“Such a character would be the regeneration of the world” : variations sur le “type” grec dans l’œuvre de Walter Pater

Anne-Florence Gillard-Estrada

▶ **To cite this version:**

Anne-Florence Gillard-Estrada. “Such a character would be the regeneration of the world” : variations sur le “type” grec dans l’œuvre de Walter Pater. Polysèmes, 2012, Transpositions, 12, pp.25-49. 10.4000/polysemes.666 . hal-02093137

HAL Id: hal-02093137

https://normandie-univ.hal.science/hal-02093137

Submitted on 12 Apr 2019

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

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

« Such a character would be the regeneration of the world » : variations sur l'être grec dans l'œuvre de Walter Pater

Anne-Florence Gillard-Estrada, Université de Rouen-Normandie

En 1864, Walter Pater, peu après qu'il eut été nommé *fellow* à Brasenose College, composa un essai intitulé « Diaphaneitè » qu'il lut aux membres de la *Old Mortality Society*, société d'étudiants de l'Université d'Oxford à laquelle il appartenait. Le propos de Pater, dans l'essai, était de définir un « type », modèle d'une culture individuelle idéale qui, selon Pater, est incarnée par un personnage diaphane. Ce texte fut probablement une réponse à des questions suscitées par la lecture des idées développées par Carlyle dans son ouvrage de 1841, *On Heroes, Hero-Worship and Heroism in History* : quel serait le type qui incarnerait le mieux le modèle du héros dans le monde moderne[1] ? Pater propose à son tour sa version de la figure révolutionnaire susceptible d'être le véritable agent du renouveau : « *A majority of such would be the regeneration of the world* »[2]. Cependant, il oppose son « type » à ceux évoqués par Carlyle. Ce personnage est ainsi doué d'une finesse intellectuelle qui l'imprègnerait à la manière d'une réminiscence d'une culture oubliée :

> A magnificent intellectual force is latent within it. It is like the reminiscence of a forgotten culture that once adorned the mind ; as if the mind of one *φιλοσοφησας ποτε μετ ερωτος*, fallen into a new cycle, were beginning its spiritual progress over again. (254-5)

La citation en grec, inventée par Pater, n'est pas traduite, car elle participe d'une véritable stratégie : elle signifie « ayant jadis philosophé avec amour » et s'inspirait d'un passage du *Phèdre* de Platon, où le philosophe est celui qui « a aimé les jeunes gens d'un amour philosophique »[3]. Ici, l'âme d'un philosophe (ce pourrait être Platon) se serait réincarnée dans ce personnage. Dans un contexte victorien où Pater se donnait pour tâche, à l'instar de Carlyle et de Matthew Arnold, de redéfinir la notion de « culture », non seulement Pater inscrivait son personnage diaphane dans une culture qui donnait une place centrale au beau corps masculin et à l'*eros* socratique, privilégiant ainsi la relation amoureuse entre maître et disciple ; mais il mettait lui-même en pratique cette culture « grecque ». En effet, la spécificité de cet essai est qu'il fut tout d'abord lu. Et les nombreux déictiques semblent indiquer la présence concrète de cet être diaphane dans une assemblée à laquelle il paraît faire constamment référence par son utilisation des mots « *here* » et « *us* ». Car Pater semble s'adresser à un interlocuteur bien réel, un membre de son auditoire qui l'aurait inspiré. Ce destinataire serait Charles Lancelot Shadwell, son élève, qui devint son ami intime et son éditeur posthume et auquel il dédicaça *The Renaissance*. Pater fait d'ailleurs allusion à la relation, chère à Platon, d'engendrement spirituel entre l'enseignant (qu'il était) et son élève : « *that receptivity, which professors often strive in vain to form, is engendered here less by wisdom than by innocence* » (255). Pater rejouait ainsi la relation pédagogico-amoureuse entre le maître et son disciple.

Ce « type » paraît avoir des traits grecs : « *It has something of the clear ring of the antique. Perhaps it is nearly always found with a corresponding outward semblance* » (255-6). La beauté de cet être a pour canon celle des statues antiques. Pater évoque d'ailleurs la passivité du personnage en établissant une analogie avec le caractère asexué de ces sculptures : « *The beauty of the Greek statues was a sexless beauty ; the statues of the gods had the least traces of sex. Here there is a moral sexlessness, a kind of impotence, an ineffectual wholeness of nature, yet with a divine beauty and significance of its own* » (257). L'indifférence du personnage est assimilée à une forme d'androgynie autant morale que physique, un thème cher à Pater par la suite. Sa nature « révolutionnaire », au contraire des « héros » de Carlyle, consiste en effet en une transparence, une absence d'action. Il est aussi défini par une sorte de calme et de simplicité : « *the character we have before us is a kind of prophecy of this repose and simplicity* » (254). Pater s'inspirait ici des qualités que l'historien d'art allemand du 18e siècle Winckelmann attribuait à la statuaire grecque. Cet être est comme un vestige du monde antique, tout comme les statues : « *Such a character is like a relic from the classical age, laid open by accident to our alien atmosphere* » (255-6). Il est associé non seulement au diaphane, mais aussi au cristal et au réifié.

Pater souligne par ailleurs la jeunesse de ce type, dont il faut contempler la beauté avant qu'elle ne se flétrisse avec l'âge adulte : « *Often the presence of this nature is felt like a sweet aroma in early manhood. Afterwards, as the adulterated atmosphere of the world assimilates us to itself, the savour of it faints away* » (258). Et déjà apparaît une tension chez cet être qui structura toute son œuvre. Une note tragique vient en effet assombrir ses propos sur ce type diaphane apollinien. C'est aussi une figure sacrificielle, un avatar du dieu Dionysos Zagreus mis en pièces : « *Poetry and poetical*

---

[1] Voir dans la bibliographie les ouvrages de J.E. Adams, G. Monsman et R. Dellamora.
[2] « Diaphaneitè », *Miscellaneous Studies*, Macmillan (1895), 259.
[3] Platon : *Phèdre* 249a.

history have dreamed of a crisis, where it must needs be that some human victim be sent down into the grave. These are they whom in its profound emotion humanity might choose to send » (258). Ceci reflète la constante oscillation chez Pater entre, d'une part, l'affirmation de la beauté chez cet être masculin, objet de désir, sujet d'inspiration, élément important dans la relation pédagogique ; et, d'autre part, le sentiment de l'interdit souvent traduit par la hantise de la mort, principalement du jeune homme.

En janvier 1867, Pater publia son second essai, « Winckelmann », dans la *Westminster Review* et y transposa ces thématiques. Le périodique choisi permettait aux auteurs d'exprimer des idées plus radicales. Les essais étaient en général des comptes-rendus de publications plus ou moins récentes, comme ici dans le cas des écrits de Winckelmann. Grâce au format du compte-rendu anonyme, Pater diffusait son esthétique, centrée sur le corps masculin et ici sur les statues grecques, en ayant recours à des citations, parfois non traduites, ou à des extraits de textes d'un autre auteur. Le portrait historique était donc un moyen pour Pater de cacher sa voix auctoriale. Il pouvait alors légitimer sa propre sensibilité. Son propos était de montrer que Winckelmann avait initié une nouvelle approche – un nouveau « sens » – pour aborder la critique d'art, et ce, dans des « conditions » qu'il fallait à ses yeux « reproduire ». Il aurait ainsi transmis une tradition culturelle et critique grâce à son « tempérament ». Pater s'attache alors à montrer le rôle central de Winckelmann dans la culture occidentale en étudiant sa critique d'art, centrée sur les sculptures antiques. À nouveau, il reprend le paradigme socratique évoqué dans « Diaphaneitè », dont il réécrit presque mot pour mot certains passages. C'est en Winckelmann que ce serait réincarnée l'âme du philosophe, habité non plus par une « culture » ici, mais par un « savoir » oublié :

> [Winckelmann] seems to realise that fancy of the reminiscence of a forgotten knowledge hidden for a time in the mind itself ; as if the mind of one, lover and philosopher at once in some phase of pre-existence - *φιλοσοφησας ποτε μετ ερωτος* - fallen into a new cycle, were beginning its intellectual career over again.[4].

Winckelmann aurait découvert le véritable « esprit grec » dans des « conditions » particulières qui consistaient en une affinité avec ce que Pater appelle le « monde du *Lysis* » de Platon. Il évoque en effet l'attrait de Winckelmann pour le contexte platonicien de la palestre, dans lequel la contemplation de la beauté des jeunes gymnastes est indissociable de la quête philosophique. Il répète régulièrement que l'esthétique et la critique d'art de Winckelmann s'inspiraient de ce « monde » puisqu'il mettait au premier plan la beauté plastique masculine dans ses ouvrages. Or, il donne aussi une clé de son esthétique personnelle : la recherche de la beauté s'effectue tout autant dans l'art que dans la vie elle-même, principe qu'il plaça au centre de sa Préface et de sa célèbre Conclusion. Car, toujours selon Pater, l'enthousiasme de Winckelmann devant la beauté de la forme masculine le conduisit à s'extasier tout autant devant les sculptures antiques que devant ses jeunes amis. Ses « amitiés » passionnées firent alors de lui un « païen » – le terme « *pagan* » revient souvent – attardé à une autre époque. Pater précise, citant des lettres « enfiévrées » que Winckelmann avait envoyées à de jeunes amis, que celui-ci considérait ce type d'amitié comme plus noble et plus spirituel que l'amour pour une femme. Et ce sont ces amitiés qui lui auraient permis de discerner le véritable esprit de la sculpture grecque :

> This key to the understanding of the Greek spirit Winckelmann possessed in his own nature, itself like a relic of classical antiquity, laid open by accident to our alien, modern atmosphere. To the criticism of that consummate Greek modelling he brought not only his culture but his temperament. […] This temperament he nurtured and invigorated by friendships which kept him always in direct contact with the spirit of youth. (175-6)

Le Beau idéal est alors incarné par des représentations qui sont toutes caractérisées par des qualités apolliniennes. Par exemple, la statue d'un athlète à Berlin, beau jeune homme qui rappelle l'être diaphane, est l'exemple parfait de ces êtres sculptés qui ont tant ému Winckelmann et Pater après lui :

> [T]he *adorante* of the museum of Berlin, a youth who has gained the wrestler's prize, with hands lifted and open, in praise for the victory. Fresh, unperplexed, it is the image of man as he springs first from the sleep of nature, his white light taking no colour from any one-sided experience. (174-5)

Cet homme très jeune est décrit comme incolore et serein, à l'instar des jeunes cavaliers qui composent la frise du Parthénon : « *This colourless, unclassified purity of life, with its blending and interpenetration of intellectual, spiritual, and physical elements* » (174). Il fait enfin allusion à l'importance de la figure de l'hermaphrodite pour Winckelmann : le Beau idéal est marqué par la tendance à mêler les traits de la beauté masculine et de la beauté féminine afin de mieux représenter la

[4] « Winckelmann », *The Renaissance*, 155.

jeunesse. Par le truchement de la critique d'art de Winckelmann, Pater témoignait en fait de sa prédilection pour la figure de l'androgyne :

> In dealing with youth, Greek art betrays a tendency even to merge distinctions of sex. The Hermaphrodite was a favourite subject from early times. It was wrought out over and over again, with passionate care, from the mystic terminal Hermaphrodite of the British Museum, to the perfect blending of male and female beauty of the Louvre.[5]

Pater s'inspirait des discussions de Hegel et de Winckelmann sur la sculpture grecque, qui représente l'homme de façon idéalisée, loin du particulier et de l'accidentel. Pater met ainsi en avant les notions de noble simplicité (*eine edle Einfahlt*) et de calme grandeur (*eine stille Grösse*) invoquées par Winckelmann pour qualifier les statues grecques[6]. En outre, il fait siennes les théories winckelmanniennes sur la jeunesse : « *Now, as the spirit of culture is much more ardent in youth than in manhood, the instinct [for beauty in art] must be exercised and directed to what is beautiful, before that age is reached, at which one would be afraid to confess that one had no taste for it* » (153). Cependant, on retrouve là encore un paradoxe. La promesse d'une renaissance de l'esprit grec s'incarne en effet dans ces statues qui furent déterrées à la Renaissance. Mais Pater associe également à ce motif des « relics », vestiges du monde antique perdu, l'image du corps mort dans la tombe :

> Winckelmann […] divines the temperament of the antique world, and that in which it had delight. It has passed away with that distant age, and we may venture to dwell upon it. […] A perfect world, if the gods could have seemed for ever only fleet and fair, white and red ! Let us not regret that this unperplexed youth of humanity, satisfied with the vision of itself, passed, at the due moment, into a mournful maturity ; for already the deep joy was in store for the spirit, of finding the ideal of that youth still red with life in the grave. (166-7)

Pater évoque le monde antique perdu que l'historien d'art allemand désirait retrouver comme un monde édénique dans lequel la beauté, jeune et masculine, est décrite comme celle d'un corps rouge et blanc. Et il entrevoit la possibilité d'une renaissance sous la forme d'un corps enfoui et bientôt déterré. Le motif du corps dans la tombe fait écho à celui des statues déterrées, ces « relics » qui permettent la renaissance de l'idéal grec et les retrouvailles par Winckelmann d'un esprit perdu : « *Suddenly he is in contact with that life, still fervent in the relics of plastic art* » (146). Cependant, le corps auquel il est fait ici allusion est un corps blanc, lumineux et poli – celui par exemple de ces figures de marbre qui reflètent l'élan apollinien. Mais c'est aussi un corps rouge – le cadavre encore plein de vie – qui évoque le dionysiaque. Et parallèlement, Pater effectue une analogie entre l'expérience de Winckelmann et la régénération que connut la Renaissance. La redécouverte, à cette période, des fragments de l'Antiquité est décrite comme des retrouvailles avec le monde des sens qui sont décrites comme une fièvre ou un mal : « *When the actual relics of the antique were restored to the world, in the view of the Christian ascetic it was as if an ancient plague-pit had been opened. All the world took the contagion of the senses* » (180). De même, lorsqu'il découvre ces objets, Winckelmann s'embrase d'un feu libérateur :

> [W]e can harldy imagine how deeply the human mind was moved, when, at the Renaissance, in the midst of a frozen world, the buried fire of ancient art rose up from under the soil. Winckelmann here reproduces for us the earlier sentiment of the Renaissance. On a sudden the imagination feels itself free. (146)

Et une véritable *mania* divine, inspiration ou possession, s'empare alors de lui. Pater le dépeint comme un homme en proie à une fièvre de type dionysiaque, qui vient le troubler lorsqu'il contemple la sérénité apollienne des statues lisses des jeunes athlètes idéalisés. Pater semble même faire découler de ce transport la mort de Winckelmann, qu'il décrit comme presque désirée par lui et par les dieux. Les figures du changement semblent décidément pour Pater promises à une mort quasi-sacrificielle.

Le propos de Pater variait souvent selon le lectorat et la politique des différentes revues ou maisons d'édition. Dès 1869, Pater publia ses essais, signés cette fois, dans la *Fortnightly Review*. Un tournant s'opère ici : , il est plus libre de choisir ses sujets, notamment la critique d'art et les arts visuels, et plus précisément certains artistes et écrivains de la Renaissance. Il pouvait ainsi diffuser ses idées personnelles sans passer par le prétexte du compte-rendu et sans taire son nom. Il mêle alors à nouveau le portrait historique et le portrait imaginaire tel qu'il en avait initié le genre dans son essai « Diaphaneitè ». Et ces portraits biographiques fonctionnent comme des subjectivités qui lui permettent de traiter de sujets dangereux, notamment l'amour grec, à travers des figures dont Pater adopte les idées et auxquels il s'identifie. En prenant le masque de ces personnages historiques, mais

[5] Ce passage fut supprimé dès la seconde édition ; voir *The Renaissance*, 263.
[6] J. J. Winckelmann : *Gedanken*, 61-2.

tout en s'affirmant comme l'auteur de ce qu'il signait alors, Pater abordait ainsi des thématiques alors sujettes à controverses (par exemple, la passion de Michel-Ange pour Tommaso Cavalieri et l'inspiration néoplatonicienne de ses sonnets). Dans « Leonardo da Vinci » (1869) notamment, Pater, qui, à la suite de Matthew Arnold, s'intéresse beaucoup au rôle et à la fonction du critique d'art, s'affirme en tant que critique en se définissant comme « *a lover of strange souls* ». Il se donne pour tâche de définir ce qui fait le « génie » de ce peintre. Il souligne ensuite que le Vinci était « *the possessor of some unsanctified and secret wisdom* »[7]. Et il suggère que le peintre aurait été inspiré pour sa création artistique par son élève, Giacomo Salai, qui donna ses traits androgynes à son type de beauté, que Pater qualifie de « *exotic* », « *curious* » ou « *strange* ». Selon lui, ce type réapparaît dans nombre de ses dessins et tableaux. Et il estime que ses élèves se sont en retour inspirés de leur maître et auraient perpétué une tradition esthétique qui mêle là encore les thèmes chrétiens et grecs. Mais les descriptions par Pater des tableaux du Vinci reflètent une esthétique plus typiquement « fin de siècle » : les figures androgynes du *Bacchus* / *Saint Jean*, ou encore de la *Joconde*, sont ainsi associées à une beauté mauvaise et inquiétante. Le Vinci est un artiste qui a transmis son type de beauté androgyne ; il évoluait dans une confrérie masculine où l'affection et le désir entre hommes étaient le moteur de la création artistique et d'une sensibilité esthétique que Pater veut à son tour valoriser.

Dans son essai de 1871, « Pico della Mirandola », Pater affirme à nouveau sa conception de la Renaissance comme une esthétique de l'hybride, mélange de l'héritage païen et de la tradition chrétienne. Pour lui, la valeur des Néoplatoniciens de Florence résidait en leur tentative de réconcilier ces deux traditions. Il a alors recours à une image curieuse pour symboliser la nouvelle esthétique qui en découla : « *the anemone with its concentric rings of strangely blended colour […]. Just such a strange flower was that mythology of the Renaissance, which grew up from the mixture of two traditions, two sentiments, the sacred and the profane* »[8]. Mais le choix de cette fleur est étrange à plus d'un titre. Car dans la mythologie grecque, elle surgit du sang qui coulait du corps d'Adonis. À ses yeux, Pic de la Mirandole incarne véritablement ce travail de réconciliation emblématique de la Renaissance. Pater choisit en effet de s'attarder sur son œuvre et son être car, comme il l'explique : « *his own story is a sort of analogue or visible equivalent to the expression of this purpose in his writings* » (27). Il reprend le thème de l'amitié entre hommes. Il décrit par exemple la rencontre à Florence entre Marsile Ficin et Pic de la Mirandole en des termes qui renvoient à un échange spirituel, à une initiation ésotérique, et à une fascination quasi-érotique. Le jeune Pic surgit ainsi providentiellement alors que Marsile Ficin mettait un point final à sa traduction de Platon, censée faire revivre la pensée du philosophe grec – « *to resuscitate the knowledge of Plato among his fellow-citizens* » (27). Son buste contemple d'ailleurs la scène. Et ce spectacle esthétique sonne pour Ficin comme un réveil à la fois mystique et intellectuel : ses yeux jusque-là mi-clos s'ouvrent alors sur la beauté physique. Pater évoque d'ailleurs plus loin le discours de Pic de la Mirandole sur l'ascension de l'âme depuis la beauté visible vers la beauté invisible, discours qui lui permettait de valoriser une nouvelle fois la beauté masculine. Pic est ainsi décrit comme un beau jeune homme, hybride de dieu grec et d'ange chrétien : « *a young man, not unlike the archangel Raphael, […] or Mercury* » (29). À nouveau, il met en avant le thème de la relation à la fois éducative et amoureuse entre le maître et l'élève. Il retient du texte de Thomas More dont il s'inspire, l'exceptionnelle impression de beauté qui émane de ce beau jeune homme presque androgyne, dont certaines parties du corps sont décrites avec une attention très sensuelle :

> And now the work was completed, the door of the mystical temple lay open to all who could construe Latin, and the scholar rested from his labour ; when there was introduced into his study, where a lamp burned continually before the bust of Plato, as other men burned lamps before their favourite saints, a young man fresh from a journey, 'of feature goodly and shape seemly and beauteous, of stature goodly and high, of flesh tender and soft, his visage lovely and fair, his colour white intermingled with comely reds, his eyes grey, and quick of look, his teeth white and even, his hair yellow and abundant,' and trimmed with more than the usual artifice of the time. (28)

Cependant, Pater s'attarde plus loin sur la description de son corps qui repose après sa mort en reprenant l'image du corps rouge de vie du jeune homme dans la tombe : « *And so, while his actual work has passed away, yet his own quality are still active, and himself remains, as one alive in the grave […] and with that sanguine, clear skin, decenti rubore interspersa* », c'est-à-dire, selon le texte de More : *« intermingled with comely reds »* (28). Certes, son corps est encore animé de la promesse de la transmission de cette culture, ici néoplatonicienne. Mais Pater proposait au début de l'essai une réécriture du mythe d'Apolllon par Heinrich Heine, premier avatar de ses transpositions mythologiques plus tardives qui suggèrent la réconciliation impossible entre les deux religions. Le dieu grec aux traits androgynes et à la beauté ensorcelante réapparaît ainsi à l'époque médiévale mais est soumis à une mort atroce, puis est enterré, pour être ensuite déterré. Toutefois, la tombe, vide ici,

[7] « Leonardo da Vinci », *The Renaissance*, 78.
[8] « Pico della Mirandola », *The Renaissance*, 37.

suggère l'impossibilité d'un quelconque renouveau. La thématique de la renaissance symbolisée par le cadavre encore jeune et rouge de vie commence dès cet essai à se doubler d'une hantise de plus en plus vive de la mort de cette figure du jeune homme, notamment à travers le thème du dieu grec sacrifié. L'idée, présente dès « Diaphaneitè » ou « Winckelmann », de la mort violente de tels agents du changement revient ici. Certes, l'essai évoque ensuite le rôle joué par cet homme et son oeuvre dans la diffusion d'une culture socratique et néoplatonicienne que Pater voulait légitimer mais qui était incompatible avec les valeurs de son époque, comme il en fit bientôt l'amère expérience. Cependant, peut-être Pater laissait-il déjà transparaître son sentiment désabusé : l'impossibilité de reproduire cette culture philosophique et esthétique.

En 1873, Pater adopta un nouveau format de publication pour affirmer son projet de transformation culturelle. Il rassembla certains de ces essais et en rédigea d'autres pour la première publication du volume *Studies in the History of the Renaissance* chez Macmillan. Dans ce recueil, son projet était de proposer une vision nouvelle de la Renaissance et de la Grèce. Il battait en brèche les conceptions de deux penseurs contemporains de poids, mais sans jamais les nommer : Ruskin, chantre de l'art primitif chrétien, qui vitupérait l'art de la Renaissance, considérée comme une période de déclin moral et culturel ; et Matthew Arnold, dont il subvertit les propos sur *la* et *le* critique d'art, lorsqu'il définit ce qu'il appela « *aesthetic criticism* » et qu'il affirma sa théorie du beau et des impressions. Il accentua en outre sa thématique de la Renaissance et de la Grèce comme espaces de conflit entre l'apollinien et le dionysiaque, le classique et le romantique. Pour Pater en effet, la Renaissance témoignait de la fusion entre la sérénité des Grecs et la dimension plus tourmentée et plus enfiévrée de ce qu'il appelle l'esprit « romantique ».

Dans la Préface qu'il rédigea pour le volume, il justifia le choix de ce thème de la Renaissance en arguant qu'elle fut l'époque où survint un renouveau de l'« esprit grec », décrit comme une sorte de débordement de l'être et une libération de l'esprit humain. Pater estime par ailleurs que le « critique esthétique » doit considérer l'art selon son « tempérament », mot qui, dans l'essai « Winckelmann », est à placer dans le contexte homoérotique. Le critique doit selon lui s'intéresser à la beauté dans toutes ses formes : beauté dans l'art, dans la nature, mais aussi de la forme humaine. Par ailleurs, il reprit pour la Conclusion un passage de son essai de 1868, « Poems by William Morris », dans lequel il énonçait son célèbre credo esthétique : dans le flux implacable, il faut rechercher chaque instant de beauté, et ce aussi bien dans l'art que dans la vie. Mais la première publication de 1873 donna lieu à une série d'attaques contre le propos de l'ouvrage. Dans le même temps, des scandales concernant les relations de Pater avec ses étudiants mirent un frein à sa carrière universitaire. C'est pourquoi, pour la seconde édition de 1877 intitulée *The Renaissance : Studies in Art and Poetry*, Pater supprima la Conclusion, dont les principes esthétiques avaient été taxés d'« hédonistes ». Mais il la rétablit ensuite dans la troisième édition de 1888, expliquant qu'il l'avait ôtée afin de ne pas égarer un lectorat défini comme jeune et masculin : « *I conceived it might possibly mislead some of those young men into whose hands it might fall* »[9]. En fait, jamais il ne s'écarta de son projet de valoriser une esthétique centrée sur le corps masculin. Il adopta au contraire toute sa carrière durant des stratégies de réécriture visant à réaffirmer sans cesse les thématiques des débuts, mais tout en intériorisant de plus en plus l'opprobre qui entourait son idéal grec.

À partir de 1876, Pater rédigea des essais sur la religion et les mythes grecs très documentés, qui s'appuyaient notamment sur les avancées philologiques, anthropologiques et archéologiques de l'époque, et dans lesquels il proposait une version assez novatrice des mythes grecs. Il établissait par exemple un lien entre Dionysos et le Christ, et s'intéressait à certains aspects du culte dionysiaque jusque-là souvent ignorés : la souffrance, le sacrifice humain, l'androgynie, la violence rituelle, ou encore l'importance du corporel et du sensuel. Ces éléments témoignent de l'intérêt de Pater pour certains caractères licencieux et sombres de la religion grecque, qui situent ces études aux antipodes de la vision de Matthew Arnold d'une culture grecque lumineuse et édulcorée. Parallèlement, il se pencha à nouveau, dès 1880, sur l'étude de la sculpture grecque, dans des essais très informés sur les découvertes archéologiques récentes, et publiés dans différentes revues puis dans le volume *Greek Studies,* qui contenait aussi les essais sur les mythes. Il n'osa pas publier ce recueil de son vivant, tant la Grèce était synonyme d'immoralité. Il reprenait à son compte dans ces essais sur la statuaire le type de critique d'art pratiqué par Winckelmann : le regard désirant du critique semble ainsi caresser les athlètes grecs et s'attarder sur leur blanche nudité.

Dans le même temps, il entama dès les années 1890 une série de conférences à Oxford sur Platon et la philosophie grecque (publiées par la suite dans le recueil *Plato and Platonism*). Il y adoptait le point de vue académique du professeur de philosophie qu'il était, et s'inscrivait là encore dans une relation pédagogique. Or, il évoque à plusieurs reprises le motif du couple de l'*erastes* et l'*eromenos*, l'amant et l'aimé. Surtout, il s'attarde sur la figure de Socrate, dont il affirme le véritable attachement qu'il portait à ses disciples. Il semble même s'identifier à lui en le présentant comme une

[9] « Conclusion », *The Renaissance*, 186.

victime accusée de corrompre les jeunes gens, tout comme lui-même, enseignant à Oxford, fut accusé de le faire. Il évoque par exemple l'enseignement de Socrate sur l'immortalité de l'âme, délivré à un jeune auditoire semblable au public auquel lui-même s'adressait. Tout le passage est alors écrit dans le même style que la Conclusion de *The Renaissance* :

> Those young Athenians whom he was thought to have corrupted of set purpose, he had not only admired but really loved and understood ; and as a consequence had longed to do them good, chiefly by giving them that interest which is the first condition of any real power over others. To make Meno, Polus, Charmides, really interested in himself, to help him to the discovery of that wonderful new world here at home—in this effort […] lay and still lies […] the central business of education. […] He had not been able in all cases to expand 'the better self', as people say, in those he influenced.[10]

Ce passage fait penser à la note rajoutée à la Conclusion, et le contenu du savoir que Socrate, selon Pater, désirait inculquer à ces jeunes hommes frappe par la similitude avec l'exhortation, dans la Conclusion, à profiter de chaque pulsation : « *our one chance lies in expanding that interval* »[11]. Or, Pater choisit des extraits du *Phédon* où le vocabulaire employé par Socrate pour garantir l'immortalité de l'âme donne une large place à la primauté des sensations visuelles et à l'importance des couleurs : ces passages et ces images semblent ainsi directement tirés de la Conclusion[12]. L'un des enseignements de Socrate à son jeune auditoire (« *those youthful assistance* ») est ainsi très semblable au *credo* de Pater. Et il convient de rappeler que ces cours sur la philosophie des maîtres grecs furent d'abord lus à un public de jeunes étudiants d'Oxford.

Dès 1887, Pater publia de courts textes de fiction dont certains héros sont de jeunes hommes. Il situe le décor dans des pays et des époques différentes, établissant ainsi une distance avec le contexte anglais contemporain. Mais à l'instar des portraits historiques des débuts, ces personnages imaginaires fonctionnent comme de véritables écrans entre Pater et le lecteur.

En 1892 parut dans la *New Review* un récit de fiction intitulé « Emerald Uthwart ». Le titre rappelle son premier essai sur l'être diaphane, qu'il comparait à un être de cristal. Pater met en scène un jeune Anglais, Emerald, qui vit au début du XIXe siècle. Celui-ci est profondément influencé par le modèle socratique d'éducation et d'amitié. La construction physique et morale du jeune éphèbe anglais s'opère ainsi grâce à la lecture du *Phèdre* de Platon. L'éveil intellectuel des jeunes héros, Emerald et son ami, est tout d'abord comparé à un éveil amoureux :

> In every generation of schoolboys there are a few who find out […] the beauty and power of literature […] ; and this, in turn, is but the handsel of a beauty and power still active in the actual world, should they have the good fortune, or rather, acquire the skill, to deal with it properly. It has something of the stir and unction—this intellectual awaking with a leap—of the coming of love. So it was with Uthwart about his seventeenth year. He felt it, felt the intellectual passion, like the pressure outward of wings within him—*η πτερου δυναμις*, says Plato, in the *Phaedrus* : but again, as some do with everyday love, withheld, restrained himself[.] (222-3)

Le passage, très proche de certaines phrases de l'essai « Winckelmann », rappelle la thématique platonicienne : Emerald éprouve la passion à la lecture du passage concernant le délire ressenti à la vue de l'aimé. Mais le paradigme de l'amitié socratique semble déjà promis à l'échec.

Le jeune Emerald est comme un dieu grec réincarné. Il ressemble au jeune athlète représenté sur une stèle funéraire qui avait inspiré Pater dans ses études sur la statuaire grecque. Mais c'est surtout lorsqu'il est figé dans la mort qu'il redevient comme une statue antique. Son cadavre est alors contemplé par un médecin, et Pater peut ainsi s'attarder sur ce corps désirable. Si les sculptures grecques lui permettaient de reproduire l'émoi ressenti par Winckelmann devant ces corps masculins qui ne le laissaient pas de marbre, c'est la fiction qui lui donne ici la possibilité de s'attarder sur une beauté interdite. Cette beauté ne peut être figurée qu'à travers l'image obsédante du cadavre du beau jeune homme dans la tombe, incarnation à nouveau tragique de l'idéal grec. Car l'environnement enrégimenté où Emerald évolue – notamment cette *public school* de l'Angleterre du début du 19e siècle qui paraît très autobiographique et dont l'architecture gothique n'est pas sans évoquer Oxford – exclue toutes retrouvailles avec cette culture grecque. Le beau corps masculin est l'objet d'un trouble esthétique et homoérotique, mais il ne s'agit plus ici que d'une nécrophilie improductive. Car dans ce texte, le lien, émotionnel et intellectuel, entre deux êtres - un homme plus jeune et un autre plus âgé - est voué au sacrifice et à la mort. Les deux compagnons partent ainsi à la guerre, mais un acte d'indiscipline vaut à son ami d'être exécuté sous ses yeux et à Emerald d'être chassé de l'armée. Le discours sur l'idéal d'amitié fondé sur le modèle grec prend donc une note franchement pessimiste et

[10] « Plato and Socrates », *Plato and Platonism*, 79-80.
[11] « Conclusion », *The Renaissance*, 190.
[12] Voir *Plato and Platonism*, 84-6.

ne donne lieu qu'à une fin tragique, qui semble refléter le propre sentiment de Pater. Plus encore qu'auparavant, la perfection esthétique qu'Emerald incarne en fait d'emblée une figure sacrificielle.

Dans deux Portraits Imaginaires, Pater reprend le thème emprunté à Heinrich Heine du retour des dieux païens dans un monde médiéval hostile. Dans ces réécritures fictionnelles de mythes grecs, Pater exprime à nouveau ses thématiques de prédilection : le conflit entre paganisme et christianisme, ou, en termes arnoldiens, entre Hébraïsme et Hellénisme ; le paradigme de l'éducation pédagogico-amoureuse ; et le motif du dieu jeune et beau, aux traits androgynes, qui exerce une fascination inexpliquée, mais qui est aussi double. « Denys L'Auxerrois », publié tout d'abord dans le *Macmillan Magazine* en 1886, puis dans le volume *Imaginary Portraits* en 1887, et « Apollo in Picardie », publié en 1893 dans *Harper's New Monthly Magazine*, puis dans le recueil *Miscellaneous Studies*, adoptent tout d'abord la structure apparente de la promesse d'une renaissance. Ainsi l'arrivée de Denys et d'Apollyon, avatars de Dionysos et d'Apollon, crée un temps les conditions d'une libération de l'être, d'une renaissance des sens, et d'un épanouissement à la fois social, politique et culturel. Sous leur influence notamment, un véritable renouveau artistique s'opère : ainsi, à rebours de l'évolution de l'histoire de l'art telle que la concevait Ruskin, les édifices médiévaux gothiques redeviennent harmonieux en retrouvant des proportions classiques.

Dans le premier, un vieux moine, Hermès, tombe sous le charme du jeune homme, et il entreprend d'éduquer à son tour son inspirateur. Mais l'énergie dionysiaque que Denys suscite devient vite incontrôlée. La version plus sanglante du mythe de Dionysos – celle-là même que Pater avait abordée dans ses essais sur la mythologie grecque – est alors transposée dans la fiction. Le jeune homme, confronté à ce monde chrétien qui le rejette, sombre dans la folie et le déchirement. Et dans une atmosphère de violence bacchique qui touche la ville tout entière, Denys, à l'instar de Dionysos Zagreus, se transforme en victime expiatoire : il est finalement chassé et mis en pièces par les habitants d'Auxerre lors d'une procession religieuse. Cependant, le cycle mythique de la souffrance, de la mort, puis de la résurrection ne fonctionne pas ici. Son coeur est enterré au pied d'une croix pour tomber finalement en poussière.

Dans le second portrait, Apollyon figure le retour du dieu dorien Apollon dans une communauté monacale de la Picardie médiévale. Être beau, mais comportant un versant dionysiaque et destructeur, conformément à son origine mythique (la racine du nom donne des mots traduits par « détruire » ou « perte », et Apollyon est aussi dans la Bible une figure démoniaque), il semble permettre à Saint Jean, un Prieur, et au jeune novice de celui-ci, Hyacinth, de faire l'expérience d'un éveil intellectuel et d'une plénitude sensuelle retrouvée. Mais là encore, la fiction vient refléter la rupture autobiographique. La suspicion ressentie envers cette résurgence du monde païen, de même que la folie meurtrière qui saisit Apollyon – celui-ci tue bien sûr accidentellement Hyacinth – empêchent l'appropriation de l'idéal classique généreux qu'il incarne. Apollyon est alors contraint à l'exil. Toutefois, le sang du jeune Hyacinth ne donne naissance à aucune fleur. Le Prieur croit à la fin du portrait apercevoir des hyacinthes, mais elles sont décrites comme des illusions, une sorte de couleur bleue qu'il confond avec les fleurs du renouveau.

Les lectures divergent sur l'interprétation de ce dernier portrait. Pater exprimerait-il ses craintes devant la tournure païenne et scandaleuse qu'auraient pris chez certains son hellénisme et son culte des impressions ? Les mythes grecs étaient à ses yeux en devenir permanent : ils donnaient lieu à une multiplicité de formes et d'interprétations, et ils reflétaient les aspirations profondes de l'homme. Le mythe se prêtait à de constantes relectures et réécritures. Or, lui aussi désira s'inscrire dans cette fabrication de mythes. Aussi transcrivit-il dans sa fiction et dans ses propres mythes sa certitude, plus pessimiste que jamais, que la régénération incarnée par cet être grec, qui revient dans un milieu à la fois propice aux liens entre hommes et foncièrement homophobe (l'analogie avec le milieu oxonien de Pater est à nouveau très nette dans ces deux Portraits), était en fait impossible. Oscar Wilde, son disciple indiscipliné, paya un lourd tribut pour n'avoir pas voulu voir cela.

BIBLIOGRAPHIE

PATER, Walter : *Imaginary Portraits*. London : Macmillan, 1887.
- *Plato and Platonism*. London : Macmillan, 1893.
- *Miscellaneous Studies*. Ed. C.L. Shadwell. London : Macmillan, 1895.
- *Greek Studies*. Ed. C.L. Shadwell. London : Macmillan, 1895.
- *Studies in the History of the Renaissance*. Ed. Donald Hill. Berkeley : University of California Press, 1980.

ADAMS, J.E. : *Dandies of Desert Saints : Styles of Victorian Masculinity*. Ithaca ; London : Cornell University Press, 1995.

BRAKE, Laurel : *Walter Pater*. Plymouth : Northcote House, 1994.

DELLAMORA, Richard : *Masculine Desire : The Sexual Politics of Victorian Aestheticism*. London ; Chapel Hill : University of North Carolina, 1990.

DOWLING, Linda : *Hellenism and Homosexuality in Victorian Oxford*. Ithaca ; London : Cornell University Press, 1994.
MONSMAN, Gerald : *Oxford University's Old Mortality : A Study in Victorian Romanticism*. Lewinston, N.Y. : The Edwin Mellen Press, 1998.
PLATON : *Le Banquet*. Traduction L. Robin. Paris : Les Belles Lettres, édition bilingue, 1958.
- *Le Banquet ; Phèdre*. Traduction E. Chambry. Paris : Garbier Flammarion, 1964.
- *Phèdre*. Traduction C. Moreschini et P. Vicaire. Paris : Les Belles Lettres, édition bilingue, 1998.
WINCKELMANN, J.J. : *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst ; Réflexions sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et en sculpture*. Paris : Aubier, éd. bilingue, 1990.