby*²³ et *La Gare de chemin de fer*²⁴ sont

17. On peut penser, par exemple, à la toile de 1865-1867, *Waking [Éveil]*, huile sur toile, 90,8 x 70,5 cm, Perth and Kinross Council (exposée à la Royal Academy en 1867).

18. Voir par exemple William Blake Richmond, *Henry Dawson-Green*, 1864, huile sur toile, 76 x 120 cm, collection particulière.

19. Voir par exemple Arthur Hughes, *Cecily Ursula, aged 3 years [Cecily Ursula, à l'âge de 3 ans]*, 1867, huile sur toile, 70 x 43 cm, Ashmolean Museum, Oxford (toile exposée à la Royal Academy en 1867).

20. Expression latine qui signifie « éclat lumineux », sans doute une référence à l'*Énéide* de Virgile (I, v. 591), où est évoqué l'éclat lumineux de la jeunesse (« *lumen juventae purpureum* »).

21. Dénomination qui s'applique aux tableaux retraçant des événements historiques d'importance secondaire, des épisodes de la vie de personnages célèbres et des scènes de la vie quotidienne des Victoriens.

22. *Margate Sands*, dans l'original. Nous n'avons pas retrouvé de toile répondant à ce titre dans l'œuvre de Frith. Mais une œuvre intitulée *Ramsgate Sands [La Plage de Ramsgate]* (1851-1854, huile sur toile, 77 x 155,1 cm), qui fait partie de la collection royale, rencontra énormément de succès lorsqu'elle fut exposée à la Royal Academy en 1854.

23. William Powell Frith, *The Derby Day*, 1856-1858, huile sur toile, 101,6 x 223,5 cm, Tate Britain, Londres.

24. William Powell Frith, *The Railway Station*, v. 1862-1909, huile sur toile, 54,1 x 114 cm, Royal Collection.

des œuvres de très grande taille, retraçant de véritables épopées du XIX^e siècle, dans lesquelles ni la beauté ni sa quête n'ont droit de cité ; le peintre représente et souligne, avec beaucoup de soin dans la composition et le traitement, certains des traits saillants des aspects les plus rudes de la vie anglaise contemporaine. Et ce miroir tendu à une expérience collective fait les délices du public ; de la sorte, celui-ci tourne le dos à des œuvres qui visent à la beauté ou qui l'atteignent – des œuvres qui auraient pu aider à cultiver le sens de la perfection pour l'heure présent de façon très latente dans notre société. Pour ce qui est des scènes historiques, le tableau de ce même artiste exposé cette année, *Les Derniers Jours de Charles II*²⁵, en constitue un exemple frappant. Plus théâtral dans sa représentation des personnages et des vêtements, il s'écarte néanmoins tout autant de l'idéal de beauté que les scènes de la vie moderne. Les principaux peintres qui se sont illustrés dans ce genre sont Mr et Mrs Ward* et Mr Elmore* ; et parmi les peintres de la jeune génération, divers tant du point de vue de la manière que de celui du sentiment, Mr Yeames*, Mr Hodgson*, Mr Pettie* et Mr Orchardson*, ainsi que Mr Calderon* qui, par son style sobre et la saine exhaustivité dont il fait montre dans le domaine de la conception, se classe parmi les meilleurs de sa catégorie. Mais pour qui n'a cure d'anecdotes, préfère l'invention à l'illustration, et qui, plus que tout, a faim et soif de charme dans les œuvres d'art, ce type de tableaux ne saurait procurer une grande satisfaction.

Un autre courant artistique, que l'on ne peut toutefois guère qualifier de populaire de nos jours, est l'art académique. En lui, nous voyons la faculté mimétique se placer sous le joug de règles arbitraires et considérer les objets représentés à travers le regard d'autres. Comme l'a dit Mr William Rossetti* dans un ouvrage récent qui contient nombre de précieuses appréciations²⁶, l'académisme fait

25. William Powell Frith, *The Last Sunday of Charles II* [*Le Dernier Dimanche de Charles II*], 1907, huile sur toile, 63,5 x 100,33 cm, collection particulière. – Charles II d'Angleterre, fils de Charles I^{er}, régna de 1660 à sa mort en 1685 ; son retour d'exil et son arrivée sur le trône marquent le début la restauration de la monarchie, époque associée à une certaine libération des mœurs et une foisonnante activité théâtrale après la Première Révolution anglaise (1642-1651) et le régime austère d'Oliver Cromwell (1653-1658).

26. William Michael Rossetti, « Preraphaelitism » [« Le préraphaélisme »] (1851), repris dans *Fine Art, Chiefly Contemporary* [*Des beaux-arts, surtout contemporains*] (1867), in Inga Bryden (éd.), *The Pre-Raphaelites : Writing and Sources*, vol. 3, London, Routledge/Thoemmes, 2000, p. 38.

de Raphaël²⁷ et des Grecs son fondement au lieu de se tourner vers la nature. L'académisme a récemment perdu les faveurs du public en Angleterre. Il a été balayé par l'esprit de précision et de recherche qui animait le préraphaélisme. La peinture académique a tenté d'atteindre une dignité spécieuse par des méthodes empiriques, de se fonder sur des préceptes abstraits et tout théoriques, de transfigurer la nature sans l'observer au préalable. Les derniers représentants de l'académisme qui survivent sont peut-être Mr Hart*, Mr Pickersgill* et, dans une certaine mesure, Mr Maclise*, Mr Cope*, Mr Le Jeune* et Mr Frost*. Il est indéniable que ce genre de peinture a pour objectif initial la beauté – ou quelque fantôme qu'il croit être la beauté –, mais il s'écarte totalement du vrai chemin qui pourrait le mener au but qu'il poursuit.

Il est un autre type d'œuvres sur lequel nous nous arrêterons avant d'évoquer celles qui remplissent la véritable mission de l'art – la quête de la beauté et la mise en œuvre de celle-ci. On pourra appeler ces œuvres, en dépit de l'apparente contradiction dans les termes, les tableaux relevant de l'art scientifique. On pourra saisir au mieux la nature de cet art scientifique à la lumière de l'analyse du processus artistique que Comte²⁸ a poussé plus loin et appliqué plus complètement que ses prédécesseurs. Selon l'analyse de Comte, le processus artistique se décompose en trois degrés ou étapes : l'imitation, l'idéalisation et l'expression²⁹. Ces étapes dépendent les unes des autres, et chacune est aussi nécessaire que les autres dans la réalisation de l'œuvre d'art. Pour aller plus loin et définir ces étapes en lien avec l'art pictural : l'*imitation* sera l'étude patiente, l'observation minutieuse et le rendu fidèle des données extérieures, fondement nécessaire à la réussite d'une œuvre d'art et qui seul peut garantir l'exactitude des connaissances, sans laquelle l'idéalisation est impossible. L'*idéalisation* doit adapter, modifier et ré-agencer l'ordre naturel en obéissant aux critères de beauté et de pertinence, afin de créer de nouvelles données par sélection, comparaison et

27. Le préraphaélisme (avec lequel l'esthétisme est en continuité tout en s'en distinguant) s'est construit précisément en opposition à l'académisme, qui érigait en modèle le peintre italien Raphaël (1483-1520), voir préface, p. 14.

28. Auguste Comte (1798-1857) est un philosophe français, fondateur du positivisme, courant philosophique qui ne reconnaît le vrai que dans les faits étudiés par les méthodes scientifiques et exerce une influence considérable en son temps. Colvin cite le *Discours sur l'ensemble du positivisme* (1848), voir *supra* p. 36-37.

29. Auguste Comte, *Discours sur l'ensemble du positivisme*, *op. cit.*, p. 305-308.

synthèse des données préalablement retranscrites, mais toujours en se subordonnant à l'ordre naturel – chose impossible sans une observation scrupuleuse de ce dernier. L'*expression* sera, quant à elle, le langage de l'art, le processus par lequel il s'incarne : elle interprète l'imitation idéalisée de la nature qui découle des deux étapes précédentes. La simple imitation constituera sa propre expression, mais l'imitation idéalisée, comme elle ne possède qu'une existence subjective dans l'esprit de l'artiste, requerra une technique adéquate afin de s'incarner : cette technique est ce que Comte appelle *expression*. Tout affaiblissement du lien entre ces trois étapes nuira à l'efficacité du processus, la suppression ou l'oubli de l'une des trois sera fatal à la perfection de l'art. Pourtant, l'infirmité de notre nature est telle que seuls les plus grands artistes des plus grandes époques n'omettent pas une étape ou une autre du processus, voire parfois les trois. À l'époque dans laquelle nous vivons, où « la cultivation de la faculté esthétique est vague et sans objet³⁰ », les œuvres d'art qui sont produites sont presque toutes des échecs, et nous parviendrons mieux à caractériser ces échecs en discernant laquelle des trois étapes a été omise. Les échecs dans la peinture de genre représentant des scènes relevant de la vie domestique ou de l'anecdotique sont liés au fait que les trois étapes ont été omises : l'imitation y est inexacte, l'invention, vulgaire, l'expression, inadéquate. Dans l'art académique, la principale faiblesse réside dans la première étape : l'imitation est essentiellement fausse, une imitation de modèles conventionnels plutôt que de données observées – de là, une idéalisation fallacieuse qui substitue des principes théoriques à la véritable observation de la nature³¹.

L'art que j'ai appelé scientifique est l'antithèse même de l'art académique et il constitue en grande partie une réaction contre ce dernier. Il est tombé dans le travers inverse : il s'occupe d'imitation et néglige la non moins nécessaire étape d'idéalisation. Beaucoup des peintures de paysages de notre époque illustrent ce défaut, dans

30. Citation tirée du *Discours sur l'ensemble du positivisme* d'Auguste Comte (*ibid.*, p. 317).

31. Ce critère est, bien sûr, indépendant du critère de beauté. C'est un critère qui détermine le succès avéré mais pas l'excellence relative. Pour qu'un tableau, dont le but est autre que la beauté, rencontre une forme de réussite, il est nécessaire que les trois étapes soient suivies dans les limites prescrites par le sujet ; un tableau dont le but est la beauté exige que le respect de ces étapes soit accompli en fonction de ce but, et qu'il se subordonne à la beauté. [*Note de Sidney Colvin.*]

la mesure où elles consistent en une simple étude objective de la nature et ont pour finalité de présenter de façon littérale les données extérieures en les ré-ajustant peu, en ne faisant que peu intervenir la personnalité du peintre. L'exemple typique de cette catégorie de paysages sont les toiles de Mr Brett*, qu'on peut rapprocher de celles de Mr Anthony*, de Mr MacCallum*, de Mr Leader* (même si ces peintres appliquent de façon moins systématique les principes suivis par Brett), et d'autres – en fait, tous les paysages topographiques de notre époque. Parmi ceux réalisés par les membres de la Royal Academy, les paysages de Mr Cooke* relèvent clairement du paysage topographique. Mesurer la valeur de cette catégorie de paysages est chose difficile. L'omission de l'étape d'idéalisation frappe ces œuvres d'incomplétude ; qu'on puisse les nommer scientifiques prouve que, par essence, elles ne sont pas artistiques. D'autre part, nous devons considérer que l'Angleterre – que dis-je, l'Europe – n'a jusqu'à présent produit qu'un seul grand peintre synthétique et poétique : Turner* est, parmi les peintres de paysage, le seul à avoir atteint une égale perfection dans les processus d'imitation, d'idéalisation et d'expression. Il a accompli dans l'ensemble du domaine de la représentation de la nature ce que quelques-uns des peintres les plus imaginatifs ont fait pour une mince portion de l'humanité et de ses créations. Sa synthèse est aussi puissante que son analyse est poussée et complète. Il associe le plus haut degré de vérité scientifique au plus haut degré de charme suggestif, de mystère enchanteur, de « cette lumière qui jamais ne se posa sur la mer ou le rivage³² ». Les peintres plus faibles, ne possédant pas ce don suprême de vision immédiate du poète qu'est Turner, ne peuvent aller au-delà de cette précision d'analyse que l'esprit scientifique exige d'eux de façon impérative : le plus grand effort est requis de leur part pour voir et retranscrire une portion raisonnable de la vérité. Je ne parle pas ici de cette négligente école de paysagistes, à présent quasiment en voie d'extinction, qui dénigrèrent la première étape, celle d'imitation, cherchèrent à produire des effets en empruntant des raccourcis et rêvèrent d'améliorer la nature sans l'observer au préalable,

32. Il s'agit vraisemblablement d'une citation approximative du vers 15 du poème de l'écrivain romantique William Wordsworth, publié en 1807, poème intitulé « Elegiac stanzas suggested by a painting of Peele Castle, in a storm, by Sir George Beaumont » [« Strophes élégiaques inspirées par une peinture de Peele Castle, pendant un orage, de Sir George Beaumont »] (« cette lumière qui jamais ne se posa sur la mer ou la terre » ; notre traduction).

comparables en cela aux portraitistes académiques évoqués plus haut. Cette école est faiblement représentée par quelques académiciens et aquarellistes d'un certain âge ; mais la principale force du paysage anglais de nos jours (si l'on excepte les quelques peintres qui tentent synthèse et effet poétique, chacun dans son domaine restreint – le plus éminent desquels étant Mr G. Mason*) réside sans aucun doute dans l'école topographique. Nous ne serons pas disposés à mésestimer les œuvres de cette école si nous considérons la genèse de la peinture de paysage moderne. Celle-ci a pour origine non point tant l'amour accru que nous ressentons pour la nature que le besoin accru que nous avons d'elle. Il est vrai que nous craignons moins que nos aînés l'inclémence de la nature, mais il n'est pas exact de dire que nous goûtons davantage ses charmes. Quand il s'agit de l'expression personnelle des délices que la nature procure, de la tendre intimité avec champs, fleurs et oiseaux, nul poète ne saurait surpasser notre Chaucer national³³ et, plus tard, peu de peintres hormis Benozzo Gozzoli et les Florentins du *Quattrocento*³⁴. Nous avons remplacé la précision et le joyeux sentiment d'empathie qui caractérise ces artistes par un désir pour la nature relevant d'une nécessité consciente. Ayant banni la nature de notre vie et nous étant emprisonnés dans des déserts emplis de fumée où la beauté n'est pas³⁵, nous nous languissons de l'apaisement que procurent doux coloris et air pur, du réconfort qui se loge dans nuages et montagnes. C'est essentiellement en raison de son contraste avec la laideur fiévreuse et malsaine de notre existence – en raison de celle-ci et de l'intérêt éveillé par une meilleure compréhension des

33. Geoffrey Chaucer (v. 1340-1400) est un écrivain et poète anglais, considéré comme l'un des plus grands auteurs du xiv^e siècle et l'un des fondateurs de la littérature anglaise. Son œuvre la plus connue est *The Canterbury Tales* [*Les Contes de Canterbury*], ensemble de 24 récits, précédés d'un prologue, pour la plupart écrits en vers et rédigés entre 1387 et 1400. Chaucer fut une source d'inspiration pour William Morris et certains préraphaélites, dont Burne-Jones, voir *infra*, p. 54, et n. 62.

34. Benozzo Gozzoli (v. 1420-1497) est un peintre italien, considéré comme l'un des chefs de file de l'école florentine, emblématique de la Renaissance italienne. Les artistes les plus connus de cette école florentine sont, entre autres, Fra Angelico (v. 1395-1455) ou Sandro Botticelli (v. 1455-1510) ; sur Fra Angelico, voir Wilde, « La Grosvenor Gallery » (1879), p. 112, n. 4, sur Botticelli, voir Wilde, « La Grosvenor Gallery » (1877), p. 101, n. 69, et Ruskin, « Deuxième conférence : les écoles de peinture mythique », p. 126, n. 15.

35. Sur le contexte victorien et l'esthétisme comme tentative d'échapper à la laideur victorienne, voir préface, p. 20-21.

lois du monde naturel – que nous prenons plaisir à contempler le charme ordonné et les détails harmonieux d’une nature non idéalisée. C’est pourquoi, dans la mesure où il fait entrer dans nos foyers une retranscription et une image de celle-ci, l’art topographique, bien qu’imparfait du point de vue artistique, possède néanmoins une beauté et une valeur qui lui sont propres.

L’influence de l’esprit scientifique est toutefois bien plus manifeste dans l’art qui a pour thème la figure humaine et en particulier chez les premiers préraphaélites et chez ceux qui continuent à incarner les premières tendances du préraphaélisme. De fait, l’esprit scientifique, couplé au dégoût de ces hommes sérieux pour les prétentions académiques et à leur rejet des principes académiques, a constitué l’essence même du préraphaélisme. Le préraphaélisme marquait un retour à des principes originels, une insistance sur la première étape du processus artistique selon Comte, celle d’imitation. Le préraphaélisme n’était pas exempt des erreurs qu’engendre une réaction de rejet. Ses apôtres, néanmoins, quand les Philistins hostiles les taxaient de manque de raffinement et les accusaient de produire des œuvres laides, étaient sur la voie étroite qui mène à l’excellence. Ils étaient plus proches de la beauté que leurs adversaires, qui pensaient pouvoir atteindre celle-ci en empruntant la large route des méthodes traditionnelles et en se dispensant de l’étape d’imitation, fondement nécessaire de tout art. Le même esprit de sérieux et de réforme qui animait leurs méthodes de travail présidait à leur choix de sujets, et ils commirent l’erreur bien naturelle qui consiste à mettre trop l’accent sur la valeur morale ou édifiante au détriment, dans les premiers temps, de la beauté. Ils étaient les chefs de file les plus résolus – avec cette obstination et cette ténacité toutes britanniques – de cette direction prise par l’art européen que Mr Rossetti* appelle tendance générale de plus en plus marquée au réalisme³⁶ : une revendication, en accord avec l’esprit scientifique, de l’importance de la première étape de tout processus artistique, souvent négligée – l’imitation. Leurs méthodes transformèrent radicalement la peinture anglaise. Leur détermination et leur opiniâtreté n’ont guère survécu, sauf peut-être dans les œuvres de Mr Madox Brown*, lequel ne faisait pas partie de la confrérie originelle³⁷. Malgré toutes leurs qualités, les œuvres de

36. Sur William Michael Rossetti et le préraphaélisme, voir *supra*, p. 42, n. 26.

37. Sur la confrérie préraphaélite, voir préface, p. 14-15.

cet artiste ne parviennent pas à susciter un sentiment de quiétude ou à satisfaire l'amour de la beauté. Chez Madox Brown, tout est trop emphatique, trop ardent, trop *voulu*³⁸ (pour reprendre l'expression des critiques français). Tout est subordonné à la présentation vigoureuse de la scène, à l'inculcation énergique d'une morale. Une toile telle que *Lear et Cordelia* exposée lors de la dernière exposition de la Dudley Gallery³⁹ trouve son exact pendant poétique dans les poèmes les moins raffinés de Mr Browning⁴⁰. Cette toile ne peut en rien satisfaire notre sensibilité esthétique, elle nécessite plutôt que nous fassions appel à notre intelligence. Une œuvre dont l'appréciation exige un sérieux exercice mental ne peut guère prétendre à la perfection artistique. Nous trouvons ici une forme d'intensité préraphaélite, qui emprunte des voies à présent désertées par les autres artistes du mouvement. Parmi ceux-ci, Mr Millais* – et c'est une grande perte pour l'art – semble avoir perdu tout sérieux : il ne se soucie plus d'inventer et a peu d'idées à exprimer. Il est vrai qu'il nous offre un art consommé de l'imitation, inégalé chez ses pairs, et d'ordinaire une imitation d'assez belles choses. Malgré tout, il peut être permis de regretter le changement par lequel, en lieu et place de Marianas, d'Ophélie ou de Huguenots⁴¹, nous avons, sous le titre de *Jephthé et sa fille*⁴², une étude, certes parfaite, d'un membre

38. En français dans le texte.

39. Ford Madox Brown, *Lear and Cordelia*, 1849-1854, huile sur toile, 71,1 x 99,1 cm, Tate Britain, Londres. La Dudley Gallery est une galerie d'art située à Piccadilly, à Londres, qui ouvrit ses portes en 1864 et organisa sa première exposition en avril 1865. – Lear et Cordelia sont des personnages de la tragédie de Shakespeare *Le Roi Lear* (1603-1606) : benjamine du roi Lear, intransigente, Cordelia refuse d'avoir recours à des hyperboles pour dire son amour filial, contrairement à ses deux sœurs, à la suite de quoi Lear la déshérite au profit de ces dernières, plus hypocrites ; ce n'est que quand Cordelia meurt que Lear comprend son erreur. Seule Cordelia l'aimait vraiment.

40. Robert Browning (1812-1889) est un poète victorien connu pour ses monologues dramatiques, souvent inspirés par la Renaissance italienne. Ses œuvres furent souvent controversées au moment de leur publication. Pour plus de détails sur son poème « Fra Lippo Lippi », voir *infra*, p. 53, n. 60.

41. John Everett Millais, *Mariana*, 1851, huile sur toile, 59,7 x 49,5 cm, Tate Britain, Londres (Mariana est personnage de *Mesure pour Mesure* [1603-1604] de Shakespeare, qui a inspiré le poème de Tennyson, « Mariana » [1830]) ; John Everett Millais, *Ophelia*, v. 1851-1852, huile sur toile, 76,2 x 11,8 cm, Tate Britain, Londres (Ophélie est un personnage de *Hamlet* [1599-1601] de Shakespeare) ; John Everett Millais, *A Huguenot*, 1852, huile sur toile, 92,71 x 64,13 cm, collection particulière.

42. John Everett Millais, *Jephthah*, 1867, huile sur toile, 127 x 162,7 cm, National Museum Cardiff. – Jephthé, dans la Bible, est l'un des juges d'Israël.

de la garde royale serrant contre lui une jeune Anglaise en robe de bal, deux nègres, et, en arrière-plan, d'autres jeunes Anglaises en sortie-de-bal. Mr Holman Hunt, une fois encore, après avoir associé un degré considérable de beauté à une intention didactique dans ses peintures religieuses, après avoir représenté les splendeurs de la couleur égyptienne dans ses *Dernières lueurs du soleil en Égypte*⁴³, semble être retombé dans les erreurs de ses débuts et en reste laborieusement à l'étape imitative dans des tableaux sur des sujets inesthétiques comme *La Saint Swithun*⁴⁴ et *Il Dolce Far Niente*⁴⁵. Parmi les anciens chefs de file du préraphaélisme, Mr Dante Rossetti* est peut-être le seul à associer en un juste équilibre passion de la beauté, finesse intellectuelle et maîtrise technique. Et le nom de ce peintre nous fait passer de la dimension réaliste et didactique des suites du préraphaélisme – d'un art qui vise l'édification davantage que le plaisir – à un art en quête de la perfection des formes et des couleurs : un art dont l'objet est la beauté, ce qui est intéressant pour redéfinir le préraphaélisme en harmonie avec le moment présent.

Les réserves qui assaillent celui qui est en quête de beauté de nos jours se doivent d'être évoquées ici. Où qu'il pose son regard, il s'aperçoit que ses contemporains ont aboli la beauté au plus profond d'eux-mêmes. La beauté de la nature inanimée, la beauté de forme et de traits, que l'homme ne saurait altérer : voilà tout ce qu'il nous reste. Dans l'aménagement des villes, dans le linge de maison, dans le mobilier, c'est la laideur – non la beauté – qui règne en maître. C'est pourquoi, s'il n'est pas paysagiste, le peintre qui fait de la beauté son objet, est fortement rebuté par les sujets contemporains. Il ne jouit pas de cette richesse impériale et de cette munificence riante au sein de laquelle vivaient les grands Vénitiens. Tous ou presque tous les tableaux réussis sur des sujets modernes sont ceux dans lesquels

Il formule le vœu de consacrer sa fille à Dieu avant de s'engager dans une bataille. Après avoir vaincu ses ennemis, sa fille doit donc vouer sa vie à Dieu et rester vierge.

43. William Holman Hunt, *The Afterglow in Egypt*, 1854, huile sur toile, 185,4 x 86,3 cm, Southampton City Gallery. Cette toile est citée par Wilde dans son compte rendu de l'exposition de 1877 à la Grosvenor Gallery, voir p. 94, 108.

44. William Holman Hunt, *The Festival of St Swithun, or The Dovecot* [*La Saint Swithun ou le colombier*], 1865-1866, huile sur toile, 73 x 91 cm, Ashmolean Museum, Oxford.

45. William Holman Hunt, *Il Dolce Far Niente*, v. 1859, retouché par l'artiste v. 1874, huile sur toile, 99 x 82,5 cm, The Schaeffer Collection, Gallery of New South Wales, Sydney.

la beauté a été subordonnée à la représentation d'un παθος⁴⁶, à la mise en évidence d'une morale, comme ceux de Hunt, Millais ou Madox Brown, par exemple. Les peintres de l'école didactique peuvent utiliser la vie moderne pour servir leurs fins, de même que ceux qui peignent des tableaux de genre représentant des scènes de la vie domestique ou relevant de l'anecdotique ; mais les peintres qui sont inspirés par l'amour de la beauté ont un mouvement de recul. Il se peut que ce soit de la lâcheté de leur part. Il se peut que le premier devoir de l'artiste soit de saisir et de rehausser quelque suggestion de beauté que ce soit, quelque soupçon de perfection qu'il puisse trouver dans la fade vulgarité de son siècle, et de montrer à ses contemporains que leur vie possède, après tout, d'autres aspects qui ne sont pas visibles à l'œil vulgaire. Mais c'est là une tâche ardue et l'élite de nos peintres, depuis la naissance de l'art anglais, a, comme je l'ai dit, reculé devant celle-ci. Ainsi Hogarth⁴⁷, chez qui le sens de la beauté était fort, sacrifia cette tendance naturelle en faveur de l'attrait plus grand encore qu'il éprouvait pour ses contemporains, et, sauf dans quelques-uns de ses portraits, il se contenta des bribes de beauté qu'il pouvait adjoindre à ses satires et à ses sermons. Reynolds⁴⁸ et Gainsborough⁴⁹, chez qui le sens de la beauté était fort, se limitèrent à représenter la beauté qui se trouvait autour d'eux, le charme de la beauté féminine, la grâce enfantine et la dignité masculine. Blake⁵⁰ et Stothard⁵¹, chez qui le

46. *Pathos*, c'est-à-dire « passion, émotion ».

47. William Hogarth (1697-1764) est l'un des plus grands peintres anglais du XVIII^e siècle. Il est connu pour ses cycles satiriques comme *Marriage à-la-mode* (1743-1745), série de six huiles sur toile, chacune mesurant environ 70 x 90 cm, actuellement conservées à la National Gallery à Londres, qui montrent les conséquences désastreuses d'un mariage arrangé. Il a également écrit un traité sur l'esthétique, *L'Analyse de la beauté*, publié en 1753. Ce traité s'articule autour de la notion de ligne de beauté, ligne serpentine qui est le fondement de son esthétique.

48. Sir Joshua Reynolds (1723-1792) est l'une des figures les plus importantes de la peinture anglaise. Grand portraitiste, il est aussi le premier président de la Royal Academy of Arts, fondée en 1768. Sur le point de vue de Ruskin sur Reynolds, voir l'étude de Laurence Roussillon-Constanty, p. 172-173.

49. Thomas Gainsborough (1727-1788) est l'un des grands peintres du XVIII^e siècle en Grande-Bretagne. Rival de Sir Joshua Reynolds, il est, comme ce dernier, un très important portraitiste.

50. William Blake (1757-1827) est un artiste peintre, poète et graveur préromantique britannique. Il a illustré de gravures ses recueils poétiques, dont les plus célèbres sont sans doute *Les Chants d'innocence* (1789) et *Les Chants d'expérience* (1794).

51. Thomas Stothard (1755-1834) est un peintre, illustrateur et graveur britannique,

sens de la beauté était fort, vécurent entièrement dans des mondes de leur propre création : Blake, en vertu d'un génie sans égal, dans un paradis visionnaire fait de rêves obsédants – rêves de beauté, de terreur et d'extases spirituelles ; Stothard, dans une atmosphère plus douce de suavité idyllique, d'un purisme gracieux quoiqu'un peu faible. De même, ces artistes contemporains dont le but, à en juger par leurs œuvres, semble être avant tout la beauté, manifestent tous un penchant pour des sujets autres que contemporains ; parmi eux, nul n'a été mieux reçu par le public que Mr Leighton*. Son idéal est, essentiellement, l'idéal classique. Ses sujets sont toujours choisis en fonction de leur capacité à être traités avec beauté. Un spectateur chercherait en vain leçon morale ou énergie dramatique chez Leighton. Il pourrait taxer les toiles de Leighton d'être efféminées et de manquer de fermeté, de réalisme ou d'uniformité. Mais il y trouvera une grâce voluptueuse et une langueur pastorale dans l'expression des sentiments, associées à une exquise délicatesse et une ampleur monumentale de traitement, qui, ensemble, parviennent à remplir la mission d'atteindre le beau en art. Peut-être la plus grande réussite de Mr Leighton fut sa *Procession sicilienne* (*La Mariée de Syracuse*)⁵² de l'an dernier, qui possédait les plus hautes qualités de sentiments dont il sait faire preuve, associées à une extrême beauté de dessin et une grande délicatesse de couleur. Cette année, sa *Vénus au bain*⁵³ devrait, je pense, recevoir des éloges, d'une part comme attaque contre la prudence, de l'autre, comme tentative bien sentie de traitement abstrait de la figure féminine.

Peintre plus jeune que Mr Leighton, et aux goûts fondamentalement plus grecs, Mr A. Moore* a d'abord imposé son style avec une fresque des *Quatre Saisons*⁵⁴, exposée il y a quelques années dans la galerie de sculpture de la Royal Academy. Avec lui, la forme est tout,

membre de la Royal Academy à partir de 1794. Il peint des tableaux à l'huile dans de petits formats et dans un style romantique, inspirés par les couleurs et la texture de Rubens. Il réalise aussi de nombreuses illustrations de romans ou de poèmes.

52. Frederic Leighton, *The Syracusean Bride leading Wild Animals in Procession to the Temple of Diana* [*Mariée de Syracuse conduisant des animaux sauvages en procession vers le temple de Diane*], 1866, huile sur toile, 424,3 x 134,7 cm, collection particulière.
53. Frederic Leighton, *Venus disrobing for the Bath* [*Vénus se déshabillant pour le bain*], 1867, 203 x 91 cm, huile sur toile, collection particulière.
54. Albert Moore, *The Four Seasons*, 1864, fresque, localisation inconnue (une photographie de cette fresque figure dans l'ouvrage de Robyn Asleson, *Albert Moore*, London, Phaidon, 2000, p. 39).

l'expression, presque rien. Il ne tente pas d'être réaliste (en effet, ses plus grands admirateurs préféreraient que ses œuvres soient un peu plus abouties), mais il peint des figures dans des tonalités discrètes, ne manifeste pas d'intention dramatique et semble incarner un tournant esthétique résolument semblable à celui des Grecs. La principale toile qu'il expose, *La Sulamite*⁵⁵, est accrochée – avec toute la discrétion propre à la Royal Academy – là où les exquises draperies et les exquises formes des vêtements de cette toile passent inaperçues. Mais ses œuvres de plus petit format, *Le Banc en marbre*, *Les Abricots*, *Les Pêches*, *Les Lys*, et, cette année, *Les Musiciens*⁵⁶, ont pu être vues par le public et ont rencontré la reconnaissance d'une élite éclairée. Dans ces petites toiles aux teintes légères, il parvient à une perfection du dessin, à une délicatesse de la couleur décorative, à un haut degré de grâce et à un calme harmonieux qui trouvent peu d'équivalents dans l'art moderne. De son talent pour les œuvres monumentales de grande échelle, le public pourra juger lorsque sera terminé le nouveau théâtre sur le site de St Martin's Hall⁵⁷.

Mr Whistler* est un autre artiste qui vise la beauté mais point le réalisme. Aucune œuvre autre que la sienne n'est capable de tant dérouter le spectateur moyen. Tout le monde peut percevoir son désintéret pour la forme, son mépris pour les finitions, la technique en apparence maladroite grâce à laquelle il réalise exactement ce qu'il souhaite réaliser et ne tente rien de plus. Mais tout le monde n'est pas en mesure de percevoir en quoi consiste sa véritable force :

-
55. Albert Moore, *The Shulamite*, 1864-1866, huile sur toile, 97 x 214 cm, Walker Art Gallery, Liverpool. – La Sulamite est le nom donné à la jeune femme originaire de Shulem chantée par Salomon dans le Cantique des Cantiques. Ce dernier est un livre de poèmes de la Bible consistant en des chants d'amour entre une femme et un homme, qui exaltent la beauté physique, la sensualité et l'amour sexuel. Il a donné lieu à de nombreuses interprétations, notamment allégoriques.
56. Albert Moore, *The Marble Seat*, 1865, huile sur toile, 47 x 74,6 cm, collection particulière ; *Apricots*, 1866, huile sur toile, 42,5 x 28,5 cm, Fulham Public Library, Londres ; *Lilies*, 1866, huile sur toile, 29,7 x 47,9 cm, The Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts ; *A Musician*, 1867, huile sur toile, 28,6 x 38,7 cm, Yale Center for British Art, New Haven (Colvin semble faire une erreur sur le titre dans son essai). Au sujet de Moore, voir Swinburne, « Remarques à propos de quelques tableaux de 1868 », p. 62, 69 et Wilde, « La Grosvenor Gallery » (1877), p. 94-95, ainsi que ill. 4.
57. Il s'agit du Queen's Theatre, construit sur le site de l'ancien St Martin's Hall, à l'angle d'Endell Street et de Long Acre (près de Covent Garden), à Londres, qui ouvrit ses portes en 1867.

sa maîtrise parfaite des *rapports*⁵⁸ de tons, et de ce que Mr Rossetti appelle les « délicates aberrations et hasards complexes de la couleur⁵⁹ ». C'est cela, rien que cela, qu'il essaie de saisir, que ce soit dans ses études en gris et brun de rivages et de ports, ou dans ses harmonieuses compositions aux couleurs décoratives japonaises. Ce sont des réussites artistiques dans leur genre, c'est indéniable ; mais on pourrait à juste titre affirmer qu'en tant qu'idéalisation de la réalité, ces images perdent de leur valeur en raison de la nature exclusive du but et de la partialité du traitement.

Reflet de sentiments radicalement différents de ceux exprimés dans l'art décoratif, qui méprise le réalisme, mais œuvres non moins ardentes, je pense, dans leur quête de beauté, sont les toiles de Mr Dante Rossetti. Parmi les membres originels de la confrérie préraphaélite, Rossetti – peut-être la principale force intellectuelle de ce mouvement – est le seul qui semble avoir profondément su allier la beauté à la passion et à l'intelligence. Un traitement puissant et une extrême beauté des couleurs sont utilisés pour incarner des sujets symboliques, suggestifs et riches en allégories imaginatives. À tout cela se mêle une forte touche de bizarrerie archaïque et cette veine de mélancolie langoureuse, à demi morbide, qui a toujours été une caractéristique préraphaélite, mais dont il n'est pas facile de retrouver l'origine. Mais c'est sur « la valeur et la signification de la chair⁶⁰ » que ce peintre insiste au plus haut point. Aux côtés de Mr Rossetti dans la catégorie des artistes imaginatifs et des amants exclusifs de la beauté, Mr E. Burne-Jones*, peintre dont la première apparition a conduit la meute des critiques ordinaires à pousser des hauts cris de stupéfaction indignée. Car il faut noter que ce qu'il y a de meilleur en art moderne n'est point ce que le critique ordinaire ne remarque pas, mais ce devant quoi il s'arrête et s'exclame : « Mais comme c'est hideux ! comme c'est affreux ! » Il reste en arrêt devant la force de capacités supérieures, qui se manifeste d'une manière qui ne lui est pas familière et, ne possédant pas le sens de la beauté pour le guider,

58. En français dans le texte.

59. William Michael Rossetti, « Whistler », *Fine Art, chiefly contemporary*, op. cit., p. 276.

60. Robert Browning, « Fra Lippo Lippi » (1855), I, v. 268. Ce poème est un monologue dramatique dont le locuteur est frère Filippo Lippi, peintre italien du xv^e siècle qui a réellement existé, et qui, dans le poème, se demande entre autres si l'art doit idéaliser la réalité ou s'en faire un miroir fidèle. Sur Browning, voir *supra*, p. 48, n. 40.

il place ces œuvres dans la catégorie des choses hideuses et atroces, cependant que le spectateur cultivé éprouve la joie de se trouver en présence d'un art qui est semblable, au degré où les conditions de ce siècle le permettent, au grand art des républiques italiennes. Il n'est pas exagéré de dire que depuis le déclin de la peinture vénitienne, aucun artiste n'a ressenti aussi profondément et atteint aussi véritablement la magie de la couleur que Mr Burne-Jones*. Que le lecteur considère *Cupidon et Psyché dans l'Hadès* dans l'exposition de la société des aquarellistes de cette année⁶¹, avec son arrière-plan bleu à la manière de Titien et ses magnifiques harmonies de teintes écarlates dans l'habit et les ailes de Cupidon. Dans son choix de sujet, Mr Jones tend vers le romantique et l'imaginaire ; en effet, ses principaux succès sont dans la sphère extra-humaine, dans l'incarnation de ses propres créations mythiques ou de celles des autres. Il traite avec une simplicité et une aisance toutes médiévales les figures de la religion grecque, du folklore nordique et des légendes ecclésiastiques, des fables d'Apulée et des visions de Chaucer⁶². On lui a reproché d'aller trop loin dans cette direction, de donner une substance corporelle à des entités trop aériennes pour en être

61. Il s'agit probablement d'Edward Burne-Jones, *Cupid Delivering Psyche* [*Cupidon délivrant Psyché*], 1867, dessin, aquarelle et gouache sur papier, 52,1 x 62 cm, Higgins Art Gallery & Museum, Bedford. Burne-Jones envoyait régulièrement des œuvres à l'exposition annuelle de la Old Watercolour Society, par exemple *The Annunciation (The Flower of God)* [*L'Annonciation (La fleur de Dieu)*] en 1864, ou *Le Chant d'amour (The Love Song)* [titre original en français] en 1865 et ce, jusqu'en 1870, où un scandale éclata au sujet du nu masculin représenté dans son aquarelle *Phyllis et Démophon*, voir Wilde, « La Grosvenor Gallery » (1877), p. 88, n. 7.

62. Voir par exemple, pour la religion grecque, *Le Miroir de Vénus* (1877) commenté par Wilde dans « La Grosvenor Gallery » (1877), voir p. 100-101 et ill. 1 ; pour le folklore du Nord, voir les représentations de la geste arthurienne, comme *L'Ensorcellement de Merlin* (1877), également commenté par Wilde dans son compte rendu de l'exposition de 1877 à la Grosvenor Gallery, voir p. 97-99 ; pour les toiles religieuses, voir par exemple *L'Annonciation* (1879) commenté par Wilde dans son compte rendu de l'exposition de 1879 à la Grosvenor Gallery, p. 111-112. — Apulée (v. 125-v. 170) est un auteur latin, dont la réputation se fonde notamment sur son roman *L'Âne d'or* (connu aussi sous le titre *Les Métamorphoses*), qui contient un célèbre récit des amours de Psyché et Cupidon (livres IV à VI), qui a inspiré Burne-Jones (*Cupidon délivrant Psyché*, voir *supra*, n. 61). — Burne-Jones mit également à de nombreuses reprises en image les œuvres de Chaucer, voir par exemple l'édition de Chaucer accompagnée de 87 illustrations de Burne-Jones publiée par la Kelmscott Press, presse privée fondée par William Morris, en 1896, <https://www.bl.uk/collection-items/the-kelmscott-chaucer> (dernière consultation le 5 juin 2020).

dotées. Mais il n'est pas de règles pour un poète, et une grande partie du charme de l'œuvre de cet artiste réside dans sa fertilité poétique et sa délicate invention. Et ce sont là les dons grâce auxquels les Anglais, par leur union des imaginaires teuton et celtique, et par leur culture hellénique, ont surpassé et surpasseront probablement les autres nations. À ces qualités, il convient d'ajouter une puissance dramatique, un certain fini quand celui-ci est requis, un accent point trop placé sur le symbolisme et la suggestion, et nous avons là les caractéristiques de ce qui doit être considéré comme ce qu'il y a de meilleur dans l'art de ce siècle. Comparables aux œuvres de Burne-Jones sont celles de Mr Simeon Solomon^{63*} [voir ill. 7]. Ses préférences semblent se porter sur des sujets de la vie romaine et juive ; et le principal tableau qu'il expose, qui représente des dames romaines au spectacle (et a pour titre *Habet* dans le catalogue⁶⁴), a davantage pour objet la représentation de la passion et des personnages que la beauté. Mais ses œuvres de taille plus modeste, et surtout ses dessins inédits, attestent une force dans la conception et une imagination mystique qui ne sont pas sans rappeler Blake⁶⁵, et devraient le placer parmi les meilleurs artistes.

Mr Watts* est un autre artiste chez qui est forte la passion de la beauté. Une étude attentive des techniques vénitiennes l'a conduit à un succès éminent en tant que coloriste ; son dessin est puissant et ses visées, essentiellement artistiques. Il possède en égale mesure l'ambition et la capacité d'exceller dans des œuvres monumentales, mais l'apathie du public l'a contraint à se consacrer principalement au portrait. Dans cet art, il fait montre d'une fine compréhension du caractère, d'une poésie de sentiment et d'une simplicité virile qu'aucun peintre anglais ne saurait égaler ; et ces qualités, le public – et c'est tout à son honneur – a appris à les apprécier. Peu de ses dessins historiques et allégoriques ont été achevés ; mais tous sans exception témoignent d'une habileté technique et d'une finesse intellectuelle qui placent Watts en étroite relation avec les maîtres de son art.

63. Simeon Solomon expose précisément un *Bacchus* en 1867, voir ill. 7.

64. Simeon Solomon, *Habet! In the Coliseum A.D. XC* [*Habet ! Au Colisée, an 90 après Jésus-Christ*], 1865, huile sur toile, 102 x 122 cm, collection particulière. – Le terme *habet* fait référence aux combats de gladiateurs organisés pendant les jeux du cirque : quand un gladiateur tenait un adversaire à sa merci, il se tournait vers les spectateurs qui hurlaient : « *Hoc habet !* » (« Il a son compte ! »).

65. Sur William Blake, voir *supra*, p. 50, n. 50.

Parmi les autres artistes qui servent la déesse beauté avec la dévotion qui lui est due, on peut citer Mr Hughes* et Mr Mason* : le premier investit son sujet d'un charme imaginatif et d'une grâce un peu affectée qui lui est propre, le second transfigure les scènes quotidiennes de couchers de soleil sur des champs anglais et des terrains communaux par le biais d'un dessin exquis, de couleurs douces et de suggestions poétiques. Ils sont loin d'être les seuls : ce qui précède n'a nullement la prétention d'être une étude exhaustive de l'art en Angleterre. Au mieux, ce panorama peut servir à montrer comment distinguer, selon le critère de la quête de la beauté ou du désintéret pour celle-ci, deux des principales catégories de l'art contemporain. Au mieux, il peut servir à montrer que, là où la majorité des peintres plaît au public par des peintures anecdotiques ou illustratives, il en est d'autres qui, avec de faibles encouragements extérieurs, et – il faut bien l'avouer – sans qu'il y ait grande unanimité parmi eux quant aux moyens d'y parvenir, ont pour visée la finalité véritable de l'art. Qu'un travail tel que le leur soit apprécié, que leurs capacités ne soient pas perverties, contrariées ou ignorées : voilà le but que la critique d'art, telle que je la conçois, devrait poursuivre. Il convient que la critique, tout en s'efforçant de faire apprécier les formes d'art supérieures, se garde absolument de se laisser aller à faire preuve d'hostilité envers les formes d'art inférieures. Si le critique sensible est enclin à céder à l'irritation quand il voit des hommes de génie délaissés au profit d'autres dont les œuvres sont, à leur oreille, ce qu'une chansonnette de rue est à une sonate de Beethoven, qu'il se souvienne que pour la plupart d'entre nous, la question est celle de la différence entre une chansonnette de rue ou pas de musique du tout. L'art qui est populaire de nos jours, aussi radicalement inartistique soit-il, est le seul qui puisse être apprécié de la plupart d'entre nous. C'est la seule représentation des aspects externes de la vie du plus grand nombre que le plus grand nombre est capable d'appréhender. Les Panathénées⁶⁶ représentées par Phidias pour

66. Festivités religieuses et sociales qui avaient lieu chaque année dans la cité d'Athènes et rassemblaient tous ses habitants (citoyens, femmes, métèques et esclaves) ainsi que des invités venus d'autres cités grecques. Fondées par Pisistrate en 566 av. J.-C., elles s'inspiraient des Jeux olympiques et comprenaient des concours de musique ou de poésie, des compétitions sportives, des exercices militaires, des processions, des sacrifices et l'offrande d'un *peplos* (vêtement tissé) sacré à Athéna, suivie d'un grand banquet. Ces fêtes étaient l'occasion pour Athènes d'affirmer sa puissance. Elles sont célébrées jusqu'à la fin du IV^e siècle ap. J.-C. C'est la procession du *peplos* que décrit la frise du Parthénon,

les Athéniens du siècle de Périclès⁶⁷ trouvent un pendant dans le jour du derby représenté par Mr Frith^{68*} pour le public londonien sous le règne de Victoria. L'écart entre le tempérament artistique des deux nations se mesure à l'aune de la différence entre ces deux idéaux. C'est nous qui souffrons une perte, nous qui avons l'infortune de nous être retrouvés dans cet état de stérilité artistique. Nous avons l'infortune que soit en sommeil la faculté qui appréhende la perfection visible, ainsi que l'impulsion qui nous fait aspirer vers elle. C'est le rôle de la critique que de tenter de raviver chez la majorité la flamme de l'amour de la beauté et de nous rendre sensibles à cette perfection des formes et des couleurs que les artistes supérieurs ont à nous montrer. Le temps occupé à cette tentative ne saurait être du temps perdu. Quelque pressants que puissent être certains intérêts plus urgents, quelque préoccupants que puissent être les conflits moraux et sociaux de notre époque, il est impardonnable que nous ne fassions pas cas du génie dont d'autres sont dotés et que nous souffrions de voir se rouiller en nous la sensibilité que ce génie peut éveiller.

appelée « frise des Panathénées », réalisée par Phidias entre 442 et 438 av. J.-C. à la demande de Périclès et qui entourait la partie intérieure du temple. Lord Elgin fait prélever la moitié de la frise au tout début du XIX^e siècle, vendue et installée ensuite au British Museum où elle se trouve encore (voir aussi, Wilde, « La Grosvenor Gallery » [1877], p. 92, n. 24). C'est une source d'inspiration très importante pour les peintres, notamment parce qu'elle est considérée comme appartenant à l'époque classique « pure ». Le nombre important de figures qu'elle représente (378 figures et 245 animaux sur une longueur totale de 160 m) motive la comparaison avec les œuvres de W.P. Frith, qui comporte souvent des dizaines de personnages représentés avec une fidélité quasi photographique.

67. Voir *supra*, p. 37, n. 7.

68. Voir *supra*, p. 41-42 et Wilde, « La Grosvenor Gallery » (1877), p. 106-107.