P.I.E.-Peter Lang

ÉCRIRE LE TABLEAU

L'approche poétique de la critique d'art à l'époque symboliste

Micéala Symington

P.I.E.-Peter Lang

ÉCRIRE LE TABLEAU

L'approche poétique de la critique d'art à l'époque symboliste

Micéala Symington

Introduction

Critique et création

En 1936, une histoire de la critique d'art est publiée en traduction anglaise. Voici ce qu'elle affirme :

> […] in France, the country in which aesthetics has had the least cultivation and even art history has not shown great results, there was during the nineteenth century an extraordinary flourishing of artistic criticism, directed, much more than by aesthetic ideas, by life lived with the artists and by happy intuitions[1].

Il faut certes s'écarter des conclusions simplistes tirées par Venturi, qui se contente de voir dans une sorte de climat d'effervescence artistique l'explication de ce mouvement esthétique. Mais ses remarques attirent l'attention, d'une part, parce qu'elles soulignent cette floraison sans précédent de textes critiques au XIX^e^ siècle, d'autre part, parce qu'elles récusent le lien entre critique d'art et esthétique et rapprochent la critique du mouvement de création. C'est peut-être là une singularité plus propre encore à la critique « fin de siècle », et qui forme son apport au genre.

Dans ses origines mêmes chez Diderot, la critique de la peinture semble reposer sur un paradoxe fondamental : « Le triste et plat métier que celui de critique ! Il est si difficile de produire une chose même médiocre ; il est si facile de sentir la médiocrité ! »[2]. Cette phrase peut paraître étonnante sous la plume de celui qui passe pour l'inventeur du genre, à tout le moins celui qui lui a donné ses lettres de noblesse en littérature. Elle souligne la position marginale de la critique, étrangère à la création. C'est le premier romantisme allemand qui fut le premier mouvement à s'intéresser à l'aspect poétique de la critique, comme cela est connu depuis Walter Benjamin et comme l'a également souligné Antoine Berman[3]. En France, c'est Baudelaire qui a développé l'idée

---

1 Lionello Venturi, *History of Art Criticism*. Traduit de l'italien par Charles Marriott. New York, E. P. Dutton & Co. Inc., 1936, XV-345 p., p. 310 : « […] en France, le pays où l'esthétique a été le moins cultivée et où l'histoire de l'art elle-même n'a pas montré de grands résultats, il y eut, au cours du dix-neuvième siècle, une extraordinaire floraison de critique artistique, mue, bien plus que par des idées esthétiques, par la vie avec les artistes et par d'heureuses intuitions ». (Notre traduction : sauf indication contraire, les traductions proposées sont de notre fait).

2 Diderot, *Salon de 1763* in *Salons*. Éd. par Jean Seznec et Jean Aldhémar. Oxford, the Clarendon Press, 1957-1967, 4 vol., vol. I, p. 209.

3 Voir notamment Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*. Éd. par Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main, Suhrkamp

que le commentaire le plus pertinent d'une œuvre en est la recréation poétique. Là intervient peut-être une différence essentielle entre critique littéraire et critique d'art : la première, de même nature que l'œuvre qu'elle commente, en est d'abord une évaluation[4], et c'est ce qui explique la remarque méprisante de Diderot. Le commentaire pictural résulte pour sa part d'une nécessité. Sa situation est autre, car sa légitimité consiste à entreprendre de faire voir. Cette contrainte propre à la critique d'art comporte ce qui fait la force de la critique symboliste : celle-ci a pris conscience des enjeux du genre, et a compris que l'activité critique consistait à réaliser *ipso facto* une nouvelle peinture. Par là, la critique picturale ne peut se circonscrire à une fonction purement descriptive, celle de représenter le tableau. Elle ne peut pas même être envisagée simplement à travers la notion d'*ekphrasis*, trop liée à une rhétorique du visuel. Par le lien que sa propre poétique établissait avec le symbole, par cet idéal d'une peinture qui serait recréation poétique – c'est-à-dire, resymbolisation – d'une œuvre picturale, le symbolisme a en réalité touché à l'essence même de la critique de la peinture. En tirant la critique d'art de sa position ancillaire par rapport à l'œuvre, il a tout d'abord illustré, par la pratique poétique qu'il a développée, une réflexion sur la relation entre la création picturale et le statut du commentaire ; mais il a transformé le commentaire en réécriture symbolique, et révélé par là une essence demeurée jusqu'alors, dans l'histoire de la critique d'art, pure virtualité. C'est, en effet, par le symbole que la critique d'art se constitue en création poétique. Pour Arthur Symons, c'est le symbole qui définit la littérature même, si bien qu'il ne peut y avoir, selon lui, de littérature en dehors du symbolisme : « WITHOUT symbolism there can be no literature ; indeed, not even language. What are words themselves but symbols, almost as arbitrary as the letters which compose them […] ? »[5].

(Taschenbuch Wissenschaft 4), 1973, 116 p. Il existe une traduction française par Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang sous le titre : *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*. Paris, Flammarion, 1986, 188 p. Voir également Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger*. Paris, Gallimard (coll. Tel), 1984, 313 p., notamment p. 193-225.

4 F. Brunetière est conscient de cette aporie du projet même de la critique littéraire : « ce que l'on craint à bon droit qui ne paraisse un peu outrecuidant, c'est de leur reprocher qu'ils [les écrivains] entendent mal leur science ou leur art, parce qu'ils l'entendent autrement que nous ; c'est d'oser le leur dire ; et c'est enfin de prétendre que leur manière de penser se soumette ou se convertisse à la nôtre… » (« La critique impressionniste », *Revue des Deux Mondes*, LIII^{e} année, 3^{e} période, 1er juillet 1883, tome 4, p. 210-220, p. 210).

5 *The Symbolist Movement in Literature*. London, W. Heinemann, 1899, 199 p., « Introduction », p. 3 : « Sans symbolisme, il ne peut y avoir de littérature, en réalité, pas même de langage. Que sont les mots eux-mêmes sinon des symboles, presque aussi arbitraires que les lettres qui les composent […] ? ».

L'hétérogénéité radicale de la critique d'art et de son objet fait apparaître une autre différence à l'égard de la critique littéraire. Contrairement à la réflexivité de la critique littéraire, œuvre de langage qui traite d'une œuvre de langage, la critique d'art opère une translation, elle retranscrit une forme d'expression dans une autre. Comme la traduction, qui recrée une œuvre dans une autre langue, la critique d'art recrée l'œuvre picturale dans le langage. Et en la sortant de son contexte originel, elle livre son commentaire sous la forme d'une resymbolisation : la traduction, elle aussi, suppose une démarche critique ; elle aussi opère une nouvelle symbolisation de l'œuvre.

Symbolisme et critique poétique

Étudier la critique d'art symboliste revient à envisager, à travers le discours critique, l'œuvre picturale comme objet d'un processus de symbolisation de nature poétique. Le symbole poétique prend pour objet l'image. Or, celle-ci recourt à des moyens plus variés que ceux d'autres arts visuels, comme la statuaire : elle intègre en particulier la couleur, dont les symbolistes font un usage poétique particulièrement fécond. Ici se pose le problème de la définition de l'objet de la critique. La peinture joue en effet non seulement sur les contrastes et les proportions, mais aussi sur les tons, c'est-à-dire les couleurs, et cette diversité de moyens est également ressentie, en termes hégéliens, comme une source de richesse à l'intérieur d'une conception hiérarchique des arts.

La définition d'une critique « symboliste » soulève un autre problème : celui de l'extension de la référence au symbolisme, qui rejoint le problème du corpus. Valéry, qui offre pourtant lui-même des définitions du symbolisme, dénonce les mots en *-isme* et affirme par exemple qu'il faudrait « avoir perdu tout sentiment de la rigueur »[6] pour définir le romantisme. Dans son fameux texte *Existence du symbolisme*, il souligne la multiplicité des conceptions de ce mouvement, et la difficulté à produire une définition cohérente[7]. L'histoire littéraire, trop souvent,

---

6 *Variété* in *Œuvres*. Éd. par Jean Hytier. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1957, 2 vol., t. I, 1807 p., p. 600.

7 Paul Valéry, *Existence du symbolisme* in *Œuvres*. Édition établie et annotée par Jean Hytier. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2 vol., vol. I, 1975 [1957], 1851 p. ; vol. II, 1984 [1960], 1726 p., vol. I, p. 687 : « Le mot *Symbolisme* fait songer les uns d'obscurité, d'étrangeté, de recherche excessive dans les arts ; d'autres y découvrent je ne sais quel spiritualisme esthétique ou quelle correspondance des choses visibles avec celles qui ne le sont pas ; et d'autres pensent à des libertés, à des excès qui menacent le langage, la prosodie, la forme et le bon sens. Que sais-je ? Le pouvoir excitant d'un mot est illimité ». Voir également la lettre à Timmermans du 19 décembre 1932, in *Lettre à quelques-uns*. Paris, Gallimard, 1952, 251 p., p. 203-205, où il voit dans le symbolisme « une sorte de mysticisme esthétique, parfois très prononcé » (p. 204). Il insiste sur la difficulté à définir le mouvement : « le symbolisme a essayé un peu de tout ; je veux dire qu'entre 1885 et 1900, on a tenté beaucoup plus d'"expériences" que jamais auparavant ».

trace des limites nettes et, dans une certaine mesure, arbitraires, limitant le symbolisme à une « école » plutôt que de l'étendre à un « mouvement ». On considère par exemple habituellement qu'il n'existe pas de symbolisme anglais. La littérature anglaise compte pourtant plusieurs figures de premier plan – dont certaines sont au premier rang des « mardistes » – qui se sont efforcées de diffuser les idées de Mallarmé, de les adapter au domaine anglais. Cet essai de « greffe » pose, pour le comparatiste, le problème du « transfert culturel », selon la terminologie de Michaël Werner et de Michel Espagne, elle-même reprise à la critique allemande. Il s'agit bien, pour les disciples de Mallarmé issus de la culture anglaise, de transformer une tradition littéraire et d'ouvrir une voie nouvelle. Mais c'est également et surtout par la définition d'une poétique, c'est-à-dire par l'étude non de la réception anglaise du symbolisme français, mais de critères structurels, internes, que l'on s'efforcera de définir, à partir de la critique de la peinture, un symbolisme anglais.

Significativement, ce symbolisme anglais concerne de façon privilégiée des auteurs anglo-irlandais, tournés spontanément vers des modèles étrangers à une époque où la langue native, le gaélique, venait de s'effacer. Chez l'Oxonien Wilde comme chez des auteurs irlandais imprégnés d'une culture anglaise greffée, tels Moore ou Symons, on peut comprendre l'intérêt d'une poétique qui envisage la langue comme un matériau symbolique extérieur. De même que la poésie étrangère, celle de Mallarmé, allait être l'objet d'une réappropriation, de même le critique-poète s'assignait-il comme tâche de se réapproprier cet objet esthétique extérieur – par sa spatialité comme par ses moyens esthétiques – qu'est l'œuvre picturale.

Un autre problème de frontière concerne les limites françaises du symbolisme. L'histoire littéraire fait traditionnellement succéder le symbolisme à la Décadence, de façon un peu schématique. Les étiquettes tracent ici des frontières artificielles, et bien des auteurs classés parmi les Décadents voient dans le symbole un principe moteur de la poésie. Ils illustrent par ailleurs souvent cette réflexion dans une critique picturale que l'on ne peut séparer sans arbitraire du symbolisme.

Les écrits de l'époque rendent problématique la distinction entre Décadence et symbolisme. Trois ans à peine après la publication, en 1886, du « Manifeste » de Moréas, tenu généralement pour le texte fondateur du mouvement, Léon Vanier, l'éditeur des symbolistes, rassemble plusieurs documents sous le titre *Les Premières Armes du symbolisme*. Ces textes ont pris place dans la polémique des années précédentes, où la notion de « symbolisme » a trouvé une définition. Dans l'avant-propos qui les précède, Léon Vanier considère que le symbolisme « a désormais sa place marquée dans l'histoire littéraire de notre pays ». Il y voit, à côté du romantisme, « la plus sérieuse manifestation d'art au dix-

neuvième siècle »[8]. L'expression « manifestation d'art » est peut-être reprise à Moréas qui l'avait employée dans son célèbre « Manifeste ». Mais comment ne pas voir, dans la formule de Vanier, un rappel de la contestation du naturalisme, assimilé par les symbolistes à un refus de l'art ? Or, c'est en grande partie sur cette contestation que s'est érigé le mouvement. Moréas lui-même insiste sur cet aspect du symbolisme et l'associe explicitement, dans une lettre à Léon Vanier, à la « crise de la représentation » qui a appelé, à la fin du XIX[e] siècle, d'autres moyens d'expression :

> N'avons-nous pas depuis bientôt vingt ans, un art qui renie systématiquement l'Idéal, qui fait de la description matérielle son but immédiat, […] s'inébrie de platitude et de vulgarité ? […] C'est contre cet *art moyen*, contre ce parvenu que le Symbolisme proteste[9].

Dans ce mouvement de protestation, la critique de la peinture, forme d'écriture par essence référentielle car informative, ancillaire et en marge de l'art, soulève un paradoxe. Car elle constitue, chez les symbolistes, une forme privilégiée du rejet d'une esthétique de la représentation et, plus encore que toute autre forme d'expression symboliste, recourt à la suggestion pour dissiper les apparences et atteindre le vrai. La vérité du commentaire critique réside alors paradoxalement dans le « rêve », c'est-à-dire dans la fiction poétique.

Dans une chronique sur « Les Poètes décadents », Paul Bourde reprend cette opposition des deux esthétiques, mais en donnant sa faveur au naturalisme : « […] à côté d'une brillante école de romanciers uniquement épris de réalisme, s'est formée une école de poètes réfugiés, comme le savant Hawthorne en sa serre, dans un monde absolument artificiel »[10]. Ce commentaire très dépréciatif souligne que la décadence, comme le symbolisme, est tout d'abord conçue comme une résistance au naturalisme.

Au départ, le terme de « symbolisme » correspond aussi à un refus des connotations péjoratives de « Décadence ». Certes, une conception cyclique de l'histoire, qui dissocierait l'évolution des arts de celle des civilisations, peut aussi retourner ces connotations. Dans les quelques pages très célèbres rassemblées, dans ses *Essais de psychologie contemporaine*, sous le titre « Théorie de la Décadence », voici ce que Paul Bourget fait dire, en 1883, au psychologue-écrivain qu'il imagine : « Si les citoyens d'une décadence sont inférieurs comme ouvriers de la grandeur du pays, ne sont-ils pas très supérieurs comme artistes de l'intérieur

---

8 *Les Premières Armes du symbolisme*. Paris, Léon Vanier, 1889, 51 p., p. 5.

9 Lettre de Jean Moréas à Léon Vanier, 16 avril 1889, in *ibid.*, p. 5-9, p. 9.

10 « Les Poètes décadents. Chronique de Paul Bourde », *Le Temps*, 6 août 1885. Republié sous forme d'extraits dans *Les Premières Armes du symbolisme*, *op. cit.*, p. 13-24 ; pour la citation, voir p. 13.

de leur âme ? »[11]. La grandeur de la décadence repose donc sur le paradoxe du clivage entre extériorité et intériorité, de la séparation du fort et du beau. En 1884, Verlaine, dans *Les Poètes maudits*, revendique l'étiquette : il la rattache à une glorification du Beau en dehors de toute autre considération. Il reprend l'image traditionnelle du soleil couchant dans cette déclaration : « J'aime le mot de décadence tout miroitant de pourpre et d'ors »[12]. Il fait allusion, quelques lignes plus loin, à son sonnet « Langueur » publié le 26 mai de l'année précédente dans *Le Chat noir*, et qui valorisait « l'Empire à la fin de la décadence ». Enfin, dans le troisième chapitre d'*À Rebours*, Huysmans, au terme d'un parcours de l'histoire de la littérature latine, souligne le goût particulier de des Esseintes pour la période décadente, plus riche et raffinée[13].

Ces retournements sont connus, au point qu'ils tendent parfois à éclipser le refus, par les tenants mêmes de la « Décadence », des connotations négatives du mot. À son éditeur Léo d'Orfer, qui formait le projet d'une revue portant ce titre, Mallarmé répond, le 29 septembre 1886 : « Quel titre abominable que – La Décadence et comme il serait temps de renoncer à tout ce qui y ressemble ! ». Le rejet de cette appellation constitue même l'une des principales motivations du « Manifeste du symbolisme » de Moréas, paru la même année : « les littératures décadentes se révèlent essentiellement coriaces, filandreuses, timorées et serviles ». Il prend pour exemple les tragédies de Voltaire, « marquées de ces tavelures de décadence »[14]. Dans le numéro du 11 août 1885 du *XIX^e Siècle*, Moréas répond à la chronique sur les décadents de Paul Bourde, et évoque les « poètes qu'on qualifie arbitrairement de décadents », ou les « poètes prétendus décadents »[15]. Un détracteur du mouvement comme Anatole France remarque cette intention de Moréas dans son « Manifeste » :

> Un journal, qui reçoit d'ordinaire les manifestes des princes, vient de publier la profession de foi des symbolistes. Ceux-ci étaient plus connus sous les noms de décadents et de déliquescents. Mais M. Jean Moréas, le rédacteur de la profession de foi, repousse ces vocables comme impropres […][16].

Derrière ce qui est d'abord un conflit terminologique se cache une certaine confusion. Dans le recueil de textes que Léon Vanier publie

---

11 Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine* [1885-1886]. Éd. par André Guyaux, Paris, Gallimard (coll. Tel), 1993, xxiii-469 p., p. 14-16.

12 Verlaine, *Les Poètes maudits* (1884).

13 *À Rebours* [1884], in *À Rebours/Le Drageoir aux épices*. Paris, Union Générale d'Éditions (10/18), 1975, 446 p., p. 23-335, p. 81-85.

14 *Les Premières Armes du symbolisme*, *op. cit.*, p. 32.

15 *Ibid.*, respectivement p. 25 et p. 26 ; p. 27 : « Les prétendus décadents […] ».

16 Anatole France, « Examen du Manifeste », *Le Temps*, 26 septembre 1886. Reproduit sous forme d'extraits dans *Les Premières Armes du symbolisme*, *op. cit.*, p. 40-47, p. 40.

sous le titre *Les Premières Armes du symbolisme* figurent autant de textes consacrés à la notion de décadence qu'à la définition du symbolisme[17], et la défense de l'un se confond avec l'éloge de l'autre. Et surtout, les modèles revendiqués sont souvent les mêmes, dans la perspective des détracteurs comme des défenseurs. Ainsi, Paul Bourde tient Baudelaire pour le « père direct » des décadents, mouvement dont les « deux colonnes » sont le Verlaine de *Sagesse*, des *Romances sans paroles* ou de *Jadis et Naguère*, d'une part, et d'autre part Mallarmé « qui, dès ses débuts, s'est révélé inintelligible et qui est toujours resté égal à lui-même »[18]. Dans sa réponse, Moréas reprend les termes mêmes de Bourde et s'inscrit lui-même dans la filiation de Baudelaire, « de ce grand et noble poète tant bafoué et calomnié de son vivant, et si mal connu encore à cette heure ». Il poursuit en inscrivant l'esthétique décadente sous le signe du symbole :

> Les prétendus décadents cherchent avant tout dans leur art le pur Concept et l'éternel Symbole, et ils ont la hardiesse de croire avec Edgar Poë [*sic*] « … que le Beau est le seul domaine légitime de la poésie. Car le plaisir qui est à la fois le plus intense, le plus élevé et le plus pur, ce plaisir-là ne se trouve que dans la contemplation du Beau »[19].

Décadence et symbolisme se rassemblent par leurs modèles et dans un refus commun de l'esthétique de la représentation, à laquelle ils substituent l'art de la suggestion, mû, comme l'ont souligné les écrits théoriques de Mallarmé, par le travail du symbole. Le lien entre symbole et suggestion, central dans l'esthétique symboliste, permet de comprendre une critique picturale qui se refuse à la description pour éviter de limiter, dans l'imaginaire du lecteur, l'effet illimité produit par l'œuvre picturale. Anatole Baju insiste sur cette quête de l'illimité qu'interdisent les procédés rationnels de représentation comme la comparaison ou l'allégorie : « Ne pas dépeindre, faire sentir ; donner au cœur la sensation des choses, soit par des constructions neuves, soit par des symboles évoquant l'idée avec plus d'intensité par [*sic*] la comparaison »[20].

---

17 On y trouve précisément cinq textes après l'avant-propos de l'éditeur : la chronique de Paul Bourde sur « Les Poètes décadents », la réponse de Moréas intitulée « Les Décadents » (*Le XIX^e^ siècle*, mardi 11 août 1885, 4 p., p. 3), le « Manifeste du symbolisme » de Moréas, un examen de ce manifeste par Anatole France, enfin une lettre de Moréas à Anatole France.

18 *Ibid.*, p. 14.

19 *Ibid.*, p. 27. Il affirmait plus haut : « M. Bourde pense que Baudelaire est le père de ces horribles décadents, et il a raison ».

20 *L'École décadente*. Paris, Vanier, 1887, 32 p., p. 10.

Pour une approche poétique de la critique

Le corpus de la critique d'art symboliste doit donc être pris dans son sens le plus large. Wilde, Symons et même Moore, dans la littérature anglaise et anglo-irlandaise (caractérisée par cette orientation systématique vers l'étranger, qui permet une réflexion sur le langage), doivent y être comptés. En France, Mallarmé tient une place centrale, notamment dans le cadre d'une approche comparatiste, puisqu'il est un modèle en Angleterre. À ses côtés doit figurer Huysmans, et les limites du symbolisme en critique d'art doivent même être abordées par l'analyse des textes critiques des Goncourt ou de Sainte-Beuve : comme Huysmans dans *À Rebours*, Zola dans *L'Œuvre* tisse le commentaire critique ou esthétique dans la fiction romanesque ; quant à la critique d'art de Fromentin, tenue par Thibaudet pour la plus accomplie de la littérature française, on pourra montrer qu'elle développe, pour une part, une démarche mallarméenne, car l'image n'y est pas restituée sémantiquement mais par le rythme et la couleur des sons dans le langage.

De la même manière, dans la mesure où notre approche ne relève pas strictement de l'histoire littéraire, le découpage chronologique ne saurait être strict. Globalement, cependant, notre investigation pourrait débuter en 1874, date du premier article de Mallarmé sur Manet, donc avant les débuts du symbolisme proprement dit[21]. Cette année marque également le début de l'impressionnisme avec une exposition du groupe dans l'atelier de Nadar[22]. Or, ce mouvement pictural a des liens très étroits avec la critique d'art symboliste, en même temps qu'avec l'esthétique qui lui est associée. Il s'agit, pour les critiques symbolistes comme les peintres impressionnistes, de privilégier l'effet produit par la forme sur le contenu sémantique, de « rendre l'effet dans son unité frappante, sans soucis de la correction des lignes ni de la minutie des accessoires », pour reprendre la formulation de Bürger[23]. Enfin, l'année 1874 est la date de la publication du *Fleuve* de Charles Cros, dont l'illustration par Manet témoigne de la fonction critique assignée à l'artiste, en même temps qu'il forme un exemple de critique visuelle d'un texte littéraire. Les années qui suivent offriront la matière de notre étude, et présentent quelques étapes importantes. Un de ces repères est 1891 : Wilde publie *The Critic as Artist*, considéré comme une réponse aux remarques sur l'artiste formulées par Whistler dans son « Ten O'Clock »[24]. C'est aussi

---

21 « Le jury de peinture pour 1874 et M. Manet », publié dans *La Renaissance littéraire et artistique* le 12 avril 1874.

22 L'appellation est lancée par Louis Leroy dans un article peu flatteur du *Charivari* (25 avril 1874).

23 Pseud. de T. Thoré, « Le Salon de 1861 », in *Salons de W. Bürger I* (2 vol.). Paris, Renouard, 1872, p. 414.

24 La conférence est prononcée en 1885 ; le texte est traduit par Mallarmé en mai 1888 et publié dans *La Revue Indépendante*.

en 1891 que paraît l'article de G.-A. Aurier, « Le symbolisme en peinture : Paul Gauguin »[25], affirmant pour la première fois l'idée d'un équivalent pictural de la poésie symboliste. Nombre de textes importants de Mallarmé ou de Wilde[26] paraissent les années suivantes, et le *Modern Painting* de George Moore paraît en 1893. Le terme de ce parcours pourrait être marqué, à la fin du siècle, par la publication de *The Symbolist Movement in Literature* (1899) d'Arthur Symons. L'ouvrage offre tout d'abord une sorte de bilan de l'apport esthétique du symbolisme. Mais surtout, à travers sa lecture très pénétrante de Mallarmé, il constitue la tentative la plus intéressante pour introduire la peinture impressionniste et le symbolisme en Angleterre, qui est le milieu récepteur du mouvement.

La délimitation du corpus est, par ailleurs, indissociable de l'investigation du *statut* de la critique, laissant entendre que la critique d'art ne se voit pas toujours attribuer celui qui lui est dû : la question de la légitimité du statut se rattache ici à celle de la littérarité du discours critique, mais aussi à sa place dans une hiérarchie des genres et des arts. En effet, la plupart des auteurs dont nous traitons ont acquis leur célébrité dans des genres autres que la critique d'art. Cela impose-t-il de les classer dans une autre catégorie que ceux qui se sont exclusivement illustrés dans la critique d'art ? En d'autres termes, faut-il trouver un autre terme de référence pour distinguer la critique des créateurs de celle des simples critiques ? Les réflexions d'Oscar Wilde sur ce sujet sont particulièrement intéressantes. Pour montrer en quelle estime il tenait le travail du critique, il établit une analogie entre, d'une part, l'artiste et le critique, d'autre part, le vainqueur de la course aux flambeaux dans la Grèce antique et celui qui, réagissant à la victoire, partait le premier avec sa torche allumée :

> In the torch race which the Greek boys ran from the Cerameician field of death to the home of the goddess of Wisdom, not merely he who first reached the goal but he also who first started with the torch aflame received a prize. In the Lampadephoria of civilisation and free thought let us not forget to render due meed of honour to those who first lit that sacred flame,

---

25 *Mercure de France*, mars 1891, p. 155-165.

26 En 1890, Whistler entame la publication d'une revue qu'il appelle *Whirlwind*. En novembre de cette même année, Mallarmé y contribue par un sonnet qui porte sur la peinture de Whistler, et en particulier sur le dessin fait par Whistler pour la couverture de la revue (une danseuse entourée d'un « tourbillon de mousseline »). Wilde publie de nombreux articles de critique d'art dans des revues. Nombreux sont, évidemment, les autres auteurs concernés. On peut penser plus particulièrement à Yeats, dont certains textes importants, comme « Symbolism in Painting » (1898) ou « Art and ideas » (1913), ont été rassemblés en 1961 dans un volume intitulé *Essays and Introductions*.

> the increasing splendour of which lights our footsteps to the far-off divine event of the attainment of perfect truth[27].

Wilde montre clairement l'importance qu'il attribue au travail du critique : celui-ci « éclaire nos pas vers… la possession parfaite ». L'étude de la critique de Mallarmé et Wilde, et autour d'eux des symbolistes dans les domaines français et anglais, permettra d'établir l'importance et la signification particulière que ce genre comportait pour nos auteurs.

Notre parcours sera articulé autour des figures dominantes de Wilde, Mallarmé, Symons, Huysmans et Moore. Mais parmi ces auteurs et les autres qui seront évoqués, l'orientation de notre sujet suppose des documents de natures très différentes. Le point de départ est évidemment constitué de textes théoriques ou de réflexions sur la critique d'art. Mais l'approche poétique sera étayée et illustrée par des textes de critique, confrontés, pour les besoins de l'analyse, aux tableaux qu'ils commentent. Car c'est dans la relation du commentaire à l'œuvre que réside le nœud du problème. Mallarmé souligne le caractère indissociable et la dépendance irréductible des deux œuvres à travers la métaphore du miroir. Le tableau est le miroir du critique, miroir qui, en dégageant la Forme, guide le contemplateur dans sa quête de l'Idée :

> I content myself with reflecting on the clear and durable mirror of painting, that which perpetually lives yet dies every moment, which only exists by the will of Idea, yet constitutes in my domain the only authentic and certain merit of nature – the Aspect[28].

Dans le vocabulaire employé transparaissent ici les héritages philosophiques. Une interrogation sur la critique d'art conduit en effet nécessairement à prendre en compte les fondements philosophiques, liés notamment à l'apport de Hegel et de Lessing dans le domaine de l'esthétique

---

[27] Oscar Wilde, « The Rise of Historical Criticism » (1879), in *Essays and Lectures*. London, Methuen, 1908, 244 p., p. 3-155, p. 108. Georges Bazile (Wilde, *Les Origines de la critique historique, et conférences sur l'art*. Traduit de l'anglais par Georges Bazile. Paris, Mercure de France, 1914, 239 p.), propose cette traduction (p. 125) : « Dans la course aux flambeaux que couraient les jeunes Grecs du champ de la mort du Céramique jusqu'au temple de la déesse de la Sagesse, non seulement celui qui atteignait le but le premier, mais aussi celui qui partait le premier avec sa torche allumée recevait un prix. Dans la lampadophorie de la civilisation et de la pensée libre, n'oublions pas d'accorder sûrement un prix d'honneur à ceux qui, les premiers, allumèrent cette flamme sacrée, dont la splendeur croissante éclaire nos pas vers le divin but, encore éloigné, de la possession de la vérité parfaite ».

[28] Mallarmé : « The Impressionists and Édouard Manet », in *Documents Stéphane Mallarmé*. Présentés par Carl Paul Barbier. Paris, Nizet, 1968-1980, 7 vol., t. I, p. 66-86, p. 86 : « Je me contente de réfléchir au miroir clair et durable de la peinture, celui qui vit perpétuellement et pourtant meurt à chaque instant, qui n'existe que par la volonté de l'Idée et qui pourtant constitue dans mon domaine le seul mérite authentique et certain de la nature – l'Aspect ». Le texte original étant perdu, nous citons la traduction anglaise initialement publiée.

et dans la réflexion sur la nature des arts. Notre corpus intégrera donc aussi les œuvres de référence permettant d'éclairer l'arrière-plan philosophique des théories, qui combine pourtant des apports aussi hétérogènes que ceux de Platon ou de Schopenhauer. Ainsi, l'examen des présupposés esthétiques de nos auteurs permettra de comprendre à quel point leurs réflexions sur l'expérience artistique se constituent en une pensée philosophique.

Par ailleurs, l'approche poétique pourra également consister dans la confrontation des œuvres « critiques » proprement dites et des œuvres qui ne relèvent pas strictement de la critique : ainsi, les réflexions théoriques de Mallarmé pourront être comparées avec sa poésie, comparaison particulièrement pertinente et féconde lorsqu'il s'agit de poèmes qui s'inspirent d'une peinture et du travail d'un peintre (comme c'est le cas du « Billet à Whistler » ou de l'« Hommage » à Puvis de Chavannes) ; de même, ce que dit Wilde sur le rôle du critique est illustré dans sa propre critique, et l'analyse du rôle de la peinture dans *The Picture of Dorian Gray* pourra servir de point de départ pour l'examen du fonctionnement de la réflexion esthétique dans son œuvre. Parmi les textes de critique d'art abordés, certains sont donc bien sûr de simples commentaires, mais d'autres prennent la forme de poèmes, selon l'idéal mallarméen, voire de passages de romans, ce qui rend plus complexe l'analyse de la structure et de la fonction de la critique d'art.

En sens inverse, l'étude des textes et de leur relation à l'œuvre visuelle fait apparaître des enjeux esthétiques plus généraux concernant la réflexion sur la vertu poétique du symbole ou sur la définition du mouvement symboliste. La critique d'art comme genre littéraire, illustrée par des écrivains reconnus dans d'autres genres, occupe une place particulière. Sa source d'inspiration (peinture ou sculpture) est visible, a une forme évidente et concrète. Sa motivation manifeste, l'appréciation critique d'une œuvre d'art, paraît indiscutable. Mais pour comprendre ce recours à la critique d'art chez un Mallarmé, un Wilde ou un Symons, on ne peut en rester aux motivations matérielles, c'est-à-dire au tableau pris pour objet d'un discours critique. D'autres implications apparaissent, concernant la nature de la création artistique, le rapport entre texte et image, ou encore l'idée d'une hiérarchie des arts : comme resymbolisation d'une œuvre elle-même symbolique, la critique d'art permet de réfléchir sur une conception de la littérature qui place le symbole au cœur de toute création.

État de la question ; problèmes de méthode

Il serait vain de vouloir dresser un « état de la question » sur un sujet, lui-même peu abordé, mais situé au carrefour de plusieurs domaines de recherche déjà bien explorés. Les études sur le symbolisme foisonnent, Mallarmé est l'objet d'une recherche prolixe, renouvelée encore par les

travaux et les éditions en cours[29]. Mais c'est essentiellement sa poésie qui intéresse. Le Mallarmé critique d'art n'a suscité que peu d'intérêt, et des textes comme « Le Jury de peinture […] » et « The Impressionists and Édouard Manet » n'ont éveillé que médiocrement la curiosité de la critique[30]. Dans le domaine anglais, la situation de l'édition des textes est parlante : non seulement Symons est ignoré de la critique, mais il n'est guère édité. Il n'existe pas d'édition récente de l'activité journalistique de Wilde, et sa critique est globalement considérée avec un certain dédain. La recherche sur ces auteurs est donc loin d'être exhaustive, et la critique d'art offre une perspective relativement neuve.

Un autre domaine d'étude qui, à première vue, paraît bien balisé est formé par les relations entre texte et image. Objet déjà de nombreux travaux, elles ont jusqu'ici particulièrement intéressé les critiques anglo-saxons, mais ceux-ci se tournent essentiellement vers la littérature française. C'est le cas de Norman Bryson (*Word and Image. French Painting of the Ancien Régime*[31]), qui, en retraçant l'évolution des rapports entre mot et image, apporte une contribution importante à l'histoire de la critique de la peinture en France. David Scott, dans *Pictorialist Poetics. Poetry and the Visual Arts in Nineteenth Century France*[32], aborde plus spécifiquement le rapport, en France, entre poésie et peinture au XIX^{e} siècle. Plus récemment les rapports entre texte et image ont été le sujet d'un colloque dont les interventions ont été recueillies par Jeff Morrison, et Florian Krobb (*Text into Image: Image into Text*[33]), ce qui prolonge et élargit un domaine exploré par les auteurs de l'ouvrage collectif paru en 1994 (*Artistic Relations. Literature and the Visual Arts in Nineteenth Century France*[34]) et dont les contributions sont rassemblées par Peter Collier et Robert Lethbridge[35].

---

29 Par exemple la nouvelle biographie publiée par Jean-Luc Steinmetz (*Mallarmé. L'absolu au jour le jour*, chez Fayard) ou la nouvelle édition La Pléiade des *Œuvres complètes*, préparée par Bertrand Marchal. Voir de cet auteur : « Éditer Mallarmé », *Magazine littéraire*, n° 368, septembre 1998, p. 28-29. Parmi les travaux généraux sur le symbolisme, les ouvrages d'Anna Balakian (*The Symbolist Movement in the Literature of European Languages* et *The Symbolist Movement : A Critical Appraisal*, cités plus loin) soulignent le caractère international du mouvement.

30 Ses écrits sur l'art viennent à peine d'être publiés en volume séparé : Mallarmé, *Écrits sur l'art*. Présentation par Michel Draguet, Paris, G.-F., 1998, 411 p. La critique d'art a été jusqu'à présent abordée essentiellement à travers le modèle de Baudelaire.

31 Cambridge, Cambridge University Press, 1981, xviii-281 p.

32 Cambridge, Cambridge University Press, 1988, xi-207 p.

33 Amsterdam, Atlanta, GA, Éditions Rodopi B. V., 1997, 353 p. [Actes du congrès interdisciplinaire bicentenaire, St. Patrick's College Maynooth (The National University of Ireland), septembre 1995].

34 New Haven et Londres, Yale University Press, 1994, ix-352 p.

35 Ajoutons également l'exemple de Finke, Ulrich (ed.), *French Nineteenth Century Painting and Literature*. Manchester, Manchester University Press, 1972, xx-390 p. ;

Plus récents, les travaux français, qui se multiplient ces dernières années, sont plutôt comparatistes. Mais l'approche, souvent monographique, consiste généralement à confronter la production littéraire et la production picturale d'un même auteur[36] : il s'agit alors d'aborder parallèlement les deux formes artistiques, plutôt que de montrer, comme à travers la critique de la peinture, l'action de l'une sur l'autre. Orientés généralement autour de la figure de Baudelaire, plusieurs travaux portent cependant sur la critique d'art[37]. Mais l'approche relève surtout de l'histoire des idées ou de l'histoire de l'esthétique, et ne vise pas à aborder la pratique poétique de la critique d'art. En développant une approche poétique de la critique, visant à l'envisager comme resymbolisation de l'œuvre picturale, on peut montrer comment le symbolisme seul parvient à réaliser une essence propre à la critique picturale. À rebours, l'analyse de la critique de la peinture permettra d'apporter un éclairage sur la mise en œuvre particulière d'une poétique centrée sur le symbole. La critique d'art constitue, en effet, une des formes littéraires qui permettent d'introduire la poétique mallarméenne dans les lettres anglaises.

Sur le plan de la méthode, notre étude du « transfert culturel » du domaine français au domaine anglais – du rapport d'« influence », même, dans ce cas, pour reprendre une notion presque abandonnée aujourd'hui par les travaux comparatistes – envisagera notamment comment Wilde et surtout Symons ont compté parmi les introducteurs les plus importants, en Angleterre, des théories de Mallarmé en matière de critique d'art. Or, la position commune à Mallarmé et à Wilde consiste notamment à mettre en parallèle la genèse de la critique d'art, d'une part, avec l'art qu'elle commente, et d'autre part, avec le processus de création poétique. De la littérature comparée, notre étude, dans cette confrontation des genres, glissera à la littérature générale, puisque l'un des enjeux (et c'est sans doute une des implications incontournables d'une réflexion sur la critique d'art) en est la réflexion sur l'art lui-même. Cette démarche, Wilde lui-même la suit :

---

ainsi que l'anthologie de Charles Harrison, Paul Wood et Jason Gaiger, *Art in Theory 1815-1900. An Anthology of Changing Ideas.* Oxford et Malden (Mass.), Blackwell Publishers Ltd., 1998, xx-1097 p.

36 Il existe cependant une étude plus générale : Jean-Pierre Guillerm, *Les Peintures invisibles. L'héritage pictural et les textes en France et en Angleterre 1870-1914*. Thèse présentée devant l'Université de Lille III le 14 juin 1977. Lille, Atelier Reproduction des Thèses Université de Lille III, 1982, 2 tomes (vii-1432 p.).

37 Citons, parmi bien d'autres travaux, les études rassemblées par Jean-Paul Bouillon, *La Critique d'art en France 1850-1900*. Actes du colloque de Clermont-Ferrand les 25, 26 et 27 mai 1987. CIERAC, Université de Saint-Étienne, 1989, 231 p. ; Pierre-Georges Castex, *La Critique d'art en France au XIX^e^ siècle*. Paris, Centre de documentation universitaire, 1962-1964, 2 vol. (157 p.).

> What is a picture ? Primarily, a picture is a beautifully covered surface, merely, with no more spiritual message or meaning for you than an exquisite fragment of Venetian glass or a blue tile from the wall of Damascus. It is, primarily, a purely decorative thing, a delight to look at[38].

Si le point de départ de la critique d'art est la réflexion sur l'art, son résultat, pour Wilde comme pour Mallarmé, est identique à celui du processus de création poétique, car la structure de la critique d'art est conforme à la structure du langage poétique. Notre recherche place donc au premier plan l'étude de poétique et recourra à certains acquis de la théorie de la littérature dans sa tentative de réfléchir sur la définition d'un genre.

La première partie envisagera la façon dont la critique de la peinture se constitue, à l'époque symboliste, en forme d'expression proprement littéraire. Elle part d'une généalogie de la critique d'art, visant à faire apparaître la découverte progressive de cette dimension littéraire, mais souligne la rupture historique introduite par le symbolisme et le retournement qu'il opère dans la conception de la critique picturale : de simple commentaire, le discours critique est érigé en recréation poétique, voire accomplissement ou dépassement de l'œuvre picturale. Mais une telle entreprise critique rencontre des résistances à une époque dominée par les courants de pensées positivistes : en Angleterre surtout, où le symbolisme a du mal à s'installer, Wilde joue un rôle fondamental dans ce débat critique. Approfondissant l'héritage de Baudelaire, il affirme l'autonomie de la critique à l'égard de l'œuvre qu'elle commente.

La seconde partie aborde la nature de la relation que le discours critique entretient avec l'œuvre picturale, la façon dont elle s'efforce d'abolir, dans cet idéal de recréation, la frontière entre le texte et l'image. Mallarmé, dans cette expérience synesthésique d'une confusion des arts, joue un rôle fondamental, cherchant à produire poétiquement les effets visuels propres à la peinture. Symons, qui, parmi les critiques anglais, est sans doute celui qui l'a le mieux compris et a le plus efficacement introduit ses idées et sa poétique en Angleterre, représente une nouvelle rupture par rapport à Wilde. Son œuvre critique, par son arrière-plan théorique comme par la mise en œuvre de ces conceptions de la critique d'art, révèle l'ambition, pour cette dernière, d'une resymbolisation de l'œuvre picturale. Prenant pour point de départ

---

[38] Wilde, « Lecture to Art Students », in *Art and Decoration. Being Extracts from Reviews and Miscellanies*. London, Methuen & Co. Ltd., 1920, 205 p., p. 39-52, p. 51. Il s'agit d'une conférence proposée aux étudiants de la Royal Academy, le 30 juin 1883 : « Qu'est-ce qu'un tableau ? D'abord un tableau n'est qu'une surface magnifiquement colorée, sans plus de message spirituel ou de signification pour vous qu'un exquis fragment de verre de Venise ou qu'une tuile bleue du mur de Damas. C'est, d'abord, une chose purement décorative, qu'on prend plaisir à regarder ».

l'impression ressentie à la contemplation du tableau, le critique vise à produire une œuvre nouvelle, de nature poétique.

Enfin, la dernière partie s'interroge sur la place à accorder à la critique de la peinture dans la conception symboliste de la littérature. Issue d'une entreprise de confusion des arts et des genres, la critique d'art est regardée comme le genre suprême, synthèse et dépassement des formes esthétiques – poésie, peinture – sur lesquels elle s'enracine. Une telle conception comporte deux aspects. Le premier suppose la prise en compte de la matérialité textuelle du discours critique, matérialité qui est le point de départ partagé avec l'art qu'il commente. Le support a alors une valeur esthétique, et les mêmes textes de critique picturale changent de statut et de signification selon qu'ils forment des articles de revues ou sont intégrés dans des romans. Les apports de Huysmans et de Moore à cette mise à l'épreuve des possibilités de la critique seront alors interrogés. Le second aspect est l'aporie que rencontre le projet symboliste d'élaboration de ce genre suprême, constitué sur les ruines des précédents. C'est le contexte romanesque, ou la forme de la poésie, qui semble assurer la littérarité de la critique de la peinture. Mais ce contexte compromet l'autonomie du genre critique et rend impossible l'élaboration des critères formels qui entrent dans la généricité.