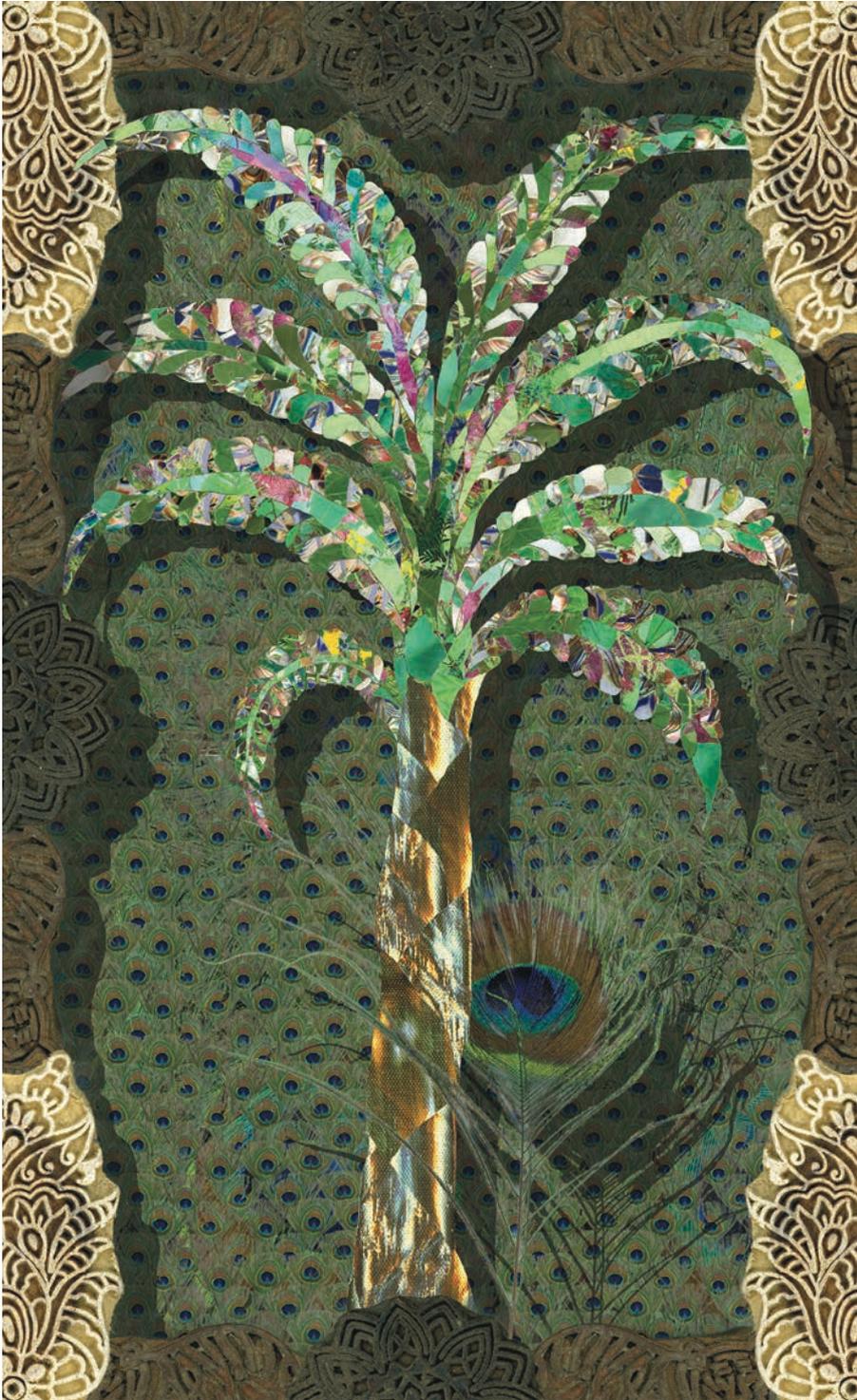


- ²⁶ Canetti Elias, *Théâtre*, trad. de l'allemand par Rey François et Schwarzingger Heinz, Paris, Albin Michel, 1986, p. 79.
- ²⁷ *Ibid.*, p. 87.
- ²⁸ *Ibid.*, p. 80 : « La main de Bileux le suit partout. »
- ²⁹ *Ibid.*, p. 22 et p. 35, respectivement.
- ³⁰ Canetti Elias, *Jeux de regard. Histoire d'une vie 1931-1937*, *op. cit.*.
- ³¹ Agard Olivier, *op. cit.*, p. 95-96.
- ³² Canetti Elias, *Théâtre*, *op. cit.*, p. 35.
- ³³ Tout n'est pourtant pas pessimisme chez Canetti, qui voit dans le tableau de Bruegel une résistance des vivants à la mort. Voir Canetti Elias, *Le flambeau dans l'oreille. Histoire d'une vie 1921-1931*, *op. cit.*, p. 129 : « Ce Triomphe de la Mort de Brueghel est la première chose que j'ai vue qui m'ait donné confiance dans mon propre combat. »
- ³⁴ Canetti Elias, *Jeux de regard. Histoire d'une vie 1931-1937*, *op. cit.*, p. 54.
- ³⁵ À propos de ce tableau, voir Roberts Keith, Bruegel, trad. de l'anglais par Gonzalez Laurent, Paris, Cercle d'Art, 1988, p. 50-55 ; Roberts-Jones Philippe et Françoise, *Pierre Bruegel l'Ancien*, Paris, Flammarion, 1997, p. 98-104 ; Giovanni André, *Pieter Brueghel. Peintre de l'ordre naturel (1525-1569)*, Paris, Michel de Maule, 2014, p. 32 et Martin Bernard, *Pieter Brueghel l'Ancien*, documentaire, PaintingAnalysis.com, 4 février 2017, 00'05-13'53, https://www.youtube.com/watch?v=ye_N_Ef5XE
- ³⁶ Les personnages des premiers drames canettiens ont une personnalité hystérique, présentant souvent une excitation violente, inattendue et exagérée.
- ³⁷ Voir Canetti Elias, *Dramen (Théâtre)*, page de garde, cité par Stieg Gerald, « Canetti et Brecht », *Austriaca. Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche*, art. cit., p. 190.
- ³⁸ Voir Agard Olivier, *op. cit.*, p. 93-96.
- ³⁹ Roberts-Jones Philippe et Françoise, *op. cit.*, p. 99.
- ⁴⁰ *Ibid.*, p. 98.
- ⁴¹ *Id.*
- ⁴² Monique est étranglée par Bileux ; le nourrisson de Madeleine et de Parfait tombe dans un trou de l'escalier ; Charles et Finette sont engloutis par le sol qui cède ; Boniface est frappé sur le crâne par une chaise et meurt.
- ⁴³ Roberts-Jones Philippe et Françoise, *op. cit.*, p. 98-99.
- ⁴⁴ Bruegel Pieter, *Le triomphe de la mort*, huile sur panneau, 117x162 cm, Madrid, Museo del Prado, 1562.
- ⁴⁵ Canetti Elias, *Théâtre*, *op. cit.*, p. 32.
- ⁴⁶ Canetti Elias, *Ibid.*, p. 43.
- ⁴⁷ Canetti Elias, *Masse et puissance*, trad. de l'allemand par Rovini Robert, Paris, Gallimard, 1966, p. 419-421.
- ⁴⁸ Canetti Elias, *Théâtre*, *op. cit.*, p. 66.
- ⁴⁹ Canetti Elias, *Le Territoire de l'homme. Réflexions 1942-1972*, trad. de l'allemand par Guerne Armel, Paris, Albin Michel, 1978, p. 22.
- ⁵⁰ Voir Canetti Elias et Durzak Manfred, « Akustische Maske und Maskensprung : Materialien zu einer Theorie des Dramen. Ein Gespräch », in Durzak Manfred (ed.), *Zu Elias Canetti*, Stuttgart, Klett, 1983, p. 17-30.
- ⁵¹ Canetti Elias, *Le Territoire de l'homme. Réflexions 1942-1972*, *op. cit.*, p. 21-22.
- ⁵² *Id.*
- ⁵³ Canetti Elias, *Théâtre*, *op. cit.*, p. 15, p. 21, p. 62 et p. 93, respectivement.
- ⁵⁴ Canetti Elias, *Ibid.*, p. 16, p. 44, p. 75 et p. 77, respectivement.
- ⁵⁵ Voir Ubersfeld Anne, « Le personnage », in *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, p. 89-113.
- ⁵⁶ Canetti Elias, *Théâtre*, *op. cit.*, p. 31 et p. 33, respectivement.
- ⁵⁷ *Ibid.*, p. 94
- ⁵⁸ Voir Canetti Elias, *Ibid.*, p. 78-94.
- ⁵⁹ Canetti Elias, *Ibid.*, 1986, p. 15-94.
- ⁶⁰ Voir Roesner David, « Eraritjaritjaka and the Intermediality of Heiner Goebbels' Music Theatre », University of Exeter. [En ligne], [consulté le 07 juillet 2017], https://www.academia.edu/1718457/Eraritjaritjaka_and_the_Intermediality_of_Heiner_Goebbels_Music_Theatre ; voir aussi Salzman Eric et Desi Thomas, *The New Music Theater. Seeing the voice, hearing the body*, New York, Oxford University Press, 2008, p. 299-303.
- ⁶¹ Larrue Jean-Marc (dir.), *Théâtre et intermedialité*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2015, quatrième de couverture.
- ⁶² Larrue Jean-Marc, Pisano Giusy (dir.), *Le Triomphe de la scène intermédiaire. Théâtre et médias à l'ère électrique*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2017, quatrième de couverture.
- ⁶³ Canetti Elias, *Le Flambeau dans l'oreille. Histoire d'une vie 1921-1931*, *op. cit.*, p. 63-64.
- ⁶⁴ Voir Larrue Jean-Marc (dir.), *op. cit.*, p. 40-42
- ⁶⁵ Theater-AG Justus-Knecht-Gymnasium Bruchsal, *JKG Theaterproduktion 2013 – Trailer 1*, vidéo-clip, Youtube, 2013, 01'16, <https://www.youtube.com/watch?v=1hOgy0WhCYI&t=15s>
- ⁶⁶ Voir *id.*, 00'05 et 00'07-00'08.
- ⁶⁷ Voir *id.*, 00'12-00'14. Voir Canetti Elias, *Elias Canetti. Dramen*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2012, p. 54.
- ⁶⁸ Canetti Elias, *Théâtre*, *op. cit.*, p. 71.
- ⁶⁹ Theater-AG Justus-Knecht-Gymnasium Bruchsal, *Hochzeit – eine groteske Komödie von Elias Canetti (Preview-Trailer)*, vidéo-clip, Youtube, 2013, 00'36, <https://www.youtube.com/watch?v=HLt-TonIgrLw>
- ⁷⁰ Voir *id.*, 00'00-00'32 (image clignotante).
- ⁷¹ Theater-AG Justus-Knecht-Gymnasium Bruchsal, *Hochzeit von Elias Canetti – Wedding/Stage production*, vidéo-clip, Youtube, 2014, 01'59, <https://www.youtube.com/watch?v=eZRCXQ5y-Kk>
- ⁷² Canetti Elias, *Jeux de regard. Histoire d'une vie 1931-1937*, *op. cit.*, p. 126.



Lodhi Gardens tree © Baptiste Rabichon

E. M. Forster, Roger Fry

Et la distraction fertile dans la musique, la peinture et la littérature

Julie Chevaux, 19-21, ED 514, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Résumé : Cet article aborde l'intermédialité sous l'angle de la comparaison entre les arts proposée dans le discours critique et la fiction d'E. M. Forster et Roger Fry. Ces derniers mettent en scène la distraction possible du spectateur ou de l'auditeur, qui peut voir des images dans de la musique ou trouver un texte pour mieux « lire » un tableau ; pour eux, ce détour met à mal l'universalité de l'œuvre d'art en interposant des discours entre le sujet et l'œuvre. Cependant, Forster et Fry sont pris entre un idéal formaliste, où chaque art ferait sens en lui-même et par lui-même, de façon presque immédiate, et la conscience que l'art moderne déstabilise le spectateur ou l'auditeur et impose un nouveau rapport à l'œuvre d'art qui doit être revu et appris : écrire la distraction et les faiblesses du public leur permet de mettre des mots sur cet écart.

Mots-clés : Roger Fry, E. M. Forster, *Howards End*, *Vision & Design*, comparaison musique/littérature/peinture, esthétique moderniste, réception du modernisme, position du lecteur/auditeur/spectateur, formalisme

Abstract: This paper studies intermediality in the way that E. M. Forster and Roger Fry compare the arts in their critical and fictional writings. Forster and Fry show how the viewer or the listener may be distracted, seeing images in music or finding literary references in order to “read” a painting; to them, this strategy goes against the universal power of art by introducing layers of discourse between a subject and a work of art. Yet Forster and Fry are trapped between their formalist ideals, according to which every work of art should be meaningful “by itself” and without mediation, and the awareness that modern art unsettles the audience and creates a new relationship with a work of art that needs to be reevaluated and taught. Writing about the public's distractions and weaknesses is a way of bridging the gap.

Keywords: Roger Fry, E. M. Forster, *Howards End*, *Vision & Design*, comparing music, literature and painting, modernist aesthetics, modernist reception, the reader's/listener's/viewer's position, formalism

Dans sa nécrologie de Roger Fry, E. M. Forster fait l'éloge de ce « moderne » qui avait tout de même « foi en la raison¹ » : la conjonction de cet idéal humaniste avec l'idée de modernité est un trait typique de Fry et de Forster lui-même et reflète la transition délicate entre la culture libérale du tournant du siècle et les bouleversements du modernisme, tant sur le plan éthique qu'esthétique. Leur rapport à l'intermédialité, leur façon de comparer la littérature, la musique et la peinture, s'inscrivent dans ce moment singulier de l'histoire artistique et littéraire et ses enjeux. Héritiers de l'idéal synesthétique des esthètes de la fin du XIX^e siècle, Fry et Forster connaissent les tropes de la comparaison entre les arts et le rêve d'une œuvre totale, qui associerait le texte, la vue et l'ouïe, cher au romantisme ; pourtant, dans leur écriture apparaît un thème qui ne semble pas correspondre parfaitement à l'idéal d'une œuvre totale, celui de la distraction de l'auditeur au concert ou du spectateur face à une toile. Le passage d'un art à l'autre, s'il donne le jour à des textes hybrides qui jouent à convoquer l'art absent, crée ou manifeste un écart dans lequel l'attention s'engouffre et se perd un peu. Claude Paul définit plusieurs domaines de l'intermédialité : elle distingue notamment la comparaison entre les arts, qui a pour but d'en souligner les points communs et les différences, et les œuvres qui font interagir en leur sein différents systèmes sémiotiques pour constituer un langage hybride². Fry et Forster utilisent les langages relatifs aux différents arts pour traduire la distraction du spectateur ou de l'auditeur : des images se superposent à la musique chez Forster, tandis qu'une trame littéraire s'interpose entre le spectateur et le tableau chez Fry. La comparaison entre les arts, parfois implicite, parfois ouverte, précède et parasite la perception : les arts et leurs différents langages peuvent se répondre mais aussi se mêler, voire se brouiller. Il ne s'agit pas ici d'un processus synesthétique au sens où l'entendent notamment les Symbolistes : l'intrusion des autres arts dans le processus de perception est une distraction ou un obstacle à l'établissement d'un rapport direct à l'œuvre qui permettrait d'en saisir la beauté singulière. En incluant la distraction d'un auditeur ou d'un spectateur faillible, Fry et Forster montrent le processus de perception dans son ensemble, avec les écarts qu'il peut engendrer entre le projet de l'artiste et le moment de la réception. C'est ce phénomène que nous choisissons d'appeler « distraction fertile » : en écrivant l'inattention ou l'erreur du spectateur ou de l'auditeur, Fry et Forster prennent acte de la labilité potentiellement inquiétante d'un langage artistique, mais ils recentrent aussi la théorie de l'art sur la perception et la réaction du spectateur, de l'auditeur ou du lecteur, créant ainsi une esthétique moderniste singulière. Loin du ton polémique du manifeste moderniste ou de l'esthétique impersonnelle prônée par un Hulme, le formalisme de Fry et Forster n'a pas pour but d'intellectualiser l'art jusqu'à l'abstraction, mais bien de tracer une voie aussi directe que possible entre l'auditeur ou le spectateur et l'œuvre d'art. Il nous semble que cette idée tient notamment à une conception à la fois politique et esthétique de la position du lecteur ou du spectateur : loin de l'idéal « impersonnel » souvent associé au modernisme³, Forster et Fry construisent leur esthétique sur la nécessité de prendre en compte le lecteur ou le spectateur, avec ses faiblesses et ses distractions. Pris entre le projet libéral et humaniste de rendre l'œuvre d'art universellement accessible d'une part, et la sensibilité moderniste qui perçoit l'obscurité nécessaire de toute conception artistique d'autre part, ils cherchent à définir un rapport encore tenable à l'œuvre d'art.

Cette redéfinition de la position du spectateur par rapport à l'œuvre d'art n'est pas seulement l'aboutissement d'une théorie esthétique : au contraire, nous pensons qu'elle est étroitement liée à ce que le marché de l'art est en train de devenir à l'heure des avant-gardes et du modernisme. C'est pourquoi nous lirons Forster et

Fry non seulement en comparaison avec les théories esthétiques de Pater et Mallarmé, mais aussi à la lumière des travaux de Nathalie Heinich sur le « triple jeu » de l'art moderne, qui redessine profondément les rapports entre l'œuvre d'art, le critique et le public⁴. Nathalie Heinich a étudié le processus par lequel l'impératif d'innovation et de distinction qui caractérise les œuvres d'arts modernistes creuse une distance entre œuvre d'art et public, distance exploitée par le critique qui devient non plus seulement commentateur de l'œuvre d'art, mais intermède nécessaire à sa compréhension. Il nous semble que c'est en réaction à ce processus que Fry appelle de ses vœux un formalisme idéal, capable de donner à tout spectateur la clé des œuvres modernistes ; ce que Forster identifie comme un paradoxe, l'association de « foi en la raison » et du modernisme, c'est cette tension entre un nouveau discours esthétique potentiellement excluant et un idéal humaniste. C'est en nous appuyant sur ces deux types de lecture que nous espérons rendre compte de la complexité de la position de Forster et Fry (et à travers eux du Bloomsbury Group), qui mêle considérations éthiques et artistiques autour de l'auditeur ou du spectateur distrait qui fait irruption sous leur plume.

L'art « pour lui-même » face à la multiplication des points de vue

En 1939, E. M. Forster écrit deux essais qui semblent se répondre, intitulés « Not listening to music » et « Not looking at pictures » (que l'on pourrait traduire par « L'art de ne pas écouter un morceau de musique » et « L'art de ne pas regarder un tableau »)⁵, titres apparemment paradoxaux pour des textes consacrés à la réception d'une œuvre musicale ou picturale. En se plaçant en amateur, en mauvais élève, E. M. Forster décrit la position du spectateur avec ses possibles faiblesses. Facilement distrait, ce dernier tend à penser à autre chose pendant un concert ou à voir dans un tableau autre chose que ce qui est peint :

Écouter de la musique est un tel imbroglio qu'on sait à peine par où commencer pour le décrire. Pour moi, la première chose à savoir est que durant la plus grande partie de la représentation, je suis comme absent. Ces jolis sons me font penser à quelque chose d'autre. Je rêve la plupart du temps, et suis surpris que les autres n'en fassent pas autant⁶.

En réalité, E. M. Forster était un excellent musicien et notamment un pianiste accompli ; dans cet essai, il choisit de décrire deux rapports possibles à la musique. Le premier, qui lui semble plus « facile », consiste à associer certaines notes ou certains instruments aux différents éléments d'une histoire ; Wagner est le compositeur idéal pour cette méthode :

Avec Wagner, je savais toujours où j'en étais ; il ne laissait jamais l'imagination divaguer ; il avait décrété qu'une phrase rappellerait l'anneau, une autre l'épée, une autre encore le fou innocent, et ainsi de suite [...].

Cependant, il y a un risque. La musique évocatrice ouvre la porte à ce garnement de la salle de concert, l'inattention⁷.

L'autre méthode, plus mûre, aborde la musique de façon plus formelle, dans son abstraction, et sans la « traduire » en images ; c'est ainsi que Forster écoute Beethoven :

C'est pourquoi je préfère la « musique en elle-même » [...]. Autrefois, lorsque Coriolan était donné, je l'écoutais « pour lui-même », conscient de quelque chose d'important et de bouleversant, mais que je ne définissais pas davantage. Voilà que j'apprends que Wagner [...] lui a accolé un Programme. [...] J'ai perdu mon Coriolan. Sa grandeur et sa liberté ont disparu⁸.

Ces deux approches de la musique sont incarnées dans l'un de ses romans par les personnages principaux, Helen et Margaret Schlegel. Dans une scène célèbre de *Howards End*, Helen et Margaret assistent à un concert à Queen's Hall où l'on joue la *Cinquième Symphonie* de Beethoven. L'interprétation de Margaret correspond à l'approche plus formaliste décrite dans l'essai « Not listening to music » :

Pourquoi des arts s'ils sont interchangeable ? Pourquoi l'oreille si elle répète ce que dit l'œil ? [...] Si vraiment Monet égale Debussy et Debussy Monet, aucun de ces messieurs ne vaut le pain qu'il mange, voilà mon opinion⁹.

La description d'Hélène, en revanche, renvoie visiblement à l'autre méthode :

Beethoven choisit de tout arranger en fin de compte. Il releva les murailles. Une deuxième fois, il souffla et les gnomes furent dispersés. De nouveau il ramena tout : bouffées de gloire, héroïsme, jeunesse, splendeur de la vie, splendeur de la mort, et parmi d'immenses exultations surhumaines, il conduisit la Cinquième à son achèvement¹⁰.

Elle traduit ce qu'elle entend en termes visuels, de préférence épiques : elle voit dans la symphonie un naufrage et de grandes batailles (et critique les « Cupidons amoindris » qui décorent la salle et ne sont pas à la hauteur du spectacle). Le narrateur ne tranche pas en faveur de l'une ou l'autre des deux méthodes : si la vision de Margaret semble légitime, les termes employés par Hélène sont repris tout au long du roman, le bruit des pas des gobelins symbolisant la laideur du monde moderne et sa marche discrète mais implacable¹¹.

La célèbre scène à Queen's Hall ne décrit la symphonie qu'à travers le faisceau de réactions des spectateurs ; or leurs différentes positions esthétiques sont tributaires non seulement de certaines traditions artistiques, mais aussi de leurs préjugés ou de leur position sociale. Dans son ouvrage consacré à la musique chez Forster, Michelle Fillion rappelle que la *Cinquième Symphonie* de Beethoven était un des morceaux récurrents dans la programmation des « Sunday concerts », une série de concerts destinés à plaire à un public aussi large que possible¹².

Les individus de tous genres et de toutes conditions y trouvent leur compte. Lecteur, pareil à Mrs. Munt, tapotez-vous sournoisement les thèmes pour saluer leur arrivée (sans gêner personne bien sûr) ? Dans le flot musical, voyez-vous héros et naufrages comme Hélène, ou comme Margaret rien que la musique ? Versé en contrepoint à l'égal de Tibby, déchiffrez-vous la partition grande ouverte sur vos genoux ? N'oubliez-vous jamais, comme Fräulein Mosebach, leur cousine, que Beethoven est echt Deutsch¹³ ?

Les sœurs Schlegel représentent une classe socialement supérieure, politiquement libérale et culturellement très favorisée : leurs deux approches opposées sont celles que Forster décrit pour lui-même dans « Not listening to music ». Mrs Munt, dont la sensibilité artistique est médiocre, aime les mélodies connues et Elgar, dont le « Pump and Circumstance » est une sorte d'hymne national britannique non officiel ; Fraulein Mosebach, leur cousine allemande, tire fierté de la nationalité de Beethoven. E. M. Forster, mélomane passionné, grand amateur de Beethoven, attribue à la musique une liberté et une pureté qui la place au-dessus des autres arts : dans *Aspects of the Novel*, il regrette que le roman ne puisse atteindre la beauté d'une symphonie¹⁴. Pourtant, dans *Howards End*, ce n'est pas le pouvoir universel de la musique qu'il met en scène : au contraire, la *Cinquième Symphonie* est formée dans le texte par les multiples points de vue contradictoires qui sont autant d'angles de perception qui ne se recourent pas.

I Formalisme, abstraction, et inclusion du spectateur

Les sœurs Schlegel présentent une ressemblance évidente avec E. M. Forster lui-même et ses amis du Bloomsbury Group ; quant à la tension entre distraction sensuelle et conception intellectuelle de l'œuvre d'art, elle anime tous les débats sur l'art moderne naissant au début du XX^e siècle. Par sa culture et par ses fréquentations, et comme il l'explique dans « Not looking at pictures » et « Not listening to music », Forster est partagé entre une sensibilité que l'on pourrait qualifier de wagnérienne (Wagner conçoit notamment l'opéra comme une œuvre totale, où la musique et la poésie du texte se servent mutuellement) et les théories formalistes, notamment soutenues et développées par Roger Fry et Clive Bell.

Il n'est pas facile de regarder des tableaux. Ils créent des rêveries singulières, ils prêtent à rire, ils évoquent des bribes de connaissances historiques, ils montrent des paysages où l'on voudrait se perdre et des êtres humains auxquels on voudrait ressembler ou que l'on voudrait chérir, mais les regarder est une toute autre affaire ; pourtant on doit bien les avoir peints pour qu'ils fussent regardés¹⁵.

À certains égards, la position de Roger Fry est l'inverse de celle d'E. M. Forster ; alors qu'il préférerait une théorie purement formaliste, où la représentation n'aurait pas de place, Fry reconnaît l'importance de la représentation, notamment pour un public peu aguerri.

Nous pouvons donc une fois pour toutes nous libérer de l'idée de ressemblance avec la Nature, de conformité ou de non-conformité à cette dernière comme critère ; nous nous demanderons seulement si les éléments qui font appel à l'émotion, inhérents à la forme naturelle, sont convenablement exposés [...] ¹⁶.

Dans les critères qu'il définit pour l'évaluation d'un tableau, Fry laisse une place à la figure humaine, susceptible de faciliter l'accès à l'œuvre.

Si nous représentons ces différents éléments en termes schématiques simples, l'effet sur les émotions est, il faut le reconnaître, très faible. Le rythme de la ligne, par exemple, stimule beaucoup plus faiblement les sensations musculaires que ne le fait le rythme musical, qui s'adresse à l'oreille, et ces schémas peuvent au mieux conjurer l'écho pâle et désincarné d'émotions qualitativement différentes ; mais lorsque ces éléments émouvants sont combinés avec la représentation d'images naturelles, et en premier lieu avec l'image du corps humain, on constate que l'effet en est infiniment rehaussé¹⁷.

Fry prend donc certaines précautions lorsqu'il développe sa théorie formaliste : il n'abandonne pas tout à fait l'idée d'un lien parfait entre forme, émotion et contenu iconographique d'un tableau. Il nous faut relier la recherche de cet équilibre délicat et l'histoire de la réception du modernisme en Angleterre : Fry a le grand projet « pédagogique » d'amener l'art moderne (c'est-à-dire, pour lui, l'art parisien du tournant du siècle) en Angleterre. Fry était un critique d'art reconnu, mais ce sont surtout les deux expositions post-impressionnistes de 1910 et 1912 qui l'ont rendu célèbre : la première, qui réunissait entre autres des œuvres de Cézanne, Matisse et Gauguin, connut un succès retentissant, notamment parce que les premières critiques, très virulentes, assurèrent à l'évènement une publicité considérable. Pour Fry, la nation anglaise dans son ensemble souffre d'un manque d'éducation artistique qui la rend aveugle à l'art moderne : l'académisme privilégie un savoir historique, anecdotique, qui permet de comprendre le discours derrière le tableau (comme dans le genre roi de la peinture d'histoire), mais pas la beauté formelle servie par les sujets simples des post-impressionnistes.

I La justesse paradoxale de la sensation

Les préoccupations de Fry prennent en compte non pas un spectateur idéal, déjà formé ou du moins sensible à l'art moderne, mais un spectateur qui pourra se raccrocher à ce qu'il connaît (comme la figure humaine) et à une série de critères simples qui permettraient d'aborder n'importe quel tableau. La tension qui se dessine dès lors entre l'idéal formaliste et la prise en compte d'un public bien réel perdure dans toute sa carrière et Fry refuse sciemment de la résoudre par un artifice rhétorique. Pour lui, l'avantage des critères simples à partir desquels il prétend évaluer la peinture réside notamment dans leur sensualité : rythme, ligne, couleur sont des notions d'abord appuyées et expliquées par la sensation, qui garantit la justesse du rapport à l'œuvre. Cette méthode a l'avantage à la fois d'éviter l'érudition exigée par la peinture académique et de rendre accessible un art dont le langage symbolique ne nous serait pas familier. Fry prend notamment l'exemple de l'art chinois qui, même si nous n'en comprenons pas l'iconographie, nous est accessible par certains principes de composition ou certains « rythmes » comparables à ceux de la peinture européenne.

L'art chinois est en réalité très accessible pour la sensibilité européenne, si on l'approche dans le même état d'attention passive que nous cultivons face à un chef d'œuvre italien de la Renaissance, ou à une sculpture romane ou gothique. Nul besoin d'être sinologue pour saisir l'attrait esthétique d'une statue chinoise¹⁸.

Cette conception, qui peut sembler paradoxale, est notamment héritée de Walter Pater, qui explique que si les arts ne sont pas « traduisibles » entre eux, c'est parce que leurs matériaux respectifs s'adressent à différents sens et sont donc fondamentalement différents.

C'est l'erreur de la plupart de la critique populaire de considérer la poésie, la musique et la peinture – toutes les diverses productions artistiques – uniquement comme des traductions en différents langages d'une unique quantité fixe de pensée imaginative [...]. De cette façon, l'élément sensuel de l'art [...] perd son importance, alors que la compréhension franche du principe opposé – selon lequel l'élément sensuel de chaque art apporte avec lui un stade particulier ou une qualité de beauté intraduisible dans les formes d'un autre art ainsi qu'un ordre distinct d'impressions – constitue le début de toute critique esthétique authentique¹⁹.

Roger Fry est un grand lecteur de Walter Pater et, s'il aime à jeter des ponts entre les arts, ses critères semblent prendre en compte la spécificité de la peinture par rapport à la musique ou à la littérature. Cependant, il espère définir un positionnement critique qui soit à la fois formaliste (or son formalisme découle au moins en partie de sa croyance en l'universalité de l'art) et pluriel, qui prenne en compte la spécificité de chaque art mais aussi la diversité des réactions possibles.

I Les langages intraduisibles des différents arts et l'œuvre impossible à connaître

Pater écrit précisément la difficulté de décrire ou rendre compte d'une œuvre d'art à laquelle réagissent différents spectateurs avec leur subjectivité propre : l'œuvre d'art devient une interface potentiellement obscure et déformante entre l'intériorité de l'artiste et celle du spectateur, de l'auditeur ou du lecteur.

« Voir l'objet tel qu'il est réellement en lui-même » : ces mots ont justement été présentés comme le propos de toute critique authentique, quelle qu'elle soit, mais en matière de critique esthétique, le premier pas pour voir l'objet tel qu'il est réellement en lui-même consiste à en connaître l'impression, à la bien distinguer, à en avoir une conscience nette. [...] Que sont pour moi seul ce chant, cette image, cette personnalité engageante présentée dans un livre ou dans la vie²⁰?

Pater répond aux difficultés épistémologiques que pose l'accès à l'œuvre d'art en élevant la musique au rang d'art supérieur : il s'inscrit dans une tradition largement héritée des Romantiques en affirmant l'immédiateté et la liberté de la musique, qui ne dépend d'aucun « langage²¹ ». C'est aussi en cela que l'essai de Forster marque une différence entre son héritage victorien et l'influence du modernisme : même la musique, cet art parfait, pure forme exempte du devoir de représenter ou de raconter, est soumise à la question de l'accessibilité et modifiée par les différentes perceptions des auditeurs.

L'idée admise de la supériorité de la musique sur les autres arts est sensible dans la théorie picturale de Fry : il revendique ainsi pour la peinture l'importance du « rythme », critère emprunté à la musique. Mais si Fry est un lecteur de Pater, c'est aussi un fervent admirateur de Mallarmé. Celui-ci élabore cette idée d'une grande œuvre d'art que l'on ne pourrait connaître : il prend précisément la musique et sa non-lexicalité²² comme image d'un art où forme et fond sont si étroitement et si exactement mêlés que l'interprétation risque de se perdre. La sensation n'est donc pas un leurre ou une première étape dans l'appréhension de l'œuvre d'art : elle constitue la seule appréhension possible, puisque la compréhension intellectuelle complète est inatteignable. C'est pourquoi les théories de Fry et l'essai de Forster s'intéressent d'aussi près au processus de réaction du spectateur ; c'est uniquement par le langage de la sensation, des errements plus ou moins conscients de l'esprit, que l'on peut rendre compte de ce qu'est une œuvre, c'est-à-dire de son effet ; l'œuvre d'art pour Forster et Fry, c'est ce qui arrive au spectateur. Les interrogations de Pater, puis celles de Fry et Forster sur la complexité du phénomène de réception anticipent la théorie des affects, laquelle étudie non pas seulement la sensation ou l'émotion, mais ce que Seigworth et Gregg appellent les « effets de rencontre » : l'affect naît dans l'« entre-deux » et ses réverbérations, participant à la fois des émotions et des sensations d'un corps au potentiel mystérieux²³. La fascination pour le rythme de Fry et Forster est une façon de dire la transmission incarnée et difficilement saisissable d'une émotion esthétique.

Ce souci de l'accès à l'œuvre d'art complexifie l'esthétique de Fry et Forster parce que celle-ci n'est pas exclusivement théorique : en effet, l'un parce qu'il écrit la réaction de spectateurs avec leurs préjugés, et l'autre parce qu'il fait œuvre de pédagogue en cherchant à diffuser l'art moderne, ont conscience d'un nouveau rapport à l'art. E. M. Forster a fait référence aux « Sunday Concerts », qui devaient démocratiser la musique classique ; Roger Fry, pour avoir essayé de violentes critiques au moment de la première exposition post-impressionniste de 1910, sait que l'art de Cézanne, le rapport à la perspective des Fauves ou le primitivisme de Gauguin sont autant de transgressions des conventions artistiques qui nécessitent que la critique lance un pont entre l'art et le public. Nathalie Heinich a bien décrit ce phénomène typique de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, qui exige la médiation du critique²⁴. C'est le « triple jeu » de l'art contemporain, qui met le critique et son action d'explication, de clarification et de publicisation au premier plan de la scène artistique, avec l'artiste et le public. En Angleterre, Fry est partie prenante de ce processus ; si Forster parle de Wagner et de Beethoven et non de musique contemporaine, sa façon d'associer la marche du monde moderne