



HAL
open science

'The Picture of Dorian Gray' et la culture populaire : du texte à la bande dessinée

Xavier Giudicelli

► To cite this version:

Xavier Giudicelli. 'The Picture of Dorian Gray' et la culture populaire : du texte à la bande dessinée. Imaginaires, 2015, Pop Culture! Les cultures populaires aujourd'hui, 19, pp.33-54. hal-02520772

HAL Id: hal-02520772

<https://hal.univ-reims.fr/hal-02520772>

Submitted on 26 Mar 2020

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

The Picture of Dorian Gray et la culture populaire : du texte à la bande dessinée

XAVIER GIUDICELLI
Université de Reims Champagne-Ardenne

The Picture of Dorian Gray : le texte et l'image

The Picture of Dorian Gray est une œuvre où se dessinent deux problématiques centrales : celle des limites de la représentation et celle des frontières entre l'écrit et l'image. De ce fait, le roman de Wilde constitue sans doute une entreprise séduisante mais également une véritable gageure pour un artiste qui souhaite en proposer une ou des image(s). Le portrait qui figure au centre du récit s'inscrit dans le texte sous le mode de l'absence. L'un des enjeux de l'illustration de ce texte est ainsi la représentation d'un tableau imaginaire et absent ; il s'agit de rendre visible une œuvre d'art qui touche aux limites de la représentation. L'illustrateur se trouve ainsi placé dans la même position que le lecteur du roman, invité, comme celui-ci, à combler la lacune centrale du récit. Tout s'organise autour d'un centre vide : comme la danse de Salomé (*Salomé* 140-141, où figure la célèbre et mystérieuse didascalie « Salomé danse la danse des sept voiles. »), le corps parfait de Dorian échappe aux mots et fait toucher du doigt l'inéluctable écart entre signifiant et signifié. Ce faisant, cette faille des mots à dire crée une aporie propice à l'investissement fantasmatique. Dans *The Picture of Dorian Gray*, le portrait du héros – allusivement évoqué tant dans sa beauté initiale que dans ses avatars monstrueux – fonctionne comme un signe vide, un blanc, et creuse ainsi une béance que lecteur et illustrateur sont invités à combler. Pour ceux-ci, le portrait se mue en surface réfléchissante, en écran de projection des désirs et des fantasmes.

La description de l'atelier du peintre Basil Hallward sur laquelle s'ouvre *The Picture of Dorian Gray* offre également une réflexion sur l'inscription du temps dans l'espace du visuel et sur les propriétés respectives du texte et de l'image :

[...] and now and then the fantastic shadows of birds in flight flitted across the long tussore-silk curtains producing a kind of momentary Japanese effect, and making him think of those pallid jade-faced painters of Tokio who, through the medium of an art that is necessarily immobile, seek to convey a sense of swiftness and motion. (7)

La référence à l'art japonais est signifiante à plus d'un titre. Elle indique, en premier lieu, que l'univers que le roman construit est clos et fonctionne essentiellement sur le mode de l'auto-référence. L'art ne renvoie à rien, si ce n'est à lui-même ou à d'autres formes artistiques. La scène consacre le caractère interchangeable de l'art et de la nature (Levy 149) : les représentations renvoient à d'autres représentations, et ce à l'infini. L'ombre des oiseaux qui se découpe sur la surface de projection des rideaux de cet atelier-caverne platonicienne¹ névoque pas les oiseaux réels, mais une autre représentation artistique, les estampes japonaises en vogue à l'époque. D'autre part, cette évocation des artistes japonais amorce une réflexion sur l'image qui fige le temps, et le récit qui, par essence, s'inscrit dans la durée. Ici déjà s'ébauche un questionnement sur les limites entre peinture et poésie. Dans un paradoxe visant à brouiller l'antithèse établie par G. E. Lessing dans son *Laokoon* (1766) entre la peinture, art de l'espace, et la poésie, art du temps, les peintres japonais cherchent à inscrire le mouvement, autrement dit le temps, dans l'espace du visuel (Levy 122). « L'image semble être, par définition, négation du temps. » (Gauthier 47) : comme cette décollation d'Holopherne représentée par Le Caravage qu'analyse Louis Marin², la peinture ôte à l'instant sa dimension évanescence en le figeant

1. L'idée de beauté qu'incarne Dorian rappelle également le mythe platonicien de la caverne, explique Liliane Louvel, voir *The Picture of Dorian Gray. Le double miroir de l'art* (Paris, Ellipses, 2000), p. 40.

2. Le Caravage. *Judith et Holopherne*, vers 1599, huile sur toile, 145x195 cm, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, Rome.

pour l'éternité et met ainsi en lumière le caractère insaisissable du moment présent ; la toile du Caravage représente « l'instant infigurable et central, le coup d'épée "en train" d'être donné [...] ». Mais par un retournement épouvantable et fascinant, l'instant de l'acte s'immobilise par la représentation même de son instantanéité. » (Marin 287-288). Le récit de Wilde, à l'inverse, remet en cause les limites respectives de la peinture et de la poésie et trouble l'opposition établie par Lessing. Le récit met en effet en scène une contamination des systèmes sémiotiques ; la peinture vient s'inscrire sur l'axe temporel. Au lieu de figer la représentation en un éternel présent, le portrait se transforme au fil des pages pour porter les stigmates du temps et les signes de la corruption de l'âme de Dorian. L'œuvre d'art ne commence d'ailleurs à être évoquée un peu plus précisément qu'à partir du moment où apparaissent ses premières transformations. Peut-être pourrait-on aller jusqu'à dire que le récit est rendu visible par le biais des changements du portrait, ou même que le portrait devient récit ou « journal intime » comme Dorian le décrit au chapitre XII (« I keep a diary of my life from day to day, and it never leaves the room in which it is written. », Wilde 1891 129), soulignant par là le brouillage des frontières entre texte et image. Le médium de la bande dessinée, où l'image se fait récit (voir Groensteen 63), paraît ainsi constituer un prolongement à la réflexion sur laquelle *The Picture of Dorian Gray* se fonde.

Pour périlleuse que paraisse la démarche, *The Picture of Dorian Gray* a donné lieu à un nombre important de versions illustrées : plus de dix-huit éditions illustrées du roman de Wilde ont été publiées en France, en Grande-Bretagne et aux États-Unis de 1908 à nos jours, des éditions souvent coûteuses, destinées aux bibliophiles ou, pour les plus récentes, à la jeunesse (voir Giudicelli 2009 29-30). Il existe également un certain nombre de versions de *The Picture of Dorian Gray* sous forme de bande dessinée (*comics*) ou de roman graphique³, neuf à ce jour, selon mes

3. Un mot sur la distinction entre ces deux types d'ouvrage : bande dessinée et roman graphique (concept plus récent, forgé par Will Eisner, voir Groensteen 17) sont fondés sur la même association du texte et de l'image, à cette différence que le rapport à la narrativité et au texte même est davantage affirmé dans le roman graphique. Dans le cas qui nous occupe, c'est-à-dire l'adaptation

recherches. Or seulement quatre de ces *Dorian Gray* en bande dessinée ont paru entre 1956 et 1987 : une version en novembre 1956 publiée dans la *Thriller Picture Library*, une autre datant de mars 1972, *Dorian Gray: 2001*, transposition de l'intrigue du roman de Wilde au début du XXI^e siècle par Bill Barry et Al Hewetson (*Creepy* # 44) et une adaptation plus traditionnelle par le même Hewetson dans le magazine *Scream* parue en avril 1974 ; à cette liste, on peut ajouter une enquête du détective Martin Mystère, personnage créé par l'Italien Alfredo Castelli, intitulée *Operazione Dorian Gray* et publiée en 1986. En revanche, au cours des dernières années, il y a eu, aux États-Unis, en Grande-Bretagne et en France, cinq bandes dessinées ou romans graphiques inspirés par l'œuvre de Wilde : une version américaine publiée par Marvel Comics⁴, à l'origine dans le cadre de différents numéros du magazine de cet éditeur, en 2007-2008, puis en un seul volume en 2008 ; la même année, une bande dessinée française de Stanislas Gros et un roman graphique britannique ; un roman graphique américain illustré par Lisa K. Weber en 2009 ; enfin onze illustrations du roman de Wilde réalisées par John Coulthart dans un ouvrage intitulé *The Graphic Canon, Volume 2. From « Kubla Khan » to the Brontë Sisters to The Picture of Dorian Gray*, publié en 2012.

Je me concentrerai ici sur trois des plus récents exemples de « mise en récit visuel » de *The Picture of Dorian Gray* : la bande dessinée américaine publiée par Marvel Comics (2008), le roman graphique britannique paru chez l'éditeur SelfMade Hero (2008) et la version de l'œuvre de Wilde proposée par John Coulthart dans *The Graphic Canon* (2012). Je m'interrogerai d'abord sur l'inclusion du roman de Wilde dans ce qu'on peut appeler la « culture populaire », par le biais du médium de la bande dessinée,

d'une œuvre littéraire, cette distinction paraît être un peu moins pertinente et il me semble que la différence tient davantage à des questions d'esthétique, et peut-être de lectorat visé et d'affichage générique de la part des éditeurs.

4. Célèbre éditeur de *comics* américain, à l'origine des bandes dessinées sur les super-héros Spiderman, X-men et l'incroyable Hulk, entre autres. Marvel Comics a publié plusieurs versions de « classiques » en bande dessinée, parmi lesquels *Moby Dick* de Herman Melville (2008) ou *Pride and Prejudice* de Jane Austen (2009).

associé, en tout cas originellement, à la culture dite « populaire » et/ou culture « de la jeunesse ». Cela conduira à envisager le fait que Dorian Gray est devenu un mythe moderne, mais également à montrer que les frontières entre culture « savante » et culture « populaire » sont poreuses, porosité du reste déjà présente dans le texte de Wilde, qui s'inspire de genres littéraires populaires à l'époque victorienne comme le mélodrame. Le but de cet article est également d'étudier les modalités de la transposition du roman en bande dessinée ou en roman graphique afin de mettre en évidence les stratégies employées par les artistes, stratégies qui, par ce qu'Alain Montandon appelle « l'effet en retour de l'illustration sur le texte » (Montandon 6), apportent un éclairage sur l'œuvre de Wilde.

Dorian Gray : mythe moderne

Les trois productions étudiées s'inscrivent d'abord dans un contexte où le roman de Wilde est devenu un véritable mythe moderne, qui fait partie de l'inconscient collectif – à l'instar d'autres textes victoriens comme *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson (1886) ou *Dracula* de Bram Stoker (1897) – sans pour autant que le public ait nécessairement lu le texte. « Ce portrait en pied d'un Dorian Gray hantera [...] », écrit Mallarmé à Wilde en novembre 1891 (Mallarmé 328). Ce jugement a une valeur quasi prophétique, tant *The Picture of Dorian Gray* et son personnage principal viennent hanter l'imaginaire contemporain et font retour sous diverses formes et dans différentes œuvres.

Dorian Gray apparaît par exemple comme personnage dans le film *The League of Extraordinary Gentlemen* (Stephen Norrington, États-Unis, 2003), inspiré de la bande dessinée du même nom due à Alan Moore (1999-2007), dans une « ligue » composée de la vampire Mina Harker, de l'aventurier Allan Quartermain et du Dr. Jekyll. Un jeu vidéo de 2005, inspiré par la bande dessinée italienne ayant pour héros Martin Mystère, a pour nom *Operation: Dorian Gray*. L'ouvrage de Robert Tanitch, *Oscar Wilde on Stage and Screen* témoigne de cette extraordinaire postérité et plasticité du roman d'Oscar Wilde et de ses très nombreuses

métamorphoses : il a ainsi été transposé pour la scène plus de sept fois, par Jean Cocteau entre autres⁵ ; il en a été tiré un grand nombre de comédies musicales⁶, de ballets⁷ et d'opéras, comme celui de Lowell Liebermann, créé en 1996 à l'Opéra de Monte-Carlo⁸ ; et il a été porté à l'écran plus d'une quinzaine de fois depuis 1910⁹.

5. L'une des premières adaptations a été publiée en 1913 (Grace Constant Lounsberry, *The Picture of Dorian Gray. A Play in Three Acts and a Prologue*. From the romance of Oscar Wilde, London, Simpkin, Marshall and Co., 1913). Il semblerait cependant, d'après Robert Tanitch qu'elle ait été précédée par une adaptation américaine datant de 1910, réalisée par Edward Davis et produite au Temple Theater de Detroit. Il y a eu depuis de nombreuses autres adaptations théâtrales du roman, entre autres celles de Suzanne Mercet, *Le Portrait de Dorian Gray* (Paris, Eugène Figuière, 1922), de Constance Cox, *The Picture of Dorian Gray. A Play in Two Acts* (London, Fortune Press, 1948), de John Osborne, *The Picture of Dorian Gray. A Moral Entertainment* (London, Faber & Faber, 1973), de Pierre Boutron, *Le Portrait de Dorian Gray* (Paris, L'Avant-Scène Théâtre, 1976) et de Jean Cocteau, *Le Portrait surnaturel de Dorian Gray. Pièce fantastique en quatre actes et cinq tableaux, tirée du Portrait de Dorian Gray, roman d'Oscar Wilde* (Paris, Orban, 1978). Pour plus de détails sur l'adaptation de Jean Cocteau, voir Emily Eells, *Two Tombeaux to Oscar Wilde: Jean Cocteau's Le Portrait surnaturel de Dorian Gray and Raymond Laurent's essay on Wildean aesthetics* (High Wycombe, Bucks.: Rivendale Press, 2010).

6. Jack Sharkey, *The Picture of Dorian Gray. A Musical Drama* (1982, États-Unis), Randy Bowers, *Dorian* (États-Unis, 1985), Matyas Varkonyi, *Dorian Gray. The Musical* (Hongrie, 1990), Joseph Bravaco, *Dorian Gray* (États-Unis, 1990), Michael Rubell, *Dorian Gray* (États-Unis, 1990), Gary David Levison, *Dorian Gray* (États-Unis, 1994), Nicolas Bloomfield, *Dorian Gray* (Royaume-Uni, 1994), David Reeves, *Dorian Gray* (Royaume-Uni, 1997).

7. Par exemple, Max Lang, *Dorian Gray* (Allemagne, 1966) ; Tauno Martinen, *Dorian Grayn Muotokuva* (Finlande, 1969) ; Janice Giteck, *Dorian Gray* (États-Unis, 1972) ; John Longstaff, *Dorian Gray* (États-Unis, 1984) ; Carl Davis, *Dorian Gray* (États-Unis, 1987) ; Ivana Themmen, *Dorian Gray* (États-Unis, 1988).

8. Robert Tanitch cite plusieurs autres opéras, comme ceux de Karl Flick-Steger (Allemagne, 1930) et de Hans Schnabele (Allemagne, 1947).

9. La première adaptation filmique de *The Picture of Dorian Gray* date de 1910, c'est-à-dire la même année que la première adaptation théâtrale du roman. Il s'agit d'un film muet danois, mis en scène par Axel Strom. Suivirent plusieurs films muets : américain (Phillips Smalley, *The Picture of Dorian Gray*, 1913), russe (Vsevolod Meyerhold, *Portret Dorian Graya*, 1915), britannique (Fred Durrant, *The Picture of Dorian Gray*, 1916), allemand (Richard Oswald, *Das Bildnis des Dorian Gray*, 1917) et hongrois (réalisateur inconnu, *Dorian*

La présence du roman se fait également sentir dans la fiction contemporaine, entre autres chez Neil Bartlett, auteur du stimulant essai *Who was that man? A Present for Mr. Oscar Wilde* (1988), ouvrage qui mêle critique de l'opus wildien, enquête sur l'histoire de l'homosexualité à la fin du XIX^e siècle, et passages autobiographiques. *Ready to Catch Him Should He Fall*, roman publié deux ans après cette étude, contient plusieurs passages constituant des réécritures de *The Picture of Dorian Gray*, comme l'ouverture du roman, où la description de la beauté du personnage de « Boy » présente de nombreux points communs avec la logique à l'œuvre chez Wilde¹⁰. Un passage du chapitre

Gray, 1918). Il faut ensuite attendre une trentaine d'années pour trouver la célèbre adaptation d'Albert Lewin, qui date de 1945 (*The Picture of Dorian Gray*, États-Unis, 1945). Le roman sera ensuite adapté plusieurs fois pour la télévision aux États-Unis (Mort Abrahams, *The Picture of Dorian Gray*, 1953 ; Paul Bogart, *The Picture of Dorian Gray*, 1961 ; Glenn Jordan, *The Picture of Dorian Gray*, 1973 ; Tony Maylam, *The Sins of Dorian Gray*, 1983) mais aussi au Royaume-Uni (Charles Jarrot, *The Picture of Dorian Gray*, 1961 ; John Gorrie, *The Picture of Dorian Gray*, 1976, l'adaptation utilisée pour cette version est celle de John Osborne citée *supra* et publiée en 1973) et en RFA (*Das Bildnis des Dorian Gray*, 1961). En France, Pierre Boutron tire une version télévisée de son adaptation théâtrale (Pierre Boutron, *Le Portrait de Dorian Gray*, 1977). *The Picture of Dorian Gray* a d'autre part inspiré les longs métrages de Massimo Dallamano (*Das Bildnis des Dorian Gray / Il Dio Chiamato Dorian / The Secret of Dorian Gray*, 1970, Italie, RFA), dans lequel Helmut Berger interprète le rôle de Dorian Gray, et de Ulrike Ottinger (*Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse*, 1983, RFA), dans lequel Delphine Seyrig interprète Frau Dr Mabuse, magnat de la presse et équivalent de Lord Henry, tandis qu'une femme interprète le rôle de Dorian Gray, Yerushka von Lehndorf, célèbre mannequin à l'époque. À cette liste, Pascal Aquien ajoute dans la bibliographie de son ouvrage *The Picture of Dorian Gray. Pour une poétique du roman* les films *Take Off* d'Armand Weston (États-Unis, 1978) et *Dorian* d'Allan A. Goldstein (États-Unis, 2002). L'adaptation la plus récente est celle du Britannique Oliver Parker, *Dorian Gray* (2009), avec Colin Firth dans le rôle de Lord Henry.

10. Neil Bartlett, *Ready to Catch Him Should He Fall*, 10-15. Véritable « création critique », ce premier chapitre emploie les mêmes procédés que Wilde, comme le morcellement du corps ou le passage par la référence pour dire la beauté de « Boy », mais il peut se lire aussi comme un commentaire de l'œuvre de Wilde, en ce qu'il en explicite certaines dimensions, comme par exemple l'importance cruciale de la perfection de la beauté du héros (« Much of the story depends on your being able to see and think of Boy as beautiful, admirable and even adorable [...] », Bartlett 1990 14).

intitulé « Sleeping Together » reprend le *topos* de la galerie de portraits et présente une série de vignettes ekphrastiques rappelant fortement le chapitre XI de *The Picture of Dorian Gray*¹¹. Dorian Gray se réincarne également dans les romans de Mathieu Terence, *Journal d'un cœur sec* (1999) et de Will Self, *Dorian. An Imitation* (2002) (voir Giudicelli 2014). Mathieu Terence, par exemple, imagine une suite à *The Picture of Dorian Gray*, suite qui prend la forme du journal intime de Lord Henry, rédigé vingt ans après la mort de Dorian. « I keep a diary of my life [...]. », déclare Dorian à Basil dans le roman de Wilde, avant d'inviter le peintre à contempler le spectacle de sa décrépitude sur la toile (*The Picture of Dorian Gray* 129 sq). Terence prend Wilde au mot et utilise la forme du journal pour peindre la déchéance d'un homme qui s'achemine vers la mort¹², hanté par l'image de Dorian Gray : « Il m'arrive en effet de penser que son image a quitté la toile pour venir me hanter. » (Terence 16).

Plus récemment encore, le célèbre couturier Karl Lagerfeld a conçu un ouvrage intitulé *A Portrait of Dorian Gray* (2005), évocation du roman de Wilde à travers des photographies inspirées du Caravage ou des peintres préraphaélites. En 2014, la série télévisée américano-britannique *Penny Dreadful*, créée par John Logan, fantaisie néo-victorienne, postmoderne et grand-guignol, se présente comme un assemblage de trois textes relevant du genre gothique ou fantastique : *Frankenstein* de Mary Shelley (1818), *Dracula* de Bram Stoker (1897) et *The Picture of*

11. « Above the dado I shall cover the walls with hammered and lacquered Spanish leather, and in the centre of each wall hang a grisaille panel depicting scenes from the lives of great men: Antinous drowned and perfect at the age of nineteen [...]; Will Hughes playing the gilded boy mentioned by Piers Gaveston in Marlowe's *Edward the Second*; Rimbaud in the house of glass which he built in Addis Ababa; Federico Garcia Lorca on his first night in New York; Robbie Ross lifting his hat to the passing prisoner in the corridor of the Old Bailey. » (Bartlett 1990 145). Un peu plus loin, la référence au chapitre XI de *The Picture of Dorian Gray* se fait explicite : « The ceiling frieze, a painted plaster bas-relief, features imaginary portraits of all the twenty murderers named in the eleventh chapter of *The Picture of Dorian Gray*. » (*Ibid.*)

12. On notera au passage que ce journal est écrit entre 1899 et 1900, année de la mort de Wilde. Cela semble suggérer que le roman de Terence établit un parallèle implicite entre la vie de l'auteur anglo-irlandais et son unique roman.

Dorian Gray. Elle rend une forme d'hommage au *penny dreadful*, genre populaire qui a fleuri au Royaume-Uni au XIX^e siècle, romans bon marché (vendus sous la forme de petits livres coûtant un *penny*) dont l'intrigue reposait sur le recyclage d'œuvres existantes et dont le but était de procurer, à peu de frais, quelques frissons de peur chez le lecteur, généralement adolescent et appartenant à la classe ouvrière. *Penny Dreadful* tend à la fois un miroir à la littérature du passé et à l'époque contemporaine dont elle reflète les angoisses.

C'est également sous le signe de l'hybridité, de la superposition des codes et de l'entrelacs du passé et du présent que se placent les trois versions de *The Picture of Dorian Gray* en bande dessinée analysées ici.

Le jeu des codes

L'un des défis posés par l'adaptation de *The Picture of Dorian Gray* en bande dessinée est qu'à première vue, le roman de 1891 semble mal adapté à ce médium en ce qu'il contient peu d'action. La transposition du roman implique donc une forme de réduction, de dépouillement ou d'allègement, pour emprunter des termes relevant de la traductologie (et également utilisés dans le cadre de l'étude de l'adaptation filmique d'œuvres littéraires), c'est-à-dire l'omission de plusieurs passages de l'œuvre. Cette tendance est peut-être plus flagrante encore dans le roman graphique britannique de I. N. J. Culbard et Ian Edington. Là où la bande dessinée Marvel propose une figuration du chapitre XI du roman, la version britannique procède à l'élimination de ce chapitre « cabinet de curiosités » (Louvel 83), qui suspend le temps et offre une description des diverses collections auxquelles se livre Dorian.

Toutefois, la tendance inverse – celle de l'étoffement ou l'explicitation, pour continuer à user d'une métalangue inspirée par la traductologie – entre également en jeu dans l'adaptation de Roy Thomas. Tel est le cas par exemple pour les chapitres du roman mettant en scène l'actrice Sibyl Vane (chapitres IV à VII). Les références au corpus shakespearien présentes dans le texte de Wilde (*As You Like It*, *Cymbeline*, *Romeo and Juliet*, *Hamlet*, *Othello*) sont développées dans la bande dessinée par l'inclusion

de citations de ces pièces de théâtre, mettant ainsi en scène une forme d'intégration de textes canoniques – à présent considérés comme l'emblème de la culture savante¹³ – au sein d'un médium traditionnellement associé à la culture populaire. L'évocation du personnage de l'actrice Sibyl Vane – dont l'identité n'existe que de façon performative, à travers les masques qu'elle revêt – pourrait également servir à rappeler le fait que la transposition de *The Picture of Dorian Gray* en bande dessinée équivaut à une forme de mise en scène du texte, laissant certains aspects dans l'ombre et en éclairant d'autres.

Ce que la version de *The Picture of Dorian Gray* proposée par Marvel Comics met également au jour, c'est l'hybridité générique qui est un des traits saillants du roman de Wilde. Œuvre « manteau d'Arlequin » (Louvel 9), *The Picture of Dorian Gray* contient des références très érudites à la culture savante (dans le chapitre XI, par exemple) mais également des traces de genres littéraires dits « populaires ». Quand il s'agit de dépeindre l'assassinat de Basil Hallward par Dorian (évoqué au chapitre XIII du roman) – meurtre symbolique du créateur par sa créature –, la bande dessinée américaine procède de même à un mélange de différents codes et de différents genres. Une pleine page est consacrée au meurtre lui-même, dont la violence est soulignée à la fois par le gros plan sur la tête de Basil Hallward, avec du sang jaillissant de la bouche, et par le traitement graphique du lettrage – l'onomatopée « Shunk » – qui simule le bruit du couteau transperçant la chair du peintre (voir Matos). Vraisemblablement destinée à un public adolescent, cette image – et l'ensemble de la bande dessinée – participe de l'esthétique du manga et de la violence hyperbolique qui en est une des caractéristiques. Mais il me semble également que cette image éclaire le roman de Wilde lui-même et certaines des influences génériques qui le sous-tendent, et en particulier celle du mélodrame victorien. Fondé sur une esthétique de l'excès, le mélodrame met en scène des situations extrêmes, des émotions paroxystiques et se distingue par le recours à un style souvent hyperbolique. Ce genre se caractérise également

13. Ce n'était pas le cas à l'époque élisabéthaine ou jacobéenne : les représentations des pièces de Shakespeare attiraient un public varié, allant de l'aristocratie aux classes laborieuses.

par un goût pour le visuel, pour les tableaux vivants, ce qui en fait sans doute un mode utile pour la transposition visuelle du texte. Plus généralement, il semble que la mise en images d'un texte passe souvent par une codification de type théâtral, comme le rappelle par exemple Alain-Marie Bassy (Bassy 323).

La transposition du texte à l'image s'effectue ainsi souvent par le truchement d'une série de filtres et de codes. Cette analyse vaut également pour le roman graphique de I. N. J. Culbard et de Ian Edington. Dès l'avant-propos est soulignée la théâtralité du roman de Wilde, qui se fait jour en particulier à travers les répliques et bons mots du personnage de Lord Henry. Ce qui frappe toutefois dans cette adaptation, c'est surtout l'influence du cinéma. Le dessinateur I. N. J. Culbard est d'ailleurs également réalisateur de films d'animation. On notera au passage que l'esthétique de ce roman graphique se distingue fortement de celle qui prévalait dans la bande dessinée américaine : les dessins en noir et blanc, la simplification des traits, proche de la caricature, éloignent cette version de *Dorian Gray* de tout réalisme et la tirent vers le livre de jeunesse, en mettant à distance l'inquiétante étrangeté du récit de Wilde par le biais de cette stylisation (du reste, le portrait de Dorian Gray dans le roman, réduit aux trois détails des yeux bleus, des lèvres rouges et des cheveux blonds, s'apparente déjà au cliché du conte de fées). Si l'on regarde la manière dont la première page du roman est mise en images dans le roman graphique britannique, l'influence du cinéma se fait jour à un double niveau. D'une part, à travers les effets d'échelle de plans et de point de vue : la première vignette est un gros plan sur la main de Basil Hallward tenant un pinceau, synecdoque permettant d'évoquer économiquement l'atelier de peinture dans lequel s'ouvre le roman de Wilde, synecdoque à mettre également en rapport avec le fragment de la préface qui est figuré sur la vignette (« All art is quite useless. », *The Picture of Dorian Gray* 4), vingt-quatrième et dernier aphorisme de la préface-manifeste composée par Wilde. La deuxième vignette repose sur un effet de plongée et offre une image assez fidèle de ce qui est décrit dans le roman : Basil à son chevalet, Lord Henry sur un canapé et la porte ouverte ; l'image allège la description précise proposée dans le roman pour se concentrer sur les éléments-clefs de la

scène¹⁴. La troisième image opère un gros plan sur Lord Henry. Dans ces deux dernières vignettes apparaît un détail absent de la description offerte par Wilde dans son roman, un Bouddha souriant, image de la sagesse orientale et sans doute contrepoint visuel ironique aux discours spécieux de Lord Henry (le Bouddha reviendra d'ailleurs quelques pages plus loin, au moment où Lord Henry prononce certains de ses célèbres aphorismes, comme par exemple « The only way to get rid of a temptation is to yield to it », *The Picture of Dorian Gray* 19-20 [Culbard et Edington 15]). La statuare sert souvent dans ce roman graphique à révéler certaines dimensions du texte, comme par exemple l'homoérotisme à travers la statue d'éphèbe nu à la tête coupée lors de la scène de séduction entre Dorian et Lord Henry (Culbard et Edington 18). Toutefois, ce détail du Bouddha renvoie également au japonisme, certes présent dans le roman de Wilde, mais particulièrement développé dans l'adaptation filmique du roman réalisée en 1945 par Albert Lewin, avec George Sanders (Lord Henry), Hurd Hatfield (Dorian Gray) et Angela Lansbury (Sibyl Vane)¹⁵. À de nombreuses reprises, le roman graphique britannique reprend des éléments qui figurent dans le film de 1945 et qui constituent des ajouts par rapport à l'œuvre de Wilde, comme par exemple le chat égyptien avec lequel Dorian est représenté dans son portrait : dans le film, c'est devant une statue de chat égyptien, symbole d'éternité, que Dorian Gray prononce le vœu que le portrait vieillisse à sa place¹⁶. Mais cet intertexte filmique se fait jour de manière obvie dans la dernière image du roman graphique. En surimpression sur le portrait de Dorian Gray, rendu à sa splendeur originelle, apparaît un quatrain du poète persan Omar

14. Le roman s'ouvre sur la phrase « The studio was filled with the rich odour of roses. » (*The Picture of Dorian Gray* 7) et la première page de l'œuvre se place sous le signe de la saturation des sens (dénotée par le verbe *was filled*) et de la surcharge décorative.

15. Pour plus de détails sur cette adaptation, voir notamment Bernard Olive, « Figuration et défiguration : Oscar Wilde, Ivan Albright et *The Picture of Dorian Gray* d'Albert Lewin. » (*L'Art dans l'art*. Eds. Bernard Brugière, Marie-Christine Lemardeley-Cunci et André Topia. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000. 249-272).

16. En outre, la manière dont Lord Henry est représenté dans la bande dessinée évoque une caricature de son incarnation par George Sanders dans le film de 1945.

Khayyam tiré du *Rubaiyat* : « I sent my soul through the invisible/Some letter of that after-life to spell:/And by and by and my soul return'd to me/And answered: I myself am heaven and hell » [quatrain LXVI dans l'édition de 1889, 5^e édition]. Or le long-métrage de Lewin se conclut sur un plan de cette même page du *Rubaiyat*, œuvre rendue célèbre par la très libre traduction d'Edward FitzGerald (1859) et fort appréciée des auteurs de la fin du XIX^e siècle, sans doute en raison de l'hédonisme qu'elle célèbre.

Cette pratique de la citation et du collage préside également à la transposition visuelle de *The Picture of Dorian Gray* réalisée par John Coulthart qui figure dans le volume intitulé *The Graphic Canon*, dirigé par Russ Kick (2012). Il s'agit là d'un cas un peu particulier, puisque cet ouvrage propose des interprétations visuelles, réalisées par différents artistes et dans des styles très différents, d'œuvres dites « canoniques » du XIX^e siècle, de Coleridge à Wilde. Le titre même de cet ouvrage (*The Graphic Canon*) suggère une réflexion sur la notion de « canon » et il implique que de roman à la réception houleuse et à la réputation sulfureuse¹⁷, *The Picture of Dorian Gray* est devenu, en l'espace d'une centaine d'années, un texte classique qui a peu à peu rejoint le « canon » de la littérature anglophone du XIX^e siècle, auquel il convient de rendre hommage et qui, en raison de sa plasticité même, se prête à toutes sortes de réinterprétations et re-présentations. Ce *canon graphique* peut du reste s'envisager comme prolongement de l'œuvre ou comme prélude à la découverte du livre, puisque l'ouvrage fait figurer des notices bibliographiques, indiquant et commentant diverses éditions du roman.

17. La publication de la première version de *The Picture of Dorian Gray* dans *Linpitt's Monthly Magazine* (20 juin 1890) donna lieu à des critiques particulièrement virulentes dans la presse britannique. Les reproches tournaient essentiellement autour de la prétendue immoralité de l'œuvre. Au cours des procès de Wilde en 1895, Edward Carson, avocat du marquis de Queensberry, lut de larges extraits du roman, dans le but de tisser un lien entre le caractère prétendument immoral du roman de Wilde et l'accusation d'outrage aux mœurs (« *gross indecency* ») qui pesait sur son auteur (voir Hyde, 125-127, 128-129, 131-132 et Holland 81). Les procès de Wilde ne laissèrent, dans l'esprit du public, aucun doute sur le fait que l'immoralité du roman de Wilde était un reflet exact de celle de sa vie privée (Cohen 75).

John Coulthart, artiste britannique né en 1962, connu notamment pour ses illustrations de Lovecraft¹⁸, propose onze illustrations du roman de Wilde, qui sont des collages accompagnés de citations du texte, tirées des chapitres I (p. 475 et 476), IV (p. 477), VIII (p. 478), XI (p. 479), XII (p. 480), XIII (p. 481), XVI (p. 482), et XX (p. 483). Il s'agit donc là d'un récit visuel, certes fragmentaire, mais qui a pour but d'offrir une image de l'œuvre du début à la fin. Les deux premières pages réalisées par Coulthart constituent un diptyque sur l'analyse duquel j'aimerais conclure ce travail. Dans la première image [figure 1], une silhouette noire – espace de projection des désirs et des fantasmes – se découpe au premier plan, devant une toile retournée, dont on n'aperçoit que l'envers et qui renvoie à la question de l'irreprésentable étudiée plus haut. À ce mouvement vers l'épuration, voire l'abstraction, s'opposent les motifs décoratifs proliférants – fleurs et angelots – qui entourent le cadre, lui-même enserré dans un deuxième cadre noir. Ces arabesques évoquent les motifs de feuilles, dessinés par Charles Ricketts pour l'édition originale de *The Picture of Dorian Gray* et que Coulthart reproduit ici de part et d'autre de l'inscription « Designs by John Coulthart » (cette dernière imite les caractères calligraphiés par Ricketts pour le titre du roman lors de sa publication en 1891¹⁹). Faisant écho aux volutes et arabesques de William Morris²⁰ et de l'Art Nouveau²¹, ces feuilles

18. Voir par exemple H. P. Lovecraft, *The Haunter of the Dark and Other Grotesque Visions* (Creation Oneiros, 2006), adaptation de contes de Lovecraft en bande dessinée. Le responsable éditorial du *Graphic Canon*, Russ Kick, connaissait également Coulthart par le biais de ses réalisations pour Savoy Books (*The Voyage of Arcturus* de David Lindsay [1920], par exemple).

19. Coulthart reprend, en haut de la page, le titre calligraphié par Ricketts pour l'édition du roman de 1891 publiée par Ward, Lock and Company, titre qui se distingue nettement de la première version du roman publiée en 1890 dans le *Linpitt's Monthly Magazine*. Voir Frankel 140-143.

20. William Morris (1834-1896), écrivain, artiste, artisan, éditeur et militant marxiste, est un des grands noms du mouvement *Arts and Crafts*, dont le but était d'esthétiser la vie et de brouiller la limite entre art et artisanat. Il est l'auteur de l'utopie *News from Nowhere* (1890) et est très connu pour les motifs floraux qu'il a conçus et l'influence qu'il a exercée sur les arts décoratifs.

21. On notera également la présence de tournesols, fleurs associées à l'esthétisme. On se souviendra à ce propos des caricatures de Wilde publiées dans la presse britannique et dans la presse américaine : il y est souvent représenté tournesol à

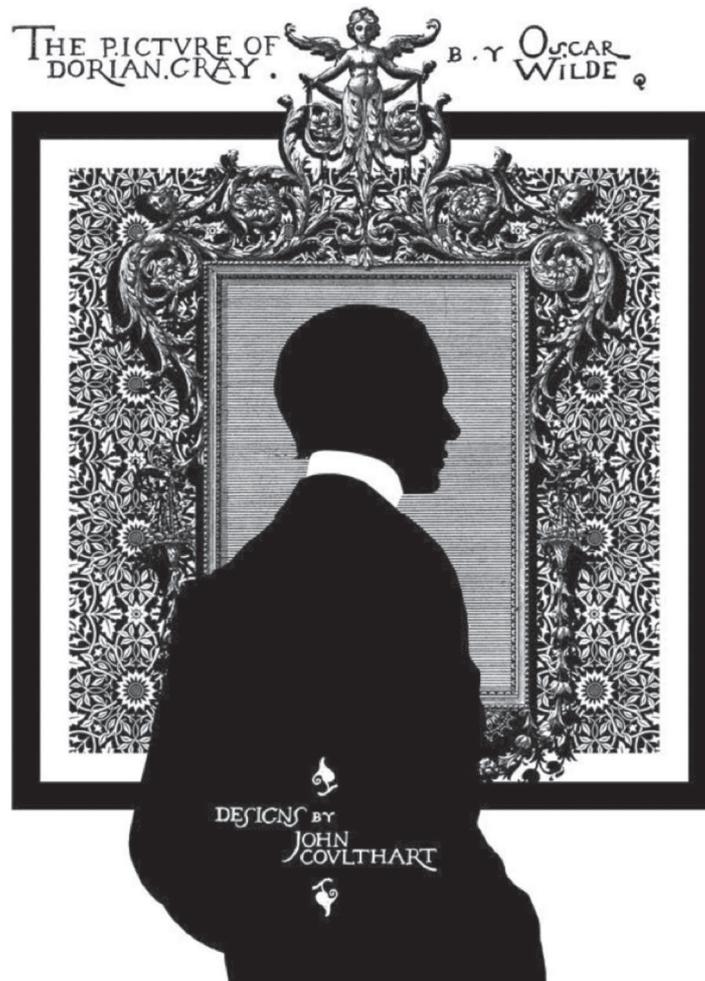


FIGURE 1 – John Coulthart, *The Picture of Dorian Gray*. *The Graphic Canon. Volume 2. From “Kubla Khan” to the Brontë Sisters to The Picture of Dorian Gray*. New York: Seven Sirens Press, 2012. (Avec l’aimable autorisation de l’artiste).

s'enroulent sur elles-mêmes : elles préfigurent ainsi le motif de la circularité, prégnant dans l'œuvre de Wilde, et consacrent l'autonomie de l'œuvre d'art, monde clos et essentiellement auto-référentiel. Par ailleurs, chez Coulthart, l'antithèse entre les arabesques autour du cadre et les lignes horizontales figurées au sein du cadre ouvragé traduisent peut-être les paradoxes de l'écriture wildienne, écriture marquée par la tension entre surcharge décorative et irréprésentable. L'effet d'enchâssement sur lequel se fonde cette illustration²² rappelle quant à lui qu'illustrer le « portrait de Dorian Gray » est une forme de mise en abyme²³, une tentative de peindre un portrait d'un portrait de mots, présent dans le texte sous le mode de l'absence ou du moins du « peu dit ».

Du reste, dès lors qu'il s'agit de faire un portrait du portrait, dans la deuxième illustration par exemple [figure 2], Coulthart a recours à la citation. Comme la première image, la composition se structure autour d'un enchâssement de cadres et évoque l'esthétisme, ici par le truchement d'une frise aux motifs de paons²⁴. Au premier plan se dressent le peintre Basil Hallward et un Lord Henry aux allures de comte de Montesquiou. Le portrait

la main, et parfois même dépeint sous les traits d'un tournesol, comme dans un des « fancy portraits » de *Punch* publié le 21 juin 1881, à l'occasion de la publication de *Poems*. L'angelot qui domine la composition évoque les Cupidons qui ornent le cadre du miroir que Dorian Gray consulte pour comparer les changements du portrait à sa beauté et jeunesse inaltérables (Wilde 1891 77, 181).

22. L'utilisation de cadres est aussi, selon la réponse donnée par John Coulthart à mes questions dans un courriel du 22 octobre 2014, une manière d'assurer une continuité entre les différentes images qui composent son *Portrait de Dorian Gray*. Le cadre est aussi bien sûr celui des planches de bande dessinée. Coulthart explique également que ce procédé lui a été inspiré par le format carré de la revue autrichienne *Ver Sacrum* (1899-1903), associée au *Jugendstil* (art nouveau).

23. Présentée originellement par André Gide comme inspirée d'un procédé héraldique, la mise en abyme repose en premier lieu sur « l'image d'un écu accueillant en son centre une réplique miniaturisée de soi-même », le but étant d'opérer « un retour de l'œuvre sur elle-même » (Gide commenté par Dällenbach 16-17). Chez Gide, explique Dällenbach, le paradigme optique, c'est-à-dire l'image du miroir, tend à supplanter ou du moins à fonctionner concurrentiellement avec celle de l'écu (Dällenbach 46).

24. On se rappellera ici *The Peacock Room* (1876-1877) de James McNeill Whistler, chef-d'œuvre de décoration intérieure esthétique, caractérisé par un style anglo-japonais et réalisé pour Frederick Leyland.

"Tell me more about Mr. Dorian Gray.
How often do you see him?"
"Every day. I couldn't be happy if I didn't see
him every day. He is absolutely necessary to me."
"How extraordinary! I thought you would
never care for anything but your art."
"He is all my art to me now," said the painter,
gravely.

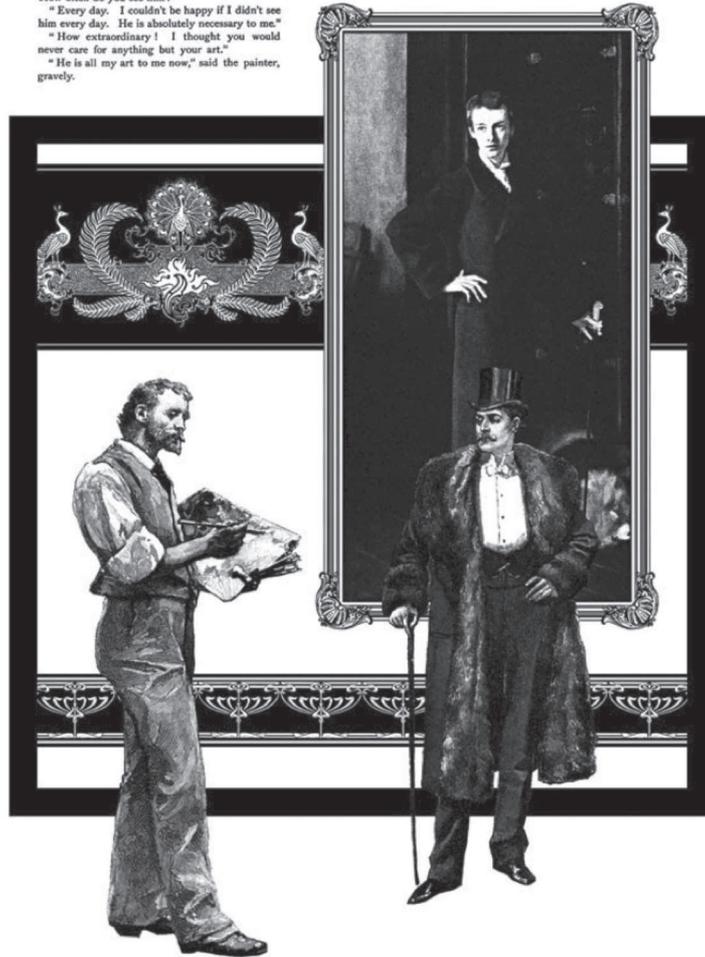


FIGURE 2 – John Coulthart, *The Picture of Dorian Gray*. *The Graphic Canon. Volume 2. From “Kubla Khan” to the Brontë Sisters to The Picture of Dorian Gray*. Ed. Russ Kick. New York: Seven Sirens Press, 2012. (Avec l'aimable autorisation de l'artiste).

de Dorian Gray est figuré ici par le biais d'un tableau du peintre mondain américain John Singer Sargent (1856-1925), tableau datant de 1894 et représentant un jeune homme de la bonne société londonienne avec son caniche²⁵. Or d'une part, cette toile de Sargent a plusieurs fois été utilisée comme couverture pour des éditions du roman de Wilde (Everyman, 1993, par exemple, une édition italienne ou une édition allemande²⁶), ce qui renvoie donc à la nature textuelle de ce portrait. D'autre part, cette pratique du collage offre un reflet de l'écriture wildienne et de cette œuvre-palimpseste qu'est *The Picture of Dorian Gray*, roman qui brouille les frontières entre les genres, entre les systèmes sémiotiques et entre culture savante et culture populaire.

Bibliographie

AQUIEN, Pascal. *The Picture of Dorian Gray. Pour une poétique du roman*. Nantes : Éditions du Temps, 2004.

BARTLETT, Neil. *Who was that Man? A Present for Mr. Oscar Wilde*. London: Serpent's Tail, 1988.

———. *Ready to Catch Him Should He Fall*. London: Serpent's Tail, 1990.

BASSY, Alain-Marie. « Du texte à l'illustration. Pour une sémiologie des étapes. » *Semiotica*, 1974: 297-334.

BURROWS, Alex (adaptation), and Lisa K. WEBER (images). *The Picture of Dorian Gray. Graphic Classics #16: Oscar Wilde*. Bande dessinée. Wisconsin: Eureka Productions, 2009.

CASTELLI, Alfredo (texte), and Giancarlo ALESSANDRINI (images). *Martin Mystère. Detective dell'impossibile. #43 Operazione Dorian Gray*. Bande dessinée. Milano: Bonelli Editore, 1987.

COHEN, Ed. « Writing Gone Wilde: Homoerotic Desire in the Closet of Representation » (1987). Repris dans *Critical Essays on Oscar Wilde*. Ed. Regenia Gagnier. New York: G. K. Hall and Co, 1991.

25. John Singer Sargent, *W. Graham Robertson*, 1894, huile sur toile, Tate Gallery, London (230.5 x 118.7 cm).

26. Voir <http://www.oscholars.com/RBA/seven/7.04/7.04_Expositions.htm> (dernière consultation le 31/10/2014).

DÄLLENBACH, Lucien. *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris : Éditions du Seuil, 1977.

EDINGTON, Ian (adaptation), and I. N. J. CULBARD (images). *The Picture of Dorian Gray. A Graphic Novel*. London: SelfMadeHero, 2008.

EELLS, Emily. *Two Tombeaux to Oscar Wilde: Jean Cocteau's Le Portrait surnaturel de Dorian Gray and Raymond Laurent's essay on Wildean aesthetics*. High Wycombe, Bucks: Rivendale Press, 2010.

EISNER, Will. *Comics and Sequential Art*. New York: Norton, 2008.

FRANKEL, Nicholas. *Oscar Wilde's Decorated Books. Oscar Wilde's Decorated Books*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000.

GAUTHIER, Guy. *Vingt (plus une) leçons sur l'image et le sens*. Paris : Edilig, 1989.

GIUDICELLI, Xavier. « Illustrer *The Picture of Dorian Gray* d'Oscar Wilde : les paradoxes de la représentation. » *Études anglaises* 62/1 (janvier-mars 2009) : 28-41.

———. « Dorian Gray in/and Popular Culture: Text, Image, Film. » *Ireland and Popular Culture*. Ed. Sylvie Mikowski. Bern: Peter Lang, 2014. 53-68.

GROENSTEEN, Thierry. *La Bande dessinée mode d'emploi*. Bruxelles : Les impressions nouvelles, 2007.

GROS, Stanislas. *Le Portrait de Dorian Gray*. Bande dessinée. Paris : Delcourt, 2008.

HEWESTON, Al (adaptation) et Bill BARRY. *Dorian Gray: 2001. Creepy #44*. Bande dessinée. Philadelphia: Warren Publishing, mars 1972.

——— et LOPEZ, Zesar (illustration). *The Picture of Dorian Gray. Scream #5*. Bande dessinée. New York: Skywald Publications, avril 1974.

HOLLAND, Merlin. *Irish Peacock and Scarlet Marquess: The Real Trial of Oscar Wilde*. London: Fourth Estate, 2003.

HYDE, H. Montgomery, ed. *The Trials of Oscar Wilde*. London, Edinburgh, Glasgow: William Hodge and Company Limited, 1948.

KHAYYAM, Omar. *Rubaiyat*. Trad. Edward FitzGerald [1859]. London: Heinemann, 1907.

KICK, Russ, ed. *The Graphic Canon. Volume 2. From "Kubla Khan" to the Brontë Sisters to The Picture of Dorian Gray*. New York: Seven Sirens Press, 2012.

LAGERFELD, Karl. *A Portrait of Dorian Gray*. Göttingen: Steidl, 2004.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laokoon*. 1766. Trad. J. Bialostocka. Paris : Herrmann, 1964.

LEVY, Anita. *Reproductive Urges. Popular Novel-Reading, Sexuality and the English Nation*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999.

LEWIN, Albert. *The Picture of Dorian Gray*. 1945. Film. MGM. États-Unis.

LOGAN, John. *Penny Dreadful*. Série télévisée. 1^{ère} saison (8 épisodes) diffusée en 2014 sur Showtime (États-Unis)/Sky Atlantic (Royaume-Uni)/The Movie Network/Movie Central (Canada).

LOUVEL, Liliane. *The Picture of Dorian Gray. Le double miroir de l'art*. Paris : Ellipses, 2000.

LOVECRAFT, H. P. *The Haunter of the Dark and Other Grotesque Visions*. Ill. John COULTHART. Introduction Alan MOORE. [s. l.]: Creation Oneiros, 2006.

MALLARMÉ, Stéphane. *Correspondance IV 1890-1891*. Paris : Gallimard, 1973.

MATTHEWS, Leonard (adaptation), and SCOTT, Septimus (couverture). *The Picture of Dorian Gray. Thriller Picture Gallery #145*. Bande dessinée. London: Amalgamated Press, novembre 1956.

MATOS, Angel. « Oscar Wilde and the Graphic Novel: *The Picture of Dorian Gray*. » <<http://angelmatos.net/2012/12/14/oscar-wilde-and-the-graphic-novel-the-picture-of-dorian-gray/>>, dernière consultation 30/10/2014.

MOORE, Alan (texte) and O'NEILL, Kevin (images). *The League of Extraordinary Gentlemen*. Bande dessinée. ABC/Wildstorm/DC Comics, 1999-2007.

MARIN, Louis. *De la représentation*. Paris : Gallimard/Seuil, 1994.

MONTANDON, Alain, ed. *Iconotextes*. Paris : CRCD/Ophrys, 1990.

NORRINGTON, Stephen. *The League of Extraordinary Gentlemen*. Film. 2003.

OLIVE, Bernard. « Figuration et défiguration : Oscar Wilde, Ivan Albright et *The Picture of Dorian Gray* d'Albert Lewin. » *L'Art dans l'art*. Eds. Bernard Brugière, Marie-Christine Lemardeley-Cunci et André Topia. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000. 249-272.

ROY, Thomas (texte) et Sebastian FIUMARA (images). *The Picture of Dorian Gray*. adapted from the novel by Oscar Wilde. Bande dessinée. New York: Marvel Publishing, 2008.

SELF, Will. *Dorian. An Imitation*. London: Viking, 2002.

TANITCH, Robert. *Oscar Wilde on Stage and Screen*. London: Methuen, 1999.

TERENCE, Mathieu. *Journal d'un cœur sec*. Paris : Phébus, 1999.

WILDE, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. 1891. Ed. Michael Patrick Gillespie. New York and London: Norton, 2007.

———. *Salomé*. 1893. Édition bilingue. Présentation, notes et dossier de Pascal Aquien. Paris : Flammarion, coll. « GF », 1993.

