



HAL
open science

Décadence iconique du texte-image dans l'oeuvre d'Aubrey Beardsley

Stéphanie Tonnel

► **To cite this version:**

Stéphanie Tonnel. Décadence iconique du texte-image dans l'oeuvre d'Aubrey Beardsley. Sciences de l'Homme et Société. 2022. dumas-04007555

HAL Id: dumas-04007555

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04007555>

Submitted on 28 Feb 2023

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

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



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



UBO

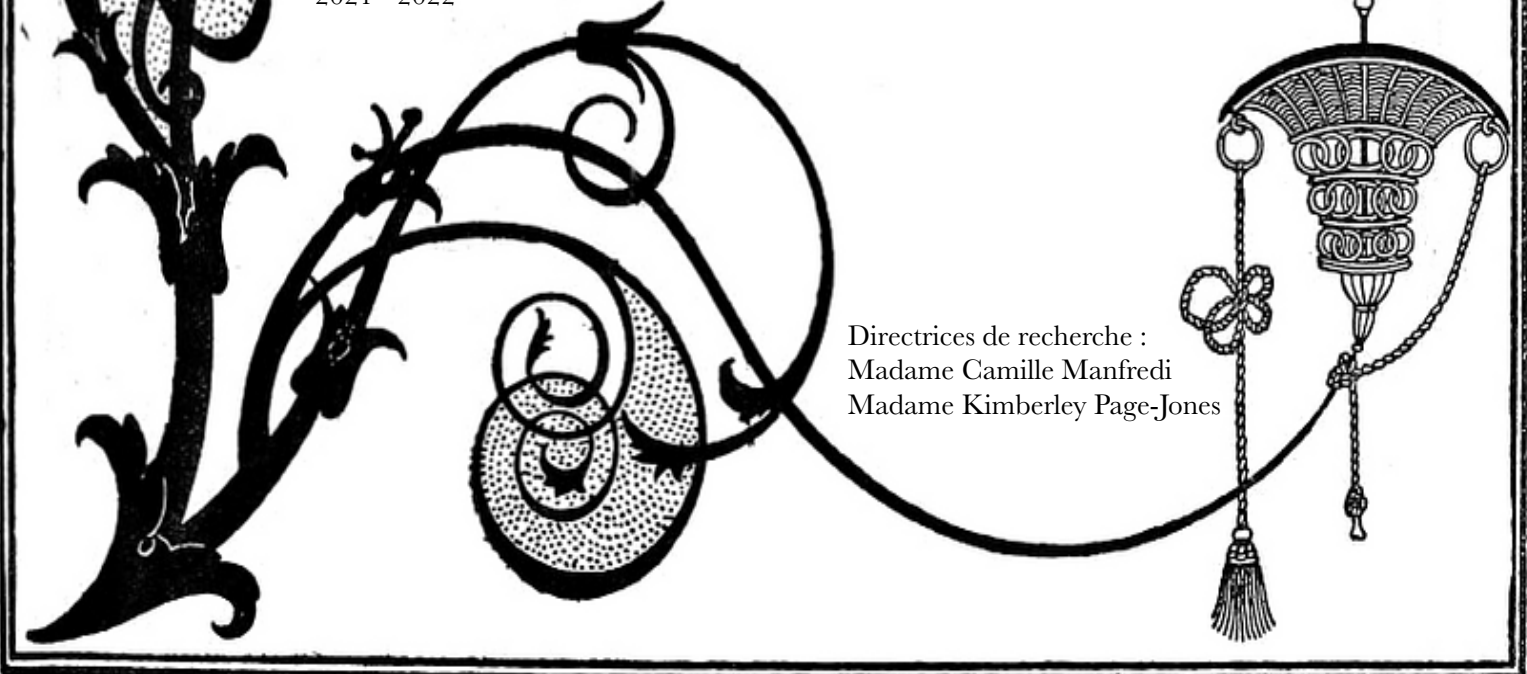
Université de Bretagne Occidentale



FACULTÉ
DES LETTRES &
SCIENCES HUMAINES

Décadence iconique du
texte-image
dans l'œuvre
d'Aubrey Beardsley

Stéphanie Tonnel
Master 2 Arts, Lettres et Civilisations
Parcours Textes, Images, Langues Étrangères
2021 - 2022



Directrices de recherche :
Madame Camille Manfredi
Madame Kimberley Page-Jones




Table des matières

Liste des illustrations.....	3
Introduction	5
I) L'illustration au service du mouvement décadent.....	9
1) L'illustration : un nouvel instrument	10
a) Un développement associé à celui de la presse	10
b) Un essor également lié à l'évolution de la reproduction de l'image.....	17
c) La popularité de l'image	20
2) <i>The Yellow Book</i> : un objet d'art décadent	24
a) Un périodique aux contenus décadents.....	24
b) Un périodique de qualité.....	31
c) Un objet culturel destiné à un lectorat averti	36
3) Le paradoxe décadent selon Beardsley.....	42
a) La mort « certaine, mais insaisissable » au cœur du travail de l'illustrateur	42
b) « Do you want erotic drawings ? » : lorsque l'érotisme reflète l'enthousiasme de l'artiste	48
c) « [A] new world of my own creation » : les caricatures de Beardsley ou l'expression de sa vision de la société.....	53
II) Aubrey Beardsley : un style novateur.....	64
1) De multiples inspirations artistiques	65
a) Les préraphaélites, un esprit contestataire	65
b) James Abbott McNeill Whistler, l'impressioniste japonisant.....	69
c) L'impact de Walter Crane à travers « The Language of Line »	74
2) La volonté de Beardsley de se démarquer.....	81
a) Appropriation et subversion des sources d'inspiration	81
b) Beardsley, un artiste aux capacités prodigieuses	87
c) L'artiste et le dandy : rattrapés par la réalité.....	93
3) Des textes « mis en images plutôt qu'illustrés ».....	99
a) Une connexion oblique	99
b) Une disharmonie à la source de tensions : le cas d'Oscar Wilde.....	105
III) Texte et image : une dissociation impossible.....	111
1) Texte et image, différents mais dépendants	112
a) Sémiotique du texte et de l'image.....	112
b) Texte et image : deux territoires souvent pensés de manière verticale.....	116
c) La question du texte dans l'image	120
2) Le texte pour comprendre l'image : une réalité à nuancer	127
a) Le titre : un garde-fou	127
b) La difficulté de « dire l'image »	133
c) <i>The Ballad of a Barber - The Coiffing</i> : exemple de la complémentarité du texte et de l'image	137

3) Le rapport texte-image créateur de sens	143
a) Le « tiers pictural »	143
b) Les plus-values du « tiers pictural »	146
Conclusion	152
Annexes	157
Bibliographie	159

Liste des illustrations

<i>View of the Conflagration of the City of Hamburgh</i> , 14 mai 1842	14
Harland Henry et Beardsley Aubrey, <i>The Yellow Book An Illustrated Quarterly</i> , 1894	29-30
Beardsley Aubrey, <i>L'Education Sentimentale</i> , encre noire sur papier, 1894	39
Beardsley Aubrey, <i>J'ai Baisé ta Bouche Iokanaan</i> (détail), 1893	46
Beardsley Aubrey, <i>The Stomach Dance</i> , encre noire sur papier, 34,2 x 27,2cm, 1907	50
Beardsley Aubrey, <i>La chymist</i> , 1887	54
Beardsley Aubrey, Vignette dans <i>St Paul's Magazine</i> , 1894	58
Beardsley Aubrey, Vignette dans <i>Bon-Mots (vol.I)</i> , 1893	59
Beardsley Aubrey, <i>L'Education Sentimentale</i> (détail), 1894.....	62
Beardsley Aubrey, <i>L'Education Sentimentale</i> (détail), 1894.....	62
Beardsley Aubrey, <i>Francesca Di Rimini (Dante)</i> , crayon sur papier, 1890	67
Whistler James McNeill et Jekyll Thomas, <i>Harmony in Blue and Gold: The Peacock Room</i> , peinture à l'huile et feuille d'or sur toile, cuir et bois, 421,6 x 613, 4 x 1026,2 cm, 1877	73
Whistler James McNeill, <i>La Princesse du pays de la porcelaine (The Princess from the Land of Porcelain)</i> , huile sur toile, 201,5 x 116,1 cm, 1863-65.....	74
Crane Walter, <i>Lines expressive of repose in the figure and landscape</i> , crayon sur papier, 1888.....	76
Beardsley Aubrey, <i>The Kiss of Judas</i> , plume et encre sur papier, 31,8 x 22,5 cm, 1893	76
Beardsley Aubrey, <i>J'ai Baisé ta Bouche Iokanaan</i> , encre noire sur papier, 22,8 x 12,7cm, 1893	78
Beardsley Aubrey, gravures pour les illustrations des couvertures de <i>Grey Roses</i> et de <i>The Three Impostors</i> , 1895.....	80
Whistler James McNeill, <i>Nocturne – Cremorne Gardens</i> , No.3, huile sur toile, 44,9 x 63,1cm, 1872-77	86
Beardsley Aubrey, <i>A Night Piece</i> , encre noire sur papier, 17,4 x 18,4cm, 1894	87
Aubrey Beardsley par Frederick Hollyer, photographie, 1896	92
Beardsley Aubrey, <i>Enter Herodias</i> , encre noire sur papier, 23,18 x 16,99cm, 1893	96
Beardsley Aubrey, <i>The Peacock Skirt</i> , encre noire sur papier, 17,5 x 12,5cm, 1894	101
Beardsley Aubrey, <i>The Dancer's Reward</i> , encre noire sur papier, 34,2 x 27,2cm, 1907	101
Beardsley Aubrey, <i>The Peacock Skirt</i> (dans <i>Salome : a tragedy in one act</i>), 1907.....	109
Beardsley Aubrey, <i>John and Salome</i> , encre noire sur papier, 22,3 x 15,7cm, 1907.....	109
Beardsley Aubrey, <i>The Toilet of Salome</i> , encre noire sur papier, 22,4 x 16,1cm, 1907.....	110
Beardsley Aubrey, <i>Salome on the Settle</i> , encre noire sur papier, 22,4 x 15,9cm, 1907.....	110
Beardsley Aubrey, <i>J'ai Baisé ta Bouche Iokanaan</i> (détail), 1893	121
Blake William, <i>Laughing Song / The Little Black Boy</i> (details), 1789	122
Beardsley Aubrey, <i>The Kiss of Judas</i> (detail), 1893	125
Tiziano Vecellio, <i>Vénus d'Urbino</i> , huile sur toile, 119 x 165cm, 1538.....	129
Manet Édouard, <i>Olympia</i> , huile sur toile, 130,5 x 191cm, 1863	129
Beardsley Aubrey, <i>Black Coffee</i> , encre noire sur papier, 11,3 x 11,6cm, 1894	131
<i>Beardsley Aubrey, The Coiffing</i> , encre noire sur papier, 1896	132
<i>The Savoy</i> , juillet 1896.....	138

Aubrey Beardsley at Tate Britain, Salle « Salome », capture d'écran, 2020	156
Aubrey Beardsley at Tate Britain, Salle « After Beardsley – The Sixties », capture d'écran, 2020....	156
Reed E.T. <i>Britannia à la Beardsley</i> , encre noire sur papier, 1895.....	157
Beardsley Aubrey, <i>The Yellow Book</i> , —vol. I, avril 1894.....	158

Introduction :

« I must attract attention—and I have so little time¹. » Par ces quelques mots adressés au critique d'art Frank Rutter lors d'une *interview* donnée à l'hebdomadaire *To-Day*, Aubrey Beardsley expose à la fois son désir de notoriété mais également la conscience de sa finitude, deux aspects qui ont particulièrement influé sur son œuvre.

Né le 21 août 1872 à Brighton, Beardsley dut composer toute sa vie avec un état de santé fragile, dont la cause, la tuberculose, fut établie dès l'enfance. Néanmoins, le caractère incurable de sa maladie ne réfréna pas les ambitions du jeune Beardsley qui s'imaginait un futur prometteur². Bien qu'issus d'une famille modeste, Aubrey et sa sœur Mabel, furent élevés dans un milieu où l'art et la culture occupaient une place considérable. Leur mère s'assurait que la littérature, le dessin et la musique fassent partie du quotidien de ses enfants, et l'aptitude de Beardsley pour le dessin fut reconnue par son entourage dès son plus jeune âge. Il entretint ce talent tout au long de sa scolarité : certains de ses travaux se trouvèrent publiés dans *Past and Present*, le journal de la Brighton Grammar School, tandis que les caricatures qu'il réalisait de professeurs divertissaient ses camarades³. Plus tard, son entrée dans la vie active ne le détourna pas de sa passion et il continua de produire de nombreux travaux inspirés par ses lectures. Toutefois, il lui fallut attendre 1893 avant de pouvoir vivre de son art. Cette année-là, il fut non seulement commissionné par J.M Dent pour illustrer une nouvelle édition du *Morte d'Arthur*, mais l'article élogieux « A New Illustrator: Aubrey Beardsley », paru dans *The Studio* et signé du critique Joseph Pennell, le fit également connaître au public⁴. S'en suivirent alors cinq années d'une vie professionnelle prolifique durant laquelle l'illustrateur réalisa plus de 600 travaux, avant de s'éteindre le 15 mars 1898.

Ses travaux, présentant un style à la fois novateur et régulièrement jugé provoquant tant par les critiques que par le public, bénéficièrent d'un contexte propice à leur diffusion. Durant tout le dix-neuvième siècle, l'évolution des techniques de reproduction permit aux périodiques de se

¹ Rutter, Frank. « The Art of Aubrey Beardsley ». *To-Day* 16 nov. 1904 : 45-46. p.46

² « When, as a child of six, he was taken by his parents to a service at Westminster Abbey, [...] he demanded with touching solemnity whether he should have 'a bust or a stained-glass window' when *he* died. 'For', he is supposed to have added, 'I may be a great man some day.' » Sturgis, Matthew. *Aubrey Beardsley: A Biography*. London : HarperCollins Publishers, 1998. p.14

³ « His 'Jubilee Cricket Analysis'—a series of pictorial puns on cricketing terms—was published in the June 1887 issue, and marked Beardsley's first appearance in print as artist. » Sturgis, Matthew. *Aubrey Beardsley: A Biography*. London : HarperCollins Publishers, 1998. p.40

⁴ Pennell, Joseph. « A New Illustrator: Aubrey Beardsley ». *The Studio, An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art* avr. 1893 : 14-19.

développer. Leurs contenus s'enrichirent et se diversifièrent, ce qui représenta un moyen pour l'illustration de s'y intégrer. Celle-ci permit une nouvelle approche des sujets traités et offrit aux éditeurs de journaux et périodiques une réelle opportunité d'élargir leur lectorat. Dans un premier temps, l'illustration fut utilisée en complément des articles publiés. D'une nature différente de celle du texte, elle représenta une nouvelle ressource pour faire parvenir l'information aux lecteurs. Ceux d'entre eux déjà accoutumés à la lecture de cette presse la perçurent comme une plus-value tandis qu'en rendant l'information plus accessible, elle attira un nouveau public. En parallèle, deux facteurs modifièrent le statut de l'illustration : son emploi croissant dans la presse ainsi que l'apparition de la photographie. L'illustration cessa d'être un outil strictement informatif, pour devenir un dispositif à visée éducative, voire divertissante. En retour, la classe ouvrière britannique, dont les conditions de travail et de vie s'améliorèrent (grâce à une réglementation plus stricte du temps de travail⁵), bénéficia de davantage de temps libre qu'elle put consacrer à la lecture de cette nouvelle presse. Simultanément, la classe moyenne, désireuse de briller en société et de concurrencer l'aristocratie sur un plan culturel, s'intéressa également à ces nouveaux contenus. Parmi ceux-ci, l'*interview* (qui pouvait dès lors être illustrée) séduisirent par exemple un lectorat souhaitant en apprendre davantage sur les personnalités du moment telles que l'actrice Sarah Bernhardt ou l'illustrateur Louis Rhead. Réciproquement, le procédé profita à ces personnalités, en contribuant à assurer leur notoriété. Bien conscient que « la presse pouvait (et devait) être manipulée⁶ », Beardsley se prêta volontiers à l'exercice afin de façonner son personnage. Cet exercice lui permit de bâtir et soigner son image de dandy aux yeux du public, qui ne manqua pas de l'associer à un autre célèbre dandy : Oscar Wilde.

Néanmoins, cette assimilation au chef de file des décadents ne représente qu'une partie du lien qui unit Beardsley au mouvement décadent. Au-delà de sa personnalité et de l'image qu'il souhaitait afficher, ce sont bien ses travaux qui lui permirent d'être considéré comme l'incarnation du mouvement. Les critiques de l'époque partageaient ce point de vue que Margaret Armour résuma ainsi dans *The Magazine of Art* en 1896 :

⁵ Voir Bloy, Marjorie. 'Factory Legislation 1802-1878'. *A Web of English History*. 4 Mar. 2016. Consulté le 21 juin 2021 <<http://www.historyhome.co.uk/peel/factmine/factleg.htm>>

⁶ [traduction libre]. Sturgis, Matthew. *Op. cit.* p.151

Mr. Beardsley might adapt the mot of Louis XIV., and say, almost without arrogance, “L’Art décadent; c’est moi.” In his work we have the most complete expression of what is typical of the movement—disdain of classical traditions in art, and of clean traditions in ethics⁷.

Les illustrations de Beardsley reflètent le mouvement décadent car leur réalisation tout autant que les thèmes qu’elles évoquent rompent avec les codes de l’art académique mais s’affranchissent également de la vertu victorienne. De plus, oscillant constamment entre une quête esthétique (notamment grâce à une rigoureuse dextérité) et un incontestable pessimisme, ces travaux expriment également le paradoxe décadent, défini par Catherine Rancy comme « oppos[ant] l’art à la vie⁸ ». Pour les membres du mouvement, la « recherche désespérée du nouveau, du rare, de la Beauté, de la quintessence en toute chose⁹ » représentait un moyen de mettre en valeur la « vision esthétique de toute chose¹⁰ ». Dans le même temps, cette quête leur permit de laisser s’exprimer leur vision pessimiste du monde à travers leur « attirance pour le mal, le morbide, le sordide, le pervers, l’artificiel¹¹ » mais aussi de fuir « une réalité devenue inadéquate¹² ».

Indépendamment de cette appartenance au mouvement décadent, Beardsley se singularisa par sa capacité à s’approprier ses différentes sources d’inspiration. Son goût pour le jeu et son tempérament facétieux le menèrent ainsi à faire de ses illustrations des « récits dont le sens semble toujours référer à un point situé “derrière” ou “au-delà” de ce que l’on peut voir¹³. » L’illustrateur contraint ainsi le spectateur à partir à la recherche de liens subtiles unissant le texte à l’image, comme l’a noté Matthew Sturgis : « In his illustrations he [Beardsley] had always striven to elude the obvious connection between word and picture, and had toyed with other means of arresting the viewer’s attention¹⁴. »

Beardsley pensait que l’illustration n’était pas suffisamment valorisée, et il considérait injuste qu’elle soit assujettie au texte. Animé par la volonté de faire de l’illustration (au moins) l’égale du texte, il s’efforça d’affranchir ses travaux des textes dont ils furent inspirés. Toutefois, en dépit de sa détermination, il n’est jamais parvenu à libérer ses productions du lien

⁷ Armour Margaret (1860-1943). Auteure et poétesse écossaise.

Armour, Margaret. « Aubrey Beardsley and The Decadents ». *The Magazine of Art* nov. 1896 : 9-12. p.9

⁸ Rancy, Catherine. *Fantastique et Décadence en Angleterre 1890-1914*. C.N.R.S Editions, 1982. p.18

⁹ *Ibid.* p.4

¹⁰ *Ibid.* p.18

¹¹ *Ibid.* p.18

¹² *Ibid.* p.4

¹³ [traduction libre]. Langenfeld, R., et N.A. Salerno. *Reconsidering Aubrey Beardsley*. UMI Research Press, 1989. p.42

¹⁴ [traduction libre]. Sturgis, Matthew. *Op.cit.* p.146

étroit qui unit texte et image. En raison du nombre considérable d'illustrations réalisées par Beardsley et, puisque la période étudiée correspond à celle de l'essor des périodiques, cette étude s'appuiera sur un nombre limité d'œuvres visuelles en lien avec les divers magazines de la fin-de-siècle. Cinq d'entre elles nous serviront de support : *J'ai baisé ta bouche Ioakanaan*, *The Kiss of Judas*, *The Yellow Book Prospectus to Voll.*, *L'Education Sentimentale* et *The Coiffing*. Ces travaux nous permettront d'aborder la relation texte-image sous des angles variés puisque les deux premiers illustrent des textes dont Beardsley n'est pas l'auteur, le troisième se trouve être un prospectus, *L'Education Sentimentale* fut publiée indépendamment de toute production littéraire et enfin *The Coiffing* illustre un poème composé par Beardsley. À ces illustrations s'ajouteront par conséquent ce poème, *The Ballad of a Barber*, ainsi que l'ouvrage *The Letters of Aubrey Beardsley*, qui nous permettra, à travers les mots de l'artiste, d'entrer dans son intimité et de mieux comprendre ses attentes mais aussi ses conditions de création.

En prenant appui sur la philosophie de Nietzsche pour introduire les différents chapitres de cette étude, nous tâcherons dans un premier temps d'identifier pourquoi et comment la presse a connu un tel essor à la fin du dix-neuvième siècle. Nous étudierons également de quelle manière ce développement a permis l'apparition de périodiques tels que *The Yellow Book* et comment ce magazine d'un genre nouveau a contribué à la renommée de Beardsley et de ses illustrations. Puis, nous considérerons les diverses sources d'inspirations de l'illustrateur (les préraphaélites, James McNeill Whistler, Walter Crane) ainsi que la manière dont il les a employées—voire détournées—dans ses œuvres et comment la critique de l'époque a accueilli cette appropriation. Nous examinerons également pourquoi Beardsley, en quête de célébrité, se réjouissait des controverses qu'il pouvait susciter. Nous observerons comment celles-ci lui ont permis de se bâtir une image d'artiste prodige, naturellement investi d'un talent hors du commun, mais aussi le préjudice qu'elles ont pu lui porter. Enfin, dans une troisième partie, nous approfondirons l'étude de la relation entre le texte et l'image. Nous examinerons les raisons pour lesquelles texte et image sont (depuis toujours) dépendants l'un de l'autre. Nous nous attacherons également à comprendre comment, en dépit de leurs différences, leur complémentarité permet une meilleure appréhension du contenu d'un travail ainsi qu'une meilleure compréhension du message véhiculé, qu'il s'agisse d'un texte ou d'une image. Pour terminer, nous verrons qu'au-delà de cette complémentarité, la rencontre du texte et de l'image donne lieu à un surplus de sens, le « tiers pictural ».

I) L'illustration au service du mouvement décadent

Les vingt dernières années du dix-neuvième siècle correspondent à la période que l'on appelle « fin de siècle ». Si cette expression définit la période concernée, elle reflète également un état d'esprit. En effet, en Angleterre, les années 1880-1890 correspondent à une époque de transition : le pays doit faire face aux répercussions sociales engendrées par la révolution industrielle et s'y adapter. C'est donc une nouvelle ère qui débute avec de nouveaux codes, une société à repenser et de nouveaux modes de consommation. En raison des idées et techniques qui lui sont associées, la révolution industrielle a modernisé le pays et, au milieu du dix-neuvième siècle, celui-ci entra dans une deuxième phase : *The second Industrial Revolution*¹. Cette période, qui s'étend du milieu du dix-neuvième siècle à la Première Guerre mondiale fut riche en innovations, telles que le remplacement du fer par l'acier ou encore le développement de l'électricité. Ces innovations permirent le développement des moyens de transports ainsi que l'amélioration des méthodes de fabrication et de production existantes. En contrepartie, pour nombre d'artistes, elles contribuèrent à enlaidir le pays, ces nouveaux matériaux et dispositifs (peu esthétiques) s'invitant dans un paysage rural britannique jusqu'alors visuellement préservé des traces de l'industrialisation. C'est en réponse à ce constat que naquit le mouvement décadent : tout d'abord apparu en France², il s'est rapidement déployé en Angleterre sous l'égide d'Oscar Wilde. L'esthétisme était au centre des préoccupations des Décadents, comme en atteste leur slogan *art for art's sake*, et la quête de la beauté leur était primordiale, au détriment de tout, même de la morale. Toutefois, dans un monde que certains d'entre eux ont qualifié de défiguré³, cette quête fut ardue et le mouvement dut en partie composer avec un certain pessimisme. Pour les Décadents, « l'espèce humaine a atteint l'âge de décrépitude, le monde est trop vieux⁴ » et il touche à sa fin tout comme le siècle. Le Décadentisme est donc caractérisé par une quête constante de la beauté, mais également par un pessimisme latent. Si d'un point de vue littéraire ce mouvement est principalement connu pour des textes tels que *A*

¹ Voir Edward Peters « History of Europe. » *Britannica*. 26 nov 2020. Consulté le 17 juin 2021 <<https://www.britannica.com/topic/history-of-Europe/A-maturing-industrial-society#ref311206>>

² En 1884 parurent *À rebours* de J. K. Huysmans (texte-clé du mouvement selon Arthur Symons), *Le crépuscule des dieux* par Élémer Bourges et *Le vice suprême* de Joséphine Péladan, ouvrages regroupant « [t]ous les fondements de l'imaginaire décadent » selon Rancy. Voir Catherine Rancy. *Op. cit.* p.9

³ Notamment John Ruskin (1819-1900). Peintre et écrivain britannique. Dans une *interview* donnée au *Times* en 1887, il s'exprima sur les voies ferrées : « [Railroads] are to me the loathsome form of devilry now extant, animated and deliberate earthquakes destructive of all [...] possible natural beauty. »

⁴ Rancy, Catherine. *Op. cit.* p.5

rebours ou *The Picture of Dorian Gray*⁵, ce fut le poète Theodore Wratislaw qui considéra le premier les illustrations d'Aubrey Beardsley comme en étant le pendant iconographique⁶. Cette renommée, Beardsley la doit au travail acharné dont il fit preuve mais il la doit également en partie à l'essor des périodiques. En effet, l'illustration a vu son statut évoluer tout au cours du dix-neuvième siècle, pour devenir un élément incontournable de la presse à la fin du siècle. Cependant, si l'artiste a su se servir de cet essor pour faire connaître ses travaux, il ne s'est jamais vu comme « un homme [...] qui transpose⁷ » le texte en image au sens où Nietzsche l'entendait. Il rejetait l'idée que ses illustrations soient de simples métaphores visuelles, déterminées par les mots d'un auteur. Refusant d'être l'instrument de cette transposition, il s'est rapidement posé en esprit libre et créateur, ce qui lui a permis d'affirmer sa vision de l'illustration, de la littérature et du monde.

1) L'illustration : un nouvel instrument

a) Un développement associé à celui de la presse

L'illustration est apparue timidement dans les premiers magazines de mode durant la seconde moitié du dix-huitième siècle, mais c'est au dix-neuvième siècle qu'elle connut son véritable essor grâce à la presse, elle-même en pleine expansion. Comme le note Michel Melot dans son ouvrage *The Art of Illustration*, paru en 1984 : « In the history of illustration, the key event of the nineteenth century was undoubtedly its introduction into periodicals. Here it found a soil where it could thrive⁸. » Ainsi, l'essor de l'illustration est lié à celui des périodiques, qui résulte lui-même de plusieurs facteurs. La révolution industrielle (1780-1830) fit basculer l'Angleterre d'une économie régie par la production agricole à une économie reposant sur l'industrie. Les méthodes de production, auparavant manuelles, se mécanisèrent grâce au développement de machines-outils, conduisant au développement et à la prolifération des usines. Cette transition a non seulement modifié les emplois du pays mais a également

⁵ *The Picture of Dorian Gray*, d'Oscar Wilde, paru pour la première fois dans l'édition de juillet 1890 du *Lippincott's Monthly Magazine*.

⁶ Voir Wratislaw, Theodore. « Some Drawings of Aubrey Beardsley ». *Artist and Journal of Home Culture* 14 sept. 1893 : 259-260.

⁷ « Je veux savoir si tu es un homme qui crée ou qui transpose : en tant que tu crées tu figures parmi les esprits libres, en tant que tu transposes tu n'es que leur esclave et leur instrument » : Nietzsche, Friedrich. "Friedrich NIETZSCHE : Fragments Posthumes (1882-1883)." *Revue de métaphysique et de morale* 94.1 (1989) : 107-115. p.108

⁸ Melot, Michel. *The Art of Illustration*. New York : Rizzoli International Publications, Inc, 1984. p.151

profondément transformé la société. Grâce à la mécanisation, les ouvriers travaillèrent plus rapidement et la production progressa, permettant au pays de s'enrichir. Cette prospérité permit de voir émerger, durant la deuxième moitié du dix-neuvième, les prémices d'un État providence. Par exemple, les *Factory Acts* (série de lois qui règlementa les conditions de travail dans l'industrie tout au long du dix-neuvième siècle⁹), ont permis non seulement d'améliorer les conditions de travail, mais également de vie, de la classe ouvrière. La limitation du temps de travail (pour les femmes et les adolescents) et la prohibition du travail des enfants en-dessous de l'âge de dix ans ont notamment permis à la classe ouvrière de bénéficier de temps libre pouvant être dédié à la culture. Par ailleurs, l'État mit également l'accent sur l'éducation de la population, le « William Edward Forster Elementary Education Act » de 1870 rendant dans un premier temps l'école obligatoire¹⁰, avant que le « Elementary Education Act » de 1881 ne la rendre gratuite. De plus, l'abandon des *taxes on knowledge*¹¹ rendit le développement des journaux plus aisé : l'abolition de ces taxes, concernant la publicité et le papier sur lequel les journaux étaient imprimés, eut pour résultat la baisse du coût de production des périodiques et donc de leur prix de vente. Ce dernier point facilita l'accès de la classe ouvrière à ces journaux. Leurs contenus combinaient actualités et documents à la fois divertissants et éducatifs¹², ce qui correspondait parfaitement aux attentes des travailleurs, comme le remarque Jennifer Phegley dans l'ouvrage *The Routledge Handbook to Nineteenth-Century Periodicals* : « While they had little time to spare, they were often eager to read for escape as well as for knowledge¹³. » Les ouvriers pouvaient ainsi allier divertissement et éducation lors d'un seul et même moment de lecture. Mais le contenu varié des journaux et périodiques permettait également à ces derniers d'être lus de manière fragmentée, un mode de lecture correspondant à une autre partie de la population. L'industrialisation et l'implantation d'usines dans les villes y avait concentré les emplois¹⁴ et l'on vit apparaître de « nouveaux citoyens occupant 'des emplois de bureau,

⁹ Voir Bloy, Marjorie. 'Factory Legislation 1802-1878'. *A Web of English History*. 4 Mar. 2016. Consulté le 21 juin 2021 <<http://www.historyhome.co.uk/peel/factmine/factleg.htm>>

¹⁰ Des mesures de renforcement de cette loi furent prises une décennie plus tard dans le « Elementary Education Act » de 1880.

¹¹ Cette taxation débuta avec le « Stamp Act » de 1712 puis fut renforcée par des *advertisement duties* à partir de 1770. Le but de ces taxes sur certaines publications et pamphlets était d'éviter le développement d'une presse radicale populaire.

¹² « Newspapers routinely used [...] content from periodicals, such as fiction, poetry, gossip, feature articles, opinion pieces, book reviews, and political cartoons. » Blake, Laurel. « Markets, genres, iterations ». *The Routledge Handbook to Nineteenth-Century British Periodicals and Newspapers*. Oxford: Routledge, 2016. 237-248. p.240

¹³ Phegley, Jennifer. « Family magazines ». *The Routledge Handbook to Nineteenth-Century British Periodicals and Newspapers*. Oxford : Routledge, 2016. 276-292. p.279

¹⁴ « Urbanization typically begins when a factory or multiple factories are established within a region, thus creating a high demand for factory labor. Other businesses such as building manufacturers, retailers, and service providers

techniques et de supervision qui existaient à peine une génération plus tôt'.¹⁵ » Dans le même temps, le développement des transports permit à cette nouvelle classe moyenne de bénéficier d'un cadre de vie agréable en résidant en banlieue, moyennant un trajet quotidien entre leur lieu de travail et leur foyer. Le périodique, facilement transportable¹⁶, devint pour nombre de ces travailleurs le compagnon idéal, rendant le trajet plus agréable. Par ailleurs, le changement économique apporté par l'industrialisation fit naître une nouvelle classe sociale : la bourgeoisie. Celle-ci, composée de « riches manufacturiers et marchands et [d']un nombre important d'industriels¹⁷ », était désireuse de s'élever sur le plan culturel et a également contribué à l'essor des périodiques ainsi qu'à leur diversification. C'est dans ce contexte que l'illustration a su, dans un premier temps, trouver sa place puis évoluer.

Au début du dix-neuvième siècle, l'illustration servait principalement à compléter le texte qu'elle accompagnait. Le magazine *Punch, or the London Charivari* (lancé en 1841) fut le premier à utiliser conjointement le texte et l'image, cet emploi formant ce que Michel Melot appelle « un double langage curieux [...] l'un étant la discrète rectification de l'autre¹⁸. » L'illustration permettait donc d'exprimer une opinion que le texte n'énonçait pas ouvertement ou, au contraire, pouvait servir à atténuer des propos trop forts. Utilisée dans un cadre journalistique, son but était d'informer le lecteur en donnant un visuel aux mots du journaliste. Dans ce cadre, elle était utilisée comme un « substitut de la réalité », comme le remarque Melot : « Taken up as a direct and artless substitute for reality, the image then possessed a power whose authority was no more questioned than the Scriptures had once been¹⁹. » Ainsi, on ne considérait pas que l'image (utilisée à des fins journalistiques) puisse être trompeuse mais bien qu'elle était un vecteur de connaissance et qu'elle contribuait à l'éducation des lecteurs. Autrement dit, le point de vue des illustrateurs était considéré comme étant objectif ainsi que leurs travaux. Cette vision écarte donc l'hypothèse d'une subjectivité pouvant être induite par

then follow the factories to meet the product demands of the workers. » The Investopedia Team. « How Does Industrialization Lead to Urbanization? » *Investopedia*. 24 juin 2021. Consulté le 12 juillet 2021 <<https://www.investopedia.com/ask/answers/041515/how-does-industrialization-lead-urbanization.asp>>

¹⁵ [traduction libre]. Phegley, Jennifer. *Op. cit.* p.279

¹⁶ « [P]eriodicals, as mobile objects in their own right, offer themselves as suitable reading for specific spaces and times. » Mussell, James. « Science and the Timeliness of Reproduced Photographs in the Late Nineteenth-Century Periodical Press ». *The Lure of Illustration in the Nineteenth Century: Picture and Press*. Palgrave Macmillan UK, 2009. 203-219. p.206

¹⁷ Crossick, Geoffrey. « La bourgeoisie britannique au XIXe siècle. Recherches, approches, problématiques ». *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 53.6 (1998) : 1089-1130. p.1097

¹⁸ [traduction libre]. Melot, Michel. *The Art of Illustration*. New York : Rizzoli International Publications, Inc, 1984. p.152

¹⁹ Melot, Michel. *Op. cit.* p.153

le dessinateur. Comme l'a relevé Melot : « [T]he draughtsmen [...] came before the public as unpolitical artists enlisting the image in the service of Truth and Progress²⁰. » Le fait que les opinions des dessinateurs puissent être orientées ou orienter le résultat de leur travail n'était pas envisagé. De plus, l'éditeur, maillon essentiel entre le journaliste et l'illustrateur, était considéré comme étant juge de l'objectivité des informations relayées par son journal.

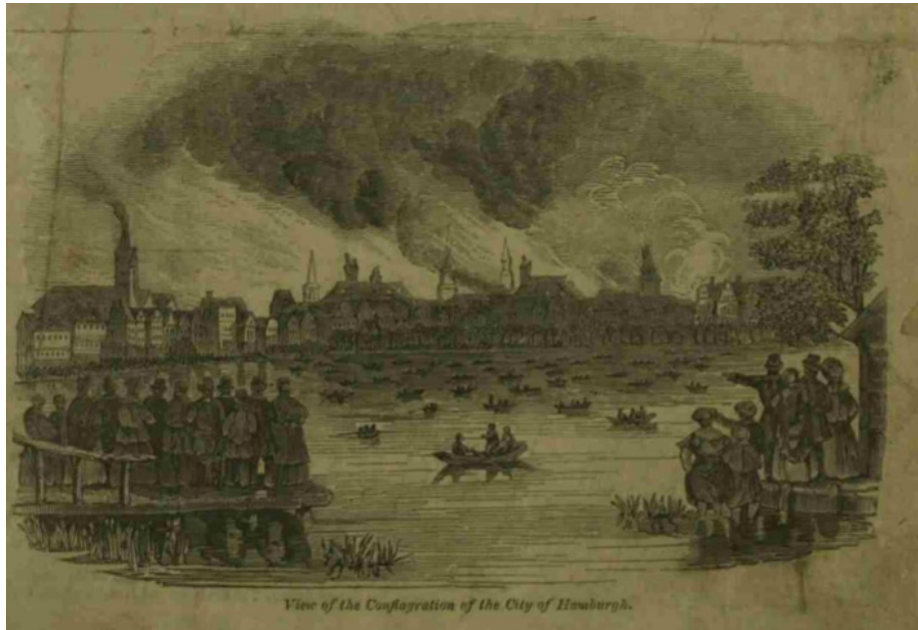
La principale fonction de l'illustration dans la presse était donc d'informer. Cette position a cependant évolué, notamment par le biais de l'*Illustrated London News*, périodique fondé en 1842 par Herbert Ingram et toujours édité à ce jour. C'est ce journal qui, par son succès, a non seulement établi la *pictorial press* mais a également permis à l'illustration de presse d'acquérir une dimension artistique et non plus d'apparaître simplement en tant que reproduction de la réalité :

[Ingram] had noticed that when the *Observer* and the *Weekly Chronicle* contained engravings, there was a much larger demand for those papers than when they were without illustrations, and he conceived the idea of starting a paper whose chief attraction should be its *pictures*. He thought if he could combine *art* and *news* together, he would be adding greatly to the ordinary attractions of a newspaper, and would probably secure a widely extended circle readers²¹.

Dès sa première parution, les illustrations du périodique ont donc proposé une approche à la fois informationnelle et esthétique des nouvelles traitées, comme en atteste l'illustration du feu qui a ravagé la ville de Hambourg le 5 mai 1842. Pour rendre compte de l'évènement, le dessinateur a choisi d'emprunter une vue de Hambourg exposée au British Museum et d'y ajouter flammes et fumée. La véracité de l'évènement fut donc conservée, mais dans ce cas, l'illustration ne reflète plus simplement la réalité. Elle y ajoute une dimension à la fois esthétique mais aussi fictionnelle, puisqu'il s'agit de détourner une œuvre visuelle préexistante afin d'adhérer au mieux au fait relaté.

²⁰ *Ibid.* p. 154

²¹ Jackson, M. *The Pictorial Press, Its Origin and Progress*. Hurst and Blackett, 1885. p.284



View of the Conflagration of the City of Hamburg. 1842. *The Illustrated London News*, 14 mai 1842. London. <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/search/results/1842-05-14?NewspaperTitle=Illustrated%2BLondon%2BNews&IssueId=BL%2F0001578%2F18420514%2F&County=London%2C%20England>

Alors que les illustrations du *Illustrated London News* alliaient informations et esthétique, l'essor de la presse a favorisé la dissociation de ces deux aspects : les journaux (ou *newspapers*, tels que *The Daily Telegraph & Courier*²²) mirent l'accent sur les actualités tandis que les magazines (*periodicals*) plus spécialisés tels que *The Art Journal* (1839-1912) ou *The Magazine of Arts* (1878-1904), privilégièrent l'illustration et l'esthétique dans le but d'éduquer leur lectorat, en recensant et commentant par exemple les œuvres présentées lors d'expositions²³. La création de différentes sortes de périodiques au sein même de cette catégorie, destinés à toutes les classes sociales, permit la dissémination de la culture comme nous le montre l'exemple du *Saturday Magazine* (hebdomadaire publié de 1832 à 1844 par le *Committee of General Literature and Education*) ou de son concurrent *The Penny Magazine* (publié de 1832 à 1845 par *The Society for the Diffusion of Useful Knowledge*). Comme son nom l'indique, ce dernier, vendu pour seulement un penny s'adressait à la classe ouvrière. Les illustrations proposées dans ses pages avaient pour but d'éduquer la classe ouvrière aux beaux-arts et d'initier ses membres à une culture à laquelle ils n'avaient pas accès. En effet, il était

²² Créé en 1855 par Arthur B. Sleight. Connu aujourd'hui sous le nom de *Daily Telegraph*.

²³ *The Art Journal* proposa, par exemple, un catalogue de l'Exposition universelle de 1851.

difficile pour les ouvriers d'assister à des expositions ou de se rendre au musée. Bien que le gouvernement britannique incitât la classe ouvrière à visiter ces lieux²⁴, leur fréquentation par les plus pauvres n'était pas toujours bien perçue par les classes supérieures, comme le note Kate Hill dans *Culture and Class in English Public Museums, 1850-1914* (2017) : « [C]omplaints about the use of the gallery by wet nurses, idlers, and 'the unwashed' were increasing²⁵. » C'est pourquoi le magazine proposait régulièrement dans ses pages des reproductions d'œuvres exposées à la National Gallery. Pour son éditeur Charles Knight (1791-1873), les illustrations étaient également perçues comme une accroche, un moyen de générer l'intérêt de la classe ouvrière, comme le résume Brian Maidment : « *Penny Magazine* [...] believed in the necessity of the visual as a means of engaging with newly or barely literate readers²⁶. » Knight était non seulement convaincu que les illustrations rendaient la lecture plus plaisante mais pensait aussi qu'elles pouvaient être « parfois plus instructives que des mots²⁷. » Avec cette visée didactique en tête, il s'attacha à tenir compte de l'hétérogénéité des connaissances de la classe ouvrière dans son approche des arts visuels. Les illustrations proposées étaient donc variées et remplissaient plusieurs fonctions, comme l'explique Maidment :

Images performed the traditional function of explaining, extending, reinterpreting, or reiterating the verbal content they accompanied. [...] Other illustrations were essentially decorative [...] printing images of this kind was an acknowledgment of their potential afterlife as scraps or decorative elements in the home. [...] Portraits were another central strand of decorative illustration, which offered a crucial way to acquaint the public with its public figures²⁸.

Cette dissémination de la culture à travers des magazines bon marché destinés à la classe ouvrière fut bénéfique, dans le sens où elle contribua à l'éducation de la population mais aussi à faire vivre les arts, notamment nationaux. Toutefois, les débuts du journalisme illustré eurent aussi leurs détracteurs. Par exemple John Ruskin pensait que cette vulgarisation de l'art, résultat

²⁴ Afin de faciliter l'accès aux musées, l'entrée au *British Museum* ou à la *National Gallery* était déjà gratuite. De plus, lorsque le gouvernement décida d'agrandir cette dernière (en 1838) il fut décidé que le nouveau bâtiment se situerait au centre de Londres, permettant à tous de s'y rendre : « [I]t was decided after much debate in Parliament that it must be located in Charing Cross and Trafalgar Square, where the rich would be able to drive in their carriages from the West End and the poor would be able to walk from the East End. » MacGregor, Neil. « A Pentecost in Trafalgar Square ». *The Antioch Review* 2011 : 648-662. p.650

²⁵ Hill, K. *Culture and Class in English Public Museums, 1850-1914*. Taylor & Francis, 2017 <<https://books.google.fr/books?id=rH5BDgAAQBAJ>>

²⁶ Maidment, Brian. « Illustration ». *The Routledge Handbook to Nineteenth-Century British Periodicals and Newspapers*. Taylor & Francis, 2016. 102-123. p.104

²⁷ [traduction libre]. Knight, C. *Passages of a Working Life During Half a Century: With a Prelude of Early Reminiscences, vol 2*. Bradbury & Evans, 1864. p.262

²⁸ *Ibid.* p.112

de procédés de gravure bon marché et d'impressions sur du papier bas de gamme, ne pouvait rendre compte de la dimension artistique des œuvres.

Toutefois, en dépit des critiques, l'essor des magazines illustrés se poursuivit et de nouveaux périodiques, plus coûteux et destinés à une nouvelle classe moyenne supérieure firent leur apparition. Ces revues s'adressaient aux bourgeois en tant qu'individus mais aussi en tant que membres d'une classe sociale spécifique. Ainsi, leurs revenus leur permettaient l'acquisition de ces périodiques dans le but de s'éduquer mais leur achat était également motivé par l'idée de pouvoir se servir de ces connaissances pour asseoir leur image. En effet, sur le plan économique, la bourgeoisie se trouvait désormais en position de concurrencer l'aristocratie britannique dont le statut était déterminé par la possession de terres²⁹. Ces magazines représentèrent un moyen supplémentaire d'entrer en concurrence, cette fois sur le plan du savoir. Certains magazines, tels que *The Art Journal* (magazine majeur publié de 1839 à 1912) ou *The Magazine of Art* (mensuel publié de 1878 à 1904), publiant par exemple le contenu d'expositions, rencontrèrent un réel engouement³⁰ : leur contenu en faisait de véritables galeries d'art commentées, permettant à leurs lecteurs d'accroître leurs connaissances et ainsi de pouvoir participer lors de débats en société. De plus, le fait de pouvoir étudier les œuvres de manière individuelle avant de les contempler au musée, permit à ce lectorat une meilleure intégration au sein d'un environnement qui leur était, au départ, peu familier, comme l'a noté Maureen McCue : « [T]hey could be regarded as connoisseurs, rather than mere amateurs³¹. » Par conséquent, le développement de l'illustration a permis de développer l'éducation artistique de toute une partie de la population, initiant certains (la classe ouvrière) à un nouvel univers et offrant à d'autres (la bourgeoisie) les bases nécessaires pour évoluer dans un monde qui ne leur était pas familier. Le développement de l'illustration au dix-neuvième siècle est donc intimement lié à celui des périodiques, mais cet essor s'explique aussi par de réels progrès techniques en matière d'impression d'images.

²⁹ Voir Beckett, John. « The Aristocratic Contribution to Economic Development in Nineteenth Century England: Actes Du Colloque de Rome, 21-23 Novembre 1985 ». *Publications de l'École Française de Rome*. vol. 107. 1988 : 281-296. p.282

³⁰ Il n'existe pas d'archives recensant les chiffres des ventes de ces magazines. Toutefois, le succès du *Magazine of Art* mena à la création d'un supplément intitulé *Royal Academy Pictures*, qui rencontra lui-même un vif succès. Voir *The Story of the House of Cassell*. London : Cassell & company, 1922. p.103

³¹ McCue, Maureen. « Guiding the Nation's Taste: Nineteenth-Century Periodicals and the Construction of the National Gallery in London, 1824–1842 ». *The Yearbook of English Studies* 2018 : 13-30. p.17

b) Un essor également lié à l'évolution de la reproduction de l'image

Jusqu'à la fin du dix-neuvième siècle, la reproduction d'illustrations s'effectuait majoritairement en utilisant des procédés de gravure, parmi lesquels celui de la gravure sur bois. Principale méthode utilisée pour la duplication d'illustrations, la gravure sur bois offrait de nombreux avantages, comme le démontre Maidment :

Wood engravings could be produced with remarkable speed, especially when an image was divided up between a number of engravers. The long-lasting nature of wood blocks allowed for massive print runs, their shape and size could be endlessly varied, and, best of all, they could be easily situated amidst circumambient text to form a close alliance between text and image, resulting in a visually satisfying page. During the 1830s and 1840s, wood engravers rapidly assembled in London and were often employed in workshops overseen by engraver-entrepreneurs³².

La vitesse d'impression, la flexibilité ainsi que la longévité du matériau représentaient donc des atouts non négligeables pour les éditeurs de journaux et magazines de l'époque. De plus, le développement des périodiques illustrés entraîna une augmentation de la demande en matière de reproduction d'image et les graveurs se multiplièrent, faisant mécaniquement baisser les prix de reproduction grâce au principe de concurrence. Pour toutes ces raisons, la gravure sur bois resta, tout au long du dix-neuvième, la méthode de reproduction privilégiée par la presse, et des journaux tels que *The Penny Magazine* purent conserver leur prix abordable tout en faisant bénéficier leurs lecteurs de textes illustrés. Comme l'a déclaré Henry Cole³³ : « So completely did the 'Penny Magazine' bring the art of engraving on wood into general notice, that a certain young lord is reported to have said, wood engraving was invented with the 'Penny Magazine'³⁴. » Par ailleurs, d'autres magazines, moins bon marché mais eux aussi largement diffusés comme *The London Illustrated News* assurèrent la pérennité du procédé tandis que d'autres, tels que le magazine humoristique *Punch*³⁵ (1841-2002) firent de l'illustration un élément essentiel à leur identité et vinrent encore accroître l'utilisation du procédé.

³² Maidment Brian. *Op. cit.* p.107

³³ Henry Cole (1808-1882) : fonctionnaire britannique et inventeur. Il a notamment contribué à préparer l'Exposition universelle de Londres en 1851.

³⁴ Henry Cole dans Brake, Lauren, et Marysa Demoor. « Introduction: The Lure of Illustration ». *The Lure of Illustration in the Nineteenth Century: Picture and Press*. Palgrave Macmillan UK, 2009. 1-16.p.1

³⁵ Ce magazine fut célèbre pour ses caricatures, parmi lesquelles de nombreuses parodies du style de Beardsley, notamment *Britannia à la Beardsley*. Voir annexe I, p.157

D'autres techniques, telles que la lithographie, tentèrent de concurrencer la gravure sur bois. Cette technique, définie par le *Littre* comme un « [p]rocédé [...] au moyen duquel on reproduit sur du papier, avec la presse, ce qui a été écrit ou dessiné sur une pierre d'une espèce particulière³⁶ » fût utilisée par certains périodiques dans les années 1830. Toutefois, les lithographies offraient une moins grande souplesse que la gravure sur bois quant à la mise en page et devaient être imprimées séparément du texte : l'illustration apparaissait ainsi sur une page entière. Ce procédé permettait de mettre en valeur l'illustration en lui dédiant un espace complet exempt de texte mais il était par conséquent moins rentable que la gravure, raison pour laquelle il fut moins utilisé.

Par ailleurs, l'arrivée de la photographie en tant que concurrent direct de l'illustration dans la presse ne laissa guère de place au développement de la lithographie. Dès 1843, *The London Illustrated News* commença à utiliser des daguerréotypes, eux aussi reproduits grâce à la gravure sur bois. Toutefois, cette méthode se basant sur les reliefs et les creux créés par le graveur dans le bloc de bois³⁷, elle nécessitait une certaine simplicité de l'image pour pouvoir offrir un résultat de qualité. Le processus ne permettait pas (ou peu) de jouer sur les ombres et lumières, les nuances étaient ainsi, soit impossibles à réaliser, soit présentaient un rendu peu convaincant. C'est pourquoi, lorsque d'autres modes de reproduction de l'illustration basés sur des techniques de reprographie photographique émergèrent à la fin du siècle, les périodiques s'en saisirent, comme le note James Mussell en 2009, dans son essai *Science and the Timeliness of Reproduced Photographs in the Late Nineteenth-Century Periodical Press* :

Both the *Strand* and the *Pall Mall Magazine* employed half tone photographic reproduction to bring images in a range of media onto the page. The pages of these magazines thus offered readers a rich repertoire of techniques, mixing line drawings with engravings and photographs³⁸.

³⁶ Littré. (s.d). Lithographie. Dans *Littré*. Consulté le 24 mars 2021 sur <https://www.littre.org/definition/lithographie>

³⁷ « If we take a block of wood [...] and cover it with printer's ink, an impression from that blackened surface would naturally be an unbroken, rectangular patch of black. Now we take a knife [...] and with two slanting cuts we take out a thin long sliver from the middle of this blackened surface of wood. The result of an impression will now be a black surface with a white line where we have cut away the wood. Another two cuts parallel with the first will result in another white line, or rather we shall now have a black line, with a white space on either side, the black line being the ridge of wood standing between the two pieces which we have cut away. Could anything be simpler than this working recipe? — wherever black is wanted, leave the wood standing; where you need white, cut away the wood. The same theory applies to wood-engraving. » Richter, Emil H. *Prints : a brief review of their technique and history*. Boston and New York : The Riverside Press Cambridge, 1914. pp.4-5

³⁸ Mussell, James. « Science and the Timeliness of Reproduced Photographs in the Late Nineteenth-Century Periodical Press ». *The Lure of Illustration in the Nineteenth Century: Picture and Press*. Palgrave Macmillan UK, 2009. 203-219. p.204-205

Ces nouveaux procédés venant compléter les anciens, cela offrit aux éditeurs un large choix d'options pour illustrer leurs sujets tout en faisant découvrir à leurs lecteurs la pluralité des formes de l'image. Ainsi, dessins et clichés pouvaient coexister au sein d'un même medium mais leurs fonctions se dissocièrent assez rapidement. La photographie étant à l'époque considérée comme un procédé artistique mais également scientifique³⁹, un certain réalisme lui était associé. La presse utilisa donc beaucoup la photographie pour illustrer des faits s'étant produits récemment, établissant un parallèle entre le caractère récent des faits et celui du procédé. Les débuts de la photographie sont également associés à l'art du portrait : dès l'invention du daguerréotype, en 1839, le portrait fut considéré par Daguerre lui-même, comme « une possible exploitation commerciale du procédé⁴⁰ ». Ainsi, *The Strand Magazine*, dans sa chronique « Portraits of Celebrities from Different Times of Their Lives » et dans « Illustrate Interviews » accompagnait la biographie ou l' *interview* de la célébrité d'un portrait du personnage. La précision et la modernité de la photographie lui conférant un aspect plus réel que l'illustration, cette dernière fut rapidement associée à des événements plus anciens, à la fiction, et finalement, en dépit de l'usage informationnel qu'elle offrait précédemment, au monde des arts.

Toutefois, malgré cette distinction quant à leur utilisation, photographie et illustration restèrent liées sur un plan technique. En effet, parmi les nouveaux procédés liés au développement de la photographie à la fin des années 1880, apparut la photolithographie :

A black-and-white drawing was photographed and a negative made; the negative was placed on a zinc plate treated with light-sensitive gelatine, and exposed under a strong light. Where the light passed through the negative image, the gelatin hardened. The unexposed, unhardened gelatine was then washed away leaving the black lines of the original standing in relief. This raised surface was strengthened by heat and chemical treatment to make a 'ground' strong enough to receive ink⁴¹.

Ce procédé révolutionna le monde de la reproduction : plus rapide, moins cher et surtout plus fidèle que la gravure sur bois, il supplanta rapidement cette dernière. De plus, il présentait un autre avantage : l'illustration n'était plus détruite dans le processus de reproduction, ce qui

³⁹ En 1851, à l'Exposition universelle de Londres, les photographies étaient associées à la fois à la section *Machinery* ainsi qu'à celle réservée aux beaux-arts.

⁴⁰ Brunet, François. *La naissance de l'idée de la photographie*. PUF. Paris : 2012. EPUB. p.422

⁴¹ Sturgis, Matthew. *Op. cit.* p.106

permettait de conserver l'original. Par conséquent, photographie et illustration devinrent complémentaires, l'une servant à la reproduction de l'autre. En revanche, comme l'indique la citation ci-dessus, ce système fonctionnait uniquement sur des illustrations en noir et blanc⁴². Cette caractéristique, qui put être perçue comme une faiblesse du procédé, permit à certains artistes de développer un nouveau style très contrasté, correspondant aux exigences de la méthode. Comme l'a noté Elizabeth Pennell⁴³: « The continuing development of photography [...] was pushing young draughtsmen 'to achieve results in which they can never be rivaled by the camera.'⁴⁴ » Contrairement aux illustrateurs du milieu du dix-neuvième qui cherchaient à imiter le résultat de la photographie, ces artistes de la fin-de-siècle choisirent de s'en démarquer radicalement. Le développement de la photolithographie en fut l'opportunité et on vit apparaître ce qui fut qualifié de *black-and-white art*⁴⁵. Le développement de cette nouvelle technique de reproduction a donc favorisé l'émergence d'un nouveau style d'illustration, mais cet art exprima également une réelle volonté de se détacher de la photographie et de faire de l'illustration une œuvre, allant au-delà de l'aspect strictement informationnel et/ou explicatif de l'image. Ainsi, certains magazines tels que *The Pall Mall Budget* (hebdomadaire publié de 1868 à 1920 et reprenant l'essentiel des articles parus dans *The Pall Mall Gazette*) décidèrent de mettre en avant cet art, à la fois nouveau par le style et moderne par sa conception, en publiant les illustrations de ces nouveaux artistes parmi lesquels figurèrent Leonard Ravenhill, Henry Sullivan, Phil May ou Aubrey Beardsley.

c) La popularité de l'image

Pour le théoricien de l'art Ernst Gombrich, « l'image peut être un outil de connaissance, parce qu'elle sert à voir le monde même et à l'interpréter⁴⁶. » L'image assure donc une fonction didactique. L'association des différents signes qui la composent (linguistiques, iconiques et plastiques⁴⁷) contribue à lui donner une signification « globale et implicite⁴⁸. » Ces signes, qui

⁴² Bien qu'une étape supplémentaire, quelque peu plus technique puisse permettre l'illusion de demi-teintes (voir Sturgis, Matthew. *Op. cit.* p106)

⁴³ Elizabeth Robins Pennell : épouse de l'illustrateur et critique d'art Joseph Pennell. Elle-même autrice et critique.

⁴⁴ E. R. Pennell in Sturgis, Matthew. *Op. cit.* p.140

⁴⁵ Ce courant, qui regroupait les œuvres réalisées en noir et blanc à la fin du dix-neuvième siècle, fut mis en avant par Joseph Pennell à travers son ouvrage *Pen drawing and pen draughtsmen, their work and their methods: a study of the art to-day with technical suggestions* paru en 1889 (puis par son article sur les travaux de Beardsley dans *The Studio* en avril 1893).

⁴⁶ Joly, M. *Introduction à l'analyse de l'image*. Armand Colin, 2009. p.92

⁴⁷ Ce point sera abordé de manière plus approfondie dans quelques pages.

⁴⁸ Joly, M. *Op. cit.* p.80

permettent une reconnaissance du contenu de l'image par le spectateur, ont donc le pouvoir de faire de l'image un langage universel. Déjà, au début du dix-huitième siècle, William Hogarth donnait une dimension éducative à ses séries de tableaux *A Harlot's Progress* et *A Rake's Progress*. Ainsi, l'objectif de *A Harlot's Progress* était de mettre en garde les jeunes provinciales arrivant à Londres contre l'engrenage de la prostitution (afin d'en empêcher le développement), quand celui de *A Rake's Progress* était d'attirer l'attention sur les conséquences d'un comportement immoral. Ces œuvres à forte valeur morale furent rapidement reproduites sous forme de gravures, ce format permettant de les réimprimer et de les diffuser largement afin d'instruire la population qui ne savait pas lire.

À la fin du dix-neuvième, bien que le contexte et les thèmes aient évolué, l'image, elle, a toujours bien une fonction pédagogique grâce aux périodiques et revues qui firent découvrir l'art (en particulier britannique) à toute une partie de la population qui n'y avait pas accès auparavant. Les illustrations présentées reproduisaient des œuvres visibles au musée ou dans les galeries, dans le but d'instruire la population britannique de manière individuelle mais aussi collective, comme le souligne Maureen McCue : « '[T]he 'middling classes' [...] now have access to art, but in the improvement of their individual and collective taste they hold the key to elevating the arts in Britain⁴⁹. » La reproduction de ces œuvres dans les pages des périodiques avait bien pour but la dissémination des arts et l'enrichissement des connaissances des citoyens mais avec l'objectif inhérent de former une identité britannique collective qui refléterait un certain niveau d'éducation. Exerçant un travail d'influence, l'image représente une forme de discours. Cette idée présuppose l'existence d'un destinataire, d'un destinataire, mais aussi et surtout, comme les exemples ci-dessus nous le démontrent, d'une finalité⁵⁰.

Une même image peut donc véhiculer des messages différents : le message de l'artiste peut par exemple être différent de celui que cherchent à exprimer les éditeurs qui utilisent son œuvre. Selon le philosophe Jacques Morizot, le message de l'image est à associer avec le contexte culturel ou contextuel dans lequel l'image a été produite (ou reproduite). Comme en témoignent les exemples ci-dessus, l'intentionnalité du message diffère en fonction du contexte dans lequel l'image est produite. L'objectif de la duplication des œuvres de Hogarth au dix-huitième siècle présentait un objectif différent de celui des reproductions dans les périodiques de la fin du dix-neuvième siècle. Toutefois, que ce soit au dix-huitième ou au dix-neuvième siècle, l'utilisation

⁴⁹ McCue, Maureen. « Guiding the Nation's Taste: Nineteenth-Century Periodicals and the Construction of the National Gallery in London, 1824–1842 ». *The Yearbook of English Studies* 2018 : 13-30. p.23

⁵⁰ « Il faut entendre discours dans sa plus large extension : toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière. » Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale*. Gallimard. Paris : 1966. pp.241-242

de ces images était liée à une volonté de répondre à des questions de société. Aussi, puisque l'image semble pouvoir être *lue* par toutes les strates de la population, elle présente pour le destinataire un moyen judicieux de communiquer le message souhaité.

Ayant bien pris conscience de l'importance de la place de l'image dans la culture du dix-neuvième siècle, de nombreux journaux et magazines clamèrent leurs liens avec cette dernière dès leurs titres. Outre *The Illustrated London News* déjà cité, nous pouvons mentionner *Cassell's Illustrated Family Magazine*⁵¹ (1853-1874) ou encore *The Graphic* (1869-1932), au titre moins explicite mais néanmoins évocateur. Toutefois, si ces périodiques misaient leur succès commercial sur leur relation avec l'illustration, la place donnée à cette dernière restait malgré tout tributaire du texte :

To invoke "visual pleasure" is hardly sufficient as a starting place for trying to suggest the range of purposes, modes, and functions that Victorian periodical illustration assumed. [...] [I]llustration comments on, re-enacts, or rewrites the text which it accompanies⁵².

Le texte était perçu comme un document complet que l'image venait seulement soutenir. Cette dernière resta donc considérée comme un supplément, un substitut qui viendrait pallier les éventuelles défaillances du texte.

En tant qu'illustrateur, Aubrey Beardsley fut rapidement témoin de cette prédominance du texte sur l'image. En effet, s'il pouvait choisir les textes qu'il illustrait afin d'être en accord avec les idées évoquées, il ne restait pas moins dépendant de ces dernières. Cependant, le succès des illustrations de *Salomé*⁵³, et le fait que leur notoriété menaça de faire passer le texte de la pièce de Wilde en arrière-plan confortèrent Beardsley dans l'idée qu'une nouvelle conception de l'illustration était envisageable. C'est pourquoi, il imagina *Masques*, un projet qui mettrait en avant ses travaux. Un court poème accompagnerait une illustration, occupant une place mineure par rapport au dessin, comme l'artiste l'explique à son ami Robert Ross : « I have settled to do *Masques* [...]. I shall certainly want some occasional verse for it. Would you do it for me⁵⁴? » Toutefois, le projet fut abandonné avant la fin de l'année 1893, Beardsley manquant de temps

⁵¹ Le magazine continua d'être publié par la suite sous le nom de *Cassell's Family Magazine* jusqu'en 1897. Il se nommera ensuite *Cassell's Magazine* avant d'être renommé *Cassell's Magazine of Fiction* en 1912.

⁵² Maidment, Brian. *Op. cit.* p.107

⁵³ Beardsley écrivit à son ami Robert Ross : « I suppose you've heard all about the Salomé row. [...] For one week the numbers of telegraph and messenger boys who came to the door was simply scandalous. » Beardsley, Aubrey. *The Letters of Aubrey Beardsley*. Fairleigh Dickinson University Press, 1970. p.58

⁵⁴ *Ibid.* p.51

car il venait d'être nommé *art editor* d'un nouveau magazine, *The Yellow Book*, dont le premier numéro devait paraître au mois d'avril 1894. En effet, si Beardsley était très attaché à promouvoir l'illustration, sa rencontre et ses échanges avec le peintre Charles Conder⁵⁵, peu de temps après avoir imaginé *Masques*, accentuèrent son sentiment que la presse ne donnait pas à l'image, de manière générale, la place qu'elle méritait : « [Conder] lamented that artists, when dealing with the commercial press, had to rely on the prior existence of a written story. This injustice had struck other artists, and it even appeared unfair to a writer such as Harland⁵⁶. » Le constat de cette injustice, couplée au développement de l'illustration et à la place grandissante de l'art au sein des périodiques britanniques les amena à penser qu'un espace pour une nouvelle forme de périodique existait : un magazine qui mettrait en valeur l'illustration pour elle-même, sans la subjuguer au texte. L'écrivain Henry Harland et Aubrey Beardsley se retrouvèrent en charge de ce nouveau magazine, le premier responsable de la partie littéraire et le second de la section iconographique. Dès le départ, ils eurent une idée extrêmement précise de ce que devait être ce nouveau périodique, comme Beardsley l'écrivit à son ami Robert Ross : « Each number will contain about ten contributions in the way of short stories and discursive essays from the pens [...]. The drawings will be independent⁵⁷. » Cet extrait de la correspondance de l'illustrateur souligne l'importance accordée à la distinction entre les deux sections. Un aspect sur lequel les créateurs insistèrent dans une *interview* donnée au *Sketch* juste avant la parution du premier numéro : « [T]here is to be no connection whatever; text and illustrations will be quite separate⁵⁸. » Ce point leur était essentiel, exception pouvant être faite uniquement si illustration et texte émanaient de la même personne et représentaient une seule et même œuvre. Ainsi, *The Yellow Book* avait pour but de donner à l'illustration une toute nouvelle place qui pourrait lui permettre de régner sur le texte. Cet objectif fut exprimé sans ambiguïté par Walter Sickert⁵⁹ lors du dîner célébrant le lancement de *The Yellow Book*, le 16 avril 1894 : « [I] looked forward to the time when authors would be put in their places by being compelled to write stories and poems round pictures, which should be supplied to them readymade by their task-masters the artists⁶⁰. » *The Yellow Book*, par son succès dès sa première parution⁶¹, remplit son objectif et offrit à l'illustration un nouvel espace, mais lui conféra également une légitimité

⁵⁵ Charles Edward Conder, 1868 - 1909.

⁵⁶ Sturgis, Matthew. *Op. cit.* p.146

⁵⁷ Beardsley, Aubrey. *Op. cit.* p.61

⁵⁸ « What the "Yellow Book" Is To Be: Some Mediations with Its Editors ». *The Sketch* 11 avr. 1894 : 557-558. p.557

⁵⁹ Walter Sickert (1860-1942). Graveur et peintre Britannique, ami de Beardsley et contributeur au *Yellow Book*.

⁶⁰ Sickert, Walter in Sturgis, Matthew. *Op. cit.* p.192

⁶¹ L'ensemble des 5000 premières éditions furent vendues en cinq jours seulement.

inédite, la rendant désormais l'égale du texte. Texte et image occupaient donc une place bien distincte au sein du périodique. Toutefois, le support leur restait commun, tout comme le fait de devoir se distinguer des autres productions de la fin du dix-neuvième afin de pouvoir prétendre être publiés dans les pages du périodique.

2) *The Yellow Book* : un objet d'art décadent

a) Un périodique aux contenus décadents

Avant la création du *Yellow Book*, d'autres périodiques avaient déjà voulu exprimer une nouvelle manière de percevoir l'art. En 1851, des artistes se regroupant sous le terme de *Pre-Raphaelite Brotherhood*⁶² avaient imaginé leur propre magazine, *The Germ*. Celui-ci traduisait leur vision du monde mais avait également pour but de contribuer à la diffuser : « [Its aim] was to 'enforce a rigid adherence to the simplicity of Nature either in Art or Poetry'⁶³. » De la même manière, les créateurs du *Yellow Book* souhaitaient non seulement asseoir la place de l'illustration mais également promouvoir toutes les œuvres (littéraires ou visuelles) qui n'auraient pas trouvé leur place dans les magazines traditionnels en raison d'un contenu jugé trop original. Cette conception éditoriale souligne la prévalence de l'aspect artistique sur l'aspect commercial, cela nous ramenant à la fameuse devise des Décadents : *art for art's sake*. Le mouvement, intéressé par l'art sous toutes ses formes, considérait exclusivement l'aspect esthétique des œuvres aux dépens de toutes valeurs, morales ou éthiques. Ce mouvement avait également pour particularité de combiner pessimisme et espoir, comme le remarque Catherine Rancy dans son ouvrage *Fantastique et Décadence en Angleterre 1890-1914* : « La génération *fin-de-siècle* est consciente de vivre la fin d'une époque, et elle est hantée à la fois par des images d'agonie et d'espoir, de dégénérescence et de régénération⁶⁴. » Cette dichotomie entre appréhension et espérance (sentiments que l'on peut imputer à l'idée de nouveauté inhérente au commencement d'un nouveau siècle), donna donc vie à des œuvres où tourments, noirceur et

⁶² Le *Pre-Raphaelite Brotherhood* est défini comme : « [A] society set up by seven very idealistic young men who were passionate about art, depressed by the current, very conventional state of the art world and idealistically desirous of bringing about dramatic changes. [...] Its members were: John Everett Millais (1829-96); William Holman Hunt; Dante Gabriel Rossetti and his brother William Rossetti (1829-1919); Thomas Woolner (1825-92); Frederic George Stephen (1828-1907); and James Collins (1825-81). » Hawksley, Lucinda. *Lizzie Siddal: The Tragedy of a Pre-Raphaelite Supermodel*. London : Andre Deutsch, 2017. p.20

⁶³ Brooker, P., et A. Thacker. *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines: Volume I: Britain and Ireland 1880-1955*. OUP Oxford, 2009. p.31

⁶⁴ Rancy, Catherine. *Op. cit.* p.4

sentiment de n'avoir rien à perdre côtoient une volonté de se tourner vers l'avenir en rompant avec les codes très stricts de la société victorienne, assimilés à un temps révolu. Ce mélange de sentiments conduisit auteurs et artistes à voir le monde d'un nouvel œil, ce qui les incita à s'exprimer plus librement qu'auparavant et leur permit de traiter certains thèmes de manière inédite (notamment celui de l'exil puis du retour de divinités⁶⁵) ou même de sujets jamais abordés jusque-là comme l'homosexualité.

Toutefois, dans un article du *Artist and Journal of Home Culture*⁶⁶, le jeune poète Theodore Wratislaw fit remarquer que, contrairement à la France (où les travaux de Gustave Moreau, Odile Redon et Félicien Rops pouvaient représenter l'équivalence iconographique d'auteurs Décadents tels que Huysmans et Verlaine), l'Angleterre ne semblait pas avoir de contrepartie visuelle aux œuvres de Wilde, Gray ou Symons jusqu'à l'apparition de Beardsley dans le paysage artistique anglais :

'Mr Beardsley's drawings' had appeared to 'fill up part of the vacant space'. [...] The fashionable cultural debate about 'the modern neurosis, the delight in anything strange and depraved, the curiosity of a decadent style', which had previously been confined to literature, could —with Beardsley— now be extended into art⁶⁷.

Wratislaw établit ici un lien entre les caractéristiques des dessins de Beardsley et l'utilisation de termes (« neurosis », « strange », « depraved ») jusqu'alors réservés à la littérature décadente. Bien que ces termes aient déjà été utilisés pour qualifier les thèmes abordés par l'artiste ou sa manière de les traiter, la démonstration du lien évident entre les œuvres de Beardsley et la littérature décadente, contribua à ériger l'illustrateur en figure incontournable du mouvement. Son statut d'*art editor* au sein du *Yellow Book* lui permit également d'acquérir la notoriété qu'il attendait tout en lui conférant une certaine autorité quant au choix des thèmes abordés dans le magazine : ce dernier point permettant d'expliquer en partie l'atmosphère décadente se dégageant du *Yellow Book*.

Sa position d'*art editor* permit à Beardsley d'exprimer sa vision de l'art dès la couverture du magazine puisqu'il fut décidé que la réalisation des premières de couverture et des différents frontispices lui seraient confiées. Il ne fut donc pas étonnant que le trimestriel fût directement associé à l'illustrateur, étant donné que, comme le souligne Michael Meyer :

⁶⁵ Voir par exemple *Denys l'Auxerrois* de Walter Pater (1887) ou *Dionea* de Vernon Lee (1890).

⁶⁶ « Some Drawings of Aubrey Beardsley », édition du 14 septembre 1893.

⁶⁷ Theodore Wratislaw in Sturgis, Matthew, *Op. cit.* p152

« Readers judge a book by its cover⁶⁸. » Cependant, la couverture du *Yellow Book* n'était pas uniquement composée des illustrations de Beardsley ; d'autres éléments tels que le titre du périodique et sa couleur en étaient également des constituants essentiels :

Yellow was beginning to enjoy a vogue: it was the predominant colour not only of London fog but of several successful posters; there was irony too in a willfully bold publication putting on the accepted hue of cowardice; and a joke at the expense of that other significantly coloured volume, the *Blue Book*, which recorded parliamentary proceedings.

The main impact of the book's yellowness, however, would be to associate it with the cheap editions of French novels which during the 1890s were bound in distinctive yellow wrappers. [...] The productions of Zola, Huysmans, Flaubert and the rest were regarded with alarm if not horror by the British burghers; a periodical clad in yellow would inevitably inherit the aura of scandalous glamour⁶⁹.

Bien que ces éléments aient été discutés et approuvés par le reste de l'équipe, c'est Beardsley qui en fut à l'origine. L'artiste était convaincu d'avoir trouvé là le nom et la couleur qui correspondait à l'état d'esprit du magazine, à la fois implicitement ironique et facétieux⁷⁰. De plus, l'utilisation de cette couleur permettait une référence au livre jaune de *The Picture of Dorian Gray*, publié quelques années plus tôt :

His eye fell on the yellow book that Lord Henry had sent him. [...] After a few minutes he became absorbed. It was the strangest book that he had ever read. It seemed to him that in exquisite raiment, and to the delicate sound of flutes, the sins of the world were passing in dumb show before him. Things that he had dimly dreamed of were suddenly made real to him. Things of which he had never dreamed were gradually revealed. [...] It was a poisonous book⁷¹.

Par cette référence, Beardsley laissait supposer la publication d'un contenu scandaleux aux yeux d'une société victorienne vertueuse. La couleur du périodique était donc très importante pour l'illustrateur, son association avec les éléments mentionnés ci-dessus représentant autant de sous-entendus susceptibles de contribuer à la renommée du périodique et à son succès, ce que confirme Richard Le Galienne : « *The Yellow Book* with any other colour would hardly have sold as well⁷². »

⁶⁸ Meyer, Michael. « Intermedial Framing ». *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*. De Gruyter, 2015. 1541-1612. p.1542

⁶⁹ Sturgis, Matthew. *Op. cit.* p. 170

⁷⁰ Comme en atteste la première de couverture du premier numéro du périodique en avril 1894. Voir annexe II, p.158

⁷¹ Wilde, Oscar. *The Picture of Dorian Gray. [A Novel.]*. Scherz and Hallwag, 1891. pp.186-187

⁷² Le Galienne, Richard. « The Boom in Yellow ». *Prose Fancies (Second Series)*. London : John Lane, 1896. 85-95. p.87

Par ailleurs, les pages intérieures du *Yellow Book* reflètent également la vision de Beardsley à travers ses choix éditoriaux. Bien que ce dernier réalisât lui-même une partie des illustrations du périodique, de nombreux autres artistes y contribuèrent. Dans le premier numéro du magazine, Walter Sickert proposa un portrait, *A Lady Reading*⁷³ : une illustration aux traits nerveux et tourmentés. Le périodique se voulant éclectique, on y retrouva également des illustrations plus « classiques » de jeunes artistes, tels que William Rothenstein ou Laurence Houseman ainsi que des travaux d'artistes déjà réputés tels que R. Anning Bell ou Charles Furse⁷⁴. Le contenu littéraire du magazine était également principalement composé des travaux de jeunes talents masculins assimilés au mouvement décadent tels que Symons ou Harland. Toutefois, certaines autrices de cette fin de siècle (telles qu'Ella D'Arcy, George Egerton ou Vernon Lee) y contribuèrent également ainsi que des noms déjà bien connus de la littérature comme Henry James. Cependant, l'absence de contribution d'Oscar Wilde est un point que nous ne pouvons ignorer. Dès le départ, Beardsley, Harland et Lane (éditeur du magazine) jugèrent que la forte personnalité de Wilde risquait d'écraser celles des autres artistes ainsi que leurs productions, leur laissant moins de place pour s'exprimer. Nous pouvons supposer que si Wilde avait contribué au magazine, son image et sa notoriété auraient donné à la section littéraire un poids supérieur à celle dédiée aux illustrations, une situation que Harland et Beardsley souhaitaient absolument éviter.

The Yellow Book désirait avant tout de mettre en avant des œuvres qui n'auraient pu l'être dans les magazines ordinaires, comme le fit remarquer Beardsley à son ami Ross : « Our idea is that many brilliant story painters and picture writers cannot get their best stuff accepted in the conventional magazine, either because they are not typically perhaps a little risqué⁷⁵. » Les créateurs du périodique aspiraient à donner leur chance à ces artistes qui, sous prétexte de ne pas convenir au format du marché de l'époque par leur style, ne pouvaient être publiés. De leur point de vue, l'approche du sujet et l'aspect esthétique des œuvres devaient primer, ce qu'ils soulignèrent dans leur *interview* au *Sketch* : « If you were to bring us a bad picture of the Crucifixion, we should not take it; but if you brought us a good picture of a pumpkin, it's highly probable we should⁷⁶. »

⁷³ Harland, Henry, et Aubrey Beardsley. *The Yellow Book An Illustrated Quarterly*. vol. 1. London : The Bodley Head, 1894. p.221

⁷⁴ Tout comme Beardsley, ces différents artistes appartenaient au *New English Art Club*, un club fondé en 1885 dans le but de promouvoir des travaux différents de ceux soutenus par la traditionnelle Royal Academy.

⁷⁵ Beardsley, Aubrey. *Op. cit.* p.61

⁷⁶ « What the "Yellow Book" Is To Be: Some Mediations with Its Editors ». *The Sketch* 11 avr. 1894 : 557-558.

L'ambition de Harland, Beardsley et Lane était donc de donner la priorité à l'esthétique, que le thème des œuvres sélectionnées s'accorde ou non avec les mœurs de l'époque. Ils firent d'ailleurs de cet aspect transgressif un atout, définissant *The Yellow Book* comme un périodique audacieux, comme nous le démontre le texte à vocation publicitaire du prospectus annonçant la parution du premier numéro :

[I]t is the intention of THE YELLOW BOOK to present a fresh, brilliant, varied, and diverting table of contents. In many ways its contributors will employ a freer hand than the limitations of the old-fashioned periodical can permit. [...] [I]t will [...] have the courage of its modernness, and not tremble at the frown of Mrs. Grundy⁷⁷.

Bien que le terme ne soit pas directement employé, c'est bien la notion de nouveauté qui est ici présentée par les éditeurs. Toutefois, cet aspect est à considérer avec précaution, la nouveauté n'étant jamais exempte d'influences⁷⁸, comme en atteste, par exemple, le choix de la couleur du magazine. La couverture jaune et les références qui lui étaient associées (sa similitude avec le papier recouvrant les romans français controversés de l'époque et avec le livre lu par Dorian Gray dans le roman de Wilde) représentaient autant d'indices permettant au lecteur potentiel de relier le périodique à un genre de littérature bien particulière. Cette identification était, pour les éditeurs, un moyen de s'assurer le soutien d'un public déjà familier de ce genre de contenus mais également une façon de créer des attentes chez le lectorat (avec la possibilité de ne pas y répondre). Par conséquent, la nouveauté revendiquée par les créateurs du magazine n'est pas une nouveauté absolue et l'utilisation de termes tels que « fresh, brilliant, varied and diverting » traduisent plutôt une volonté d'aborder la littérature et les arts sous un jour innovant et original, dans le but d'instruire mais également de divertir le lectorat. Cependant, les créateurs du *Yellow Book* étaient bien conscients qu'une telle approche serait source de critiques, c'est pourquoi ces derniers tinrent à mettre l'accent sur les valeurs véhiculées par le magazine : liberté (« freer hand »), « courage » et « modernness ». Des valeurs qui reflétaient l'esprit du magazine ainsi que la démarche des éditeurs, mais qui constituaient également une ligne de défense face aux attaques de « Mrs Grundy⁷⁹ ».

⁷⁷ Harland, Henry, et Aubrey Beardsley. *The Yellow Book An Illustrated Quarterly*. Prospectus. London : The Bodley Head, 1894.

⁷⁸ « In the realm of ideas there are only originality and depth, both personal qualities, but no absolute, objective novelty; ideas come and go, they have a permanence, even an immortality of their own, depending upon their inherent power of illumination. » Arendt, Hannah. *The Human Condition*. Chicago : The University of Chicago Press, 1958. EPUB. p.549

⁷⁹ Mrs Grundy est un personnage de la pièce *Speed the Plough*, écrite par Thomas Morton en 1798. Dans cette comédie, Dame Ashfield s'inquiète constamment de l'avis de sa voisine, Mrs Grundy, et du fait que cette dernière

Announcement

base

The Yellow Book

An Illustrated Quarterly
Volume I April, 1894



London: Elkin Mathews & John Lane

Price Five Shillings Net

puisse se railler d'elle. Au fil du temps, l'utilisation de l'expression « Mrs Grundy » est devenue un moyen de personnifier l'opinion publique.

Contributors to Volume I.

(To appear on Monday, April 16th.)

Authors

MAX BEERBOHM	JOHN OLIVER HOBBS
ARTHUR CHRISTOPHER BENSON	HENRY JAMES
HUBERT CRACKANTHORPE	RICHARD LE GALLIENNE
ELLA D'ARCY	GEORGE MOORE
JOHN DAVIDSON	GEORGE SAINTSBURY
GEORGE EGERTON	FRED. M. SIMPSON
RICHARD GARNETT	ARTHUR SYMONS
EDMUND GOSSE	WILLIAM WATSON
HENRY HARLAND	ARTHUR WAUGH

Artists

SIR FREDERICK LEIGHTON, P.R.A.	
AUBREY BEARDSLEY	J. T. NETTLESHIP
R. ANNING BELL	JOSEPH PENNELL
CHARLES W. FURSE	WILL ROTHENSTEIN
LAURENCE HOUSMAN	WALTER SICKERT

The Bodley Head
Vigo Street, W.

The Yellow Book

An Illustrated Quarterly

THE aim of the Publishers and Editors of THE YELLOW BOOK is to depart as far as may be from the bad old traditions of periodical literature, and to provide an Illustrated Magazine which shall be beautiful as a piece of bookmaking, modern and distinguished in its letter-press and its pictures, and withal popular in the better sense of the word. It is felt that such a Magazine, at present, is conspicuous by its absence.

IN point of mechanical excellence THE YELLOW BOOK will be as nearly perfect as it can be made. The present announcement shows the size and shape of the paper (now being especially woven) on which it will be printed, as well as the type that will be used, and the proportion of text and margin. It will contain 256 pages, or over, and will be bound in limp yellow cloth.

AMONGST the artists who will contribute drawings are SIR FREDERICK LEIGHTON, P.R.A., AUBREY BEARDSLEY, R. ANNING BELL, CHARLES W. FURSE, L. B. GOOLD, MAURICE GREFFENHAGES, WILLIAM HYDE, LAURENCE HOUSMAN, J. T. NETTLESHIP, J. BERNARD PARTRIDGE, JOSEPH PENNELL, WILL ROTHENSTEIN, WALTER SICKERT, WILSON STEER, ALFRED THORNTON, and others. The pictures will in no case serve as illustrations to the letter-press, but each will stand by itself as an independent contribution. Among the features of this department will be a series of new and artistic book-plates. In the matter of reproduction care will be taken to secure the finest possible results—results which, it is hoped, will surpass even the best obtained in France and America.

THE following is an incomplete list of those who will contribute articles, stories, and poems to THE YELLOW BOOK:—

E. TRELAWNY BACKHOUSE	HENRY JAMES
MAX BEERBOHM	LIONEL JOHNSON
A. C. BENSON	RICHARD LE GALLIENNE
HUBERT CRACKANTHORPE	STANLEY V. MAKOWER
ELLA D'ARCY	THEO MARZIALS
JOHN DAVIDSON	GEORGE MOORE
AUSTIN DOBSON	WALTER PATER
MÉNIE MURIEL DOWIE	ELIZABETH ROBINS PENNELL
ERNEST DOWSON	RICHARD PRYCE
GEORGE EGERTON	ERNEST RHYS
LANOE FALCONER	GEORGE SAINTSBURY
MICHAEL FIELD	CHARLES SIBLEY
JEAN DE FRANCE	OSWALD SICKERT
NORMAN GALE	F. M. SIMPSON
RICHARD GARNETT	ARTHUR SYMONS
EDMUND GOSSE	NETTA STRETT
KENNETH GRAHAME	BEERBOHM TREE
FREDERICK GREENWOOD	WILLIAM WATSON
HENRY HARLAND	ARTHUR WAUGH
FRANK HARRIS	CHARLES WHIBLEY
JOHN OLIVER HOBBS	W. B. YEATS
SELWYN IMAGE	I. ZANGWILL

IT will be seen from this that it is the intention of THE YELLOW BOOK to present a fresh, brilliant, varied, and diverting table of contents. In many ways its contributors will employ a freer hand than the limitations of the old-fashioned periodical can permit. It will publish no serials; but its complete stories will sometimes run to a considerable length in themselves. Thus the tiresome "choppy" effect of so many magazines will be avoided. And while THE YELLOW BOOK will seek always to preserve a delicate, decorous, and reticent mien and conduct, it will at the same time have the courage of its modernness, and not tremble at the frown of Mrs. Grundy.

ALTOGETHER, it is expected that THE YELLOW BOOK will prove the most interesting, unusual, and important publication of its kind that has ever been undertaken. It will be

charming, it will be daring, it will be distinguished. It will be a book—a book to be read, and placed upon one's shelves, and read again; a book in form, a book in substance; a book beautiful to see and convenient to handle; a book with style, a book with finish; a book that every book-lover will love at first sight; a book that will make book-lovers of many who are now indifferent to books.

THE YELLOW BOOK will contain no advertisements other than publishers' lists.

THE first volume of THE YELLOW BOOK will be published on April 16, 1894. Subsequent volumes will appear on the 15th of July, the 15th of October, the 15th of January, and so from quarter to quarter, it is hoped, *ad infinitum*.

THE subscription to THE YELLOW BOOK will be one pound a year. The price of each volume separately will be five shillings net.

PRICE £1 A YEAR
OR 5s. A QUARTER

Form of Order

To
BOOKSELLER

Please enter name as Subscriber
to THE YELLOW BOOK for one year, and forward the
Parts to quarterly as issued.

Name

Address

Date

Harland, Henry, et Aubrey Beardsley. *The Yellow Book An Illustrated Quarterly*. London : The Bodley Head, 1894.

Ce que le texte mentionne de manière claire par l'emploi de ces termes, l'illustration l'a déjà suggéré en amont. Celle-ci occupe une large partie de la première page du dépliant contrairement au texte, qui lui, se trouve à l'intérieur : cette position lui assure d'être vue en premier lieu. Ce que la personne consultant le prospectus voit donc avant tout, c'est une illustration représentant une femme qui examine des livres à l'extérieur d'une librairie. Cette librairie représente les locaux londoniens de The Bodley Head, la maison d'édition de John Lane, en charge de la publication du *Yellow Book*. Nous pouvons donc imaginer que parmi les livres que consulte cette femme se trouve le fameux périodique. La tenue vestimentaire de cette dernière indique qu'elle appartient à une classe sociale aisée (probablement *upper middle class* ou *upper class*), ce qui contraste avec le fait qu'elle soit seule dans la rue à parcourir des livres à la nuit tombée. Ces différents éléments renvoient, à travers cette scène, au public que les créateurs du *Yellow Book* souhaitaient constituer : un lectorat à l'image du magazine, suffisamment éduqué et courageux pour faire ses choix par lui-même. Ce lectorat répondit présent à la parution du magazine, mais il ne représentait qu'une modeste partie de la population britannique, la transgression des valeurs morales victoriennes éloignant une part des lecteurs potentiels et l'aspect onéreux du magazine en privant une autre.

b) Un périodique de qualité

Le dix-neuvième siècle a fourni un contexte opportun à l'essor de la presse de manière générale, ce qui a permis l'émergence de styles différents, correspondant aux attentes des différentes classes de la population. L'enthousiasme des Britanniques pour l'art a, par exemple, généré l'apparition d'une presse spécialisée pouvant être regroupée sous l'appellation d'*art periodicals*. Bien que cette presse puisse être regroupée sous une même dénomination en raison de son thème commun, le philosophe allemand Friedrich Nietzsche, qui s'est intéressé à la question de l'identité, nous rappelle que : « [L]e penchant prédominant à traiter le semblable comme de l'identique [est un] penchant illogique—car il n'y a en soi rien d'identique. [...] Et la ressemblance est seulement une ressemblance « pour nous »⁸⁰». Le philosophe cherche là à démontrer qu'en réalité rien n'est identique et que, les objets que nous percevons comme identiques ne possèdent en réalité qu'un nombre défini de caractéristiques communes—que notre esprit a repéré et isolé et sur lesquelles notre attention se concentre. Si le principe

⁸⁰ Friedrich Nietzsche Müller-Lauter, Wolfgang. « Le problème de l'opposition dans la philosophie de Nietzsche ». *Revue Philosophique De La France Et De L'Étranger* 196.4 (2006): 455-478. p.458

d'identité s'établit en fonction de la quantité de caractéristiques communes entre deux objets, le fait de travailler à ce que deux objets n'en aient aucune (ou très peu) soulignerait donc leur distinction. C'est précisément ce à quoi se sont attelés Beardsley, Harland et Lane : ne gardant que le vaste thème de l'art en commun avec les autres magazines existants, ils cherchèrent à se démarquer de manière matérielle de la concurrence en valorisant certains constituants tels que le papier sur lequel le magazine était imprimé⁸¹ ou la qualité technique des illustrations publiées. Motivés par leur souhait de se différencier, les fondateurs du *Yellow Book* désiraient également que l'accent mis sur ces éléments fasse de leur périodique un bel objet, comme ils le revendiquèrent : « [It] shall be beautiful as a piece of bookmaking⁸². »

Cette idée nous renvoie à une notion fondamentale du mouvement décadent : la quête de la beauté. Qu'elle soit considérée comme un moyen de contrer la laideur occasionnée par l'industrialisation ou une façon de lutter contre le pessimisme de cette fin de siècle, pour tous les Décadents, cette quête coïncide avec la recherche d'une forme de plaisir. Une vision du concept qui s'accorde avec celle de Burke. À la différence de Platon qui associe beauté et proportions⁸³, Burke souligne que cette conception ne mène en aucun cas à la notion de plaisir : « [L]et [the object's] proportion be ever so excellent, it pleases very little; a cold approbation is the utmost we can reach⁸⁴. » Selon lui, la beauté est définie par les sentiments qu'elle provoque chez le spectateur : « By beauty I mean that quality, or those qualities in bodies, by which they cause love, or some passion similar to it⁸⁵. » Le beau n'a donc rien à voir avec l'intellect ou la compréhension⁸⁶ mais est lié aux émotions : « [B]eauty demands no assistance from our reasoning; even the will is unconcerned; the appearance of beauty as effectually causes some degree of love in us, as the application of ice or fire produces the ideas of heat or cold⁸⁷. »

⁸¹ Voir « What the "Yellow Book" Is To Be: Some Mediations with Its Editors ». *The Sketch* 11 avr. 1894 : 557-558. p.558

⁸² Harland, Henry, et Aubrey Beardsley. *The Yellow Book An Illustrated Quarterly*. Prospectus. London : The Bodley Head, 1894.

⁸³ « Plato [...] declared that 'the maintenance of measure and proportion is always beautiful' and that 'the absence of measure is ugly'. Tatarkiewicz, Władysław. « The Great Theory of Beauty and Its Decline ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 13.2 (1972) : 165-180. p.167

⁸⁴ Burke, Edmund. *Philosophical Enquiry Into The Origin Of Our Ideas Of The Sublime And Beautiful*. London : A. Robertson & Co., 1824. p.188

⁸⁵ *Ibid.* p.154

⁸⁶ Nous retrouvons cette idée dans les travaux de John Ruskin : « Any material object which can give us pleasure in the simple contemplation of its outward qualities without any direct and definite exertion of the intellect, I call in some way, or in some degree, beautiful [...] [I]f a person [...] be asked *why* he likes the object [...] he will not be able to give any distinct reason, nor to trace in his mind any formed thought, to which he can appeal as a source of pleasure. He will say that the thing gratifies, fills, hallows, exalts his mind, but he will not be able to say why, or how. » Ruskin, John. *Modern Painters*. vol. 1. London : Dent & Co, 1906. pp.24-25

⁸⁷ Burke, Edmund. *Op. cit.* p.156

Ce sentiment de satisfaction éprouvé, que Burke nomme *love*⁸⁸, est le résultat d'un processus aujourd'hui nommé « synaesthesia », que le philosophe fut le premier à traiter : « [I]t prompts the first thorough-going treatment of what is now termed 'synaesthesia', the process by which a perception by one sense causes the other senses to react sympathetically, resulting in a complex but harmonious experience on the part of all⁸⁹. » D'après ce processus, la vision d'un bel objet déclenche une réponse des autres sens, ce qui provoque ainsi une sensation de jouissance. Cette sensation, les concepteurs du *Yellow Book* cherchèrent à la procurer à leurs lecteurs à travers l'utilisation d'un papier supérieur, permettant stimulation des sens : la vue, par la mise en valeur des illustrations mais aussi le toucher, le lecteur *ressentant* physiquement cette qualité. En ce sens, il se distingua du reste de la presse :

[T]he relation of aestheticism to the cheap press was uneasy even when contributors expressed sympathy with its principles, in part because high production values (including lavish use of white space and high quality illustration) were unaffordable, in part because the more rapid use-cycle of a cheap paper (designed for quick perusal and discarding) meant that the paper would not be kept long enough for its graphic design to be contemplated, much less appreciated⁹⁰.

À l'inverse de cette presse bon marché, les créateurs du *Yellow Book* privilégièrent la valorisation de leurs illustrations aux coûts de production : non seulement une page complète était réservée à chaque travail, mais une page de titre lui était également dédiée. Insérée entre ces deux pages, une feuille de papier de soie venait protéger l'illustration : cet ajout, qui soulignait le caractère délicat et précieux de l'œuvre, se voulait gage de qualité. Par conséquent, les espaces blancs autour des illustrations ne sont pas à considérer comme des espaces laissés vides ou perdus mais bien comme un contexte : ils garantissent à l'illustration une place d'honneur, la priorité est donnée à l'esthétique. Le travail de l'artiste peut donc être consulté pleinement sans qu'un contenu alentour vienne perturber le spectateur.

Tandis que ces dispositions sont le fruit du travail de Beardsley en tant qu'*art editor*⁹¹, il n'en reste pas moins que les différents acteurs ayant contribué de près ou de loin à l'élaboration et à

⁸⁸ « [L]ove, by which I mean that satisfaction which arises to the mind upon contemplating any thing beautiful. » Burke, Edmund. *Ibid.* p.154

⁸⁹ Boulton, James T. « Editor's Preface ». *A Philosophical Enquiry Into the Sublime and Beautiful*. Oxford : Taylor & Francis e-Library, 2009. *EPUB*. p.163

⁹⁰ Hughes, Linda K. « Aestheticism on the Cheap: Decorative Art, Art Criticism, and Cheap Paper in the 1890s ». *The Lure of Illustration in the Nineteenth Century: Picture and Press*. Palgrave Macmillan UK, 2009. 220-233. pp.220-221

⁹¹ Aubrey Beardsley a toujours été attentif à la qualité du papier sur lequel était imprimées ses illustrations, considérant que le support était une partie intégrante de son travail comme en atteste cet extrait d'une lettre adressée à Leonard Smithers, le 26 décembre 1897, au sujet de son travail en cours, *Volpone* : « For the prospectus

la promotion du *Yellow Book* s'accordèrent sur la pertinence de ces mesures. Le *literary editor* du périodique, Henry Harland, rapporta, dans une lettre à John Lane, l'avis de l'illustrateur et critique d'art Joseph Pennell sur le sujet : [H]e says, by our system of printing each picture separately in art-paper we will get results far and away better than those of any other periodical⁹². » L'approbation d'un tel personnage, dont l'activité s'articulait entièrement autour de l'art, conforta les concepteurs du magazine dans leur choix. Afin de donner aux potentiels lecteurs un avant-goût de l'objet que serait *The Yellow Book*, ils firent imprimer le prospectus annonçant le lancement du magazine sur le même papier que celui prévu pour l'élaboration du périodique : « The present announcement shows the size and shape of the paper (now being especially woven)⁹³. » Ce dépliant était donc plus qu'un simple prospectus, il était en réalité à considérer comme un échantillon du magazine à venir. Outre son texte promotionnel, l'illustration de Beardsley en première page et l'utilisation d'un papier de qualité supérieure rassemblaient d'ores et déjà deux éléments majeurs du périodique.

Toujours dans un souci de qualité mais également de modernité, l'équipe éditoriale du *Yellow Book* mit tout en œuvre afin que l'aspect visuel du magazine soit le plus soigné possible :

The editors secured *The Yellow Book's* visual impact by being as up-to-date and modern as possible in the mechanical reproduction of the magazine's images. Almost all the engraving was done in London's most advanced, electrically lit houses of mass production: the Swan Electric Engraving Company (for process-engraving of half-tones) and one of the three Carl Henschel and Company factories (for line-engraving of pen-and-ink drawings). The editors hoped that by these means the results would "surpass even the best obtained in France and America"⁹⁴.

Les illustrations, ainsi reproduites par les entreprises de gravure les plus réputées de l'époque, devaient conférer au magazine un caractère moderne. Du latin *modernus*, signifiant « récent, actuel », l'adjectif moderne est certainement celui qui qualifie le mieux *The Yellow Book* tant ses créateurs souhaitaient l'associer à l'idée de progrès et en faire un périodique tourné vers l'avenir. Une volonté affichée dès la couverture du magazine puisqu'à l'époque, *The Yellow Book* fut le premier magazine à proposer une couverture différente (ainsi qu'une nouvelle page

I want you to use a soft paper with plenty of warmth in it so that the drawing may look as rich and velvety as possible. » Beardsley, Aubrey. *Op. cit.* p.413

⁹² Gatton, John Spalding. « 'Much Talk of the Y. B.': Henry Harland & the Debut of 'The Yellow Book.' ». *Victorian Periodicals Review* 13.4 (1980) : 132-134. p.133

⁹³ Harland, Henry, et Aubrey Beardsley. *The Yellow Book An Illustrated Quarterly*. Prospectus. London : The Bodley Head, 1894.

⁹⁴ Janzen Kooistra, Lorraine. « The Yellow Book (1894-1897): An Overview ». *The Yellow Nineties Online*. 2011. Consulté le 14 avr. 2021 <http://www.1890s.ca/HTML.aspx?s=YB_Overview.html>

de titre) à chaque numéro. La mobilisation de tels moyens de production ainsi que le travail considérable exigé pour satisfaire un aspect l'on peut qualifier d'avant-gardiste en raison de son caractère « novateur⁹⁵ », reflètent non seulement le dévouement des éditeurs au beau mais également leur investissement quant à la création du périodique : « an entrepreneurial zeal not often associated with *fin-de-siècle* artists⁹⁶. »

L'importance accordée à la beauté se retrouve à travers un autre aspect novateur du magazine : l'absence de publicité dans ses pages. Si le reste de la presse était forcée d'inclure de la publicité à son contenu afin de générer des revenus, *The Yellow Book* choisit, une fois encore, de privilégier la mise en valeur de ce contenu. Ce choix épargna donc aux documents littéraires et artistiques de côtoyer de la publicité, une association possiblement malheureuse, comme le souligne Linda K. Hughes : « [A]estheticism was constantly in danger of being upended by the juxtapositions (including crude adverse) that resulted from the paper's imperative to generate income⁹⁷. » La seule publication du *Yellow Book* pouvant être considérée comme promotionnelle (ou du moins non strictement artistique) était une liste des différents éditeurs de l'époque et de leurs publications à venir. Cependant, ces annonces étaient regroupées à la fin du périodique et constituaient une section spécifique : ainsi, elles n'étaient pas officiellement mêlées au contenu propre du magazine. Cette dernière section était donc plutôt à considérer comme une incitation à la poursuite de la culture mais aussi comme un gage de la considération que Lane et Mathews portaient au travail de leurs confrères londoniens.

Dans le même esprit, une attention particulière était accordée aux contributeurs du *Yellow Book*, quel que soit leur statut. Les créateurs du magazine estimaient par exemple que la participation des entreprises de gravure devait être soulignée, ce que Harland indiqua clairement à Lane dans une lettre de février 1894 : « The name of the engravers shall be accurately reported⁹⁸. » De la même manière, bien que la rétribution des artistes fût encore inférieure à celle des auteurs, les éditeurs mirent un point d'honneur à ce que les illustrateurs soient correctement rémunérés. Alors que nombreux périodiques ne s'acquittaient tout simplement pas du salaire de leurs illustrateurs ou conservaient leurs travaux originaux, *The Yellow Book* se démarqua par son intégrité : « Except in the case of covers designs, the pictures remained the property of the artist.

⁹⁵ Larousse. (s.d). Avant-garde. Dans *Larousse*. Consulté le 1 juillet 2021 sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/avant-garde/6980>

⁹⁶ Sturgis, Matthew. *Op. cit.* p178

⁹⁷ Hughes, Linda K. « Aestheticism on the Cheap: Decorative Art, Art Criticism, and Cheap Paper in the 1890s ». *The Lure of Illustration in the Nineteenth Century: Picture and Press*. Palgrave Macmillan UK, 2009. 220-233. p.230

⁹⁸ Gatton, John Spalding. « 'Much Talk of the Y. B.': Henry Harland & the Debut of 'The Yellow Book.' ». *Victorian Periodicals Review* 13.4 (1980) : 132-134. p.132

The publishers secured a one-off reproduction right only, but owned the block made from the picture and could thus negotiate republication elsewhere⁹⁹. » Cet accord, permettant pour la première fois aux artistes de continuer à disposer de leurs travaux, témoigne non seulement de la détermination des éditeurs à valoriser l'image mais vient également soutenir économiquement le métier d'illustrateur, ces derniers pouvant dès lors commercialiser leurs originaux.

Cependant, alors que les éléments que nous venons d'évoquer dans cette sous-partie firent du *Yellow Book* un périodique moderne et supérieur à la majeure partie des *art periodicals*, ils en firent également un périodique onéreux. Mettre l'accent sur la qualité du support et non sur l'aspect économique fut un choix éditorial audacieux car cette vision engendra des coûts de production nettement supérieurs à ceux des périodiques traditionnels, qui se répercutèrent sur le tarif du trimestriel, vendu au prix de cinq shillings.

c) Un objet culturel élitiste destiné à un lectorat averti

« We want [...] to be distinctive, to be popular¹⁰⁰ »

The Yellow Book, en raison de la qualité de son contenu et de son prix constituait donc un réel un objet de valeur¹⁰¹. C'est pourquoi ses fondateurs insistèrent pour que l'objet fini soit représentatif de cette valeur :

It will be a book—a book to be read, and placed upon one's shelves, and read again; a book in form, a book in substance; a book beautiful to see and convenient to handle; a book with style, a book with finish; a book that every book-lover will love at first sight; a book that will make book-lovers of many who are now indifferent to books¹⁰².

Dès le départ, Harland et Beardsley avaient un objectif défini : *The Yellow Book* ne serait pas un magazine dont le lecteur se débarrasserait au terme de sa lecture ou à la parution du numéro suivant. C'est pourquoi, même si en raison de sa fréquence (et de sa récurrence) de parution *The Yellow Book* se rapportait indéniablement à la catégorie des périodiques, ses concepteurs

⁹⁹ Sturgis, Matthew. *Op. cit.* p178

¹⁰⁰ « What the “Yellow Book” Is To Be: Some Mediations with Its Editors ». *The Sketch* 11 avr. 1894 : 557-558. p.557

¹⁰¹ Selon un convertisseur mis en ligne par le gouvernement britannique, le prix d'achat du *Yellow Book* représentait approximativement 20,51£ en 2017. À titre de comparaison, *Salomé*, la pièce de Wilde, coûtait 15 shillings à sa parution, ce qui correspondait à 61£ en 2017. « Currency converter: 1270-2017 ». *The National Archives*. Consulté le 20 avr. 2021 <<https://www.nationalarchives.gov.uk/currency-converter/#currency-result>>

¹⁰² Harland, Henry, et Aubrey Beardsley. *The Yellow Book An Illustrated Quarterly*. Prospectus. London : The Bodley Head, 1894.

tinrent à pointer son appartenance à la classe des livres, tant par son contenu que par son format. Cette idée fut martelée dès la promotion du magazine, que ce soit dans le prospectus de lancement (l'extrait cité ci-dessus comporte douze fois le mot « book ») ou en *interview* : « The quarterly is to be a book, a thing to be put in the library just like any another volume, a complete book¹⁰³. » D'ailleurs, comme Harland et Beardsley l'expliquèrent, c'est en raison de sa nature que son nom fut choisi. Ainsi, le volume conséquent (271 pages pour le premier numéro) et la composition en différentes sections du *Yellow Book* en faisait plutôt « un recueil de littérature et d'arts choisis¹⁰⁴ » qu'un simple magazine. Le recours à une couverture cartonnée était également une première pour un périodique, cette caractéristique étant jusqu'alors réservée aux livres, signe indiquant leur supériorité sur les revues. Prenant l'aspect d'un livre mais conservant le rythme de parution d'un périodique, *The Yellow Book* apparut donc comme un objet associant unicité et sérialité, créant un nouveau genre, comme l'a noté Osbert Burdett au début du vingtième siècle : « Such a periodical is very unusual in England, because we instinctively feel that there is no public demand for it. [...] *The Yellow Book*, so far as I am aware, was the first quarterly exclusively intended for men and women of letters to be printed in England¹⁰⁵. » L'analyse de Burdett pointait en réalité très justement le souhait des créateurs du périodique : loin de vouloir répondre à une demande de la population britannique, ces derniers souhaitaient que le magazine soit l'apanage d'une élite—un souhait déjà en partie exaucé grâce au prix de vente du *Yellow Book*.

Si cette volonté de s'adresser à un public cultivé motiva d'une certaine manière la création du périodique¹⁰⁶, cela ne pouvait être ouvertement mentionné pour des raisons économiques. Toujours dans les pages du *Sketch*, Harland et Beardsley clamèrent leur volonté de proposer un magazine qui serait populaire, toutefois dans « le meilleur et véritable sens du terme¹⁰⁷. » Cette proposition n'est pas sans entretenir une certaine ambivalence quant à l'utilisation du terme populaire. Celui-ci, suggérant un contenu accessible, invitait la classe moyenne à s'intéresser au magazine mais laissait également transparaître la volonté des deux hommes d'en faire un

¹⁰³ « What the “Yellow Book” Is To Be: Some Mediations with Its Editors ». *The Sketch* 11 avr. 1894 : 557-558. p.557

¹⁰⁴ Stead, Evangelina. « De la revue au livre : notes sur un paysage éditorial diversifié à la fin du XIXe siècle ». *Revue d'histoire littéraire de la France* 107.4 (2007) : 803-823. p.807

¹⁰⁵ Burdett, Osbert. *The Beardsley Period An Essay In Perspective*. London : The Bodley Head, 1925. p.249

¹⁰⁶ « After such, however, the company gathered before the glowing fire and, [...] complained happily about the travails of the artistic life: the pusillanimity of editors, the tardiness of publishers, the want of a cultured public. » Sturgis, Matthew. *Op.cit.* p.169

¹⁰⁷ [traduction libre]. « What the “Yellow Book” Is To Be: Some Mediations with Its Editors ». *The Sketch* 11 avr. 1894 : 557-558. p.557

périodique renommé et d'obtenir ainsi une certaine considération (en l'occurrence celle de l'élite britannique). Ce discours annonçait donc la ligne éditoriale du périodique mais également une stratégie commerciale spécifique. Tandis qu'il appartenait à Harland et Beardsley de sélectionner le contenu à apparaître, c'était à John Lane (à qui appartenait la maison d'édition The Bodley Head) de s'assurer de la rentabilité du magazine, un exercice maîtrisé par ce dernier, comme le note Lorraine Janzen Kooistra : « *The Yellow Book* followed Lane's successful marketing strategy for The Bodley Head of enticing a broad middle-class spectrum into believing they were an elite group of cultivated purchasers¹⁰⁸. » Cette manœuvre fut aisée pour Lane car le périodique réunissait suffisamment d'atouts pour séduire la nouvelle bourgeoisie : étant un bel objet, il pourrait être exposé à la vue de tous et, vendu à un prix élevé, il serait considéré comme signe extérieur de richesse dans la bibliothèque de toute personne le possédant. La lecture de son contenu particulièrement recherché et atypique donnerait également aux bourgeois la sensation d'être associés à cette élite avertie à laquelle ils désiraient tant appartenir.

Une popularisation à nuancer : l'exemple de *L'Education Sentimentale*

Ce lien entre le périodique et la bourgeoisie était donc exclusivement le résultat d'une manœuvre commerciale afin d'assurer la pérennité du *Yellow Book* car l'intention de ses concepteurs n'était pas de vulgariser les arts, bien au contraire. Déjà, quelques années plus tôt, lorsqu'il avait été sollicité par J.M Dent¹⁰⁹ afin d'assister ce dernier dans ses activités à Toynbee Hall (un dispositif universitaire installé dans le East End dont le but était de proposer un accès à la culture pour les ouvriers), Beardsley avait décliné la proposition. *The Yellow Book*, publiant illustrations et travaux littéraires uniquement pour la valeur accordée à leur approche du sujet, ne fut donc pas créée dans une visée didactique. Puisque les illustrations sélectionnées par Beardsley n'étaient pas destinées à accompagner quelque texte que ce soit, le spectateur devait être en mesure d'en saisir la portée par lui-même : une action qui impliquait la possession d'un minimum de connaissances.

Dans *L'Education Sentimentale* publiée dans le premier numéro du périodique, le spectateur découvre un personnage féminin imposant, aux traits grossiers faisant la lecture à une jeune femme, qui semble l'écouter patiemment, mains dans le dos.

¹⁰⁸ Janzen Kooistra, Lorraine. « *The Yellow Book (1894-1897): An Overview* ». *The Yellow Nineties Online*. 2011. Consulté le 14 avr. 2021 <http://www.1890s.ca/HTML.aspx?s=YB_Overview.html>

¹⁰⁹ Éditeur britannique. En 1892, il demanda à Beardsley d'illustrer une nouvelle édition du *Morte d'Arthur* de Thomas Malory qu'il s'appropriait à publier ; un travail de longue haleine au cours duquel les deux hommes développèrent une certaine proximité.



Beardsley, Aubrey. *L'Education Sentimentale*. 1894. Encre noire sur papier. *The Yellow Book*, avr. 1894, p. 64 <https://1890s.ca/yb1-beardsley-leducation/>

Si la dame plus âgée peut aisément être considérée comme la maîtresse d'une maison close, et donc être synonyme d'expérience et de vice, la jeune femme, elle, est supposée symboliser l'innocence, cette candeur devant être mise en péril par sa rencontre avec la matrone. Cependant, comme le souligne Chris Snodgrass, cette demoiselle présente des caractéristiques laissant déjà présumer une certaine débauche :

The delicate young ingenue clasps her hands decorously behind her, yet her slightly risque snug black dress, shifting eyes, lush hair, cocked hip, and bemused, worldly-wise expression all suggest that she has more in common with Decadent *demi-mondaines* than Pre-Raphaelite damsels¹¹⁰.

¹¹⁰ Snodgrass, Chris. « Decadent Parodies: Aubrey Beardsley's Caricature of Meaning ». *Fin de Siecle/Fin du Globe: Fears and Fantasies of the Late Nineteenth Century*. New York : Palgrave Macmillan, 1992. 178-209. p.191

Beardsley évoque dans cette illustration le fait que ces deux figures représentent chacune à leur manière un danger : « Beardsley conveys the sense that these two figures represent parallel threats—and not a conventional good-evil dialectic¹¹¹. » Alors que la femme plus âgée représente une sorte d'autorité maternelle vaguement castratrice¹¹², la jeune femme incarne celle que l'on nomme la demi-mondaine, « celle qui n'appartient ni au monde des prostituées, ni à celui des femmes honnêtes¹¹³. » Ces femmes, qui trouvent leur place dans le milieu du spectacle (cabaret, théâtre...) sont dangereuses à plusieurs titres. Pour l'homme de la fin de siècle, elles représentent une menace physique, incarnant le vecteur du « mal vénérien et la dégénérescence qu'il ne manque pas de provoquer¹¹⁴. » Ces femmes apparaissent donc en tant que telles : ni épouses, ni mères, elles incarnent la femme fatale¹¹⁵ et menaçante, un statut difficile à endosser dans la société patriarcale de la fin du dix-neuvième siècle.

Cette analyse de l'illustration de Beardsley représente un premier niveau de lecture accessible à tous les lecteurs du *Yellow Book*, qu'ils soient bourgeois en quête de culture ou intellectuels instruits. En effet, comme l'explique le théoricien allemand H. R. Jauss :

Même au moment où elle paraît, une œuvre [...] ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information; par tout un jeu [...] de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception¹¹⁶.

Ainsi, nul besoin de connaissances hors du commun pour saisir l'information véhiculée par cette illustration, particulièrement si nous considérons le thème de la femme fatale comme étant un grand classique des arts et de la littérature du dix-neuvième siècle. Cependant, au-delà du message évident, l'illustration recèle un autre niveau de lecture peut-être moins transparent. L'utilisation de la demi-mondaine, à la frontière entre prostitution et arts du spectacle, souligne (comme son nom l'indique) le fait que ce personnage s'est en réalité emparé de la classe supérieure britannique. Il n'est plus seulement un objet de plaisir : « [M]ore and more frequently the former prostitute was rehabilitating herself through marriage to become the very

¹¹¹ *Ibid.* p.191

¹¹² *Ibid.* p.191

¹¹³ Maingueneau, Dominique. « Esthétique de la femme fatale ». *Fatalités du féminin*. Paris : Presses Universitaires de France, 2002. 43-67. pp.44-45

¹¹⁴ *Ibid.* p.45

¹¹⁵ Cette étude reviendra sur ce thème plus en détail dans quelques pages.

¹¹⁶ Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, 1978. p.14

image [...] of the Victorian Lady¹¹⁷. » Le danger ne vient plus simplement du personnage lui-même mais plutôt de son ascension sociale.

D'autre part, le choix du titre, *L'Education Sentimentale*, référence au roman de Flaubert paru en 1869, peut également apparaître comme obscur pour certains spectateurs. En associant aussi franchement son œuvre à celle de l'écrivain français, Beardsley suggère qu'une connaissance du roman est requise afin de saisir la totalité du message de son illustration. Or, la connexion avec le roman n'est pas aisée à établir—même pour le lecteur le plus attentif. Tandis que la diégèse du récit relate la vie et les amours de Frédéric Moreau, il reste difficile de trouver une connexion manifeste avec l'illustration de Beardsley. Cependant, la fin du roman donne au lecteur une piste intéressante à explorer, lorsque Frédéric et son ami Deslauriers se remémorent leur passage dans une maison close, « lieu de perdition [que] les bourgeoises [...] redoutaient pour leurs bonnes, parce que la cuisinière de M. le sous-préfet y avait été surprise¹¹⁸. » Les deux hommes gardent un bon souvenir de cette anecdote, et c'est sur cette dernière remarque que se clôt le roman : « C'est là ce que nous avons de meilleur¹¹⁹! » Dans cette scène, le point de vue du narrateur exprime toute l'inquiétude de la bourgeoisie à l'idée de voir ces femmes, qu'elle côtoie quotidiennement, se corrompre de la sorte, à l'image de « la cuisinière de M. le sous-préfet. » Ainsi, la dualité de leur comportement viendrait entacher l'apparente pureté de la bourgeoisie victorienne. En parallèle, le constat de Moreau et Deslauriers vient suggérer que, bien que ces lieux et leurs occupantes soient perçus comme un danger, ils sont également en quelque sorte affectionnés par cette classe en dépit de cette menace.

Pour tenter de comprendre le travail de Beardsley dans son intégralité, le spectateur doit mobiliser des connaissances, (ici en littérature) mais surtout faire preuve de réflexion. Contenant un message moins facile d'accès, cette illustration fut considérée moins ouvertement provocatrice que les précédents travaux de Beardsley (notamment ceux pour *Salomé*) et échappa aux critiques qui fustigèrent les dessins de l'illustrateur dans le premier numéro du *Yellow Book* : « 'L'Education Sentimentale' was perhaps spared some critical fire by not being understood¹²⁰. » En effet, Martine Joly le constate dans son ouvrage *Introduction à l'analyse de l'image* : « [R]econnaître tel ou tel motif ne signifie pas pour autant que l'on comprenne le

¹¹⁷ Snodgrass, Chris. *Op. cit.* p.193

¹¹⁸ Flaubert, Gustave. *L'Éducation sentimentale*. Paris : Louis Conard, 1910. *La Bibliothèque électronique du Québec*, <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Flaubert-education.pdf> . Consulté le 23 avr. 2021. p.991

¹¹⁹ *Ibid.* p.992

¹²⁰ Sturgis, Matthew. *Op.cit.* p.195

message de l'image¹²¹. » L'identification d'éléments spécifiques d'une œuvre est donc un processus qui diffère de celui de l'interprétation de ces éléments.

3) Le paradoxe décadent selon Beardsley

a) La mort « certaine, mais insaisissable¹²² » au cœur du travail de l'illustrateur

Il a été rapidement évoqué précédemment que le mouvement décadent se composait de deux faces antagonistes : d'un côté, l'idée d'un nouveau siècle à venir a encouragé le maintien d'une forme d'espérance ; de l'autre, une face plus sombre et négative a largement dominé le courant. Ce dernier aspect trouve en partie sa source dans l'apparition de théories évolutionnistes au milieu du dix-neuvième siècle. Ainsi, l'ouvrage de Charles Darwin, *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, publié en 1859, a révélé, comme le résume Rancy, « que l'homme n'est pas une création spéciale et [a] justifié le fatalisme : l'hérédité est implacable, au même titre que le mouvement de l'occident vers son crépuscule¹²³. » L'homme n'a donc pas le pouvoir de modifier sa destinée. Toutefois, si ce dernier a probablement toujours eu conscience de cette fin inéluctable, Darwin vient remettre en cause l'idée que cette dernière soit sous le contrôle d'une volonté divine. En affirmant que l'homme se trouve au cœur d'un processus scientifique et ne dépend point d'un Dieu-horloger¹²⁴, l'auteur questionne des idées jusque-là bien établies. Cette nouvelle perspective, mettant en exergue un point de vue scientifique et donc incontestable, permet d'expliquer le pessimisme des Décadents mais aussi la fascination du mouvement envers la décrépitude et la mort.

Dans le cas de Beardsley, nous pouvons également prendre en compte le fait que le spectre de la mort l'a accompagné quasiment toute sa vie : dès l'âge de sept ans, on lui décéla une infection

¹²¹ Joly, M. *Op. cit.* p.66

¹²² Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris : Gallimard, 2009. p.161

¹²³ Rancy, Catherine. *Op. cit.* p.7

¹²⁴ « Il me semble voir un Américain ou quelque sauvage qui voit pour la première fois une montre ; il croira que l'aiguille, qui montre les heures, a la liberté de se tourner d'elle-même, et il ne soupçonnera pas seulement qu'il y a des ressorts cachés qui la font mouvoir ; bien moins encore que l'horloger l'a faite à dessein qu'elle fasse précisément le mouvement auquel elle est assujettie. Dieu est cet horloger. » Voltaire. *Oeuvres complètes de Voltaire : Correspondance avec le roi de Prusse, l'impératrice de Russie et d'Alembert*. Furne, 1836. e-book. p.52

tuberculeuse, un diagnostic assez sombre pour l'époque¹²⁵. Cette ombre transparaît tout au long de sa correspondance, comme l'a noté son ami Arthur Symons : « We see a fine, clear-sighted intellect set on one problem: how to get well: then, how to get a little better; and then, how not to get worse. He records [...] each symptom of his disease; with a desperate calmness, which but rarely deserts or betrays him¹²⁶. » Bien que de manière générale la lettre puisse être perçue comme un document « fragile, complexe et peu fiable¹²⁷ », elle est également « un lieu de mémoire¹²⁸ », comme en atteste la correspondance d'Aubrey Beardsley. Celle-ci nous aide à mieux comprendre son travail mais également à cerner son état d'esprit, souvent associé à sa condition physique. Ses lettres révèlent ainsi son inquiétude face à l'avenir au fur et à mesure que son état physique se détériore. Dès octobre 1894, il écrivit à son ami Palmer : « Next year you will I am sure be able to announce my death in addition to other events in my life. I am suffering from acute haemorrhage of the lungs¹²⁹. » Cette première référence à sa possible disparition démontre que, plus de trois ans avant son décès, son état de santé était déjà très préoccupant et que l'illustrateur avait bien conscience de la gravité de la situation.

Représentations d'un événement invisible

Par conséquent, bien que la pathologie de l'artiste et la menace qu'elle représentait aient en partie façonné sa vie (et ses travaux), l'attraction de Beardsley pour le morbide est avant tout à relier à la fascination du mouvement décadent pour le phénomène de la mort :

[L]e problème de la mort est présent parmi tous les esprits de cette époque : on s'interroge autant sur l'aspect clinique de la mort que sur l'existence d'un au-delà [...] La mort est au centre de toutes ces préoccupations, et le « mal fin-de-siècle » s'accompagne invariablement d'obsessions morbides¹³⁰.

La mort soulevait de nombreuses questions auxquelles la science ne pouvait fournir toutes les réponses, laissant les esprits décadents dans l'incertitude. Ces derniers la dépeignirent donc de diverses manières et, parmi les textes que Beardsley choisit d'illustrer, un certain nombre se rapportent à ce thème. À titre d'exemple, la nouvelle gothique *A Kiss from Judas* de Julian

¹²⁵ Cependant, les causes de cette infection étaient encore mal connues et les opinions différaient d'un médecin à l'autre. Par conséquent, les traitements proposés pouvaient également varier : une inconstance thérapeutique que Beardsley subit toute sa vie.

¹²⁶ Symons, Arthur. « Preface to The Art of Aubrey Beardsley ». *Project Gutenberg's The Art of Aubrey Beardsley*. 10 oct 2015. Consulté le 20 mai 2021 <<https://www.gutenberg.org/files/50171/50171-h/50171-h.htm#art012>>

¹²⁷ Grassi, Marie-Claire. *Lire l'épistolaire*. Armand Colin, 2005. p.8

¹²⁸ *Ibid.* p.8

¹²⁹ Beardsley, Aubrey. *Op. cit.* p.76

¹³⁰ Rancy, Catherine. *Op. cit.* p.58

Osgood Field s'articule autour d'une légende moldave selon laquelle : « They say that children of Judas, lineal descendants of the arch traitor, are prowling about the world seeking to do harm, and that they kill you with a kiss¹³¹. » Cette nouvelle, utilisant les ressorts du gothique—parmi lesquels la mise en situation d'un héros isolé et devant faire face à une menace surnaturelle—offre au lecteur plusieurs moments de frisson. Toutefois, c'est bien sur la légende que le dessinateur a choisi de se focaliser, cette dernière l'ayant vraisemblablement séduit : « The subject of the legend seems to me to fit in well with pictorial treatment¹³². » Alors que dans un premier temps, l'artiste avait prévu de faire figurer d'autres éléments de la nouvelle à son illustration¹³³, il semble que ce dernier ait changé d'avis par la suite pour se concentrer uniquement sur la scène du baiser mortel ; l'illustration gagna ainsi en simplicité mais aussi en intensité.

De la même manière, *J'ai baisé ta bouche Iokanaan* illustre les derniers instants de la pièce *Salomé* : le personnage du même nom a fait exécuter Iokanaan¹³⁴ car celui-ci refusait de la regarder. Le bourreau lui apporte la tête du prophète, qu'elle saisit : « Well, Jokanaan, I still live, but thou, thou art dead, and thy head belongs to me¹³⁵. » Les mots de Salomé sont clairs : la mort a frappé et la tête du prophète n'est plus qu'un simple objet. La pièce oscille tout au long de sa seule et unique scène entre lumière (de la lune cependant, et non du jour) et ténèbres et ce moment témoigne de la victoire de ces dernières, Iokanaan ayant basculé de leur côté pour ne jamais en revenir. Cette illustration (plus tard rebaptisée *The Climax*, symbole de l'intensité du moment) a été réalisée par Beardsley de son propre chef, avant que Wilde lui demande d'illustrer la version anglaise de sa pièce¹³⁶. Le choix d'illustrer ce moment spécifique est, par conséquent, une initiative personnelle de l'artiste, laissant transparaître, entre autres, un intérêt pour le thème de la mort.

¹³¹ Field, J.O. « A Kiss from Judas ». *Aut Diabolus Aut Nihil: And Other Tales*. Methuen & Company, 1894. 145-226. p.176

¹³² Beardsley, Aubrey. *Op. cit.* p.48

¹³³ Dans une lettre de mai 1893, Beardsley écrivit à T. Dove Keighley (éditeur du *Pall Mall Magazine*, dans lequel la nouvelle devait paraître pour la première fois) : « I suggest that my drawing should contain [...] the strange form kissing its victim (as the centre), with other incidents (such as the diabolical commission, the suicide and victim after death) worked around it. » Beardsley, Aubrey. *Op. cit.* p.48

¹³⁴ Iokanaan est le nom du prophète dans la version originale (française) de la pièce. Celui-ci a été traduit par Jokanaan dans le texte en version anglaise.

¹³⁵ Wilde, Oscar. « Salomé ». *The importance of Being Earnest and Other Plays*. London : Penguin Books, 2000. p.97

¹³⁶ C'est d'ailleurs cette illustration qui, utilisée par *The Studio* pour faire découvrir l'art de Beardsley au grand public, a ensuite permis à l'illustrateur d'obtenir commande de Wilde pour sa pièce, *Salomé*, traduite en anglais en 1894 et éditée par Lane.

Ré-écriture du mythe de Méduse

Par ailleurs, alors que *J'ai baisé ta bouche Iokanaan* renvoie au thème de la mort en raison du moment de la pièce qu'elle illustre, Beardsley y a également intégré divers éléments qui renforcent l'aspect macabre de l'instant. Ainsi, comme évoqué dans l'ouvrage *Reconsidering Aubrey Beardsley*, les caractéristiques du personnage de Salomé renvoient incontestablement à un mythe bien connu, celui de Méduse : « We [...] have the teeming, poisonous headdress of the female Medusa¹³⁷. » Ce personnage, issu de la mythologie grecque, vit « aux frontières du monde des dieux et du monde des hommes, aux frontières de la Nuit, aux portes de l'Hadès, l'enfer des Grecs¹³⁸. » Ainsi, sa proximité physique du monde des ténèbres la lie à l'univers des défunts. D'autre part, cette créature, dont la chevelure est faite de serpents grouillants, a le pouvoir de changer les gens en pierre par un simple regard. Dans l'imaginaire collectif, Méduse est donc un symbole de danger (car elle est liée au serpent et à sa référence biblique¹³⁹) mais est également associée à la mort, puisqu'elle a le pouvoir de tuer. Ce regard, qui pétrifie, peut être mis en parallèle avec le regard acéré que Beardsley pose sur la société, le pouvoir de mort de Méduse renvoyant au pouvoir de dénonciation de l'artiste. Le spectateur qui contemple *J'ai baisé ta bouche Iokanaan*, peut donc voir à travers Salomé le regard de Méduse mais aussi celui de Beardsley. Toutefois, c'est bien le spectateur qui détient le plus de pouvoir, puisque ce sont son regard et son jugement qui façonnent la réception de l'illustration. En choisissant de doter Salomé des traits de Méduse, l'artiste donne une plus grande ampleur à l'aspect dangereux du personnage de Wilde et renforce l'effroi provoqué par celui-ci. Notre terreur à l'égard de Salomé est encore renforcée par le fait que celle-ci ne semble en rien affectée de tenir à la main la tête ensanglantée de celui qu'elle dit aimer. En effet, le texte ne dit rien de l'effusion de sang provoquée par la décapitation du prophète, mais Beardsley a jugé bon de rappeler au spectateur cet aspect de l'évènement. Ainsi, de la tête de Iokanaan coulent de longues gouttes¹⁴⁰ qui sombrent dans les ténèbres recouvrant le bas de l'illustration.

¹³⁷ Langenfeld, R., et N.A. Salerno. *Reconsidering Aubrey Beardsley*. UMI Research Press, 1989. p.31

¹³⁸ Le Run, Jean-Louis. « D'un millénaire à l'autre, Méduse ». *Enfances & Psy* 26.1 (2005) : 43. pp.44-45

¹³⁹ « [L]e serpent qui tente Ève, dans la *Genèse*, est dit « le plus rusé des animaux » [Genèse 3.1]. [...] Le glissement s'effectue avec facilité de la ruse à la surnoiserie et à l'expertise en fait de mensonges et de manipulations. Le Serpent se machiavélise. On voit alors poindre derrière le Serpent l'image du « Malin » ». Dubois, Claude-Gilbert. « Le Serpent biblique : modes d'emploi ou "quand la Bête fait l'Ange" ». *Imaginaire & Inconscient* 33.1 (2014) : 11-24. p.14

¹⁴⁰ Ces « gouttes » se confondent avec ce que Beardsley utilise comme signature à ce moment-là. Cet aspect sera exploré plus tard dans cette étude.



Beardsley, Aubrey. Détail de *J'ai Baisé ta Bouche Iokanaan*. 1893. *Best Works of Aubrey Beardsley*, Dover Publications, Inc., 1990. EPUB. p.30

Utilisation de la couleur noire

Cette dernière remarque nous amène à nous pencher sur l'utilisation du noir par Beardsley. Bien qu'il travaillât en noir et blanc en partie pour des raisons techniques déjà évoquées, cet usage de la couleur noire vient ajouter un aspect mortifère à ses illustrations. Et c'est du côté religieux qu'il faut rechercher une explication à cette corrélation entre noir et mort :

Au commencement Dieu créa le ciel et la terre. La terre était informe et vide : il y avait des ténèbres à la surface de l'abîme, et l'esprit de Dieu planait au-dessus des eaux. Dieu dit : "Que la lumière soit", et la lumière fut. Dieu vit que la lumière était bonne ; il la sépara des ténèbres¹⁴¹.

Bien que cet extrait de la Genèse ne confère pas directement aux ténèbres un aspect négatif, elle oppose ces derniers à la lumière qui, elle, est considérée comme étant « bonne » par Dieu. Michel Pastoureau, auteur d'un ouvrage intitulé *Noir* revient sur cet aspect :

¹⁴¹ Genèse I, 1-5 dans Pastoureau, Michel. *Noir*. Paris : Seuil, 2008. EPUB p.25

[Le noir] est la couleur primordiale, mais aussi celle qui dès l'origine possède un statut négatif : dans le noir, pas de vie possible ; la lumière est bonne, les ténèbres ne le sont pas. Pour la symbolique des couleurs, le noir apparaît déjà, après seulement cinq versets bibliques, comme vide et mortifère¹⁴².

Le noir reflète donc l'absence de vie, cette dernière étant associée à la lumière. C'est en séparant lumière et ténèbres que Dieu a pu créer la vie sur Terre. D'ailleurs, les hommes ont pu vérifier par eux-mêmes ce parallèle entre vie et lumière : les endroits les plus florissants et fructueux ne se trouvent-ils pas dans la lumière ? Par opposition, les ténèbres sont souvent associées à des lieux moins luxuriants, plus mystérieux et inquiétants parmi lesquels cavernes et gouffres ; autant de lieux qui « semblent communiquer avec les entrailles de la terre¹⁴³. » De ce constat, il est aisé de présumer que la lumière serait favorable aux êtres vivants sur Terre tandis que les ténèbres le seraient moins. Cette perspective associe non seulement le noir à la mort, mais il devient également le symbole du diable, ce dernier étant considéré comme le prince des ténèbres.

Bien que l'illustrateur travaillât en noir et blanc afin d'obtenir la meilleure reproduction possible de ses travaux, cet aspect technique contribua à donner à ses illustrations un parfum macabre. Toutefois, Beardsley était bien conscient de l'effet que cette couleur pouvait avoir sur ses travaux ; c'est pourquoi, il chercha à utiliser au mieux cet aspect. Certains de ses dessins tels que *J'ai baisé ta bouche Iokanaan* ou la couverture du prospectus pour *The Yellow Book* sont des illustrations où le noir occupe une place conséquente, conférant à l'ensemble un aspect inquiétant. Cependant, de manière générale, les personnages les plus inquiétants créés par Beardsley apparaissent en blanc. La Salomé de *J'ai baisé ta bouche Iokanaan* est vêtue de blanc, de même que la matrone de *L'Education Sentimentale* ou que l'enfant de Judas (qui lui apparaît blanc et nu) venant déposer son baiser mortel dans *The Kiss of Judas*. Comme Pastoureau l'évoque dans son ouvrage, par opposition au noir, le blanc est à associer à la lumière mais aussi au Christ, ce dernier se qualifiant lui-même de « lumière du monde¹⁴⁴ ». Le Nouveau Testament fait ainsi apparaître Jésus comme une personnification de la lumière, guidant ses fidèles hors des ténèbres¹⁴⁵. Par conséquent, le fait que l'illustrateur choisisse de représenter ses personnages les plus inquiétants, dangereux et sinistres en blanc révèle non seulement sa

¹⁴² Pastoureau, Michel. *Noir*. Paris : Seuil, 2008. EPUB p.26

¹⁴³ *Ibid.* p.30

¹⁴⁴ *Ibid.* p.58

¹⁴⁵ « Jésus donc leur parla encore, disant : Moi, je suis la lumière du monde ; celui qui me suit ne marchera point dans les ténèbres, mais il aura la lumière de la vie. » Jean, VIII, 12.

pleine conscience de la symbolique des couleurs mais également sa volonté de subvertir cette symbolique.

Ce jeu au niveau des couleurs peut donc être interprété comme une tentative d'appropriation de la mort. En effet, comme le fait remarquer Maurice Blanchot : « [La mort] est une force trop grande pour nous, notre propre force qui nous dépasse et que nous ne reconnaissons pas, mais, pour cette raison, nous devons l'attirer à nous, la rendre proche de nous¹⁴⁶. » En abordant dans ses œuvres le thème de la mort, Beardsley cherche à s'approprier cet événement. Passer du temps *en compagnie* de la mort lui permet de se créer une intimité avec ce funeste rendez-vous. De la même manière, représenter la mort permet à l'illustrateur (qui se sait menacé à court terme) de tenter de dompter le danger et le mystère qui en émane. En effet, si cet événement reste inaccessible et insaisissable il n'en est pas moins certain et inévitable.

b) « Do you want erotic drawings¹⁴⁷? » Lorsque l'érotisme reflète l'enthousiasme de l'artiste

De nombreuses illustrations d'Aubrey Beardsley ont un aspect érotique (parfois implicite, souvent manifeste) et laissent ainsi apparaître le goût de l'artiste pour la sexualité. C'est donc encore une fois le paradoxe décadent qui se décline : en effet, si dans les œuvres de Beardsley le thème de la mort renvoie au côté pessimiste du mouvement, celui de la sexualité (auquel nous pouvons lier désir et vie¹⁴⁸) invoque plutôt une certaine espérance.

À propos de la vie intime de l'illustrateur, Matthew Sturgis note : « Beardsley's orientation was always considered, by those who knew him, to be heterosexual. But his fascination with the homosexual milieu must have reflected some part of his nature¹⁴⁹. » Cependant, comme Sturgis l'explique quelques pages auparavant, cette attirance pour l'homoérotisme n'est en rien une attirance charnelle ; elle concerne plutôt l'état d'esprit exprimé par ce milieu : « its extravagant phraseology, its self-deprecating wit, and its obsession with surface¹⁵⁰. » De la même manière, il semble que l'intérêt de l'illustrateur pour la sexualité soit surtout d'ordre intellectuel. Dès l'automne 1889, le jeune Beardsley se trouva alité en raison de problèmes de santé : pour tenter de se distraire, ce dernier se tourna vers la littérature française. Bien qu'il lût des classiques (parmi lesquels les textes de Racine), ce sont des romans qui lui ouvrirent de façon inattendue

¹⁴⁶ Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*. Nachdr. Paris : Gallimard, 2009. p.121

¹⁴⁷ Beardsley, Aubrey. *Op.cit.* p.328

¹⁴⁸ Voir Freud S. *Au-delà du principe de plaisir*, paru pour la première fois en 1920.

¹⁴⁹ Sturgis, Matthew. *Op. cit.* p.245

¹⁵⁰ *Ibid.* p.96

les portes d'un nouveau monde, et c'est à travers *Manon Lescaut* de l'abbé Prévost (1731), *Madame Bovary* de Flaubert (1857) ou *La dame aux camélias* de Dumas fils (1848), qu'il découvrit la mise en scène de la sexualité :

Dumas' book, together with the other French novels, opened a wider horizon: sex. Flaubert, Prévost, Balzac and others put sex at the center of human experience. They treated it with frankness and cynicism quite alien to English novelists; it is not going too far to say that the harlot was the presiding genius of the genre. This trait was, of course, present in the Restoration dramas which Beardsley knew and loved, but in the French novel it found settings all but contemporary and situations immediately plausible¹⁵¹.

Ces romans dévoilèrent à l'illustrateur une nouvelle approche de la sexualité : celle-ci devint concrète à ses yeux en raison de la contemporanéité des récits mais également du style des romans. De cette citation de Sturgis, nous retiendrons les noms « frankness » et « cynicism », des termes pouvant s'appliquer aux illustrations de Beardsley, qui s'est largement inspiré de ces écrits. De plus, bien que la traduction anglaise de certains de ces romans soit disponible, Aubrey Beardsley mit un point d'honneur à en lire la majorité en version originale, cela ajoutant encore un certain érotisme à l'expérience puisque, comme l'a noté Chris Snodgrass : « French had become more or less the unofficial 'secret 'language of erotica¹⁵². » Alors que l'intérêt de l'artiste pour l'érotisme puise sa source dans ses diverses lectures adolescentes, ce thème le captiva tout au long de sa vie et imprégna ses travaux, devenant même de plus en plus prégnant. De ce point de vue, nous pouvons distinguer deux grandes parties au sein de sa carrière, sa rencontre avec Leonard Smithers représentant un moment charnière.

En effet, les illustrations de la première partie de la carrière de Beardsley revêtent un aspect érotique en raison de la somme de détails (plus ou moins visibles) que l'illustrateur y introduisit. Ainsi, il lui arrive de dessiner une poitrine découverte et un pubis à peine voilé tel que dans *The Stomach Dance* illustrant la danse des sept voiles de Salomé, toutefois nombre de ses références sont plus discrètes.

¹⁵¹ *Ibid.* p.59

¹⁵² Snodgrass, Chris. *Aubrey Beardsley, Dandy of the Grotesque*. Oxford University Press, 1995. p.73



Beardsley, Aubrey. *The Stomach Dance*. 1907 (deuxième édition. Première édition en 1894). Encre noire sur papier. 34,2 cm x 27,2 cm. Victoria and Albert Museum. Londres. <https://collections.vam.ac.uk/item/O140255/the-stomach-dance-print-beardsley-aubrey-vincent/>

Par exemple, une épaule dénudée et une cheville découverte permettent de suggérer aux spectateurs de *L'Education Sentimentale* la légèreté de la jeune fille représentée tout comme les longs filaments émanant du personnage de Salomé dans *J'ai Baisé ta Bouche Iokanaan* viennent signifier une certaine tension sexuelle¹⁵³. Mais c'est dans la dissimulation des détails que l'illustrateur excelle—un exercice qu'il affectionne d'ailleurs particulièrement. Ainsi, les personnages de Beardsley ne sont pas seuls vecteurs de l'érotisme qu'il souhaite insuffler à ses illustrations :

[T]he shapes of many of Beardsley's exotic hybrids convey, in addition to the normal connotations and "traces," a distinct sexual symbolism through their erotic union of the ornamental and the genital. Plants and animals, even ornamental ones, are naturally sexual, of course, but Beardsley intensifies that sexuality¹⁵⁴.

¹⁵³ « These lashes symbolically heighten the erotic tension provided by the Salome figure, as they recall the flagellation fantasies popular in the Decadence. » Langenfeld, R., et N.A. Salerno. *Op. cit.* p.34

¹⁵⁴ Langenfeld, R., et N.A. Salerno. *Op.cit.* p.23

Nous retrouvons cette idée dans les illustrations de *Salomé*, qui offrent un décor à la fois onirique et érotique. Dans *J'ai Baisé ta Bouche Iokanaan*, les personnages se trouvent au cœur d'un décor où les ornements, bien que constitués d'éléments issus des mondes animal et végétal¹⁵⁵ suggèrent également des formes appartenant à la nature physique de l'Homme, et plus spécialement aux « organes de la génération¹⁵⁶. » Ainsi, dans la partie supérieure gauche de l'illustration, les nombreuses formes circulaires, qualifiés par Snodgrass de *egg-shaped*¹⁵⁷, représentent autant de symboles de fertilité. De plus, qu'il s'agisse de la fleur émanant des ténèbres (au premier plan) ou des plumes de paon se trouvant près de Salomé, ces éléments sont représentés à la verticale, évoquant ainsi des formes phalliques. Ce symbolisme est renforcé dans le cas de la plume se trouvant près du pied de Salomé, son extrémité venant rencontrer les formes circulaires dans une métaphore de fécondation. D'autre part, le végétal sortant des ténèbres au second plan, dont la forme évoque celle d'un spermatozoïde, vient intensifier cette interprétation, d'autant que nous retrouvons une forme similaire au milieu des formes circulaires déjà mentionnées. Tout l'érotisme suggéré dans la pièce par les mots de Wilde revêt ici un aspect bien plus explicite.

Sexualiser les formes et objets les plus anodins divertissait beaucoup Beardsley. Tandis que cette inclination tend à rendre ses illustrations captivantes pour le spectateur en raison de la découverte de nouveaux détails à chaque observation, elle provoqua également l'anxiété de l'éditeur du *Yellow Book* : « John Lane claimed (only a little facetiously) that he had to place Beardsley's drawings 'under a microscope, and look at them upside down 'in order to catch details that might be too outrageous for publication¹⁵⁸. » Pour Lane, publier des illustrations dotées d'un certain degré d'érotisme pouvait s'avérer vendeur dans une société désireuse de rompre avec la pruderie victorienne ; en revanche, diffuser des travaux pouvant être considérés obscènes¹⁵⁹ serait néfaste pour le magazine et en limiterait les ventes.

¹⁵⁵ Beardsley n'est pas le premier à faire se mêler des mondes distincts. Comme le remarque David Punter, William Blake (1757-1827) avait déjà pensé à croiser mondes animal et végétal dans ses illustrations : « What the poem "The Tyger" does, [...] is to confuse the notions of foreground and background [...] We cannot see the beast because there is no break between the stripes of the tyger and the stripes of his environment, there is a continuous melting. » Punter, David. « Blake: His Shadowy Animals ». *Studies in Romanticism* 1997 : 227-238. p.234

¹⁵⁶ Littré. (s.d). Naturel. Dans *Littré*. Consulté le 15 juillet 2021 sur <https://www.littre.org/definition/naturel>

¹⁵⁷ Snodgrass dans Langenfeld, R., et N.A. Salerno. *Op.cit.* p.32

¹⁵⁸ Langenfeld, R., et N.A. Salerno. *Op.cit.* p.20

¹⁵⁹ Le préfixe ob- renvoie à l'idée de positionnement en face / devant. Le terme obscène réfère donc à ce qui est posé sur scène, ce qui est montré. Certaines illustrations de Beardsley peuvent donc s'avérer obscènes (au sens d'indécentes) en raison de leur caractère pornographique mais leur obscénité tiens également au fait qu'elles révèlent des situations que la société victorienne n'est pas disposée à voir.

Leonard Smithers, libraire londonien, qualifié par Wilde comme étant « l'érotomane le plus cultivé d'Europe¹⁶⁰ », ne partageait pas la vision de Lane. Lorsque Beardsley le rencontra en 1895, après son évincement du *Yellow Book*¹⁶¹, Smithers, qui projetait le lancement d'un nouveau périodique (qui publierait « ce que les autres avaient peur de publier¹⁶² »), vit en Beardsley un investissement et un faire-valoir pour ce projet. La rencontre entre les deux hommes marqua un tournant dans la carrière de l'illustrateur. Suivant le même schéma que *The Yellow Book*, le premier numéro du *Savoy*¹⁶³ vit le jour en janvier 1896 : Beardsley se trouva en charge de la création de la couverture ainsi que des pages de titres. Cependant, il fut convenu que l'illustrateur contribuerait également au magazine par des travaux écrits¹⁶⁴ : une opportunité pour l'artiste qui travaillait à ce moment-là sur la réécriture et l'illustration d'un opéra de Wagner¹⁶⁵ narrant l'histoire de Tannhäuser, un artiste qui succomba aux plaisirs des sens avant de chercher le pardon dans l'amour. Ce récit offrant un point de départ à une interprétation possiblement suggestive, il prit la forme (sous l'influence de Smithers et grâce à la liberté que celui-ci laissait à Beardsley) d'un roman érotique.

Bien que les illustrations du roman ne soient pas plus indécentes que celles de *Salomé*, les mots de Beardsley, eux, le sont bien plus que ceux de Wilde :

[I]t is not so much at the very bath itself as in the drying and delicious frictions that a bather finds his chiefest joys, and Helen had appointed her most tried attendants to wait upon Franfreluche. He was more than satisfied with their attention, that aroused feelings within him almost amounting to gratitude¹⁶⁶.

L'histoire de Tannhäuser, rebaptisée *Under the Hill*, apparût dans les pages du premier et deuxième numéro du *Savoy*¹⁶⁷, faisant basculer les travaux de l'illustrateur dans le domaine de la lasciveté et de ce que Smithers aimait à appeler de la pornographie haut de gamme. D'ailleurs,

¹⁶⁰ [traduction libre]. Sturgis, Matthew. *Op. cit.* p.251

¹⁶¹ Un licenciement effectué à contre-cœur par Lane sous la pression de l'opinion publique. L'ambiguïté des illustrations de Beardsley et le fait qu'il ait été proche de Wilde suffirent à l'associer à ce dernier lors de sa condamnation en 1895.

¹⁶² [traduction libre]. Smithers in Sturgis, Matthew. *Op. cit.* p.254

¹⁶³ *The Savoy* : Le nom du périodique fait à la fois référence au quartier londonien où se trouvait l'échoppe de Smithers mais aussi à l'hôtel que Wilde avait l'habitude de fréquenter et qui se retrouva mentionné à plusieurs reprises lors de son procès. Choisir un tel nom pour un périodique qui mettrait en évidence les travaux de Beardsley permettait donc de tourner en dérision son présumé lien avec Oscar Wilde.

¹⁶⁴ Ces travaux devant, au même titre que les contributions extérieures, être soumis avant publication à Arthur Symons, en charge de la section littéraire du périodique.

¹⁶⁵ *Tannhäuser* créée en 1845. Une commande initialement passée par John Lane.

¹⁶⁶ Beardsley, Aubrey. *Under the hill: and Other Essays in Prose and Verse*. London : The Bodley Head, 1904. p.35

¹⁶⁷ Le récit de Beardsley ne fut jamais achevé et la totalité de ce qui avait été rédigé fut finalement publié par Lane en 1904.

désireux de développer cet aspect commercial, l'éditeur du *Savoy* suggéra à Beardsley de travailler sur le thème de la pièce *Lysistrata*¹⁶⁸. Dans cette pièce, les femmes d'Athènes se révoltent contre la domination masculine à travers une grève du sexe. Le thème, hautement évocateur, allié au fait que Smithers souhaitait utiliser les illustrations de Beardsley dans le but de créer une réédition coûteuse à destination d'un marché précis, libéra l'illustrateur de toute contrainte. Les illustrations qu'il réalisa présentent indiscutablement un caractère pornographique : les huit illustrations de la pièce présentent le plus souvent des corps nus, gonflés par le désir. Il n'est plus question de suggestion ou d'érotisme comme dans les illustrations de *Salomé*, ici tout est présenté dans une extrême franchise. Ces illustrations ne furent pas bien reçues par la critique : « Beardsley's art was scandalous by Victorian standards not only because of its "pornographic" elements, but also because it implicitly undercut the authority of a world of logocentric meaning¹⁶⁹. » Les illustrations de Beardsley ont suscité l'émoi parce qu'elles défiaient la pudeur victorienne scrupuleusement construite au fil des décennies, mais également parce que ces illustrations exprimaient la vision que Beardsley avait de cette société, un point de vue nouveau et jugé inapproprié par cette dernière.

c) « [A] new world of my own creation¹⁷⁰ » : les caricatures de Beardsley ou l'expression de sa vision de la société

Les travaux de Beardsley mettent le plus souvent en scène des personnages à l'allure caricaturale : une manière pour l'artiste d'exprimer sa perception du monde qui l'entoure. Aujourd'hui la caricature est définie comme étant une «[r]éprésentation grotesque, en dessin, en peinture, etc., obtenue par l'exagération et la déformation des traits caractéristiques du visage ou des proportions du corps, dans une intention satirique¹⁷¹. » Nous la percevons donc comme distordant le monde réel, mettant seulement certains aspects en avant afin d'y attirer l'attention du spectateur dans un but précis. Toutefois, si nous nous intéressons aux origines du terme¹⁷², la caricature et le grotesque n'étaient pas naturellement reliés :

¹⁶⁸ *Lysistrata* : pièce d'Aristophane, datant de 411 avant JC. Depuis longtemps oubliée, elle connut un regain d'intérêt à la toute fin du dix-neuvième siècle.

¹⁶⁹ Langenfeld, R., et N.A. Salerno. *Op.cit.* p.50

¹⁷⁰ Beardsley, Aubrey. *Op. cit.* p.43

¹⁷¹ Larousse. (s.d). Caricature. Dans *Larousse*. Consulté le 17 mai 2021 sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/caricature/13298>

¹⁷² Le terme de caricature est assez récent puisque le mot est apparu en 1646 afin de caractériser les œuvres des Carracci, peintres italiens « inventeurs dits de la *caricatura*. » Cependant, le procédé existait bien avant l'apparition du terme, sans être qualifié. Voir Deligne, Alain. « Comment penser ensemble peinture et caricature ? » *Ridiculousa* 11 (2004) : 11-25. p.14

[F]aire un *ritrattino carico* ne signifiait rien d'autre que de bien déceler les intentions que la nature poursuivait en dotant tel ou tel d'un grand nez ou d'une large bouche. [...] L'intention déclarée des Carrache est de faire ressortir le caractère de la personne en faisant rire, mais plaisamment, donc non tendancieusement¹⁷³.

Cet art, Beardsley l'exerça très tôt, caricaturant ses professeurs dès le collège. Devenu adulte, la monotonie de son emploi de *junior clerk* aux bureaux du Guardian Fire and Life Assurance laissa le champ libre à ses talents d'observateur : une attention à laquelle ses supérieurs n'échappèrent pas, se trouvant à leur tour caricaturés.



Beardsley, Aubrey. *La chymist*. 1887. *Aubrey Beardsley: A Biography*, by Matthew Sturgis, HarperCollins Publishers, 1998. p.24¹⁷⁴

Bien qu'une fine observation soit essentielle afin de déterminer les éléments à souligner, la caricature reste malgré tout le résultat d'une certaine interprétation. Composé du préfixe « inter » signifiant « entre », le verbe interpréter peut être défini par « comprendre en fonction de sa vision personnelle¹⁷⁵ » : une définition qui place le caricaturiste entre l'objet de sa caricature et sa représentation. Ce statut particulier permit à Beardsley de donner une nouvelle dimension à ses travaux, en les dotant d'une dimension grotesque, « pur produit de

¹⁷³ *Ibid.* pp. 14-15

¹⁷⁴ Caricature par Aubrey Beardsley de E. J. Marshall, directeur de la Brighton Grammar School.

¹⁷⁵ Larousse. (s.d). Interpréter. Dans *Larousse*. Consulté le 17 mai 2021 sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/interpréter/43813>

l'imagination¹⁷⁶ », afin de provoquer la réflexion du spectateur. Il créa ainsi un monde où le grotesque, « outr[ant] et contrefai[sant] la nature d'une manière bizarre¹⁷⁷ », entraîne l'effroi. Ce sentiment de frayeur s'explique par les différentes modifications apportées par le caricaturiste au corps humain, comme l'indiquent Justin D. Edwards et Rune Graulund dans leur ouvrage *Grotesque* : « [T]he 'human body [is] defamiliarized, rendered other' by a series of alterations¹⁷⁸ ». Ces modifications corporelles, le dessinateur en usait abondamment dans ses illustrations, se souciant peu que celles-ci correspondent à la morale de l'époque ou qu'elles soient « nuisibles aux mœurs¹⁷⁹ » de la bonne société victorienne.

À la fois redoutable et synonyme de perversion (en raison de son aptitude à corrompre les hommes), la femme fatale était le personnage idéal pour incarner cette vision du monde. Ce personnage, symbole de « la dangerosité féminine qui existait depuis Ève¹⁸⁰ », a pris corps à la fin du dix-neuvième siècle sous les traits de la demi-mondaine ; cette dernière incarnant une hybridité entre les croyances culturelles et la réalité de la fin du dix-neuvième. C'est cette femme que Beardsley a choisi de s'approprier. En effet, les figures féminines de Beardsley peuvent légitimement être qualifiées de femmes fatales, dans le sens où elles correspondent à la définition que la société se fait de ce mythe :

C'est une femme ou un personnage usuellement féminin dont le comportement conscient ou inconscient vise à amener l'homme à sa déchéance ou à sa perte ou à le placer dans une situation humiliante. La Femme Fatale use habituellement de séduction, et dans ses formes les plus modernes [...] tend à user d'agressivité¹⁸¹.

Les personnages de Beardsley sont bien les vecteurs d'une certaine forme de dangerosité pour l'homme : que ce soit à travers des caractéristiques faisant référence à la mythique Méduse ou par l'intermédiaire de leur comportement, suggérant une instrumentalisation de la séduction. Qu'il s'agisse de Salomé, se servant de son pouvoir de séduction pour charmer Hérode et obtenir la tête de Iokanaan, ou de la jeune fille dépeinte dans *L'Education Sentimentale*, toutes deux sont conscientes qu'elles détiennent entre leurs mains un pouvoir, celui de la séduction. Cette conscience et cette détermination se trouvent d'ailleurs concentrées dans le regard des

¹⁷⁶ Deligne, Alain. « Comment penser ensemble peinture et caricature ? » *Ridiculosa* 11 (2004) : 11-25. p.15

¹⁷⁷ Littré. (s.d). Grotesques. Dans *Littré*. Consulté le 3 juillet 2021 sur <https://www.littre.org/definition/grotesques>

¹⁷⁸ Edwards, Justin D., et Rune Graulund. *Grotesque*. London : Routledge, 2013. p.69

¹⁷⁹ Littré. (s.d). Morale. Dans *Littré*. Consulté le 3 juillet 2021 sur <https://www.littre.org/definition/morale>

¹⁸⁰ Grandordy, B. *La femme fatale. Ses origines et sa parentèle dans la modernité*. Editions L'Harmattan, 2013. p.15

¹⁸¹ *Ibid.* p.13

personnages, un regard qui effraie et que certains ne peuvent soutenir, comme en atteste la réaction de Jokanaan face à Salomé¹⁸² : « Who is this woman who is looking at me? I will not have her look at me¹⁸³. » Le prophète est bien conscient que rencontrer les yeux de Salomé peut le mener à sa perte, une crainte qu'il manifeste dès leur rencontre : « I hear in the palace the beatings of the wings of the angel of death¹⁸⁴. »

Cependant, la femme fatale de Beardsley diffère du modèle conventionnel car, caricaturée, elle est soumise à des exagérations physiques. Beardsley accentue l'aspect de séduction qui émane de ses personnages et en fait non plus de simples séductrices mais de véritables condensés de sexualité, comme le fait remarquer Sturgis : « There was sex in the confident pose, the lazy droop of the eye, the pert flare of a nostril or the full curve of a mouth, proclaiming its presence and its power¹⁸⁵. » La femme fatale, que l'on s'imagine correspondre à des exigences esthétiques pour pouvoir user de son pouvoir de séduction, se trouve ici enlaidie aux yeux de la gent masculine de l'époque en raison de l'exagération de certains détails. Celle que certains critiques, tels que Holbrook Jackson¹⁸⁶, ont qualifiée de *Beardsley woman*, possède par exemple des lèvres charnues. Cette mise en valeur de la bouche, en plus d'être considérée comme indécente fut jugée disgracieuse : « [I]t had, the wags suggested, been borrowed from Africa and applied incongruously to the Anglo-Saxon face¹⁸⁷. » Dans une Angleterre encore très conservatrice, cette mixité ne pouvait répondre aux critères esthétiques. Mais surtout, elle symbolisait une menace latente, celle d'une possible perte de puissance de l'Empire britannique. Bien que ce dernier étendit ses territoires en Afrique durant la fin du dix-neuvième siècle, cela ne se fit pas sans rébellion de la part des populations, comme le note Dane Kennedy dans son ouvrage *Britain and Empire, 1880-1945* : « Indigenous resistance was widespread, generated the now all-but-forgotten 'little wars' that erupted along the continually shifting imperial frontier. Dozens of such wars broke out towards the end of the century¹⁸⁸. » Ces tentatives d'opposition à la conquête britannique étaient considérées comme autant

¹⁸² Un rapprochement peut être ici effectué entre le malaise éprouvé par Jokanaan alors qu'il est observé par Salomé et celui ressenti par la société victorienne à l'idée d'être représentée par Beardsley.

¹⁸³ Wilde, Oscar. « Salomé ». *The importance of Being Earnest and Other Plays*. London : Penguin Books, 2000. p.76

¹⁸⁴ *Ibid.* p.77

¹⁸⁵ Sturgis, Matthew. *Op. cit.* p.218

¹⁸⁶ Holbrook Jackson (1874-1948) était un journaliste, écrivain et éditeur britannique. Il mentionna l'expression *Beardsley woman* dans son ouvrage, *The eighteen nineties; a review of art and ideas at the close of the nineteenth century*, paru pour la première fois en 1913 : « [The Yellow Book] was a success even in the commercial sense, [...] out of which the Aubrey Beardsley woman smirked at the public for the first time. » Jackson, Holbrook. *The eighteen nineties; a review of art and ideas at the close of the nineteenth century*. London : Grant Richards Ltd., 1922. p.46

¹⁸⁷ Sturgis, Matthew. *Op. cit.* p.219

¹⁸⁸ Kennedy, D. *Britain and Empire, 1880-1945*. Taylor & Francis, 2002. p.13

d'événements susceptibles d'affecter la toute-puissance de l'Empire¹⁸⁹. Dessiner cette bouche aux inspirations africaines et l'insérer dans le paysage artistique britannique équivalait donc à offrir un espace à des populations représentant d'ores et déjà une menace sur le plan politique. De la même manière, et pour les mêmes raisons, les longues et lourdes crinières brunes de ces personnages furent également critiquées. Aussi la *Beardsley woman*, contrairement à la femme fatale de l'imaginaire collectif était considérée comme un personnage incongru—une incongruité qui l'associait indiscutablement à la notion danger.

Toutefois, le rôle des personnages grotesques de Beardsley ne se réduisait pas à décrire les maux de la société : appartenant lui-même à cette société, ils étaient également l'occasion pour l'illustrateur de se représenter. Ainsi, selon Brigid Brophy, la figure du fœtus serait une allégorie de Beardsley :

[T]he figure is Beardsley's ontological "self-portrait," an implicit recognition that his own life would be "aborted" before its full term. [...] Having come into the world abnormally early (like Beardsley's career), it is a prodigy, as signified by its often precocious actions, its huge head, and its jutting frontal lobe. But it is also "out of place"; in fact, it can have no proper place. It is held up as a curiosity¹⁹⁰.

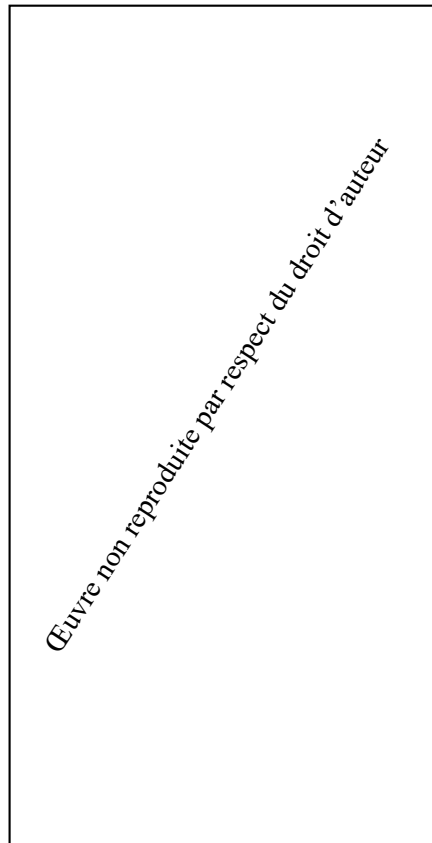
Aubrey Beardsley était bien conscient de son état de santé, mais aussi de ses capacités en tant qu'illustrateur. Symons écrivit d'ailleurs à propos de son ami : « He thought, and was right in thinking, very highly of himself; he admired himself enormously¹⁹¹. » Cependant, si sa célébrité et sa renommée contribuèrent à conforter la vision que l'artiste avait de lui-même, sa maladie lui imposa de fréquents et longs intervalles de repos ; cette mise à l'écart forcée le privant d'occuper sa véritable place dans le milieu artistique londonien. C'est d'ailleurs sa pathologie qui a familiarisé l'illustrateur avec ces formes aux apparences singulières, méconnues du public de la fin du dix-neuvième siècle. Souhaitant se renseigner sur le mal qui l'affectait, Beardsley effectua, durant ces longues pauses contraintes, des recherches dans diverses encyclopédies médicales. Ces dernières le renseignèrent sur sa pathologie mais lui firent également découvrir les formes étranges de la vie prénatale ainsi que les déformations pouvant être causées par

¹⁸⁹ Parmi ces rebellions, nous pouvons citer par exemple *The 'Urabi revolt* en Egypte en 1881, mais aussi le siège de Khartoum au Soudan en 1885 (se soldant par la mort du général Gordon), ou encore la Guerre des Boers (1899-1902).

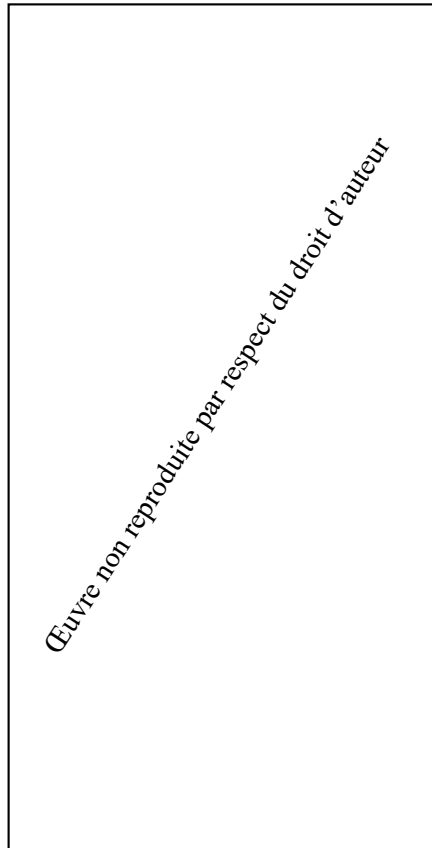
¹⁹⁰ Brigid Brophy in Langenfeld, R., et N.A. Salerno. *Op. cit.* p.37

¹⁹¹ Symons, Arthur. « Preface to The Art of Aubrey Beardsley ». *Project Gutenberg's The Art of Aubrey Beardsley*. 10 oct 2015. Consulté le 20 mai 2021 <<https://www.gutenberg.org/files/50171/50171-h/50171-h.htm#art012>>

certaines maladies : des formes qui infusèrent ses illustrations autant qu'elles heurtèrent le public de cette fin de siècle.



Beardsley, Aubrey. Vignette dans *St Paul's Magazine*. Mars 1894. *Reconsidering Aubrey Beardsley* by Langenfeld, R., et N.A. Salerno. UMI Research Press, 1989. p.38



Beardsley, Aubrey. Vignette dans *Bon-Mots* (vol.I). 1893. *Reconsidering Aubrey Beardsley* by Langenfeld, R., et N.A. Salerno. UMI Research Press, 1989. p.39

Ces formes déroutantes renvoient à l'idée d'abjection, telle que développée par Julia Kristeva dans son ouvrage *Pouvoirs de l'horreur* :

[L]'abjection, cette torsade faite d'affects et de pensées que j'appelle ainsi, n'a pas à proprement parler d'objet définissable. L'abject n'est pas un ob-jet en face de moi, que je nomme ou que j'imagine. [...] [L'abject est] ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites¹⁹².

Le choc ressenti par le public face aux illustrations de Beardsley peut donc s'expliquer par la perturbation de ces limites, d'autant que, dans le cas du fœtus, ce dernier vit, par définition, in utero ; il n'est pas censé être vu. À travers ces représentations, l'artiste offre au spectateur la possibilité d'aller au-delà des limites de son enveloppe corporelle, c'est ici « l'impossibilité qui se fait voir¹⁹³ », ce qui confère à ces figures un caractère fascinant tout autant qu'effrayant. Le

¹⁹² Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*. Paris : Seuil, 1980. pp.23-28

¹⁹³ Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris : Gallimard, 2009. p.23

fœtus faisant fi des limites corporelles afin de s'exposer au regard du spectateur peut donc être considéré comme une métaphore de la manière dont Beardsley bravait son état de santé afin de présenter ses illustrations au public.

Toutefois, c'est au personnage de Pierrot que l'illustrateur s'identifie ouvertement¹⁹⁴. La première rencontre entre Beardsley et le personnage remonte à l'été 1891, lorsque la pièce *L'Enfant Prodigue* fut jouée à Londres. Cette pièce, mettant en scène un père et son fils, fit revivre la célèbre figure clownesque à travers les tenues et visages fardés dont ses deux personnages principaux se trouvèrent affublés. Beardsley tomba immédiatement sous le charme de Pierrot en lequel il se reconnut : « The sad bergamasque clown of the seventeenth-century Commedia dell'arte tradition became in the hands of the late nineteenth-century poets and dramatists a symbol of the alienated artist, consigned to life's margins and consoling himself with doomed love and art¹⁹⁵. » De la même manière qu'il s'identifia au fœtus, ce sont la différence et la solitude du personnage derrière les apparences qui le touchèrent. D'autre part, comme le fait remarquer Symons : « [Pierrot] knows that his face is powdered, and, if he sobs, it is without tears; and it is hard to distinguish, under the chalk, if the grimace which twists his mouth awry is more laughter or mockery¹⁹⁶. » Ici, il est aisé de faire le parallèle entre ce masque de poudre que porte Pierrot et l'Aubrey Beardsley que l'on pourrait qualifier de *publique*, bien différent de celui de l'intimité. De plus, un rapprochement peut être effectué entre la difficulté à identifier l'origine du sourire de Pierrot et celle à déterminer les réelles intentions de l'illustrateur¹⁹⁷.

Tandis que la figure de Pierrot se retrouve dans un certain nombre des illustrations de l'artiste, celui-ci ne se contente pas d'y intégrer superficiellement le personnage. Venu d'un autre temps et d'une autre culture, Pierrot se fond harmonieusement dans l'Angleterre décadente du dix-neuvième grâce à l'illustrateur, qui s'approprie le personnage. Dans les illustrations de Beardsley, Pierrot ne se cache plus derrière son masque de poudre : il laisse ses sentiments apparaître, comme en atteste son expression menaçante dans l'illustration du prospectus pour le premier numéro du *Yellow Book*. Représenté dans cette illustration comme le gardien des locaux de The Bodley Head (et donc du magazine), le personnage semble déterminé à ne pas autoriser l'entrée à son échoppe, comme l'indiquent la position de ses sourcils et la ride qui lui

¹⁹⁴ Dans une lettre à son ami Robert Ross, l'artiste se désigna lui-même comme Pierrot. Voir Langenfeld, R., et N.A. Salerno. *Op. cit.* pp.37-38

¹⁹⁵ Sturgis, Matthew. *Op. cit.* p.81

¹⁹⁶ Symons, Arthur. « Preface to The Art of Aubrey Beardsley ». *Project Gutenberg's The Art of Aubrey Beardsley*. 10 oct 2015. Consulté le 20 mai 2021 <<https://www.gutenberg.org/files/50171/50171-h/50171-h.htm#art012>>

¹⁹⁷ « We can never be entirely certain that that the joke isn't on us. » Langenfeld, R., et N.A. Salerno. *Op. cit.* p.43

barre le front¹⁹⁸. Toutefois, il est difficile de déterminer le sujet de son animosité : son regard est-il dirigé vers la femme à l'extérieur de la boutique ou vers le spectateur ? Nous retrouvons ici toute l'ambiguïté du personnage de Pierrot, qui, adaptée au style de Beardsley, vient semer le doute dans l'esprit du spectateur.

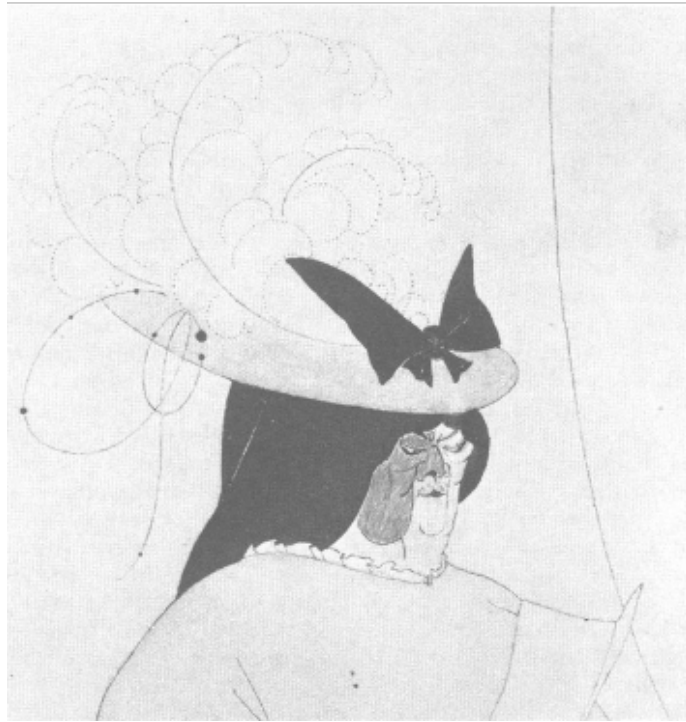
Cependant, dans une *interview* donnée au journal *To-Day* l'illustrateur affirme que le sentiment de malaise que ses illustrations peuvent procurer n'est pas le fruit d'une volonté de sa part mais bel et bien le résultat de sa vision du monde : « I represent things as I see them... I fear people appear differently to me than they do to others; to me they are mostly grotesque and I represent them as I see them. I can do no more¹⁹⁹. » Pour l'illustrateur, le monde dans lequel il évolue est essentiellement composé d'acteurs qu'il ne peut représenter autrement que par ses caricatures. Selon lui, ce n'est donc pas par choix que ses illustrations revêtent un aspect grotesque mais bien par obligation : celle de rester fidèle à ce qu'il observe. À travers ce discours, l'artiste s'octroie un statut particulier, puisqu'il affirme voir ce que les autres ne voient pas. Ses œuvres peuvent donc être considérées comme un moyen de mettre en lumière la réalité paradoxale de la fin de siècle et de la dénoncer. Un point de vue que le dramaturge et dessinateur français Alfred Jarry approuvait : « For Jarry the grotesque is achieved through « deformation ». [...] « Deformation » was the means by which an underlying reality could be revealed by violating the conventional forms of representation²⁰⁰. » Aussi, les personnages grotesques de Beardsley sont les représentants des paradoxes de la fin du dix-neuvième siècle. Ils sont eux-mêmes paradoxaux dans la mesure où ils sont le reflet d'un mélange jusqu'alors jamais expérimenté, telle la femme fatale à la laideur exotique ou le Pierrot expressif. Les personnalités de ces figures sont donc multiples (à l'instar des personnages de *L'Education Sentimentale* qui sont précisément dotés de multiples visages²⁰¹) et, en donnant de la visibilité à chaque aspect d'entre elles, Beardsley illustre toute la complexité de la société victorienne.

¹⁹⁸ La posture du personnage évoque également ici Cerbère, le chien à trois têtes, chargé de garder l'entrée des Enfers dans la mythologie grecque.

¹⁹⁹ « The New Master of Art. Mr. Aubrey Beardsley ». *To-Day* 12 mai 1894 : 28-29. p.29

²⁰⁰ Langenfeld, R., et N.A. Salerno. *Op. cit.* pp.57-58

²⁰¹ « If we look closely at the grotesque features of the governess, we see that, like the proliferating perspectives of cubist portraits, her face is in fact a combination of three monstrous faces, the one in three-quarter's view fragmenting to create two adjacent, right-facing profiles [...]. Similarly, if we look at the head of the ingénue, we find that [...] [t]he incongruous bun at the back of her head can become in another aspect the huge warted nose of an upturned face; similarly, the waves of the far-left hairline can be seen to form the forehead, nose, upper lip, and chin of an open-mouthed hag; and the hair encroaching on the other side of her face forms another face, or more likely, the profiled breast and the unsteady legs of yet another version of corrupted femininity. » Snodgrass, Chris. « Decadent Parodies: Aubrey Beardsley's Caricature of Meaning ». *Fin de Siecle/Fin du Globe: Fears and Fantasies of the Late Nineteenth Century*. New York : Palgrave Macmillan, 1992. pp.191-193



Beardsley, Aubrey. Détail de *L'Education Sentimentale*. 1894. *Fin de Siecle/Fin du Globe: Fears and Fantasies of the Late Nineteenth Century*, Palgrave Macmillan, 1992. p.192



Beardsley, Aubrey. Détail de *L'Education Sentimentale*. 1894. *Fin de Siecle/Fin du Globe: Fears and Fantasies of the Late Nineteenth Century*, Palgrave Macmillan, 1992. p.194

Toutefois, l'artiste ne souhaitait pas être perçu comme un satiriste et s'en tint à son discours de reproducteur de réalité, concédant tout de même avoir une approche très personnelle de cette réalité. Kenneth Clark remarque que les travaux d'un certain nombre de satiristes sont motivés par la morale : « The great satirists, Swift, Juvenal, Hogarth [...] claim that they are concerned with [vice] only in order to correct it [...]. But at the same time it frightens them and therefore rouses their moral indignation²⁰². » N'étant ni effrayé ni indigné par la corruption et la débauche, Beardsley ne correspond pas à cette description du satiriste. Au contraire, s'il s'emploie à dépeindre ces écarts de conduite, ce n'est pas pour les dénoncer mais plutôt pour critiquer l'hypocrisie qu'ils suscitent.

²⁰² Clark, Kenneth. *The Best of Aubrey Beardsley*. New York : Doubleday, 1978. p.29

II) Aubrey Beardsley : un style novateur

À bien des égards, l'illustrateur est considéré comme un artiste paradoxal. La difficulté à catégoriser ses œuvres ainsi que la complexité du personnage font d'Aubrey Beardsley le représentant de l'homme du dix-neuvième siècle tel que le définit Nietzsche, un individu que celui-ci considérerait comme « homme multiple¹ ». Selon le philosophe, l'homme moderne possède « sans le savoir, sans le vouloir, des valeurs, des mots, des formules, des morales d'origines opposées dans le corps². » Ces contradictions, qui le façonnent sans qu'il en ait conscience, contribuent à en faire un être intéressant en raison de la pluralité que cela lui confère. Beardsley incarne cette diversité, que nous retrouvons à travers les sources d'inspiration de l'artiste : sa curiosité envers le monde artistique le mena à découvrir des univers très variés parmi lesquels celui des préraphaélites, des impressionnistes ou encore celui des arts japonais. Cette hétérogénéité a nourri l'illustrateur et rendu sa créativité foisonnante. Ces diverses sources d'inspiration reflètent également une personnalité curieuse, intéressée par de multiples domaines, chaque domaine exprimant un aspect de cette personnalité. Car c'est à un personnage multiple que nous avons ici affaire ou plutôt à une multiplicité de personnages, « une pluralité de forces personnalisées dont tantôt celle-ci tantôt celle-là passe au premier plan³ ». L'illustrateur incarne un individu aux différents visages, le personnage public étant, par exemple, bien différent de celui que sa correspondance plus intime laisse apparaître. Toutefois, le fait que ces deux visages nous semblent si différents est également le résultat d'une réelle volonté de l'artiste. Bien conscient du rôle que la presse pouvait jouer dans le processus d'accès à la notoriété (à laquelle il aspirait grandement), Beardsley souhaitait en tirer profit. Il décida de mettre en avant un personnage public, correspondant à l'image qu'il souhaitait refléter, comme l'explique Jane Haville Desmarais dans l'ouvrage *The Beardsley Industry : The Critical Reception in England and France 1893-1914* : « Possessed by a mania for control, Beardsley [...] [was] extremely attentive to his reputation. [...] [He] fashioned a public image that was striking by its unconventionality⁴. » Ainsi, les oppositions que nous pouvons observer dans la personnalité de l'illustrateur sont inhérentes à sa nature (selon la

¹ Müller-Lauter, Wolfgang. « Le problème de l'opposition dans la philosophie de Nietzsche ». *Revue Philosophique De La France Et De L'Étranger* 196.4 (2006) : 455-478. p.456

² Nietzsche, Friedrich dans *Ibid.* p.456

³ *Ibid.* p.465

⁴ Desmarais, J.H. *The Beardsley Industry: The Critical Reception in England and France 1893 – 1914*. Taylor & Francis, 2019.

pensée de Nietzsche) mais elles sont aussi le fruit d'un travail de communication. Cette personnalité atypique présentée au public permet à l'artiste de mettre en scène son style, également considéré comme non-conventionnel en raison de la combinaison de diverses influences ainsi que d'une volonté de se détacher du texte.

1) De multiples inspirations artistiques

a) Les préraphaélites, un esprit contestataire

Fondée en 1768 à Londres dans le but de promouvoir les arts visuels, la Royal Academy of Arts se voulait un lieu d'exposition mais également d'enseignement de l'art. Ce que l'on nomme art académique correspond à un courant regroupant les caractéristiques des travaux de Raphaël (1483-1520), des caractéristiques considérées (par l'élite artistique mais aussi par la monarchie) comme constituant un modèle à suivre en matière d'arts visuels. L'œuvre doit tout d'abord transmettre une morale : les thèmes sont hiérarchisés en fonction de l'enseignement que le spectateur pourra en tirer, ce qui confère aux sujets religieux une place de choix. Pour ce faire, les artistes doivent imiter la nature, mais le but n'est pas de la reproduire à l'identique comme l'explique Carl Goldstein dans son article « Towards a Definition of Academic Art » :

The academy teaches that the great aims of art cannot be achieved by copying nature in a servile way; it views nature as filled with imperfections so that one must select from and improve upon her—in the way the ancient did. [...] [T]he student is expected, in the life class, to discern "defects" in the live model and to "correct" them⁵.

Les œuvres doivent donc dépeindre des scènes inspirées par la nature⁶ mais perfectionnées par la main de l'homme : un perfectionnement qui passe par la mise en valeur des formes (notamment à travers l'utilisation de la perspective) plutôt que par celle des couleurs⁷. Ces critères, jugés essentiels à la réalisation d'une œuvre de qualité par les membres de l'*Academy*, furent peu à peu considérés comme représentant un cadre trop rigide par certains étudiants et, en 1848, certains d'entre eux décidèrent de créer une confrérie qui proposerait une autre approche des arts visuels. Les membres de cette société, nommée Pre-Raphaelite Brotherhood,

⁵ Goldstein, Carl. « Towards a Definition of Academic Art ». *The Art Bulletin* 1975 : 102-109. p.103

⁶ Le terme nature est à comprendre ici comme l'« [e]nsemble de tous les êtres qui composent l'univers ». Littré. (s.d). Nature. Dans *Littré*. Consulté le 6 sept 2021 sur <https://www.littré.org/definition/nature>

⁷ Voir Goldstein, Carl. « Towards a Definition of Academic Art ». *The Art Bulletin* 1975 : 102-109. p.102

ne rejetaient pas le travail de Raphaël mais refusaient la rigidité progressivement imposée par ses disciples. Leur souhait était de revenir à la conception de l'art avant Raphaël, d'où leur nom, comme le note Lucinda Hawksley :

They harked back to the paintings of Botticelli and other early Italian artists and they admired the style of medieval frescos, so rich in colour and depicting animated subject matter. Eventually, the group pinpointed the time at which they believed art had 'gone wrong': it had been with the advent of Raphael⁸.

Leur objectif était de retrouver un art qu'ils considéraient comme étant plus authentique en se libérant des contraintes instituées par l'art académique. Ils entendaient par-là restaurer un art sérieux, empreint de sincérité, reflétant une nature qui ne serait pas idéalisée. Copier la nature n'avait, pour eux, rien d'ennuyeux, au contraire c'était une façon de lui rendre justice⁹. Les peintres préraphaélites souhaitaient également mettre en avant l'expression de leurs sujets, comme le note Edouard Rod : « [Rossetti] was more interested in the emotional than in the moral side of the subject. [...] Thus, disdaining beautiful bodily forms, he sought only expression and the style best calculated to illustrate it¹⁰. » Bien que l'aspect moral prôné par l'art académique ait conservé sa place dans les œuvres préraphaélites, l'intérêt des artistes résidait dans la recherche de l'expression de leurs personnages. Ces personnages émanaient de diverses sources d'inspiration, notamment des légendes médiévales, sans toutefois mettre de côté les thèmes de la mythologie et de la religion.

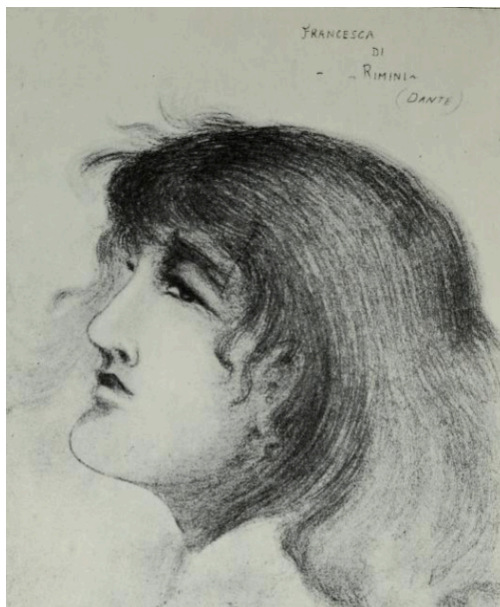
Ce fut d'ailleurs la religion qui mena dans un premier temps Aubrey Beardsley aux travaux des préraphaélites. Élevé dans une famille où cette dernière avait une place capitale, l'illustrateur y a toujours trouvé du soutien. En 1889, il fréquenta l'église St Barnabas dans le quartier de Pimlico à Londres où officiait le Révérend Alfred Gurney, un homme passionné par les arts visuels et la littérature. Proche de l'homme de foi, les Beardsley furent régulièrement invités au presbytère où Aubrey put observer les œuvres des préraphaélites. Cette rencontre le mena à s'intéresser de près plus à ces artistes et à leurs inspirations. Il se passionna ainsi pour les récits

⁸ Hawksley, Lucinda. *Lizzie Siddal: The Tragedy of a Pre-Raphaelite Supermodel*. London : Andre Deutsch, 2017. p.21

⁹ « What has made art banal is that there is no longer this direct pursuit of nature. And it was lost quite a while ago! [...] To find masters that we can follow fearlessly, we will need to look to the period before Raphael. » De la Sizeranne, R. *The Pre-Raphaelites*. Parkstone International, 2014. p.43

¹⁰ Rod, Edouard. « The English Pre-Raphaelites ». *The Connoisseur* 1888 : 175-187. p.178

médiévaux¹¹ ainsi que pour les artistes du *quattrocento*¹² (desquels il tenta de réinterpréter le style) mais également pour la *Divine Comédie*¹³, source d'inspiration majeure de Gabriel Dante Rossetti.



Beardsley, Aubrey. *Francesca Di Rimini (Dante)*. 1890. Crayon sur papier. *The collected drawings of Aubrey Beardsley*. New York: Bounty Books, 1967. p.4

Le portrait ci-dessus, représentant Francesca Di Rimini, l'un des personnages de la *Divine Comédie* n'est pas sans rappeler le célèbre *Beata Beatrix*, peint par Rossetti d'après Elizabeth Siddal, dix ans auparavant. Nous retrouvons dans ce portrait ce que Rancy qualifie de « type féminin préraphélite, [...] ces femmes aux yeux tristes, au cou et aux mains allongées, à l'abondante chevelure et aux lèvres charnues¹⁴. » Des attributs composant le personnage

¹¹ Un aspect qui attira et inspira beaucoup Beardsley. En 1893, il fut d'ailleurs commissionné par Dent pour illustrer un texte d'une grande importance chez les préraphaélites : *Le Morte d'Arthur*—un recueil d'histoires et légendes arthuriennes, paru en 1485 et compilé par Thomas Malory.

¹² *Quattrocento* : abréviation de l'italien *millequattrocento* signifiant mille quatre-cents, cette appellation désigne le quinzième siècle italien. « Au symbolisme religieux du Moyen-Âge se substituent le naturalisme et la rationalisation de l'espace visuel. Un art nouveau s'élabore, fondé sur la représentation de la nature, l'étude de la géométrie et de la perspective et l'équilibre des proportions. » Parmi les artistes ayant contribué à ce que l'on appelle la Première Renaissance, nous trouvons l'architecte Brunelleschi (1377-1446), les sculpteurs Ghiberti (1378-1455) et Donatello (1386-1466) et les peintres Mantegna (1431-1506) et Botticelli (1444-1510). Voir « Le quattrocento ». *Grand Palais*. 8 juin 2010. Consulté le 7 sept 2021 <<https://www.grandpalais.fr/fr/article/le-quattrocento>>

¹³ La *Divine Comédie (Commedia)* : poème de l'italien Dante Alighieri, composé entre 1303 et 1321. « Divided into three major sections—Inferno, Purgatorio, and Paradiso—the narrative traces the journey of Dante from darkness and error to the revelation of the divine light, culminating in the Beatific Vision of God. » « The Divine Comedy ». *Encyclopedia Britannica*. 27 Mai 2020. Consulté le 7 sept 2021 <<https://www.britannica.com/topic/The-Divine-Comedy>>

¹⁴ Rancy, Catherine. *Op. cit.* p.11

féminin idéal du dix-neuvième siècle, qui sera plus tard caricaturé par Beardsley, conservant néanmoins l'idée de beauté dangereuse utilisée par les préraphaélites. Chez ces derniers, la représentation picturale de ce thème s'appuie sur la ballade de John Keats *La Belle Dame sans Merci*, composée en 1819. Cette ballade décrit la rencontre d'un chevalier et d'une femme mystérieuse et s'achève par la mort du chevalier¹⁵. Dotée d'une grande beauté, la dame arbore des allures de fée, sous lesquelles se cachent sa dangerosité : bien qu'incertaines, les circonstances de la mort du chevalier (narrant le récit) sont indéniablement liées à sa rencontre avec cette femme. Les mots de Keats renvoient d'ailleurs aux caractéristiques physiques pointées ci-dessus par Nancy :

I met a lady in the meads,
Full beautiful, a fairy's child;
Her hair was long, her foot was light
[...]
She took me to her Elfin grot,
And there she wept and sighed full sore¹⁶

À la différence de la description plutôt claire du personnage, la ballade reste quelque peu énigmatique sur l'enchaînement des événements, nous laissant dans l'incertitude quant aux causes de la peine de la dame ou à celles de la mort du chevalier. Cette absence d'explications, qui offrait aux artistes la possibilité d'aborder le thème sous une multitude d'angles différents, ainsi que la période à laquelle le récit se déroule (chère aux préraphaélites) sont autant de motifs pouvant expliquer les nombreuses représentations picturales inspirées par ce texte¹⁷. Ce thème trouva écho chez Beardsley qui, lui-même séduit par la ballade, réalisa sa propre représentation du texte de Keats¹⁸.

Plus tard, il s'essaya lui-même à la composition de poèmes, une expérience très certainement liée à l'engouement des préraphaélites pour ce genre littéraire, comme l'explique Rod : « [I]t is not sufficient to say that they raised their standard at the instigation of writers : they themselves were writers. [...] From the beginning, they are seen drawing their subjects from poetry and

¹⁵ Celle-ci n'est pas clairement formulée mais à la fin de la ballade le chevalier erre « seul et pâle » sur la colline. Un parallèle peut être fait avec les guerriers qui lui apparurent plus tôt dans le récit : « De pâles guerriers, pâles comme la mort, ils l'étaient tous ». [traduction libre]. Keats, John. « La Belle Dame sans Merci ». *The poetical works of John Keats*. London : Oxford University Press, 1931. pp.354-355

¹⁶ *Ibid.* pp.354-355

¹⁷ Frank Bernard Dicksee, Arthur Hughes, Walter Crane, John William Waterhouse ou Henry Meynell Rheam font partie des nombreux artistes à avoir représenté *La Belle Dame sans Merci*.

¹⁸ « [Beardsley produced], among other works, a portrait of a femme fatale, christened 'La Belle Dame sans Merci' in homage to Keats, but known less formally as 'the Frog Lady'. » Sturgis, Matthew. *Op.cit.* p.69

permeating themselves with it¹⁹. » Les préraphaélites, très intéressés par la connexion de l'art et de la littérature, mêlèrent texte et image à certaines de leurs productions. Parmi ces travaux figurent *The Blessed Damozel*²⁰ ou *Proserpina*²¹ de Rossetti, ces titres étant à la fois ceux de poèmes écrits par l'artiste et ceux des tableaux liés au texte. Le procédé inspira Beardsley, comme nous le révèle *The Three Musicians*, ce titre regroupant à la fois un poème et deux illustrations. Il renouvela l'expérience avec *The Ballad of a Barber* et l'illustration associée, *The Coiffing* : ces œuvres, bien qu'ayant chacune un titre distinct, portent malgré tout l'empreinte des préraphaélites dans le lien qui les unit.

b) James Abbott McNeill Whistler, l'impressionniste japonais

Le souhait d'établir un lien évident entre poésie et représentation picturale n'était pas uniquement l'apanage des préraphaélites. Le peintre américain James Abbott McNeill Whistler (1834-1903) écrivit par exemple dans son ouvrage *The Gentle Art of Making Enemies*: « As music is the poetry of sound, so is painting the poetry of sight²². » Ce fut peut-être cet intérêt pour les vers qui mena Frederick Leyland, riche constructeur naval et collectionneur d'art, à se tourner vers les œuvres des préraphaélites et de Whistler et à les exposer dans sa demeure. Ouverte au public, ce fut lors d'une visite destinée à la contemplation des œuvres des préraphaélites que Beardsley découvrit également le talent de Whistler²³. Outre les tableaux de ce dernier, la demeure de Leyland abritait également une salle à manger entièrement décorée par l'artiste²⁴. Le jeune illustrateur fut sans nul doute sensible au style de Whistler mais ce fut vraisemblablement son tempérament, qualifié d'« original²⁵ » en raison de son excentricité et de sa vivacité d'esprit, qui retint réellement son attention. Quoi qu'il en soit, Beardsley commença dès lors à s'intéresser de près aux travaux de l'artiste. Celui-ci est considéré comme

¹⁹ Rod, Edouard. « The English Pre-Raphaelites ». *The Connoisseur* 1888 : 175-187. p.184

²⁰ Le poème fut publié pour la première fois dans les pages du magazine *The Germ* en 1850.

²¹ Tableau réalisé en 1874 accompagné d'un sonnet.

²² Whistler, James McNeill. *The Gentle Art of Making Enemies*. New York : Frederick Stokes & Brother, 1890. p.69

²³ Une collection que Beardsley qualifia de « *GLORIOUS* » dans une lettre de juillet 1891 à son ami Scotson-Clark, et dans laquelle il liste dans le détail les œuvres contemplées lors de sa visite. Voir Beardsley, Aubrey. *Op. cit.* p.19

²⁴ Cette pièce est également connue sous le nom de *Peacock Room* : « The main theme of the room was the peacock, and the artist used two decorative details to create a pattern based on the "eyes" in the peacock's tail and neck feathers. The woodwork was patterned in blue on a gold ground, and the walls were painted in gold on a blue ground. » Chaleyssin, Patrick. *James McNeill Whistler*. London : Parkstone International, 1995. p.58

²⁵ Voir Chaleyssin, Patrick. *Op. cit.* p.57

appartenant au mouvement impressionniste²⁶ en raison de son choix de sujets (il reproduisait principalement des portraits et paysages, genres qui, à l'époque, étaient considérés comme les moins nobles à représenter par la Royal Academy), de son travail sur la lumière, mais aussi de l'impression de mouvement qui se dégage des coups de pinceau composant ses travaux.

Cependant, ce ne sont pas les aspects techniques associés à Whistler et au mouvement impressionniste que nous retrouvons dans le travail de Beardsley mais plutôt la philosophie du courant, une doctrine qui met l'accent sur la perception, ainsi que le commente Anthea Callen : « [For the impressionists] there was no independent, objective criterion for judging 'reality'. [...] Far from raw imitation the Impressionist 'impression' of nature was in fact highly subjective. It was a private, individual expression²⁷. » Le mouvement mettait donc de côté les règles de l'art académique en matière de représentation afin de laisser place à la perception de l'artiste, celle-ci devenant un critère déterminant dans la réalisation de l'œuvre. Cette nouvelle façon de créer, qui permettait à l'artiste de mettre en avant sa propre vision du monde, trouva écho dans le discours de Beardsley, lorsqu'il déclara : « I represent things as I see them... [...] [T]o me they are mostly grotesque and I represent them as I see them. I can do no more²⁸. » À la manière des impressionnistes, l'illustrateur représentait simplement le monde tel qu'il lui apparaissait, insistant sur sa perception de la réalité et non sur une reproduction exacte de cette dernière.

Aussi, lorsque Beardsley dut prendre des cours pour parfaire sa technique, ce fut vers la Westminster School of Art—aussi connue sous le nom de *Impressionist Academy*—qu'il se tourna. Cette école, dirigée par Frederick Brown²⁹ et éloignée des méthodes enseignées à la Royal Academy, laissait les artistes s'exprimer, comme l'explique le peintre britannique Charles Wellington Furse (1868-1904) : « [It was] the only school I have been in [...] where

²⁶ Le courant que l'on nomme Impressionnisme vit le jour en France dans les années 1860. Il tire son nom de la célèbre toile de Claude Monet, *Impression, soleil levant*, réalisée en 1872. Ce mouvement, créé également en opposition à la rigidité de l'art académique prône l'importance des couleurs mais aussi, et surtout de la lumière : « The colouring of the objects is a pure illusion: the only creative source of colour is the sunlight which envelopes all things, and reveals them, according to the hours, with infinite modifications. » Mauclair, Camille. « The French Impressionists (1860-1900) ». *The Project Gutenberg eBook, The French Impressionists (1860-1900)*. 15 nov 2004. Consulté le 10 sept 2021 <https://gutenberg.org/cache/epub/14056/pg14056-images.html#id_2H_4_0005>

²⁷ Callen, A. et al. *The Art of Impressionism: Painting Technique & the Making of Modernity*. Yale University Press, 2000. p.14

²⁸ « The New Master of Art. Mr. Aubrey Beardsley ». *To-Day* 12 mai 1894 : 28-29. p.29

²⁹ Frederick Brown (1851-1941) : peintre britannique et directeur de la Westminster School of Art de 1877 à 1892. Aussi connu pour être l'un des fondateurs du New English Art Club en 1886. Un club, réalisant des expositions et permettant aux artistes dont la Royal Academy refusait les travaux de les exposer malgré tout. Ce fut grâce au NEAC que Beardsley put faire connaître ses travaux, ce qui contribua à le lier au mouvement des impressionnistes. « I'm going to have a grand show of my works at the New English Art Club in the Spring, having been invited to exhibit by Fred Brown, the new Slade Professor, a great admirer of mine. » Beardsley, Aubrey. *Op. cit.* p.38

individuality was more respected than fashion³⁰. » Toutefois, cette philosophie n'excluait pas un apprentissage rigoureux des techniques de peinture et dessin, Brown mettant l'accent sur l'importance des lignes³¹ et sur la construction globale de l'œuvre. Pour toutes ces raisons, Beardsley s'épanouit au sein de cette école qui répondait parfaitement à ses attentes et correspondait à sa personnalité.

En parallèle, sa visite dans la *Peacock Room* de Leyland mena également Beardsley à s'intéresser au style japonais. En effet, cette pièce (au départ pensée par l'architecte Thomas Jeckyll³² puis dont la décoration fut reprise par Whistler) était prévue pour accueillir la collection de porcelaine chinoise, bleue et blanche, de Leyland ainsi que *La Princesse du Pays de la Porcelaine*, tableau peint par Whistler en 1865. Cette œuvre dépeint une jeune femme occidentale vêtue d'un kimono, se tenant dans une pièce remplie d'objets évoquant la culture japonaise³³. Les possessions de Leyland traduisaient parfaitement l'engouement de l'occident pour le japonisme à cette époque. Le terme, inventé en 1872 par le critique d'art français Philippe Burty, qualifiait dans un premier temps le goût des occidentaux pour les estampes et bibelots japonais. Depuis l'exposition universelle de Londres en 1862, où les Japonais décidèrent de présenter divers objets décoratifs, l'intérêt des Britanniques envers le style japonais ne cessa de croître. Ce style, caractérisé par des « traits cernant le motif, [des] teintes plates et vives, l'absence de perspective, le caractère décoratif des courbes [...] et des grandes diagonales³⁴ » fut tout d'abord l'affaire de quelques collectionneurs dans les années 1860. Le japonisme influença ensuite le travail des artistes et créateurs occidentaux, devenant un véritable courant qui submergea l'occident dans les années 1880. Né en 1872, Beardsley grandit au milieu de cet intérêt croissant pour le japonisme. Sa visite à la *Peacock Room*, puis plus tard, en mars 1892, à une rétrospective des travaux de Whistler à la galerie Goupils à Londres furent autant d'occasions pour Beardsley d'admirer la « simplicité des formes, [l'] asymétrie de composition et l'utilisation de couleurs plates³⁵ » caractérisant les œuvres du peintre. Ces aspects, que nous retrouvons dans le style japonais, nous les reconnaissons également dans le style de Beardsley. L'illustrateur en assumait l'inspiration :

³⁰ Furse dans Sturgis, Matthew *Op. cit.* p.85

³¹ Nous reviendrons sur l'importance des lignes dans quelques pages.

³² Thomas Jeckyll (1827-1881). Architecte anglais dont les travaux traduisent un fort intérêt pour les arts japonais.

³³ Parmi ces objets nous retrouvons un paravent, un tapis et un éventail aux petits motifs fleuris et asymétriques ainsi qu'un vase en porcelaine.

³⁴ Larousse. (s.d). Japonisme. Dans *Larousse*. Consulté le 10 sept 2021 sur <https://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/japonisme/152718>

³⁵ [traduction libre]. Sturgis, Matthew. *Op. cit.* p99

I struck out a new style and method of work which was founded on Japanese art but quite original in the main. [...] They were extremely fantastic in conception but perfectly severe in execution. [...] Fantastic impression [is] treated in the finest possible outline with patches of 'black blot'³⁶.

Ce qu'il qualifie ici de *black blot*, ce sont ces zones de l'œuvre que l'illustrateur a choisi de noircir et qui viennent mettre en avant certains motifs³⁷, contrastant avec la finesse de son trait et intensifiant l'asymétrie de l'illustration. Par exemple, dans *L'Education Sentimentale*, le spectateur ne peut ignorer l'abondante chevelure noire dont sont dotés les personnages. Il ne peut également manquer de remarquer la robe noire de la jeune fille qui contraste avec la blancheur de la tenue de la matrone dont les contours sont constitués d'un trait extrêmement fin. Cette opposition de tons provoque une asymétrie visuelle qui elle-même suggère une asymétrie relationnelle. Nous retrouvons ce contraste entre Pierrot et la potentielle cliente dans l'illustration du prospectus pour *The Yellow Book* ou entre la jeune femme et l'enfant de Judas dans *The Kiss of Judas*. Tout l'art de l'illustrateur réside donc dans sa capacité à combiner ces *back blots* et la finesse d'un trait parfaitement maîtrisé.

³⁶ Beardsley, Aubrey. *Op. cit.* pp.33-34, 37

³⁷ Walter Crane à propos de l'une de ses illustrations dans le troisième volet de « The Language of Line » : « The bird [...] is brought boldly and black against [the light spot of the moon], and thus, [...] gives point and emphasis to the *motif* of the design. » Crane, Walter. « The Language of Line of Relief ». *Magazine of Art* 1888 : 415-419. pp.416-417



Whistler, James McNeill et Jekyll, Thomas. *Harmony in Blue and Gold: The Peacock Room*. 1877. Peinture à l'huile et feuille d'or sur toile, cuir et bois. 421,6 cm x 613,4 cm x 1026,2 cm. Freer Gallery of Art, Washington, D.C. <http://www.peacockroom.wayne.edu/peacock-room-comes-to-america>



Whistler, James McNeill. *La Princesse du pays de la porcelaine* (*The Princess from the Land of Porcelain*). De 1863 à 1865. Huile sur toile. 201,5 cm x 116,1 cm. Freer Gallery of Art, Washington, D.C. <http://peacockroom.wayne.edu/items/show/2>

c) L'impact de Walter Crane à travers « The Language of Line »

En 1888, parut dans *The Magazine of Art*, « The Language of Line », une série de trois articles³⁸ rédigés par l'artiste britannique Walter Crane (1845-1915) sur l'importance du trait et dont la philosophie peut être ainsi résumée : « Lines, angles, and curves, through every possible variation of tenuity, degree, and declination, constitute the alphabet and vocabulary of expression by means of drawing in line³⁹. » Le jeune Beardsley fut grandement influencé par cette pensée. Qu'il s'agisse d'amis tels qu'Arthur Symons ou de collectionneurs d'art tels

³⁸ « The Language of Line » se compose de trois volets : « Of Outline », « Of Design » et « Of Relief ».

³⁹ Crane, Walter. « The Language of Line of Outline ». *Magazine of Art* 1888 : 145-150. p.146

qu'A.E Gallatin, les avis s'entendent lorsqu'il s'agit d'évoquer la dextérité du tracé de l'illustrateur ainsi que l'importance accordée aux formes dans ses travaux⁴⁰. En décembre 1891, prévoyant d'écrire un article sur le sujet, Beardsley déclarait à son ancien maître d'internat à la Brighton Grammar School sa frustration quant au peu d'importance accordé au tracé par certains artistes :

How little the importance of outline is understood even by some of the best *painters*. It is this feeling for harmony in *line* that sets the old masters at such an advantage to the moderns, who seem to think that harmony in *colour* is the only thing worth attaining⁴¹.

Afin d'alimenter son article, Beardsley effectua des recherches sur le sujet et ce fut à cette occasion qu'il découvrit les écrits de Crane. Ces derniers, présentant des idées qu'il jugea trop semblables aux siennes⁴², lui firent abandonner son projet d'écriture mais suscitèrent toutefois son intérêt. Dans ses travaux, Crane déclare que le contour d'un sujet traduit tout autant la construction de ce sujet que le caractère de celui-ci⁴³. Le trait formant les contours du sujet reflète donc l'aspect visuel de celui-ci mais peut également traduire des spécificités plus subjectives telles que la fragilité ou la robustesse. De la même manière, la direction donnée aux lignes composant une illustration peut transcrire le calme et la tranquillité :

[T]he idea of repose is associated in our minds with long and more or less level lines, grounded, no doubt, on the knowledge that a thing is at rest when it lies full length on the earth. The level lines of plain and sea in landscape always convey a sense of restfulness. We find, too, that perpendicular lines serve to emphasise this in drawing by reason of contrast ; since we should lose our sense of the meaning of level lines were there no upright ones to point the contrast⁴⁴.

Pour aider son lecteur à comprendre le raisonnement expliqué, Crane illustre son propos par la représentation d'un homme lisant, étendu près d'un arbre, et derrière lequel s'étend un paysage dégagé. Cette illustration n'est pas sans rappeler l'un des travaux de Beardsley : *The Kiss of Judas*.

⁴⁰ « With him, it is the form that matters. » Gallatin, A. E. « Aubrey Beardsley ». *The Princeton University Library Chronicle* 10.2 (1949) : 81-84. p.81

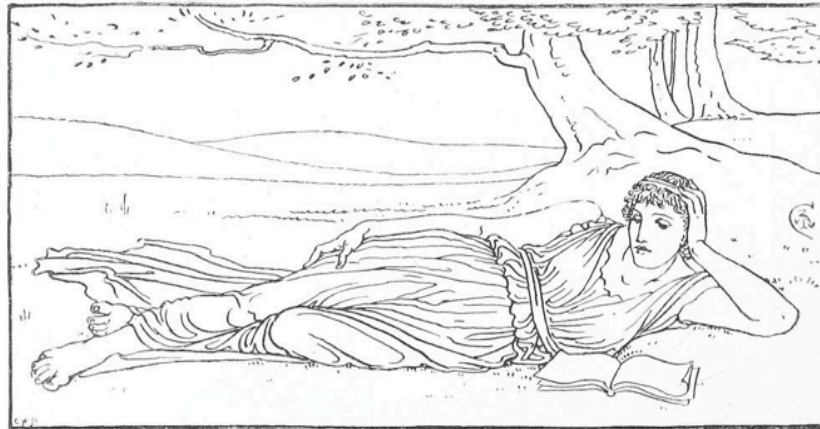
« [He cultivated] dexterity of line and handling. » Symons, Arthur. « Preface to The Art of Aubrey Beardsley ». *Project Gutenberg's The Art of Aubrey Beardsley*. 10 oct 2015. Consulté le 15 sept 2021 <<https://www.gutenberg.org/files/50171/50171-h/50171-h.htm#art012>>

⁴¹ Beardsley, Aubrey. *Op. cit.* p.32

⁴² « I have just discovered one on line drawing by Walter Crane in an Art Magazine too much like my own. » Beardsley, Aubrey. *Op. cit.* p.32

⁴³ « [A]n outline drawing can give the character and construction of a plant, for instance. » Crane, Walter. « The Language of Line of Outline ». *Magazine of Art* 1888 : 145-150. p.145

⁴⁴ Crane, Walter. « The Language of Line of Outline ». *Magazine of Art* 1888 : 145-150. p.147



V.—LINES EXPRESSIVE OF REPOSE IN FIGURE AND LANDSCAPE.

Crane, Walter. *Lines expressive of repose in the figure and landscape*. 1888. Crayon sur papier. « The Language of Line of Outline ». Magazine of Art 1888 : 145-150. p.148



Beardsley, Aubrey. *The Kiss of Judas*. 1893. Plume et encre sur papier. 31,8 cm x 22,5 cm. Victoria and Albert Museum. London. <https://collections.vam.ac.uk/item/O685625/the-kiss-of-judas-drawing-beardsley-aubrey-vincent/>

Ces deux illustrations présentent les mêmes lignes horizontales légèrement galbées qui composent un paysage avec peu de relief à l'exception de quelques arbres. Ces derniers viennent représenter les lignes verticales nécessaires au spectateur afin de pouvoir apprécier la platitude du décor et la quiétude qui lui est associée. De la même manière, puisque l'idée de repos est associée à l'horizontalité, la position horizontale (ou semi-horizontale) des personnages représentés vient suggérer une certaine tranquillité. Tandis que la nouvelle de Julian Osgood Field, *A Kiss from Judas*, n'évoque à aucun moment un décor comme celui représenté par Beardsley, un parallèle peut malgré tout être établi entre la quiétude de la scène représentée et celle du lieu dans lequel la légende moldave est évoquée dans le récit⁴⁵.

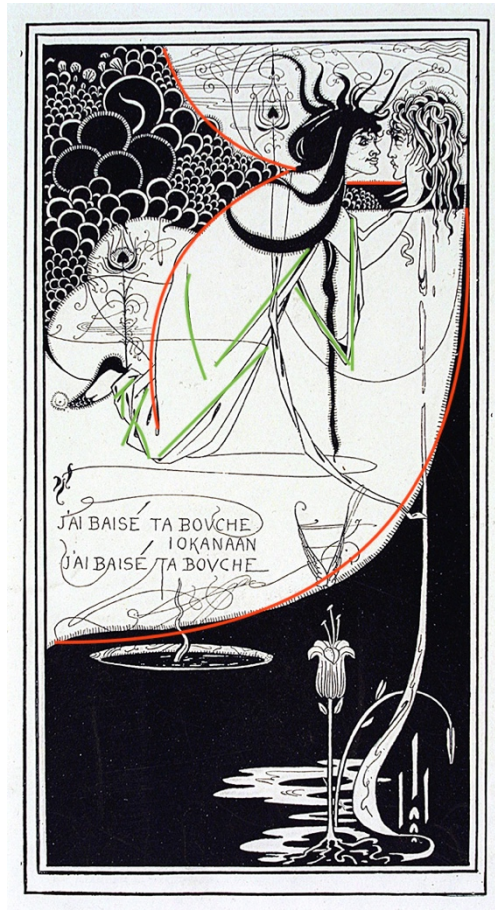
À l'inverse, pour susciter un sentiment d'agitation, Crane préconise d'esquisser des lignes irrégulières : « But supposing our object is to convey a sense of storm and unrest ; then we naturally use rugged lines, sharp angles, and opposing curves, for such lines in the long course of inseparable association recall conflict and disturbance in Nature⁴⁶. » Selon lui, employer ce genre de procédé transcrit l'effet recherché dans l'esprit du spectateur en raison de sa similitude avec ce que ce dernier aura déjà pu observer dans la nature, celle-ci produisant spontanément des formes tourmentées ou abruptes telles « les arbres luttant contre le vent, la pente escarpée des montagnes⁴⁷. » Nous retrouvons ces caractéristiques dans *J'ai Baisé ta Bouche Iokanaan* : non seulement Beardsley y oppose les courbes mais y enchevêtre également certains éléments. Dans la partie supérieure droite de l'illustration, des ensembles de lignes horizontales viennent suggérer des bourrasques, ces traits se mêlant aux lignes sinueuses du décor et à celles composant les cheveux des protagonistes (lignes inspirées du monde animal et végétal). Cette accumulation de traits chaotiques contribue à créer un effet de tourment, un monde où le répit n'a pas sa place. Par ailleurs, les lignes qui composent les plis de la tunique de Salomé forment des angles prononcés, presque droits. Cela évoque un tissu résistant, voire rigide mais également pesant, ce qui n'est pas sans rappeler les caractéristiques du personnage et la solennité de la scène. Ainsi, le travail de Beardsley sur les lignes reflète l'idée de Crane, selon laquelle l'artiste doit faire preuve de méthode et de rigueur dans son processus de création afin de transmettre le plus fidèlement possible sa pensée au spectateur : « Art is not science, though there is a scientific side of art ; but there is a certain logic of lines which the draughtsman and

⁴⁵ « It had been arranged that the *déjeuner champêtre* should take place in the forest of Alem-Dagh. [...] [A] wild, deserted, picturesque spot in the heart of a forest in Asia, a romantic nook apparently miles away from any trace of European civilization. » Field, J.O. « A Kiss from Judas ». *Aut Diabolus Aut Nihil: And Other Tales*. Methuen & Company, 1894. 145-226. p.173

⁴⁶ Crane, Walter. « The Language of Line of Outline ». *Magazine of Art* 1888 : 145-150. pp.147-148

⁴⁷ [traduction libre]. *Ibid.* p.148

designer are, consciously or unconsciously, bound to observe⁴⁸. » Les sensations qui se dégagent d'une œuvre se trouvent donc être l'aboutissement du raisonnement de l'artiste transmis à travers l'agencement des lignes. Toutefois, afin de pouvoir être correctement interprété par le spectateur, ce raisonnement doit également se conformer à une certaine logique commune au monde des arts visuels.



Beardsley, Aubrey. *J'ai Baisé ta Bouche Iokanaan*. 1893. Encre noire sur papier. 22,8 cm x 12,7 cm. Victoria and Albert Museum. London. <https://collections.vam.ac.uk/item/O88083/jai-baisé-ta-bouche-iokanaan-print-beardsley-aubrey-vincent/>

De méthode et rigueur, Aubrey Beardsley en était assurément doté. Comme les auteurs de *Reconsidering Aubrey Beardsley* l'ont remarqué, l'illustrateur ne s'est jamais servi de *Bristol*

⁴⁸ Crane, Walter. « The Language of Line of Outline ». *Magazine of Art* 1888 : 145-150. p.149

Board ou de *London Board*. Ces techniques, qui tendaient à rendre les traits plus distincts, devaient faciliter le travail de gravure ainsi que celui de l'artiste⁴⁹. À ces méthodes, selon son ami Robert Ross, Beardsley préférait effectuer une ébauche rapide au crayon à papier de la scène qu'il prévoyait de représenter puis utiliser sa plume et de l'encre de chine. Toutefois, cette technique traditionnelle lui demandait de faire preuve d'efforts ainsi que d'une extrême concentration, comme le remarque Brian Reade :

To achieve the drawings that Beardsley made you would have to hold the pen close to the nib, as a writer does, and while plenty of draughtsmen did so in those days and still do, he went several steps further by insisting for himself on ideal results, on a sort of perfectionism that amazes us at times by its almost geometrical lyricism⁵⁰.

Cette pratique réclamait une grande minutie et les termes de « geometrical lyricism » qui qualifient ici cette exactitude, s'appliquent sans nul doute à l'aspect ornemental des illustrations de Beardsley. Cet aspect, qui refléta l'influence du mouvement *Arts and Crafts*⁵¹ sur l'artiste, révéla également son aptitude à s'inspirer du monde et à le retranscrire par des motifs⁵². L'utilisation de « lignes sinueuses, de courbes et de formes organiques⁵³ » est récurrente dans ses illustrations, qu'il s'agisse, encore une fois, de *J'ai Baisé ta Bouche Iokanaan* ou de travaux plus tardifs tels que *The Coiffing*. Ces ornements, principale caractéristique du courant que l'on nomma Art Nouveau⁵⁴, permirent à Beardsley d'être également considéré comme un *decorative artist*⁵⁵, comme en attestent ses illustrations pour *The Keynotes Series*⁵⁶.

⁴⁹ « Bristol Board and London Board and other such supports were made of card covered with a smooth, white, chalky surface, on which it was easy to draw in ink. » Reade, Brian. « Beardsley Re-Mounted ». *Reconsidering Aubrey Beardsley*. Ann Arbor : UMI Research Press, 1989. 103-130. p.104

⁵⁰ *Ibid.* p.106

⁵¹ Le *Arts and Crafts movement* vit le jour en Angleterre dans les années 1860. Une poignée d'artistes (parmi lesquels certains préraphaélites tels que Morris, Brown et Burne-Jones) désabusés par la banalité esthétique des produits manufacturés décidèrent de redonner à ces produits leurs lettres de noblesse tant dans leur mode de production (ils prônaient un retour à l'artisanat) que dans leur aspect esthétique. À ne pas confondre avec les *decorative arts*, pouvant être considérés comme une branche du *Arts and Crafts movement* se concentrant uniquement l'aspect décoratif (et non la fabrication) des objets.

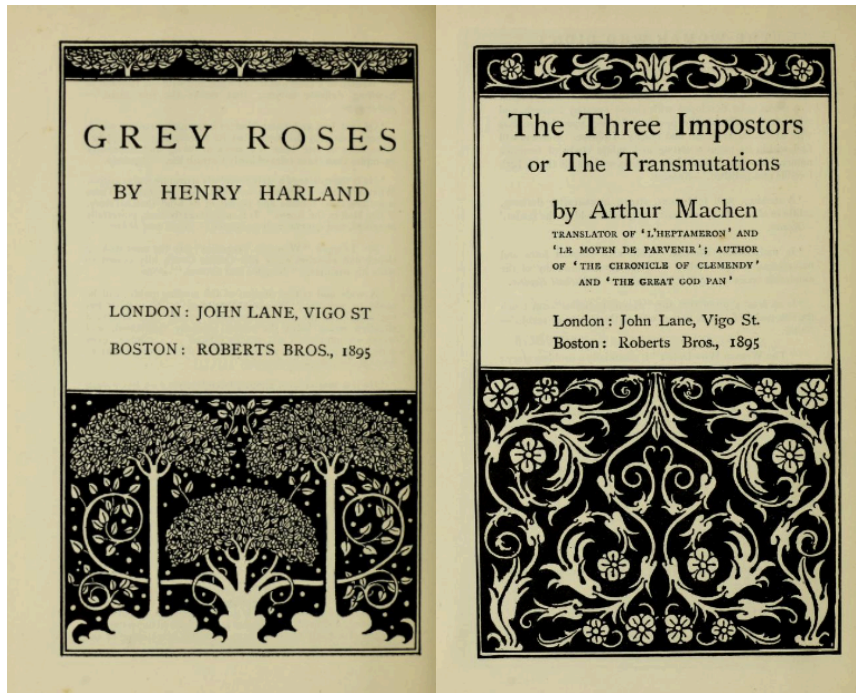
⁵² « [H]e set himself to see things as pattern. » Symons, Arthur. « Preface to The Art of Aubrey Beardsley ». *Project Gutenberg's The Art of Aubrey Beardsley*. 10 oct 2015. Consulté le 18 sept 2021 <<https://www.gutenberg.org/files/50171/50171-h/50171-h.htm#art012>>

⁵³ Larousse (s.d). Art nouveau. Dans *Larousse*. Consulté le 18 sept 2021 sur https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/Art_nouveau/106262

⁵⁴ Mouvement artistique de la fin du dix-neuvième siècle et début vingtième, inspiré du mouvement *Arts and Crafts*.

⁵⁵ « And then, it must never be forgotten, Beardsley was a decorative artist. » Symons, Arthur. « Preface to The Art of Aubrey Beardsley ». *Project Gutenberg's The Art of Aubrey Beardsley*. 10 oct 2015. Consulté le 18 sept 2021 <<https://www.gutenberg.org/files/50171/50171-h/50171-h.htm#art012>>

⁵⁶ Il s'agit d'une collection d'ouvrages publiés par John Lane dont le nom s'inspire du premier volume édité en 1893, *Keynotes*, un recueil de nouvelles de George Edgerton. Pour un aperçu des différentes couvertures réalisées par Beardsley, voir *Keynotes series of novels and short stories*, paru en 1896.



Beardsley, Aubrey. Gravures pour les illustrations des couvertures de *Grey Roses* par Henry Harland (1895) et de *The Three Impostors* par Arthur Machen (1895), John Lane, 1895⁵⁷.

Dans ces illustrations, le travail de Beardsley s'apparente à celui d'un artisan décorant son objet, l'aspect décoratif devant, selon Crane, s'ajuster à l'objet : « The art of design might be [...] considered in its close association with handicraft, as the adaptation of forms to spaces, objects, and materials⁵⁸. » Dans les exemples ci-dessus, l'illustrateur adapte son travail au format de la page mais également aux diverses informations devant figurer sur cette couverture (titre, nom de l'auteur, maison d'édition, année). Le travail de décoration est organisé pour que celles-ci soient mises en valeur : ici, en choisissant de leur laisser un espace distinct, dénué de tout ornement.

En revanche, dans d'autres travaux (bien différents de ceux des *Keynote Series* car n'incluant pas de texte), Beardsley laissa les éléments de décoration s'emparer de l'illustration toute entière. Par exemple, dans *The Toilet* réalisée pour illustrer le poème *The Rape of the Lock*⁵⁹, il est difficile de distinguer les détails appartenant au revêtement de la pièce, de ceux décorant le mobilier ou encore de ceux ornant les vêtements des personnages. Cette confusion, accentuée

⁵⁷ Beardsley, Aubrey. *Keynotes series of novels and short stories*. London : John Lane, 1896. p.24 et p.42

⁵⁸ Crane, Walter. « The Language of Line of Design ». *Magazine of Art* 1888 : 325-328. p.325

⁵⁹ Texte d'Alexander Pope paru en 1712 (puis révisé en 1714). Il s'agit d'un poème narratif parodiant les codes traditionnels du genre épique.

par l'utilisation de « lignes rapprochées et de pointillés⁶⁰ » comblant les espaces vides, vient montrer toute l'étendue des possibilités d'un travail sur les lignes, comme le note Crane dans la dernière partie de son article « The Language of Line of Relief » :

The great virtue of the use of line in drawing in the three functions of outline, design, and relief, is that it compels the draughtsman to use his sense of form and construction, and forces on him the necessity of drawing with his brain as well as with his hand⁶¹.

La multiplicité et la diversité des références aux articles de Crane que nous constatons dans les travaux de Beardsley témoignent de la pleine exploitation par l'artiste du « langage des lignes ». Ces derniers sont également le reflet d'un travail de réflexion quant à la construction de l'illustration et à l'agencement des formes : des indicateurs qui, selon Crane, permettent d'évaluer les compétences d'un dessinateur⁶².

2) La volonté de Beardsley de se démarquer

a) Appropriation et subversion des sources d'inspiration

Les travaux de Beardsley ne sont pas un simple assemblage de différentes sources d'inspiration, ils sont aussi le résultat d'une appropriation de ces influences, qui passe par la capacité de l'illustrateur à les associer entre elles. Cette idée, le critique d'art britannique Gleeson White l'exprime précisément dans un article sur l'Art Nouveau, paru dans *The Magazine of Art* en 1898 :

It was left for him to discard the trammels of Medieval and Renaissance draughtsmen and to embody some of the spirit of the work of both periods, with other and newer influences drawn from Japan, the French poster, and other sources. Yet the one factor in his design that has in a way effected a revolution is undoubtedly his dexterous use of solid blacks, knit together with fantastic, nervous lines⁶³.

Pour White, le génie de Beardsley réside dans son trait, celui-ci parvenant à faire se rencontrer et à combiner dans un espace délimité, éléments et thèmes appartenant à des univers différents. Cette approche, tout en créant une originalité audacieuse, permet à l'illustrateur de développer

⁶⁰ Snodgrass, Chris. « Beardsley's Oscillating Spaces: Play, Paradox, and the Grotesque ». *Reconsidering Aubrey Beardsley*. Ann Arbor : UMI Research Press, 1989. 19-54. p.46

⁶¹ Crane, Walter. « The Language of Line of Relief ». *Magazine of Art* 1888 : 415-419. p.417

⁶² Voir *Ibid.* p.417

⁶³ White, Gleeson. « The Art Movement. "Jugend": Some Decorations and a Moral ». *The Magazine of Art* 1898 : 40-44. p.40

des compétences techniques relatives à chaque source d'inspiration, celles-ci venant constituer un « arsenal d'effets⁶⁴ ».

Charles Lewis Hind (1862-1927), journaliste et critique d'art britannique, reconnut le caractère novateur des travaux de Beardsley. Hind, alors en charge du lancement d'un nouveau périodique à paraître au début de l'année 1893⁶⁵, était à la recherche d'un sujet lui permettant d'écrire un « article sensationnel pour le lancement du premier numéro⁶⁶. » Les travaux de Beardsley lui fournirent cette matière⁶⁷ et l'article, « A New Illustrator : Aubrey Beardsley » fut rédigé par Joseph Pennell et « abondamment illustré⁶⁸. » Dans cet article, Pennell reconnaît à son tour les diverses influences de Beardsley (notamment les préraphaélites) ainsi que la capacité de l'illustrateur à s'en détacher :

It is most interesting to note, too, that though Mr Beardsley has drawn his motives from every age, and founded his styles—for it is quite impossible to say what his style may be—on all schools, he has not been carried back into the fifteenth century, or succumbed to the limitations of Japan; he has recognised that he is living in the last decade of the nineteenth century⁶⁹.

Le critique constate ici le lien qui unit Beardsley à l'époque médiévale et au Japon mais surtout, il loue l'habileté de l'illustrateur à ancrer ses travaux dans l'époque contemporaine. Une contemporanéité qui passe par la maîtrise du trait (Pennell fut le premier à l'affirmer⁷⁰) ainsi que par l'aspect décoratif intégré aux illustrations : deux aspects qui, indépendamment de leur modernité, prévinrent les travaux de Beardsley de se retrouver trop formellement compartimentés—ce dernier point représentant l'une des peurs de l'artiste.

Bien que l'absence de classification de ses illustrations soit un gage de distinction, il semble que cela n'ait pas été suffisant aux yeux de l'illustrateur, qui chercha à s'émanciper de ses sources d'inspirations dès le début de sa carrière. Déjà, dans ses travaux pour *Salomé*, Beardsley fit preuve de distanciation envers le mouvement préraphaélite. Tandis que ses illustrations contiennent fleurs et feuilles (des éléments importants aux yeux des préraphaélites

⁶⁴ [traduction libre]. Sturgis, Matthew. *Op. cit.* p.105

⁶⁵ Il s'agit de *The Studio*, financé par Charles Holme (1848-1923), journaliste et critique d'art.

⁶⁶ [traduction libre]. Beardsley, A., et C.L. Hind. *The Uncollected Work of Aubrey Beardsley*. John Lane, 1925. p.xix

⁶⁷ Les illustrations qui accompagnent cet article sont *J'ai Baisé ta Bouche Iokanaan*, *The Birthday of Madame Cigale*, *Les Revenants de Musique* et *Merlin Taken the Child Arthur into his Keeping*, ce dernier travail étant une commande de Dent afin d'illustrer la dernière édition du *Morte d'Arthur* de Thomas Mallory à paraître la même année.

⁶⁸ [traduction libre]. Beardsley, Aubrey. *Op. cit.* p.44

⁶⁹ Pennell, Joseph. « A New Illustrator: Aubrey Beardsley ». *The Studio, An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art* avr. 1893 : 14-19. p.14

⁷⁰ « But most interesting of all is his use of the single line, with which he weaves his drawings into a harmonious whole, joining extremes and reconciling what might be oppositions. ». Pennell, Joseph. *Op. cit.* p.18

en raison de leur lien avec le monde végétal mais aussi en raison de leur symbolique⁷¹), l'illustrateur les traite ici avec une nouvelle économie et surtout une évolution de la pureté préraphaélite. Ainsi, dans le langage des fleurs (et chez les préraphaélites), que la rose symbolise la passion lorsqu'elle est rouge ou l'affection lorsqu'elle est rose, elle est, dans tous les cas, emblématique d'une forme d'amour⁷². Cette symbolique se trouve subvertie dans les illustrations de Beardsley et les représentations de la fleur renvoient à une toute autre signification s'appuyant sur le texte de Wilde. Dans celui-ci, Hérode, beau-père de Salomé, associe les roses à la douleur (« On dirait que ces fleurs sont faites de feu. Elles ont brûlé mon front⁷³. ») et à la mort, comparant la rougeur de leurs pétales à des taches de sang : « Comme ils sont rouges ces pétales ! On dirait des taches de sang sur la nappe⁷⁴. » Dans l'ouvrage *Le sang : mythes, symboles et réalités*, Jean-Paul Roux explique les liens entre sang et mort :

[L]e sang a toujours été et demeure associé à l'idée de la mort. Qu'il coule par une plaie béante et l'homme ou l'animal ne tardent pas à périr. Qu'il s'échappe du corps, du nez, des intestins, de la bouche a souvent de graves conséquences. [...] Son écoulement, les traces qu'il laisse témoignent avec éloquence du décès. On conclut à la mort quand on en trouve des taches⁷⁵.

Ces taches de sang, ici symbolisées par les pétales de roses, Beardsley choisit de les représenter directement sur le personnage de Salomé. Elles apparaissent par exemple à l'intérieur de sa cape (*The Dancer's Reward*), sur sa robe et ses seins (*The Black Cape*) ou sur sa coiffe (*The Toilet of Salomé II*)⁷⁶. Ainsi maculée d'autant de roses évoquant des taches de sang, Salomé devient la personnification de la mort⁷⁷.

De la même manière, influencé par les travaux de Whistler, Beardsley n'hésita pas à s'approprier et à détourner certaines idées de ce dernier, parmi lesquelles la notion d'encadrement. Whistler apportait en effet beaucoup d'importance à la mise en valeur de ses travaux et pensait que l'encadrement (ainsi que l'environnement dans lequel étaient présentées ses œuvres) représentait une part de ce processus : « You ought to have my new frames made

⁷¹ Les fleurs sont par exemple très présentes dans les travaux de John Everett Millais (1829-1896), nous les retrouvons dans *Ophelia* ou *Apple Blossoms*. Dans ces œuvres, l'artiste a porté une telle attention à la représentation des détails que chaque variété de fleur est identifiable.

⁷² Voir Kirkby, Mandy. *A Victorian Flower Dictionary*. New York : Random House, Inc., 2011. pp.206-210

⁷³ Wilde, Oscar. « Salomé ». *Atramenta*. 10 mars 2011. Consulté le 20 sept. 2021. <https://www.atramenta.net/lire/salome/14716/3#oeuvre_page>

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Roux, Jean-Paul. *Le sang : mythes, symboles et réalités*. Fayard, 1988. EPUB. pp.73-74.

⁷⁶ Bien que non publiée avec le texte car jugée trop indécente, *The Black Cape* fut malgré tout réalisée dans le but d'illustrer la pièce, c'est pourquoi je me permets de la mentionner ici.

⁷⁷ D'ailleurs, ses vêtements noirs ne sont pas sans rappeler une autre métaphore exprimée par Hérode, celle d'un « grand oiseau noir » [...] dont le battement des « ailes est terrible » et qui provoque un vent terrible et froid. Voir Wilde, Oscar. *Op. cit.*

at once for The Westminster Bridge and the Thames picture. [...] My frame maker is Mr Grau, 570, Fulham Road... He is the only one who has the fine pattern of my frame⁷⁸. » D'après Patrick Chaleyssin, auteur de *James McNeill Whistler*, ce dernier « n'aurait jamais exposée une toile non encadrée⁷⁹. » Les illustrations de Beardsley pour *Salomé* reprennent cette technique d'encadrement, toutefois il n'est plus question ici de valoriser l'illustration mais plutôt de faire naître un sentiment d'emprisonnement comme le remarque Snodgrass :

He sets a frame around his drawing, actually makes the frame a part of the drawing [...] In fact, he draws not one but three concentric frames, which creates the optical illusion of increasing constriction. The overall effect is to highlight and intensify the sense of existential suffocation the drawing conveys⁸⁰.

Le cadre n'est plus un moyen de sublimer l'illustration, il appartient à l'illustration. D'ailleurs, il s'agit d'un triple encadrement, cet usage quasi excessif venant renforcer l'idée de constriction. Ces cadres délimitent la scène de manière rigide : il n'y a aucun moyen pour les protagonistes (ni pour le spectateur) de s'échapper du monde dans lequel l'illustrateur nous plonge.

Tandis que cette appropriation du cadre permet à Beardsley de se distancier de Whistler, dans *A night piece*, l'illustrateur intensifie son affranchissement en parodiant ouvertement les *Nocturnes*, célèbres travaux de l'impressionniste. Ce que l'on appelle *Nocturnes* correspond à une série de tableaux représentant des scènes de nuit d'où cette appellation selon lui : « Among my works are some night pieces; and I have chosen the word Nocturne because it generalizes and simplifies the whole set⁸¹⁸². » Beardsley semble donc s'être inspiré de la définition donnée par le peintre pour qualifier ses travaux afin de choisir le titre de son illustration. Dans ces œuvres, Whistler ne cherche pas à reproduire la nuit mais bien à en restituer les effets :

And when the evening mist clothes the riverside with poetry, as with a veil, and the poor buildings lose themselves in the dim sky, and the tall chimneys become campanili, when the warehouses are palaces in the night, and the whole city hangs in the heavens, and fairyland is before us then the wayfarer hastens home; the working man and the cultured one, the wise man and the one of pleasure cease to understand, as they have ceased to see, and Nature who, for once, has sung in

⁷⁸ Whistler dans Stoner, Joyce Hill. « Whistler's Views on the Restoration and Display of His Paintings ». *Studies in Conservation* 42.2 (1997) : 107-114. p.111

⁷⁹ [traduction libre] Chaleyssin, Patrick. *Op. cit.* p.26

⁸⁰ Snodgrass, Chris. « Beardsley's Oscillating Spaces: Play, Paradox, and the Grotesque ». *Reconsidering Aubrey Beardsley*. Ann Arbor : UMI Research Press, 1989. 19-54. p.36

⁸¹ Daily News, "Cross-examination in the Trial of Ruskin for Libel", *Art in Theory, 1815-1900: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford : Blackwell Publishers, 1988. p.835.

⁸² « [D]u latin nocturnus, de nox, nuit. » Littré. (s.d). Nocturne. Dans *Littré*. Consulté le 24 sept. 2021 sur <https://www.littre.org/definition/nocturne>

tune, sings her exquisite song to the artist alone, her son and master—her son in that he loves her, her master in that he knows her⁸³.

Grâce à un travail sur les ombres et la lumière, le peintre fait prendre conscience au spectateur que la nuit n'est jamais complètement noire et que l'on peut la reproduire de manière infinie grâce aux variations des couleurs. Par exemple, dans *Nocturne – Cremorne Gardens, No.3*, bien que la silhouette du bâtiment représenté se fonde dans la nuit, la couleur claire des murs du bâtiment ainsi que la lumière en émanant permet à celui-ci de se détacher de l'obscurité. À l'inverse, l'illustration de Beardsley plonge le spectateur dans une obscurité quasi-totale et le bâtiment en arrière-plan peine à se dégager de la noirceur de la nuit en dépit de contours bien distincts.

D'après Sturgis, la scène dépeinte par l'illustrateur se déroulerait à Leicester Square à Londres, lieu autour duquel les maisons closes fleurirent au cours du dix-huitième siècle. Le choix de cette localisation serait donc à considérer comme une référence ironique aux *Nocturnes* dont le décor s'inspire de Cremorne Gardens⁸⁴, l'un des derniers *pleasure gardens* londonien, Beardsley évoquant ici une autre forme de plaisir. Cette localisation coïnciderait d'ailleurs parfaitement avec le personnage que Beardsley choisit de présenter au spectateur et dont les attributs laissent penser qu'il s'agit d'une prostituée. En effet, cette mince jeune femme marche seule dans la nuit, totalement habillée de noir et le spectateur peine à discerner ses vêtements dans l'obscurité. Tout ce que nous remarquons, c'est la blancheur de son visage mais surtout de son décolleté (ces deux parties étant les seules de toute l'illustration à se distinguer clairement des ténèbres). À l'inverse des vagues silhouettes représentant les personnages de Whistler, le buste de la jeune femme apparaît très nettement, à tel point que, dernière référence au peintre, le spectateur est en mesure d'observer le papillon qu'elle porte autour du cou et qui n'est autre qu'un pastiche de la signature de Whistler. Par ce jeu de références, ainsi que par le choix de dépeindre un aspect peu poétique des nuits londoniennes, la conception du peintre selon laquelle, la nuit envelopperait le monde d'un « charme mystérieux⁸⁵ » est ici raillée par Beardsley. Ainsi, ce dernier transforma l'aspect magique que Whistler attribuait à l'obscurité en un refuge abritant les appas des femmes légères⁸⁶.

⁸³ Whistler, James McNeill. « *Ten o'clock* »: a lecture. Portland : Thomas Bird Mosher, 1916. pp.13-14

⁸⁴ Il existe six *Nocturnes* de Cremorne Gardens parmi lesquelles les célèbres *Nocturne in Black and Gold—The Falling Rocket* (1874) et *Nocturne: Black and Gold—The Fire Wheel* (1875).

⁸⁵ [traduction libre]. Chaleyssin, Patrick. *Op.cit.* p.31

⁸⁶ Il s'agit ici d'un jeu sur les différentes significations du mot charme. Pour Whistler, les différentes sortes de lumières ainsi que leur intensité suggèrent « un art magique qui change l'ordre naturel des choses. » À l'inverse le charme auquel Beardsley fait référence dans cette illustration évoque les « attraits, appas » d'une femme. Littré. (s.d). Charme. Dans *Littré*. Consulté le 2 jan. 2022 sur <https://www.littre.org/definition/charme>



Whistler, James McNeill. *Nocturne – Cremorne Gardens, No.3*. 1872-1877. Huile sur toile. 44,9 cm x 63,1 cm. Freer Gallery of Art, Washington DC. <https://asia.si.edu/object/F1919.12a-b/>



Beardsley, Aubrey. *A Night Piece*. 1894. Encre noire sur papier 17,4 cm x 18,4 cm. Victoria and Albert Museum, Londres. <https://collections.vam.ac.uk/item/O227347/a-night-piece-print-aubrey-beardsley/>

b) Beardsley, un artiste aux capacités prodigieuses

En dépit de sa volonté farouche de se détacher de l'influence de Whistler, l'illustrateur n'y parvint jamais totalement. En 1886, le peintre impressionniste donna un discours, « *Ten o'clock* », dans lequel il exposa au public ses idées sur l'art mais également sa conception de l'artiste⁸⁷. Dans ce discours, Whistler défie l'art et l'artiste (octroyant à ces termes une majuscule) et les décharge de toute fonction didactique : « She [Art] is, withal, selfishly occupied with her own perfection only—having no desire to teach⁸⁸. [...] Art seeks the Artist alone. Where he is, there she [Art] appears, and remains with him—loving and fruitful⁸⁹. » L'Artiste est choisi par l'Art afin de l'aider à révéler au monde toute sa perfection. Il devient alors son compagnon, investi de cette seule mission, et laisse à d'autres la tâche d'enseigner⁹⁰. Whistler se différencie ici des idées de Ruskin, pour qui les fonctions de l'art sont plus

⁸⁷ « *Ten o'clock* » fut initialement un discours délivré par Whistler à Prince's Hall à Londres (un local appartenant à la Royal Institute of Painters in Water Colours) en 1886. Ce discours fut ensuite publié sous forme de pamphlet en 1888.

⁸⁸ Whistler, James McNeill. « *Ten o'clock* »: *a lecture*. Portland : Thomas Bird Mosher, 1916. p.4

⁸⁹ *Ibid.* p.28

⁹⁰ « [T]hose who teach » *Ibid.* p.7

nuancées⁹¹. L'impressionniste pense également que seuls les Artistes, en raison de leur proximité avec l'Art, ont suffisamment de connaissances pour pouvoir s'exprimer sur le processus de création et sur les productions qui en découlent. Selon lui, les critiques ne sont pas en mesure d'appréhender correctement les arts visuels :

For some time past, the unattached writer has become the middleman in this matter of Art.

[...]

For him a picture is more or less a hieroglyph or symbol of story. [...] He fails entirely and most naturally to see its excellences, or demerits⁹².

Il considère les critiques comme étant de mauvais intermédiaires entre l'Artiste et le public, étant donné que ceux-ci sont avant toute chose écrivains et que leur formation littéraire leur attribue un point de vue qui diffère de celui de l'Artiste. Whistler pense donc qu'il est normal que les critiques échouent à analyser de manière correcte les œuvres d'art puisque, n'ayant pas de formation en arts visuels, ils ne peuvent ni les déchiffrer correctement, ni saisir la pensée de ceux qui les ont réalisées. La réputation des œuvres auprès du public se trouve ainsi soumise aux mots et aux impressions de critiques ne maîtrisant pas le sujet :

That this is so, we can make sure of, by looking back at old reviews upon past exhibitions, and reading the flatteries lavished upon men who have since been forgotten altogether—but, upon whose works, the language has been exhausted, in rhapsodies—that left nothing for the National Gallery⁹³.

Incapables de différencier l'Artiste du simple amateur, Whistler pense que le manque de fiabilité des critiques doit inciter l'Artiste à s'affranchir de leur avis mais surtout à valoriser son statut de figure privilégiée, investie par l'Art.

Ce point de vue, Beardsley le partageait—n'hésitant pas à tourner en ridicule le choix des mots du critique lorsque ceux-ci ne lui semblaient pas appropriés⁹⁴—et le communiqua à travers les nombreuses *interviews* qu'il donna au cours de sa brève carrière⁹⁵. Ainsi, il exprima

⁹¹ « I want a definition of art wide enough to include all its varieties of aim; I do not say therefore that the art is greatest which gives most pleasure, because perhaps there is some art whose end is to teach, and not to please. I do not say that the art is greatest which teaches us most, because perhaps there is some art whose end is to please and not to teach. [...] I say that the art is greatest, which conveys to the mind of the spectator, by any means whatsoever, the greatest number of the greatest ideas. » Ruskin, John. *Modern Painters*. vol. 1. London: Dent & Co, 1906. p.11

⁹² Whistler, James McNeill. *Op. cit.* p.16

⁹³ *Ibid.* pp.17-18

⁹⁴ Voir la lettre adressée à l'éditeur du magazine *St Paul's* dans Beardsley, Aubrey. *Op. cit.* p.92

⁹⁵ « What the "Yellow Book" Is to Be. Some Meditations with Its Editors », *Sketch*, 11 April 1894, pp.557-558; « The New Master of Art. Mr. Aubrey Beardsley », *To-Day*, 12 May 1894, pp.28-29; Aubrey Beardsley, « The

son avis sur une partie des critiques d'art de l'époque mais offrit également aux journalistes le portrait d'un artiste aux capacités impressionnantes, présentant ces dernières comme un don et non le fruit de son labeur⁹⁶. Le parcours de l'illustrateur vint appuyer ce discours puisque celui-ci ne suivit pas de formation académique, à l'exception de sa courte formation à la Westminster School of Art—formation qu'il suivit sous forme de cours du soir de deux heures après son travail à la Guardian Fire and Life Assurance. Sa technique soutint également l'idée d'un artiste spontanément talentueux, comme le remarque Clark à propos de la réalisation de *L'Education Sentimentale* : « [H]e had no need of preliminary sketches. All he did was vaguely to suggest, with a rambling line, the general disposition of the figures; on top of this he then drew with finality and precision⁹⁷. » Cette affirmation, n'étant pas basée sur les dires de l'illustrateur mais bien sur l'étude des travaux préparatoires réalisés par celui-ci, donne aux propos une certaine objectivité. Toutefois, ces travaux sont peu nombreux car l'artiste, bien que conscient de son talent, était désireux d'apparaître en véritable prodige. C'est pourquoi il fit disparaître presque toutes les études préliminaires et gomma toutes traces de préparation des illustrations achevées. Beardsley prit donc appui sur son aptitude au dessin et sur l'idée de Whistler selon qui l'artiste serait un demi-dieu, élu par la déesse Art, afin construire un personnage apparaissant comme complètement indépendant et autonome, un personnage qui n'aurait pas d'influences extérieures. Dès sa toute première *interview* donnée à l'hebdomadaire *To-Day* en mai 1894, l'illustrateur mit un point d'honneur à se détacher de ses sources d'inspiration⁹⁸, s'opposant ainsi à l'avis de Pennell, pour qui, rien ne justifie de dissimuler ses inspirations lorsque celles-ci sont de qualité⁹⁹. Toutefois, l'illustrateur préféra se présenter au public en figure solitaire et autodidacte : souhaitant briller et connaître la célébrité sans attendre, il avait bien saisi l'importance que pouvaient prendre les *interviews* accordées aux journaux dans ce processus.

Beardsley façonna donc un personnage qui marqua les esprits en raison de traits de caractères peu communs. Outre le fait que dessiner ne lui demandait aucun effort, il assura par

Art of the Hoarding », *New Review*, July 1894, p.53; Jules Roques, « Les Artistes Anglais : M. Beardsley », *Courrier Français*, 23 December 1894, pp.6-8; J. Walter Smith, « A Chat with Beardsley », *Evening Transcript* (Boston), 16 February 1895, p.16; « An Apostle of the Grotesque », *Sketch*, 10 April 1895, pp.561-562; « Mr. Aubrey Beardsley », *Leslie's Weekly*, lxxxiii, 6 August 1896, p.90; A.H. Lawrence, « Mr Aubrey Beardsley and His Work », *Idler*, March 1897, pp. 189-202.

⁹⁶ S'exprimant au sujet de la réalisation de la couverture du quatrième numéro du *Yellow Book* : « “ How long did it take you do do that ?” I asked. “ Oh, about an evening. As I told you, drawing is easy, because it's my life.” » Smith, J. Walter. « A Chat with Beardsley ». *Boston Evening Transcript* 16 févr. 1895. p.16.

⁹⁷ Clark, Kenneth. *The Best of Aubrey Beardsley*. New York : Doubleday, 1978. pp.30-31

⁹⁸ Un sujet que nous aborderons dans quelques pages.

⁹⁹ « I know no reason why this influence should not be apparent if the inventor of what we may consider the type is a worthy man to imitate. » Pennell, Joseph. « A New Illustrator: Aubrey Beardsley ». *The Studio, An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art* avr. 1893. 14-19. p.17

exemple dans l'*interview* accordée à Arthur Lawrence pour *The Idler* en Mars 1897, qu'il réalisait ses travaux uniquement pour le divertissement que cette activité lui procurait : « I have always done my sketches, as people would say, for the fun of the thing... I have worked to amuse myself, and if it has amused the public as well, so much the better for me¹⁰⁰. » Indépendamment de ses dires quant au peu d'importance qu'il accordait à l'avis des critiques, afficher une telle légèreté au sujet de ses productions lui permit de totalement s'en affranchir. Il créa ainsi l'image d'un illustrateur devenu célèbre malgré lui, son talent seul l'ayant mené à un succès bienvenu mais jamais particulièrement ambitionné. Encore une fois, ses dires se trouvèrent corroborés par une partie de son parcours, et en particulier par sa manière d'appréhender le dessin dès son adolescence. Comme le remarque Sturgis, bien que la Brighton Grammar School offrit des cours de technique du dessin, il semble que les dessins de Beardsley soient restés de l'ordre du divertissement, ses illustrations étant « clairement réalisées pour amuser ses camarades de classe¹⁰¹. » Caricaturant élèves et professeurs, c'est donc l'humour et la volonté de (se) divertir qui a tout d'abord mené, puis encouragé, Beardsley à pratiquer le dessin. Le désir de divertissement mis en lumière par l'illustrateur en *interview* n'est donc pas factice, bien qu'il en exagérât l'importance, plaçant cet aspect au centre de son processus de création et laissant supposer que l'avis de ses contemporains lui importait peu.

Ce discours est toutefois à nuancer compte tenu de la soif de notoriété exprimée par l'illustrateur (« I must attract attention—and I have so little time¹⁰² »). Celui-ci atteignit son but, utilisant à son avantage la technique de l'*interview* mais étant également aidé par l'évolution de celle-ci. En effet, les vingt dernières années du dix-neuvième siècle virent ce nouveau procédé journalistique apparaître, proliférer et évoluer, prenant la forme de *home interview*. Cette variation du procédé visait à créer une nouvelle sorte de contact, plus intime, entre l'artiste et les lecteurs, afin de répondre aux attentes de ces derniers¹⁰³. L'artiste était questionné sur sa vie et ses centres d'intérêts, le journaliste donnant en parallèle une description de la personnalité et de l'environnement dans lequel il l'avait rencontrée¹⁰⁴. Beardsley fut conquis par le procédé, comme le note Desmarais : « This suited Beardsley, who [...] was eager

¹⁰⁰ Lawrence, A.H. « Mr Aubrey Beardsley and His Work », *Idler*, March 1897, pp. 189-202. Cité dans Sturgis, Matthew. *Op.cit.* p.309

¹⁰¹ [traduction libre] *Ibid.* p.36

¹⁰² Rutter, Frank. « The Art of Aubrey Beardsley ». *To-Day* 16 nov. 1904 : 45-46. p.46

¹⁰³ « Dans les années 1890, de nouvelles formes journalistiques apparaissent, consacrées à rendre publique la vie des personnes célèbres, en donnant aux lecteurs le sentiment de partager leur intimité. » Lilti, Antoine. *Figures publiques*. Paris : Fayard, 2014. *EPUB*. pp.736-737

¹⁰⁴ Voir Desmarais, J.H. *The Beardsley Industry: The Critical Reception in England and France 1893 – 1914*. Taylor & Francis, 2019. pp.74-75

to shape the public's image of him, but on his own terms¹⁰⁵. » Désireux de construire un personnage hors-normes, l'illustrateur était bien conscient que la *home interview* était un atout majeur : dans celle-ci le journaliste retranscrivait non seulement le discours tenu par l'artiste mais, par le biais de l'ekphrasis¹⁰⁶ donnait également un visuel au public. En 1894, Jules Roques, journaliste au *Courrier Français* présente ainsi aux lecteurs l'environnement de l'illustrateur britannique :

[O]n nous fit entrer dans une pièce assez sombre, sévèrement décorée, sobre d'ornements ; deux grandes bibliothèques très garnies de livres ; tentures austères ; aux murs, quelques dessins ou toiles, fort peu, mais très bons. Assez impressionné par la sévérité que dégagait cette pièce, j'examinai un dessin, accroché à un panneau lorsque, en me retournant je me trouvai en présence de M. Beardsley entré sans bruit¹⁰⁷.

Sachant que son environnement allait être décrit, ce ne fut pas le fruit du hasard si Roques fut introduit dans une pièce emplies de livres, preuve du goût de Beardsley pour la littérature. Celui-ci, qui, selon son ami Symons, « semblait avoir tout lu¹⁰⁸ » et avoir un avis sur tout, détestait être confiné à son rôle d'illustrateur et souhaitait être également perçu comme un homme de lettres. Par ailleurs, son entrée, « sans bruit », suggère une certaine distinction, un trait que l'illustrateur souhaitait également mettre en évidence : « Pour se distinguer jusqu'au bout des autres artistes, au lieu du traditionnel whisky, ou du brandy-soda, il nous offrit du claret, naturellement accompagné de cigarettes¹⁰⁹. » Par ce choix, Beardsley souligne son goût pour le raffinement, celui-ci s'exprimant par le plaisir de déguster un bon vin¹¹⁰ ; un plaisir partagé et reconnu par Roques qui qualifia Beardsley de « gentilhomme au sens idéal du mot¹¹¹ ». En outre, choisir du claret démontre également le goût de l'illustrateur pour la France (il le réitéra d'ailleurs dans d'autres *interviews*, s'entourant par exemple d'ouvrages français¹¹²), un pays qu'il aimait énormément et qu'il considérait avoir un meilleur sens du style (notamment vestimentaire) que l'Angleterre¹¹³. Toutefois, ce sont des figures britanniques telles que

¹⁰⁵ *Ibid.* p.75

¹⁰⁶ « [L'ekphrasis] fait voir des personnes, événements, moments, lieux, animaux, plantes, selon des règles précises concernant les aspects à examiner et l'ordre dans lequel les examiner. Le style sera adapté au sujet, et, surtout, on s'appliquera à *mettre sous les yeux* de l'auditeur ce dont on parle. » Desbordes, Françoise. *La Rhétorique Antique*. Paris : Hachette, 1996. p.135

¹⁰⁷ Roques, Jules. « Les Artistes Anglais : M. Beardsley ». *Courrier Français* 23 déc. 1894 : 6-8. p.8

¹⁰⁸ [traduction libre]. Beardsley, Aubrey. « The Art Of Aubrey Beardsley ». Project Gutenberg's The Art of Aubrey Beardsley. 10 oct. 2015. Consulté le 29 sept 2021 <<https://www.gutenberg.org/files/50171/50171-h/50171-h.htm#art012>>

¹⁰⁹ Roques, Jules. *Op. cit.* p.8

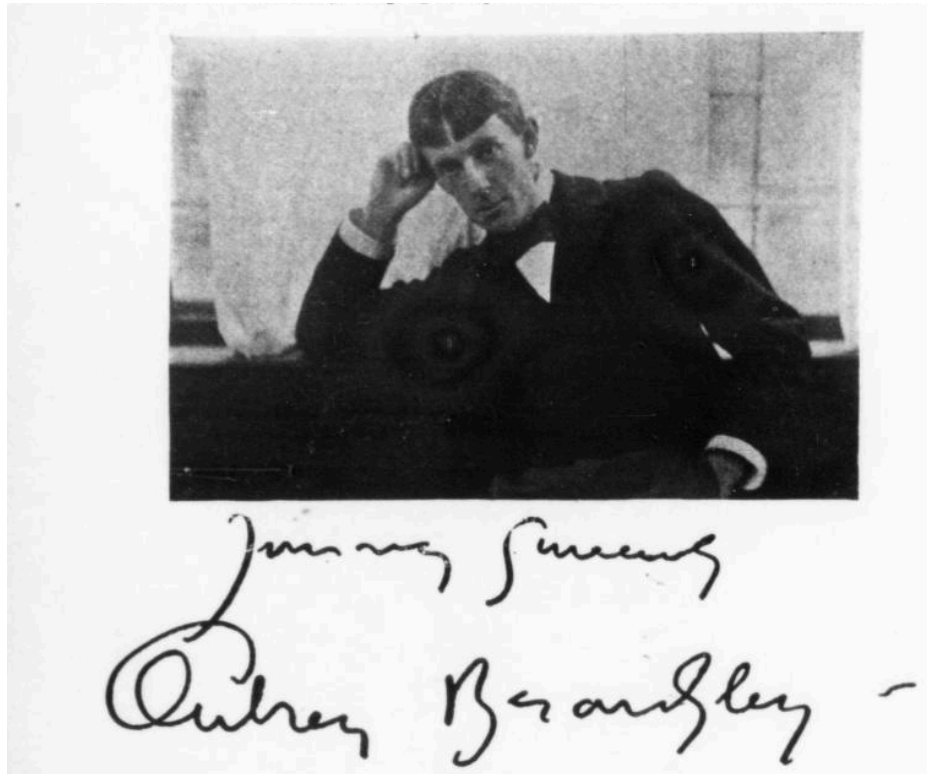
¹¹⁰ Toute sa vie, l'illustrateur clama être amateur de bon vin, comme lorsqu'il écrivit à Smithers en 1896 : « I have just had a most delicious wine here—Latour Blanche 1874. » Beardsley, Aubrey. *Op. cit.* p.123

¹¹¹ Roques, Jules. *Op. cit.* p.8

¹¹² Voir Desmarais, J.H. *Op. cit.* p.81

¹¹³ *Ibid.* p.81

Whistler et Wilde qui inspirèrent à Beardsley son style de dandy. Accordant beaucoup d'importance à son apparence, soigner celle-ci était un moyen de braver son pauvre état de santé mais également une façon d'afficher sa supériorité intellectuelle par l'élégance de sa tenue¹¹⁴. L'Aubrey Beardsley apparaissant dans la presse de la fin-de-siècle se révéla donc être le produit d'une manœuvre savamment orchestrée par l'illustrateur afin de contrôler son image et de la façonner à sa guise.



Aubrey Beardsley par Frederick Hollyer. Photographie utilisée dans *Leslie's Weekly*, édition du 6 août 1896. p.90. https://archive.org/details/sim_leslies-weekly_1896-08-06_83_2134/page/90/mode/2up

¹¹⁴ « Le dandysme n'est même pas, [...] un goût immodéré de la toilette et de l'élégance matérielle. Ces choses ne sont pour le parfait dandy qu'un symbole de la supériorité aristocratique de son esprit. Aussi, à ses yeux, épris avant tout de *distinction*, la perfection de la toilette consiste-t-elle dans la simplicité absolue, qui est en effet la meilleure manière de se distinguer. [...] C'est avant tout le besoin ardent de se faire une originalité, contenu dans les limites extérieures des convenances. C'est une espèce de culte de soi-même. » Baudelaire, Charles. « Le peintre de la vie moderne ». *Litteratura*. Fév 2005. Consulté le 17 oct 2021. <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/14785/mod_resource/content/1/BAUDELAIRE_le%20peintre.pdf>

c) L'artiste et le dandy : rattrapés par la réalité

Adopter une attitude désabusée face à l'argent représentait une autre spécificité du dandy. Baudelaire l'avait évoqué dans *Le peintre de la vie moderne* : « [L]e dandy n'aspire pas à l'argent comme à une chose essentielle ; un crédit indéfini pourrait lui suffire ; il abandonne cette grossière passion aux mortels vulgaires¹¹⁵. » Afficher une telle attitude mena Beardsley à asseoir son image de dandy et vint corroborer son discours selon lequel il dessinait uniquement pour son propre plaisir. Dans le *Courrier Français*, offrant au journaliste son autoportrait, il refusa par exemple tout dédommagement de la part de Roques, lui déclarant : « [L]e plaisir d'être publié dans le *Courrier Français* me suffit¹¹⁶. »

Pourtant, être rémunéré pour les travaux qu'il exécutait était une réelle nécessité. Issu d'une famille aux maigres revenus (ses parents alternant emplois faiblement rémunérés et périodes d'inactivité), le revenu que pouvait rapporter le fils de la maison était indispensable à la survie de la famille. Enfant déjà, ses dessins contribuèrent à faire vivre les Beardsley puisqu'ils furent prétexte à une charité déguisée de la part de l'entourage de la famille¹¹⁷. L'ombre de ce contexte modeste est perceptible dans plusieurs lettres de l'artiste dans lesquelles il laisse transparaître l'importance qu'il accorde à l'argent. Ainsi, en 1893, à propos d'une contribution pour un futur magazine, *St Paul's*¹¹⁸, l'illustrateur écrivit : « They pay well.¹¹⁹ » 1894, l'année de parution du premier numéro du *Yellow Book* semble avoir été moins problématique sur le plan financier mais dès 1895, sa correspondance (notamment avec Smithers) suggère à nouveau des moyens limités : « Dear Smithers, Very many thanks for your cheque. I'm afraid though it won't be enough to secure my returning ticket. I leave here *on Sunday next midday. Could you let me have something before then*¹²⁰. » Se trouvant alors à Dieppe, Beardsley s'avéra être dans l'impossibilité de rentrer en Angleterre par manque de moyens, signe d'une situation financière précaire. Plus tard dans sa carrière, bien que son ami et mécène André Raffalovitch lui fournisse une rente pour combler les périodes durant lesquelles (sa maladie évoluant) il ne put dessiner, l'artiste continua d'éprouver et d'exprimer son tracassé, cette fois à sa sœur, Mabel :

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ Roques, Jules. *Op.cit.* p.8

¹¹⁷ « The financial plight of the Beardsleys was a matter of continuing concern to their relatives and friends [...]; there seems to have been a benign conspiracy to provide covert charity for the family by commissioning drawings from Aubrey. » Sturgis, Matthew. *Op.cit.* p.20

¹¹⁸ Il ne s'agit pas ici du mensuel *St Paul's Magazine* (1867-1874) dont l'éditeur fut Anthony Trollope mais d'un autre magazine édité de 1894 à 1900.

¹¹⁹ Beardsley, Aubrey. *Op. cit.* p.50

¹²⁰ *Ibid.* p.101

I fancy that [...] Smithers find it almost impossible to pay me for work, but also that he cannot meet the expenses of block making, printing and binding. Which means that my drawings will hang about hidden in his shop till Doomsday perhaps. [...] If I only dared offer my drawings straight off to someone else¹²¹.

À la contrariété de ne pas être rémunéré vient ici s'ajouter le fait de ne pouvoir offrir ses travaux à un autre éditeur. Smithers avait obtenu l'exclusivité des travaux de Beardsley en lui garantissant une rémunération hebdomadaire¹²². Désireux de sécuriser ses revenus après son éviction du *Yellow Book*, l'illustrateur avait accepté la proposition, gagnant ainsi une stabilité financière mais perdant le contrôle sur la diffusion de ses illustrations.

De même, Beardsley tenta soigneusement de fabriquer un personnage hors du commun en mettant un point d'honneur à se distancier de ses sources d'inspirations tant dans ses productions que dans son discours. Bien qu'il ne manifestât jamais d'embarras à ce propos, sa volonté de dissimuler ses véritables sources d'inspirations le mena toutefois à tenir des discours divergents. Tandis que sa correspondance témoigne de son inspiration par le Japon, dans son *interview* pour *To-Day* en mai 1894, il affirma le contraire :

Interviewer: 'Who do you regard as your inspiration among the great artists of the past?' *Beardsley*: 'Certainly no Japanese painter, though my work is said to recall the methods of the East, for as a matter of fact I knew nothing of their style of art till quite lately, beyond, of course, the fans and vases which meets one's eye everywhere¹²³.'

L'illustrateur ne nie pas le style oriental octroyé à ses travaux, cependant il estime que cette attribution résulte de la perception des critiques (tels que Pennell ou White) et non d'une volonté de sa part. Souhaitant justifier ce discours, il explique au journaliste l'impossibilité d'une quelconque inspiration puisqu'il s'agit là d'un style dont il n'avait pas connaissance (les objets décoratifs d'inspiration japonaise ne constituant pas une base sur laquelle il aurait pu s'appuyer). Il réitéra d'ailleurs ne pas s'être inspiré du Japon dans une autre *interview*, donnée cette fois au *Boston Evening Transcript* l'année suivante : « As for my being Japanese, I had never seen a Japanese drawing when I began my work¹²⁴. » Ces déclarations furent d'ailleurs défendues et appuyées par Robert Ross au décès de Beardsley, celui-ci déclarant :

¹²¹ *Ibid.* pp.388-389

¹²² « Smithers gave it out that his agreement with Beardsley was to pay him £20 a week in return for all his work. It was generally believed that however short he was he always paid Beardsley in full, but it is clear from this letter and others that the weekly payment was usually £12 and that even so he had to post-date the cheques. » Note de bas de page dans Beardsley, Aubrey. *Op. cit.* p.174

¹²³ « The New Master of Art. Mr. Aubrey Beardsley » p.28 cité dans Desmarais, J.H. *Op. cit.* p.96

¹²⁴ Smith, J. Walter. « A Chat with Beardsley ». *Boston Evening Transcript* 16 févr. 1895. p.16.

He began, however, his so-called Japanesques [sic] long before seeing any real Japanese art, except what may be found in the London shop windows on cheap trays or biscuit-boxes. He never thought seriously of borrowing from this source. It was quite accidental¹²⁵.

L'antagonisme du discours de Beardsley ne repose donc pas sur l'aspect japonisant de ses travaux mais sur l'origine de cet aspect : celui-ci fut-il inspiré par l'art japonais (comme il le déclara dans ses lettres) ou n'était-il que pure coïncidence (comme il l'affirma en *interview*) ? Alors que la seconde option eût pu souligner opportunément le génie du jeune Beardsley, capable d'égaliser le style de peintres japonais de manière fortuite, l'existence de ce double discours conduisit plutôt à une remise en cause de la sincérité de l'artiste.

Ce double discours n'empêcha pas l'illustrateur de se poser en figure investie par l'Art (au sens où l'entendait Whistler), une position privilégiée par rapport au reste de la population. Il souhaitait que le public reconnaisse ce statut de manière absolue : il ne voulait pas que ses travaux soient soumis à la critique de spectateurs qu'il méprisait et jugeait incompetents. C'est pourquoi, il se délectait du fait que ses œuvres soient applaudies (ou critiquées) pour les mauvaises raisons, comme l'explique Arthur Symons : « [H]e had an immense contempt for the public; and the desire to kick that public into admiration, and then to kick it for admiring the wrong thing or not knowing why it was admiring, led him into many of his most outrageous practical jokes of the pen¹²⁶. »

À titre d'exemple, *Enter Herodias*, offre aux spectateurs la vision d'un jeune page nu, à la droite de la reine, tandis que cette dernière affiche une large poitrine découverte¹²⁷. Beardsley était conscient que, dans un premier temps, ce seraient ces éléments qui attireraient l'œil du spectateur¹²⁸. Ces deux personnages, bien que dévêtus sont assez peu sexualisés : Herodias, imposante, se tient dans une posture solennelle tandis que le page lui tourne presque le dos, ne la regardant pas, indifférent à sa nudité. En revanche, cela permet à l'artiste de faire diversion auprès du spectateur, ce qui lui laisse le champ libre pour sur-sexualiser la créature de gauche, elle complètement couverte. Cette créature masculine est, elle, manifestement troublée par la

¹²⁵ Ross dans Desmarais, J.H. *Op. cit.* p.98

¹²⁶ Symons dans Beardsley, Aubrey. « The Art Of Aubrey Beardsley ». Project Gutenberg's The Art of Aubrey Beardsley. 10 oct. 2015. Consulté le 22 oct 2021 <<https://www.gutenberg.org/files/50171/50171-h/50171-h.htm#art012>>

¹²⁷ Raisons pour lesquelles cette illustration ne parut pas dans la première édition de *Salomé*.

¹²⁸ Il ne se trompait pas puisque le dessin original fut censuré et une feuille de vigne dut être ajoutée pour couvrir les parties génitales du page lors de la publication de l'illustration. « Beardsley wrote a little poem about it: "Because one figure was undressed / This little drawing was suppressed. / It was unkind, but never mind, / Perhaps it was for the best." In the published version a large leaf covers the male genitals, attracting, if anything, more attention to the offending spot. » Danson, Lawrence. « Aubrey Beardsley (1872-1898): A Centennial Exhibition ». *The Princeton University Library Chronicle* 61.2 (2000). 285-290. p.287

nudité d'Herodias à en juger par l'érection qui se cache sous ses vêtements. De plus, trois bougies aux formes phalliques pointent en cette direction, la bougie du milieu touchant presque de sa flamme le sexe de la créature, métaphore du feu animant le personnage. Ainsi, le public s'offusqua de la nudité des personnages avant de remarquer le désir de la créature. Ici, comme dans un certain nombre de ses illustrations, Beardsley aspire à jouer un tour aux spectateurs, comme l'ont noté les auteurs de *Reconsidering Aubrey Beardsley* : « [T]he drawings do themselves deceive, play tricks on the "reader." [...] We can never be entirely certain that the joke isn't on us, that what is being exposed isn't our own "blindness", or our own voyeuristic desire, or both¹²⁹. » L'exemple de *Enter Herodias* permet précisément de montrer comment le public, aveuglé par son « désir voyeuriste », s'indigna en premier lieu contre l'un des aspects du dessin, laissant de côté d'autres détails, dissimulés par Beardsley, qui pourtant méritaient tout autant d'indignation.



Beardsley, Aubrey. *Enter Herodias*. 1893. Encre noire sur papier. 23,18 x 16,99 cm. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles. <http://collections.lacma.org/node/240299>

¹²⁹ Langenfeld, R., et N.A. Salerno. *Op. cit.* pp.42-43

En raison de ses illustrations, mais aussi de son attitude et ses déclarations, l'illustrateur, attiré depuis toujours par la démesure et le scandale¹³⁰, fut rapidement considéré comme ayant une propension à choquer le public. Toutefois, bien que cette réputation alimenta la notoriété à laquelle il aspirait tant, elle le mena également à être jugé de manière sévère par ses contemporains. Ainsi, à la sortie du premier numéro du *Yellow Book* en avril 1894, il écrivit à Henry James : « Have you heard of the storm that raged over No. 1? Most of the thunderbolts fell on my head¹³¹. » Il fait ici référence aux divers articles parus dans la presse, considérant, entre autres, ses illustrations laides, dénuées de sens et malsaines¹³². Dans *A Practical Hand-book of Drawing for Modern Methods of Reproduction*, paru également en 1894, l'auteur et illustrateur Charles George Harper établit un parallèle entre les travaux de Beardsley et la personnalité de ce dernier : « [T]his work of Mr Beardsley's [...] has imagination certainly, but morbid and neurotic, [...] and incongruous with an incongruity that suggests the uninstructed enthusiasm of the provincial mind¹³³. » Selon lui, les illustrations de Beardsley apparaissent incongrues aux spectateurs car elles sont le reflet d'un esprit à la fois névrosé¹³⁴ et « provincial » : l'altération de l'état mental de l'illustrateur entrave ses facultés à structurer sa pensée tout comme son manque d'éducation¹³⁵. Tandis que l'illustrateur sembla amusé par ces commentaires¹³⁶, ces derniers contribuèrent tout de même à lui faire perdre le soutien de certaines de ses relations à l'exemple de Sir Frederick Leighton ayant contribué au premier numéro du *Yellow Book* :

Some of the contributors, however, agreed with the reviewer in the *Times* that they were not happy about the company in which they found themselves, and Sir Frederick Leighton came to the Bodley Head to say that his friends had reprimanded him severely for getting himself into such a predicament and that he had solemnly promised them not to do it again¹³⁷.

¹³⁰ Voir Sturgis, Matthew. *Op. cit.* p.34 et p.55

¹³¹ Beardsley, Aubrey. *Op. cit.* p.68

¹³² Voir l'édition du *Times* du 20 avril 1894 et celle de *The Academy* du 28 avril 1894.

¹³³ Harper, Charles G. « A Practical Hand-book of Drawing for Modern Methods of Reproduction ». The Project Gutenberg EBook of A Practical Hand-book of Drawing for Modern Methods of Reproduction. 20 déc 2019. Consulté le 12 oct 2021 <<https://www.gutenberg.org/cache/epub/60972/pg60972-images.html>>

¹³⁴ Le dictionnaire médical *Manuila* définit la névrose comme un « trouble psychique caractérisé par un comportement anormal, [...] et dont le malade est conscient sans, pour autant, pouvoir le maîtriser. » Manuila, A. et al. *Dictionnaire médical Manuila*. Paris : Masson, 2004. p336

¹³⁵ Le terme provincial peut être utilisé de manière péjorative. « Il se dit souvent par dénigrement et en vue de l'ignorance où les gens de province sont des manières de la capitale ou de la cour. » Littré. (s.d). Provincial. Dans *Littré*. Consulté le 25 oct. 2021 sur <https://www.littre.org/definition/provincial>

¹³⁶ Un amusement qu'il évoqua dans la même lettre à Henry James : « However I enjoyed the excitement immensely. » Beardsley, Aubrey. *Op. cit.* p.68

¹³⁷ Mix, Katherine Lyon. *A Study in Yellow : the Yellow book and its contributors*. Lawrence : University of Kansas Press, 1960. p.90

Alors que toute critique contentait l'illustrateur pourvu qu'elle fasse parler de lui, Leighton, alors président de la Royal Academy, n'était pas de cet avis et considérait compromettant le fait d'être associé à un magazine dont les illustrations allèrent jusqu'à être jugées injustifiées par certains critiques¹³⁸. En parallèle, Edward Burne Jones, pourtant proche de l'illustrateur à ses débuts s'opposa à l'évolution du personnage et de ses travaux, comme l'indiqua Beardsley au *Boston Evening Transcript* : « I know that some people are disappointed and disgusted with my work. That's why I fell out with Burne-Jones—or rather, why he fell out with me. He doesn't like my work, for its immoral side, as he calls it¹³⁹. » De la même manière, Max Beerbohm, pourtant lui-même caricaturiste, regretta le comportement de son ami : « Mr. Beardsley tried, now and again, in a spirit of sheer mischief to scandalize the public. [...] An artist should not do that¹⁴⁰. » Bien que l'illustrateur ne laissât publiquement paraître aucune amertume quant à la défection de ses soutiens, sa correspondance traduit une certaine contrariété que l'on décèle dans sa lettre à Smithers à propos de l'article de Beerbohm : « What a charming article Max has written on my album in *To-Morrow*¹⁴¹. » L'ironie lui sert à dissimuler son émotion, inexprimable, car signe de la faillibilité du dandy, personnage insensible décrit par Baudelaire¹⁴².

Alors que sa quête constante d'indépendance permit à Beardsley de s'ériger en véritable esprit libre¹⁴³, il écrivit toutefois à sa sœur Mabel qu'il considérait comme une erreur stratégique le choix de la nouvelle génération de vouloir se démarquer à tout prix : « Young writers, painters, etc. in England are in such a hurry to *épater* the bourgeois and to 'arrive', to separate themselves from one another rather than to herd together, and to appear quite '*sérieux*'¹⁴⁴. » Cette lettre, écrite au crépuscule de sa vie, témoigne peut-être d'une prise de conscience de la part de l'illustrateur. En effet, l'indépendance qu'il avait tant recherchée le priva également du soutien des diverses écoles dont il s'inspira tout au long de sa carrière, et il se retrouva souvent bien seul face à la critique.

¹³⁸ Voir *Ibid.* p.91 à propos du papier paru dans le *Saturday Review* du 28 avril 1894.

¹³⁹ Smith, J. Walter. « A Chat with Beardsley ». *Boston Evening Transcript* 16 févr. 1895. p.16.

¹⁴⁰ Beerbohm, Max. 'Ex Cathedra: Mr Beardsley's Fifty Drawings', *To-Morrow*, 1897. pp.28-35

¹⁴¹ Beardsley, Aubrey. *Op. cit.* p.241

¹⁴² Baudelaire, Charles. « Le peintre de la vie moderne ». *Litteratura*. Fév 2005. Consulté le 26 oct 2021. <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/14785/mod_resource/content/1/BAUDELAIRE_le%20peintre.pdf>

¹⁴³ « There are no schools today. Every man works for himself. » Smith, J. Walter. *Op. cit.* p.16.

¹⁴⁴ Beardsley, Aubrey. *Op. cit.* pp.429-430

3) Des textes « mis en images plutôt qu’illustrés¹⁴⁵ »

a) Une connexion oblique

Parmi les critiques que Beardsley dut affronter, une large place est à octroyer à celles relatant l’absence de lien entre le texte illustré et la représentation picturale. Dès la parution de la version anglaise de *Salomé*, (qui fit connaître l’illustrateur au grand public) la question d’une harmonie entre les illustrations de Beardsley et le texte de Wilde fut posée, notamment par *The Studio* : « [W]hether the compositions do or do not illustrate the text—what may be their exact purpose or the meaning of their symbolism, is happily not necessary to consider here¹⁴⁶. » Bien que le sujet de l’article fût de mettre en avant l’aspect audacieux des illustrations et non d’étudier la concordance entre texte et illustrations, l’auteur ne put s’empêcher de mentionner cet aspect, preuve que celui-ci était incontournable. Il en fut de même, quelques mois plus tard, à la parution du *Yellow Book*, lorsque Frederick Wedmore qualifia les illustrations de Beardsley de « vides de sens » et allant jusqu’à étiqueter l’*Education Sentimentale* de « puzzle¹⁴⁷ ». Ce dernier terme fut d’ailleurs repris par des critiques contemporains à l’instar de Donald James Gordon, celui-ci soutenant que les illustrations de Beardsley oscillent « entre puzzle et indice¹⁴⁸. » Une formule qui semble parfaitement adaptée pour traduire la volonté constante de l’artiste d’éviter une connexion trop apparente entre les mots et ses travaux, cherchant continuellement d’autres moyens de construire cette connexion.

À la parution de *Salomé*, tandis que certains journaux tels que le *Times* se contentèrent de pointer le caractère « inintelligible [et] repoussant¹⁴⁹ » des illustrations de l’ouvrage, d’autres, comme le critique Theodore Wratlslaw, concédèrent une certaine harmonie entre les illustrations et la pièce, du fait des goûts communs aux deux artistes : « [Playwright and artist], [...] each loves the strange and fantastic, and each detests the common as well as the commonplace. [...] [I]t seems as if his drawings, when they do more or less coincide with the text, do so by chance as much as by design¹⁵⁰. » Sans toutefois négliger la fragilité du lien qui unit les illustrations au texte, Wratlslaw met ici en exergue le penchant des deux artistes pour

¹⁴⁵ Sturgis, Matthew. *Op. cit.* p.161

¹⁴⁶ *The Studio: An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art Volume Two*. London. 1894. p.184

¹⁴⁷ Wedmore, Frederick. « The Yellow Book ». *The Academy*. London. January-June 1894. p.349

¹⁴⁸ [traduction libre]. D.J Gordon dans Langenfeld, R., et N.A. Salerno. *Op. cit.* p.27

¹⁴⁹ [traduction libre]. *The Times*, 8.3.1894 p.12 dans Sturgis, Matthew. *Op. cit.* p.180

¹⁵⁰ Theodore Wratlslaw, *The Artist*, 2.4.1894 pp.100-101 dans Sturgis, Matthew. *Op. cit.* pp.180-181

ce qui est hors du commun. Selon lui, la volonté de créer une œuvre non ordinaire représentait l'un des points communs aux deux artistes, ce qui fit de la pièce de Wilde un sujet se prêtant à une représentation picturale à la *Beardsley*. Comme le fait remarquer Elliot L. Gilbert dans son article « "Tumult of Images": Wilde, Beardsley, and "Salome" », le récit biblique de Salomé fut repris bien avant Wilde par des auteurs tels que Flaubert, Laforgue ou Mallarmé¹⁵¹. Cependant, ces récits restèrent l'apanage des spécialistes en littérature et ce fut la Salomé de Wilde qui révéla le récit grand public. Gilbert attribue en partie ce retentissement à la place centrale qu'occupe le personnage féminin dans le récit de Wilde, à la différence des récits précédents, dans lesquels le personnage est plutôt considéré comme une « figure périphérique¹⁵²», « l'outil des manigances politiques de sa mère, une jolie jeune fille, un peu stupide, mortifère malgré elle¹⁵³. » Octroyant à son personnage une plus grande profondeur que dans les récits précédents, le dramaturge lui alloua également plus de pouvoir, faisant par conséquent de son personnage un être plus dangereux que dans les précédentes versions, une personnification de la femme fatale. Les illustrations de Beardsley (telles que *J'ai baisé ta bouche Iokanaan*, *The Peacock Skirt*, *The Stomach Dance* ou *The Dancer's Reward*) reflètent cette dangerosité mais elles placent également (physiquement) la jeune princesse en leur centre, traduisant ainsi tout le poids et le pouvoir que Wilde a souhaité donner à Salomé. Selon Gilbert, le personnage tire son pouvoir de son absence d'inquiétude face aux conséquences induites par la priorisation de son propre plaisir¹⁵⁴, comme en attestent ces lignes tirées de la fin de la pièce : « C'est pour mon propre plaisir que je demande la tête d'Iokanaan dans un bassin d'argent¹⁵⁵. » Ce dernier point nous conduit à évoquer l'autoréflexivité présente dans les travaux de Beardsley, cette quête absolue du plaisir n'étant pas sans rappeler les propos de l'illustrateur lorsqu'il revendiqua réaliser ses dessins uniquement pour le plaisir que cela lui procurait¹⁵⁶.

¹⁵¹ Voir Gilbert, Elliot L. « "Tumult of Images": Wilde, Beardsley, and "Salome" ». *Victorian Studies*. Winter 1983 : 133-159. p.142. Il s'agit là de *Hérodiade* de Stéphane Mallarmé paru en 1866, *Hérodiade* de Flaubert paru en 1877 et de « Salomé » récit extrait des *Moralités légendaires* de Jules Laforgue, paru en 1887.

¹⁵² [traduction libre]. Gilbert, Elliot L. *Op. cit.* p.142

¹⁵³ Greif, H.-J. « Une femme armée : Salomé ». *Québec français* 1999 : 71-74. p.73

¹⁵⁴ Voir Gilbert, Elliot L. *Op. cit.* p.152

¹⁵⁵ Wilde, Oscar. *Op. cit.*

¹⁵⁶ « I have always done my sketches, as people would say, for the fun of the thing... I have worked to amuse myself, and if it has amused the public as well, so much the better for me. » Lawrence, A.H. 'Mr Aubrey Beardsley and His Work', *Idler*, March 1897, pp. 189-202. Dans Sturgis, Matthew. *Op. cit.* p.309



Beardsley, Aubrey. *The Peacock Skirt*. 1894. Encre noire sur papier. 17,5 cm x 12,5 cm. Harvard Art Museum. Cambridge. <https://harvardartmuseums.org/collections/object/297895?position=0>



Beardsley, Aubrey. *The Dancer's Reward*. 1907 (deuxième édition. Première édition 1894). Encre noire sur papier. 34,2 cm x 27,2 cm. Victoria and Albert Museum. Londres. <https://collections.vam.ac.uk/item/O1045835/the-dancers-reward-print-beardsley-aubrey-vincent/>

De la même manière, dans *L'Education Sentimentale*, il n'existe pas de lien manifeste entre l'illustration de Beardsley et le roman de Flaubert. Toutefois, le choix de ce titre pour intituler son œuvre, associé au fait que cette dernière ne représente aucune scène de la diégèse de Flaubert reflète la volonté de Beardsley de faire de son travail une énigme que le spectateur doit déchiffrer afin de saisir toute la signification de l'illustration. Parmi les indices laissés par l'illustrateur, le titre figure en première position. Celui-ci est capital puisqu'il fait intervenir la notion d'intertextualité au sens où Julia Kristeva l'entend lorsqu'elle écrit que « tout texte est absorption et transformation d'un autre texte¹⁵⁷. » Le texte de *L'Education Sentimentale* de Beardsley (c'est-à-dire le titre de l'illustration) présuppose donc que l'artiste ait eu connaissance du roman de Flaubert. Cependant, pour que la référence à l'écrivain français soit comprise par les spectateurs il faut qu'ils aient eux-mêmes eu connaissance de cette référence, comme le notent Judith Still et Michael Worton dans l'introduction de l'ouvrage *Intertextuality Theories and practices*. : « A delicate allusion to a work unknown to the reader, which therefore goes unnoticed, will have a dormant existence¹⁵⁸. » Il est donc impossible pour un public n'ayant pas connaissance du roman de Flaubert d'accéder à la dimension intertextuelle de l'illustration (et par conséquent de juger de la concordance (ou non) entre la diégèse du roman et l'illustration). Cet aspect du travail de Beardsley fait de *L'Education Sentimentale* une œuvre ouverte : elle est non seulement le produit des lectures de l'illustrateur mais elle requiert également les connaissances du spectateur pour exprimer sa pleine signification¹⁵⁹. Ce dernier joue par conséquent un rôle essentiel, son savoir faisant partie intégrante de l'interprétation de l'illustration. Néanmoins, la volonté de l'illustrateur de se jouer de son public averti l'a poussé à opposer à son titre si transparent une œuvre aux liens incertains avec le roman de Flaubert, souhaitant « tromper l'attente du spectateur en le surprenant¹⁶⁰. »

Bien que *The Kiss of Judas* dût faire face aux mêmes critiques quant à la dissonance entre récit et illustration, son cas diffère de *L'Education Sentimentale*. À la différence de cette dernière—qui parût indépendamment et à distance du roman—*The Kiss of Judas* fut commandée par T. Dove Keighley, éditeur du *Pall Mall Magazine* pour illustrer *A Kiss of Judas*, une nouvelle de Julian Osgood Field devant paraître dans le numéro de juillet 1893. Le

¹⁵⁷ Kristeva, Julia. *Séméiotikè*. Seuil. Paris : 1969. EPUB.p.142

¹⁵⁸ Still, Judith, et Michael Worton. « Introduction ». *Intertextuality Theories and practices*. Manchester: Manchester University Press, 1990. 1-44. p.2

¹⁵⁹ Voir Houdart-Merot, Violaine. « L'intertextualité comme clé d'écriture littéraire ». *Le français aujourd'hui*. 2006: 25-32. p.27

¹⁶⁰ Joly, M. *Op. cit.* p.82

travail de Beardsley consistait donc, comme pour *Salomé*, à fournir un visuel que le public allait découvrir en même temps que les mots de l'auteur. L'illustrateur choisit de se concentrer sa représentation sur le récit enchâssé de la légende. Alors qu'il serait exagéré de déclarer que l'illustration n'a aucun rapport avec le texte, Beardsley choisit tout de même de s'inspirer assez librement de cette légende, ce qui lui permit de la situer dans un nouvel environnement, étranger à la diégèse de la nouvelle. Ainsi, les personnages représentés par Beardsley n'apparaissent à aucun moment dans la nouvelle de Field :

"The legend is," said Maryx, "that in the first instance they [the children of Judas] are here in every kind of shape—men and women, young and old, but generally of extraordinary and surpassing ugliness [...]. In order to really do harm, they have to sacrifice themselves to their hatred, go back to the infernal regions whence they came, —but go back by the gate of suicide, —report to the chief of the three princes of evil, get their diabolical commission from him, and then return to this world and do the deed. They can come back in any form they think the best adapted to attain their object, or rather satisfy their hate : sometimes they come as a mad dog, who bites you and gives you hydrophobia—that's one form of the kiss of Judas ; sometimes as the breath of pestilence, cholera, or what not—that's another form of the kiss of Judas ; sometimes in an attractive shape, and then the kiss is really as one of affection, though as fatal in its effect as the mad dog's bite or the pestilence. When it takes the form of a kiss of affection, however, there is always a mark on the poisoned body of the victim—the wound of the kiss. Last summer, when I was at Sinaia in attendance on the Queen, I saw the body of a peasant girl whose lover had given her the kiss of Judas, and there certainly was on her neck a mark¹⁶¹ .

Tandis que le narrateur évoque les multiples formes que puissent prendre les enfants de Judas, il ne mentionne jamais que ces derniers puissent prendre véritablement la forme d'enfants tels que celui façonné par l'illustrateur. De plus, le personnage féminin victime d'un enfant de Judas mentionné dans le texte de Field, est une jeune paysanne. Ce personnage ne correspond en aucun point à celui dépeint par l'illustrateur, la jeune fille de Beardsley semblant plutôt être issue d'une classe sociale aisée comme le laissent à penser ses vêtements et sa coiffure. Autre différence, la paysanne dont il est question dans le récit reçut le baiser fatal dans le cou et non sur le poignet comme c'est le cas sur l'illustration.

Néanmoins, en dépit des libertés prises par l'illustrateur par rapport aux mots du récit, son travail retranscrit le contenu de la légende, le baiser mortel demeurant l'élément central de l'illustration. Nous retrouvons également dans cette illustration un faisceau d'indices destiné à ne laisser aucun doute au spectateur quant à la véritable nature de l'enfant représenté. Tandis que l'illustrateur semble s'être détaché du texte de la légende en représentant un enfant en suppôt de Judas, il ne fait qu'illustrer littéralement l'expression employée par le narrateur (enfants de Judas) pour désigner ces créatures. La nature de cette petite créature est d'ailleurs

¹⁶¹ Field, J.O. *Op. cit.* p.177-178

affirmée par les fleurs se trouvant au premier plan de l'illustration. Ces fleurs, communément dénommées fleurs de Judas (en raison de la croyance selon laquelle Judas se serait pendu à cette variété d'arbre¹⁶²), Beardsley y accordait beaucoup d'importance, comme il l'écrivit à Keighley : « I should like the broken effect of the judas flowers to be kept as much as possible¹⁶³. » Cela s'explique par le fait que cet élément est essentiel à l'illustration : la dénomination de ces fleurs et leur proximité de l'enfant constituent pratiquement un rébus recomposant l'expression *enfant de Judas*. De plus, ces fleurs évoquent la mort—dessein des enfants de Judas—leur disposition suggérant une large flaque de sang¹⁶⁴, une connotation renforcée par la couleur pourpre qu'affichent ces végétaux dans leur milieu naturel. L'origine de leur dénomination, liée au suicide de l'apôtre, renvoie également au suicide que doivent commettre les enfants de Judas avant de revenir sur terre accomplir leur méfait.

Une fois encore, reconstituer ce puzzle requiert des connaissances de la part du spectateur. Ce fut précisément en raison de ce manque de connaissances de la part du public mais aussi de la critique que les illustrations de Beardsley furent très souvent perçues comme (trop) éloignées des textes qu'elles étaient censées représenter. D'autre part, comme l'explique Jacques Morizot dans son ouvrage *Qu'est-ce qu'une image ?*, selon le philosophe Kendall Walton, l'œuvre d'art peut être considérée (au même titre que les jouets pour les enfants) comme « un étai, un support, un point d'appui à partir duquel l'imagination est capable de proliférer, tel un arbre qui a d'abord besoin de son tuteur et souvent le dépasse¹⁶⁵. » Celle-ci encourage l'imaginaire du spectateur en lui fournissant un point de départ, un cadre. Le problème auquel doivent faire face les lecteurs-spectateurs des œuvres mentionnées ci-dessus est la présence d'un double cadre : celui du récit, qui diffère de celui de l'illustration. L'imagination du lecteur-spectateur se trouve par conséquent tiraillée entre deux supports distincts l'un de l'autre, un phénomène qui peut expliquer le sentiment de confusion éprouvé¹⁶⁶.

¹⁶² « [S]mall Eurasian leguminous tree, *Cercis siliquastrum*, with pinkish-purple flowers that bloom before the leaves appear: popularly thought to be the tree on which Judas hanged himself. » Collins. (s.d). Judas tree. Dans *Collins*. Consulté le 31 oct 2021 sur <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/judas-tree>

¹⁶³ Beardsley, Aubrey. *Op. cit.* p.48

¹⁶⁴ La dernière goutte de cette flaque étant formée par le motif utilisé par Beardsley comme signature. L'importance de la signature de l'artiste sera évoquée dans quelques pages.

¹⁶⁵ Voir Morizot, Jacques. *Qu'est-ce qu'une image?* Paris : Vrin, 2019. p.43

¹⁶⁶ Toutefois, ce phénomène peut également mener le lecteur-spectateur vers un sentiment de plaisir, à condition qu'il ait les connaissances nécessaires afin de pouvoir relever les libertés prises par l'artiste.

b) Une disharmonie à la source de tensions : le cas d'Oscar Wilde

Dès la parution de la version française de *Salomé* en 1893, Beardsley démontra de l'intérêt pour l'œuvre de Wilde, comme en atteste la réalisation de *J'ai baisé ta bouche Iokanaan*. Cette illustration semble avoir plu au dramaturge puisqu'il fit parvenir à l'illustrateur un exemplaire dédié de la pièce : « March '93, for Aubrey: for the only artist who, besides myself, knows what the dance of the seven veils is, and can see that invisible dance¹⁶⁷. » Pour Beardsley, qui, à ce moment-là, était encore inconnu du grand public, obtenir le soutien d'un célèbre auteur tel que Wilde représentait une grande opportunité. Plusieurs hypothèses furent avancées pour tenter d'expliquer le message quelque peu énigmatique de Wilde puisque, cette dédicace datant de Mars 1893, Beardsley n'avait pas encore réalisé ses illustrations pour la version anglaise de la pièce. Il ne pouvait donc s'agir d'un commentaire concernant *The Stomach Dance* représentant la danse des sept voiles effectuée par Salomé. Parmi les théories exprimées, Elliot L. Gilbert invoque le fait que, pour Wilde, Beardsley aurait saisi que toute la pièce repose sur des ambivalences. Selon cette hypothèse, le terme de *danse* est donc à comprendre au sens large, ne désignant pas uniquement la performance artistique réalisée par Salomé mais représentant la conduite de Salomé tout au long de la pièce, le jeu de voilement et dévoilement induit devenant alors une métaphore de la relation entre le texte de Wilde et les illustrations de Beardsley. Tandis que les mots du dramaturge lui permettent d'aborder les thèmes de l'homosexualité, de l'inceste ou de la nécrophilie de manière voilée, l'illustrateur s'amuse de la finesse de cette barrière et se sert de la « perméabilité du voile¹⁶⁸ » afin de les exposer au grand jour, de les dévoiler.

Quoiqu'il en soit, cette dédicace adressée au jeune illustrateur, semble indiquer que, dans un premier temps, Wilde ait considéré que la vision qu'avait Beardsley de la pièce correspondait à la sienne. Ainsi, lorsqu'en février 1894, John Lane et Elkin Matthew achetèrent la pièce afin de l'éditer outre-manche, l'aval de Wilde, couplé aux critiques concernant *J'ai baisé ta bouche Iokanaan*, (paru l'année précédente dans *The Studio*), convainquirent les éditeurs de demander

¹⁶⁷ Wilde dans Sturgis, Matthew. *Op. cit.* p.132

¹⁶⁸ [traduction libre] Showalter, Elaine. *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*. London : Virago Press, 1990. p.152

à Beardsley de fournir le visuel de la tragédie. Ce dernier accepta, y voyant l'occasion d'accéder à la notoriété, la pièce ayant déjà fait grand bruit en raison de sa censure en Angleterre¹⁶⁹.

Une fois le travail de Beardsley accompli, ses illustrations contribuèrent, elles aussi, à assurer la couverture médiatique de la pièce, faisant à leur tour grand bruit. Comme l'a noté Holbrook Jackson dans *The Eighteen Nineties* : « [Beardsley's] designs overpower the text—not because they are greater but because they are inappropriate, sometimes even impertinent¹⁷⁰. » Alors que la connexion entre le texte illustré et les travaux de Beardsley est très souvent oblique et nécessite l'implication du lecteur-spectateur pour être totalement révélée, aucune connaissance pointue ou capacité de raisonnement accrue ne sont en revanche nécessaires pour appréhender la vision franche et crue que l'illustrateur offre au public quant aux thèmes abordés par Wilde dans son travail. Cette hardiesse avec laquelle Beardsley illustra la pièce ne fut pas du goût du dramaturge qui s'indigna contre ce traitement de son œuvre : « Dear Aubrey's designs [...] are like the naughty scribbles a precocious schoolboy makes on the margins of his copy books¹⁷¹. » Les thèmes que le dramaturge s'était évertué à évoquer de manière travaillée se trouvèrent tournés en dérision car ostensiblement exposés dans les illustrations de Beardsley¹⁷². Le dramaturge, éprouvant de la rancœur à voir son texte ainsi manipulé, compara les effets des travaux de l'illustrateur à ceux de l'absinthe : « [Absinthe has] the seduction of strange sins. It is just like your drawings, Aubrey. It gets on one's nerves and is cruel¹⁷³. » Cette liqueur, fortement alcoolisée était connue pour agir considérablement sur le système nerveux, pouvant provoquer une amnésie chez son consommateur. En raison de ces effets sur les nerfs, les Victoriens considéraient ce breuvage comme susceptible de mener à la folie. Par ce parallèle, Wilde exprima donc son ressentiment envers Beardsley : tout comme l'amnésie était l'un des effets de l'absinthe, les travaux de l'illustrateur, témoignages de sa folie, seraient eux aussi bien vite oubliés.

¹⁶⁹ Toute représentation de la pièce fut prohibée par le Lord-chambellan, celui-ci appliquant la *Common Law Offences of blasphemy and blasphemous libel*, qui interdisait la représentation sur scène de personnages bibliques. À la suite de cette décision, Wilde menaça de renoncer à sa nationalité afin de pouvoir endosser la nationalité française et ainsi ne plus avoir à subir ces contraintes.

¹⁷⁰ Jackson, Holbrook. *The Eighteen Nineties; a review of art and ideas at the close of the nineteenth century*. London : Grant Richards Ltd., 1922. p.103

¹⁷¹ Wilde dans Winwar, Frances. *Oscar Wilde and the yellow 'nineties*. New York and London: Harper & Brothers publishers. p.214

¹⁷² Il fut demandé à Beardsley de remplacer trois de ses travaux, jugés inadaptés à la publication (car trop érotiques) par Lane : *John and Salome, The Toilet of Salome I, Salome on the Settle*. « I have withdrawn three of the illustrations and supplied their places with three new ones (simply beautiful and quite irrelevant). Beardsley, Aubrey. *Op. cit.* p.58

¹⁷³ Wilde dans Winwar, Frances. *Oscar Wilde and the yellow 'nineties*. New York and London : Harper & Brothers publishers. p.214

Cependant, non content d'employer le texte de *Salomé* pour servir ses illustrations, Beardsley utilisa également la figure du dramaturge, se jouant de lui comme le note Patrick Bade : « [T]he illustrations to the play poke fun at the author¹⁷⁴. » L'exemple de *The Woman in the Moon*, première illustration à apparaître dans l'ouvrage de 1894, démontre parfaitement cette idée. La lune représente un motif dans la pièce de Wilde, et est, à chaque évocation, toujours décrite de manière subjective par les personnages comme le remarque Gilbert : « Clearly the moon exists in the play only to the extent—and in the form—that it is perceived by the various characters¹⁷⁵. » Autorisant chaque protagoniste à partager sa propre vision de l'astre, Wilde cherche donc ici à démontrer, à travers ces différentes perceptions que « le monde existe d'autant de manières différentes qu'il peut être vu, décrit, dépeint¹⁷⁶. » Cependant, ces différentes visions restent des constructions subjectives¹⁷⁷, et la lune n'en reste pas moins un astre, comme le fait remarquer Herodias : « La lune ressemble à la lune, c'est tout¹⁷⁸. » Prêtant à cet astre les traits de Wilde dans *The Woman in the Moon*¹⁷⁹ mais aussi dans *The Platonic Lament*, Beardsley exploite donc le message véhiculé par le dramaturge : puisque celui-ci donna à chaque personnage la possibilité de livrer sa vision de la lune, l'illustrateur se permit également de donner la sienne. Une vision qui allie la représentation iconographique au texte de la pièce, celui-ci étant également utilisé de manière subversive. En effet, la volonté de l'illustrateur de faire apparaître le dramaturge en Dieu bienveillant vient à contre-pied de l'image que le texte renvoie de la lune. Ainsi, pour le page d'Herodias, « [l]a lune a l'air très étrange¹⁸⁰ » et pour Hérode, « [e]lle chancelle à travers les nuages comme une femme ivre... Je suis sûr qu'elle cherche des amants¹⁸¹... » En représentant le dramaturge, surplombant la scène et veillant sur ses personnages, Beardsley démontre au lecteur-spectateur sa considération envers Wilde. Dans le même temps, réunir visuellement la représentation de l'astre de la nuit et les traits du dramaturge lui permit de faire fusionner leurs caractéristiques. Les caractéristiques de la lune, furent imaginées par Wilde (puisqu'elles sont extraites du texte de sa pièce) mais elles peuvent également s'appliquer au dramaturge lui-même. De ce point de

¹⁷⁴ Patrick Bade dans Gilbert, Elliot L. *Op. cit.* p.134

¹⁷⁵ Gilbert, Elliot L. *Op. cit.* p.145

¹⁷⁶ Morizot, Jacques. *Op. cit.* p.58

¹⁷⁷ Voir Frankel, Nick. « The Dance of Writing: Wilde's Salome as a Work of Contradiction ». *Text* 10 (1997) : 73-106. p.93

¹⁷⁸ Wilde, Oscar. *Op. cit.*

¹⁷⁹ Dans un premier temps intitulée *The Man in the Moon*, l'illustration apparût sous le nom de *The Woman in the Moon* à la parution de la pièce. Bien que les raisons du changement de titre ne soient pas connues (réelle intention de l'artiste ou incompréhension de la part des éditeurs), l'illustration retrouva son titre d'origine dans *A Book of Fifty Drawings*, paru en 1897.

¹⁸⁰ Wilde, Oscar. *Op. cit.*

¹⁸¹ *Ibid.*

vue, la « femme ivre » peut ici le représenter, Wilde étant réputé pour avoir un goût prononcé pour la boisson. De la même manière, l'étrangeté de la lune exprimée par le page peut se rapporter à ses « goûts anormaux¹⁸² », métaphore renvoyant à son homosexualité ; une référence qui se teinte d'ironie lorsque Salomé déclare que pour elle la lune « ne s'est jamais donnée aux hommes¹⁸³. »

Bien que Wilde ne se plaignit jamais de ces représentations le concernant, il était agacé à l'idée que les illustrations de Beardsley puissent obtenir plus d'attention que son texte, et par conséquent que l'illustrateur puisse obtenir plus d'attention que lui. Outre le contenu des illustrations, son agacement fut probablement accru par un aspect technique, celui de la mise en page du texte et des images, comme l'expose Nick Frankel :

Perhaps even more striking is the tendency of the illustrations to dwarf the play's linguistic text. [...] Perhaps with the intention of stretching the length of the book, the text has been set [...] in Whistler's manner, with masses of blank margin at the bottom and outer edges. [...] The linguistic text, printed at the top of the page close to the spine or stitching, is designed to be balanced by a facing-page of text printed equally close to the spine. [...] With two pages of text so balanced, the open book appears as a single unit. But Beardsley's illustrations disrupt this Whistlerian typographic balance because they conceive the visual field to be not the book or pair of pages but the single page in itself. They leave the facing-page of text strangely incomplete or stranded, its luxurious attitude to its margins exposed and embarrassed by the completeness with which Beardsley has occupied the entire page¹⁸⁴.

Il résulta de cette mise en page une domination physique des illustrations de Beardsley sur le texte de Wilde, contribuant à un créer un sentiment de supériorité de l'image sur le texte. Lorsque *The Studio* mentionna la domination du travail de Beardsley sur celui de Wilde (« the irrespressible personality of the artist dominating everything¹⁸⁵ »), cela pouvait donc s'appliquer tant à l'interprétation de la pièce par l'illustrateur qu'à l'alliance inégale de l'image et du texte dans l'édition de 1894. Tandis que l'interprétation bien particulière de Beardsley fut perçue comme un manque de conformité au texte de Wilde, elle permit également à ses illustrations de prendre l'ascendant sur le texte. Ce dernier point fut important pour l'illustrateur puisque, comme le note Martine Joly dans *Introduction à l'analyse de l'image* : « Faire une image » c'est aussi emprunter « la forme de représentation la mieux adaptée aux objectifs que l'on se sera fixés¹⁸⁶. » Ces objectifs étaient clairs et au nombre de deux chez Beardsley :

¹⁸² [traduction libre] Harris, Frank. *Oscar Wilde*. New York : Dorset Press, 1989. p.65

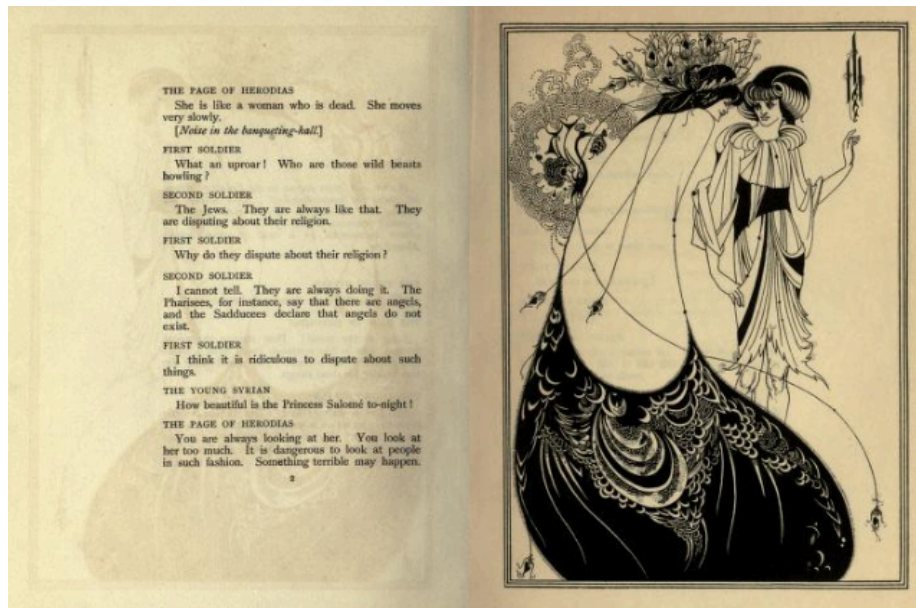
¹⁸³ Wilde, Oscar. *Op. cit.*

¹⁸⁴ Frankel, Nick. « The Dance of Writing: Wilde's Salome as a Work of Contradiction ». *Text 10* (1997) : 73-106. pp.100-101

¹⁸⁵ *The Studio: An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art Volume Two*. London. 1894. p.184

¹⁸⁶ Joly, M. *Op. cit.* p.79

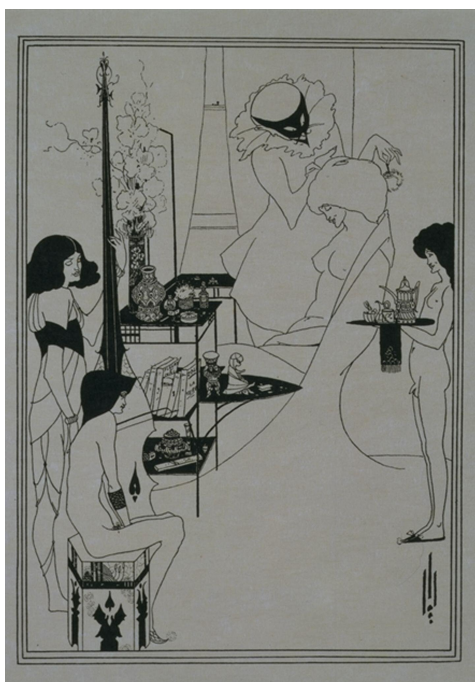
atteindre la notoriété et tenter de faire de l'image une entité indépendante, s'affranchissant au maximum de tout texte.



Beardsley, Aubrey. *The Peacock Skirt* dans *Salome : a tragedy in one act*. Londres : The Bodley Head, 1907 (première édition publiée en 1894). <https://archive.org/details/salometragedyino00wildrich/page/2/mode/2up>



Beardsley, Aubrey. *John and Salome*. 1907 (deuxième édition. Première édition en 1894). Encre noire sur papier. 22,3 cm x 15,7 cm. Victoria and Albert Museum. Londres. <https://collections.vam.ac.uk/item/O1026536/john-and-salome-print-beardsley-aubrey-vincent/>



Beardsley, Aubrey. *The Toilet of Salome*. 1907 (deuxième édition. Première édition en 1894). Encre noire sur papier. 22,4 cm x 16,1 cm. Victoria and Albert Museum. Londres. <https://collections.vam.ac.uk/item/O186116/the-toilette-of-salome-i-print-beardsley-aubrey-vincent/>



Beardsley, Aubrey. *Salome on the Settle*. 1907 (deuxième édition. Première édition en 1894). Encre noire sur papier. 22,4 cm x 15,9 cm. Victoria and Albert Museum. Londres. <https://collections.vam.ac.uk/item/O1026222/salome-on-a-settle-print-beardsley-aubrey-vincent/>

III) Texte et image : une dissociation impossible

Beardsley n'a jamais souhaité établir un rapport horizontal entre le texte et l'image¹, son ambition étant plutôt de libérer ses illustrations du texte. Pour lui, les mots ne représentaient en rien un support sur lequel ses travaux pouvaient s'appuyer mais au contraire il les percevait comme une entrave, un obstacle à l'entière expression des illustrateurs. Toutefois, en dépit des efforts qu'il fournit pour faire de ses travaux des productions autonomes, il n'y parvint jamais totalement. Comme le remarque Nietzsche, « [s]i l'on cherchait à supprimer l'envers, l'idéal côté face disparaîtrait, alors que c'est précisément ce que l'on aimerait préserver². » Telles les deux faces d'une même pièce, texte et image « s'entre-appartiennent³ », l'existence de l'un étant essentielle à celle de l'autre. Aussi, bien que l'illustrateur plaçât l'image au centre de son processus de création, et souhaitât la voir prendre l'ascendant sur le texte, il dut tout de même composer avec le caractère essentiel des mots puisque ceux-ci constituent notre langage, nous permettant d'exprimer notre pensée. En ce sens, ils sont par exemple indispensables aux arts visuels car ils permettent à l'artiste de baliser l'interprétation du spectateur, notamment à travers le choix du titre. Cet élément s'invite parfois *dans* les travaux de Beardsley et semble, par conséquent, tempérer la volonté de l'artiste d'affranchir totalement ses productions du texte. Cependant, les mots s'avèrent parfois insuffisants pour *dire* l'image : en raison de codes sémiotiques différents, texte et image ne peuvent correspondre avec exactitude et une part de contenu est laissée à l'imagination du lecteur-spectateur. Selon Nietzsche, bien que les mots incarnent un bon outil pour « *indiquer* un contenu⁴ », le philosophe pense qu'il faut cependant, « *passer à travers*, laisser « le sémantique » derrière soi pour accéder à ce qui est « réellement donné⁵ ». » De ce point de vue, les mots sont comme une porte d'entrée permettant au

¹ « L'image peut être de différente nature, prendre un caractère franchement pictural ou être plus allusive comme l'image mnémonique, l'image onirique. Elle évolue donc depuis sa forme la plus insaisissable jusqu'à sa réalisation la plus concrète, comme l'icône, l'image réalisée en peinture. » Louvel, L. *Texte/Image : Images à lire, textes à voir*. Presses universitaires de Rennes, 2016. p.15

La terminologie anglaise permet de réaliser une distinction entre ces formes, comme le propose W.J.T. Mitchell : « You can hang a picture, but you cannot hang an image. The image [...] is what can be lifted off the picture, transferred to another medium, translated into a verbal ekphrasis. [...] The image is the "intellectual property" that escapes the materiality of the picture when it is copied. The picture is the image plus the support; it is the appearance of the immaterial image in a material medium. » Mitchell, W J.T. *What do Pictures Want ? The Lives and Loves of Images*. Chicago : University of Chicago Press, 2005. p.85

Dans cette partie, le terme image sera donc à entendre au sens de *picture*, d' « image matérielle ».

² Müller-Lauter, Wolfgang. « Le problème de l'opposition dans la philosophie de Nietzsche ». *Revue Philosophique De La France Et De L'Étranger* 196.4 (2006) : 455-478. p.457

³ *Ibid.* p.457

⁴ *Ibid.* p.467

⁵ *Ibid.* p.467

spectateur d'accéder à l'univers de l'image. La création de ce passage induit l'existence d'un point de contact entre le texte et l'image : selon Liliane Louvel, cette rencontre suscite un riche dialogue entre le texte et l'image, créant un surplus de sens, qu'elle nomme « tiers pictural ». Tandis que ce point se trouve à la jonction des deux univers, son existence ainsi que l'interactivité générée—qu'elles soient évoquées par l'artiste lui-même, par les critiques ou par des chercheurs—nécessitent pourtant l'utilisation de mots pour être communiquées au public.

1) Texte et image, différents mais dépendants

a) Sémiotique du texte et de l'image

Beardsley doit en partie sa notoriété à la manière dont le public a accueilli ses travaux. Que celui-ci soit choqué, indigné ou amusé, ces sentiments sont le résultat d'un processus d'interprétation, que la sémiotique propose d'étudier. Cette science, qui tire son nom du grec *séméion* signifiant signe, étudie comment des éléments (appelés signes) « provoquent des significations, c'est-à-dire des interprétations⁶. » Le terme signe désigne « quelque chose que l'on perçoit—des couleurs, de la chaleur, des formes, des sons—et à quoi on donne une signification⁷. » Les signes signifient donc « *quelque chose d'autre qu'eux-mêmes*⁸ » et provoquent ainsi une procédure d'interprétation chez le récepteur. Cette idée est défendue par l'un des pères fondateurs de la sémiotique, Charles Sanders Peirce⁹. Dans la théorie de Peirce, le signe est constitué de trois pôles : « la face perceptible du signe : « representamen » ou signifiant (St), ce qu'il représente : « objet » ou référent, et ce qu'il signifie : « interprétant » ou signifié (Sé)¹⁰. » L'analyse de ces trois aspects, qui constituent tout signe¹¹, doit également prendre en considération le contexte dans lequel le signe apparaît ainsi que les attentes du récepteur. La sémiotique concerne tous les langages¹², dans la mesure où ce terme caractérise

⁶ Joly, M. *Op. cit.* p.24

⁷ *Ibid.* p.25

⁸ *Ibid.* p.29

⁹ Charles Sanders Peirce (1839-1914) : philosophe et scientifique américain.

¹⁰ Joly, M. *Op.cit.* p.34

¹¹ Peirce distingue également différents signes qu'il classe en fonction de la relation qui unit signifiant et référent. Ainsi, il identifie l'icone (le signifiant ressemble au référent), l'indice (ou index. Le signifiant représente une partie du référent. La relation signifiant-référent est métonymique) et le symbole (la relation signifiant-référent est métaphorique).

¹² La sémiologie (terme de la même origine mais plus utilisé en Europe) propose de placer la linguistique en tête de ces langages. Dans ce domaine, les travaux de Ferdinand de Saussure (1857-1913, linguiste suisse dont le *Cours de linguistique générale*, publié en 1916 à partir de notes prises par ses élèves, est considéré comme un texte

« une catégorie de signes, ou de symboles, servant [...] à communiquer.¹³ » Ainsi, les arts visuels sont un langage, au sein duquel « l'image est traitée comme une entité sémiotique et chacun de ses composants est le résultat d'un codage plus ou moins minutieux¹⁴. »

Il est donc possible d'étudier la sémiotique de l'image mais son analyse nécessite le recours au langage verbal¹⁵. En effet, le langage représente « une nécessaire fonction médiatrice¹⁶ » qui nous permet de nous exprimer au sujet de l'image, comme l'observe E. B Gilman : « Le langage s'insère nécessairement entre l'œuvre d'art et l'esprit : nous devons communiquer nos perceptions d'un tableau non seulement aux autres mais à nous-mêmes, nous disant à nous-mêmes ce que nous voyons au moyen d'un rapport verbal ou verbalisable¹⁷. » Toutefois, se servir des mots comme *médiateurs* implique que ces derniers occupent une position médiane : ils ne peuvent rendre avec exactitude ce qui est perçu puisqu'ils ne peuvent remplacer les signes composant l'image. Nous avons affaire à une « incompatibilité [...] entre les deux codes sémiotiques¹⁸ » et il nous faut procéder à une opération de « translation, illustration, équivalence, remplacement de l'original, transmutation, commerce, dialogue, conversion¹⁹ » afin de passer d'un code à l'autre. Parmi cette liste de noms qui tentent de décrire ce processus, Liliane Louvel préfère celui de transposition, celui-ci impliquant la notion de « passage (suggéré par trans, inter) de l'un dans/par, de l'un à l'autre²⁰. » Cependant, emprunter ce passage implique inévitablement une perte de contenu : « [C]omme le change opéré entre deux monnaies, il y a toujours un reste, une différence de valeur dont quelqu'un paie le prix. La

majeur dans le domaine de la linguistique) qui envisagent la langue comme un « système [...] rigoureusement organisé », établissent les fondements de la linguistique moderne et sont également considérés comme étant précurseurs du structuralisme. De Saussure, Ferdinand. *Cours de linguistique générale (3e éd.)*. Paris: Payot, 1931. p.116

Le structuralisme est défini comme : un « courant de pensée des années 1960 » selon lequel tout système a une structure et que cette dernière détermine la position de chaque élément dans l'ensemble. Des « permutations dans la structure sont possibles à partir des lois qui la régissent. » La « recherche de structures cachées sous les phénomènes apparents » constitue également l'un des principes du structuralisme. Voir « Structuralisme ». Larousse Encyclopédie. 14 janv 2020. Consulté le 6 déc 2021 <<https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/structuralisme/94130>> et Léon, Jacqueline. « Historiographie du structuralisme généralisé. Étude comparative. » *Les structuralismes linguistiques : problèmes d'historiographie comparée* 3 (2013) : 1-23. p.2

¹³ Joly, M. *Op.cit.* p.25

¹⁴ Morizot, Jacques. *Op. cit.* pp.22-23.

Ce discours renvoie à la pensée conventionnaliste qui, selon Morizot, met l'accent sur « l'importance du tissu de médiations qui façonnent notre usage des images et sur la valeur créatrice du résultat. » Une pensée que le philosophe oppose à la doctrine naturaliste « pour qui l'exactitude du rendu constitue un objectif qui se suffit à lui-même. » Morizot, Jacques. *Op. cit.* p.20

¹⁵ Nous reviendrons dans quelques pages sur la nécessaire utilisation du langage verbal.

¹⁶ Louvel, Liliane. *Le tiers pictural*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2010. p.58

¹⁷ E. B Gilman dans *Ibid.* p.58

¹⁸ Louvel, Liliane. *Op.cit.* p.24

¹⁹ *Ibid.* p.24

²⁰ *Ibid.* p.27

balance n'est jamais exacte, le compte ne tombe pas juste. Le reste est alors la part d'imaginaire laissée en suspens²¹. » Ce phénomène concerne le discours sur l'image mais également l'image lorsqu'elle tente de rendre compte d'un texte. C'est précisément ce second point que Beardsley a su exploiter. Conscient de l'existence de cet entre-deux, il choisit de l'utiliser et de faire de cette « part d'imaginaire » le terreau de ses illustrations. Tandis que bon nombre de ses travaux sont soumis au processus de transposition (puisque'ils reposent malgré tout sur des textes), Beardsley, loin de chercher à minimiser la différence entre texte et image, s'efforça au contraire de donner la part belle à cet écart²².

Bien que de natures différentes, texte et image présentent des similitudes, comme le remarque Virginia Woolf : « [P]ainting and writing have much to tell each other; they have much in common. The novelist after all wants to make us see. [...] They both speak at once, [...] stimulating the eye of the mind and of the body²³. » Pour l'écrivaine, les productions textuelles et iconiques ont en commun la détermination de leurs créateurs à *faire voir* quelque chose au récepteur. Pour y parvenir, texte et image utilisent des procédés similaires et c'est dans « leur mode de fonctionnement structurel²⁴ » que l'on peut chercher à opérer un rapprochement entre les deux sortes de productions. L'analogie n'est donc pas à rechercher dans la thématique de la représentation mais davantage dans les procédés utilisés afin de construire cette représentation.

L'exemple du prospectus pour le lancement du *Yellow Book* illustre parfaitement ce propos puisque texte et image ont recours à un procédé rhétorique similaire, la répétition. Cela a déjà été évoqué, Harland et Beardsley désiraient que le magazine soit véritablement perçu comme un livre. Ainsi, douze occurrences du mot « book » apparaissent dans une seule et même phrase :

It will be a book—a book to be read, and placed upon one's shelves, and read again; a book in form, a book in substance; a book beautiful to see and convenient to handle; a book with style, a book with finish; a book that every book-lover will love at first sight; a book that will make book-lovers of many who are now indifferent to books²⁵.

²¹ *Ibid.* p.24

²² « [T]he very oblique connection between some of the drawings and the text of the play [Salome] may have encouraged Lane to invent special designation for them: the title page, it was decided, should proclaim that the play had been 'pictured', rather than illustrated, by Aubrey Beardsley. » Sturgis, Matthew. *Op. cit.* p.161

²³ Woolf, Virginia. « Walter Sickert: a Conversation ». *A Project Gutenberg Canada Ebook*. 3 oct 2012. Consulté le 7 déc 2021 <<https://www.gutenberg.ca/ebooks/woolfv-waltersickert/woolfv-waltersickert-00-e.html>>

²⁴ Louvel, Liliane. *Op. cit.* p.62

²⁵ Harland, Henry, et Aubrey Beardsley. *The Yellow Book An Illustrated Quarterly*. Prospectus. London : The Bodley Head, 1894.

En employant ce procédé, les auteurs cherchent à convaincre le lecteur que le magazine qu'il pourra se procurer aura les caractéristiques d'un livre sous bien des aspects, ici énumérés. Le magazine sera en fait, la somme de tous ces aspects, qu'il cumulera, tout comme cette phrase cumule les groupes nominaux. Ces derniers contiennent tous le mot « book », dont la répétition donne du rythme à la phrase et entraîne un effet de redondance. Le rythme est par ailleurs accentué par l'utilisation de points-virgules, qui donnent à la répétition des allures d'anaphore. Cela permet aux auteurs de souligner la nature du magazine, celle-ci étant l'information majeure à retenir, comme l'explique Catherine Fromilhague : « L'anaphore, en rythmant l'énoncé, imprime dans la mémoire de l'auditeur les informations délivrées ; la tension poétique qu'elle crée vise aussi à entraîner l'adhésion²⁶. »

De la même manière, nous retrouvons l'idée de répétition dans le visuel du prospectus à travers les multiples livres représentés par Beardsley. Certains d'entre eux, composant la vitrine de la librairie, reposent sur des étagères qui forment des cases. Cette organisation rappelle la structure de l'extrait ci-dessus, qui compartimente chaque caractéristique du *Yellow Book* entre deux points-virgules ; des caractéristiques qui se trouvent par ailleurs juxtaposées les unes aux autres à l'instar des cases de la devanture représentée. L'effet d'énumération est donc ici rendu visuellement par la quantité de livres se trouvant sur les étagères mais également par la succession d'étagères. L'illustration présente également deux bacs (à l'extérieur de la librairie et dont l'un se trouve au premier plan) dans lesquels les ouvrages apparaissent de manière plus désordonnée, créant un effet de profusion qui rappelle l'abondance des caractéristiques énumérées dans le texte.

Un autre exemple de similarité rhétorique peut être observé entre le texte de *Salomé* et les représentations que Beardsley en a donné, Salomé étant une allégorie de la mort tant dans le texte de Wilde que dans les travaux de l'illustrateur²⁷. Dans le texte de Wilde, le personnage apparaît aux yeux du jeune Syrien « comme une colombe²⁸ ». D'un point de vue sémiotique la colombe est un symbole puisque, si le mot désigne un oiseau, cette espèce particulière symbolise la paix. Cette symbolique trouve son origine dans la Genèse, l'oiseau, obéissant et docile, prévenant Noé du retrait des eaux²⁹. Toutefois, le dramaturge renverse ici cette signification puisque le jeune Syrien ne perçoit pas uniquement Salomé en colombe mais bien

²⁶ Fromilhague, Catherine. *Les figures de style*. Nathan, 1995. p.28

²⁷ Bien que ce soit la figure de style qui nous intéresse et non la thématique, il se trouve que cette dernière est ici également commune au texte et à l'image.

²⁸ Wilde, Oscar. *Op. cit.*

²⁹ « La colombe revint à lui sur le soir ; et voici, une feuille d'olivier arrachée était dans son bec. Noé connut ainsi que les eaux avaient diminué sur la terre. » « Genèse ». *La Bible en ligne*. 1999. Consulté le 7 dec 2021 <<http://www.bible-en-ligne.net/bible,01O-8,genese.php>>

en « colombe qui s'est égarée³⁰. » L'ajout de cette proposition subordonnée relative la rapproche d'un autre oiseau, également présent dans cet épisode de la Genèse : « Noé demande au corbeau de sortir de l'arche afin d'aller voir si les eaux se sont retirées. L'oiseau prend son envol, constate que les eaux reculent mais au lieu de rapporter l'information à Noé, il s'attarde à manger des cadavres³¹. » Par cette comparaison, le jeune Syrien suggère que sous l'apparence vertueuse de la blanche colombe, la princesse porte en elle les caractéristiques du corbeau, considéré comme une « créature négative, [...] signe de péché et de mort³² ».

Nous retrouvons cette référence à la mort dans *J'ai Baisé ta Bouche Iokanaan* où Beardsley a choisi de dépeindre le personnage de Salomé sous les traits de Méduse. Cette gorgone, dénommée pour la première fois par Hésiode³³, possède diverses caractéristiques parmi lesquelles le pouvoir d'anéantir quiconque soutiendrait son regard : « The snakes and fangs were formidable enough, but her invincible weapon, of course, was the power of her eyes to turn into stone any creature whose eyes met hers³⁴. » Ainsi, bien que Salomé apparaisse de profil dans le travail de Beardsley, le spectateur peut observer son regard à la fois intense et glaçant qui fixe la tête de Iokanaan. La tête de celui-ci est d'ailleurs portée par la princesse à hauteur de ses yeux, ces derniers plongeant directement dans ceux du défunt Iokanaan.

b) Texte et image : deux territoires souvent pensés de manière verticale

La similarité des procédés employés par le texte et l'image peut être liée au fait que chacun de ces deux univers nous sert « à exprimer des sensations et des idées³⁵. » En tant que langages, ils représentent un moyen pour l'homme de donner forme à ses pensées, aux images mentales présentes dans son esprit. Ainsi, l'historien Ignace J. Gelb note que : « Partout à travers le monde l'homme a laissé les traces de ses facultés imaginatives sous forme de dessins, sur les rochers, qui vont des temps les plus anciens du paléolithique à l'époque moderne³⁶. » Qu'il s'agisse de pétrogrammes (représentations « dessinées ou peintes³⁷ ») ou de pétroglyphes

³⁰ Wilde, Oscar. *Op. cit.*

³¹ Pastoureau, Michel. *Noir*. Paris : Seuil, 2008. EPUB p.296.

³² *Ibid.* p.296.

La pièce de Wilde regorge de figures de styles se rapportant à la mort mais dans cet exemple, c'est le personnage de Salomé qui y est directement associé et comparé.

³³ Hésiode : poète grec, ayant vécu au VIII^e siècle avant J.C

³⁴ Barnes, Hazel. *The Meddling Gods*. Lincoln : University of Nebraska Press, 1974. p.4

³⁵ Littré. (s.d). Langage. Dans *Littré*. Consulté le 8 déc 2021 sur <https://www.littré.org/definition/langage>

³⁶ I-J Gelb dans Joly, M. *Op.cit.* pp.13-14

³⁷ *Ibid.* p.14

(représentations « gravées ou taillées³⁸ ») ces figures sont considérées comme des images dans le sens où elles « imitent, en les schématisant visuellement, les personnes et les objets du monde réel³⁹. » Ces images, qui expriment la pensée de leurs auteurs sont donc autant d'éléments pouvant être considérés comme les prémisses de l'écriture⁴⁰. Lorsque Louvel reprend les propos de A-M. Christin selon qui, « [l]'écriture est née de l'image⁴¹ », c'est pour évoquer l'idée d'un processus d'évolution au sein duquel les différents systèmes d'écriture représentent une variation des pictogrammes préhistoriques. De ce point de vue, texte et image ne sont pas concurrents mais incarnent plutôt un continuum dans notre système de communication. D'ailleurs, le geste de la main de l'homme préhistorique « sur la paroi de la caverne⁴² » s'apparente à celui de l'écrivain : « dans les deux cas, c'est inscrire, tracer⁴³. » Dans les deux cas, il s'agit de transmettre un message à l'aide de signes. Louvel nous rappelle également que dans certaines langues (telles que le grec et le russe) un seul et même mot correspond aux verbes peindre et écrire, témoignage supplémentaire du lien existant entre les deux activités⁴⁴. Pourtant, en dépit de ce lien initial qui unit texte et image l'un à l'autre, les mots ont acquis une supériorité sur l'image, et cette dernière est souvent « envisagée dans la dépendance du texte⁴⁵. »

Cette mise en concurrence entre texte et image fut établie très tôt : Horace dans *De Arte poetica* (*Art poétique*⁴⁶) établit déjà un parallèle entre les deux domaines, utilisant la désormais célèbre formule *ut pictura poesis*, en poésie comme en peinture. Une telle comparaison permit aux deux domaines de rester « distincts, différents⁴⁷ » et contribua à établir dans le même temps « un lien de ressemblance vérifiable—ou donné comme tel⁴⁸ » entre le comparé (la poésie) et le comparant (la peinture). De l'idée d'une relation de ressemblance entre ces deux éléments dérive celle selon laquelle, le comparé doit imiter le comparant—à savoir l'imitation de la

³⁸ *Ibid.* p.14

³⁹ *Ibid.* p.14

⁴⁰ Nous pouvons distinguer trois grands systèmes d'écritures : le système idéographique (lequel comprend pictogrammes et idéogrammes—et auquel je fais référence), le système syllabique (où « chaque signe représente un son ») et enfin le système alphabétique (où « chaque signe représente un son décomposé »). Voir Bnf. «Les systèmes d'écriture ». *L'aventure des écritures*. 2020. Consulté le 18 dec 2021 <<http://classes.bnf.fr/dossiecr/sys-ecri.htm>>

⁴¹ A-M Christin dans Louvel, Liliane. *Op. cit.* p.32

⁴² *Ibid.* p.32

⁴³ D. Bergez, dans *Ibid* p.100

⁴⁴ γράφω en est la traduction grecque et писать la traduction russe.

⁴⁵ Di Rosa, Geneviève, et Jeanne-Antide Huynh. « Présentation ». *Le français aujourd'hui* 161.2 (2008) : 3-8. p.4

⁴⁶ La date de parution de *l'Art poétique* reste incertaine, mais est estimée entre -20 et -8 av JC.

⁴⁷ Fromilhague, Catherine. *Op. cit.* p.75

⁴⁸ *Ibid.* pp.74-75

peinture par la poésie⁴⁹. La formulation d'Horace implique par conséquent que « [l]e langage devait rivaliser avec le voir⁵⁰. »

Cette formule fut reprise et exploitée lors de ce que l'on nomma le *paragone*. Ce terme italien (signifiant comparaison) désigne le débat qui eut lieu à la Renaissance au sujet de la classification des arts. Ce débat concernait principalement la sculpture et la peinture mais la poésie y fut également associée⁵¹. Au cours de ce débat, la formule d'Horace, que ce dernier avait utilisé à des fins strictement argumentatives⁵², se trouva non seulement élevée au rang de théorie mais fut également traduite à contresens. Pour les peintres de la Renaissance, la poésie apparut comme étant le comparant et la peinture le comparé. C'est ainsi que l'*ut pictura poesis* devint « la peinture comme la poésie » :

L'*Ut pictura poesis* se donne pour but d'affirmer la prééminence de la peinture, de la hausser au rang d'un art libéral, en l'assimilant à la poésie. "La peinture est comme la poésie" veut dire qu'elle est elle, comme la poésie, un art noble, un art d'invention, un art intellectuel⁵³.

Les peintres s'attelèrent donc à remettre en question cette (re)formulation qui fait apparaître la poésie comme un art exemplaire, naturellement supérieur à la peinture. Cette idée trouve appui dans l'aphorisme que Plutarque attribue à Simonide de Céos, selon qui « la peinture serait une poésie muette, et la poésie, une peinture parlante⁵⁴. » La peinture (et donc plus largement l'image), comme le remarque Louvel, se retrouve donc « affectée d'un coefficient négatif, celui de la mutité⁵⁵ » face à la poésie (et de manière générale au texte).

Cette notion de hiérarchie entre texte et image s'affirma au début du vingtième siècle à travers les travaux de Ferdinand de Saussure, puis fut reprise et entretenue, notamment par Roland Barthes⁵⁶, pour qui « la perception visuelle du monde, les images, en passent forcément par le

⁴⁹ La définition du verbe ressembler évoque l'idée d'imitation : « Terme d'arts. Offrir l'imitation exacte d'un objet. » Littré. (s.d). Ressembler. Dans *Littré*. Consulté le 18 déc 2021 sur <https://www.littré.org/definition/ressembler>

⁵⁰ Louvel, Liliane. *Op. cit.* p.91

⁵¹ Voir Dundas, Judith. « The Paragone and the Art of Michelangelo ». *The Sixteenth Century Journal* 21.1 (1990): 87-92.

⁵² « [E]n affirmant que « la poésie est comme une peinture », Horace entendait simplement, au sein d'une réflexion sur la convenance, mettre en évidence, pour le spectateur du tableau auquel est comparé le lecteur du livre, le point de vue optimal qui permet de juger de chaque œuvre selon son genre. » Génétiot, Alain. « Présentation ». *Dix-septième siècle* 245.4 (2009) : 581-583. p.581

⁵³ Larue, Anne. « De l'*Ut pictura poesis* à la fusion romantique des arts ». *La Synthèse des arts*. Lille: Presses du Septentrion, 1998. p.4

⁵⁴ Louvel, Liliane. *Op. cit.* p.12

Voir Plutarque, *Œuvres morales*. « La gloire des Athéniens ». Les *Œuvres morales* sont un ensemble de traités que le philosophe grec, a rédigé tout au long de sa vie (71-126 ap J.C). Il y cite notamment le poète lyrique grec Simonide (556-467 av J.C).

⁵⁵ Louvel, Liliane. *Op. cit.* p.12

⁵⁶ Roland Barthes (1915-1980) : philosophe et sémiologue français.

langage⁵⁷. » Le sémiologue soutient que le langage est inhérent à l'homme et que, bien plus qu'un instrument, la langue est « un réflexe sans choix, la propriété indivise des hommes⁵⁸. » Selon lui, l'homme n'est jamais séparé du langage puisque toute pensée « s'actualise verbalement⁵⁹. » L'image engendre un discours qui nous permet à la fois d'organiser et structurer nos pensées mais aussi d'échanger entre êtres humains⁶⁰. Nous retrouvons donc ici l'idée de prédominance du texte sur l'image grâce à sa capacité de *dire*. L'importance accordée à cette prédominance donna naissance à des théories rapprochant la structure de l'image de celle du texte. Tandis que Barthes s'intéressa à la *Rhétorique de l'image*⁶¹, Wahl⁶² (qui rejoint Barthes sur le fait que « toute expérience est pour nous de langage⁶³ ») envisage l'image sous l'angle de la grammaire, considérant que celle-ci « est conçue comme une phrase⁶⁴. » L'image est composée d'éléments devant être considérés comme grammaticaux puisqu'ils constituent des suites de propositions et proposent au spectateur-lecteur un parcours de lecture qui mène au déchiffrement de l'image.

À cette pensée pourrait s'opposer celle de Martin Heusser qui, convoquant Walter Benjamin⁶⁵, estime qu'« on interprète le monde (son image) avant même de parler⁶⁶. » Ne pas recourir au langage verbal ne signifierait donc pas pour autant échouer à appréhender ce que l'on voit. Ainsi, « les impressions auditives et visuelles ont toujours charrié de la signification, ont toujours été du langage pour nous⁶⁷. » Elles nous transmettent un message, expriment une idée, nous permettent d'avoir accès à des connaissances, de communiquer. Cette perspective est partagée par Daniel Arasse, qui affirme que l'image possède une « signification spécifique⁶⁸ » lui permettant de s'affirmer hors du texte⁶⁹. Néanmoins, Arasse nuance son propos : « [I] est vrai qu'un texte doit souvent confirmer l'interprétation d'une image⁷⁰. » Appréhender au mieux l'image et s'exprimer à son sujet semble donc être inévitablement lié à la verbalisation, le texte

⁵⁷ Louvel, Liliane. *Op. cit.* p.31

⁵⁸ Barthes, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*. Seuil, 1972. p.15

⁵⁹ Louvel, Liliane. *Op. cit.* p.34

⁶⁰ Le linguiste Roman Jakobson (1896-1982) propose de lister les éléments nécessaires à la constitution de l'acte de communication ainsi que les différentes fonctions du langage dans son article « Linguistics and Poetics » paru en 1960.

⁶¹ Voir Barthes, Roland. « Rhétorique de l'image ». *Communications* 1964 : 40-51.

⁶² François Wahl (1925-2014) : philosophe et éditeur français, il a notamment contribué à promouvoir le structuralisme en publiant les travaux de Barthes et Lacan.

⁶³ Wahl dans Louvel, Liliane. *Op. cit.* p.31

⁶⁴ *Ibid.* p.38

⁶⁵ Walter Benjamin (1892-1940) : philosophe, critique d'art et essayiste allemand.

⁶⁶ Louvel, Liliane. *Op. cit.* p.33

⁶⁷ Heusser dans *Ibid.* p.33

⁶⁸ Arasse dans *Ibid.* p.58

⁶⁹ Nous examinerons ce point ainsi que la remise en cause de l'approche linguistique de l'image dans quelques pages.

⁷⁰ Arasse dans Louvel, Liliane. *Op. cit.* p.58

remplissant une fonction à la fois interprétative et explicative, comme l'a constaté Michael Baxandall : « [E]ntre l'explication et l'objet de l'explication vont se glisser des mots et des concepts.⁷¹ » Cette affirmation soutient la pensée de Barthes : face à une image nous verbalisons dans un premier temps pour nous-même ce que nous voyons afin de pouvoir communiquer à ce sujet dans un second temps. L'image devient productrice d'un texte qui devient en retour un support à la lisibilité de l'image.

c) La question du texte dans l'image

Désireux d'abolir ce rapport hiérarchique entre texte et image, Beardsley aspirait à ce que l'image soit reconnue comme étant non seulement indépendante du texte mais également comme étant (au moins) son égale. Dans cette optique, il s'employa à distinguer et à présenter de manière similaire les contenus appartenant aux deux univers, comme en atteste la structure du *Yellow Book*. Toutefois, en dépit de la philosophie que révèle ce choix éditorial, certains travaux de l'illustrateur combinent texte et image. Dans *J'ai baisé ta bouche Iokanaan*, l'artiste fait apparaître au sein de son illustration les mots de Salomé : « J'ai baisé ta bouche, Iokanaan, j'ai baisé ta bouche⁷². » Le texte, inscrit en noir sur fond blanc, se situe juste sous le personnage de Salomé.

⁷¹ Baxandall dans *Ibid.* p.58

⁷² « Ah ! j'ai baisé ta bouche, Iokanaan, j'ai baisé ta bouche. Il y avait une âcre saveur sur tes lèvres. Était-ce la saveur du sang ?... Mais peut-être est-ce la saveur de l'amour. On dit que l'amour a une âcre saveur... Mais, qu'importe ? Qu'importe ? J'ai baisé ta bouche, Iokanaan, j'ai baisé ta bouche. » Wilde, Oscar. *Op. cit.*



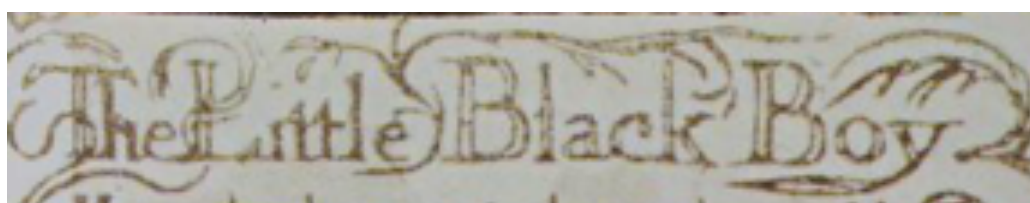
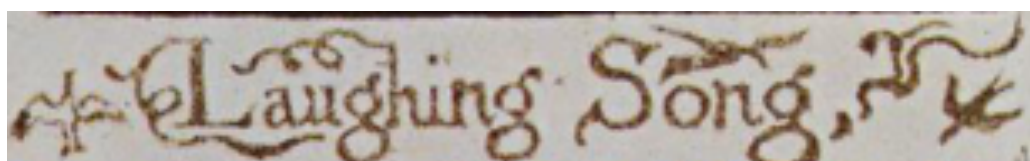
Beardsley, Aubrey. Détail de *J'ai Baisé ta Bouche Iokanaan*. 1893. Encre noire sur papier. 22,8 cm x 12,7 cm. Victoria and Albert Museum. London. <https://collections.vam.ac.uk/item/O88083/jai-baisé-ta-bouche-iokanaan-print-beardsley-aubrey-vincent/>

La manière dont Beardsley a choisi de disposer ces mots permet de mettre en évidence la répétition prononcée par Salomé : « J'ai baisé ta bouche » (la formule est à chaque fois inscrite seule sur une ligne). Cette répétition est articulée autour du prénom du personnage auquel celle-ci s'adresse, Iokanaan. L'agencement du texte dans l'illustration permet l'obtention d'une symétrie au centre de laquelle se trouve le prénom du prophète⁷³. Ce dernier se trouve donc encadré de haut en bas par le groupe nominal « ta bouche ». Par ce visuel, Beardsley offre au lecteur la possibilité d'effectuer facilement une lecture verticale qui lui fournit d'emblée les mots-clés liés à la scène représentée. Un parallèle peut être établi avec certains travaux de William Blake, comme le remarque Andrew Welch dans son travail « Text, Image, Book: Reading William Blake » : « In some of these instances, the eye more easily navigates the text from top to bottom rather than left to right [...]. This reading, made available by the materiality of the text, provides a thematic background for the conventional left-to-right reading⁷⁴. »

⁷³ Visuellement, cette disposition rappelle la structure de certains poèmes contenant des vers sur-longs. En outre, la répétition des mots « baisé » et « bouche » renvoie également le lecteur-spectateur à une figure de style que l'on retrouve fréquemment en poésie : l'allitération.

⁷⁴ Welch, Andrew. *Text, Image, Book: Reading William Blake*. 5 déc. 2010. Consulté le 26 déc. 2021 <<https://imaginingwilliamblake.wordpress.com>>
Cette remarque peut s'appliquer à Beardsley bien que dans l'exemple cité par Welch, cet effet soit le résultat d'un texte condensé, aux lignes resserrées.

Il n'est pas surprenant de trouver dans les illustrations de Beardsley des similitudes avec le travail de Blake, l'illustrateur s'étant très tôt intéressé aux productions de celui-ci⁷⁵. Ainsi, nous remarquons que des lignes sinueuses (très présentes dans *J'ai baisé ta bouche Iokanaan*) s'entremêlent au texte de la pièce de Wilde, à la manière dont Blake présente certains de ses titres de poèmes tels que *Laughing Song* ou *The Little Black Boy*⁷⁶.



Blake, William. Détails de *Laughing Song* et *The Little Black Boy*. *Songs of Innocence*. New York: Dover Publication, Inc., 1971. pp.11 et 12 (première publication en 1789)

Pour Blake, premier à graver sur une même plaque poèmes et illustrations, l'intrication de ces deux univers était la meilleure manière de transcrire ce qu'il nommait ses visions⁷⁷. Celles-ci étaient si intenses que ni la poésie, ni le dessin n'auraient pu y parvenir séparément, comme l'observe Makenna Polan :

[H]e [...] create[s] a work that interacts with itself and combining his two worlds of words and images to create a distinct work of art that would say something new that neither thing could say on their own. [...] Blake has abandoned any and all conventions that come with traditional illustration and has created a new medium that uses the art of literature and words alongside pictures⁷⁸.

⁷⁵ D'après Sturgis, Beardsley découvrit le travail de William Blake à travers Gabriel Dante Rossetti. L'engouement de ce dernier pour le poète Dante Alighieri mena Beardsley à s'intéresser à son œuvre majeure *La Divine Comédie*, qui fut illustrée par Blake. Voir Sturgis, Matthew. *Op. cit.* p.64

⁷⁶ Ces poèmes sont extraits du recueil *Songs of Innocence* publié pour la première fois par Blake lui-même en 1789.

⁷⁷ « Il ne voyait pas, comme il l'a écrit, « par ses yeux », mais « à travers ». Et ce qui lui apparaît à travers, au-delà du monde sensible [...] c'est la réalité spirituelle, telle que la représente l'Imagination. » Jordis, Christine. « Vision prophétique de William Blake ». *Études* avril.4 (2014) : 77-86. p.78

⁷⁸ Polan, Makenna. « William Blake As an Illustrator ». *Erudition Magazine*. 16 fév 2020. Consulté le 7 janv. 2022 <<https://www.eruditionmag.com/home/william-blake-as-an-illustrator>>

En alliant texte et image, Blake cherchait avant tout un moyen de communiquer au mieux sa façon singulière de voir le monde. Dans ce monde, les végétaux incarnent le symbole même du vivant. Cela tient au fait que ces derniers sont non seulement capables de se développer grâce à la force vitale qui les anime mais sont également dotés d'un pouvoir de régénération considéré bien supérieur à celui des êtres humains⁷⁹. Le procédé de régénération implique une notion de renouvellement puisqu'il s'agit de reproduire « une partie détruite⁸⁰ » : en ce sens, la régénération est « une manière de reconfigurer un tout⁸¹. » Ainsi, dans les travaux de Blake, les lignes sinueuses qui représentent la végétation sont animées par une telle force vitale qu'elles se développent jusqu'à rejoindre le texte, imprégnant celui-ci de leur vitalisme et reconfigurant la frontière entre texte et image. La création de ce nouveau mode d'expression, multimédial⁸², permet au public de vivre une nouvelle expérience⁸³. Le texte et l'image, par leur complémentarité et l'unicité à laquelle Blake les soumet créent un tout : l'accès à la pensée du poète-illustrateur est assujettie à leur indivisibilité. Nous retrouvons cet enchevêtrement du texte et de l'image dans *J'ai baisé ta bouche Iokanaan*, où les lignes ondulent autour du texte et finissent par complètement fusionner avec celui-ci, leur tracé rejoignant celui de certaines lettres. Beardsley ne se contente donc pas simplement d'intégrer les mots de Wilde à son illustration, il fait du texte un élément iconographique à part entière.

Ce choix peut paraître surprenant étant donné la faible opinion que l'illustrateur avait de la pièce, comme le fit remarquer Robert Ross : « It is interesting that [Beardsley] should have found inspiration [...] in a play he never admired⁸⁴. » Compte-tenu des rivalités existantes entre le dramaturge et Beardsley (ainsi que de la volonté de ce dernier d'affranchir au maximum ses travaux de toute production textuelle), il est vraisemblable que l'illustrateur ait souhaité s'approprier les mots de Wilde. La fusion des lignes de l'image avec celles du texte lui

⁷⁹ Blake appuie sa pensée sur le concept d'épigénèse (« [T]he concept stood for a gradual, internally motivated process of morphogenesis, commencing from what we might call an epicenter. ») qui s'oppose à la théorie de la préformation (« a doctrine according to which God [...] makes the design for each species. ») Gigante, Denise. *Life*. Yale University Press. New Haven and London, 2009. p.7

⁸⁰ Littré. (s.d). Régénération. Dans *Littré*. Consulté le 30 avr 2022 sur <https://www.littre.org/definition/régénération>

⁸¹ Gigante, Denise. *Life*. Yale University Press. New Haven and London, 2009. p.123

⁸² « [M]ultimediality refers to the meeting of two media in one and the same object, [...] “intertextuality that transgressed media borders”. » Voir Odichi-Dan Ugorji, Michael. « From Intermediality to Plurimediality: Deleting the Lines of Medium Essentialism in Creative Media and Digital Rhetoric ». *Journal of Advertising and Public Relations* 2018 : 15-20.

⁸³ Une expérience optimisée selon Polan, puisque la combinaison texte-image proposée par Blake lance également un défi à son public. Ses illustrations ne sont pas nécessaires à la bonne compréhension des textes avec lesquels elles sont présentées. En revanche, elles offrent l'occasion au public de faire fonctionner son imagination, l'incitant à associer texte et image comme un puzzle afin d'en extraire le maximum d'informations. Voir Polan, Makenna. « William Blake As an Illustrator ». *Erudition Magazine*. 16 fév 2020. Consulté le 7 janv. 2022 <<https://www.eruditionmag.com/home/william-blake-as-an-illustrator>>

⁸⁴ Robert Ross dans Gilbert, Elliot L. *Op. cit.* p.134

permettent de s'emparer visuellement du texte de la pièce : devenu un élément iconographique, celui-ci ne représente plus un système auquel l'illustrateur doit se référer. Cette idée rejoint celle exprimée par Virginia Woolf dans *Walter Sickert: a conversation* et citée par Louvel : « Parmi les nombreuses formes d'artistes [...] [certains] font constamment des incursions dans les territoires des autres ; [...] les hybrides, les pillards⁸⁵. » Le commentaire de Woolf, qui concerne surtout l'emprunt de techniques littéraires appliquées aux arts visuels peut ici parfaitement s'appliquer à l'illustrateur qui, dans le cas de *J'ai baisé ta bouche Iokanaan*, revendique pratiquement le statut de pillard en dérobant son texte au dramaturge. Alors que la multimédialité de ce travail, semble dans un premier temps révéler un rapport rhizomatique dans lequel « le texte et l'image resteraient liés de manière inextricable tout en maintenant la différence qui leur est propre⁸⁶ », la manière dont Beardsley introduit le texte dans son travail nous laisse penser que ce dernier envisageait plutôt cette relation d'une manière verticale dans laquelle le texte serait assujéti à l'image.

The Kiss of Judas nous fournit un autre exemple de production multimédiale puisque le titre du travail de Beardsley (qui diffère de celui de la nouvelle qu'il illustre) apparaît au sein même de celui-ci. Ce titre, tout comme *J'ai baisé ta bouche Iokanaan* est emprunté au texte de la nouvelle de Julian Osgood Field. L'expression « the kiss of Judas » apparaît en effet à trois reprises lorsque le Docteur Maryx narre le récit de la légende des enfants de Judas⁸⁷. Dans la diégèse, ce personnage réfère au baiser de Judas en utilisant l'article défini *the*, puisqu'il évoque la légende de ce baiser de manière générale, à la différence du titre de la nouvelle, *A Kiss from Judas*, qui, lui, désigne le cas particulier du baiser de Judas reçu par le Lieutenant-Colonel Richard Ulick Verner Rowan. Si le titre de l'illustration renvoie également aux tous derniers mots de la nouvelle⁸⁸, le choix de cet intitulé fait surtout écho à la volonté de l'illustrateur de concentrer son travail sur le récit enchâssé de la légende.

⁸⁵ Woolf dans Louvel, Liliane. *Op. cit.* p.18

⁸⁶ *Ibid.* p.20

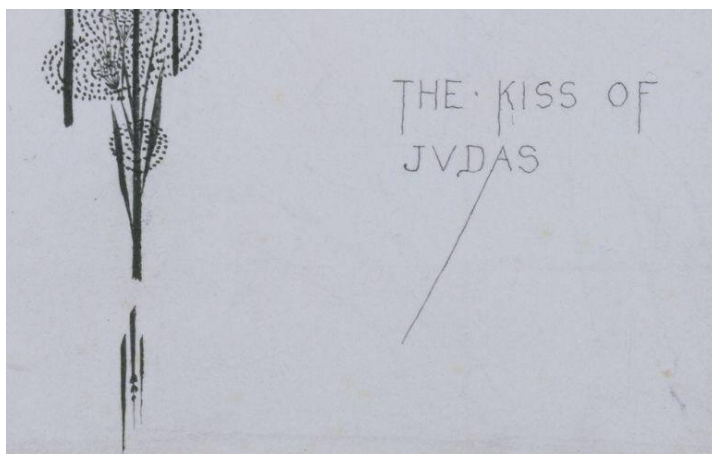
Le terme rhizomatique renvoie à la théorie développée par Deleuze et Guattari (qui prône un modèle de pensée où l'art, la science et la politique se rejoignent horizontalement, à la manière d'un rhizome) dans leur ouvrage *Mille Plateaux* paru en 1980.

⁸⁷ Voir Field, J.O. *Op. cit.* p.178

⁸⁸ « Mr. Adams, now retired from his delicate and difficult profession of valet, and living in the neighbourhood of Newmarket, could be prevailed upon to give a detailed account of all the strange facts connected with the death of his master, show Hippy Rowan's diary, and complete his story by producing a photograph, which he himself had taken of the dead man's neck, on which is plainly visible the imprint of the Kiss of Judas. » Field, J.O. *Op. cit.* p.226

Nous remarquons que dans cette dernière référence au baiser de Judas, le mot *Kiss* est pourvu d'une majuscule, dont l'emploi permet de souligner une personnification du terme. La figure de style est intensifiée par l'ancrage

Pour Louvel, le choix du titre d'une œuvre visuelle n'est pas anodin puisque celui-ci « est un mode mixte qui tout naturellement articule un passage entre les deux media, entre image et texte⁸⁹. » Le titre correspond à un élément de nature discursive dont la fonction est de qualifier un élément pictural, ce sont ces propriétés qui constituent la mixité à laquelle Louvel fait référence. Dans *The Kiss of Judas*, ce passage entre les deux médias, constitué par le titre se trouve amplifié, puisque non seulement le titre choisi par Beardsley est intégré à la représentation picturale mais celui-ci est également directement emprunté au texte de la nouvelle. Toutefois, lors de la première parution de l'illustration et de la nouvelle dans *The Pall Mall Magazine*, l'illustration de Beardsley occupait une pleine page précédant le texte de Field⁹⁰. Il s'avéra donc impossible que le lecteur-spectateur puisse effectuer un lien entre le récit et le titre de l'illustration (ainsi que son contenu) à première vue⁹¹. En revanche, après lecture de la nouvelle, le public put observer la correspondance entre les mots de Field et le titre de l'illustration, tout comme il put noter que l'illustrateur, toujours dans un désir de conquête du texte, avait manipulé ce titre.



Beardsley, Aubrey. Détail de *The Kiss of Judas*. 1893. Plume et encre sur papier. 31,8 cm x 22,5 cm. Victoria and Albert Museum. London. <https://collections.vam.ac.uk/item/O685625/the-kiss-of-judas-drawing-beardsley-aubrey-vincent/>

du baiser dans la réalité fictionnelle (il n'est plus simplement une légende), créant ainsi un effet de réel. Ce concept, théorisé par Roland Barthes en 1968, démontre comment l'ajout de détails inutiles au déroulement de la diégèse (ici la mention du journal ou de la photographie par exemple) donnent au lecteur le sentiment que le texte décrit la réalité.

⁸⁹ Louvel, Liliane. *Op. cit.* p.106

⁹⁰ « The Kiss of Judas ». *The Pall Mall Magazine vol.I*. London : George Routledge & Sons, 1893. p.338

En revanche d'autres illustrations (qui ne furent pas réalisées par Beardsley) se rapportent à la diégèse et figurent au côté du texte.

Voir « The Pall Mall magazine. v.1 1893 May-Oct ». HathiTrust Digital Library. 20 mars 2020. Consulté le 12 janv. 2022 <<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015024563077&view=1up&seq=391&skin=2021>>

⁹¹ Il est permis de supposer que cette disposition convenait à Beardsley, cela lui permettant de dissocier son travail de celui de Field.

Nous remarquons également que le graphisme de la lettre A du nom Judas pointe la signature de Beardsley. Ce signe aux allures japonisantes, qui semble goutter de la métaphorique flaque de sang produite par les fleurs de Judas, fut utilisé par Beardsley pendant une partie de sa carrière, lui permettant de marquer ses travaux « comme une lettre⁹². » Cette signature, trace laissée par l'artiste, qu'elle soit « figurée » ou écrite⁹³ », symbolise à la fois l'authenticité du travail de l'artiste mais également « la voix du peintre⁹⁴ », et atteste de l'engagement de celui-ci. Beardsley avait pour habitude d'inclure sa signature à ses illustrations, en faisant ainsi « l'un des éléments de la scène⁹⁵ » dépeinte. Toutefois, bien que ladite signature soit facilement reconnaissable, il faut parfois ouvrir l'œil pour la distinguer⁹⁶. L'illustrateur a donc ici orienté intentionnellement le regard du spectateur du titre de son œuvre (et donc du contenu de la nouvelle) vers sa signature : il est ainsi possible d'imaginer que Beardsley a souhaité établir un lien entre la légende évoquée et lui-même. Désignant sa signature à l'aide du nom Judas, souhaitait-il suggérer au public qu'il était (ou plus précisément son personnage⁹⁷), lui aussi, un enfant de Judas ? Bien que l'artiste n'ait eu de lien avéré avec le satanisme⁹⁸, le choix d'exploiter l'intérêt porté aux forces occultes en cette fin-de-siècle lui permit de brouiller ainsi « la frontière entre l'œuvre et ce qui l'entoure⁹⁹. »

⁹² Butor, Michel. *Les mots dans la peinture*. Paris : Flammarion, 2019. (1^{ère} édition 1980) EPUB p.94

⁹³ Louvel, Liliane. *Op. cit.* p.74

⁹⁴ *Ibid.* p.75

⁹⁵ *Ibid.* p.75

⁹⁶ Voir par exemple *Salomé on the Settle*.

⁹⁷ Un rapprochement peut être effectué entre la notion de personnage public et l'emploi de ce signe comme signature puisque, dans sa correspondance, Beardsley ne le qualifie pas de signature mais bien de *trade mark*, preuve de la fonction qu'il lui confère. (Voir Beardsley, Aubrey. *Op.cit.* p.45)

Plus tard, il abandonna d'ailleurs cette *trade mark*, déclarant ne plus en avoir besoin et signant de son nom complet ou paraphant ses travaux : « "I suppose every drawing will have the 'Beardsley mark'—the three parallel lines like the crest of the Prince of Wales?" Beardsley raised his hand. "Oh, no, I've dropped that forever. After this when it's necessary I shall sign my name. Of course, in books which are marked on the title page, 'Pictures by Aubrey Beardsley', there will be no need of a distinctive mark. Otherwise, I'll write my name." » Smith, J. Walter. *Op. cit.* p.16

⁹⁸ « In The Kiss of Judas there is no evidence of Satanism, but unhappily the author of the story [...] turns out to have been a professed Satanist. [...] There are no signs that this man meant anything to Beardsley. » Reade, Brian. « Beardsley Re-Mounted ». *Reconsidering Aubrey Beardsley*. Ann Arbor : UMI Research Press, 1989. 103-130. pp.119-120

⁹⁹ [traduction libre]. Rippl, Gabriele. *Handbook of Intermediality*. Berlin/Boston : Walter de Gruyter, 2015. EPUB p.955

2) Le texte pour comprendre l'image : une réalité à nuancer

a) Le titre : un garde-fou

Le titre représente une brèche dans la frontière entre l'œuvre et ce qui lui est extérieur, que les artistes, à l'instar de Beardsley, sont susceptibles d'exploiter en raison de son statut particulier, « périphérique par rapport à l'œuvre¹⁰⁰. » Bien que le philosophe Emmanuel Kant ne fasse pas directement référence au titre dans son ouvrage *Critique de la faculté de juger* (1790), il constate cependant que l'œuvre d'art est entourée d'« ornements (*parerga*)¹⁰¹ » qu'il définit comme « ce qui ne fait pas partie intégrante de la représentation entière de l'objet comme l'un de ses éléments constitutifs, mais simplement comme un ajout extérieur¹⁰². » Dans *La vérité en peinture*, paru en 1978, Jacques Derrida revient sur la pensée de Kant au sujet du *parergon*¹⁰³ et le définit ainsi :

[N]i œuvre (*ergon*), ni hors d'œuvre, ni dedans ni dehors, ni dessus ni dessous, il [...] donne lieu à l'œuvre.

[...]

Le *parergon* inscrit quelque chose qui vient en plus, *extérieur* au champ propre [...], un détachement mal détachable¹⁰⁴.

Derrida reprend donc l'idée développée par Kant selon laquelle le *parergon* ne constitue pas l'œuvre et occupe une position de supplément par rapport à celle-ci. Toutefois, il évoque également l'idée que l'œuvre et son *parergon* sont liés (« il donne lieu à l'œuvre »), forment une unité, ce qui les rend difficilement dissociables. Selon Derrida, tel « un accessoire que l'on est obligé d'accueillir¹⁰⁵ », le *parergon* représente ce qui opère aux abords de l'œuvre mais ne doit pas « l'emport[er] sur l'essentiel¹⁰⁶ ». Cette nouvelle approche, plus large que celle de Kant, admet que les éléments tels que le titre (mais aussi la signature ou la légende) font partie de l'œuvre, et leur confère par conséquent un nouveau statut.

¹⁰⁰ Louvel, Liliane. *Op. cit.* p.76

¹⁰¹ Kant, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*. Flammarion, 2015. p.205

¹⁰² *Ibid.* p.205

Afin de clarifier son propos quant au terme *parerga*, Kant cite en exemple les « cadres des tableaux », les « vêtements pour les statues » ou encore les « colonnades autour des palais ».

¹⁰³ Terme issu du grec *para*, « à côté de » et *ergon*, « travail ». Singulier de *parerga*.

¹⁰⁴ Derrida, Jacques. *La vérité en peinture*. Flammarion, 1978. pp.14, 65, 67

¹⁰⁵ *Ibid.* p.63

¹⁰⁶ *Ibid.* p.63

En effet, le titre et l'œuvre n'ont pas toujours été aussi intimement liés puisque la tradition académique renvoyait le titre à sa seule valeur de supplément, comme l'explique Louvel :

[L]es titres avaient bien traditionnellement pour tâche de fonctionner comme indices du sujet ou du thème. Ils en facilitaient la classification, indiquaient et légitimaient le sujet représenté, proposaient une équivalence, soit une transposition réussie, entre une histoire et sa représentation. Cependant, ils ne devaient pas être indispensables : le sujet devait être reconnaissable en lui-même par ses seuls moyens¹⁰⁷.

Les titres, majoritairement narratifs ou descriptifs étaient donc simplement voués à remplir des fonctions « d'identification, de désignation¹⁰⁸. » La représentation visuelle (qu'il s'agisse d'une image ou d'une sculpture) « devait parler pour elle-même¹⁰⁹ ». Un titre explicatif se voyait par exemple fustigé par la critique car il était considéré comme un commentaire ou une justification. La nécessité de devoir expliquer le visuel reflétait soit l'incompétence de l'artiste à représenter le sujet, soit un choix de sujet « trop obscur pour être spontanément reconnu¹¹⁰ » et donc non adapté à la représentation picturale.

Toutefois, à la fin du dix-neuvième l'apparition du modernisme¹¹¹, courant artistique caractérisé par la recherche de nouvelles formes d'expression, mena les artistes à explorer de nouveaux sujets (et non plus seulement à reproduire et embellir le monde qui les entourait) ainsi qu'à rompre avec l'intitulation narrative imposée par l'art académique. À titre d'exemple, dans *Olympia*, Édouard Manet joue sur la distance entre l'intitulé de l'œuvre et la représentation du sujet. Le grand format de la toile ainsi que la référence à la *Vénus d'Urbain* de Titien semblent indiquer un travail académique. Mais, alors que « la consonance classique du titre *Olympia* désignant le sujet stéréotype de l'odalisque¹¹² » paraît également mener dans cette direction, la définition du terme nous en écarte. *Olympia* est en réalité le surnom fréquemment donné aux courtisanes. C'est donc à travers le titre du tableau que le spectateur comprend que *Vénus* s'est ici transformée en courtisane.

¹⁰⁷ Louvel, Liliane. *Op. cit.* p.70

¹⁰⁸ *Ibid.* p.67

¹⁰⁹ Heusser, M. et al. *Text and Visuality: Word & Image Interactions 3*. Rodopi, 1999. p.108

¹¹⁰ *Ibid.* p.108

¹¹¹ « Modernism, in the fine arts, a break with the past and the concurrent search for new forms of expression. Modernism fostered a period of experimentation in the arts from the late 19th to the mid-20th century, particularly in the years following World War I. »

Parmi les caractéristiques de ce mouvement peuvent être citées l'attention portée à la matérialité des travaux (Manet conservait par exemple les marques laissées par les coups de pinceaux sur ses travaux), le regard des personnages (regardant le spectateur pendant que celui les regarde aussi) et l'autoréflexion de l'artiste, souvent représenté sur la toile. Voir Heusser, M. et al. *Op. cit.* p.110

¹¹² Heusser, M. et al. *Op. cit.* p.112



Tiziano, Vecellio. *Vénus d'Urbino*. 1538. Huile sur toile. Venise. 119 cm x 165 cm. Musée des offices, Florence. <https://www.uffizi.it/opere/venere-urbino-tiziano>



Manet, Édouard. *Olympia*. 1863. Huile sur toile. 130,5 cm x 191 cm. Musée d'Orsay. <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/olympia-712>

Par le choix de cet intitulé, Manet nous ramène à l'idée d'unité entre le titre et le visuel présenté : *Olympia* possède une « neutralité narrative¹¹³ » qui permet au peintre de présenter son sujet de manière plus subtile que ne l'aurait fait un titre narratif tel que *Portrait d'une*

¹¹³ *Ibid.* p.113

*courtisane*¹¹⁴. De la même manière, le message linguistique transmis par *L'Education Sentimentale* de Beardsley berne le spectateur, en orientant celui-ci sur une piste qui correspond faussement à ce qui est dépeint. Outre le rapport d'intertextualité que le travail entretient avec le texte de Flaubert, le titre inspire une notion d'apprentissage romanesque de l'amour. Alors que l'adjectif sentimental suggère une certaine sensibilité, cette idée est aussitôt contrecarrée par la représentation picturale qui dépeint une matrone, un feuillet à la main face à une jeune fille. Tandis que la posture des deux personnages peut rappeler celle d'un précepteur face à son élève et renvoyer ainsi au principe d'éducation, il est possible d'imaginer que les connaissances transmises par la matrone à son élève soient de nature pragmatique, teintant alors le terme sentimental d'ironie.

Selon Louvel, le titre peut également permettre d'orienter l'œil du spectateur vers un détail de l'œuvre qui aurait pu lui échapper. Le message linguistique permet de mettre en valeur ce détail, soit parce que l'artiste le juge véritablement essentiel au message qu'il souhaite transmettre¹¹⁵, soit parce qu'il désire effectuer un contraste avec des éléments représentés de manière plus évidente. À titre d'exemple, *Black Coffee* de Beardsley oriente le regard vers le contenu de la tasse posée sur la table, éloignant ainsi l'attention du spectateur des attributs des deux femmes et de leur attitude l'une envers l'autre¹¹⁶.

¹¹⁴ Titre suggéré par Hoek dans Heusser, M. et al. *Op. cit.* p.113

¹¹⁵ *L'Absinthe* de Degas en est l'exemple même. D'abord présenté en France sous le nom de *Dans un café*, l'œuvre heurta le public en raison de son réalisme. Mais lors de son exposition à Londres en 1893, à l'occasion de l'inauguration de la Grafton Gallery, c'est par son nouveau titre, *L'Absinthe* (choisi à dessein) que le tableau choqua (au vu des effets dévastateurs de la liqueur, mais aussi de ce que l'opinion lui associait : une vie de bohème insouciance).

¹¹⁶ « The woman in black is hiding her hands, perhaps covering her companion's hand, which is also on her lap. The lady in black's hairstyle resembles devil's horns, a further hint to his contemporaries of their 'sinful' behaviour. » « The Story of Aubrey Beardsley in Five Artworks ». *Tate*. 7 janv. 2020. Consulté le 22 janv. 2022 <<https://www.tate.org.uk/art/artists/aubrey-beardsley-716/story-aubrey-beardsley-five-artworks>>

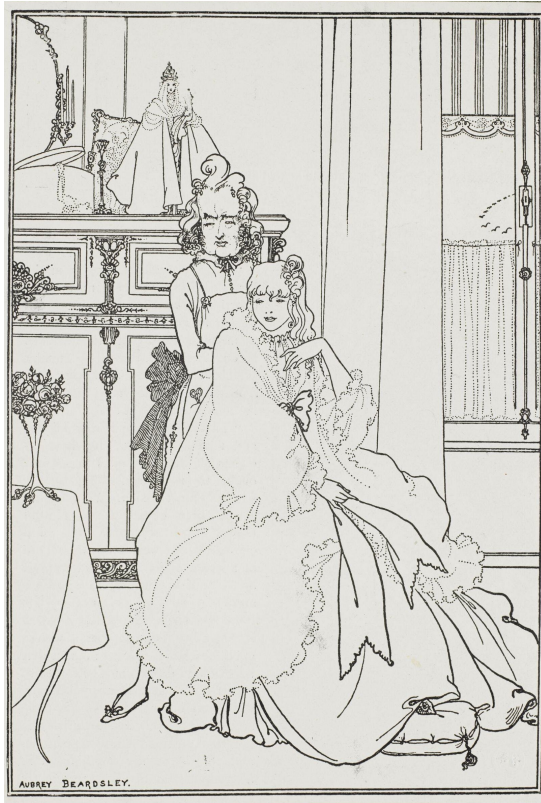


Beardsley, Aubrey. *Black Coffee*. 1894. Encore noire sur papier. 11,3 cm x 11,6 cm. Victoria and Albert Museum. Londres. <https://www.tate.org.uk/art/artists/aubrey-beardsley-716/story-aubrey-beardsley-five-artworks>

Le titre peut également « combler une lacune¹¹⁷ », en donnant, par exemple, une information qui n'apparaît pas au sein de la représentation picturale. Ainsi, *The Coiffing* éclaire le spectateur sur la nature de la scène illustrée mais également sur la relation entre les deux personnages. Il permet à la fois d'identifier avec certitude la profession du personnage masculin et par la même occasion le statut de la jeune fille. L'intitulé permet donc ici de restreindre les interprétations possibles¹¹⁸.

¹¹⁷ M. Butor dans Louvel, Liliane. *Op. cit.* p.68

¹¹⁸ Les limites imposées par le titre sont par exemple devenues nécessaires dans le cas de l'art abstrait où « le titre devient témoin de l'apparence perdue ». Louvel, Liliane. *Op. cit.* p.68



Beardsley, Aubrey. *The Coiffing*. 1896. Encre noire sur papier. *The Savoy* juil. 1896. p.90 <https://archive.org/details/savoy02symo/page/n93/mode/2up>

Barthes, qui reconnaît ce balisage, pense que c'est le rapport entre le texte (ici le titre) et « l'image pure¹¹⁹ » qui détermine l'approche du spectateur. Cette relation peut être de deux ordres (qui peuvent coexister) : le texte peut posséder une fonction d'ancrage face à l'image ou une fonction de relais. La fonction d'ancrage consiste à contenir « la polysémie de l'image, en désignant « le bon niveau de lecture », quoi privilégier parmi les différentes interprétations que peut solliciter l'image seule¹²⁰. » Beardsley, en choisissant par exemple d'intituler son illustration *The Coiffing*, limite les interprétations possibles au sujet des deux protagonistes et de la relation qui les unit. La fonction de relais est, elle, plus rare dans l'image fixe et, comme son nom l'indique, survient lorsque le texte participe à compléter les informations données par l'image¹²¹. Dans les deux cas, le titre « constitue une sorte d'étau qui empêche les sens connotés de proliférer¹²². » Selon Morizot, l'imagination du spectateur, qui prend appui sur la

¹¹⁹ Barthes, Roland. « Rhétorique de l'image ». *Communications* 1964 : 40-51. p.41

¹²⁰ Joly, M. *Op. cit.* p.153

¹²¹ Cette fonction concerne principalement « les dessins humoristiques et les bandes dessinées ». Il s'agit « le plus souvent [d']un morceau de dialogue ». Dans ce cas, le texte cherche à se rapprocher de l'image afin de tenter de combler l'écart qui les sépare. Barthes, Roland. « Rhétorique de l'image ». *Communications* 1964 : 40-51. p.44

¹²² Barthes, Roland. « Rhétorique de l'image ». *Communications* 1964 : 40-51. p.45

proposition fictionnelle que représente l'image¹²³, se trouve ainsi régulée par le titre restreignant les possibilités d'interprétations. Toutefois, le balisage du processus imaginatif peut aussi échouer en raison d'un mauvais choix de titre, comme le note Louvel : « [U]n excès discursif produit un récit supplémentaire [tandis qu'] un manque de langage déclenche des associations libres et sans rênes¹²⁴. » Ainsi, un titre aux données abondantes risquerait d'affaiblir le message visuel, empêchant le spectateur de distinguer les informations essentielles. Au contraire, un titre pauvre en informations ne permettrait pas au spectateur de faire le lien avec ce qu'il observe, créant ainsi un sentiment d'incertitude voire de frustration si celui-ci pense avoir identifié certains éléments de l'image.

b) La difficulté de « dire l'image »

En dépit du lien qui unit texte et image, leur coexistence ne parvient donc pas toujours à se faire de manière harmonieuse. Cette difficulté découle du fait que les deux univers présentent à la fois « la même chose et une autre¹²⁵ », pour reprendre l'expression de Jean-Luc Nancy, et donc tient à notre entêtement à vouloir exprimer « la même chose » au moyen de codes sémiotiques hétérogènes et incompatibles¹²⁶. La différence de substance entre le texte et l'image est reprise par Daniel Arasse qui insiste sur la « signification spécifique¹²⁷ » de l'image. Selon l'historien de l'art, « l'image [...] est une figuration et en tant que telle, elle comporte une part de non conceptuel¹²⁸. » En d'autres termes, l'image est composée de formes concrètes assujetties à la vision de l'artiste. En ce sens, elle s'oppose à la notion même de concept, ce terme étant défini comme une « [r]éprésentation mentale abstraite et générale, objective, stable, munie d'un support verbal.¹²⁹ » En revanche, le discours, « suite des mots ou des phrases, en tant qu'ils expriment nos pensées¹³⁰ », fournit un support approprié à la transmission de concepts.

L'image et le texte se distinguent donc en raison de la nature de leurs composants mais également de la manière dont ces derniers sont organisés dans l'espace. Comme l'explique

¹²³ Voir Morizot, Jacques. *Op. cit.* pp.45-46

¹²⁴ Louvel, Liliane. *Op. cit.* p.64

¹²⁵ J-L Nancy dans *Ibid.* p.123

¹²⁶ « Entre texte et image, la différence est flagrante. Le texte présente des significations, l'image présente des formes. » J-L Nancy dans Louvel, Liliane. *Op. cit.* p.123

¹²⁷ Arasse dans *Ibid.* p.58

¹²⁸ Arasse dans *Ibid.* p.58

¹²⁹ Trésor de la Langue Française informatisé. (s.d). Concept. Dans *TLFi*. Consulté le 29 janv. 2022 sur <https://www.cnrtl.fr/definition/concept>

¹³⁰ Littré. (s.d). Discours. Dans *Littré*. Consulté le 29 janv. 2022 sur <https://www.littre.org/definition/discours>

Morizot : « Le caractère fondamental d'une image est sans aucun doute que l'information qu'elle recèle est livrée d'un seul coup, qu'elle est déployée dans un espace de représentation dont la totalité des composants sont perceptuellement co-présents¹³¹. » Les signes iconiques et les signes plastiques¹³² qui constituent l'image se présentent simultanément au spectateur dans un espace délimité, et l'image apparaît comme un tout, difficilement fragmentable dont « les parties [...] sont interdépendantes¹³³. » Cela signifie que toute décision appliquée à l'un des composants affecte le contenu de l'image dans son intégralité : il est impossible d'exercer une modification sur l'un de ses éléments « sans [en] perturber son fonctionnement représentationnel¹³⁴. » L'image s'offre au spectateur comme un point de vue global mais aussi contraint. Elle est le reflet d'un instant donné, saisi par un seul regard, celui de l'artiste¹³⁵. Toutefois ce regard doit s'adapter aux limites imposées par l'image, c'est pourquoi l'artiste qui souhaite se garder de divulguer certaines informations ne peut simplement s'abstenir de les représenter, comme le note Morizot : « [U]n dessin qui laisserait des parties blanches serait tout simplement inintelligible¹³⁶. » Il appartient à l'artiste de trouver des stratagèmes (usage d'un point de vue spécifique d'où ces informations ne peuvent apparaître, dissimulation¹³⁷) afin de dérober ces informations aux yeux du spectateur. En outre, en cherchant à déjouer le caractère global de l'image et en laissant « certains éléments indéterminés¹³⁸ », l'artiste stimule l'imagination de son public et « engag[e] une forme de collaboration¹³⁹ » avec celui-ci. En revanche, l'auteur d'un texte qui souhaite passer sous silence une partie d'une description se contentera de ne pas mentionner ce point. Le processus imaginatif sera donc différent pour le lecteur puisque l'absence d'informations laissera son imaginaire totalement libre quant au sujet et l'intention de collaboration entre l'auteur et le lecteur apparaîtra moins évidente.

¹³¹ Morizot, Jacques. *Op. cit.* p.13

¹³² Les couleurs, les formes, la composition interne ou encore la texture représentent ce que l'on appelle les signes plastiques d'une image. Voir Joly, M. *Op. cit.* p.49

¹³³ Morizot, Jacques. *Op. cit.* pp.13-14

¹³⁴ *Ibid.* p.14

¹³⁵ Beardsley revendique cet aspect, lorsqu'il déclare représenter les choses de la manière dont elles lui apparaissent. Cependant, il déplore le fait que sa vision soit considérée originale et créative lorsque ses représentations sont jugées fictionnelles mais que celle-ci soit aussitôt décriée lorsqu'il s'agit de personnages identifiables (*Mrs. Patrick Campbell* par exemple). Voir « The New Master of Art. Mr. Aubrey Beardsley », *Today*, 12 May 1894, pp.28-29

¹³⁶ Morizot, Jacques. *Op. cit.* p.19

¹³⁷ « [P]ar exemple, pour ne transmettre aucune indication sur les chaussures d'un homme, on doit dissimuler ses pieds derrière un pot de fleurs. » Morizot, Jacques. *Op. cit.* p.19

¹³⁸ *Ibid.* p.31

¹³⁹ *Ibid.* p.31

La mise en évidence de la perception simultanée des éléments de l'image nous mène à évoquer l'idée selon laquelle : « L'image s'imposerait au récepteur qui la recevrait immédiatement, alors que la lecture du discours linguistique exigerait un effort, un déchiffrement linéaire et patient¹⁴⁰. » Il convient d'établir une distinction entre la perception (qui engage les sens) et l'appréhension (ou compréhension) : « [L]e fait que tout soit donné simultanément n'est pas contradictoire avec le fait que notre appréhension prenne en réalité du temps¹⁴¹. » Alors que le spectateur qui entre en contact avec une image la voit tout d'abord de manière holistique, il lui faut la segmenter en différentes parties et en examiner les différents composants (formes, couleurs, composition, texture¹⁴²). À la fin de cette opération, l'image apparaît à nouveau comme un tout au spectateur (qui diffère toutefois de celui apparu à la première rencontre). De ce point de vue, la lecture de l'image se rapproche de celle du texte qui requiert une lecture séquentielle afin de pouvoir accéder à sa signification et ainsi parvenir à le comprendre et à se figurer ce que l'auteur veut nous faire voir¹⁴³. Toutefois, bien que texte et image présentent des similarités quant à leur processus d'interprétation, l'ordre dans lequel nous *lisons* puis *voyons* constitue une différence majeure : « The difference between the two experiences is apparently in the order of the two operations: we first see a painting, then we “read” it; we read a text, and then we “see” it (in the sense of “understand”)¹⁴⁴. » Texte et image présentent ainsi des mécanismes d'interprétations symétriques.

Nous ne retrouvons pas ce rapport en chiasme lorsqu'il s'agit de nous exprimer quant à notre interprétation. Alors que l'image déclenche du discours, pour Francis Bacon : « On ne dit rien d'intéressant la plupart du temps quand on parle de la peinture. Il y a toujours quelque chose de superficiel. [...] Au fond, je crois qu'on ne peut pas parler de peinture, on ne peut pas¹⁴⁵. » Aux yeux du peintre, il y a donc une irréductibilité entre le texte et l'image, que Michel Foucault a résumé ainsi : « [O]n a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce que l'on

¹⁴⁰ Bardin, Laurence. « Le texte et l'image ». *Communication et langages* 26 (1975): 98-112. p.110

¹⁴¹ Morizot, Jacques. *Op. cit.* p.16

¹⁴² À ce sujet, Liliane Louvel remarque dans *Poetics of the Iconotext* que plus les connaissances artistiques du spectateur sont développées, plus cette opération de lecture de l'œuvre visuelle prend du temps : « The more knowledgeable in art is the viewer, the longer s/he will contemplate the work, examining its inner structure, its symbolic elements, and its use of matter. » Louvel, Liliane. *Poetics of the Iconotext*. Ashgate, 2011. p.38

¹⁴³ Une théorie toutefois questionnée par Marianna Torgovnick : « Cognitive psychologists have unsettled widely accepted ideas that reading pictures and reading printed pages radically differ. They have shown that the eye does not really perceive paintings holistically, nor really perceive words sequentially. [...] In viewing a painting, the eye fixes at a number of points, the points varying with the observer and his skill as a reader of paintings. Similarly, a page is read with patterns of eye fixation that vary widely, not at all with the traditional idea [...] that we read simply from left to right, word by word, line after line. » Torgovnick, M. *The Visual Arts, Pictorialism, and the Novel: James, Lawrence, and Woolf*. Princeton University Press, 1985. pp.31-32

¹⁴⁴ Louvel, Liliane. *Poetics of the Iconotext*. Ashgate, 2011. p.39

¹⁴⁵ Francis Bacon : peintre britannique (1909-1992). Cité dans Louvel, Liliane. *Op. cit.* p.22

dit¹⁴⁶. » De ce point de vue, certains historiens à l’instar de E. B Gilman nous alertent sur le fait que la « tendance à remplacer l’image par son substitut verbal [...] menace non seulement de réorganiser ou d’affaiblir son impact visuel mais encore de le fausser¹⁴⁷ », une idée déjà évoquée par Whistler dans son discours « *Ten o’clock* » : « For [the unattached writer] a picture is more or less a hieroglyph or symbol of story. [T]he work is considered absolutely from a literary point of view. [...] He fails entirely and most naturally to see its excellences, or demerits¹⁴⁸. » En remettant en cause le travail du critique, Whistler soulève, dès 1885, la question du passage difficile d’un média à l’autre. Tout comme Gilman, le peintre pointe la perte de contenu provoquée par le processus de « traduction », mais il souligne aussi l’appropriation de la production iconique par l’auteur du texte¹⁴⁹ :

[A] mountain, to them, is synonymous with height—a lake, with depth—the ocean, with vastness—the sun, with glory.
So that a picture with a mountain, a lake, and an ocean [...] is inevitably “lofty,” “vast,” “infinite,” and “glorious”—on paper¹⁵⁰.

Whistler expose comment des mots transmettant des concepts se mêlent à la description de l’œuvre à travers le texte du critique, l’interprétation de ce dernier se substituant aux intentions et au tracé de l’artiste. Alors que les observations du peintre pointent l’impuissance du langage à rendre compte « des caractères sensibles de l’image¹⁵¹ », l’usage de concepts peut être considéré comme une stratégie d’adaptation de la part du critique pour tenter de pallier cette incapacité¹⁵². En effet, l’adaptation se trouve au cœur du processus de transposition comme l’expose Louvel :

Le terme de transposition est un terme de musique, de jeu, de mathématique, de grammaire, et de traductologie. Bref, il appartient à des mondes où les règles sont fortes mais peuvent être variées, transportées, adaptées dans un autre système. Qui dit transposition dit transformation. [...] Transposition n’est pas traduction, mais adaptation¹⁵³.

¹⁴⁶ Michel Foucault : philosophe français (1926-1984). Cité dans Louvel, Liliane. *Op. cit.* p.24

¹⁴⁷ E.B Gilman dans Louvel, Liliane. *Op. cit.* p.57

¹⁴⁸ Whistler, James McNeill. *Op. cit.* p.16

¹⁴⁹ Alors que Louvel utilise le terme de transposition, Whistler mentionne déjà l’idée de traduction : « [A]s [the unattached writer] goes on with his translation from canvas to paper, the work becomes his own. » Whistler, James McNeill. *Op. cit.* p.17

¹⁵⁰ Whistler, James McNeill. *Op. cit.* p.18

¹⁵¹ Bardin, Laurence. « Le texte et l’image ». *Communication et langages*, n°26, 1975. (1975) : 98-112. p.110

¹⁵² Nous retrouvons ici la volonté de combler l’écart entre les deux espaces. Les mots du critique se dotent alors de la fonction de relais évoquée par Barthes en proposant « des sens qui ne se trouvent pas dans l’image. » Barthes, Roland. *Op.cit.* p.45

¹⁵³ Louvel, Liliane. *Op. cit.* p.27

Le terme de transposition induit une notion de déplacement : il s'agit de passer « du « lieu » de l'image, royaume du visible, à celui du lisible qu'est le texte¹⁵⁴ » (ou vice versa), ce qui implique une modification du contenu de l'œuvre (qu'elle soit picturale ou littéraire). Ce processus peut donc être regardé comme une négociation qui offre à celui qui l'exécute un espace de liberté dans la mesure où lui revient la tâche de trouver des moyens pertinents pour effectuer le passage d'un monde à l'autre. Alors que ce travail apparaît vain aux yeux de certains en raison des disparités du texte et de l'image¹⁵⁵, d'autres, tels que Louvel, y voient « [u]ne oscillation fructueuse¹⁵⁶ » pouvant mener texte et image à afficher une certaine complémentarité.

c) *The Ballad of a Barber - The Coiffing* : exemple de la complémentarité du texte et de l'image

Le poème *The Ballad of a Barber* et l'illustration *The Coiffing* représentent un exemple intéressant permettant d'étudier le rapport texte-image sous un nouvel angle, celui de la complémentarité. Comme le note Joly : « [L]es relations image/langage sont le plus souvent abordées soit en termes d'exclusion, soit en termes d'interaction, plus rarement en termes de complémentarité¹⁵⁷. » Tous deux conçus par Beardsley et prévus pour figurer au sein du roman *Under The Hill*, ces travaux furent finalement publiés indépendamment du récit de Beardsley dans le troisième numéro du *Savoy*, paru en juillet 1896¹⁵⁸. Ce magazine s'apparentait au *Yellow Book* au niveau de la structure. La table des matières y présentait les productions de manière distincte : les travaux littéraire (dont Symons avait la charge) et le contenu iconographique (dont était responsable Beardsley). Toutefois, à la différence du *Yellow Book* où la distinction texte-image représentait un point essentiel aux yeux des créateurs, *The Savoy* affichait une ligne éditoriale plus souple. Lorsqu'un texte était illustré, la table des matières de la section littéraire

¹⁵⁴ *Ibid.* p.28

¹⁵⁵ « [L]es uns pensent que l'image est un système très rudimentaire par rapport à la langue, et les autres que la signification ne peut épuiser les richesses ineffables de la langue. » Barthes dans Louvel, Liliane. *Op. cit.* p.21

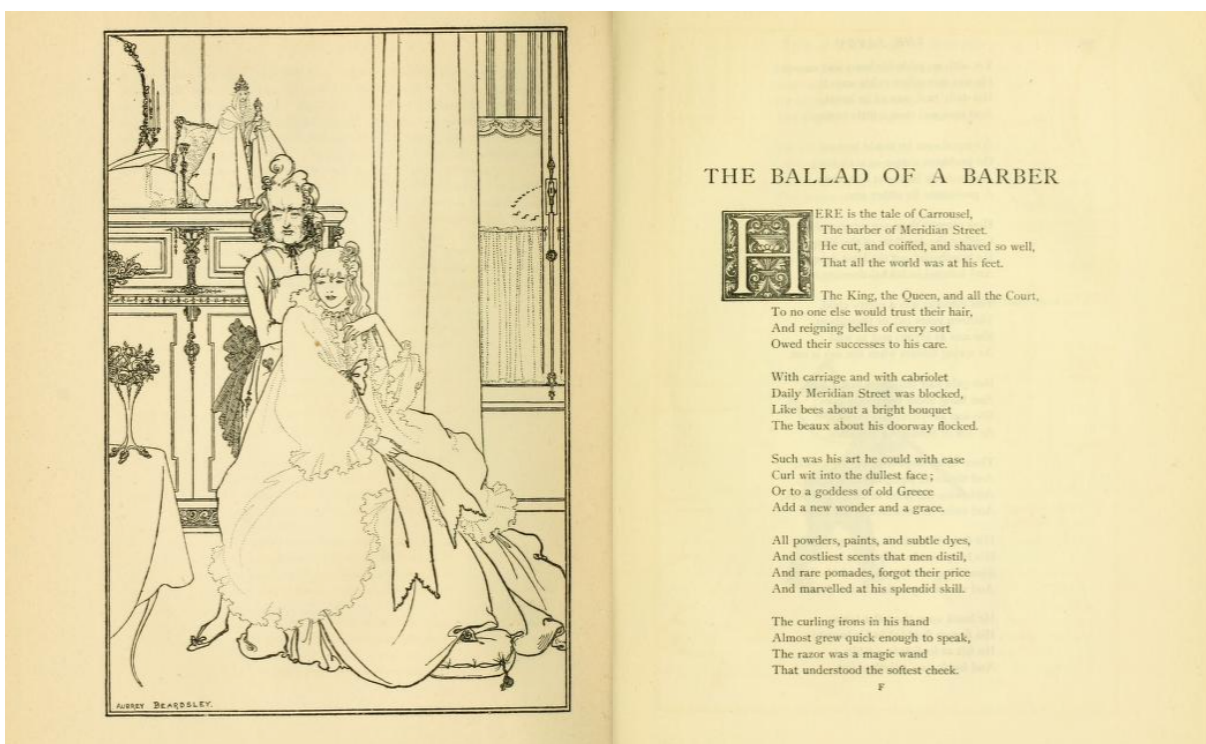
¹⁵⁶ Louvel, Liliane. *Op. cit.* p.28

¹⁵⁷ Joly, M. *Op. cit.* p.166

¹⁵⁸ Au moment de la préparation du troisième volume du *Savoy* (au printemps 1896), Beardsley se trouva bloqué à Bruxelles, son état pulmonaire l'affaiblissant grandement et l'empêchant de rentrer en Angleterre. Il ne retrouvera jamais assez de vigueur pour terminer la rédaction du roman qui fut publié pour la première fois, de manière posthume par Lane en 1904.

Seules contributions notables de Beardsley à ce numéro, le poème et l'illustration furent bien accueillis par la critique en dépit de la réticence de Symons à les publier dans un premier temps (voir Beardsley, Aubrey. *Op. cit.* pp.123,142,145).

présentait le titre de celui-ci suivi de celui de l'illustration entre parenthèses¹⁵⁹. Annoncées conjointement, les productions apparaissaient davantage comme deux versants d'une même idée—voire d'un même travail concernant *The Ballad of a Barber* et *The Coiffing* (mais non comme un seul et même travail puisque les deux productions présentent des titres distincts, bien que celui de l'illustration n'apparaisse nullement près de celle-ci¹⁶⁰). D'ailleurs, *The Coiffing* ne dépeint aucunement l'une des scènes du poème¹⁶¹, mais présente plutôt le cadre du récit au milieu duquel figurent les protagonistes, immobiles, comme s'ils posaient. L'illustration « permet de condenser en un moment¹⁶² » la présentation du coiffeur faite par Beardsley dans les six premières strophes du poème. Cette présentation est mise en valeur par la mise en page du *Savoy* qui fait apparaître la description de Carrousel sur la page opposée à l'illustration, provoquant un effet de symétrie.



THE BALLAD OF A BARBER



HERE is the tale of Carrousel,
The barber of Meridian Street.
He cut, and coiffed, and shaved so well,
That all the world was at his feet.

The King, the Queen, and all the Court,
To no one else would trust their hair,
And reigning belles of every sort
Owed their successes to his care.

With carriage and with cabriolet
Daily Meridian Street was blocked,
Like bees about a bright bouquet
The beaux about his doorway flocked.

Such was his art he could with ease
Curl wit into the dullest face;
Or to a goddess of old Greece
Add a new wonder and a grace.

All powders, paints, and subtle dyes,
And costliest scents that men distil,
And rare pomades, forgot their price
And marvelled at his splendid skill.

The curling irons in his hand
Almost grew quick enough to speak,
The razor was a magic wand
That understood the softest cheek.

F

The Savoy juil. 1896. pp.90-91

¹⁵⁹ Toutefois le titre de l'illustration apparaissait également de manière autonome dans la section réservée au contenu iconographique.

¹⁶⁰ Il est uniquement mentionné en table des matières. À l'inverse, d'autres travaux de l'illustrateur (littéraires et visuels) sont intitulés de manière similaire comme en atteste *The Three Musicians*, un titre qui désigne à la fois le poème de Beardsley mais aussi son illustration, tous deux parus dans le premier numéro du *Savoy* en janvier 1896.

¹⁶¹ Beardsley rédigea le poème en premier avant de l'illustrer, comme en témoignent ces mots destinés à Smithers : « I am sending with this the illustration to the 'Ballad'. » Beardsley, Aubrey. *Op. cit.* p.121

¹⁶² Louvel, Liliane. *Op. cit.* p.109

Beardsley effectue ici entre le poème et l'illustration ce que Jakobson qualifie de « traduction intersémiotique¹⁶³ », puisqu'il réalise « une interprétation de signes verbaux au moyen d'un système de signes non verbaux¹⁶⁴. » À titre d'exemple, la paire de ciseaux dépassant de la poche du tablier du personnage masculin, indique sa profession et permet au spectateur d'identifier cet homme comme étant « Carrousel, / The barber of Meridian Street¹⁶⁵ ». Cet élément renvoie également à l'une des missions du professionnel que liste Beardsley, à savoir la coupe : « He cut, and coiffed, and shaved so well¹⁶⁶. » Sa technique lui permettait d'accomplir ces tâches à la perfection, ce qui lui garantissait un franc succès : « That all the world was at his feet », « The King, the Queen, and all the Court, / To no one else would trust their hair », « With carriage and cabriolet / Daily Meridian Street was blocked¹⁶⁷ ». Cette réussite qui, dans le texte, se mesure grâce à la classe sociale à laquelle appartiennent ses clients ainsi que par leur nombre prend, dans l'illustration, la forme d'une aisance financière. Les talents de Carrousel, sans relâche au service de l'aristocratie et de la monarchie britannique, impliquent la perception par celui-ci de revenus confortables. Beardsley choisit de traduire visuellement cette donnée en habillant le cabinet de Carrousel d'un mobilier de qualité, mélangeant l'inspiration art nouveau (comme en atteste par exemple la forme sinueuse du pied de table se trouvant au premier plan à gauche) au style rococo (évoqué par les ornements du buffet se trouvant derrière Carrousel¹⁶⁸). D'autre part, les aptitudes du coiffeur, que le narrateur qualifie de « splendid¹⁶⁹ », s'étendent jusqu'à lui permettre de magnifier les plus belles créatures : « Such was his art he could with ease / [...] [T]o a goddess of old Greece Add a new wonder and grace.¹⁷⁰ » Carrousel paraît donc être doté de capacités qui touchent au divin. *The Coiffing* restitue cette idée par la madone se trouvant sur le buffet, derrière le coiffeur. Située en hauteur, elle surplombe Carrousel et semble le bénir. Le coiffeur se retrouve ainsi placé entre la figure religieuse et sa cliente, la princesse. Métaphoriquement, Carrousel se révèle donc être un représentant divin, qui, en raison de la disposition des personnages, interfère dans la relation directe qui unit Dieu à la

¹⁶³ *Ibid.* p.57

¹⁶⁴ *Ibid.* p.57

Le linguiste distingue « trois formes de traduction : 1/La traduction intralinguale ou la reformulation d'un texte dans la même langue, 2/La traduction interlinguale ou la recréation d'un texte dans une langue différente, 3/la traduction intersémiotique. » Louvel, Liliane. *Op. cit.* p.57

¹⁶⁵ Beardsley, Aubrey. « The Ballad of a Barber ». *The Savoy* juil. 1896 : 91-94. p.91

¹⁶⁶ *Ibid.* p.91

¹⁶⁷ *Ibid.* p.91

¹⁶⁸ « [S]tyle d'architecture, d'ornementation, d'ameublement, qui régna en France dans le XVIII^e siècle, caractérisé par les façades hérissées, courbes, et frontons recourbés et brisés, par la profusion des ornements insignifiants. » Littré. (s.d). Rococo. Dans *Littre*. Consulté le 20 février 2022 sur <https://www.littre.org/definition/rococo>

¹⁶⁹ Beardsley, Aubrey. « The Ballad of a Barber ». *The Savoy* juil. 1896 : 91-94. p.91

¹⁷⁰ *Ibid.* p.91

monarchie. Dans le texte, le geste de Carrousel, mettant fin aux jours de la princesse, fait écho à cette position. Ce que Jakobson qualifie de « traduction intersémiotique » permet donc à l'image de contribuer à renforcer les mots en les présentant sous un autre aspect, celui des formes. Comme le remarque Michael Baxandall, il y a une « référence réciproque entre le mot et l'objet¹⁷¹ » et il est possible d'envisager le rapport entre le poème et l'illustration « en termes d'approche mutuelle¹⁷² ». Pour reprendre les mots de Louvel, « le visuel donne forme au texte¹⁷³ ».

Alors que l'illustration de Beardsley permet l'appréhension simultanée de certains éléments tels que la profession de Carrousel ou sa situation sociale, l'image, « confinée à un silence statique¹⁷⁴ » n'est toutefois pas en mesure de transmettre certaines indications, notamment la temporalité ou la causalité. Par exemple, tandis que le décor autour de Carrousel laisse penser qu'il évolue dans un milieu aisé, aucun élément de l'illustration ne permet d'imaginer les capacités quasi-divines de Carrousel ni son degré de popularité. Dans cet exemple le texte n'incarne donc pas un « discours d'escorte¹⁷⁵ » de l'image mais communique au lecteur des données qu'il est impossible de traduire de manière non verbale : il agit à son tour comme un complément à l'image. Les mots du poème de Beardsley possèdent ici la fonction de relais évoquée par Barthes : le texte et « l'image sont dans un rapport complémentaire [...] et l'unité du message se fait à un niveau supérieur : celui de l'histoire¹⁷⁶. »

Imaginer le rapport texte-image sous l'angle de la complémentarité revient à envisager l'existence d'un point de contact entre les deux univers qui donne lieu à la transmission d'un message commun. Les deux mondes conservent ainsi leurs spécificités, tout en permettant à leur rapport d'être pensé de manière moins cloisonnée que le suggère le fameux *ut pictura poesis*. Dans l'exemple de *The Coiffing* et *The Ballad of a Barber*, il semble que le double statut de Beardsley (à la fois illustrateur et poète) ait contribué à atténuer l'antagonisme d'ordinaire attribué aux deux territoires. En effet, le poème et l'illustration impliquent tous deux le public (lecteur et/ou spectateur) à leur manière, le plaçant dans une position « que l'on pourrait nommer d'« homodiégétique¹⁷⁷ ». » Dans *The Coiffing*, les regards de Carrousel et la princesse ne se croisent pas (ce qui établirait un lien entre eux dont le spectateur serait exclu) et, bien que

¹⁷¹ [traduction libre]. Baxandall dans Louvel, Liliane. *Op. cit.* p.61

¹⁷² *Ibid.* p.61

¹⁷³ *Ibid.* p.104

¹⁷⁴ E.B Gilman dans *Ibid.* p.15

¹⁷⁵ Philippe Hamon dans *Ibid.* p.49

¹⁷⁶ Barthes, Roland. *Op.cit.* p.45

¹⁷⁷ Louvel, Liliane. *Op. cit.* p.42

ne regardant pas directement le spectateur, leurs regards sont dirigés vers un point qui se trouve au-delà du cadre de l'illustration. Le spectateur est donc malgré tout « impliqué dans/par l'espace représenté¹⁷⁸ » puisque les protagonistes ont le regard tourné vers un autre monde que celui auquel ils appartiennent, celui du spectateur. Du point de vue de ce dernier, le regard des personnages semble être orienté vers un point se situant sur la gauche. Si l'illustrateur l'avait souhaité, il aurait pu donner des indications au sujet de ce que les protagonistes regardent à travers le reflet du miroir situé dans la partie supérieure gauche de l'illustration. Or, fidèle à sa volonté de dénoncer les travers de la société de la fin-de-siècle tout en se jouant de son public, l'illustrateur présente un miroir où rien ne se reflète¹⁷⁹. Cette observation évoque deux interprétations possibles : est-ce la position du spectateur qui l'empêche de voir ce que reflète le miroir ou est-ce que le miroir ne reflète rien, devenant ainsi la métaphore d'un monde vide de sens ?

En parallèle, alors que le poème se présente à la manière d'un conte¹⁸⁰, plaçant les personnages dans un monde imaginaire¹⁸¹, la comparaison de la princesse aux mélodies de Schubert ramène le lecteur dans le monde réel : « She was as lyrical and sweet / As one of Schubert's melodies¹⁸². » Cette référence à la culture du dix-neuvième siècle contribue, comme l'a noté Jennifer Higgins, à dissiper l'univers merveilleux du récit et à établir un rapprochement avec le monde du lecteur : « This addition to the poem's frame of reference serves to shift the barber, Carrousel, from the total remove of fairy tale to a point somewhere nearer the reader's own world¹⁸³. » Le narrateur et le lecteur partageant cette référence, un lien s'établit entre eux, favorisant l'implication du lecteur dans le récit. Néanmoins, quelques strophes plus loin, au dernier vers du poème, le narrateur s'applique à rompre ce lien avec le lecteur : « You pray in vain for Carrousel¹⁸⁴. » Higgins remarque que cette affirmation laisse entendre que le lecteur a développé une forme de compassion pour le personnage de Carrousel au long du récit : « [T]he reader is depicted praying for mercy to be shown to Carrousel, and so sympathizing with his

¹⁷⁸ *Ibid.* p.42

¹⁷⁹ *Supra*, p.128

¹⁸⁰ Le poème de Beardsley présente des caractéristiques comparables à celles du conte telles que sa formule introductive (« Here is the tale of Carrousel »), un récit narré au passé et l'intervention du surnaturel (ici le talent de Carrousel). À cela s'ajoute une structure similaire à celle du conte à savoir une situation initiale perturbée par un élément (les cheveux rebelles de la princesse) à laquelle Carrousel tente de remédier sans succès jusqu'à ce qu'intervienne l'élément de résolution (le meurtre de la princesse) auquel succède la situation finale (la pendaison de Carrousel).

¹⁸¹ Comme en atteste la localisation du récit selon Jennifer Higgins : « 'Meridian Street' (slang for genitalia). » Higgins, Jennifer. « Unfamiliar Places: France and the Grotesque in Aubrey Beardsley's Poetry and Prose ». *The Modern Language Review* 2011 : 63-85. p.77

¹⁸² Beardsley, Aubrey. « The Ballad of a Barber ». *The Savoy* juil. 1896 : 91-94. p.92

¹⁸³ Higgins, Jennifer. *Op. cit.* pp.78-79

¹⁸⁴ Beardsley, Aubrey. *Op. cit.* p.93

plight¹⁸⁵. » Une fois encore, nous retrouvons ici tout l'esprit facétieux de Beardsley puisque sous sa plume, tout au long du récit, le narrateur ne cesse de décrire Carrousel et ses capacités en termes élogieux (« He cut, and coiffed, and shaved so well », « He was so modest », « His daily task was all he loved »), allant même jusqu'à tenter de l'excuser lorsque le coiffeur commet l'irréparable : « He felt as if he was alone, / And mightly as a king's commands¹⁸⁶. » Après avoir fait de Carrousel un personnage plaisant (dont l'unique erreur a été de se laisser emporter par la frustration provoquée de ne pouvoir exercer son art), le narrateur accuse le lecteur d'éprouver de la pitié pour son personnage principal et d'avoir prié pour son salut. Le narrateur suppose donc que de la dichotomie entre la narration et la teneur des événements narrés, c'est le processus de narration qui l'emporte sur le lecteur. À l'image du miroir reflétant le vide, c'est ici l'adhésion que peut emporter un récit grâce à la manière dont il est narré en dépit des faits qu'il relate qui est soulignée. Par ailleurs, interpellant directement le lecteur par le pronom personnel sujet « You », le narrateur prend soin d'insister sur le fait qu'il ne partage pas l'opinion supposée du lecteur. En opposition à ce dernier, le narrateur occupe donc une place hétérodiégétique puisqu'en plus d'être totalement absent de la diégèse, il reste également étranger aux sentiments que celle-ci peut susciter. Cette prise de distance de la part du narrateur fait écho à celle prise par l'artiste sur l'illustration à travers sa signature. Celle-ci apparaît dans le coin inférieur gauche de l'illustration en toutes lettres et non plus sous la forme d'un signe intégré à son travail¹⁸⁷. Signer de son nom permet à Beardsley d'indiquer qu'il est bien le créateur de l'illustration tout en spécifiant qu'il n'en fait pas partie intégrante. Cette signature en toutes lettres lui permet également de créer un effet de symétrie avec *The Ballad of a Barber*, que l'artiste signe de la même manière, venant ainsi ajouter une connexion supplémentaire entre les deux travaux.

¹⁸⁵ Higgins, Jennifer. *Op. cit.* p.79

¹⁸⁶ Beardsley, Aubrey. *Op. cit.* p.93

¹⁸⁷ Cependant il est à noter que Beardsley ne signe pas toujours de son nom complet comme en témoigne le cul-de-lampe apparaissant à la fin du poème : celui-ci comporte simplement les initiales de l'artiste. Beardsley était fier de ce travail (voir Beardsley, Aubrey. *Op. cit.* p.128) qui représente l'ombre d'un ange emportant une potence, probablement celle ayant servi à la pendaison de Carrousel.

3) Le rapport texte-image créateur de sens

a) Le « tiers pictural »

The Ballad of a Barber et *The Coiffing* démontrent combien la porosité qui existe entre le texte et l'image peut être mise à profit par les artistes afin de faire fructifier la relation entre les deux médias. Comme l'a évoqué Louvel, la notion de « trans-position implique un mouvement d'aller-retour, du texte à l'image et de l'image au texte. Une oscillation fructueuse. Elle marche dans les deux sens¹⁸⁸. » Le processus implique la notion d'échanges et met en avant l'idée d'un passage, qui induit l'existence d'un point de contact entre les deux médias où toute la richesse du texte et de l'image se rejoignent. La chercheuse (qui base sa théorie sur l'image en texte) a imaginé une dénomination qui puisse correspondre à cette rencontre au cours de laquelle s'engage « le dialogue infini ou la relation infinie¹⁸⁹ » entre le texte et l'image : il s'agit du « tiers pictural ».

Cette idée de contact entre les deux univers, Louvel l'avait déjà évoquée dans son ouvrage, *Poetics of the Iconotext* (2011) : « The word "iconotext" conveys the desire to bring together two irreducible objects and form a new object in a fruitful tension in which each object maintains its specificity¹⁹⁰. » Elle reprend ici l'idée développée par le linguiste allemand Michael Nerlich, premier à avoir évoqué, à la fin des années 1980, le concept et le terme d'iconotexte en tant qu'unité indivisible formée du texte et de l'image, ces derniers conservant leur indépendance et leur identité¹⁹¹. L'iconotexte n'est donc pas la combinaison du texte et de l'image, ni un texte devenu image ou une image devenue texte. Le terme désigne davantage un ensemble uni et hybride « dans lequel le texte n'a plus le dessus sur l'image et dans lequel l'image n'est plus l'illustration du texte¹⁹² ». Cette nouvelle approche permet de mettre fin à l'assujettissement de l'image par le texte et considère chaque système sémiotique à part entière, dont la fusion mène à ce qu'Alain Montandon qualifie de « confrontation coruscante¹⁹³. » Le critique d'art Régis Durand définit quant à lui ce rapport comme une rencontre « sans commune

¹⁸⁸ Louvel, Liliane. *Op. cit.* p.28

¹⁸⁹ *Ibid.* p.23

¹⁹⁰ Louvel, Liliane. *Poetics of the Iconotext*. Ashgate, 2011. p.15

¹⁹¹ La définition de l'iconotexte se retrouve d'ailleurs dans la manière dont le terme est composé, puisqu'il représente une unité composée de deux termes distincts : icône (renvoyant aux « images saintes » et donc à l'image) et texte. Littré. (s.d). Icône. Dans *Littré*. Consulté le 27 fév. 2022 sur <https://www.littre.org/definition/icône>

¹⁹² Alain Montandon dans Gillet, Fanny. « Saisie/dessaisissement : enjeux de l'unité texte/image chez Keats, Tennyson, Rossetti et dans l'art préraphaélite ». Toulouse 2, 2008. pp.168-169

¹⁹³ Alain Montandon dans *Ibid.* p.169

mesure, [...] ce qui signifie à la fois une absence de registre commun, mais aussi l'expression de quelque chose d'exceptionnel, qui dépasse la norme, la mesure commune, dans les relations qui s'établissent entre les deux termes¹⁹⁴. » Le « tiers pictural » de Louvel peut ainsi être défini comme l'événement qui permet de générer ce « quelque chose d'exceptionnel » entre le texte et l'image. Il est le point où culmine le rapport texte/image, l'événement au cours duquel les deux univers deviennent interdépendants, le fruit d'une « collaboration énergique et fructueuse¹⁹⁵ » entre le texte et l'image dont divers effets peuvent découler, comme le remarque la chercheuse :

1/Quand le texte est traduit par l'image (sous forme d'une illustration [...]) : la chaîne du langage devient un tableau, actualisé, qui se souvient du texte, mais en même temps l'efface. L'image prime sur le texte.

2/Quand l'image (hors texte) est traduite par le texte elle devient de l'image en texte produisant un texte/image, elle perd son immanence picturale, pour être décomposée/recomposée en une chaîne de langage¹⁹⁶.

Le « tiers pictural » se trouve alors être également le produit de « techniques de « translation », de transposition¹⁹⁷. » Ainsi, les illustrations réalisées par Beardsley pour *Salomé* sont le parfait exemple de travaux qui tout en conservant une trace du texte, l'effacent. D'ailleurs, le souhait de l'illustrateur d'accentuer la primauté de l'image sur le texte avait suscité l'inquiétude des critiques d'alors¹⁹⁸. En outre, lorsque Louvel évoque la perte d'« immanence picturale » de l'image en texte, elle rejoint le discours porté par Beardsley (et avant lui par Whistler) quant à l'incapacité des critiques à rendre compte de la picturalité des illustrations par le langage¹⁹⁹. Ces exemples soulignent l'irréductibilité des deux médias et contribuent simultanément à pointer la tension existante entre texte et image. C'est précisément lorsque cette tension atteint son apogée que survient le « tiers pictural », cet entre-deux, lorsque le texte atteint l'image et que celle-ci touche au texte, c'est « ce qui se joue dans l'effet palimpseste [...] entre un texte et une image²⁰⁰. » Le « tiers pictural » est donc « une modalité qui est de l'ordre du vivant, du mouvement²⁰¹ », au centre de laquelle le lecteur-spectateur, instigateur et auteur du processus de transposition, fait office de vecteur.

¹⁹⁴ Régis Durand dans Louvel, Liliane. *Op. cit.* p.61

¹⁹⁵ *Ibid.* p.277

¹⁹⁶ *Ibid.* p.262

¹⁹⁷ *Ibid.* p.262

¹⁹⁸ *Supra*, pp.92-93

¹⁹⁹ *Supra*, p.129-130

²⁰⁰ Louvel, Liliane. *Op. cit.* p.249

²⁰¹ *Ibid.* p.260

Cette position médiane du spectateur suggère que le processus ait également un impact sur le lecteur-spectateur comme le mentionne Louvel : « Le « tiers pictural » serait ce qui survient ou advient au lecteur, ce qui le change aussi²⁰². »

Alors que le « tiers pictural » est le résultat de techniques de transposition, à l'origine de ce processus se trouve la perception de l'œuvre par le récepteur²⁰³. Pour le philosophe britannique Richard Wollheim (1923-2003), le récepteur expérimente un phénomène de « double perception », ou *twofoldness* : « I identified twofoldness with two simultaneous perceptions: one of the pictorial surface, the other of what it represents²⁰⁴. » Les deux aspects sont « distinguables quoique non séparables²⁰⁵ » : face à une œuvre visuelle « le spectateur voit le médium *et* le sujet²⁰⁶ », face à un texte le lecteur voit le texte et l'image en texte. Wollheim distingue donc « l'aspect configurationnel [qui] correspond à l'existence d'une surface marquée et l'aspect récongnitionnel²⁰⁷ » qui se rapporte à l'identification des signes inscrits sur cette surface. Le philosophe insiste également sur le fait que ces deux perceptions forment une expérience globale et simultanée pour l'individu qui les éprouve. Le spectateur voit donc à la fois « la toile *et* l'objet représenté²⁰⁸ », de la même manière que le lecteur voit le texte et l'image en texte (« *seing-in* »). Il devient alors une sorte de « chambre noire²⁰⁹ » dans laquelle « [l']espace du dedans rencontre celui du dehors²¹⁰. » En d'autres termes, les deux visions se superposent et mènent le visuel à rencontrer l'imaginaire. La double perception stimule ainsi l'imaginaire, comme l'explique Patrick Vauday, reprenant la pensée de Jean-Paul Sartre :

[O]n ne perçoit pas l'image de quelque chose—photographie, peinture—sans la former intentionnellement, quoique spontanément, soi-même quand bien même elle est l'œuvre d'un autre : on ne perçoit pas une image sans en quelque sorte l'imaginer, faute de quoi on n'a plus affaire qu'à une simple chose, toile ou feuille de papier²¹¹.

²⁰² *Ibid.* p.84

²⁰³ Le lecteur dans le cas d'un texte, le spectateur dans le cas d'une représentation picturale.

²⁰⁴ Wollheim, Richard. « On Pictorial Representation ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1998 : 217-226. p.221

Le philosophe a développé cette théorie en réponse à celle de Ernst Gombrich selon qui ces perceptions alternaient dans l'esprit du récepteur.

²⁰⁵ Morizot, Jacques. *Op. cit.* p.40

²⁰⁶ Louvel, Liliane. *Op. cit.* p.247

²⁰⁷ Morizot, Jacques. *Op. cit.* p.40

²⁰⁸ Louvel, Liliane. *Op. cit.* p.247

Wollheim distingue le *seeing-in* du *seeing-as*, vision dans laquelle le médium disparaît pour laisser place à la représentation picturale.

²⁰⁹ B. Noël dans Louvel, Liliane. *Op. cit.* p.260

²¹⁰ *Ibid.* p.255

²¹¹ P. Vauday dans *Ibid.* p.246

Face à une représentation (picturale ou textuelle) le récepteur voit donc conjointement le médium et les signes qui y figurent, cette association le menant à produire une image mentale. Le récepteur élabore ainsi une image constituée d'éléments liés à sa culture, à son histoire que la représentation active, comme le remarque Joly : « [T]out le monde sait que nous sommes tout autant constitués de souvenirs d'images auxquels l'expérience nous renvoie, que de souvenirs d'expériences auxquelles les images nous renvoient²¹². » Qu'il s'agisse d'une représentation picturale ou d'une image en texte, le récepteur se trouve voué à tenter de reconstituer un tout. Il lui faut chercher à faire une synthèse cohérente entre l'image donnée (représentation picturale ou textuelle) et sa représentation mentale. Dans le cas de l'image en texte, le processus de transposition oblige le lecteur-spectateur à osciller entre le texte et l'image, ce qui fait qu'il n'est « jamais totalement dans l'un, ni totalement hors de l'autre²¹³ » mais plutôt dans « une rêverie qui danse entre les deux²¹⁴. » Pris dans cette instabilité, dans cette oscillation continue, représentative de la dynamique du « tiers pictural », le lecteur se voit imposer une lecture active : il est celui qui doit voir. Cette position, volontairement octroyée par l'auteur, peut néanmoins déposséder ce dernier de l'image qu'il a créée en raison du rôle joué par l'imaginaire du lecteur-spectateur dans le processus de transposition.

b) Les plus-values du « tiers pictural »

Une « démultiplication des niveaux de sens²¹⁵ » :

La dynamique du « tiers pictural » offre ainsi une large place à la réception du texte par le lecteur qui devient spectateur, comme le constate Louvel : « Le tiers pictural chahute les places du spectateur, du lecteur [...] en les délogeant de leur confort²¹⁶. » Alors, le « tiers pictural » se révèle lorsque le texte rejoint l'image à travers le regard actif du lecteur. Toujours selon Louvel, l'un des procédés qui permet au « tiers pictural » de se manifester est l'allusion picturale. Elle la distingue de l'allusion ordinaire (ou discursive) par le fait qu'elle se démarque doublement du texte : elle est « doublement autre, en tant qu'allusion et en tant que picturale²¹⁷. » En d'autres termes, l'allusion est une figure de rhétorique induisant l'idée d'altérité puisqu'elle « consist[e] à dire une chose qui fait penser à une autre²¹⁸ ». Dans

²¹² Joly, M. *Op. cit.* p.190

²¹³ Louvel, Liliane. *Op. cit.* pp.258-259

²¹⁴ *Ibid.* p.260

²¹⁵ *Ibid.* p.237

²¹⁶ *Ibid.* p.275

²¹⁷ *Ibid.* p.231

²¹⁸ Littré. (s.d). Dans *Littré*. Allusion. Consulté le 10 mars 2022 sur <https://www.littre.org/definition/allusion>

l'allusion picturale, cet autre est d'ordre pictural, ce qui le différencie aussi du texte en raison de sa nature. L'allusion picturale indique donc au lecteur un objectif précis à atteindre : « trouvez le tableau²¹⁹. » Le procédé permet de passer du lisible au visible. Pour ce faire, l'allusion picturale évoque de manière implicite l'objet pictural, le mentionnant de manière dissimulée, « par association²²⁰ », tout en orientant le lecteur vers la reconnaissance de ce même objet²²¹. Il s'agit pour l'auteur du texte d'exprimer un message en passant par l'ailleurs. Afin que le lecteur puisse *voire double* d'un seul et même regard, le texte, à travers l'allusion picturale, se voit doté d'un double message. Ainsi, il contient ce que Barthes nomme le « message dénoté ou message sans code²²² » (autrement dit le message accessible à toute personne maîtrisant la langue dans lequel le texte est rédigé) mais est également porteur « d'un système de sens second, parasite, si l'on peut dire, de la langue proprement dite²²³ » c'est-à-dire un système connotatif qui, dans l'allusion picturale, le lie à l'image²²⁴.

Alors que l'étude de Louvel est basée sur l'image en texte, il s'avère que le processus allusif peut également être appliqué à l'image, comme le note Nicholas Wade, auteur de *Visual Allusions Pictures of Perception* (1990) : « The same applies to visual or pictorial allusions: the marks made on the picture plane are capable of multiple meanings²²⁵. » Nous avons précédemment étudié comment le personnage de Salomé se trouve être une allégorie de la mort tant au niveau du texte de Wilde que de l'illustration *J'ai Baisé ta Bouche Iokanaan*. Dans le travail de Beardsley, l'allégorie, figure de style macrostructurale (ou figure « de pensée²²⁶ ») rejoint l'allusion²²⁷. Toutes deux sont construites à partir de diverses figures de style microstructurales²²⁸ (telles que la métaphore, la métonymie ou la synecdoque) : à titre d'exemple, Beardsley se sert d'une métaphore lorsqu'il remplace la chevelure de Salomé par un ensemble de mèches aux formes serpentine dans le but d'évoquer Méduse. Cet élément contribue à la construction de l'allégorie qui, elle-même, prend part au processus allusif et nous

²¹⁹ Louvel, Liliane. *Op. cit.* p.230

²²⁰ *Ibid.* p.239

²²¹ En ce sens, elle se distingue de l'*ekphrasis* qui cherche à faire voir « des personnes, événements, moments, lieux, animaux, plantes, selon des règles précises concernant les aspects à examiner et l'ordre dans lequel les examiner. [O]n s'appliquera à *mettre sous les yeux* de l'auditeur ce dont on parle. » Desbordes, Françoise. *La Rhétorique Antique*. Paris : Hachette, 1996. p.135

²²² Barthes, Roland. *Op. cit.* p.47

²²³ Barthes, Roland. « Éléments de sémiologie ». *Communications* 4.1 (1964) : 91-135. p.101

²²⁴ Le message connotatif renvoie au signifié du signe, à ce qu'il signifie.

²²⁵ Wade, Nicholas. *Visual Allusions Pictures of Perception*. Hove : Lawrence Erlbaum Associates Ltd, 1990. p.13

²²⁶ Fromilhague, Catherine. *Op. cit.* p.21

²²⁷ L'allusion appartient elle-même à la catégorie des figures de style macrostructurales.

²²⁸ On entend par microstructurales des figures de style « plus facilement repérables parce que leur existence apparaît « manifestement et matériellement » [...] et elles sont donc isolables. » Fromilhague, Catherine. *Op. cit.* p.21

retrouvons ici un double message : le spectateur voit à la fois un personnage à la chevelure singulière et Méduse, figure mythologique²²⁹. L'allusion créée par Beardsley apporte ainsi du lisible au visible puisque, renvoyant le spectateur aux textes d'Hésiode, elle gratifie l'illustration d'un supplément littéraire, qui s'ajoute au texte source de Wilde.

Une solide connivence entre « alluseur » et « allusaire²³⁰ » :

Quelle que soit la figure de style employée pour parvenir à créer l'allusion, cette dernière résulte nécessairement d'une intention de l'auteur (ou de l'artiste), comme le remarque William Irwin, auteur de l'article « What Is an Allusion ? » : « Without the author's intent to allude, we have no allusion; i.e., authorial intent is at least a necessary condition for allusion²³¹. » C'est donc de manière intentionnelle que l'« alluseur », en recourant à des références indirectes, demande à son public de compléter mentalement le puzzle amorcé par son travail. Par exemple, dans *J'ai Baisé ta Bouche Iokanaan*, Beardsley attend que le spectateur établisse un lien entre la chevelure aux formes serpentine de Salomé et son regard (élément qui se rapporte à la gorgone mais qui est également inspiré du texte de Wilde²³²) afin de pouvoir découvrir Méduse sous les traits de la princesse.

Par ailleurs, nous retrouvons cette idée de jeu dans l'étymologie du terme allusion : « The word "allusion" comes to us from the Latin alludere: "to jest, mock, play with"²³³. » L'« allusaire » se trouve ainsi impliqué, puisque le procédé nécessite que des associations soient effectuées par ce dernier. Cette opération sollicite sa mémoire, comme le remarque Irwin : « [A]llusion goes beyond simple reference. We are not just to substitute one thing for another. [...] "[It] describe[s] a reference that invokes one or more associations of appropriate cultural material and brings them to bear upon a present context."²³⁴ » À travers son appel à la mémoire de l'« allusaire », l'allusion requiert que celui-ci parte à la recherche de connaissances spécifiques précédemment acquises afin de les faire coïncider avec le texte ou l'œuvre visuelle qu'il contemple dans le présent. Le procédé s'effectue donc en deux temps. Venant compléter les informations visibles, celles collectées dans la mémoire de l'« allusaire » permettent de faire intervenir et cohabiter le passé et le présent (cette fois en tant qu'espaces) dans un seul et même

²²⁹ Le grammairien Pierre Fontanier (1765-1844) distingue quatre types d'allusions : historique, mythologique, morale, verbale. Voir Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Flammarion, 1968. (Première publication en 1821).

²³⁰ Néologismes employés par Philippe Hamon, basés sur le modèle destinataire/destinataire et cités par Liliane Louvel dans Louvel, Liliane. *Op. cit.* p.232

²³¹ Irwin, William. « What Is an Allusion? » *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 2001 : 287-297. p.290

²³² Salomé (à propos de Iokanaan) : « It is his eyes above all that are terrible. » Wilde, Oscar. « Salomé ». *The importance of Being Earnest and Other Plays*. London : Penguin Books, 2000. p.76

²³³ Irwin, William. *Op. cit.* p.292

²³⁴ Irwin, William. *Op. cit.* p.288

espace, celui occupé par le travail présent face à lui. De ce point de vue, de la même manière que l'allusion picturale représente un passage entre le texte et l'image, elle incarne également un passage entre le passé et le présent. Pour que ce processus soit réalisable, il est donc nécessaire que l'« allusaire » s'investisse, mobilise ses connaissances et consente à « effectuer un travail qu'il n'a pas toujours envie de faire²³⁵. »

Néanmoins, une fois ce travail accompli, l'« allusaire » peut éprouver un sentiment de récompense, lié au fait d'avoir décelé et reconnu l'allusion, d'avoir su discerner ce que l'« alluseur » a « tacitement indiqué²³⁶ », comme le note Irwin :

[T]he reader must call to mind what the author intended for him to call to mind. [...] “[I]n allusion, the referent must be recognized and the relevant aspects of its connotation determined and applied.” [...] A successful allusion has the following effects on its audience: recognizing, remembering, realizing, and connecting²³⁷.

En d'autres termes, pour que l'allusion soit réussie et qu'elle puisse se présenter comme une manifestation du « tiers pictural », le référent sciemment sélectionné et présenté par l'« alluseur » doit être identifié par l'« allusaire » de même que le message connotatif qui lui est lié. Parfois, il arrive que l'« allusaire » fasse appel à d'autres connaissances que celles visées par l'« alluseur ». Dans ce cas, on ne peut parler d'allusion, puisque celle-ci est manquée, et il se crée ce qu'Irwin nomme simplement des « associations accidentelles²³⁸. » L'allusion représente donc une valeur ajoutée au texte ou à l'image lorsqu'elle est saisie et renforce le lien entre l'auteur (ou l'artiste) et son public. Cependant, elle présente également un risque, « celui d'une perte de sens, parfois crucial²³⁹ », lorsqu'elle est manquée par le lecteur ou le spectateur²⁴⁰.

La création d'une nouvelle réalité :

Tandis que l'exemple de l'allusion picturale nous a permis d'appréhender le concept du « tiers pictural », l'expression « tiers pictural » par elle-même, ainsi que sa création, nous oriente également sur l'idée véhiculée. C'est en 2010, dans son ouvrage *Le tiers pictural*, que Louvel présente pour la première fois le concept selon lequel il existe un point de contact entre le texte et l'image propice au « dialogue infini²⁴¹ » entre les deux médias. Ce concept étant

²³⁵ Louvel, Liliane. *Op. cit.* p.243

²³⁶ [traduction libre]. Carmela Perri dans Irwin, William. *Op. cit.* p.294

²³⁷ *Ibid.* p.293

²³⁸ [traduction libre]. *Ibid.* p.287

²³⁹ Louvel, Liliane. *Op. cit.* p.238

²⁴⁰ Une perte de sens pour le spectateur qui, loin d'effrayer Beardsley, l'amusait beaucoup. *Supra*, p.91

²⁴¹ Louvel, Liliane. *Op. cit.* p.23

nouveau, il a donné lieu à l'apparition d'un nouveau terme, « tiers pictural », pour le désigner. Créer de nouveaux mots ou expressions est un phénomène qui survient régulièrement lorsqu'il s'agit d'évoquer quelque chose de nouveau comme l'observent Jean Pruvost et Jean-François Sablayrolles, auteurs de l'ouvrage *Les néologismes* (2019) :

La langue doit pouvoir permettre de parler des nouvelles réalités qui apparaissent [...] [et] l'apparition de nouveaux objets ou de nouveaux concepts à la suite des progrès de la connaissance ou des techniques constitue—depuis longtemps—le principal argument en faveur des néologismes²⁴².

Ainsi, les néologismes sont utiles afin de pouvoir évoquer par le discours ces « nouvelles réalités » mises en lumière²⁴³. De ce point de vue, Louvel a recouru à la création d'une nouvelle expression afin de pouvoir transmettre « un peu de ce qui, dans l'univers, se perd à jamais, faute d'un nom qui permette de le faire passer dans le discours²⁴⁴ », en l'occurrence son concept. La chercheuse s'est donc emparée de mots déjà existants et les a juxtaposés, produisant une nouvelle unité lexicale. Dénommer son concept « tiers pictural » lui permit de rédiger son ouvrage en évitant d'employer de manière répétitive des périphrases, « plus longue[s], souvent plus lourde[s]²⁴⁵ » tout en indiquant nettement au lecteur l'objet de sa pensée. En effet, l'emploi du terme « tiers » permit à Louvel de rendre son concept à la fois *visible* et concret. Du latin *tertius*, signifiant trois, le tiers peut être défini comme « [l]a troisième partie d'une chose qui est ou que l'on conçoit divisée en trois parties²⁴⁶. » Rapporté à la relation texte/image, l'utilisation du nom « tiers » donne ainsi une matérialité au point de contact entre le texte et l'image (ceux-ci représentant les deux autres parties du tout). De plus, utiliser l'adjectif « pictural » pour qualifier le nom « tiers », lui permit d'indiquer la place centrale qu'occupe ce tiers entre le pictural du texte (ou l'image en texte) et le pictural imaginé (l'image mentale). Ce néologisme permit donc à Louvel de donner naissance à son concept à travers le langage. Formé « d'unités linguistiques préexistantes²⁴⁷ », il lui permit également d'orienter la conception du récepteur à propos du concept sous réserve que celui-ci se livre « à un travail spécifique

²⁴² Pruvost, Jean, et Jean-François Sablayrolles. *Les néologismes*. Presses Universitaires de France, 2019. pp.80, 52.

²⁴³ Composé de préfixe grec *neo*, nouveau et de *logos*, parole, l'étymologie du terme néologisme renvoie directement à sa signification : « Mot nouveau, ou mot existant employé dans un sens nouveau. » Littré. (s.d). Néologisme. Dans *Littré*. Consulté le 15 mars 2022 sur <https://www.littre.org/definition/néologisme>

²⁴⁴ R.-L. Wagner dans Pruvost, Jean, et Jean-François Sablayrolles. *Op. cit.* p.85

²⁴⁵ *Ibid.* p.83

²⁴⁶ Littré. (s.d). Tiers. Dans *Littré*. Consulté le 15 mars 2022 sur <https://www.littre.org/definition/tiers>

²⁴⁷ Pruvost, Jean, et Jean-François Sablayrolles. *Op. cit.* p.85

d'interprétation [...] dans la construction du sens, puisqu'il n'en a pas un disponible tout prêt dans sa mémoire²⁴⁸ ».

²⁴⁸ *Ibid.* p.89

Conclusion :

À travers cette étude, nous avons démontré comment les évolutions sociales du dix-neuvième siècle permirent la formation d'un vaste lectorat britannique mais également de quelle manière les avancées technologiques liées à la reproduction de l'image furent propices au développement de la presse et de l'illustration. Ce contexte permit à Beardsley de faire connaître ses travaux tout en lui inspirant le désir de valoriser la place de l'illustration et de l'affranchir du texte. Cette philosophie prit la forme du *Yellow Book*, comme en attestent les mots de l'illustrateur à propos de la ligne éditoriale du périodique : « [T]ext and illustration will be quite separate. [...] Why, that art is made the handmaid of literature—that art is placed on a lower level¹. » Choisir de présenter de manière distincte les sections littéraires et iconographiques permit aux représentations picturales d'exister séparément du texte et ainsi d'en être (partiellement) libérées.

La volonté de l'artiste d'éviter que ses travaux soient considérés comme de simples traductions des textes qu'il lui était demandé d'illustrer s'exprime également à travers l'aspect grotesque et caricatural qu'il attribue à ses illustrations. Aussi, bien que celles-ci s'inspirent du texte, Beardsley assujettit ses personnages « à un changement d'aspect [...] : ce sont les mêmes traits, dirait-on, mais accentués, amplifiés, poussés jusqu'à la charge. C'est le même contour, mais altéré, déformé, *détourné*². » Ces personnages sont, par conséquent, soumis à d'importantes modifications corporelles qui provoquèrent le dégoût des victoriens et suscitèrent également une certaine incompréhension. Ainsi, les figures grotesques de Beardsley outrepassent les conventions victoriennes. Non seulement elles bousculent les mœurs, telle la *Beardsley woman*, figure incongrue et dangereuse mais font également fi des limites corporelles, à l'instar des nombreuses représentations de fœtus réalisées par l'illustrateur. Selon le philosophe Hubert Damisch, en représentant ces figures, Beardsley leur offre une forme de reconnaissance puisque « [l]'acte de tracement [...] serait l'équivalent, en termes graphiques, d'un acte de reconnaissance qui se traduirait en termes déclaratifs³. » Ainsi, ces figures quittent l'imaginaire de l'illustrateur pour être couchées sur le papier : visibles par tous, elles acquièrent alors une matérialité inquiétante.

¹ « What the “Yellow Book” Is To Be: Some Mediations with Its Editors ». *The Sketch* 11 avr. 1894 : 557-558. p.557

² Damisch, Hubert. *Traité du trait*. Éditions de la Réunion des musées nationaux. Paris, 1995. p.145

³ *Ibid.* p.68

Alors que selon Margaret Armour, le fait de « juger des œuvres d’art par ce qu’elles ne sont pas est absurde⁴ », les critiques de la fin-de-siècle ne manquèrent pas de voir dans la faible (voire inexistante) connexion entre les illustrations de Beardsley et les textes illustrés le signe de la médiocrité de l’artiste. Ils ne retinrent que le caractère immoral de ses productions et la finesse de sa technique se trouva rejetée au second plan, comme le nota Armour : « That art like Beardsley’s, so excellent in technique and so detestable in spirit, wakes more repugnance than praise—proves us a nation stronger in ethics than in art⁵. » La critique conservatrice, encore prisonnière de ce que l’on pourrait désigner de « carcan victorien », ne fut ainsi pas en mesure de s’attarder sur la qualité de la technique de l’illustrateur⁶. En revanche, la qualité de ses travaux, « remarquables dans leur réalisation⁷ », fut mise en lumière dès 1893 par Joseph Pennell : « [H]ere I find the distinct quality [...] of Mr. Beardsley’s pen line⁸. » Aux yeux du critique, le jeune illustrateur possédait donc l’une des plus grandes qualités du dessinateur : la maîtrise du trait⁹. Un trait « [v]ecteur de communication, mais vecteur d’abord d’expression¹⁰ », qui donna à ses travaux une apparence bien identifiable, comme le remarque Sturgis : « The work of his [...] contemporaries was less easily distinguishable, less easily parodied and less easily reproduced¹¹. »

Tandis que les illustrations de Beardsley se distinguent grâce à sa dextérité et à la manière dont il s’approprie ses sources d’inspirations, elles sont également reconnaissables en raison de la

⁴ [traduction libre]. Armour, Margaret. « Aubrey Beardsley and The Decadents ». *The Magazine of Art* nov. 1896 : 9-12. p.12

⁵ *Ibid.* p.12

⁶ *Supra* p.92

⁷ [traduction libre]. Pennell, Joseph. « A New Illustrator: Aubrey Beardsley ». *The Studio, An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art* avr. 1893 : 14-19. p.14

⁸ *Ibid.* p.17

L’article de Pennell parut dans *The Studio*, magazine progressiste dans la mesure où son fondateur, Charles Holmes, souhaitait se servir des arts visuels pour rapprocher les populations : « [T]he chief barrier between countries was language, and [...] the more the culture of one part of the world could be brought "visually" to the attention of another, the greater the chance of international understanding and peace. » Holme, Bryan. *The Studio: A Bibliography. The First Fifty Years, 1893-1943*. Simms and Reed Limited, 1978. p.1

⁹ « The great virtue of the use of line in drawing [...] is that it compels the draughtsman to use his sense of form and construction, and forces on him the necessity of drawing with his brain as well as with his hand. [...] It will give the measure of a draughtsman’s skill and power of drawing soon enough, and without disguise. » Crane, Walter. « The Language of Line of Relief ». *Magazine of Art* 1888 : 415-419. p.417

« Il [le trait] est aussi l’indice le plus sûr de la maîtrise : un seul trait, dit-on, révélera la main d’un maître. » Damisch, Hubert. *Traité du trait*. Éditions de la Réunion des musées nationaux. Paris, 1995. p.37

¹⁰ « Qu’il s’agisse de transmettre un mouvement ou d’induire un effet, de marquer un contour ou de fournir le modèle d’une opération, de véhiculer du sens ou de révéler un caractère, le trait est censé fonctionner comme un vecteur tantôt mécanique et tantôt pulsionnel, tantôt graphique et tantôt linguistique, tantôt sémiotique et tantôt physionomique. Vecteur de communication, mais d’abord vecteur d’expression, ainsi qu’il peut en aller des traits d’un visage. » Damisch, Hubert. *Op. cit.* p.144

¹¹ Sturgis, Matthew. *Op. cit.* p.227

En 1919, une exposition de faux Beardsley fut organisée, suivie de la parution en 1920, d’un ouvrage recensant ces faux (*Fifty drawings by Aubrey Beardsley, selected from the collection owned by Mr. H.S. Nichols*). Voir à ce sujet <http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2020/01/17/aubrey-fakery/>

rigueur dont il dote son tracé. Conscient que la transmission de sa pensée reposait sur l'agencement des lignes, Beardsley composa ses travaux avec beaucoup de méthode et de logique afin de véhiculer le plus scrupuleusement possible son raisonnement par son trait. Artiste perfectionniste et minutieux, il ne laissait aucun détail au hasard. Son implication dans ses travaux peut même être considérée d'un point de vue physique puisque, comme le note Damisch, le tracé implique « l'idée d'une action [...] dont la souplesse ou le mordant exclurait qu'elle pût s'exercer à distance, et sans l'intervention d'un instrument, quel qu'il soit, en contact direct, immédiat, avec la surface d'inscription¹². » La plume de Beardsley le liait donc physiquement à l'illustration, le contact provoqué semblant doter l'instrument d'un pouvoir de transmission. Aussi, à travers les caractéristiques de son trait, l'artiste révèle au spectateur certains aspects de sa personnalité. Alors que son tempérament facétieux se retrouve dans la manière dont il fit de ses illustrations un support pour se jouer du public, ses travaux font également écho à son physique comme l'a noté Sturgis : « [People] were struck by how closely he resembled his drawings: elongated, monochromatic and unhealthy¹³. » Beardsley apparut au public comme la personnification de ses illustrations, son trait retranscrivant ses traits.

Le trait unit ainsi l'artiste à ses œuvres tout comme il lie texte et image par le geste qu'il nécessite ainsi que le message qu'il véhicule. Par conséquent, le désir de Beardsley de dissocier complètement le texte et l'image ne put jamais être assouvi, bien que sa quête de valorisation de l'image contribuât à l'émancipation de celle-ci en atténuant son assujettissement au texte. Toutefois, en dépit de sa technique, de l'originalité de son style et de ses idées, l'influence de Beardsley s'évanouit rapidement. Dès 1897, la publication de l'ouvrage *A Book of Fifty Drawings* présentant les meilleures œuvres de l'illustrateur, échappa à l'attention générale. Le *Daily Telegraph* se contenta de manifester son indifférence quant aux illustrations présentées : « The style—all too familiar—no longer even imparts the shiver due to something unwholesome and uncanny in its semi-naughtiness¹⁴. » Puis, durant la dernière année de sa vie, la presse, à l'aide de laquelle il avait acquis sa renommée, se trouva lasse « d'affirmer qu'il ne savait pas dessiner et les rumeurs [trouvèrent] de nouveaux sujets¹⁵. » Quelques années après sa disparition, ses plus proches collaborateurs s'éteignirent à leur tour : Oscar Wilde et Ernest Dowson en 1900 suivis de Henry Harland en 1905. Enfin, la Première Guerre mondiale acheva d'associer (temporairement) le travail de Beardsley à un temps révolu. Le nom de l'illustrateur

¹² Damisch, Hubert. *Op. cit.* p.19

¹³ Sturgis, Matthew. *Op. cit.* p.201

¹⁴ « A Book of Fifty Drawings ». *The Daily Telegraph* 17 fév 1897 : 9.

¹⁵ [traduction libre]. Sturgis, Matthew. *Op. cit.* p.316

resta donc relié à l'indécence de ses illustrations avant de sombrer dans l'oubli pendant près d'un demi-siècle, au cours duquel il fut uniquement évoqué par les connaisseurs et les libraires spécialisés en curiosités¹⁶.

Les années soixante virent apparaître un regain d'intérêt pour l'artiste : les *swinging sixties*, période de modernisation de la société et de nouvelles améliorations des conditions de travail et de vie de la population, firent écho à la période fin-de-siècle. Les travaux de Beardsley trouvèrent leur place dans l'après-guerre, nouvelle époque de transition dynamisée par une forte croissance démographique et économique. La nouvelle génération, qui aspirait à rompre avec le mode de vie, considéré fade et ennuyeux, de la première moitié du vingtième siècle, plaça une nouvelle fois la recherche du plaisir au centre de ses préoccupations. En 1966 se tint, au Victoria and Albert Museum de Londres, la première grande exposition réservée au travail de Beardsley. Cette exposition contribua à réhabiliter le nom de l'illustrateur, selon Nicholas A. Salerno : « [W]hile Beardsley was still controversial, he was also fashionable and definitely respectable¹⁷. » Grâce à cet événement, ses travaux firent leur entrée dans la culture populaire britannique comme en atteste par exemple sa présence sur la pochette du célèbre album des Beatles : *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Wilde ne se méprenait donc pas lorsqu'il écrivit à Smithers, au lendemain de la disparition du jeune illustrateur : « Superbly premature as the flowering of his genius was, still he had immense development, and had not sounded his last stop¹⁸. » Encore aujourd'hui, ses travaux suscitent le plus grand intérêt, comme le démontre la grande exposition organisée par la Tate en 2020¹⁹.

¹⁶ La persistance de l'aspect indécet des travaux de Beardsley est en partie due à la conservation par Smithers de travaux tels que ceux effectués pour *Lysistrata*, en dépit de la volonté de Beardsley de les voir détruits. L'éditeur a ainsi pu continuer à les publier au fil des ans, contribuant à alimenter cet aspect du travail de l'illustrateur.

¹⁷ Langenfeld, R., et N.A. Salerno. *Op. cit.* p.269

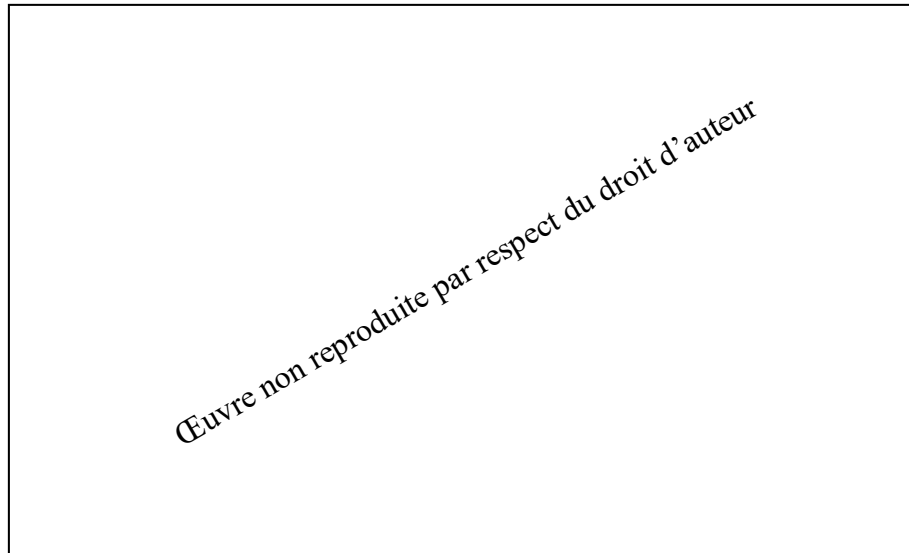
L'exposition s'exporta ensuite à New York, puis en Europe et au Japon.

¹⁸ Wilde, Oscar. *The Letters of Oscar Wilde*. Harcourt, Brace&World, Inc. New York, 1962. p.719

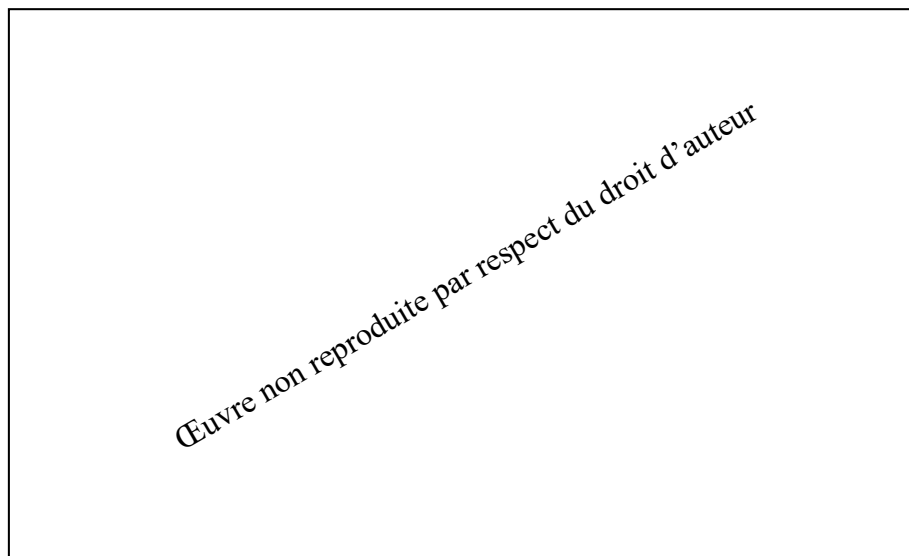
¹⁹ « This [was] the first exhibition dedicated to Beardsley at Tate since 1923, and the largest display of his original drawings in Europe since the seminal 1966 exhibition at the V&A, which triggered a Beardsley revival. »

« Tate Britain Exhibition Aubrey Beardsley ». *Tate*. 30 avr. 2019. Consulté le 11 avr. 2022 <<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/aubrey-beardsley>>

L'exposition s'est ensuite exportée à Paris au Musée d'Orsay.



Aubrey Beardsley at Tate Britain, Salle « Salome ». Capture d'écran. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/aubrey-beardsley/exhibition-guide>²⁰



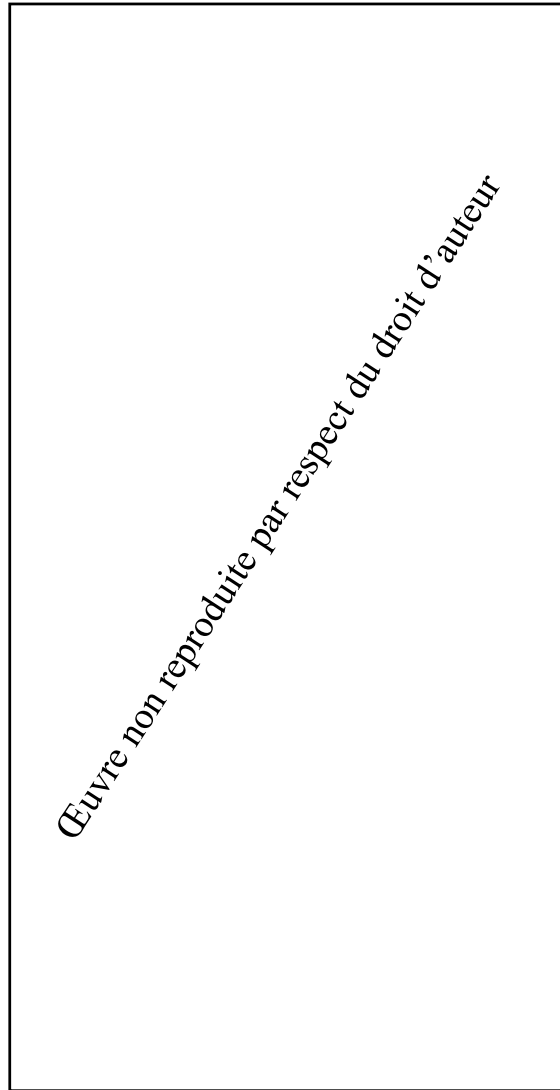
Aubrey Beardsley at Tate Britain, Salle « After Beardsley – The Sixties ». Capture d'écran. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/aubrey-beardsley/exhibition-guide>²¹

²⁰ Suivant un parcours chronologique, la scénographie de l'exposition est revenue sur les temps forts de la carrière de l'artiste en dédiant une salle à chacun d'entre eux.

²¹ Dernière salle de l'exposition, « After Beardsley – The Sixties » permet au visiteur de constater l'influence de l'illustrateur dans les années soixante.

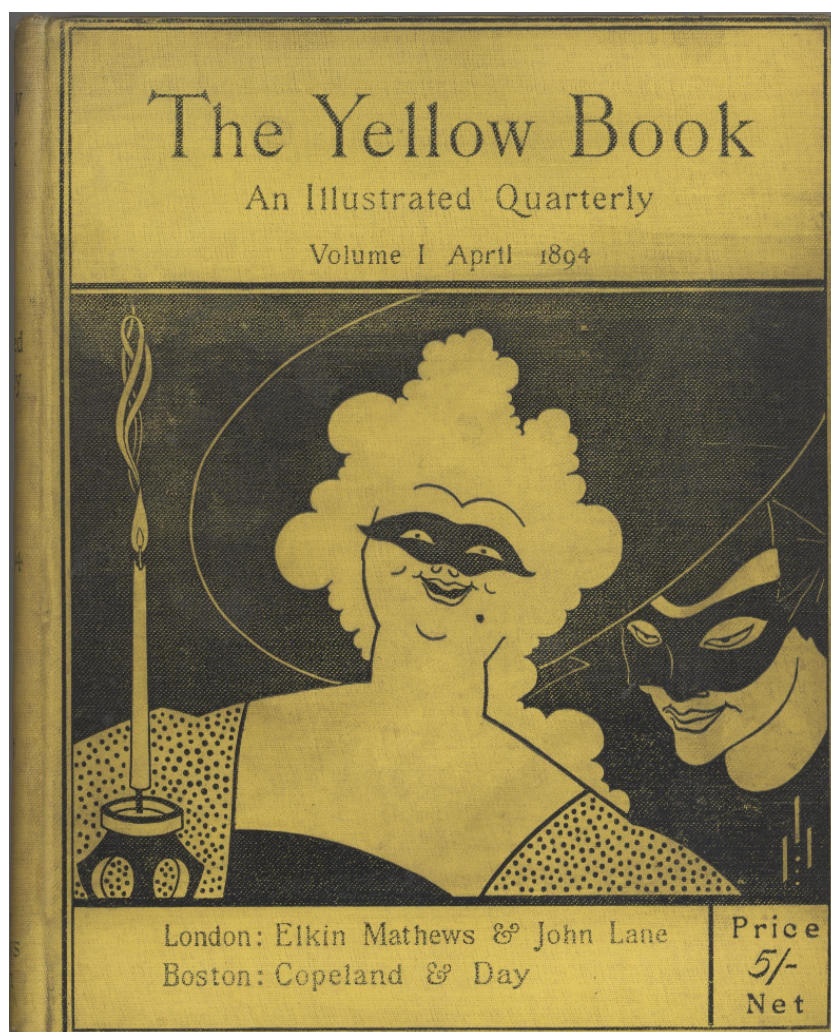
Annexes

Annexe I



Reed, E.T. *Britannia à la Beardsley, Punch's Almanack*, 1895. Encre noire sur papier. John Coulthart. « 'Weirdsley Daubery': Beardsley and Punch. » *feuilleton*. 11 oct. 2007. Consulté le 17 avr 2022 <http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2007/10/11/weirdsley-daubery-beardsley-and-punch/>

Annexe II



Beardsley, Aubrey. *The Yellow Book*, —vol. I.— April, 1894. « Yellow Book Digital Edition. » *Yellow Nineties 2.0*. 2021. Consulté le 17 avr. 2022 <https://1890s.ca/YBV1_all>

Bibliographie

Sources primaires :

Corpus :

Beardsley, Aubrey. *The Letters of Aubrey Beardsley*. Fairleigh Dickinson University Press, 1970.

—. « The Ballad of a Barber ». *The Savoy* juil. 1896 : 91-94.

Autres sources primaires :

Beardsley, Aubrey. *Best Works of Aubrey Beardsley*. New York : Dover Publication, Inc., 1990.

—. *Keynotes series of novels and short stories*. London : John Lane, 1896. Print.

—. *Under the Hill: and Other Essays in Prose and Verse*. London : The Bodley Head, 1904. Print.

Blake, William. *Songs of Innocence*. New York : Dover Publication, Inc., 1971. (1^{ère} publication 1789)

Burke, Edmund. *Philosophical Enquiry Into The Origin Of Our Ideas Of The Sublime And Beautiful*. London : A. Robertson & Co., 1824.

Descartes. *Discours de la méthode suivi des méditations métaphysiques*. Paris : Flammarion, 1900. (1^{ères} publications 1637 et 1641)

Field, J.O. « A Kiss from Judas ». *Aut Diabolus Aut Nihil: And Other Tales*. Methuen & Company, 1894. 145-226.

Harland, Henry, et Aubrey Beardsley. *The Yellow Book An Illustrated Quarterly*. Prospectus. London : The Bodley Head, 1894.

—. *The Yellow Book An Illustrated Quarterly*. vol. 1. London : The Bodley Head, 1894.

Kant, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*. Flammarion, 2015. (1^{ère} publication 1790)

Keats, John. « La Belle Dame sans Merci ». *The poetical works of John Keats*. London : Oxford University Press, 1931.

Nietzsche, Friedrich. « Friedrich NIETZSCHE : Fragments Posthumes (1882-1883). » *Revue de métaphysique et de morale* 94.1 (1989) : 107-115.

Voltaire. *Œuvres complètes de Voltaire : Correspondance avec le roi de Prusse, l'impératrice de Russie et d'Alembert*. Furne, 1836.

Whistler, James McNeill. « *Ten o'clock* »: a lecture. Portland : Thomas Bird Mosher, 1916.

—. *The Gentle Art of Making Enemies*. New York : Frederick Stokes & Brother, 1890.

Wilde, Oscar. « Salomé ». *The importance of Being Earnest and Other Plays*. London : Penguin Books, 2000. (1^{ère} publication 1893)

—. *The Picture of Dorian Gray. [A Novel.]*. Scherz and Hallwag, 1891.

Ressources en ligne :

Baudelaire, Charles. « Le peintre de la vie moderne ». *Litteratura*. Fév 2005. Consulté le 17 oct 2021

<https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/14785/mod_resource/content/1/BAUDELAIRE_le%20peintre.pdf>

Flaubert, Gustave. *L'Éducation sentimentale*. Paris : Louis Conard, 1910. *La Bibliothèque électronique du Québec*. Consulté le 23 avr. 2021

<<https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Flaubert-education.pdf>>

Wilde, Oscar. « Salomé ». *Atramenta*. 10 mars 2011. Consulté le 20 sept. 2021

<https://www.atramenta.net/lire/salome/14716/3#oeuvre_page>

Sources secondaires:

Monographies et ouvrages collectifs :

Arendt, Hannah. *The Human Condition*. Chicago : The University of Chicago Press, 1958.

Barnes, Hazel. *The Meddling Gods*. Lincoln : University of Nebraska Press, 1974.

- Barthes, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*. Seuil, 1972.
- Beardsley, A., et C.L. Hind. *The Uncollected Work of Aubrey Beardsley*. John Lane, 1925.
- Beardsley, Aubrey. *Best Works of Aubrey Beardsley*. New York : Dover Publications, Inc., 1990.
- Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale*. Gallimard. Paris : 1966.
- Blake, Laurel. « Markets, genres, iterations ». *The Routledge Handbook to Nineteenth-Century British Periodicals and Newspapers*. Oxford : Routledge, 2016. 237-248.
- Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris : Gallimard, 2009.
- Boulton, James T. « Editor's Preface ». *A Philosophical Enquiry Into the Sublime and Beautiful*. Oxford : Taylor & Francis e-Library, 2009.
- Brake, Lauren, et Marysa Demoor. « Introduction: The Lure of Illustration ». *The Lure of Illustration in the Nineteenth Century: Picture and Press*. Palgrave Macmillan UK, 2009. 1-16.
- Brooker, P., et A. Thacker. *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines: Volume I: Britain and Ireland 1880-1955*. OUP Oxford, 2009.
- Brunet, François. *La naissance de l'idée de la photographie*. PUF. Paris : 2012.
- Burdett, Osbert. *The Beardsley Period An Essay In Perspective*. London : The Bodley Head, 1925.
- Butor, Michel. *Les mots dans la peinture*. Paris : Flammarion, 2019.
- Callen, A., J. Havell, et K. Gallimore. *The Art of Impressionism: Painting Technique & the Making of Modernity*. Yale University Press, 2000.
- Chaleyssin, Patrick. *James McNeill Whistler*. London : Parkstone International, 1995.
- Clark, Kenneth. *The Best of Aubrey Beardsley*. New York : Doubleday, 1978.
- Codell, Julie. « Art Periodicals ». *The Routledge Handbook to Nineteenth-Century British Periodicals and Newspapers*. Oxford : Routledge, 2016.
- Damisch, Hubert. *Traité du trait*. Éditions de la Réunion des musées nationaux. Paris, 1995.
- De la Sizeranne, R. *The Pre-Raphaelites*. Parkstone International, 2014.

- Derrida, Jacques. *La vérité en peinture*. Flammarion, 1978.
- De Saussure, Ferdinand. *Cours de linguistique générale (3e éd.)*. Paris : Payot, 1931.
- Desbordes, Françoise. *La rhétorique antique*. Paris : Hachette, 1996.
- Desmarais, J.H. *The Beardsley Industry: The Critical Reception in England and France 1893 – 1914*. Taylor & Francis, 2019.
- Edwards, Justin D., et Rune Graulund. *Grotesque*. London : Routledge, 2013.
- Fromilhague, Catherine. *Les figures de style*. Nathan, 1995.
- Genette, Gérard. *Seuils*. Seuil, 1987.
- Gigante, Denise. *Life*. Yale University Press. New Haven and London, 2009.
- Grandordy, B. *La femme fatale. Ses origines et sa parentèle dans la modernité*. Éditions L'Harmattan, 2013.
- Grassi, Marie-Claire. *Lire l'épistolaire*. Armand Colin, 2005.
- Harris, Bruce S. *The collected drawings of Aubrey Beardsley*. New York : Bounty Books, 1967.
- Harris, Frank. *Oscar Wilde*. New York : Dorset Press, 1989.
- Hawksley, Lucinda. *Lizzie Siddal: The Tragedy of a Pre-Raphaelite Supermodel*. London : Andre Deutsch, 2017.
- Heusser, M. et al. *Text and Visuality: Word & Image Interactions 3*. Rodopi, 1999.
- Hill, K. *Culture and Class in English Public Museums, 1850-1914*. Taylor & Francis, 2017.
- Hughes, Linda K. « Aestheticism on the Cheap: Decorative Art, Art Criticism, and Cheap Paper in the 1890s ». *The Lure of Illustration in the Nineteenth Century: Picture and Press*. Palgrave Macmillan UK, 2009. 220-233.
- Jackson, Ashley. *The British Empire*. Oxford : Oxford University Press, 2013.
- Jackson, Holbrook. *The Eighteen Nineties; a review of art and ideas at the close of the nineteenth century*. London : Grant Richards Ltd., 1922.
- Jackson, M. *The Pictorial Press, Its Origin and Progress*. Hurst and Blackett, 1885.

- Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, 1978.
- Joly, M. *Introduction à l'analyse de l'image*. Armand Colin, 2009.
- Kennedy, D. *Britain and Empire, 1880-1945*. Taylor & Francis, 2002.
- Kirkby, Mandy. *A Victorian Flower Dictionary*. New York : Random House, Inc., 2011.
- Knight, C. *Passages of a Working Life During Half a Century: With a Prelude of Early Reminiscences, vol 2*. Bradbury & Evans, 1864.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*. Paris : Seuil, 1980.
- . *Séméiotikè*. Seuil. Paris : 1969.
- Langenfeld, R., et N.A. Salerno. *Reconsidering Aubrey Beardsley*. UMI Research Press, 1989.
- Larue, Anne. « De l'Ut pictura poesis à la fusion romantique des arts ». *La Synthèse des arts*.
Lille : Presses du Septentrion, 1998.
- Le Galienne, Richard. « The Boom in Yellow ». *Prose Fancies (Second Series)*. London : John Lane, 1896. 85-95.
- Lilti, Antoine. *Figures publiques*. Paris : Fayard, 2014.
- Louvel, Liliane. *Texte/Image : Images à lire, textes à voir*. Presses universitaires de Rennes, 2016.
- . *Le tiers pictural*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- . *Poetics of the Iconotext*. Ashgate, 2011.
- Lyon Mix, Katherine. *A Study in Yellow : The Yellow Book and Its Contributors*. Lawrence :
University of Kansas Press, 1960.
- Maidment, Brian. « Illustration ». *The Routledge Handbook to Nineteenth-Century British Periodicals and Newspapers*. Taylor & Francis, 2016. 102-123.
- Maingueneau, Dominique. « Esthétique de la femme fatale ». *Fatalités du féminin*. Paris : Presses
Universitaires de France, 2002. 43-67.
- Melot, Michel. *The Art of Illustration*. New York : Rizzoli International Publications, Inc, 1984.

- Meyer, Michael. « Intermedial Framing ». *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*. De Gruyter, 2015. 1541-1612.
- Mitchell, W J.T. *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago : University of Chicago Press, 2005.
- Morizot, Jacques. *Qu'est-ce qu'une image?* Paris : Vrin, 2019.
- Mussell, James. « Science and the Timeliness of Reproduced Photographs in the Late Nineteenth-Century Periodical Press ». *The Lure of Illustration in the Nineteenth Century: Picture and Press*. Palgrave Macmillan UK, 2009. 203-219.
- Ono, A. *Japonisme in Britain: Whistler, Menpes, Henry, Hornel and nineteenth-century Japan*. Taylor & Francis, 2013.
- Pastoureau, Michel. *Noir*. Paris : Seuil, 2008.
- Phegley, Jennifer. « Family magazines ». *The Routledge Handbook to Nineteenth-Century British Periodicals and Newspapers*. Oxford : Routledge, 2016. 276-292.
- Pruvost, Jean, et Jean-François Sablayrolles. *Les néologismes*. Presses Universitaires de France, 2019.
- Rancy, Catherine. *Fantastique et Décadence en Angleterre 1890-1914*. C.N.R.S Éditions. 1982.
- Reade, Brian. « Beardsley Re-Mounted ». *Reconsidering Aubrey Beardsley*. Ann Arbor : UMI Research Press, 1989. 103-130.
- Richter, Emil H. *Prints: A Brief Review of Their Technique and History*. Boston and New York : The Riverside Press Cambridge, 1914.
- Rippl, Gabriele. *Handbook of Intermediality*. Berlin/Boston : Walter de Gruyter, 2015.
- Roux, Jean-Paul. *Le sang : mythes, symboles et réalités*. Fayard, 1988.
- Ruskin, John. *Modern Painters*. vol. 1. London : Dent & Co, 1906.
- Showalter, Elaine. *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*. London : Virago Press, 1990.

- Snodgrass, Chris. *Aubrey Beardsley, Dandy of the Grotesque*. Oxford University Press, 1995.
- . « Beardsley's Oscillating Spaces: Play, Paradox, and the Grotesque ». *Reconsidering Aubrey Beardsley*. Ann Arbor : UMI Research Press, 1989. 19-54.
- . « Decadent Parodies: Aubrey Beardsley's Caricature of Meaning ». *Fin de Siecle/Fin du Globe: Fears and Fantasies of the Late Nineteenth Century*. New York : Palgrave Macmillan, 1992. 178-209.
- Still, Judith, et Michael Worton. « Introduction ». *Intertextuality Theories and practices*. Manchester : Manchester University Press, 1990. 1-44.
- Sturgis, Matthew. *Aubrey Beardsley: A Biography*. London : HarperCollins Publishers, 1998.
- Tanner, Michael. *Nietzsche A Very Short Introduction*. New York : Oxford University Press, 1994.
- Teukolsky, R. *Picture World: Image, Aesthetics, and Victorian New Media*. OUP Oxford, 2020.
- The Pall Mall Magazine vol.I*. London : George Routledge & Sons, 1893.
- The Story of the House of Cassell*. London : Cassell & company, 1922.
- The Studio: An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art Volume Two*. London. 1894.
- Torgovnick, M. *The Visual Arts, Pictorialism, and the Novel: James, Lawrence, and Woolf*. Princeton University Press, 1985.
- Wade, Nicholas. *Visual Allusions Pictures of Perception*. Hove : Lawrence Erlbaum Associates Ltd, 1990.
- Winwar, Frances. *Oscar Wilde and the yellow 'nineties*. New York and London : Harper & Brothers publishers, 1940.

Articles et contributions à des ouvrages collectifs :

- Arambasin, Nella. « Le parallèle arts et littérature ». *Revue de littérature comparée* 298.2 (2001) : 304-309.
- Armour, Margaret. « Aubrey Beardsley and The Decadents ». *The Magazine of Art* nov. 1896 : 9-12.

- Asquith, Ivon. « Advertising and the Press in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries: James Perry and the Morning Chronicle 1790-1821 ». *The Historical Journal* 18.4 (1975) : 703-724.
- Bailey, Peter. « ‘A Mingled Mass of Perfectly Legitimate Pleasures’: The Victorian Middle Class and the Problem of Leisure. » *Victorian Studies* 1977 : 7-28.
- Bardin, Laurence. « Le texte et l’image ». *Communication et langages* 26 (1975) : 98-112.
- Barthes, Roland. « Éléments de sémiologie ». *Communications* 4.1 (1964) : 91-135.
- . « Rhétorique de l’image ». *Communications* 1964 : 40-51.
- Beckett, John. « The Aristocratic Contribution to Economic Development in Nineteenth Century England: Actes Du Colloque de Rome, 21-23 novembre 1985 ». *Publications de l’École Française de Rome*. vol. 107. 1988 : 281-296.
- Crane, Walter. « Design in Two Parts. Part I. » *Magazine of Art* 1893 : 79-83.
- . « Design in Two Parts. Part II. » *Magazine of Art* 1893 : 131-136.
- . « The Language of Line of Design ». *Magazine of Art* 1888 : 325-328.
- . « The Language of Line of Outline ». *Magazine of Art* 1888 : 145-150.
- . « The Language of Line of Relief ». *Magazine of Art* 1888 : 415-419.
- Crossick, Geoffrey. « La bourgeoisie britannique au XIXe siècle. Recherches, approches, problématiques ». *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 53.6 (1998) : 1089-1130.
- Danson, Lawrence. « Aubrey Beardsley (1872–1898): A Centennial Exhibition ». *The Princeton University Library Chronicle* 61.2 (2000) : 285-290.
- Deligne, Alain. « Comment penser ensemble peinture et caricature ? » *Ridiculousa* 11 (2004) : 11-25.
- Di Rosa, Geneviève, et Jeanne-Antide Huynh. « Présentation ». *Le français aujourd’hui* 161.2 (2008) : 3-8.

- Dubois, Claude-Gilbert. « Le Serpent biblique : modes d'emploi ou "quand la Bête fait l'Ange" ». *Imaginaire & Inconscient* 33.1 (2014) : 11-24.
- Dundas, Judith. « The Paragone and the Art of Michelangelo ». *The Sixteenth Century Journal* 21.1 (1990) : 87-92.
- Frankel, Nick. « The Dance of Writing: Wilde's Salome as a Work of Contradiction ». *Text* 10 (1997) : 73-106.
- Gallatin, A. E. « Aubrey Beardsley ». *The Princeton University Library Chronicle* 10.2 (1949) : 81-84.
- Gatton, John Spalding. « 'Much Talk of the Y. B.": Henry Harland & the Debut of 'The Yellow Book.' ». *Victorian Periodicals Review* 13.4 (1980) : 132-134.
- Génétiot, Alain. « Présentation ». *Dix-septième siècle* 245.4 (2009) : 581-583.
- Gilbert, Elliot L. « "Tumult of Images": Wilde, Beardsley, and "Salome" ». *Victorian Studies* Winter 1983 : 133-159.
- Goldstein, Carl. « Towards a Definition of Academic Art ». *The Art Bulletin* 1975 : 102-109.
- Greif, H.-J. « Une femme armée : Salomé ». *Québec français* 1999 : 71-74.
- Higgins, Jennifer. « Unfamiliar Places: France and the Grotesque in Aubrey Beardsley's Poetry and Prose ». *The Modern Language Review* 2011 : 63-85.
- Hinman, Lawrence M. « Nietzsche, Metaphor, and Truth ». *Philosophy and Phenomenological Research* 43.2 (1982) : 179-199.
- Holmes, John. « Pre-Raphaelitism, Science, and the Arts in 'The Germ' ». *Victorian Literature and Culture* 43.4 (2015) : 689-703.
- Houdart-Merot, Violaine. « L'intertextualité comme clé d'écriture littéraire ». *Le français aujourd'hui* 2006 : 25-32.
- Irwin, William. « What Is an Allusion? » *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 2001 : 287-297.

- Jordis, Christine. « Vision prophétique de William Blake ». *Études* avril.4 (2014) : 77-86.
- Lawrence, A.H. « Mr Aubrey Beardsley and His Work ». *Idler* mars 1897 : 189-202.
- Le Run, Jean-Louis. « D'un millénaire à l'autre, Méduse ». *Enfances & Psy* 26.1 (2005) : 43.
- Léon, Jacqueline. « Historiographie du structuralisme généralisé. Etude comparative. » *Les structuralismes linguistiques : problèmes d'historiographie comparée* 3 (2013) : 1-23.
- MacGregor, Neil. « A Pentecost in Trafalgar Square ». *The Antioch Review* 2011 : 648-662.
- Martin, Jean-Clément. « Antoine LILTI, Figures publiques. L'invention de la célébrité ». *Revue d'histoire du XIXe siècle* 50 (2015) : 201-203.
- McCue, Maureen. « Guiding the Nation's Taste: Nineteenth-Century Periodicals and the Construction of the National Gallery in London, 1824–1842 ». *The Yearbook of English Studies* 2018 : 13-30.
- Müller-Lauter, Wolfgang. « Le problème de l'opposition dans la philosophie de Nietzsche ». *Revue Philosophique De La France Et De L'Étranger* 196.4 (2006) : 455-478.
- Odichi-Dan Ugorji, Michael. « From Intermediality to Plurimediality: Deleting the Lines of Medium Essentialism in Creative Media and Digital Rhetoric ». *Journal of Advertising and Public Relations* 2018 : 15-20.
- Pennell, Joseph. « A New Illustrator: Aubrey Beardsley ». *The Studio, An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art* avr. 1893 : 14-19.
- Punter, David. « Blake: His Shadowy Animals ». *Studies in Romanticism* 1997 : 227-238.
- Rod, Edouard. « The English Pre-Raphaelites ». *The Connoisseur* 1888 : 175-187.
- Roques, Jules. « Les Artistes Anglais : M. Beardsley ». *Courrier Français* 23 déc. 1894 : 6-8.
- Rutter, Frank. « The Art of Aubrey Beardsley ». *To-Day* 16 nov. 1904 : 45-46.
- Smith, J. Walter. « A Chat with Beardsley ». *Boston Evening Transcript* 16 févr. 1895 : 16.
- Stead, Evangelhia. « De la revue au livre : notes sur un paysage éditorial diversifié à la fin du XIXe siècle ». *Revue d'histoire littéraire de la France* 107.4 (2007) : 803-823.

- Stoner, Joyce Hill. « Whistler's Views on the Restoration and Display of His Paintings ». *Studies in Conservation* 42.2 (1997) : 107-114.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw. « The Great Theory of Beauty and Its Decline ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 13.2 (1972) : 165-180.
- « The New Master of Art. Mr. Aubrey Beardsley ». *To-Day* 12 mai 1894 : 28-29.
- Wedmore, Frederick. « The Yellow Book ». *The Academy*. London. 1894.
- Weintraub, Stanley. « The Yellow Book: A Reappraisal ». *The Journal of General Education* 1964 : 136-152.
- « What the "Yellow Book" Is To Be: Some Mediations with Its Editors ». *The Sketch* 11 avr. 1894 : 557-558.
- White, Gleeson. « The Art Movement. "Jugend": Some Decorations and a Moral ». *The Magazine of Art* 1898 : 40-44.
- Wollheim, Richard. « On Pictorial Representation ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1998 : 217-226.
- Wratlaw, Theodore. « Some Drawings of Aubrey Beardsley ». *Artist and Journal of Home Culture* 14 sept. 1893 : 259-260.

Thèses :

- Gillet, Fanny. « Saisie/dessaisissement : enjeux de l'unité texte/image chez Keats, Tennyson, Rossetti et dans l'art préraphaélite ». Toulouse 2, 2008.
- Godiveau, Jocelyn. « Modernité et antimodernité de la décadence, de Charles Baudelaire à Aubrey Beardsley ». Université Bretagne Loire, 2017.

Ressources en ligne :

- « Art nouveau ». *Larousse Encyclopédie*. Consulté le 18 sept 2021
<https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/Art_nouveau/106262>
- Bloy, Marjorie. 'Factory Legislation 1802-1878'. *A Web of English History*. 4 Mar. 2016. Consulté le 21 juin 2021 <<http://www.historyhome.co.uk/peel/factmine/factleg.htm>>
- Bnf. « Les systèmes d'écriture ». *L'aventure des écritures*. 2020. Consulté le 18 déc 2021
<<http://classes.bnf.fr/dossiecr/sys-ecri.htm>>
- « Genèse ». *La Bible en ligne*. 1999. Consulté le 7 dec 2021 <<http://www.bible-en-ligne.net/bible,010-8,genese.php>>
- « Currency converter: 1270-2017 ». *The National Archives*. Consulté le 20 avr. 2021
<https://www.nationalarchives.gov.uk/currency-converter/#currency-result>
- Harper, Charles G. « A Practical Hand-book of Drawing for Modern Methods of Reproduction ». *The Project Gutenberg EBook of A Practical Hand-book of Drawing for Modern Methods of Reproduction*. 20 déc 2019. Consulté le 12 oct 2021
<<https://www.gutenberg.org/cache/epub/60972/pg60972-images.html>>
- Janzen Kooistra, Lorraine. « The Yellow Book (1894-1897): An Overview ». *The Yellow Nineties Online*. 2011. Consulté le 14 avr. 2021
<http://www.1890s.ca/HTML.aspx?s=YB_Overview.html>
- « Japonisme ». *Larousse Encyclopédie*. Consulté le 10 sept 2021
<<https://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/japonisme/152718>>
- Kuiper Kathleen. « Modernism ». *Encyclopedia Britannica*. 14 déc. 2021. Consulté le 22 janv. 2022
<<https://www.britannica.com/art/Modernism-art>>
- « Le daguerréotype français dans les collections du musée d'Orsay ». *Musée d'Orsay*. 2008. Consulté le 4 mars 2021 < <https://www.musee-orsay.fr/fr/expositions/presentation/le-daguerrreotype-francais-dans-les-collections-du-musee-dorsay-196228>>

- « Le quattrocento ». *Grand Palais*. 8 juin 2010. Consulté le 7 sept 2021
<<https://www.grandpalais.fr/fr/article/le-quattrocento>>
- Mauclair, Camille. « The French Impressionists (1860-1900) ». *The Project Gutenberg eBook, The French Impressionists (1860-1900)*. 15 nov 2004. Consulté le 10 sept 2021
<https://gutenberg.org/cache/epub/14056/pg14056-images.html#id_2H_4_0005>
- Oldstone-Moore, Christopher. « Aristocrats and Bourgeois ». *Wright State University*. Consulté le 6 mars 2020 <<http://www.wright.edu/~christopher.oldstone-moore/aristoessay.htm>>
- Peters, Edward « History of Europe. » *Encyclopedia Britannica*. 26 nov 2020. Consulté le 17 juin 2021
<<https://www.britannica.com/topic/history-of-Europe/A-maturing-industrial-society#ref311206>>
- Polan, Makenna. « William Blake As an Illustrator ». *Erudition Magazine*. 16 fév 2020. Consulté le 7 janv. 2022 <<https://www.eruditionmag.com/home/william-blake-as-an-illustrator>>
- « Structuralisme ». *Larousse Encyclopédie*. 14 janv 2020. Consulté le 6 déc 2021
<https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/structuralisme/94130>
- Symons, Arthur. « Preface to The Art of Aubrey Beardsley ». *Project Gutenberg's The Art of Aubrey Beardsley*. 10 oct 2015. Consulté le 18 sept 2021
<<https://www.gutenberg.org/files/50171/50171-h/50171-h.htm#art012>>
- « The Divine Comedy ». *Encyclopedia Britannica*. 27 mai 2020. Consulté le 7 sept 2021
<<https://www.britannica.com/topic/The-Divine-Comedy>>
- The Investopedia Team. « How Does Industrialization Lead to Urbanization? » *Investopedia*. 24 juin 2021. Consulté le 12 juillet 2021 <https://www.investopedia.com/ask/answers/041515/how-does-industrialization-lead-urbanization.asp>
- « The Pall Mall magazine. v.1 1893 May-Oct ». HathiTrust Digital Library. 20 mars 2020. Consulté le 12 janv. 2022

<<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015024563077&view=1up&seq=391&skin=2021>>

« The Story of Aubrey Beardsley in Five Artworks ». *Tate*. 7 janv. 2020. Consulté le 22 janv. 2022

<<https://www.tate.org.uk/art/artists/aubrey-beardsley-716/story-aubrey-beardsley-five-artworks>>

Welch, Andrew. *Text, Image, Book: Reading William Blake*. 5 déc. 2010. Consulté le 26 déc. 2021

<https://imaginingwilliamblake.wordpress.com>

Woolf, Virginia. « Walter Sickert: a Conversation ». *A Project Gutenberg Canada Ebook*. 3 oct.

2012. Consulté le 7 déc. 2021 <<https://www.gutenberg.ca/ebooks/woolfv-waltersickert/woolfv-waltersickert-00-e.html>>