



HAL
open science

Illustrer The Picture of Dorian Gray : les paradoxes de la représentation

Xavier Giudicelli

► **To cite this version:**

Xavier Giudicelli. Illustrer The Picture of Dorian Gray : les paradoxes de la représentation. *Etudes Anglaises*, 2009, 62 (1), pp.28-41. 10.3917/etan.621.0028 . hal-02523327

HAL Id: hal-02523327

<https://hal.univ-reims.fr/hal-02523327v1>

Submitted on 29 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.

Illustrer *The Picture of Dorian Gray* : les paradoxes de la représentation

Xavier Giudicelli

CIRLEP, Université de Reims Champagne-Ardenne

Résumés

The Picture of Dorian Gray d'Oscar Wilde peut se lire comme l'histoire d'un portrait irréprésentable. Pourtant, ce roman a été illustré à plusieurs reprises. Cet article a pour objet d'étudier les modalités et les enjeux de l'illustration de cette œuvre à travers l'étude d'images tirées de trois éditions illustrées : deux britanniques (Henry Keen, 1925, et Michael Ayrton, 1948) et une édition française récente (Tony Ross, 2000). L'illustration de *The Picture of Dorian Gray* peut être envisagée comme la tentative de donner à voir ce qui dans l'œuvre de Wilde ressortit à l'irreprésentable : l'illustration réfléchit les fantasmes des artistes et constitue ainsi une mise en abyme de la lecture du roman. La transposition du texte à l'image se fait par ailleurs à travers le filtre de codes esthétiques, mais aussi de constructions idéologiques. L'étude des illustrations de *The Picture of Dorian Gray* invite enfin à réfléchir à l'inscription du temps dans l'espace du visuel. Envisagées dans une perspective diachronique, les différentes versions illustrées offrent une image changeante de ce roman : derrière elles s'inscrit souvent en filigrane un portrait d'Oscar Wilde.

The Picture of Dorian Gray can be read as the story of a portrait that defies representation. Yet the novel has repeatedly been illustrated. This article examines the modalities and the stakes of illustration through the analysis of images taken from three illustrated editions of *The Picture of Dorian Gray*: two British editions (Henry Keen, 1925, and Michael Ayrton, 1948) and a recent French edition (Tony Ross, 2000). Illustrating *The Picture of Dorian Gray* can be seen as an attempt to picture what is unsaid or unsayable in Wilde's text: the illustrations reflect the artists' fantasies and thus offer a *mise en abyme* of the reading process. The transposition from text to image is also achieved through the prism of aesthetic references and ideological constructs. Finally, analysing the illustrations of *The Picture of Dorian Gray* leads us to work on the inscription of time within the frame of images. From a diachronic point of view, the various illustrated versions offer a changing image of the novel: what often lies hidden behind them is a portrait of Oscar Wilde.

Dans la lettre enthousiaste qu'il adresse à Oscar Wilde après avoir terminé la lecture de *The Picture of Dorian Gray*, Stéphane Mallarmé met au jour ce qui est au cœur même de cette œuvre, c'est-à-dire le rapport entre portrait peint et portrait écrit, entre texte et image :

« It was the portrait that had done everything. » Ce portrait en pied, inquiétant, d'un Dorian Gray, hantera, mais *écrit, étant devenu livre lui-même*.
(Lettre du 10 novembre 1891, Mallarmé 328)

Le poète français invite ici à considérer le charme, au sens fort du terme, le pouvoir de fascination que ce roman exerce, et il esquisse un élément d'explication : ce qui fait tant travailler l'imaginaire dans cette œuvre, c'est le portrait même ; ce sont les rapports qui se tissent dans le texte entre le visible, le lisible et peut-être le dicible. Dans *The Picture of Dorian Gray*, l'image est à l'origine du texte et sa problématique inscription dans le cadre de la fiction a donné lieu à de nombreux commentaires (voir par exemple Louvel 35-47 ; Aquien 83-105). Je me propose dans ce travail d'inverser cette question et d'envisager la manière

dont ce texte a donné naissance à des images. Les illustrations que *The Picture of Dorian Gray* a inspirées constituent en effet le point de départ de ce parcours « à rebours ».

Pour un artiste, illustrer *The Picture of Dorian Gray* est sans doute une entreprise séduisante, mais également une gageure : c'est une œuvre qui, par certains aspects, appelle l'illustration, mais qui, dans le même temps, se prête difficilement à une tentative de représentation. Le roman met en scène une crise de la *mimèsis* : dans l'œuvre, le portrait cesse de ressembler à son modèle. De plus, le portrait qui figure au centre même du récit s'inscrit dans le texte sous le mode de l'absence. L'un des enjeux de l'illustration de ce texte est donc la représentation d'un tableau imaginaire, succinctement décrit et, qui, comme je le montrerai, touche aux limites de la représentation. En ce sens, l'illustrateur se trouve placé dans la même position que le lecteur du roman, invité à combler cette lacune centrale du récit. En d'autres termes, illustrer *The Picture of Dorian Gray* offre une mise en abyme de ce qu'est la lecture de ce roman.

De ce fait, l'illustration se trouve dotée du pouvoir herméneutique que son sens originel de « mise en lumière » lui confère : elle éclaire le texte sous un jour différent, qui varie en fonction de la perspective adoptée par les artistes tentant de relever les défis lancés par *The Picture of Dorian Gray*. L'écart existant entre le texte et les images qu'il a suscitées crée un jeu, au sens physique d'écart entre les rouages d'un mécanisme, et met en place un dialogue entre les deux systèmes sémiotiques. Étudier l'illustration conduit à explorer les rapports qui se tissent entre le texte et l'image et à interroger ce que produit cette rencontre de deux subjectivités et de deux systèmes de signes au sein d'une édition illustrée. L'illustration ne peut jamais « attaquer de front » le texte : elle se fait regard de biais, adopte une perspective oblique sur l'œuvre ; elle passe par des détours qu'il est instructif d'étudier, afin de mettre en évidence la relation dialectique qui se noue entre texte et image, et les éclairages respectifs qu'ils suggèrent.

Pour périlleuse que paraisse l'entreprise, *The Picture of Dorian Gray* a pourtant fait l'objet d'un nombre assez important de versions illustrées (aucune n'ayant été publiée du vivant de Wilde). J'ai recensé, pour la Grande-Bretagne, les États-Unis et la France, dix-huit éditions illustrées du roman : celles d'Eugène Dété et Paul Thiriat (Paris, C. Carrington, 1908-1910), de S. A. Moss (New York, Lamb, 1909), de Fernand Siméon (Paris, Mornay, 1920), d'André Hofer (Paris, Stock, 1925), de Henry Keen (Londres, The Bodley Head, 1925), de Jean-Émile Laboureur (Paris, « Le livre », Emile Chamontin, 1928), de Majeska (New York, Horace Liveright, 1930), de Donia Nachsen (Londres, Collins, 1930), de Lui Trugo (New York, Illustrated Editions Company, 1931), de Reynold Arnould (Paris, Stock, 1946), de Leo Manso (New York, The World Publishing Company, 1946), de Michael Ayrton (Londres, Castle Press, 1948), de MacAvoy (Paris, Stock, 1957), de Lucille Corcos (New York, Heritage Press, 1958), de Graham Byfield (Paris, Cercle du Bibliophile, 1968), de David Cuzik (Harlow, Essex, Penguin Readers, 1994), de Tony Ross (Paris, Gallimard Jeunesse, 2000) et de Zaïtchik (Clermont-Ferrand, Paléo, 2003). Ces *Portraits de Dorian Gray* illustrés constituent une collection hétérogène d'objets de nature différente, destinés à des publics variés. On trouve, par exemple, des ouvrages de luxe destinés à des bibliophiles (l'édition illustrée par Jean-Émile Laboureur a ainsi été tirée à 280 exemplaires) mais également des livres pour la jeunesse (les deux plus récentes éditions illustrées par Tony Ross et Zaïtchik). Je m'appuierai sur des images tirées de trois éditions illustrées de *The Picture of Dorian Gray* afin de mettre au jour les modalités et les enjeux de la mise en image(s) de ce roman : deux éditions britanniques (Henry Keen, 1925 et Michael Ayrton, 1948) et une édition française récente (Tony Ross, 2000).

Illustrer *The Picture of Dorian Gray* revient à tendre à ce roman un miroir où se reflètent et se redoublent les dualités et paradoxes, inhérents à la notion de représentation, que l'œuvre écrite met en lumière. Ce sont les questions de la présence absente, de la représentation comme théâtralisation et de l'irreprésentable que l'analyse du frontispice réalisé par Henry Keen permettra d'aborder. En outre, la transposition du texte à l'image que l'illustration réalise passe par un ensemble de filtres et de prismes : elle s'effectue souvent par le recours à des références exogènes au roman. Deux images de Michael Ayrton serviront à étudier les jeux inter-picturaux sur lesquels les illustrateurs s'appuient afin de faire un portrait de Dorian Gray : les représentations renvoient à d'autres représentations, et ce à l'infini. Le roman accomplit enfin ce paradoxe pictural d'inscrire le temps dans l'espace du visuel, ce qui explique en partie l'absence d'*ekphrasis* d'un tableau en constante transformation. L'étude de l'illustration invite à s'interroger sur les détours qu'empruntent les artistes afin de figurer le temps dans le cadre de l'image, par définition statique. De plus, à l'instar du portrait-palimpseste de Dorian Gray sur lequel, dans le récit, s'inscrivent les marques du temps, les versions illustrées de cette œuvre fournissent cumulativement une image de la réception du roman de Wilde. L'analyse des illustrations de Tony Ross permettra de rendre compte des métamorphoses d'un texte qui a sans doute pour propriété de renvoyer au lecteur un reflet de lui-même.

L'invisible et le visible (Henry Keen, 1925)

Le principe même de l'illustration est de donner à voir, sous la forme d'un artefact visuel, ce que le texte évoque sous la forme de mots. Le cas de l'illustration de *The Picture of Dorian Gray* est en ce sens digne d'attention, puisque ce roman soulève la question des limites de la représentation verbale. Re-présenter, c'est tout d'abord présenter une seconde fois — duplication à l'œuvre dans une illustration qui figure de nouveau ce qu'il y a dans le texte. La notion de représentation se fonde en outre sur la double métaphore du théâtre et de la diplomatie. Sa dimension spectaculaire est révélée par l'illustration, qui « met en scène(s) » le texte : elle le découpe, certes, mais exploite souvent également le potentiel dramatique du roman pour le mettre en images. La représentation a également pour fondement l'oxymore de la présence absente : tel un ambassadeur, elle supplée une absence par une présence ; paradoxalement, elle dit l'absence et, dans le même temps, la comble. Dans *The Picture of Dorian Gray*, le portrait du héros fonctionne comme un signe vide, un blanc, et, pour l'illustrateur, comme pour le lecteur, il se mue en surface réfléchissante, et en écran de projection des désirs et des fantasmes.

Dorian Gray est exceptionnellement beau, c'est ce que le roman de Wilde répète à l'envi. Cette extraordinaire beauté, essentielle à la diégèse, est à l'origine du vœu de Dorian (DG 26) et, partant, des principales péripéties du récit. Cette beauté n'est toutefois décrite que de façon très allusive : de ce portrait, présent dès le titre et la première page, on ne saura que peu de chose. Obéissant à la logique de la tautologie définie par Roland Barthes dans *S/Z* (Barthes 1970, 36), Wilde a souvent recours à des expressions mélioratives ou superlatives pour dire la beauté de Dorian (par exemple DG 7), et son portrait est réduit à n'être qu'un cadre vide, abritant une forme floue qui requiert l'imagination du spectateur pour se préciser et s'incarner. En outre, la beauté ne peut se dire dans son essence. Faisant ici écho aux mythes antiques, la beauté hyperbolique de Dorian fait songer à celle d'Hélène de Troie : elle aussi ressortit à l'irreprésentable parce qu'elle correspond à l'idée même de beauté, *ipso facto* désincarnée. L'écriture ne peut alors que tracer des arabesques autour d'un sujet et d'un corps absents : comme la danse de Salomé (S 140), le corps parfait de Dorian échappe aux mots et fait toucher du doigt l'inéluctable écart entre signifiant et signifié. En outre, pas plus que la

beauté, la laideur ne peut se dire. Si le portrait que font les illustrateurs de *Dorian Gray* n'est jamais assez beau, inversement, les avatars monstrueux du tableau ne sont jamais assez laids pour rendre compte de façon satisfaisante de l'horreur qui peu à peu s'inscrit sur la toile. Comme pour la beauté, le texte opère sur le mode de la suggestion. Les expressions superlatives et, au bout du compte, allusives utilisées pour peindre la forme parfaite de Dorian trouvent leur pendant dans celles auxquelles Wilde a recours pour dire la laideur qui se dessine sur le tableau : les épithètes « hideous », « horrible » et « loathsome », associées aux descriptions des changements du tableau restent imprécises (DG 99, 134, 168). Quant à l'ellipse finale qui sépare le bruit de chute accompagné du cri de douleur de la découverte du cadavre (DG 169), elle consacre le caractère indicible de la laideur absolue, envers de la médaille de l'exceptionnelle beauté initiale, et comme elle touchant aux limites de la représentation.

Tout cela explique que représenter le portrait de Dorian Gray touche à l'idée même d'illustration. Texte « à trous », *The Picture of Dorian Gray* ouvre des interstices qui invitent à être remplis ; il crée un désir de représentation, creuse une béance propice à l'investissement fantasmatique. La tentation est grande, en effet, d'offrir aux regards cette œuvre d'art imaginaire à peine esquissée, de lui donner corps. Ce faisant, l'illustrateur emboîte le pas au portraitiste. « Trait qu'on tire pour former le contour de quelque chose », selon une définition datant du XVI^e siècle, le portrait a pour fonction première de pallier l'absence en la rendant présente par le truchement de la représentation (Pommier 18). « Empreinte amoureuse et mortuaire, [le portrait] fétichise la présence de l'absent, sacralise la trace », écrivent Jean-Claude Fozza, Anne-Marie Garat et Françoise Parfait (Fozza 154). Le portrait serait ainsi le parangon de ce qu'est la représentation, le fait, selon Louis Marin, de « porter en présence un objet absent, le porter en présence comme absent... » (Marin 347). Ainsi, pour séduisant que soit le sujet, le défi que lance *The Picture of Dorian Gray* est aussi fort difficile à relever, puisqu'il s'agit de donner une expression visuelle à ce qui n'est pas dit, ou peut-être, plus exactement, à ce qui ne peut se dire.

L'illustration de Henry Keen figure en frontispice de l'édition dans laquelle elle est placée. Le frontispice fait partie des éléments du paratexte éditorial recensés par Gérard Genette (Genette 1987, 20). Il s'agit de l'un des « seuils » à franchir avant d'entrer dans le texte et il marque une limite entre extérieur et intérieur, entre hors-texte et texte. Juxtaposée au titre, cette image matérialise également le passage du texte à l'image, de la suggestion des mots à la monstration de l'image.

Cette gravure se présente comme un portrait de Dorian Gray. Un jeune homme est placé dans un cadre, une légende inscrite sur la page, en dessous de la gravure, indique qu'il s'agit bien de « Dorian Gray ». Ce personnage se tient devant un tableau caché par une tenture aux motifs floraux qu'il soulève pour laisser entrevoir un coin du cadre. Cette représentation fixe le spectateur sur le genre sexué du personnage, sur lequel le titre et l'étrange prénom de Dorian pouvaient laisser planer un doute. Elle constitue cependant une transposition des ambivalences et des ambiguïtés que le titre suggérait. Tout d'abord, on notera une opposition entre d'une part les arabesques formées par les motifs de la tenture et la décoration du cadre ouvragé, et d'autre part la raideur du personnage dans son smoking, qui le place dans le contexte des années 1920, comme si deux esthétiques se superposaient ici : les volutes Art Nouveau et lignes droites Art Déco. Par ailleurs, la mise en image relève d'une mise en scène au sens théâtral du terme. Cette « théâtralisation » est suggérée par l'artifice de la tenture cachant le tableau. Le geste du personnage revêt enfin une dimension résolument dramatique. Il est également ambigu : il peut s'interpréter comme celui du collectionneur désireux d'offrir

le tableau aux regards des spectateurs. Mais peut-être au contraire le jeune homme désire-t-il masquer le tableau par le biais de cette tenture ? Le lecteur est invité à entrer dans le roman, à franchir le seuil afin de percer le mystère de cette œuvre cachée. Le regard du personnage se détourne d'ailleurs du tableau et est orienté vers la droite, incitant le lecteur à tourner la page, ce qui lui permettra peut-être de lever le voile sur l'œuvre d'art masquée aux regards.

À l'instar de cette illustration de Henry Keen, la transposition du texte à l'image que réalisent les illustrations de *The Picture of Dorian Gray* repose souvent sur le recours à des artifices théâtraux, comme celui du rideau, qui a pour fonction, comme l'écrit Georges Banu, de « rappeler l'existence d'un autre côté qu'il se charge de faire apparaître ou disparaître » (Banu 7). La mise en images de *The Picture of Dorian Gray* se fonde souvent sur une mise en scène du désir de voir ou de savoir. Le premier chapitre est emblématique de ce désir : le désir de voir Dorian Gray, présent uniquement sous la forme de son double peint, qui est celui de Lord Henry, est sans doute partagé par le lecteur. Reprenant le *topos* de la toile voilée ou au contraire dévoilée, les illustrateurs matérialisent ce qui fait le « plaisir » du texte wildien. Comme l'écrit Roland Barthes :

L'endroit le plus érotique d'un corps n'est-il pas là où le *vêtement bâille* ? [...] C'est l'intermittence qui est érotique : celle de la peau qui scintille entre deux pièces, [...] entre deux bords, [...] c'est le scintillement même qui séduit, ou encore : la mise en scène d'une apparition-disparition.
(Barthes 1973, 19)

Ce battement entre le montré et le caché, le visible et l'invisible, le dicible et l'indicible, est ce qui constitue en grande partie l'attrait de *The Picture of Dorian Gray*. En jouant de l'artifice du tableau voilé, les artistes éclairent cette dimension essentielle du texte. De plus, en exploitant ce thème, les illustrateurs mettent en abyme leur propre travail, puisque tenter de représenter le portrait de Dorian Gray, c'est à la fois combler le désir de voir qui est celui de tout lecteur du roman, mais également toucher aux limites de l'illustration, puisque est inéluctable l'écart entre les mots, l'image mentale qu'ils suscitent et l'image concrète qui est donnée du texte.

On remarquera enfin que, dans le frontispice de Keen, la perspective est abolie. L'effet de profondeur est rendu impossible par la présence du voile qui masque le portrait imaginaire de Dorian Gray. Ce phénomène est d'autant plus digne d'attention que la tenture, qui forme une légère ondulation, porte des motifs de feuilles et de fleurs, formant des volutes Art Nouveau, et rappelant les réalisations de William Morris, où des feuilles s'enroulent sur elles-mêmes et produisent un effet de clôture, voire d'étouffement. La tenture représentée par Keen préfigure également les rideaux de tussor sur lesquels s'inscrit le vol des oiseaux dans la première page du roman (DG 7). Influencé par l'art japonais, l'Art Nouveau se caractérise par le rejet des effets tri-dimensionnels, l'accent mis sur les surfaces planes et sur la ligne, notamment l'arabesque. Comme l'écrit William Hardy : « The emphasis was ... on flatness, a surface on which this concern for the linear, the line of Art Nouveau was developed » (Hardy 8). Cette référence à l'Art Nouveau, présente dans cette image sous la forme des enroulements que constituent les motifs de feuilles et de fleurs, se déclinera tout au long de l'édition illustrée par Keen. À la page de titre qui présente deux papillons se faisant face, posés sur un motif végétal formant des volutes, répondent les décorations placées en début et en fin de chaque chapitre. Il s'agit de floraisons fantastiques, auxquelles s'ajoute parfois un papillon, insecte renvoyant à Whistler, et plus généralement à l'esthétisme. D'autre part, ces motifs végétaux se caractérisent toujours par les boucles et volutes que forment les branches. Ces volutes sont à mettre en rapport avec le motif du cercle, qui domine dans *The Picture of Dorian Gray*, les

bagues de Dorian au chapitre XX (DG 170) répondant aux volutes de fumée de Lord Henry dans le premier chapitre (DG 8). Elles sont aussi à rapprocher de la dimension décorative de l'écriture wildienne, dominée par la figure du paradoxe (qui est oscillation entre deux pôles sans aboutir à une résolution), traversée de contradictions, sans cesse renvoyant à sa propre nature.

L'abolition de la perspective par l'artifice du rideau à l'œuvre dans la gravure de Henry Keen peut enfin conduire à une réflexion sur la question du fantasme, que soulève *The Picture of Dorian Gray*. « Ce que le voyeur cherche et trouve, ce n'est qu'une ombre, une ombre derrière le rideau », écrit Jacques Lacan (Lacan 66). Pour Lacan, le fantasme est à la fois un écran protégeant le sujet du vide et une fenêtre ouverte sur ce vide. Il compare le fantasme à un tableau dont le cadre s'insérerait parfaitement dans une fenêtre — image qui évoque la toile de René Magritte *La Condition humaine* (1933, huile sur toile, 100 × 81 cm, National Gallery of Art, Washington) —, et il explique que traverser cette toile reviendrait à se jeter par la fenêtre. En effet, il n'y a très littéralement *rien* derrière le rideau, derrière le tableau. La fin de *The Picture of Dorian Gray* illustre ce principe. « All art is at once surface and symbol. Those who go beneath the surface do so at their peril » (DG 3), dit la préface en guise d'avertissement. Ce portrait magique accomplissant le fantasme pictural d'inscrire le temps dans l'espace du visuel est rendu *in extremis* à sa réalité de surface et le coup de couteau final rompt l'échange de propriétés entre l'art et la vie. Comme le miroir aux amours dans lequel se mire Dorian Gray, qui au fil des pages perd sa profondeur, le portrait indique le caractère périlleux et l'impossibilité de la traversée des apparences.

Le jeu des codes (Michael Ayrton, 1948)

« [...] la beauté ne peut s'alléguer que sous forme d'une citation », écrit R. Barthes (Barthes 1970, 36). Dans *The Picture of Dorian Gray*, la beauté du héros se dit en effet par la comparaison, par l'intermédiaire de la construction d'un réseau de références. Le roman de Wilde met en place un double réseau de comparaisons pour évoquer le personnage de Dorian : l'Antiquité et la Renaissance italienne. Cette œuvre convie également le lecteur à emboîter le pas à Dorian tandis qu'il déambule dans la galerie des portraits de Selby Royal (DG 111) et ainsi à se faire une représentation mentale du personnage à l'aune des portraits de ses ancêtres. De même que le lecteur est invité à construire une image du jeune homme à la lumière des différents tableaux accrochés dans la galerie de portraits qu'il parcourt au chapitre XI, les illustrateurs s'appuient sur des modèles picturaux pré-existants afin de présenter un portrait du personnage.

Michael Ayrton, dans une édition illustrée britannique de 1948, propose vingt illustrations en tête de chapitres et sept portraits de Dorian Gray, intercalés dans l'édition. Le premier et le huitième portrait sont identiques, les autres représentent la dégradation progressive du tableau. J'analyserai ici les premier et cinquième portraits de cette série.

Le premier est directement inspiré d'une œuvre du peintre maniériste florentin Agnolo Bronzino (1503-1572) intitulée *Portrait de jeune homme au livre* (c. 1540, huile sur toile, 95,6 × 74,9 cm, Metropolitan Museum of Art, New York), auquel le Dorian Gray d'Ayrton emprunte la pose. Le choix de ce peintre et de ce tableau pour servir de modèle au personnage de Wilde est intéressant à plus d'un titre. Tout d'abord, comme l'explique Maurice Brock, Agnolo Bronzino est un peintre poète qui a composé des vers d'inspiration pétrarquiste et qui croyait à une profonde parenté entre peinture et poésie (Brock 7), choix déjà intéressant pour illustrer une œuvre qui interroge le rapport entre peinture et écriture. Dans le tableau de

Bronzino, coupé à mi-jambe, un jeune homme, vêtu d'un pourpoint noir et d'une fraise et au visage peu expressif, se dresse dans un intérieur dépouillé. Cette perfection lisse et froide des traits — c'est au statut social que s'intéressait essentiellement Bronzino, pour qui le visage était un masque (ce qui n'est pas sans rappeler Wilde : « A mask tells you more than a face », écrit-il au sujet de Wainwright dans « Pen, Pencil and Poison. A Study in Green », CW 1095) — est contrebalancée par deux têtes grotesques qui se trouvent l'une sur la volute que forme l'accotoir du fauteuil, l'autre entre les deux enroulements décoratifs qui soutiennent le plateau de la table. Cette curieuse juxtaposition évoque le *conchetto* pétrarquiste, qui repose sur la juxtaposition d'éléments n'entretenant pas de lien apparent. La première de ces figures grotesques est une tête d'animal coiffée d'une sorte de chapeau. La seconde est un visage dont les traits se défont, faisant ainsi songer aux transformations qui affectent le portrait dans *The Picture of Dorian Gray*. Si ce détail est absent de la gravure d'Ayrton, qui présente pourtant de nombreux points communs avec le tableau de Bronzino — notamment le cadrage et la main du modèle placée sur la taille —, c'est sans doute que cette déformation des traits apparaît dans les autres illustrations réalisées par l'artiste britannique. Au titre des différences entre le tableau de Bronzino et l'illustration d'Ayrton, on notera que l'intérieur à l'architecture géométrique de la toile du maître italien a disparu chez Ayrton au profit de ce qui semble être une tenture ou un rideau à l'arrière-plan, formant des plis et mettant l'accent sur la dimension théâtrale de cette représentation. On remarquera également la modification du costume, qu'Ayrton a rendu conforme à la mode du XIX^e siècle. À cela s'ajoute l'effet de mise en abyme que crée l'illustration de 1948. Le portrait de Bronzino n'a pas été choisi au hasard, puisque son trait marquant est la présence du livre que tient le jeune homme. On notera que si le volume est posé sur la tranche dans le tableau de Bronzino, il est ouvert dans la version d'Ayrton, les deux longs doigts de la figure posés sur cet objet ayant pour fonction de le désigner. Ce livre renvoie à la nature originellement textuelle de ce portrait et met ainsi en scène le geste de l'illustrateur.

Chez Ayrton, la déformation et la dégénérescence frappent tout aussi bien le décor que la figure. Au fil des pages, le fond se fait de plus en plus sombre. Les roses placées dans le vase font sans doute allusion à la tradition du *carpe diem* et au thème pétrarquisant du temps dévorant, dont les échos résonnent dans les discours que profère Lord Henry au chapitre II (DG 20, 23). Ici les fleurs dans le vase se fanent à mesure que le portrait se dégrade, de même que celle que Dorian porte à la boutonnière. Dans le dernier avatar du portrait, les fleurs ont disparu et le vase est brisé. Le livre se déforme et vieillit à l'image de la figure : le volume est, semble-t-il, contaminé par la dégénérescence générale qui frappe l'œuvre d'art, ce qui confirme le lien entre portrait peint et portrait écrit. Progressivement, les pages du livre se corment et se dessèchent. Il n'est plus à la fin qu'un bout de papier froissé et couvert de taches de sang. Chez Ayrton, les détails qui changent le plus sont les yeux qui, après avoir été dotés d'une sorte de strabisme, s'enfoncent peu à peu dans le visage jusqu'à disparaître quasi totalement dans la sixième version. La bouche est de plus en plus tombante, et, à l'instar du livre, le costume et le visage de Dorian se froissent et se parcheminent.

Ce qu'il y a de plus frappant toutefois dans ces transformations est le fait qu'à mesure que le corps du personnage enfle, que les doigts de la main s'épaississent, se déforment et se couvrent de pustules, la silhouette de la figure s'alourdit jusqu'à prendre l'apparence de celle d'Oscar Wilde lui-même, confirmant la confusion entre l'homme et l'œuvre, qui est un des traits marquants de la réception de ce roman. Plus le portrait se transforme, plus apparaît nettement la ressemblance de la figure avec le Wilde bouffi représenté par exemple par Toulouse-Lautrec en 1895, au moment des procès qui conduiront à sa chute (*Oscar Wilde*, 1895, huile sur carton, 60 × 50 cm, collection particulière). Dans le tableau de Toulouse-

Lautrec, se détache, sur un fond brumeux de Tamise et de Parlement, un grand corps lourd habillé d'un costume bleu qui renforce l'aspect blême du visage, celui-ci étant ponctué d'une seule touche de couleur : le rouge de la bouche. Ce gros visage fardé évoque un masque de tragédie antique. Arthur Symons y voit davantage une image de la déchéance de l'écrivain et commente l'œuvre de Toulouse-Lautrec dans un développement qui revêt un intérêt essentiellement idéologique :

As he [Wilde] grew older the womanish side of him grew more and more evident. Lautrec saw him in Paris, and in the appalling portrait of him he shows Wilde swollen, puffed out, bloated and sinister. The form of the mouth which he gave him is more than anything exceptional; no such mouth ought ever to have existed: it is a woman's that no man who is normal could ever have had. The face is bestial. A man with a ruined body and a ravaged mind and a senseless brain does not even survey the horror of this hideous countenance in a mirror: this thing that is no more a thing gazes into a void.
(Symons 146-47)

L'effémination du personnage correspond selon Symons à une punition pour ses mœurs « dégénérées ». Le ton de condamnation morale est sensible, le style, outré. On notera dans ce passage une accumulation de notations négatives, hypertrophie qui fait écho au corps bouffi de Wilde tel qu'il est décrit par l'auteur. De plus, les termes employés, le dégoût qu'inspire Wilde à Symons, évoquent les réactions d'horreur devant les avatars monstrueux du portrait de Dorian Gray : la vie et l'art se superposent. Dans ce texte de Symons, écrit Joseph Bristow, « The sexual criminal had been transformed by degrees into something of a gothic spectre, implicitly like the protagonist of Wilde's only novel, *The Picture of Dorian Gray*, working at the hideous thing that his immorality had led him to become » (Bristow 18). Cependant, quoi qu'en ait Symons, le portrait de cet homme déchu peint par Toulouse-Lautrec revêt tout de même une dimension pathétique. Cet aspect disparaît également chez Ayrton, au profit du grotesque d'un homme difforme dans une pose de jeune dandy. Si l'on peut qualifier de grotesque cette illustration d'Ayrton, c'est tout d'abord parce qu'elle repose sur le principe d'hybridité qui est une des formes les plus anciennes du grotesque (Bakhtine 314). Dans ses illustrations, Michael Ayrton mêle en effet références au tableau maniériste de Bronzino et image du corps lourd de Wilde à la fin de sa vie, produisant de la sorte un hybride et créant un effet de contraste saisissant. Cette double référence, qui s'oppose au caractère allusif de la description du texte, crée en outre un effet de saturation. Cette exagération grotesque est sensible aussi dans la déformation des traits, dans l'affaissement des chairs de la figure, qui n'a plus grand chose d'un homme dans la dernière version du portrait. L'image d'Ayrton souligne enfin le fait que l'illustration constitue souvent une « implication idéologique d'un texte littéraire » (Bassy 334) et témoigne de la réception du roman à un moment donné de son histoire.

L'épaisseur du temps

Dans *The Picture of Dorian Gray*, Wilde brouille la distinction établie par Lessing dans le *Laokoon* entre la peinture, art de l'espace, et la poésie, art du temps (Lessing 120) : le portrait vient s'inscrire sur la chaîne temporelle, et se fait ainsi récit, tandis que le récit prend la forme d'un portrait. Variation sur l'oxymore du portrait vivant, l'œuvre de Wilde repose sur l'effet fantastique d'animation de l'inanimé. Peut-être est-ce d'ailleurs là la clef de l'impossible *ekphrasis* du tableau ? S'il n'est pas possible de peindre en mots cette œuvre d'art, c'est sans doute parce que jamais elle n'est stable. L'*ekphrasis* suppose la stase. Or la qualité inhérente du portrait de Dorian Gray est précisément qu'il est en constante mutation. Ainsi, une des questions soulevées par le roman est la problématique inscription du visuel dans le texte. Une

étude des illustrations conduit à renverser la question : comment les illustrateurs tentent-ils d'inscrire la temporalité du récit dans l'espace du visuel ?

Dans l'édition illustrée par Ayrton, texte et image suivent deux lignes parallèles. La suite d'illustrations qu'il réalise peut se consulter indépendamment du roman et permettre ainsi d'en reconstituer le déroulement temporel. Le mode du travestissement (« cross-dressing »), défini par Lorraine Janzen Kooistra comme la tentative de transcender les différences entre texte et image (« [cross-dressing] signifies the attempt to deny differences by becoming the "other" », Kooistra 20), est sans doute celui qui correspond le plus exactement au dialogue entre récit et illustrations dans cette édition. Cette « mise en séquence » des images s'apparente à une « mise en mouvement » : en tournant rapidement les pages, l'effet créé par la lecture est cinématique, voire cinématographique, à l'image de ces « flip-books » ou « folioscopes » qui donnent l'illusion du mouvement. C'est en somme par le geste de la lecture que l'image statique devient mobile et vient ainsi s'inscrire sur la chaîne temporelle, à l'instar du texte.

Par ailleurs, les transformations successives de *The Picture of Dorian Gray* au gré de sa mise en livre et de sa mise en image permettent d'écrire une histoire des lectures que l'on a faites de ce roman au fil du XX^e siècle et elles soulignent que c'est en définitive le spectateur que l'art reflète (« It is the spectator ... that art really mirrors », DG 3). Le dialogue qui se noue entre le texte et l'image dans une édition illustrée est celui du passé et du présent, d'un double présent, en réalité : celui de l'illustrateur qui donne corps *a posteriori* au roman, et celui du lecteur qui pose son regard sur ces illustrations. L'image serait cette « dialectique à l'arrêt » qu'évoque Walter Benjamin, « ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation » (Benjamin 478).

Les illustrations de Tony Ross réalisées pour une édition datant de 2000, destinée aux adolescents, témoignent de l'évolution de la perception du roman de Wilde. On notera tout d'abord leur caractère ludique. À titre d'exemple, dans l'une des dernières images de l'ouvrage (Ross 267), représentant Dorian sur le point de transpercer le portrait, l'illustrateur joue avec l'espace de la page. Le portrait sort du cadre, deux gouttes de sang sont sur le point de tacher le texte. Un rapport étroit s'instaure avec le texte écrit, qui ne prime plus ici sur l'illustration mais qui, au contraire, doit s'adapter à l'image. Une complémentarité physique existe entre les deux systèmes sémiotiques : l'illustration n'est plus reléguée aux marges du texte, puisqu'on assiste au contraire à un emboîtement du texte et de l'image. Par ailleurs, la relative noirceur des dernières pages du roman est contrebalancée par la dimension humoristique de cette illustration.

Si texte et image sont deux voix, le modèle musical du point-contrepoint pourrait peut-être servir d'analogie aux relations qui se tissent entre les deux systèmes sémiotiques dans l'édition illustrée par Ross. C'est ici sur le mode parodique que se noue le dialogue entre le texte et l'image. Gérard Genette définit la parodie comme « le fait de chanter à côté [...] dans une autre voix, en contre-chant ou en contrepoint, ou encore de chanter dans un autre ton... » (Genette 1982, 17). Dans le contexte des rapports texte — image, Lorraine Jansen Kooistra la présente ainsi : « As a parody of the text, the image imitates the verbal while asserting its own critical position » (Kooistra 18-19). Si la parodie poursuit souvent un but satirique, chez Ross, ce n'est pas tout à fait le cas, puisque si les illustrations sont effectivement drôles et mettent bien le texte à distance par le biais de l'humour, elles ne sont pas véritablement irrévérencieuses. Cet humour, souvent absent des illustrations de *The Picture of Dorian Gray*, est aussi une forme d'hommage à l'esprit (« wit ») de Wilde. Ces illustrations soulignent

l'ambivalence de la parodie notée par Linda Hutcheon dans *A Theory of Parody*, où elle met au jour la dimension duelle de toute parodie, à la fois prise de distance par rapport au texte parodié et hommage « oblique » fait à celui-ci (Hutcheon 5). Cette dualité est celle qui se fait jour dans l'édition illustrée par Ross : roman « sulfureux », *The Picture of Dorian Gray* est devenu un « classique » de la littérature pour la jeunesse, l'édition Gallimard Jeunesse de 2000 attestant le plus grand degré de liberté offert à l'illustrateur par un texte qui, d'une position marginale, a peu à peu rejoint le « canon » de la littérature de langue anglaise du XIX^e siècle.

« ... Criticism ... is in its way more creative than creation », affirme Gilbert, porte-parole de Wilde dans « The Critic as Artist » (CW 1125) : l'illustration relève de cette paradoxale création critique ; elle est par essence lecture et commentaire. La nécessaire inadéquation entre le texte et l'image, discordance entre deux voix qui jamais ne chantent à l'unisson, représente la source même du dialogue qui se noue entre elles. En outre, cet écart ouvre un espace d'interprétation pour le lecteur-spectateur. Texte et image ne sont pas placés dans un simple rapport d'opposition : à l'instar d'un paradoxe, une édition illustrée est le lieu d'une mise en rapport et d'une mise en tension des divergences entre eux deux. L'oscillation, mode opératoire du paradoxe, est aussi le principe de lecture d'une édition illustrée, dans laquelle l'image vient rythmer le texte, entre en dialogue avec celui-ci et en modifie la perception.

Enfin, *The Picture of Dorian Gray* est une œuvre qui, aux yeux du public, a longtemps été étroitement associée à la vie de son auteur : la prétendue immoralité de l'œuvre était envisagée comme un miroir de celle pour laquelle Wilde fut condamné en 1895 à deux ans de travaux forcés. Ainsi, comme le « livre à images » de Proust (Proust 194), les éditions illustrées de ce roman sont la mémoire de la réception de son auteur, un témoignage partiel et parcellaire des lectures dont cette œuvre a fait l'objet, un fragment à partir duquel recomposer un — ou plutôt des — portrait(s) d'Oscar Wilde. Elles placent également le lecteur-spectateur au cœur d'une galerie des glaces qui lui renvoie les reflets des autres mais aussi de lui-même.

Bibliographie

- Aquien, Pascal. *The Picture of Dorian Gray. Pour une poétique du roman*. Nantes : Éditions du Temps, 2004.
- Banu, Georges. *Le Rideau ou la fêlure du monde*. Paris : Adam Biro, 1997.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Paris : Seuil, 1970.
- . *Le Plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1973.
- Bassy, Alain-Marie. « Du texte à l'illustration : pour une sémiologie des étapes ». *Semiotica*, 11 (1974) : 297-345.
- Benjamin, Walter. *Paris au XX^e siècle. Le livre des passages*. [1934]. Trad. Jean Lacoste. Paris : Éditions du Cerf, 1989.
- Bristow, Joseph. *Effeminate England. Homoerotic Writing after 1885*. Buckingham: Open UP, 1995.
- Brock, Maurice. *Bronzino*. Paris : Éditions du Regard, 2002.
- Fozza, Jean-Claude, Anne-Marie Garat et Françoise Parfait. *Petite Fabrique de l'image*. Paris : Magnard, 2003.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes*. Paris : Seuil, 1982.
- . *Seuils*. Paris : Seuil, 1987.
- Hardy, William. *Introduction to Art Nouveau Style*. London: Quintet P, 2002.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody*. New York and London: Methuen, 1985.

- Kooistra, Lorraine Jansen. *The Artist as Critic. Bitextuality in Fin de Siècle Illustrated Books*. Aldershot: Scolar P, 1995.
- Lacan, Jacques. *Séminaire*. Livre XI. Paris : Seuil, 1973.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Laokoon*. [1766]. Trad. J. Bialostocka. Paris : Hermann, 1964.
- Louvel, Liliane. *The Picture of Dorian Gray. Le Double Miroir de l'art*. Paris : Ellipses, 2000.
- Mallarmé, Stéphane. *Correspondance IV, 1890-1891*. Paris : Gallimard, 1973.
- Marin, Louis. *De la représentation*. Paris : Gallimard, 1994.
- Montandon, Alain, dir. *Iconotextes*. Paris : CRCD-Ophrys, 1990.
- Pommier, Édouard. *Théories du portrait*. Paris : Gallimard, 1998.
- Proust, Marcel. *Le Temps retrouvé*. [1927]. Paris : Gallimard, 1990.
- Symons, Arthur. « Sex and Aversions ». *The Memoirs of Arthur Symons: Life and Art in the 1890s*. University Park, PA: Pennsylvania State UP, 1977.
- Wilde, Oscar. *Complete Works*. Glasgow: HarperCollins, 1994. CW.
- . *The Picture of Dorian Gray*. Ill. Henry Keen. London: John Lane, The Bodley Head, 1925 and New York : Dodd, Mead and Co., 1925.
- . *The Picture of Dorian Gray*. Ill. Michael Ayrton. London: Castle P, 1948.
- . *The Picture of Dorian Gray*. New York and London: Norton, 1988. DG.
- . *Le Portrait de Dorian Gray*. Ill. Tony Ross. Paris : Gallimard, 2000.
- . *Salomé*. Bilingue. Paris : Flammarion, 1993. S.