



HAL
open science

Le goût de l'autre : rencontres et échanges intermédiaux, intertextuels et interculturels

Xavier Giudicelli

► **To cite this version:**

Xavier Giudicelli. Le goût de l'autre : rencontres et échanges intermédiaux, intertextuels et interculturels. Littératures. Université Paris Nanterre, 2023. tel-04621264

HAL Id: tel-04621264

<https://hal.univ-reims.fr/tel-04621264v1>

Submitted on 23 Jun 2024

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.

Xavier Giudicelli

LE GOÛT DE L'AUTRE : RENCONTRES ET ÉCHANGES INTERMÉDIAUX, INTERTEXTUELS ET INTERCULTURELS

VOLUME 1. DOCUMENT DE SYNTHÈSE

Dossier présenté et soutenu publiquement le **08/12/2023**
en vue de l'obtention d'une habilitation à diriger des recherches de l'Université
Paris Nanterre
sous la direction d'Emily EELLS (Université Paris Nanterre)

Jury :

Rapporteur·e :	Catherine BERNARD	Professeur des Universités, Université Paris Cité
Rapporteur·e :	Georges LETISSIER	Professeur des Universités émérite, Nantes Université
Membre du jury :	Pascal AQUIEN	Professeur des Universités, Sorbonne Université
Membre du jury :	Christine BERTHIN	Professeure des Universités, Université Paris Nanterre
Membre du jury :	Laurent MELLET	Professeur des Universités, Université Toulouse Jean-Jaurès

Xavier Giudicelli

Le goût de l'autre :
rencontres et échanges
intermédiaires, intertextuels
et interculturels

Document de synthèse

REMERCIEMENTS

Ce dossier en vue d'une habilitation à diriger des recherches n'aurait pas vu le jour sans le soutien à la fois amical et institutionnel dont j'ai bénéficié au fil de sa réalisation.

En premier lieu, je souhaite exprimer ma plus profonde gratitude envers ma garante, Emily Eells. Sans ses encouragements, son appui sans faille, sa patience, sa gentillesse et sa générosité tout au long de l'élaboration de ce dossier – et avant même que je n'envisage de me lancer dans cette aventure ! –, ce travail n'existerait pas. Sa présence bienveillante a constitué un phare depuis maintenant près d'une quinzaine d'années : l'envoi du tiré à part de son article « More than a coincidence? The Pre-Raphaelites and the Sibyl Vane Subplot of *The Picture of Dorian Gray* » (*Anglo-Saxónica. Revista do Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa*, 2008) à mon domicile en avril 2010, ses remarques perspicaces et toujours constructives lors des manifestations scientifiques auxquelles nous avons participé, les journées d'étude et les colloques qu'elle a organisés, ses relectures attentives de mes travaux et de ces pages, qui ont grandement bénéficié de ses suggestions, ainsi que l'ensemble de ses travaux – depuis *Proust's Cup of Tea: Homoeroticism and Victorian Culture* de 2002 jusqu'à *Illustrer Proust*, co-écrit avec Élyane Dezon-Jones, paru en 2022 – furent autant de guides sur mon chemin.

Je voudrais aussi remercier aussi très chaleureusement par avance les membres du jury, Pascal Aquien, Catherine Bernard, Christine Berthin, Georges Letissier et Laurent Mellet, pour la lecture de ce dossier, les commentaires qu'ils pourront m'en faire et l'honneur qu'ils me font d'avoir accepté de siéger, tant leurs travaux respectifs m'ont inspiré tout au long de mon parcours.

Je souhaite également exprimer ma gratitude envers mes collègues de l'université de Reims, et tout particulièrement Yannick Bellenger-Morvan, Cécile Gauthier, Sylvie Mikowski et Christine Sukic, directrice du CIRLEP, pour leurs encouragements et pour les projets que nous avons élaborés ensemble. J'ai eu la chance de pouvoir bénéficier d'un CRCT accordé par le CNU en 2017-2018 et d'une délégation au sein du LARCA en 2022-2023. Je remercie vivement la directrice de cette UMR, Cécile Roudeau, ainsi que les membres de cette unité, en particulier Catherine Bernard, Martine Beugnet, Emmanuelle Delanoë-Brun, Éliane de Larminat, Ariane Hudelet, Abigail Lang et Sara Thornton pour leur accueil. Mes remerciements vont aussi à Nicolas Boileau (Aix-Marseille Université) et à Charlotte Ribeyrol (Sorbonne Université), qui ont eu la générosité de me transmettre leur dossier d'HDR, ainsi qu'à Carole Cambray (université Paris-Cité), Marianne Dugeon (université Paul-Valéry Montpellier), Anne-Florence Gillard-Estrada (université Rouen-Normandie) et Caroline Marie (université Paris 8), pour les projets stimulants que nous avons menés à bien et qui sont venus grandement enrichir mon expérience. Je remercie enfin mes collègues et amis·es du bureau de la SAES, où j'ai eu le plaisir de siéger pendant quatre ans.

Mes remerciements vont aux éditeurs (Atlande, ÉPURE, Presses universitaires du Midi, Presses du Septentrion, Presses universitaires de Paris Nanterre, Sorbonne Université Presses) qui m'ont transmis une version PDF de mes travaux et en ont autorisé la reproduction dans le recueil qui constitue le troisième volume de ce dossier. Un merci tout particulier à Agnès Fallier, directrice des ÉPURE (Éditions et presses universitaires de Reims) pour sa disponibilité et son efficacité.

Je remercie ma mère, qui m'a accueilli, soutenu et supporté à plusieurs moments de la rédaction de ce dossier, et exprime également une pensée émue pour mon père. Je remercie mes amis et amies, sans qui la vie serait moins belle. Je sais gré à Marie Laniel, Séverine Letalleur, Karine Bigand et Marianne Dugeon, d'avoir pris le temps de relire et de commenter des parties de mon ouvrage inédit.

Jamais enfin je ne remercierai assez Sébastien Porte pour ses relectures minutieuses et sans concessions, ses suggestions sagaces, son indispensable soutien logistique et sa présence. C'est à lui que je dédie ces pages.

INTRODUCTION

La bibliothèque que je me composerais ainsi serait même d'une plus grande valeur encore, car les livres que je lus jadis à Combray, à Venise, enrichis maintenant par ma mémoire de vastes enluminures représentant l'église Saint-Hilaire, la gondole amarrée au pied de Saint-Georges-le-Majeur sur le Grand Canal incrusté de scintillants saphirs, seraient devenus dignes de ces « livres à images », bibles historiées, livres d'heures que l'amateur n'ouvre jamais pour lire le texte mais pour s'enchanter une fois de plus des couleurs qu'y a ajoutées quelque émule de Foucquet et qui font tout le prix de l'ouvrage.

Marcel Proust, *Le Temps retrouvé* (1927)

À l'heure de « recomposer » ma bibliothèque et de retracer ma trajectoire d'enseignant-chercheur, à l'issue d'une riche année de délégation au sein du LARCA (Laboratoire de recherche sur les cultures anglophones), unité mixte de recherche CNRS-Université Paris Cité, année en partie consacrée à la rédaction de l'ouvrage inédit *Alan Hollinghurst. Le queer à l'œuvre ? Textes, images, musique* (volume II de ce dossier en vue de l'habilitation à diriger des recherches), j'hésite un instant, assailli par le doute au seuil de ce mémoire de synthèse. Comment rendre compte au mieux de l'itinéraire qui m'a conduit d'Oscar Wilde à Alan Hollinghurst, du XIX^e aux XX^e-XXI^e siècles, de l'étude de l'illustration de *The Picture of Dorian Gray* à celle des jeux intermédiaires qui étayent l'œuvre d'un romancier britannique contemporain ? Certes, tous deux furent, à un siècle d'écart, étudiants au Magdalen College d'Oxford : pont entre les deux rives, les deux *côtés*, première de nombreuses connexions. Je m'emploierai à montrer dans cette synthèse comment s'est progressivement construit mon champ de recherche, ce qui en fait les spécificités, quels en sont les horizons et en quoi mon parcours m'a préparé à fédérer et encadrer des activités scientifiques au sein de l'Université.

C'est d'abord un travail de mémoire que je me propose d'entreprendre, afin d'évoquer un chemin jalonné de rencontres – avec des textes et des travaux, mais aussi des personnes qui, chacun à leur manière, furent cardinaux –, avant de suggérer les directions vers lesquelles je souhaite à présent me diriger. L'itinéraire que je tente de reconstruire est sans conteste celui d'un angliciste, d'un angliciste convaincu que la langue et la culture de pays étrangers ne sauraient être dissociées et que leur étude conjointe se pollinise et contribue à enrichir la perception de notre propre langue et de notre propre culture. D'un angliciste persuadé aussi de la valeur heuristique des approches comparatistes – comparaisons entre les langues, les textes et les médias artistiques –, comme les travaux présentés dans les volumes II et III de ce dossier peuvent l'attester.

Une part d'affect se mêle toujours au récit d'un itinéraire de recherche. Il me paraît ainsi difficile de retracer mon cheminement intellectuel de façon désincarnée ou entièrement détachée d'un parcours d'études et de vie. Je ne saurais en outre concevoir la recherche en dehors d'une pratique d'enseignement, qui lui donne tout son sens, ni sans prendre en compte la diffusion des travaux universitaires auprès d'un public élargi, qui constitue selon moi l'une des missions d'un enseignant-chercheur.

Seul chez moi devant mon écran d'ordinateur, je me fais la réflexion que c'est le goût de l'autre et de l'ailleurs qui a pour une grande part motivé ce parcours : le goût des langues et cultures étrangères, celui des voyages et séjours prolongés hors de l'Hexagone, celui des passages entre les cultures et entre les arts, celui aussi des échanges avec mes camarades de classe, plus tard avec mes collègues. La dimension collective de la recherche au sein de la communauté universitaire, l'importance du partage et de la collaboration – plutôt que la mise en concurrence des chercheur·euse·s les un·e·s avec les autres – animent ma conception du métier d'enseignant-chercheur.

La recherche ne saurait être seulement synonyme de publication d'articles, de chapitres ou d'ouvrages. Elle implique aussi une contribution à la vie de l'Institution, un engagement dans le domaine de l'organisation d'événements scientifiques, dans celui de la direction de volumes et de collections au sein de presses universitaires, ou dans celui de la participation à des comités de rédaction de revue. Mener des activités scientifiques signifie également selon moi se tourner vers les autres, afin de partager son expertise avec de jeunes chercheurs et chercheuses en master ou en doctorat (dans le cadre de comités de suivi de thèse, par exemple), d'étudiant·e·s à tous les niveaux, d'échanger avec des praticien·ne·s (écrivain·e·s, metteur·se·s en scène et artistes, dans mon cas) et de diffuser les résultats de ces recherches au sein de la Cité. Mon objectif est de contribuer à la construction d'une Université tolérante et ouverte au pluralisme des approches et des méthodes.

Mon espace d'investigation actuel se situe à la croisée de trois pôles : les études intermédiales et intertextuelles, les études *queer* et la recherche en traduction. Loin d'être étanches, ces domaines se complètent et s'éclairent au sein de la démarche interdisciplinaire que j'ai faite mienne. Cette synthèse se compose de trois parties qui mêlent le chronologique au thématique pour essayer de rendre compte au mieux d'un parcours parfois ondoyant ou rhizomatique, fait de détours et de retours : une pensée en mouvement, qui s'élabore au fil de lectures, de travaux, de rencontres et de projets, souvent collectifs et dont je m'emploie à mettre en évidence la cohérence. Le plan tripartite de ce mémoire correspond à l'organisation du troisième volume de ce dossier, recueil de mes publications depuis 2009.

Dans l'introduction au premier numéro des *Cahiers d'Inter-textes* (octobre 1985)¹ – volume que j'ai acquis en 2001 chez un libraire d'occasion pour la modique somme de 5 francs –, feu Hubert Teyssandier, qui fut mon directeur de maîtrise en 1995-1996, rappelle les origines de la notion d'intertexte, forgée par Julia Kristeva et reprise par Michael Riffaterre et Gérard Genette². Il en vient ensuite à évoquer le sujet du numéro qu'il présente, à savoir les « croisements intertextuels qui relient œuvres d'art verbales et œuvres d'art non verbales³ », avant de placer les travaux réunis (de Marie-Christine Lemardeley ou Jean-Pierre Naugrette, entre autres) sous la double houlette de Marcel Proust et de Henry James :

À la recherche du temps perdu contient, avec la peinture d'Elstir et la musique de Vinteuil, des exemples célèbres de ce type d'intertextualité, citation ou allusion picturale ou musicale dans un texte littéraire, picturalité ou musicalité d'une œuvre en prose ou d'un poème. Chez Henry James, qui ne cesse de citer des tableaux ou de peindre des tableaux imaginaires, la relation entre l'écriture et la peinture est profonde, et dans ces romans souvent situés dans des villes d'art, où les personnages ont parfois pour double un tableau, l'intertexte est une dimension essentielle de l'œuvre⁴.

Les affinités entre les arts qu'Hubert Teyssandier met ici en lumière constituent l'une des origines de mes recherches, même si au terme d'*intertextualité artistique* j'ai préféré celui, plus récemment théorisé, d'*intermédialité*⁵, dans la mesure où celui-ci permet d'effacer la référence à la notion de texte et ainsi, de mettre en évidence la tentative de dé-hiérarchisation des objets d'études qui sous-tend mes travaux. Si je ne saurais renier la dette envers la pratique de la micro-analyse à la française, cette attention au « grain du texte » qui jamais ne m'a quitté, j'envisage également la littérature comme surface de contact avec ces *autres* du texte que sont, par exemple, les arts visuels ou la musique.

Mon point d'entrée dans le vaste champ des études intermédiales fut la fin du XIX^e siècle, période de riches échanges et correspondances entre les arts. Je me suis d'abord intéressé au livre à la fin de siècle, époque où « l'ardeur du baiser s'est portée sur le livre, à la fois objet, esprit et matière⁶ », et, plus précisément, à l'œuvre d'Oscar Wilde. Située dans le prolongement de ma maîtrise, qui traitait des portraits d'artistes chez Wilde, et de mon mémoire de DEA, autour des dialogues intermédiaux engendrés par la figure de Salomé, ma thèse de doctorat soutenue en 2006, et dont une version remaniée fut publiée dix ans plus tard sous le titre

¹ La revue *Les Cahiers d'inter-textes* est l'« ancêtre » de *Polysèmes*, revue dont je suis actuellement le rédacteur en chef associé. J'évoque cette expérience de direction de revue dans la première partie de ce mémoire, p. 45-46.

² Je reviens sur cette notion d'intertextualité dans la première partie de ce mémoire, p. 32.

³ Hubert Teyssandier, Avant-propos, *Les Cahiers d'inter-textes*, n° 1 (octobre 1985), p. xi.

⁴ *Ibid.*, p. xiii.

⁵ Voir la première partie de ce mémoire, p. 32.

⁶ Évanghélia Stead, *La Chair du livre : matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*, Paris, PUPS, coll. « Histoire de l'imprimé. Références », 2012, p. 11.

Portraits de Dorian Gray : le texte, le livre, l'image (PUPS, coll. « Histoire de l'imprimé. Références »), se penche sur les stratégies employées par les illustrateurs et illustratrices du roman pour donner corps au portrait de mots esquissé par Wilde.

La première partie de ce mémoire, intitulée « Rencontres intermédiales : livres, textes, images », revient sur ce travail pour en retracer les origines et en montrer les prolongements dans les recherches entreprises depuis une dizaine d'années. Ces prolongements ont, d'une part, pris la forme de projets collectifs, parmi lesquels la co-organisation de colloques, sur illustration et construction narrative (2014) ou sur les portraits d'écrivains (2018), et la direction d'un numéro d'*Études anglaises* sur Wilde et les arts (« The Pictures of Oscar Wilde », 2016) et, d'autre part, d'articles sur des éditions illustrées d'autres textes de Wilde (*The Ballad of Reading Gaol*, *The Sphinx*) et d'enquêtes sur les remédiations du *Portrait de Dorian Gray*, notamment dans ce médium associé à la culture populaire qu'est la bande dessinée : une exploration du devenir du roman de Wilde et de son personnage aux XX^e et XXI^e siècles.

Cette capacité à nouer des dialogues entre les médias artistiques mais également entre les temporalités dont est dotée la littérature a sous-tendu une part importante de mes recherches. La deuxième partie de ce mémoire, « Rencontres trans-historiques : adaptations, remédiations et ré-vision », jette un regard rétrospectif sur les travaux que j'ai consacrés à la réécriture et à la transposition de textes victoriens et édouardiens dans la seconde moitié du XX^e siècle et au début du XXI^e – de *The Importance of Being Earnest* de Wilde à *Howards End* d'E.M. Forster – ainsi que sur le projet ayant trait aux « Victoriana contemporaines » – une journée d'étude suivie d'une publication –, mené à bien avec ma collègue Yannick Bellenger-Morvan (2018-2020).

Au fil de mes travaux sur les questions de remédiation et de réécriture m'est apparu qu'une conception trop linéaire ou hiérarchique des relations entre l'hypotexte et les variations textuelles ou visuelles auquel il a donné lieu ne permettait pas d'analyser les relations multiples qui se tissent entre l'œuvre dite « source » et les œuvres dites « secondes ». Pour le récepteur, ces relations dessinent en réalité, davantage qu'une ligne droite, un rhizome – structure fondée sur les principes de connexion, d'hétérogénéité et de multiplicité⁷ – : un réseau au sein duquel l'ancien et le nouveau entrent dans des rapports dialectiques, se nourrissent et s'infléchissent l'un l'autre.

C'est ainsi que, progressivement, ma démarche est venue s'ancrer dans les études *queer* et a en particulier été influencée par le « tournant temporel » que ces études ont connu depuis à présent une dizaine d'années. Comme je le rappelle dans la première partie de ce mémoire,

⁷ Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

Wilde a bien sûr constitué l'une des figures autour desquelles les études gay, puis la théorie *queer* se sont structurées depuis les années 1980-1990, par exemple dans les ouvrages de Jonathan Dollimore (*Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault*, 1991) ou d'Eve Kosofsky Sedgwick (*Epistemology of the Closet*, 1990)⁸. Si les études gay s'employaient à fixer un canon d'auteurs gay, la théorie *queer*⁹ a elle pour but de déstabiliser les dichotomies, à commencer évidemment par celle entre homo et hétéro, et d'offrir un regard, décentré, de biais, sur les textes, comme le note Sedgwick en se fondant sur l'étymologie même de l'adjectif *queer* :

Queer is a continuing moment, movement, motive—recurring, eddying, *troublant*. The word “queer” itself means *across*—it comes from the Indo-European root *-twerkw*, which also yields the German *quer* (traverse), Latin *torquere* (to twist), English *athwart*¹⁰.

Plusieurs ouvrages publiés au cours des dix dernières années ont fait jouer ce *trouble queer* pour repenser le rapport au temps. On citera par exemple *No Future: Queer Theory and the Death Drive* (2004) de Lee Edelman, *Feeling Backwards: Loss and Politics of Queer History* (2007) de Heather Love, *Cruising Utopia: The There and Then of Queer Futurity* (2009) de José Esteban Muñoz et *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories* (2010) d'Elizabeth Freeman. Selon cette dernière, la temporalité *queer* serait une perception affective du temps caractérisée par une remise en cause de la linéarité téléologique de la « flèche du temps » unidirectionnelle. Cette temporalité offrirait une manière autre de concevoir le temps (« propos[es] other possibilities for living in relation to indeterminately past, present and future others¹¹ »). Généalogie au sens que Michel Foucault assigne à ce terme, c'est-à-dire la quête d'un passé pluriel et parfois contradictoire¹², cette temporalité dessinerait des espaces au sein desquels « l'Autrefois rencontre le Maintenant, dans un éclair, pour former une constellation¹³ ». La temporalité *queer* permettrait ainsi d'étudier à nouveaux frais les

⁸ Je reviens sur ces ouvrages dans la première partie de ce travail, p. 24-25.

⁹ Teresa de Lauretis aurait été la première à employer la formule « queer theory » (« Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction », *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 3.2 (1991), p. iii-xviii). À l'origine terme injurieux, l'adjectif *queer* a été approprié et resémotisé par les militant·e·s LGBTQIA+ à la fin des années 1980 et au début des années 1990 dans le cadre de la lutte contre les discriminations liées à l'épidémie de SIDA. Le terme fait son entrée sur la scène universitaire au tout début des années 1990. Je reviens sur cette question dans l'introduction de mon ouvrage inédit (vol. II, p. 7-8). Pour une introduction au *queer*, voir l'ouvrage récent dirigé par Frédéric Regard et Anne Tomiche, *Déconstructions Queer. Les Fondamentaux*, Paris, Hermann, 2023.

¹⁰ Eve Kosofsky Sedgwick, *Tendencies*, Durham (NC)/London, Duke University Press, 1993, p. xii.

¹¹ Elizabeth Freeman, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*, Durham (NC), Duke University Press, 2010, p. 22.

¹² Voir Michel Foucault, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », dans *Hommage à Jean Hyppolite*, Paris, PUF, 1971.

¹³ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 1989, p. 479.

phénomènes d'intertextualité et d'intermédialité, pour envisager le texte comme chronotope¹⁴, structure qui met en relation le temporel et le spatial. Un chronotope souple et pluriel au sein duquel les arts – textes, images et musique – et les temporalités se rencontrent et qui ouvre la voie à un futur indéterminé mais riche de potentialités. C'est ce que ma monographie inédite, *Alan Hollinghurst. Le queer à l'œuvre ? Textes, images, musique*, s'emploie à démontrer.

Citant *L'Épreuve de l'étranger* d'Antoine Berman, Paul Ricœur écrit en 1998 : « Traduire, [...] c'est à la fois habiter dans la langue de l'étranger et donner hospitalité à cet étranger au cœur de sa propre langue. De la même manière, ne peut-on pas dire que la mémoire et l'histoire traduisent ce qui a été transmis de l'événement dans la langue d'accueil du narrateur¹⁵ ? ». Ce goût de l'autre et de la diversité culturelle, cette curiosité pour les dialogues qui se nouent entre les cultures m'a conduit à m'intéresser d'abord à ces interfaces entre le Royaume-Uni et la France que furent les revues fin-de-siècle, puis aux traductions françaises de textes de Wilde comme *The Importance of Being Earnest* et *The Soul of Man Under Socialism*, avant de me livrer, seul ou en collaboration, à des expériences de traduction – d'essais sur l'art de la fin du XIX^e siècle, de la pièce de Tom Stoppard *The Invention of Love* (1997), ou de poèmes de Richard Scott (2019) transposant Verlaine dans le Soho des années 2010 – expériences nourries par mes travaux antérieurs et qui, en retour, ont alimenté ma réflexion. Ce sont ces voyages dont rend compte la troisième et dernière partie de ce mémoire de synthèse, « Rencontres interculturelles et interlinguistiques : échanges, traductions et transmissions ».

C'est sur cette notion plurielle de *transmission* que je clos ce travail, avant de me tourner en conclusion vers le futur et les projets de recherche à plus ou moins long terme que j'entends mener dans les années à venir. Par transmission, j'entends bien sûr la diffusion du résultat de mes recherches auprès de mes pairs, dans le cadre de publications, de participations à des manifestations scientifiques et de conférences, tant en France qu'à l'étranger : au Royaume-Uni, aux États-Unis (avec, entre autres, la parution imminente d'un chapitre dans un volume sur *Dorian Gray* dirigé par Richard Kaye pour Oxford University Press et d'un second, sur l'illustration, chez Palgrave Macmillan), mais aussi au Portugal (conférence invitée à la Faculté des Lettres de l'Université de Porto en novembre 2022). Cette transmission renvoie en outre à la dissémination du fruit de mes travaux auprès d'étudiant·e·s en licence, master et doctorat,

¹⁴ Le terme est défini par Mikhaïl Bakhtine, voir *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1987.

¹⁵ Paul Ricœur, « La marque du passé », *Revue de métaphysique et de morale*, n° 1 (janvier-mars 1998), p. 15. Ricœur fait ici référence à Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique* (1984), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1995.

mais aussi au sein d'une Cité où les chercheurs·se·s ont pour vocation, peut-être de plus en plus, à ouvrir leur bibliothèque et à faire entendre la pluralité des voix qui s'expriment au sein de l'Université et ce, également, afin d'essayer de lutter contre la tentation du repli identitaire et des conservatismes de tous ordres.

PREMIÈRE PARTIE

Rencontres intermédiales :
livres, textes et images

[...] les arts aspirent, sinon à se suppléer l'un l'autre, du moins à se prêter réciproquement des qualités nouvelles.

Charles Baudelaire, « L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix » (1863).

En 1999, après avoir été reçu à l'agrégation d'anglais en juillet 1997, j'accomplissais un séjour de deux ans à Londres en tant qu'assistant de français à St Paul's School (1997-1998) puis en tant que lecteur de français à Royal Holloway, University of London (1998-1999). Je me rendis un jour à Senate House, qui abrite la bibliothèque de l'Université de Londres. Par hasard, mon regard se posa sur l'une des vitrines de l'exposition temporaire qui s'y tenait. Dans celle-ci était présenté l'exemplaire de la version française de *Salomé* qu'Oscar Wilde offrit à Aubrey Beardsley, futur illustrateur de ce texte (originellement écrit en français) dans sa traduction anglaise. Cet ouvrage, qui fait partie du fonds de Senate House Library, porte cette flatteuse dédicace de la main de Wilde : « For Aubrey: For the only artist who, besides myself, knows what the dance of the seven veils is, and can see that invisible dance »¹.

Wilde était convaincu que Beardsley saurait *voir*, et donc mettre en image, cette « danse des sept voiles » qui touche aux limites de la représentation, et se réduit, dans une pièce par ailleurs souvent volubile, à une didascalie laconique, fondée sur une polyptote : « Salomé danse la danse des sept voiles² ». Wilde avait apprécié le dessin de Beardsley inspiré par la fin de sa pièce – une figuration du baiser nécrophile de Salomé, qui embrasse à pleine bouche la tête coupée de saint Jean-Baptiste –, dessin intitulé *J'ai baisé ta bouche, Iokanaan, j'ai baisé ta bouche* et publié dans le numéro d'avril 1893 de la revue *The Studio*. L'écrivain ne devrait pourtant être guère satisfait des illustrations pour l'édition de *Salomé* publiée par John Lane en 1894. Il leur reprochait un style japonisant – en décalage avec l'atmosphère mystique qu'il aurait désirée³. Peut-être ne goûtait-il guère, en outre, les facéties de Beardsley. Celui-ci, par exemple, littéralise l'ineffable danse de mots, laquelle se mue sous sa plume en une *Danse de l'estomac* (**fig. 1**) à l'érotisme peu voilé : la figure à demi-dévêtue de la princesse suscite visiblement l'émoi du musicien situé à gauche de la composition...

¹ Il s'agit d'un exemplaire de l'édition de la pièce publiée en 1893 par la Librairie de l'Art indépendant à Paris (<https://catalogue.libraries.london.ac.uk/record=b2038253~S1>, consulté le 29 juin 2023). Cette dédicace, qui date de mars 1893, est souvent citée, par exemple par Stanley Weintraub, dans *Aubrey Beardsley. Imp of the Perverse*, University Park/London, Pennsylvania State University Press, 1976, p. 55.

² Oscar Wilde, *Salomé* (1893-1894), édition bilingue présentée et annotée par Pascal Aquien, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1993, p. 141.

³ « My Salomé is a mystic, the sister of Salammô, a Sainte Thérèse who worships the moon », cité par Richard Ellmann, dans *Oscar Wilde* (1987), London, Penguin, 1988, p. 355.



1. Aubrey Beardsley, *The Stomach Dance*, dans *Salomé* (London, Elkin Mathews & John Lane, 1894) [domaine public]

La dédicace de Wilde a été cardinale dans mon parcours de chercheur. Ce battement entre le visible et l'invisible, le caché et le montré, le dicible et l'indicible constituait une invitation séduisante à travailler sur le rapport entre texte et image, et plus particulièrement sur l'illustration – dont le principe même est de rendre visible, d'ajouter à la dimension sensuelle du texte, de l'incarner dans l'espace de la page et du livre, lieu de rencontre entre le texte et l'image. La pièce de Wilde elle-même – écrite d'abord en français et émaillée de références à la littérature et aux arts francophones⁴ – et les illustrations de Beardsley qui l'accompagnent, dessinaient également ces dialogues interculturels et intermédiaires qui devaient être au cœur de mes recherches.

Après un retour sur les origines de cet intérêt pour Wilde et le livre illustré, je jetterai un regard rétrospectif sur mon travail au sujet de l'illustration de *The Picture of Dorian Gray*, les fondements de cette enquête et les diverses formes qu'elle a prises, avant de souligner la façon dont recherche individuelle et recherche collective se sont nourries pour ouvrir de nouvelles pistes de recherches intermédiaires, un élargissement du corpus d'étude.

⁴ Pour n'en citer que quelques-unes : Wilde a puisé à des sources françaises, « Hérodiade » (1877) de Gustave Flaubert, les *Salomé* de Gustave Moreau évoquées dans *À rebours* (1884) de Huysmans, le théâtre symboliste de Maurice Maeterlinck.

ORIGINES : OSCAR WILDE, LA FIN DE SIÈCLE, LA THÉORIE *QUEER*, LE TEXTE ET L'IMAGE

Lorsque je tente de reconstruire la genèse de mon sujet de doctorat, première étape du parcours d'enseignant-chercheur que je retrace ici, je trouve malaisé de dissocier l'intérêt que j'ai pu porter aux problématiques au cœur de l'œuvre de Wilde – notamment la question de la représentation, de ses limites, celle de la dissociation entre signifié et signifiant, à laquelle m'ont rendu sensible la lecture des travaux de Pascal Aquien et les nombreuses conversations que j'ai eues avec lui au fil de mes années de doctorat – des résonances personnelles que ces textes ont pu avoir. L'œuvre de Wilde est pour moi intimement liée à ma passion pour la langue anglaise et, pour paradoxal que cela puisse paraître étant données les origines irlandaises de cet auteur, à ma passion pour la Grande-Bretagne et la culture britannique et aux trois années que j'ai eu la chance de passer outre-Manche, en tant que lecteur de français à Emmanuel College, Cambridge (1995-1996) et en tant qu'assistant puis lecteur de français à Londres (1997-1999). Mon intérêt pour ce que je n'appelais pas encore dans les années 1990 les études intermédiales (désignation sur laquelle je reviendrai) est également lié à des rencontres avec des enseignants et des textes au fil de mes études et de mes lectures.

The Picture of Dorian Gray est une œuvre prisée par les adolescents. Je ne faillis pas à cette règle, puisque c'est à l'âge de quatorze ou de quinze ans que je lus pour la première fois ce texte, dans l'édition du « Livre de poche » (1983), qui reprend la traduction d'Edmond Jaloux et Félix Frapereau (1924). L'œuvre de Wilde y était précédée d'une préface de Dominique Fernandez intitulée « Un musée des bonheurs », texte que Fernandez reprit ensuite dans *Le Rapt de Ganymède* (1989), ouvrage sur les liens entre homosexualité et création. L'écrivain français souligne dans sa présentation la « force de séduction » du *Portrait de Dorian Gray* et indique que ce qui, selon lui, est « irritant puis fascinant » dans l'unique roman de Wilde, c'est que son auteur « y met en avant ses défauts avec la même volonté que dans sa propre vie »⁵. Cette interprétation autobiographique un peu réductrice se voyait corroborée par l'illustration en couverture de cette édition : un détail d'un tableau de William Powell Frith, *A Private View at the Royal Academy, 1881* (1883, huile sur toile, 60 x 114 cm, collection particulière) (**fig. 2**). Cette toile, dans laquelle se distingue la haute silhouette d'un Wilde en jeune critique d'art, carnet et crayon à la main, suggère que ce *portrait de Dorian Gray* est un *portrait d'Oscar Wilde*. Si l'interprétation manque sans doute un peu de nuance, la question de l'image, et de son rapport au texte et à l'écrivain, était en tout cas soulevée.

⁵ Dominique Fernandez, « Un musée des bonheurs », préface au *Portrait de Dorian Gray*, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche », 1983, p. 10.



2. William Powell Frith, *A Private View at the Royal Academy, 1881, 1883*, huile sur toile, 60 x 114 cm, collection particulière [domaine public]

Ce roman en forme de portrait constitua mon point d'entrée dans l'œuvre de Wilde. Quelques années plus tard, en classe de terminale littéraire, mon intérêt pour cet auteur devait être relancé. En cours d'anglais, l'enseignante, Catherine Lefebvre, proposa une séquence pédagogique qui changeait agréablement des débats sur le contrôle des armes aux États-Unis et des analyses de publicités pour Coca-Cola. Elle nous fit travailler sur un extrait de l'acte I de *The Importance of Being Earnest* de Wilde : le célèbre entretien que Lady Bracknell fait subir au prétendant de sa fille, Jack/Ernest Worthing. Cette scène à la redoutable efficacité comique est celle où figure la question horrifiée de Lady Bracknell (« A hand-bag? »), lorsqu'elle apprend que Jack/Ernest est un enfant trouvé, abandonné dans un sac de voyage à la consigne de la gare de Londres-Victoria – scène et réplique qui n'ont, depuis, jamais cessé de me réjouir ni de résonner dans mes travaux⁶. Nous poursuivîmes la séquence par une analyse comparée de la dernière page du roman de Wilde et de sa transposition dans l'adaptation filmique réalisée par Albert Lewin (1945), analyse qui commença à nourrir ma réflexion sur le passage du texte à l'image, en l'occurrence filmique.

⁶ Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest*, éd. Michael Patrick Gillespie, New York, Norton, coll. « A Norton Critical Edition », 2006, p. 19. Je reviens sur les travaux que j'ai consacrés à *The Importance of Being Earnest*, et en particulier à ses réécritures contemporaines, dans la deuxième partie de ce mémoire de synthèse, p. 66-78.

Wilde croisa de nouveau mon chemin en première année de classes préparatoires littéraires au lycée Masséna de Nice, d'abord dans le cadre du cours de version anglaise de Josseline Revel-Mouroz. Celle-ci soumit la première page de *The Picture of Dorian Gray* à notre sagacité. Le contraste entre, d'une part, la richesse des notations et la multiplication des effets synesthésiques (par exemple, « the gleam of the honey-sweet and honey-coloured blossoms of a laburnum⁷ ») et, d'autre part, la trompeuse simplicité de certaines formulations, comme l'épithète *personal* dans « a young man of extraordinary personal beauty⁸ », beauté *singulière*, peut-être, de Dorian Gray (présent dans la scène par le truchement de son portrait), mais en aucun cas *personnelle*⁹. Cette tension au cœur même de cet *incipit* constituait l'un des défis de cet exercice de traduction.

Je retrouvai également Wilde dans le cadre d'une étude du mouvement décadent dans la classe de français de Claude Dauphiné, spécialiste de Rachilde. Cette étude était menée par le biais de l'analyse de textes tels que *Les Diaboliques* (1874) de Barbey d'Aurevilly, les *Contes cruels* (1883) de Villiers de l'Isle Adam ou *À rebours* (1884) de Huysmans, textes qui m'accompagnent depuis lors¹⁰. Ce cours me permit de découvrir *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle. Le romantisme noir* de Mario Praz, dont la traduction française date de 1977. *L'Imaginaire décadent* (paru aussi en 1977) de Jean Pierrot, que je consultai également à cette occasion, traçait un intéressant parallèle entre le décadentisme en France et au Royaume-Uni et consacrait de belles pages au recueil d'essais de Wilde, *Intentions*¹¹, publié peu de temps avant *The Picture of Dorian Gray*. La fin du XX^e siècle s'est, de façon générale, caractérisée par un intérêt renouvelé pour la fin du XIX^e. On peut citer, dans le domaine français les travaux de Pierre Citti ou de Jean de Palacio¹², et, dans le domaine anglophone en France, le numéro des *Cahiers victoriens et édouardiens* d'octobre 1992

⁷ Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* (1891), éd. Michael Patrick Gillespie, London/New York, Norton, coll. « A Norton Critical Edition », 2007, p. 5.

⁸ *Ibid.*, p. 6.

⁹ Les traductions commerciales du roman l'omettent souvent : « un jeune homme d'une extraordinaire beauté » (dans les traductions d'Edmond Jaloux et Félix Frapereau [1924], de Jean Gattégno [1992] et de Richard Crevier [1995]), ou le comprennent mal : « un jeune homme d'une extraordinaire beauté physique » (dans la traduction récente de Vladimir Volkoff [2001]). Parmi les nombreuses ambiguïtés que présente ce passage, on peut aussi noter celle qui concerne l'ombre projetée par les oiseaux en vol sur les rideaux de tussor (« the fantastic shadows of birds in flight », p. 5) : s'agit-il de vrais oiseaux ou d'oiseaux imprimés sur les rideaux ?

¹⁰ Je suivis d'ailleurs un cours de littérature française à l'ENS Fontenay-St-Cloud en 1994-1995 sur « Décadentisme, naturalisme et représentation de l'histoire à la fin de siècle » (*Les Diaboliques, À rebours* et *Là-bas*) assuré par Sylvie Rozé.

¹¹ Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, Paris, PUF, 1977, p. 26-36.

¹² Pierre Citti, *Contre la décadence. Histoire de l'imagination française dans le roman*, Paris, PUF, 1987 ; Pierre Citti (dir.), *Fins de siècle*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1990 ; Jean de Palacio, *Figures et formes de la décadence*, Paris, Séguier, 1994.

consacré aux « Yellow Nineties » ou un volume sur *Fiction et Entropie* paru en 1996¹³. Dans les années 1980-1990 furent aussi publiées dans le monde anglophone des études sur le décadentisme fin-de-siècle qui ont fait date, comme *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture* (1986) de Bram Dijkstra, *Language and Decadence in the Victorian Fin de Siècle* de Linda Dowling (1987) ou *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle* (1990) d’Elaine Showalter (sur la couverture duquel figurait un dessin de Beardsley pour *Salomé* censuré par l’éditeur¹⁴), par exemple. Je crois que la fin de siècle m’a d’abord séduit en raison des passages et des ponts entre les littératures française et britannique – la dimension européenne qui la caractérise. L’atteste, entre autres, *The Picture of Dorian Gray*, bien entendu, roman nourri de culture française¹⁵.

« Toutes les queues de siècle se ressemblent ; elles vacillent et sont troubles¹⁶ » : de nombreux textes de la fin d’un XIX^e siècle témoignent d’une perte de confiance en la stabilité des référents et d’une remise en cause du caractère référentiel de l’œuvre d’art. Dans ce contexte, faute d’être en mesure de dire le monde, la littérature « se recourbe » et se fait de plus en plus autoréférentielle : « [La littérature] n’a plus [...] qu’à se recourber dans un perpétuel retour sur soi, comme si son discours ne pouvait avoir pour contenu que dire sa propre forme : elle s’adresse à soi comme subjectivité écrivante, ou elle cherche à ressaisir, dans le mouvement qui la fait naître, l’essence de toute littérature¹⁷ ». Dans un chapitre lu en 1995 et qui m’a beaucoup marqué, Jan B. Gordon compare l’artiste fin-de-siècle à la dame de Shalott du poème de Tennyson (1832), condamnée à ne voir le monde que dans le reflet d’un miroir et à le représenter sur la tapisserie qu’elle tisse inlassablement dans sa tour¹⁸. Un effet de ce trouble de la *mimesis* se fait jour dans le recours de plus en plus fréquent aux parallèles intersémiotiques, aux « passages » d’une forme artistique à une autre : les œuvres picturales, par exemple, « pénètrent le roman, irradiant la poésie, s’affichent en frontispices provocateurs ou en suites scandaleuses¹⁹ », participant de cette construction d’un espace clos où les

¹³ *Cahiers victoriens et édouardiens*, n° 36, octobre 1992, « Studies in the Yellow Nineties », dir. Jean-Marie Baïssus ; *Fiction et Entropie : une autre fin de siècle*, dir. Max Duperray, Aix-en-Provence, Publications de l’université de Provence, 1996.

¹⁴ Il s’agit d’une illustration pour la page de titre de *Salomé* de Wilde figurant un hermaphrodite. Cette illustration apparaît dans ce volume (voir **fig. 6**), car je l’avais proposée pour l’affiche du colloque de la SFEVE, colloque que je co-organisai en 2013.

¹⁵ Voir les travaux d’Emily Eells, par exemple « “La consolation des arts” : *The Picture of Dorian Gray* and Anglo-French Cultural Exchange », *Études anglaises*, 2016/1 (vol. 69), p. 62-75.

¹⁶ Joris-Karl Huysmans, *Là-bas* (1891), éd. Yves Hersant, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1985, p. 244.

¹⁷ Michel Foucault, *Les Mots et les Choses* (1966), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1995, p. 313.

¹⁸ Jan B. Gordon, « “Decadent Spaces” : Notes for a Phenomenology of the Fin de siècle », dans *Decadence and the 1890s*, dir. Ian Fletcher, London, Edward Arnold, 1979.

¹⁹ Jean de Palacio, *Figures et formes de la décadence*, *op. cit.*, p. 20.

représentations renvoient à d'autres représentations, et ce, à l'infini. Cette seconde dimension comparatiste – entre le texte et l'image – que présentait la fin de siècle opéra sans doute une autre forme de séduction.

Formatrice à bien des égards, cette année d'hypokhâgne fut aussi le moment où je découvris le domaine de l'esthétique en philosophie. Je me souviens de l'ambitieux sujet de dissertation proposé par l'enseignant, Joël Jung, sur « le concept et l'image ». C'est à l'occasion de ce travail que je lus pour la première fois « Rhétorique de l'image » (1964) de Roland Barthes et l'analyse de la publicité pour les pâtes Panzani et des « trois messages » – linguistique, iconique codé et iconique non codé – autour de laquelle elle s'articule, selon le critique²⁰. La tentative pionnière de Barthes pour forger une sémiologie de l'image a constitué une source d'inspiration tant pour mes recherches que pour mes enseignements. J'y suis souvent revenu, par exemple dans le cadre d'un cours du master « Anglais, arts et médias » à l'université de Reims intitulé « Sémiologie du texte et de l'image » que j'assure depuis 2018²¹. L'initiation à l'esthétique que je reçus en 1992-1993 inclut également une initiation à la phénoménologie par le biais de l'étude d'œuvres de Maurice Merleau-Ponty comme *L'Œil et l'Esprit* (1960) – dernier *opus* du philosophe, qui traite de l'expérience de la vision à travers l'exemple de la peinture de Paul Cézanne et développe une pensée de la perception incarnée, ouvrant la voie aux travaux de Georges Didi-Huberman, qui ont souvent sous-tendu les miens²². Dans le cadre de ce parcours philosophique, Joël Jung proposa également une analyse des *Ambassadeurs* de Hans Holbein²³ – découverte pour moi du dispositif de l'anamorphose, perspective « dépravée »²⁴, qui me rendit sensible aux jeux de regards que le texte comme l'image mettent en place –, mais aussi des plongées dans l'art contemporain, de Piet Mondrian à Jackson Pollock et Yves Klein. Je me souviens enfin que cette formation fut complétée et prolongée par un voyage d'études à Paris, au cours duquel les jeunes provinciaux que nous étions découvrirent le Louvre et le Centre Pompidou, l'œil affûté par un ambitieux programme de lectures philosophiques, de Platon à Hegel en passant par Kant. Le sujet de dissertation, « Le concept et l'image », pour sa part, pourrait résumer le dilemme qu'implique l'étude de l'illustration d'un

²⁰ Roland Barthes, « Rhétorique de l'image » (1964), dans *L'Obvie et l'Obtus*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 25-42.

²¹ Pour plus de détails sur les liens entre ma recherche et mes enseignements, voir la troisième partie de ce mémoire de synthèse, p. 129-135.

²² Dans ma monographie *Portraits de Dorian Gray* (Paris, PUPS, coll. « Histoire de l'imprimé. Références », 2016), je cite par exemple *La Peinture incarnée* (Paris, Éditions de Minuit, 1982), essai sur « Le chef-d'œuvre inconnu » de Balzac, en relation avec la question de l'incarnat, « coloris en acte et en passage [...], tresse de la surface et de la profondeur corporelles, [...] tresse de blanc et de sang » (p. 25).

²³ Hans Holbein, dit le Jeune, *Les Ambassadeurs* (1533), huile sur bois, 207 x 209 cm, National Gallery, Londres.

²⁴ Jurgis Baltrusaitis, *Les Perspectives dépravées*, Paris, Flammarion, 1983.

texte littéraire : trouver un équilibre entre matériel et immatériel, entre concret et abstrait, entre approche diachronique et approche synchronique. Cette formation en esthétique fut complétée en 2001-2002 par la fréquentation hebdomadaire du cours de philosophie de Jacques Darrulat (université Paris IV-Sorbonne), vaste panorama qui partait de la querelle des Anciens et des Modernes, de Baumgarten et de Kant avant d'aborder notamment l'*Esthétique* de Hegel et *La Naissance de la Tragédie* de Nietzsche.

À l'issue de mes deux années de classes préparatoires (1992-1994) en spécialité anglais, j'intégrai l'École normale supérieure de Fontenay-Saint-Cloud et m'inscrivis en licence LLCE (langue, littérature et civilisation étrangères) anglais à l'Université Paris III-Sorbonne-Nouvelle à la rentrée 1994. Lorsqu'en juin 1995, il s'agit de choisir un sujet de maîtrise, ce fut vers Wilde que je me tournais. C'est en consultant la brochure de cours de celui qui avait été mon enseignant en licence (cours magistral de littérature sur *Great Expectations* de Charles Dickens) et qui deviendrait mon directeur de recherche, Hubert Teyssandier, que je puisai le thème d'étude autour duquel mon mémoire s'orientait : la figure de l'artiste dans l'œuvre d'Oscar Wilde. Comme le rappellent Isabelle Gadoin et Catherine Lanone, Hubert Teyssandier fut, dès les années 1980 et le début des années 1990, « le maître d'œuvre des études intertextuelles dans le domaine des arts et de la littérature anglophones²⁵ » : les séminaires de recherche réguliers qu'il organisait boulevard Jourdan donnèrent naissance en 1985 à la SAIT (Société des amis d'inter-textes²⁶), société savante que je rejoignis des années plus tard et dont la revue, *Polysèmes* – j'en suis depuis 2015 le rédacteur en chef associé²⁷ – fut créée en 1989.

Le souvenir de l'année 1995-1996, que j'eus le bonheur de passer à Cambridge, est étroitement associé à l'élaboration et à la rédaction d'un mémoire intitulé « Oscar Wilde: A *Fin-de-Siècle* Representation of the Artist », soutenu à l'automne 1996, dans lequel je tentais de rendre compte des ambivalences, des ambiguïtés et des paradoxes qui caractérisent la représentation des personnages d'artistes dans les textes de Wilde. Je me rappelle qu'à l'orée de cette année cantabridgienne, j'avais, pour préparer ce mémoire, relu dans ma chambre qui donnait sur Parker's Piece, les pages que Proust consacre à la description de l'atelier du peintre Elstir dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* – et du tableau *Le Port de Carquethuit*, dans

²⁵ Isabelle Gadoin et Catherine Lanone, « Mélanges en hommage à Hubert Teyssandier », *Polysèmes* [En ligne], 26 | 2021, mis en ligne le 15 avril 2022, consulté le 14 juin 2023, DOI : <https://doi.org/10.4000/polysemes.9890>

²⁶ Elle a depuis changé de nom (mais pas d'acronyme), pour devenir « Société angliciste : arts, images et textes », afin d'éviter la formulation un peu étrange d'« amis d'inter-textes ».

²⁷ Je reviens sur « l'aventure *Polysèmes* » dans la suite de cette partie, p. 45-46.

lequel mer et terre se confondent, qui s’y trouve²⁸. Je reviens à ce texte dans la monographie inédite incluse dans ce dossier en vue de l’habilitation à diriger des recherches²⁹. Je me rappelle également les enseignements que je pus suivre et qui nourrirent ce mémoire : une série de conférences de Gillian Beer sur la décadence anglaise, des cours sur la théorie littéraire, les avant-gardes et le cinéma européens dispensés, entre autres, par David Forgacs, Nicholas Harrison, Paul Julian Smith, Andrew Webber et Emma Wilson. Ces enseignements constituèrent une initiation à la culture visuelle et aux *gender and sexuality studies*, lesquelles n’avaient alors que peu droit de cité dans l’Université française.

Je me souviens aussi des journées passées dans les couloirs labyrinthiques de la University Library, au détour desquels je découvris, parfois par hasard, des ouvrages à l’approche nouvelle pour moi à l’époque, ouvrages qui enrichirent le travail que j’étais en train de mener, mais qui ont également constitué quelques-unes des sources d’inspiration de ma recherche jusqu’à ce jour. Je tombai ainsi un jour sur la couverture de l’essai d’Alan Sinfield, alors récemment paru, *The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment* (1994). Cette couverture présente un photo-montage qui figure Oscar Wilde arborant un T-shirt « Queer as Fuck » de l’association LGBTQI+ OutRage! (**fig. 3**), juxtaposition anachronique qui met en lumière le potentiel politique dissident des écrits de l’auteur auquel je consacrais ma maîtrise. Dans son ouvrage, Sinfield analyse notamment la façon dont Wilde et ses procès de 1895 ont été cruciaux dans la définition de l’identité *queer* au XX^e siècle.

²⁸ Marcel Proust, *À l’ombre des jeunes filles en fleurs*, dans *À la recherche du temps perdu*, éd. dirigée par Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1989, p. 190-198.

²⁹ Voir **volume II** de ce dossier, p. 185.

Pour des raisons liées au droit de diffusion de l'image, l'illustration initialement reproduite ici a été retirée de la version électronique de ce document de synthèse.

3. Page de couverture de l'ouvrage d'Alan Sinfield, *The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment* (London, Cassell, 1994)

Je poursuivis ma découverte des alors toutes jeunes *queer studies* par la lecture de *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault* (1991) de Jonathan Dollimore, collègue de Sinfield à l'université du Sussex, avec qui il fonda le « Centre for the Study of Sexual Dissidence », lequel fit à l'époque lever quelques sourcils conservateurs. Les travaux de ces deux chercheurs sont ancrés dans le matérialisme culturel, hérité de Raymond Williams (1921-1988). Ce dernier est une figure importante de la gauche socialiste britannique et le fondateur des *cultural studies*. Celles-ci, par leur déhiérarchisation des objets d'étude et leur révision des frontières entre culture « savante » et culture « populaire », ouvrirent la voie aux *visual culture studies* – ce *pictorial turn* (tournant visuel) diagnostiqué par W.J.T. Mitchell³⁰ – et, partant, aux études intermédiaires dans lesquelles se situe mon travail et sur lesquelles je reviendrai.

Le prologue de *Sexual Dissidence* retrace une rencontre : celle, en 1895, entre Wilde et Gide en Algérie. Après que Wilde y a initié l'écrivain français à certaines pratiques homoérotiques, les chemins empruntés par les deux écrivains se séparent : à l'esthétique de la transgression et de l'artifice – anti-essentialiste, en somme – prônée par Wilde s'opposerait, d'après Dollimore, la forme de normalité que serait l'homosexualité pour Gide, thèse qu'il défend par exemple dans *Corydon* (1924)³¹. À l'inverse de Gide, Wilde serait, selon Dollimore,

³⁰ Voir W.J.T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994. Sur l'influence de Mitchell sur les *visual culture studies*, voir François Brunet, « Théorie et politique des images : W.J.T. Mitchell et les études de *visual culture* », *Études anglaises*, vol. 58, n° 1, 2005, p. 82-93.

³¹ André Gide, *Corydon* (1924), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991.

le chantre d'une esthétique de l'insincérité et de l'inauthenticité qui vient troubler les frontières, la *doxa* et les catégories fixes – une esthétique *queer* avant l'heure, en somme.

À bien des égards, Wilde a été fondamental dans le cadre de l'émergence des *Gay Studies* et de la *Queer Theory* à la fin des années 1980 et au début des années 1990 tant en Grande-Bretagne qu'aux États-Unis. Parmi les ouvrages théoriques qui influencèrent mon mémoire de maîtrise et posèrent les fondements de ma recherche future, j'ajouterai les travaux d'Eve Sedgwick, en particulier *Epistemology of the Closet* (1990), essai dans lequel l'autrice, se fondant sur des analyses de textes de James, Wilde, Gide et Proust, montre la façon dont l'ensemble de la culture occidentale moderne s'articule autour de l'opposition homo/hétérosexuel, laquelle affecte le binarisme qui structure l'épistémologie contemporaine. Elle s'emploie à déconstruire ces dichotomies et à dissocier genre sexué (*gender*) et sexualité en s'appuyant notamment sur des analyses de *The Picture of Dorian Gray*, *The Ballad of Reading Gaol* et *The Importance of Being Earnest*.

Who was that Man? A Present for Mr Oscar Wilde (1988) de Neil Bartlett fut également pour moi un ouvrage marquant : cet *opus* brouille les frontières entre autofiction et histoire culturelle, et engage un dialogue entre le présent gay des années 1980 et le passé homosexuel victorien, dialogue trans-historique qui n'est pas sans rappeler *The Swimming-Pool Library* d'Alan Hollinghurst, publié d'ailleurs la même année. La question des portraits d'artistes chez Wilde traitée dans mon mémoire – ceux du peintre Basil Hallward ou de la comédienne Sibyl Vane dans *The Picture of Dorian Gray*, ou celui de Thomas Griffiths Wainwright, peintre, poète, critique d'art, et assassin dans « Pen, Pencil and Poison » – confirma aussi mon intérêt pour les études comparatistes, croisant analyses de textes et d'images.

C'est ainsi que, deux ans plus tard, je décidais de consacrer mon DEA (Diplôme d'études approfondies) à l'analyse de l'exemple singulier d'illustration d'un texte que constitue la *Salomé* de Wilde. Mon mémoire, intitulé « Métamorphoses de Salomé : Wilde, Beardsley, Symons », se proposait d'explorer les modalités du regard fin-de-siècle au prisme de trois variations autour du thème de la célèbre femme fatale et de la façon dont celles-ci mettent la danse en images³² : la pièce de Wilde, les illustrations de Beardsley qui accompagnent l'édition anglaise de cette pièce et une suite de poèmes d'Arthur Symons, contemporain de Wilde, témoin et théoricien de la décadence anglaise, mais qui, contrairement à beaucoup d'auteurs de cette période (souvent morts jeunes), continua à écrire et à publier après la fin du XIX^e siècle. Cette suite de poèmes de Symons, intitulée « Studies in Strange Sins (After

³² Dans son premier brouillon, Wilde ne trace qu'un trait pour la figurer ; la « danse des sept voiles » ne donne en outre lieu à aucune description dans la pièce. Beardsley, lui, la littéralise (*La Danse de l'estomac*, voir **fig. 1**).

Beardsley's Designs)» et inspirée, comme le sous-titre l'indique, par les illustrations de Beardsley pour la pièce de Wilde, fut écrite autour de 1920-1921 et publiée en 1923 dans le recueil *Love's Cruelty*. Les huit poèmes qui composent « Studies in Strange Sins » constituent des *ekphraseis* des illustrations de Beardsley, mais ils tendent à gommer les ambiguïtés qui caractérisent ces images. Ce mémoire traitait en somme de la traduction du visuel en verbal, et vice-versa. Il me permit, d'une part, de cerner plus précisément ce qui faisait la spécificité du regard fin-de-siècle, et, d'autre part, de poser quelques jalons pour l'analyse des rapports entre le texte et l'image, de l'illustration en particulier, question que je devais explorer plus avant dans la thèse de doctorat que j'inscrivis en 2001 à l'université Paris IV-Sorbonne, sous la direction de Pascal Aquien, et que je soutins le 25 novembre 2006 devant un jury composé de mon directeur de recherche, Marie-Françoise Cachin, Alain Jumeau et Liliane Louvel.

DES PARADOXES DE LA REPRÉSENTATION AUX PORTRAITS DE DORIAN GRAY : HISTOIRE DU LIVRE, ÉTUDES INTERMODALES ET ILLUSTRATION

L'objet de ma thèse de doctorat, intitulée « Oscar Wilde et les paradoxes de la représentation : étude des éditions illustrées de *The Picture of Dorian Gray* », était d'explorer les rapports qui se tissent entre le texte et l'image dans le cadre d'une édition illustrée et d'interroger ce que produit cette rencontre de deux systèmes sémiotiques au sein d'un même objet. Pour ce faire, j'avais constitué un corpus de dix-huit éditions illustrées de *The Picture of Dorian Gray*, publiées entre 1908 et 2003 aux États-Unis, en France et au Royaume-Uni. Mon travail se plaçait alors sous le signe de la notion wildienne de paradoxe, figure de l'inversion, qui repose sur la logique de l'oscillation et de la non-résolution. L'illustration se fait miroir, souvent infidèle, d'un roman qui lui-même multiplie les surfaces réfléchissantes – du miroir aux Cupidons que Lord Henry offre à Dorian et que celui-ci consulte pour attester le premier changement de son portrait, aux glaces déformantes de la fumerie d'opium où se rend le personnage au chapitre XVI (« fly-blown mirrors »)³³. Lorsque j'en publiais une version remaniée aux PUPS (Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. « Histoire de l'imprimé. Références ») en 2016, je renommais l'ouvrage *Portraits de Dorian Gray : le texte, le livre, l'image*, pluriel qui entendait mettre l'accent sur la pluralité des représentations d'un personnage de fiction « singulier », devenu mythe et dont la mise en images permettait de retracer une histoire du beau au XX^e siècle – un beau aussi « transitoire, [...] fugitif, [...] contingent » que la modernité telle que la perçoit Baudelaire dans les œuvres de Constantin

³³ Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, éd. cit., p. 77, 155.

Guys³⁴ – des volutes Art Nouveau à l'esthétique expressionniste, des portraits mondains aux « écorchés » de Francis Bacon.

Illustrer *The Picture of Dorian Gray* constitue sans doute une entreprise séduisante, pour un artiste, mais tient également de la 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 portrait qui figure au centre du récit s'inscrit dans le texte sous le mode de l'absence ou du moins du « peu dit ». L'un des enjeux de l'illustration de ce texte est ainsi la représentation d'un tableau imaginaire : il s'agit de rendre visible une œuvre d'art allusivement décrite et qui touche aux limites de la représentation. En ce sens, l'illustrateur·rice se trouve placé·e dans la même position que le·la lecteur·rice du roman, invité·e, comme le·la lecteur·rice, à combler cette lacune centrale du récit. L'illustration se trouve ainsi 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*. Dans le roman, le portrait du héros fonctionne en définitive comme un signe vide, un blanc, et creuse une béance que lecteur·rice, et illustrateur·rice, sont invité·e·s à remplir. Pour celles-ci et ceux-ci, le portrait se mue en surface réfléchissante, en écran de projection des désirs et des fantasmes, témoignant ainsi de la dimension réflexive de toute représentation, notée par Louis Marin : « représenter signifie se présenter représentant quelque chose³⁵ ». Le roman de Wilde accomplit en outre ce fantasme pictural d'inscrire la peinture sur l'axe temporel et brouille ainsi la distinction établie par G. E. Lessing dans le *Laokoon* entre peinture, art de l'espace, et poésie, art du temps³⁶. Dans *The Picture of Dorian Gray*, le portrait se fait récit, tandis que le récit prend la forme d'un portrait. L'étude de l'illustration invitait à retourner la question et à s'interroger sur ce paradoxe pictural que constitue la figuration du temps dans le cadre de l'image fixe.

L'illustration, « immense continent » « dont l'étude excède les compétences du simple "littéraire" » selon Gérard Genette³⁷, se situe au croisement de plusieurs disciplines : les études

³⁴ Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », dans *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1976, p. 514.

³⁵ Louis Marin, *De la représentation*, recueil établi par Daniel Arasse, et al., Paris, Gallimard/Éditions du Seuil, coll. « Hautes études », 1994, p. 255.

³⁶ « La peinture, en raison des caractères ou des moyens d'imitation qui lui sont propres et qu'elle ne peut combiner que dans l'espace, doit complètement renoncer au temps [...]. Par ses compositions qui supposent la simultanéité, la peinture ne peut exploiter qu'un seul instant de l'action et doit par conséquent choisir le plus fécond, celui qui fera le mieux comprendre l'instant qui précède et celui qui suit. De même la poésie, pour ses imitations successives, ne peut exploiter qu'un seul des caractères des corps et doit par conséquent choisir celui qui en éveille l'image la plus suggestive dans un contexte donné ». Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon*, trad. J. Bialostocka, Paris, Hermann, 1964, p. 120.

³⁷ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 372.

littéraires, l'histoire de l'art, l'histoire du livre et de l'édition. L'un des enjeux soulevés par ce champ d'investigation réside dans l'acquisition d'outils adéquats pour étudier cet objet hybride que constitue une édition illustrée. Mon parcours d'angliciste littéraire m'a certes beaucoup servi, mais j'ai dû compléter ma formation afin de tenter de donner davantage d'assise à mon travail.

La « chair du livre »

He procured from Paris no less than nine large-paper copies of the first edition, and had them bound in different colours, so that they might suit his various moods [...].

Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* (1891).

L'étude des illustrations auxquelles une œuvre littéraire a donné lieu met tout d'abord en lumière le fait qu'un texte est aussi, peut-être surtout, un livre, inscrit dans une matérialité, comme le rappelle Roger Chartier :

Un texte [...] est toujours inscrit dans une matérialité : celle de l'objet qui le porte, celle de la voix qui le lit ou le récite, celle de la représentation qui le donne à entendre. Chacune de ces formes est organisée selon des structures propres qui jouent un rôle essentiel dans le processus de production du sens³⁸.

Une fois franchies les difficultés que représentèrent la recension, puis la consultation, des éditions de *Dorian Gray*, l'un des plaisirs qu'éprouva le chercheur fut le contact physique, sensuel, pourrait-on dire, avec son objet d'étude³⁹. Cette bibliophilie est déjà inscrite dans le roman de Wilde : au chapitre IV, par exemple, le texte s'attarde sur la description des beaux livres posés sur les rayons de la bibliothèque de Lord Henry et placés sur le même plan que les objets d'art qui s'y trouvent : « On a tiny satin-wood table stood a statuette by Clodion, and beside it lay a copy of "Les Cent Nouvelles" bound for Margaret of Valois by Clovis Eve, and powdered with the gilt daisies that the Queen had selected for her device⁴⁰ ». Au chapitre XIV est évoqué avec précision le volume d'*Émaux et Camées* de Théophile Gautier que possède Dorian et qu'il feuillette après avoir assassiné le peintre Basil Hallward : « It was Gautier's *Émaux et Camées*, with the Jacquemart etching. The binding was of citron-green leather, with

³⁸ Roger Chartier, préface à D.F. McKenzie, *La Bibliographie et la sociologie des textes* (1986), Paris, Éditions du Cercle de la librairie, 1991, p. 6.

³⁹ Dans *The Picture of Dorian Gray*, Dorian est lui-même bibliophile : il fait relier les exemplaires du mystérieux « livre jaune » (en partie inspiré par *À rebours* de Huysmans) que lui offre Lord Henry et qu'il fait relier dans des couleurs différentes (*The Picture of Dorian Gray*, éd. cit., p. 105). Ce livre jaune est, écrit Jean de Palacio, un « livre-image », « qui reflète le héros et avec lequel celui-ci fait corps et se confond » (*Figures et formes de la décadence*, op. cit., p. 194).

⁴⁰ Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, éd. cit., p. 41.

a design of gilt trellis-work and dotted with pomegranates⁴¹ ». Je commente du reste ces deux passages à l'orée de mon ouvrage *Portraits de Dorian Gray*⁴².

Un livre est également un objet inscrit dans un contexte éditorial particulier : c'est aussi ce que fait toucher du doigt un travail sur l'illustration. La publication d'une édition illustrée s'insère dans une stratégie éditoriale spécifique et a partie liée avec l'histoire de la réception d'un texte. En outre, le choix de la technique de gravure employée, celui du nombre, de l'emplacement et du sujet des images, et peut-être même celui de proposer une version illustrée d'une œuvre, sont dictés, du moins en partie, par des considérations d'ordre matériel, financier, et également historique. Il convient de prendre en compte ces aspects contextuels, car ils ont une indéniable incidence sur les relations entre le texte et l'image au sein d'une édition illustrée. Le type d'ouvrage (livre de luxe ou ouvrage à grande diffusion, par exemple) dans lequel les images sont placées, la place qui leur est assignée au sein de celui-ci et la tonalité (érotique, esthétisante ou ludique, par exemple) qui leur est donnée (qui varie en fonction de l'image que l'on se fait du texte, et de l'auteur, à un moment précis) sont autant de facteurs susceptibles de modifier la perception que l'on peut avoir tant des illustrations que de l'œuvre d'où elles tirent leur origine.

La lecture de « classiques » sur l'histoire du livre et de l'édition comme *Bibliography and the Sociology of Texts* de D.F. MacKenzie ou *Pratiques de la lecture* de Roger Chartier m'ont permis d'intégrer cette dimension à mon travail. Je dois également rendre hommage ici aux travaux du LEMA (le livre et l'édition dans le monde anglophone) de « Charles V », l'UFR d'études anglophones de l'université Paris 7 : les séminaires mensuels animés par la regrettée Marie-Françoise Cachin et sa collègue américaniste Claire Parfait, auxquels j'ai assisté entre 2003 et 2006, les colloques qu'elles ont co-organisés – parmi lesquels, avec Jean-Yves Mollier et Diana Cooper-Richet, « Feuilleton et *serials* en Europe et aux États-Unis (XIX^e-XX^e siècle) : naissance et mutations d'un genre » à l'université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines en décembre 2004⁴³ –, ainsi que les journées des doctorant·e·s qu'elles ont mises en place – dont, en juin 2005, « Le livre, l'image, le texte », avec Annie Renonciat (Lettres modernes, université Paris 7) – ont alimenté ma réflexion. C'est dans le cadre de cette journée

⁴¹ *Ibid.*, p. 136.

⁴² Xavier Giudicelli, *Portraits de Dorian Gray : le livre, le texte, l'image*, Paris, PUPS, coll. « Histoire de l'imprimé. Références », 2016, p. 25-31.

⁴³ Manifestation qui a ensuite donné lieu à l'ouvrage *Au bonheur du feuilleton : naissance et mutation d'un genre (France, États-Unis, Grande-Bretagne, XVIII^e-XX^e siècles)*, dir. Marie-Françoise Cachin, Diana Cooper-Richet, Jean-Yves Mollier, Claire Parfait, Paris, Créaphis, 2007. Marie-Françoise Cachin dirigea également un numéro de la revue *Interfaces* sur « Le livre, l'image, le texte » (*Interfaces. Image/Texte/Langage*, n° 15, 1999), que je consultai évidemment pour ma thèse.

d'étude que j'ai eu l'occasion de donner l'une de mes premières communications, intitulée « Les éditions illustrées de *The Picture of Dorian Gray* : métamorphoses d'un texte au gré de sa mise en livre et en images ». J'ai également eu la possibilité de présenter mon travail en cours lors des doctoriales du congrès de la SAES de 2003 (université de Grenoble, « Genres ») et de l'atelier « Art anglais » du congrès de la SAES de 2004 (université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, « Parcours/détours »). Je reste très attaché à la SAES et à son congrès annuel, moment de rencontres entre les générations d'anglicistes, pour lequel j'ai œuvré en tant que vice-président chargé des congrès de cette société savante (2019-2023). Je reste surtout intimement persuadé que l'étude des textes littéraires, et celle des rapports qui se tissent entre littérature et arts visuels, ne peuvent se réaliser sans tenir compte de la matérialité du livre-objet, cette « chair du livre » sur laquelle la comparatiste Évanghélia Stead se penche dans son ouvrage de 2012, *La Chair du livre. Matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*.

A posteriori, je note que mes recherches sur l'illustration s'inscrivent dans l'intérêt pour l'étude des relations texte-image qui se manifesta au sein de l'anglistique au tournant des années 2000. Cet intérêt s'incarna, entre autres, dans la création de l'épreuve hors-programme à l'oral au concours de l'agrégation externe d'anglais – exposé fondé sur l'analyse croisée de trois documents, dont un est de nature iconographique – épreuve à laquelle j'eus l'occasion de préparer les étudiantes et étudiants de Reims en 2013-2014 et 2015-2016. Au cours de mes quatre années en tant que membre du jury du CAPES externe d'anglais (2007-2011), j'ai également conçu et préparé le barème de plusieurs dossiers d'ELE (épreuve en langue étrangère), dossiers composés de trois documents (dont un était une image) que les candidat·e·s devaient, comme à l'agrégation externe, présenter et mettre en relation. Mes recherches sont bien sûr également tributaires des réflexions dans le domaine de l'étude des relations entre le texte et l'image menées depuis le début du XX^e siècle.

Texte et image, études intersémiotiques et intermédiales

Si « illustration » il y a, au sens étymologique du mot, pourquoi l'opération ne jouerait-elle pas dans les deux sens, l'image étant susceptible d'éclairer (latin : *illustrare*) le texte autant que celui-ci l'éclaire lui-même ?

Hubert Damisch, « La peinture prise au mot », préface à Meyer Schapiro, *Les Mots et les images* (1969).

Tenter de reconstruire, près de dix-sept ans plus tard, le cadre théorique dans lequel s'inscrivait mon doctorat, dans le but de mesurer l'incidence que les lectures effectuées à l'époque a pu avoir sur mes recherches post-doctorales, relève de la gageure. En reprenant la bibliographie de ma thèse et la liste des ouvrages consultés à la BnF et lors de mes séjours de recherche estivaux à la British Library, je comprends néanmoins que je m'étais d'abord penché sur les travaux de Walter Benjamin (1892-1940) et sa conception de l'« image dialectique » (« Une image dialectique est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant, dans un éclair, pour former une constellation⁴⁴ »), ainsi que sur ceux des fondateurs de l'« iconologie » (science des images) que sont Aby Warburg (1866-1929) et Erwin Panofsky (1892-1968). Les travaux du premier sur la « survivance des images » et la notion de *Pathosformeln* (formules de pathos), archétypes visuels qui traversent les âges – reprise par Georges Didi-Huberman dans *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* – ont été cardinaux dans les travaux menés après la thèse.

Je note également l'influence, dans ma thèse et au-delà, des études sémiologiques (les études qui s'intéressent aux signes, qu'ils soient linguistiques ou visuels, et à leur interaction) : la lecture de Roland Barthes de « Rhétorique de l'image » (1964), mentionnée plus haut, et celle des travaux d'historiens de l'art tels que Louis Marin (1931-1992), Daniel Arasse (1944-2003) et Georges Didi-Huberman (1953-). Dans le domaine des études anglophones, les ouvrages de Liliane Louvel (*L'Œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, 1998 ; *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*, 2002 ; *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, 2010) m'ont incontestablement apporté une aide méthodologique. La notion de « tiers pictural » qu'elle a forgée, laquelle renvoie à l'effet que produit un *iconotexte* (une œuvre

⁴⁴ Walter Benjamin, *Paris capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 1989, p. 479.

composite qui associe texte et image⁴⁵) sur son lecteur ou sa lectrice, est opératoire pour envisager cet objet hybride que constitue un ouvrage illustré.

Les *illustration studies*, dans lesquelles se situait mon doctorat et se place une partie de mes recherches depuis lors, relèvent de ce que j'appelais encore dans ma thèse les *études intersémiotiques* – appellation qui met l'accent sur les systèmes de signes, linguistiques et visuels, en jeu – et que j'ai à présent tendance à désigner sous le terme d'*études intermédiales*⁴⁶.

Comme le rappelle Jürgen E. Müller, l'intermédialité se rattache à la notion d'intertextualité conçue par Julia Kristeva dans *Séméiotikè* (1969) et réélaborée notamment par Gérard Genette dans *Palimpsestes* (1982), où il crée le concept de transtextualité (c'est-à-dire tout ce qui met le texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes). Des approches inspirées par la sémiologie ont sans conteste nourri mon étude des éditions illustrées de *The Picture of Dorian Gray* : les travaux précurseurs d'Alain-Marie Bassy sur l'illustration (« Du texte à l'illustration. Pour une sémiologie des étapes », 1974, par exemple) ou l'éclairant essai de Lorraine Janzen Kooistra (*The Artist as Critic. Bitextuality in Fin-de-Siècle Illustrated Books*, 1995), dans lequel la chercheuse insiste sur le rôle du·de la lecteur·rice dans la mise en relation entre texte et image au sein d'un livre illustré (« Throughout the reading process, the reader participates in a dialogue between image and text which activates the interpretation of the book as a whole⁴⁷ »). Les publications, portant sur le domaine français, de Ségolène Le Men (*L'Illustration : essais d'iconographie*, 1999) ou de Philippe Hamon (*Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, 2001), ont également étayé ma démarche.

La désignation *études intermédiales*, que je privilégie aujourd'hui, permet de mieux rendre compte de la matérialité des médias mis en relation et de la prise en considération du livre illustré comme *objet*, qui est l'une de mes préoccupations et peut se rattacher à ce *materiality turn* qui transforme le champ des humanités depuis maintenant plusieurs années. C'est également la façon dont l'illustration reflète la vision changeante d'un texte littéraire au fil du temps qui m'a intéressé. Et de plus en plus, c'est à travers le prisme de la temporalité *queer* – perception affective du temps qui vient troubler la linéarité de la chaîne temporelle – que j'ai envisagé les relations intermédiales.

⁴⁵ Voir Alain Montandon (dir.), *Iconotextes*, Clermont-Ferrand/Paris, Centre de recherches en communication et didactique/Ophrys, 1990.

⁴⁶ Pour une histoire de la notion d'intermédialité, voir par exemple Jürgen E. Müller, « Vers l'intermédialité : histoires, positions et option d'un axe de pertinence », *Médiamorphoses*, vol. 16, 2006, p. 99-110.

⁴⁷ Lorraine Janzen Kooistra, *The Artist as Critic. Bitextuality in Fin-de-Siècle Illustrated Books*, Aldershot, Scolar Press, 1995, p. 13.

Illustration et réception

Mon travail sur les illustrations de *The Picture of Dorian Gray* fut à l'origine, entre 2007 et 2011, d'interventions dans des colloques et de plusieurs essais publiés dans des revues ou des ouvrages collectifs, qui sont venus nourrir la monographie que j'ai publiée aux PUPS en 2016. C'est autour du lien entre illustration et réception que tournent nombre de ces travaux, lesquels ont notamment pour arrière-plan les travaux de Hans Robert Jauss (*Pour une esthétique de la réception*).

Recruté comme maître de conférences à l'université de Reims Champagne-Ardenne en mai 2007, je participai les 11 et 12 octobre suivants au colloque « Qu'est-ce qui fait la valeur des textes ? », organisé par ma collègue américaniste Christine Chollier, dans le sillage de *Poétique des valeurs* (2001) de notre collègue de Lettres modernes, Vincent Jouve. Ma communication donna lieu à un article intitulé « L'illustration : valeur ajoutée et indice de la valeur d'un texte. Le cas des éditions illustrées de *The Picture of Dorian Gray* d'Oscar Wilde », publié en 2011⁴⁸. Celui-ci se propose d'interroger la notion de valeur en exploitant le potentiel herméneutique des illustrations dont un texte a fait l'objet. Dans un premier temps, l'illustration y est envisagée comme ajoutant à la valeur marchande d'un livre, tout en conférant à celui-ci un caractère à la fois précieux et unique : c'est le cas des « livres de bibliophiles », souvent illustrés, dont la finalité semble être « la valorisation du livre et de son propriétaire »⁴⁹. On pourrait sans doute aller jusqu'à parler de « sacralisation » de l'objet-livre : les éditions de luxe ont souvent pour but de redonner au livre un peu de son aura perdue au temps de sa reproductibilité technique⁵⁰. Il est également souligné que l'illustration entretient également une relation d'ordre métatextuel avec le texte qu'elle tente de représenter : elle se fait le reflet de la valeur que l'on attache à ce texte à un moment donné de son histoire. Les éditions illustrées de *The Picture of Dorian Gray* représentent une mémoire de la réception de ce roman, un témoignage, certes partiel, des lectures auxquelles il a donné lieu. Elles soulignent la dimension toute relative de ce qui fait la valeur d'un texte. De roman sulfureux, qui intéressa essentiellement en raison de ses aspects audacieux et fut lu comme une autobiographie déguisée de son auteur, *The Picture of Dorian Gray* est devenu un classique de la littérature pour la jeunesse. Si l'on se place du point de vue du récepteur, quelle valeur l'image ajoute-t-elle pour

⁴⁸ « L'illustration : valeur ajoutée et indice de la valeur d'un texte. Le cas des éditions illustrées de *The Picture of Dorian Gray* d'Oscar Wilde », dans *Qu'est-ce qui fait la valeur des textes ?* dir. Christine Chollier, Reims, ÉPURE, 2011, p. 237-253 (volume III, p. 45-64).

⁴⁹ Michel Melot, *L'Illustration. Histoire d'un art*, Genève, Skira, 1994, p. 195.

⁵⁰ Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art au temps de sa reproductibilité technique* (1939), dans *Œuvres*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rus, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, t. III, p. 269-316.

lui au texte ? Qu'ajoute-t-elle à son expérience de la lecture du texte ? À quoi se mesure la valeur des illustrations ? à leur adéquation au texte ? ou au contraire à l'écart qu'elles creusent avec celui-ci, ouvrant ainsi un espace propice à l'interprétation ?

Les 8 et 9 mars 2008, je participai au colloque « The Reception of Wilde in Europe » organisé par Stefano Evangelista au Trinity College d'Oxford, qui donna lieu au volume *The Reception of Oscar Wilde in Europe* (2010). Dans ma communication, je m'interrogeais sur la « séduction » du *Portrait de Dorian Gray* en France, séduction qui peut se mesurer, entre autres, à l'aune du nombre important d'éditions illustrées auxquelles ce roman a donné lieu dans l'Hexagone : neuf éditions illustrées du roman furent publiées en France entre 1908 et 2003⁵¹, alors que, dans le même temps, seules cinq parurent au Royaume-Uni et cinq aux États-Unis. L'une des premières versions illustrées du roman a d'ailleurs été publiée à Paris par le libraire-éditeur Charles Carrington en 1908-1910⁵². Comme le *portrait de Dorian Gray* dans le roman – palimpseste sur lequel s'inscrivent les traces du temps –, les versions illustrées de *The Picture of Dorian Gray* fournissent une image de la réception du roman en France, réception qui a partie liée à la perception de son auteur : comme dans l'édition du roman au sein de la collection « Livre de poche » dont la couverture figure un portrait de Wilde tiré d'un tableau de Frith (**fig. 2**), se brouillent les frontières entre *portrait de Dorian Gray* et autoportrait de son auteur. Le frontispice de l'édition illustrée par MacAvoy (**fig. 4**), publiée chez Stock en 1957 met en regard deux versions du portrait : la version dégradée de celui-ci, curieusement située à gauche, en une inversion du sens habituel de la lecture, ressemble à un portrait de Wilde en vieillard et fait penser au dessin d'Ernest La Jeunesse qui accompagne, dans la revue *Maintenant* (1913), le texte d'Arthur Cravan, neveu de Wilde, « Oscar Wilde est vivant ! ».

⁵¹ Depuis ont paru une version en bande dessinée de Stanislas Gros (2008), une édition abrégée à l'École des Loisirs, mise en image par Daphné Collignon (2021), une édition illustrée par Enrique Jiménez Corominas (2022). Une nouvelle édition illustrée, dont la mise en image sera l'œuvre de l'artiste français Benjamin Lacombe, est actuellement en préparation et doit paraître dans les mois qui viennent (Paris, Gallimard) : j'ai été contacté pour en rédiger la préface. Je reviens sur cette édition dans la 3^e partie de ce mémoire, p. 132.

⁵² La toute première version illustrée de *The Picture of Dorian Gray* serait russe : elle date de 1906 (Moscou, Grif) et les illustrations sont de l'artiste Modest Durnov (1867-1928).

Pour des raisons liées au droit de diffusion de l'image, l'illustration initialement reproduite ici a été retirée de la version électronique de ce document de synthèse.

4. MacAvoy, frontispice pour *Le Portrait de Dorian Gray*
(Paris, Stock, 1957) © BnF

Dans « Illustrer *The Picture of Dorian Gray* d'Oscar Wilde : les paradoxes de la représentation »⁵³, publié en 2009, je me livre à l'étude d'images tirées de trois éditions illustrées de *The Picture of Dorian Gray* : deux éditions britanniques (Henry Keen, 1925 et Michael Ayrton, 1948) et une édition française (Tony Ross, 2000). J'y montre que l'illustration se mue en surface reflétant les fantasmes des artistes et constitue ainsi une mise en abyme de la lecture de *The Picture of Dorian Gray*. Je souligne également que la transposition du texte à l'image que l'illustration réalise s'opère à travers le filtre de constructions idéologiques et de codes esthétiques.

Publié en 2010, « *East End Girls and West End Boys* : Londres et l'imaginaire de la ville dans les illustrations de *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* de R.L. Stevenson (1885, gravures de S.G. Hulme Beaman, The Bodley Head, 1930) et de *The Picture of Dorian Gray* d'O. Wilde (1891, gravures de Henry Keen, The Bodley Head, 1925) »⁵⁴ est une version remaniée d'une communication donnée au colloque « Parcours urbains » (université de Cergy-Pontoise, 2-3 avril 2009, organisé par Françoise Baillet et Odile Boucher-Rivalain). Cet article se fonde sur une analyse comparée de la cartographie urbaine que suggèrent *Strange Case of*

⁵³ « Illustrer *The Picture of Dorian Gray* d'Oscar Wilde : les paradoxes de la représentation », *Études anglaises*, 62/1, janvier-mars 2009, p. 28-41 (volume III, p. 5-20).

⁵⁴ « *East End Girls and West End Boys* : Londres et l'imaginaire de la ville dans les illustrations de *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* de R.L. Stevenson (1885, gravures de S. G. Hulme Beaman, The Bodley Head, 1930) et de *The Picture of Dorian Gray* d'O. Wilde (1891, gravures de Henry Keen, The Bodley Head, 1925) », dans *Parcours urbains*, dir. Françoise Baillet et Odile Boucher-Rivalain, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 265-285 (volume III, p. 21-44).

Dr Jekyll and Mr Hyde (1886) de Stevenson et *The Picture of Dorian Gray*. Le plan de la ville que tracent ces deux œuvres est nettement polarisé, construit autour de l'opposition entre West End et East End, mais également celle entre le haut et le bas (les deux récits décrivent des « plongées » dans les bas-fonds de Londres), entre la lumière et l'ombre. Le poids de l'idéologie victorienne pèse donc sur la description de Stevenson comme sur celle de Wilde. L'espace urbain, et les quartiers pauvres notamment, constituent une source d'angoisse au XIX^e siècle, comme le souligne par exemple Roland Marx dans *Jack l'Éventreur et les fantasmes victoriens* (1997), où il montre comment la célèbre affaire criminelle cristallise les grandes peurs de la société victorienne : la ville, la maladie, la mort et la sexualité. Dans l'article, je mets l'accent sur la façon dont les illustrateurs, S.G. Hulme Beaman et Henry Keen, donnent corps dans leurs créations aux fantasmes victoriens au sujet de l'espace urbain : l'illustration est envisagée comme « implication idéologique d'un texte littéraire⁵⁵ ». Je montre également que c'est une ville-palimpseste que le·la lecteur·rice de ces éditions illustrées est invité·e à parcourir. Certes, les deux artistes s'inspirent sans doute de Gustave Doré (*London. A Pilgrimage*, 1873) dans leurs représentations de la capitale britannique. L'image de Londres qu'ils offrent porte néanmoins également les traces de l'expressionnisme et évoque les déformations optiques à l'œuvre dans les toiles d'Ernst Ludwig Kirchner ou d'Emil Nolde, ou encore dans les décors des films de Robert Wiene et de Fritz Lang. L'illustration elle-même se fait palimpseste et se fonde sur un jeu de références superposées.

Ces réflexions sont venues alimenter mon ouvrage *Portraits de Dorian Gray*, mais également mon chapitre à paraître dans “*The Picture of Dorian Gray*” in *the Twenty-First Century*, volume en préparation à Oxford University Press⁵⁶. Dans cette étude, intitulée « *Illustrating The Picture of Dorian Gray: The Contingent Ephemerality of Beauty* », j'évoque notamment une série de gravures réalisée par l'artiste américain Jim Dine (né en 1935) pour la publication d'une adaptation théâtrale du roman, laquelle ne vit jamais le jour (*The Picture of Dorian Gray. A Working Script for the Stage from the novel by Oscar Wilde with Original Images and Notes on the Text by Jim Dine*, London, Petersburg Press, 1968). Jim Dine fut, au début de sa carrière, associé au *pop art*. Son *Portrait de Dorian Gray* constitue un objet étonnant, de très grande taille. La couverture de l'exemplaire que j'ai consulté à la BnF est en velours rose et incrustée de lettres argentées. L'ouvrage est en outre un véritable objet d'art : il

⁵⁵ Alain-Marie Bassy, « Du texte à l'illustration. Pour une sémiologie des étapes », *Semiotica* n° 11, 1974, p. 297-334.

⁵⁶ « *Illustrating The Picture of Dorian Gray: The Contingent Ephemerality of Beauty* », dans *The Picture of Dorian Gray in the Twenty-First Century*, dir. Richard Kaye, Oxford University Press, à paraître (**volume III, p. 189-219**).

comprend onze lithographies, qui représentent des costumes et des éléments du décor, quatre eaux-fortes, ainsi que des notes manuscrites et le script annoté par Dine. Les costumes imaginés par l'artiste frappent par l'aspect contemporain et l'esthétique kitsch, voire *camp*⁵⁷, qui les caractérise. Les tenues de Dorian Gray imaginées évoquent, pour certaines, celles portées par les « Mods », sous-culture qui éclot dans les années 1960. Ces images tiennent sans doute aussi du *camp* : Jack Babuscio explique que le *camp* repose sur des dissonances incongrues, notamment entre masculin et féminin⁵⁸ ; Susan Sontag note quant à elle que l'androgynie est l'un des principaux marqueurs de la sensibilité *camp*⁵⁹. C'est bien le cas dans les images de Dine : les mains de son Dorian Gray dans *Study for the Rings on Dorian Gray's Hand* sont par exemple dotées d'ongles longs et recouverts de vernis. Ce jeu de contrastes insolites se fait jour également dans « Dorian Gray at the Opium Den » (**fig. 5**).

Pour des raisons liées au droit de diffusion de l'image, l'illustration initialement reproduite ici a été retirée de la version électronique de ce document de synthèse.

5. Jim Dine, « Dorian Gray at the Opium Den », dans *The Picture of Dorian Gray. A Working Script for the Stage from the novel by Oscar Wilde with Original Images and Notes on the Text by Jim Dine* (London, Petersburg Press, 1968) © Weingrow Collection

⁵⁷ Le *camp* (dont il est difficile de trouver un équivalent en français) recouvre les notions d'homosexualité, certes, mais également d'excès, d'artifice, de théâtralité, de jeu avec le genre sexué, d'humour et d'ironie. Voir Susan Sontag, « Notes on "Camp" » (1964), London, Penguin, 2018. Je reviendrai sur la question de la « sensibilité camp », que j'ai souvent travaillée, au fil de ce mémoire de synthèse.

⁵⁸ Jack Babuscio, « Camp and the Gay Sensibility », dans *Camp Grounds: Style and Homosexuality*, dir. David Bergman, Amherst, University of Massachusetts Press, 1995, p. 19-38.

⁵⁹ Susan Sontag, « Notes on "Camp" », *op. cit.*, p. 9.

« Dorian Gray at the Opium Den » figure un passage rarement représenté dans les éditions illustrées de *The Picture of Dorian Gray*, à savoir la quête de paradis artificiels de Dorian dans les bas-fonds de l'East End, au chapitre XVI. L'image de Dorian repose sur des contrastes de couleurs et de matières : au costume blanc en vinyle rappelant celui porté par John Lennon sur la couverture de l'album *Abbey Road* (1969) s'oppose le crin noir qui constitue le corps de Dorian. Une opposition entre animalité (le crin de cheval) et civilisation (le costume blanc en matière synthétique) est suggérée. L'identité du personnage disparaît : Dorian Gray est une forme à compléter et à remplir à l'aide de son imagination. Cette lithographie met en évidence l'inactualité de Dorian Gray – déphasage avec son temps qui actualise la contemporanéité de ce texte, et de son personnage⁶⁰ – et son extraordinaire plasticité, qui a conduit à son inscription dans l'imaginaire collectif, et la culture dite « populaire ».

Inactualité de *Dorian Gray* : l'apport des *popular culture studies*

The Picture of Dorian Gray est un texte composite, un *patchwork* qui inclut certes des références à la culture « savante », comme le reflète par exemple l'érudition à l'œuvre dans le chapitre XI, catalogue des diverses collections de Dorian. Le roman s'inspire néanmoins également de genres littéraires « populaires », comme le mélodrame victorien, en particulier pour l'intrigue qui concerne l'actrice Sibyl Vane et son frère James, cherchant à venger sa sœur vingt ans après le suicide de celle-ci. La création en 2012 du séminaire « Cultures populaires » au sein de l'unité de recherche à laquelle je suis rattaché depuis septembre 2007, le CIRLEP (Centre interdisciplinaire de recherche sur les langues et la pensée), m'a ouvert la possibilité de travailler sur les échos de *Dorian Gray* dans des médias dits « populaires » tels que la bande dessinée ou la musique « pop » – objets d'étude jusqu'à une date récente peu considérés dans le milieu universitaire français, longtemps rétif aux *cultural studies*, théorisées, comme je le rappelais plus haut, par Raymond Williams et fondées sur une déhiérarchisation entre ce qui relève du « savant » et ce qui s'apparente au « populaire », catégories en réalité poreuses.

Je participais les 19 et 20 octobre 2012 au colloque international « Ireland and Popular Culture », co-organisé par le CIRLEP et le Department of Humanities de l'Institute of Art,

⁶⁰ Voir Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, trad. Maxime Rovère, Paris, Payot et Rivages, coll. « Rivages poche-Petite bibliothèque », 2008. Cette remarque est notamment inspirée de la thèse de Camille Martin-Payre, *Réinvestir Dorian Gray : le travail de l'intermédialité dans The Picture of Dorian Gray et trois reprises romanesque, filmique et télévisuelle* (thèse de doctorat, dir. Catherine Bernard, Université Paris Cité, 2021), à la soutenance de laquelle j'ai eu le plaisir de siéger.

Design and Technology (Dublin). Ma communication inspira un chapitre⁶¹, dans lequel j'explore la persistance du roman de Wilde à travers trois études de cas : *Velvet Goldmine* (1998), film de Todd Haynes, qui peint un portrait de la scène *Glam Rock* de la fin des années 1970 et qui est véritablement saturé de références wildiennes ; le roman de Will Self publié en 2002, *Dorian: an imitation*, « création critique » fondée sur une transposition de l'intrigue de l'œuvre dans le Londres des années 1980 et 1990 ; et quelques bandes dessinées ou romans graphiques contemporains présentant une remédiation du roman de Wilde. Le but était de démontrer que ces trois *portraits de Dorian Gray* agissaient comme des miroirs à deux faces. D'une part, ils tendent un miroir à nos sociétés, à la notion de la « culture populaire », en constante évolution, et signalent que la frontière entre « culture savante » et « culture populaire » est de moins en moins étanche dans le contexte contemporain. D'autre part, ces créations mettent en scène un dialogue entre passé et présent et offrent une réflexion sur le roman de Wilde et l'hybridité générique qui le caractérise et que les remédiations explorées mettent en lumière.

Le 16 avril 2014, je proposais une présentation dans le cadre du séminaire « Cultures populaires » au sujet des adaptations en bande dessinée de *The Picture of Dorian Gray*, présentation dont une version remaniée fut ensuite publiée dans la revue *Imaginaires*⁶². Si seulement quatre adaptations du roman de Wilde en bande dessinée ont été publiées entre 1956 et 1987, on assiste, depuis le début du XXI^e siècle, à une multiplication de bandes dessinées et de romans graphiques inspirés par cette œuvre, dans des styles très différents. L'article se concentre sur deux bandes dessinées américaines (2008 et 2009), une bande dessinée française (2008), un roman graphique britannique (2008) et une version graphique du texte de Wilde réalisée par John Coulthart figurant dans un volume intitulé *The Graphic Canon* (2012). *The Picture of Dorian Gray* se prête sans doute bien au médium de la bande dessinée, où l'image se fait récit. L'adaptation de Stanislas Gros (2008) orchestre un effet « flip-book », dans le sillage de versions illustrées antérieures du roman, comme celles de Michael Ayrton (1948) ou de Lucille Corcos (1958)⁶³. Chez Gros, les déformations du portrait sont figurées dans la dernière case de chacune des pages de droite de l'album. En tournant rapidement les pages, l'effet créé par la lecture est cinétique, à l'image des folioscopes qui, prestement feuilletés,

⁶¹ « Dorian Gray in/and Popular Culture: Text, Image, Film », dans *Ireland and Popular Culture*, dir. Sylvie Mikowski, Bern, Peter Lang, 2014, p. 53-68 (**volume III, p. 65-82**).

⁶² « *The Picture of Dorian Gray* : de la bande dessinée au « canon graphique » », *Imaginaires* n° 19 (2015), « Pop Culture ! Les cultures populaires aujourd'hui », dir. Sylvie Mikowski et Yann Philippe, p. 33-53 (**volume III, p. 83-106**).

⁶³ Voir Xavier Giudicelli, *Portraits de Dorian Gray*, *op. cit.*, p. 326.

décrivent un mouvement. L'objectif de mon article était d'étudier les modalités de la transposition de l'œuvre en bande dessinée, à la lumière entre autres des travaux de Thierry Groensteen⁶⁴ et ce, afin de mettre en lumière les stratégies mises en œuvre par les artistes, stratégies qui, par ce qu'Alain Montandon appelle « l'effet en retour de l'image sur le texte »⁶⁵, apportent un éclairage à la fois sur le roman de Wilde et sur la lecture qui en est faite à l'aube du XXI^e siècle. L'accent est mis notamment sur la pratique de la citation et du collage qui caractérise la mise en image d'un texte lui-même fondé sur de riches réseaux intertextuels.

La question de l'illustration m'a ainsi conduit à m'intéresser à celles de l'adaptation et de la remédiation telle que théorisée par Bolter et Grusin, par exemple : les médias se construisent les uns à partir des autres dans un va-et-vient constant⁶⁶, modèle dynamique qui permet de dépasser l'opposition entre l'œuvre « source » et ses « produits dérivés »⁶⁷. Ma recherche individuelle a également été fécondée par un ensemble de rencontres et d'aventures collectives.

RECHERCHE INDIVIDUELLE ET RECHERCHE COLLECTIVE : NOUVEAUX TERRAINS D'ENQUÊTES INTERMÉDIALES

Réseaux de recherche et aventures éditoriales

Au fil des années, j'ai eu l'occasion de nouer de nombreuses collaborations fructueuses autour d'organisations d'événements scientifiques, ainsi que de prendre une part active aux activités de sociétés savantes, de revues et de réseaux de recherche nationaux et internationaux – autant d'expériences qui sont venues enrichir mon travail.

En janvier 2013, j'organisai, avec ma collègue du département d'anglais de l'université de Reims Champagne-Ardenne, Catherine Heyrendt – spécialiste de civilisation britannique du XIX^e siècle et de Thomas Carlyle en particulier – le colloque annuel de la SFEVE (Société française d'études victoriennes et édouardiennes) sur le thème « Normes et transgressions » (**fig. 6**). Partant de l'image, en partie reconstruite *a posteriori* bien sûr, de l'époque victorienne comme ère de la norme et du conformisme, ce colloque avait pour ambition d'explorer la manière dont ces codes et ces normes victoriens, loin de constituer une injonction au silence, se trouvaient à l'origine d'une prolifération d'actes de résistance, de cultures dissidentes et de contre-discours. Le but était d'interroger la manière dont les normes

⁶⁴ Thierry Groensteen, *La Bande Dessinée mode d'emploi*, Bruxelles, Les impressions nouvelles, 2007.

⁶⁵ Alain Montandon (dir.), *Iconotextes*, *op. cit.*, p. 6.

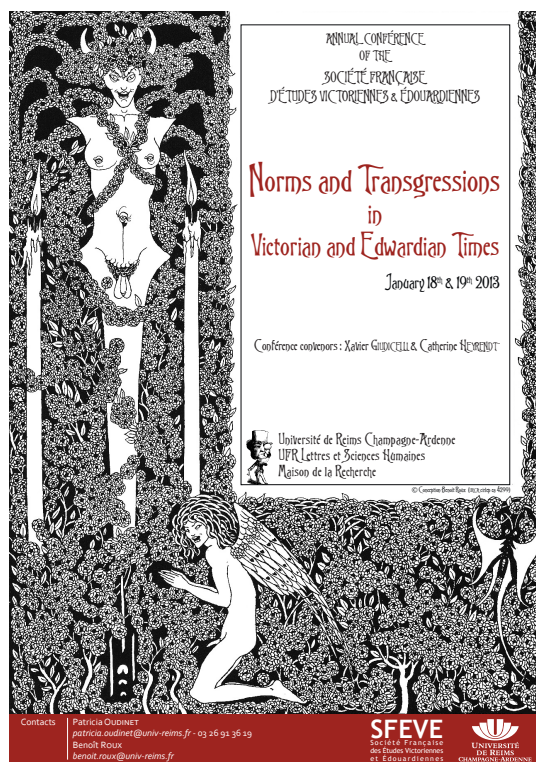
⁶⁶ Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2002.

⁶⁷ J'aborde de façon plus détaillée les questions de l'adaptation et de la remédiation dans la deuxième partie de ce mémoire de synthèse.

imposées étaient éludées, subverties ou transgressées. Cette thématique donna lieu à deux jours d'un colloque fécond, mêlant approches littéraires (travaux sur Thomas Hardy, George Meredith, Oscar Wilde, May Sinclair ou E.M. Forster), civilisationnistes (communications sur *The Freewoman Journal* ou l'athéisme militant) et néo-victoriennes (sur des adaptations filmiques d'*Oliver Twist* de Dickens ou le portrait du duo formé par Gilbert and Sullivan dans le film *Topsy Turvy* de Mike Leigh)⁶⁸.

Dès mon élection en tant que maître de conférences à l'université de Reims, je m'étais en outre impliqué dans des tâches éditoriales comme celle de directeur adjoint de la revue *Imaginaires*, dont je coordonnais ou co-coordonnais, entre 2008 et 2014, les numéros 12 (« Ordre et chaos dans les littératures de langue anglaise »), 13 (« L'interprétation au pluriel »), 14 (« Le noyau culturel »), 15 et 17 (« La représentation du peuple 1 » et « La représentation du peuple 2 »), participant ainsi à la valorisation de la recherche et à la vie de la communauté scientifique. Je suis en outre depuis 2016 co-directeur de la collection « Studia Remensia » des ÉPURE (Éditions et presses universitaires de Reims). À ce titre, j'ai assuré le suivi de trois monographies dans le domaine des cultures étrangères (sur la musique dans le cinéma de Billy Wilder, *Arcadia* de Philip Sidney et l'art baroque ibéro-américain).

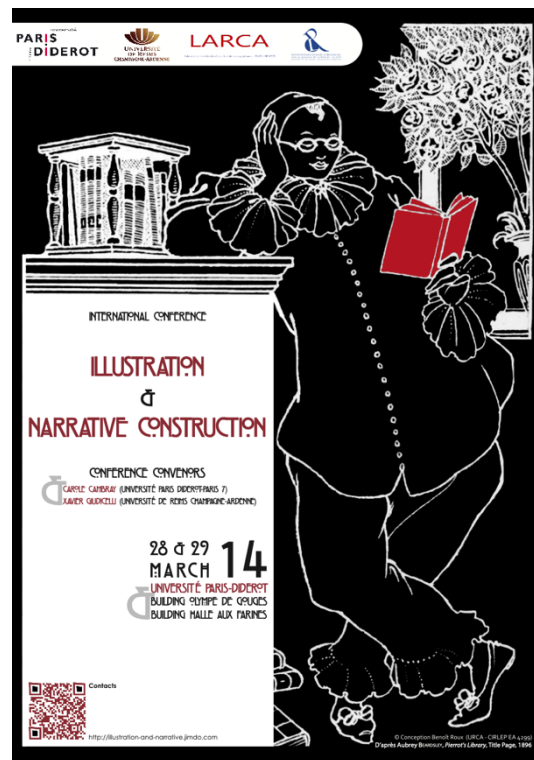
⁶⁸ Une sélection des communications a été publiée dans les *Cahiers victoriens et édouardiens* n° 79, printemps 2014, <https://journals.openedition.org/cve/1050> (dernière consultation le 20 juin 2023).



6. Affiche du colloque « Normes et transgressions à l'époque victorienne » (université de Reims Champagne-Ardenne, 18-19 janvier 2013), conçue par Benoît Roux à partir d'un dessin d'Aubrey Beardsley censuré par l'éditeur pour l'édition anglaise de *Salomé* d'Oscar Wilde (London, Elkin Mathews & John Lane, 1894).

En 2014, désireux de recentrer mes activités sur des questions plus en lien avec mes préoccupations scientifiques, je m'associai à Carole Cambray, autrice d'une thèse intitulée *Crise de la représentation dans la Salomé d'Oscar Wilde et chez ses illustrateurs*, qui avait constitué une source d'inspiration pour ma thèse de doctorat. Ensemble, nous conçûmes un colloque sur l'illustration, qui se tint à l'université Paris-Diderot les 28 et 29 mars 2014 (fig. 7). Intitulée « Illustration et construction du récit », cette manifestation visait à interroger la notion d'illustration dans sa dimension proprement narrative en prenant comme champ d'investigation le roman européen de la première modernité à nos jours. La notion de construction du récit constituait, selon nous, un paradigme intéressant pour étudier la relation entre texte et image dans le livre illustré : si chaque image, prélevée dans un continuum textuel, recèle en elle-même un potentiel narratif que révèle le parcours de l'œil à l'intérieur de l'image, c'est cependant le concept de mise en récit, et partant celle de séquentialité, qui était le cœur de nos enjeux. Il s'agissait d'abord de réfléchir à la manière dont une suite d'illustrations se constituait en récit visuel dans son rapport dynamique au texte et d'analyser les processus en jeu. Il s'agissait aussi d'envisager la manière dont les images – dans leur triple articulation au passage dans lequel elles prennent source, à l'avant et à l'après du récit dans lequel elles s'inscrivent, et à l'ensemble

des images dont chacune ne forme qu'un maillon – proposent une lecture du texte en en faisant advenir l'un des possibles narratifs.



7. Affiche du colloque « Illustration et construction du récit » (université Paris-Diderot, 28 et 29 mars 2014), conçue par Benoît Roux à partir de la page de titre de *Pierrot's Library* (London, John Lane, 1896), réalisée par Aubrey Beardsley

Le colloque, résolument interdisciplinaire, rassembla près de vingt-cinq chercheurs de nationalité et d'horizons divers – anglicistes, comparatistes, francisants, germanistes, hispanistes et italianistes. Il permit, je crois, de commencer à fédérer la recherche dans le domaine de l'illustration qui se développait tant en France qu'à l'étranger depuis le début des années 2000. S'y nouèrent des contacts avec Nathalie Collé (université de Lorraine, autrice d'une thèse sur les éditions illustrées de *The Pilgrim's Progress* de John Bunyan), Brigitte Friant-Kessler (université polytechnique des Hauts de France, qui avait travaillé en thèse sur l'illustration de *Tristram Shandy* de Lawrence Sterne), Maxime Leroy (université de Haute-Alsace, dix-neuviémiste spécialiste du paratexte) et Sophie Stokes-Aymes (université de Bourgogne, dont la thèse portait sur l'œuvre littéraire et picturale de Mervyn Peake). Ces quatre collègues avaient fondé dès 2013 le réseau Illustr4tio, qui s'intéresse à l'illustration sous toutes ses formes et a déjà été à l'origine, depuis sa création, de six colloques internationaux,

de plusieurs *panels* au sein de congrès, de journées d'étude⁶⁹, ainsi que de trois ouvrages collectifs publiés aux Presses universitaires de Nancy dans la collection « Book Practices & Textual Identities » : *Illustration and Intermedial Avenues* (2017), *Illustrating History/Illustrer l'histoire* (2019) et *Illustrating Identity-ies/Illustrer l'identité* (2020)⁷⁰. Je rejoignis en avril 2022 le réseau Illustr4tio. Depuis, j'ai participé à une journée d'étude en ligne le 16 novembre 2022, animée par Nathalie Collé, ainsi qu'aux deux derniers colloques Illustr4tio en date, « Illustration and Adaptation » à l'université de Bourgogne (10-11 octobre 2019), co-organisé par Sophie Stokes-Aymes et Shannon Wells-Lassagne, et « Illustration Studies: New Approaches, New Directions », à Birkbeck (université de Londres) (19-21 avril 2023), co-organisé par Ann Lewis (Birkbeck) et Christina Ionescu (Mount Allison University, Canada), qui étaient elles aussi présentes au colloque de 2014 et ont récemment rejoint le réseau Illustr4tio⁷¹.

Illustr4tio a pour objectif de créer des passerelles et de susciter un dialogue entre universitaires et professionnels du livre et de l'illustration, ce que Carole Cambray et moi avons aussi à cœur pour le colloque « Illustration et construction du récit » : les deux conférences plénières furent prononcées par Joe McLaren, illustrateur de *Silver: A Return to Treasure Island* (2012) d'Andrew Motion, et l'artiste David Foldvari, concepteur de l'application *Dickens' Dark London* (2012), financée par le Museum of London dans le cadre de l'exposition « Dickens and London » (2012).

Une sélection d'articles fondés sur les communications données lors du colloque fut publiée sous la forme de deux cahiers thématiques de la revue *Image (&) Narrative* (vol. 1, n° 1 et 2, janvier et avril 2016), dirigée par Jan Baetens (KU Leuven), précédés par un avant-propos que j'ai co-rédigé avec Carole Cambray⁷². Le recueil témoigne de la richesse et de la diversité du champ des *illustration studies*. Il aborde par exemple la question de l'auto-illustration comme « narration concurrente » (voir Hélène Martinelli, « L'illustration comme narration concurrente dans le livre auto-illustré [Bruno Schulz] ») ou encore celle de l'illustration comme contre-chant/contre-champ (par exemple dans l'article de Patricia Viallet, « Mise en images, mise en récit : le conte d'E. T. A. Hoffmann "Le Petit Zachée surnommé Cinabre" [re] vu par Steffen Faust »). Sans cesse, les rapports entre texte et image sont renégociés dans le cadre du livre illustré, ce que ces deux cahiers thématiques mettent en évidence.

⁶⁹ <https://illustrationnetwork.wordpress.com/conferences-and-seminars/> (consulté le 20 juin 2023).

⁷⁰ Le compte rendu de ce volume que j'ai rédigé figure dans le recueil de travaux (**volume III, p. 712-716**).

⁷¹ Je reviens sur les communications que j'y ai données un peu plus loin, p. 52-53.

⁷² <https://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/1066> (dernière consultation le 21 juin 2023). Cet avant-propos figure dans le recueil de travaux (**volume III, p. 107-113**).

En septembre 2014, je rejoignis un autre réseau de chercheurs et chercheuses spécialistes d'intermédialité, en devenant d'abord membre du comité de rédaction, puis, en 2015, rédacteur en chef associé de la revue *Polysèmes* et membre du bureau de la SAIT (Société angliciste : arts, images et textes), société savante dont la revue est l'émanation. *Polysèmes* venait alors d'avoir été acceptée par la plate-forme revues.org (à présent OpenEdition). Avec ma collègue Marie Laniel (université de Picardie), rédactrice en chef, nous suivîmes une formation au logiciel d'édition numérique LODEL afin d'accompagner cette mutation et apporter notre aide à la communauté scientifique et au domaine des études intertextuelles et intermédiales, champs d'investigation de la SAIT. La « renaissance » de *Polysèmes* sous forme électronique a impulsé un nouveau dynamisme à la société savante, incitant par exemple les membres à participer à l'atelier de la SAIT à la SAES, dans la mesure où une sélection des communications prononcées dans cet atelier font l'objet d'une publication dans la revue. Celle-ci étant semestrielle, nous en sommes actuellement à notre seizième numéro co-coordonné (sollicitation ponctuelle d'experts pour l'évaluation des articles, relecture et « stylage » de l'ensemble des numéros, relecture des anciens numéros mis en ligne), aidés depuis 2021 par Elsa Cavalié (université d'Avignon) et Adèle Cassigneul (université Toulouse Jean-Jaurès). La relecture de ces travaux au fil de ces huit années m'a certes permis d'acquérir une rigueur ortho-typographique essentielle, à mon sens, à la mise en valeur de la recherche et que j'essaie de transmettre aux étudiantes et aux étudiants dont j'ai dirigé les mémoires de master 1 et master 2. Elle a bien sûr également approfondi et diversifié mes connaissances dans le domaine des études intertextuelles et intermédiales.

En 2017, je co-présidais avec Marie Laniel l'atelier de la SAIT dans le cadre du 57^e congrès de la SAES qui se tint à l'université de Reims Champagne-Ardenne. Une sélection des articles tirés des communications fut publiée dans le numéro 21 de *Polysèmes*, « (Re)constructions » (mai 2019), numéro que j'ai dirigé et dont j'ai rédigé l'avant-propos. Les neuf articles témoignaient de toute la pertinence de la notion de (re)construction dans le domaine de l'intertextualité et de l'intermédialité. Cette notion permet notamment de repenser le rapport entre passé et présent, que ce rapport s'incarne sous la forme de la reconstitution du passé par le texte ou l'image, ou dans le geste de collectionner, d'archiver, lequel est tout à la fois mise en ordre et désir de faire mouvement. La (re)construction renvoie au tissage de réseaux intertextuels et intermédiaux, à la multiplicité des relations possibles entre les textes et les médias⁷³. Je co-dirigeais également, avec Isabelle Gadoin, Marie Laniel et Catherine

⁷³ *Polysèmes* n° 21 (2019), « (Re)constructions », DOI : <https://doi.org/10.4000/polysemes.5372>. Cet avant-propos figure dans le recueil de travaux (volume III, p. 133-136).

Lanone, le numéro thématique « Landscapes/Cityscapes » de cette même revue, paru en décembre 2019 et faisant suite au colloque conjoint de la SAIT et de la SEAC qui se tint à Londres (Senate House) en octobre 2017.

Mes activités éditoriales furent également l'occasion de nouer des contacts nationaux et internationaux. Lorsqu'en 2016 me fut confiée la direction d'un numéro thématique de la revue *Études anglaises*, je décidais de concevoir un volume autour d'Oscar Wilde et des arts. Intitulé « The Pictures of Oscar Wilde », il rassemble huit contributions de spécialistes étrangers et français de l'auteur. Il aborde la question de la relation de Wilde aux arts d'un point de vue biographique (Joseph Bristow, Michael Patrick Gillespie) et propose des études portant sur la critique d'art de Wilde (Anne-Florence Gillard-Estrada), la question du portrait (Nicholas Frankel), *The Picture of Dorian Gray* sous la double perspective des intertextes français (Emily Eells) et de l'adaptation (Shannon Wells-Lassagne), ainsi que celles de la mise en scène des comédies de Wilde (Marianne Drugeon) et des transpositions musicales auxquelles les œuvres de l'auteur ont donné naissance (Gilles Couderc)⁷⁴.

Oscar Wilde est un écrivain très souvent mis en image, dont les portraits circulent et hantent l'imaginaire collectif, depuis les photographies du jeune écrivain en esthète réalisées par Napoleon Sarony à l'occasion de la série de conférences que Wilde prononça en Amérique du Nord en 1882 jusqu'à la célèbre aquarelle d'Henri de Toulouse-Lautrec de 1895 (**fig. 8**)⁷⁵. Dans ce tableau se détache, sur 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 visage fardé évoque un masque de théâtre japonais ou de tragédie antique.

⁷⁴ *Études anglaises* 69/1, janvier-mars 2016 ; l'avant-propos que j'ai rédigé pour ce numéro figure dans le recueil de travaux (**volume III, p. 127-132**).

⁷⁵ Toulouse-Lautrec a également réalisé un portrait de Wilde pour la *Revue blanche* en 1895. Il représente l'écrivain dans ses *Panneaux pour la baraque de la Goulue à la Foire du Trône* (1895, huile sur toile, 298 x 316 cm, musée d'Orsay). Est reproduit sous la forme d'une lithographie le portrait à l'aquarelle de Wilde (**fig. 8**) pour le programme de la première représentation de *Salomé* au théâtre de l'œuvre en 1896.



8. Henri de Toulouse-Lautrec, *Oscar Wilde* (1895), aquarelle sur papier, 60 x 50 cm
collection privée [domaine public]

C'est à la lumière de ces réflexions qu'avec Caroline Marie (université Paris 9) – spécialiste de Virginia Woolf, autre autrice fréquemment portraiturée et dont l'image a souvent été transposée dans des médias divers (on pense, entre autres, à la bande dessinée *Are You My Mother?* [2013] d'Alison Bechdel), nous décidâmes d'interroger plus avant la question du portrait d'écrivain en mettant sur pied un colloque, co-organisé par l'université Paris 8, l'université Paris Nanterre et l'université de Reims Champagne-Ardenne, qui se tint les 12 et 13 octobre 2018 au Collège franco-britannique de la Cité internationale universitaire de Paris et à la maison de Balzac (Paris XVI^e). Ce colloque faisait la part belle aux praticiens : un concours artistique (« Le portrait d'écrivain : du réel à l'imaginaire ») fut organisé en amont de la manifestation. L'œuvre qui se vit décerner le premier prix – le facétieux *Alphonse Allais* de Julia Benitez – servit d'affiche au colloque (**fig. 9**). Deux artistes, Patrick Chambon (auteur, entre autres, d'*Oscar Wilde fabul[l]eux*, mise en images des aphorismes de Wilde) et Rupert Shrive (auteur d'une sculpture géante à l'effigie de Balzac) furent nos invités.



9. Affiche pour le colloque « Portraits et autoportraits d’auteurs », Collège franco-britannique (Cité internationale universitaire de Paris) et maison de Balzac, 12-13 octobre 2018, figurant *Alphonse Allais* de Julia Benitez, gagnante du concours artistique organisé dans le cadre du colloque

Ce colloque donna lieu à un numéro de la revue *Savoirs en prisme* publié en 2020, après publication d’un appel à articles permettant de compléter le volume. Partant du paradoxe selon lequel l’auteur, par définition absent, donne pourtant souvent lieu à une multiplicité de figurations picturales, le volume s’interroge sur les enjeux de ces multiples *portraits d’écrivains*. Précédé d’une introduction co-signée par Caroline Marie et moi⁷⁶, ce numéro thématique croise les perspectives et les aires culturelles (Allemagne, Belgique, États-Unis, France, Italie, Portugal, Royaume-Uni) afin d’offrir une réflexion prismatique sur l’histoire, le sens et la portée de la mise en image de l’écrivain, du XVIII^e siècle à nos jours, dans des médias divers (peinture, photographie, bande dessinée, etc.), ainsi que sur ce que Magali Nachtergaele appelle le « devenir-image de la littérature » dans notre société contemporaine⁷⁷.

⁷⁶ Introduction au numéro 12 la revue *Savoirs en prisme* sur « Portraits d’écrivains », co-rédigée avec Caroline Marie (volume III, p. 177-188).

⁷⁷ Magali Nachtergaele, « Le devenir-image de la littérature : peut-on parler de “néo-littérature” ? », dans *La Tentation littéraire de l’art contemporain*, dir. Pascal Mougin, Dijon, Presses du Réel, 2017, p. 139-152.

Survivances : illustration, mémoire et jeux des références

Au fil de ces expériences collectives et de ces fructueuses collaborations, mes recherches dans le domaine de l'illustration et de l'intermédialité se sont enrichies. De plus en plus, c'est à l'illustration comme palimpseste mémoriel et lieu de rencontres entre différentes temporalités que je me suis intéressé et ce notamment pour envisager l'illustration au XX^e siècle de textes de Wilde comme *The Ballad of Reading Gaol*, *The Sphinx*, *The Birthday of the Infanta* ou *Salomé*. Ont en particulier irrigué mes études les travaux de Georges Didi-Huberman, comme *L'Image survivante* (2002), essai dans lequel il reprend la notion de *Nachleben* (survivance) fondée par Aby Warburg afin de concevoir une histoire de l'art fondée sur le retour de motifs et l'intempestivité. Le concept de *Pathosformel* (formule de *pathos*), grammaire immémoriale des formes, forgé par Warburg et redéployé par Didi-Huberman, s'il n'avait pas été directement mobilisé dans ma thèse de doctorat, a néanmoins été au cœur de mes travaux postérieurs sur l'illustration.

Dans « Lire/voir *The Ballad of Reading Gaol* à la lumière de l'expressionnisme (Erich Heckel, 1907) »⁷⁸, article faisant suite à la communication que je donnai en mars 2012 dans le cadre du colloque « Textes vus, images lues » à l'université Paris-Sorbonne, organisé par Françoise Sammarcelli, je me penche sur l'édition de *The Ballad of Reading Gaol* mise en image en 1907 par l'artiste expressionniste allemand Erich Heckel – l'une des premières tentatives de représentation visuelle de l'ultime texte publié par Wilde de son vivant, récit des derniers jours d'un condamné à mort. Je m'interroge sur les effets de sens produits par la rencontre entre le poème de Wilde et l'esthétique expressionniste, en prenant en compte les aspects à la fois techniques (la gravure sur bois de fil) et formels (les effets de déformations expressives), afin de montrer *in fine* que c'est d'un « soleil noir » que les illustrations de Heckel éclairent le texte de Wilde, soulignant la crise du sens et des valeurs qui affecte la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle.

« Image, Memory and Reconstruction: Alastair's Illustrated Editions for Oscar Wilde's *The Sphinx* and *The Birthday of the Infanta* as Memory Palaces »⁷⁹ propose quant à lui une analyse de deux éditions de textes de Wilde publiées dans les années 1920, réalisées par l'artiste polyglotte allemand Alastair (nom de plume de Hans Henning Otto, baron von Voigt [1887-1969]) : une version du poème *The Sphinx* publiée par John Lane/The Bodley Head datant de

⁷⁸ « Lire/voir *The Ballad of Reading Gaol* à la lumière de l'expressionnisme (Erich Heckel, 1907) », *Sillages critiques*, 21 | 2016, DOI : <https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.4989> (volume III, p. 114-126).

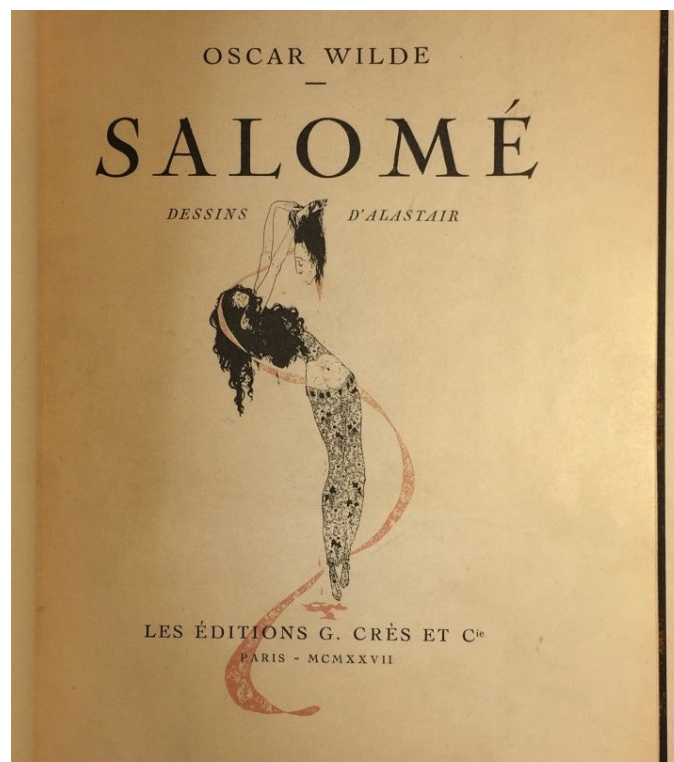
⁷⁹ « Image, Memory and Reconstruction: Alastair's Illustrated Editions for Oscar Wilde's *The Sphinx* and *The Birthday of the Infanta* as Memory Palaces », *Polysèmes*, 21 | 2019, DOI : <https://doi.org/10.4000/polysemes.4722> (vol. III, p. 137-156).

1920 et une édition du conte *The Birthday of the Infanta* publiée à Paris par The Black Sun Press/Éditions Narcisse en 1928. L'étude est sous-tendue par la notion de « palais de mémoire », méthode mnémotechnique fondée sur le souvenir de lieux connus auxquels l'on associe des éléments nouveaux que l'on souhaite mémoriser⁸⁰. Les deux versions illustrées des textes de Wilde réalisées par Alastair témoignent de la postérité des œuvres de l'auteur anglo-irlandais au début du XX^e siècle et d'une volonté de leur rendre hommage et, ainsi, d'ériger une sorte de mausolée à l'écrivain. L'article s'emploie à montrer que les créations d'Alastair se font le reflet des textes mêmes de Wilde, qui sont des reconstructions imaginaires de mondes passés – l'Antiquité dans *The Sphinx*, le Siècle d'or espagnol dans *The Birthday of the Infanta* – et se fondent sur un dialogue entre images visuelles et verbales. Mon analyse s'emploie à analyser les réseaux intermédiaires sur lesquels s'appuie Alastair pour mettre en images *The Sphinx* et *The Birthday of the Infanta* (les illustrations d'Alastair portent notamment la trace de l'influence d'illustrateurs fin-de-siècle de Wilde comme Aubrey Beardsley ou Charles Ricketts). L'accent est mis également sur la façon dont Alastair met en scène les textes de Wilde, fait du livre illustré un espace théâtral et donne naissance à une esthétique de l'incongruité, de l'hybridité et de l'entre-deux, esthétique qui pourrait être qualifiée de kitsch, de *camp*, voire de *queer*. Les corps dansants, épicènes et serpentins, qui peuplent les images d'Alastair suggèrent en effet une temporalité *queer*. Celle-ci brouille l'opposition binaire entre passé et présent et évoque cette survivance des formes au cœur de la démarche de Warburg et de la lecture qu'en propose Didi-Huberman.

J'ai poursuivi le travail sur Wilde et Alastair dans le cadre d'une communication intitulée « Dancing Queens, or Illustration as Queer Performance: Alastair's Camp Reviewing of Oscar Wilde's texts in the 1920s » donnée au colloque « Illustration Studies: New Approaches, New Directions » (Londres, 19-21 avril 2023) placé sous l'égide du réseau Illust4tio. J'ajoutai au corpus la troisième édition illustrée d'un texte de Wilde à laquelle Alastair a collaboré : sa *Salomé* publiée en 1922 par l'éditeur parisien Georges Crès (**fig. 10**). Les illustrations d'Alastair constituent certes un terreau fertile pour une analyse culturelle. Elles sont à replacer dans le contexte d'une constellation d'illustrateurs « post-décadents », très influencés par Aubrey Beardsley, tels que Sidney Sime (1865-1941) ou Harry Clarke (1889-1931). Elles attestent une forme de persistance de la fin de siècle dans les années 1920 et l'existence de réseaux à la fois intermédiaires, trans-nationaux et trans-historiques. Je suggérais en conclusion que les illustrations d'Alastair pouvaient se lire à l'aune de la notion de « temporal drag » forgée

⁸⁰ Voir Frances Yates, *The Art of Memory*, London, Routledge and Kegan Paul, 1966.

par Elizabeth Freeman. Partant du lien sémantique du terme *drag* (travestissement) avec les idées de retard (*to drag* peut vouloir dire *traîner, s'éterniser* en anglais), Freeman définit ainsi ce qu'elle appelle « temporal drag » : « [...] plastering the body with outdated rather than just cross-gendered accessories, whose resurrection seems to exceed the axis of gender and begins to talk about, indeed talk back to, history⁸¹ ». Les images, fondées sur le brouillage des genres et le recyclage de formes et de figures (*The Climax* de Beardsley dans le cas de la **figure 10**⁸²), se feraient archive vivante, lieux de rencontres intempestives entre le passé et le présent – y compris le présent du lecteur-spectateur ou de la lectrice-spectatrice –, rencontres s'incarnant dans le motif de la danse qui parcourt tout l'œuvre graphique d'Alastair. Le S qui s'enroule autour du corps de Salomé chez Alastair rappelle celui du brouillon de Wilde esquissant la danse des sept voiles (**fig. 11**) : dans les deux cas, il s'agit de la *ligne de beauté* hogarthienne



10. Oscar Wilde, *Salomé*, dessins d'Alastair (Paris, Georges Crès, 1925 [1927]), page de couverture [collection personnelle, photographie de l'auteur]

⁸¹ Elizabeth Freeman, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*, Durham (North Carolina), Duke University Press, 2010, p. xxi.

⁸² Antépénultième illustration de la *Salomé* mise en image par Beardsley, où la princesse de Judée s'envole dans les airs en tenant à bout de bras la tête de Jean-Baptiste et où figure une ligne serpentine qui, chez Alastair, encercle Salomé et redoublent le S de son prénom. <https://www.bl.uk/collection-items/aubrey-beardsley-illustrations-for-salome-by-oscar-wilde> (consulté le 25 juin 2023).

Pour des raisons liées au droit de diffusion de l'image, l'illustration initialement reproduite ici a été retirée de la version électronique de ce document de synthèse.

11. Oscar Wilde, première version manuscrite de *Salomé* (Fondation Martin Bodmer, Genève)
© Fondation Bodmer

« Adapting, Illustrating, Translating : French versions of Oscar Wilde's *The Ballad of Reading Gaol* in Text and Image », chapitre à paraître chez Palgrave Macmillan en novembre-décembre 2023⁸³ est une version remaniée d'une communication d'abord prononcée au colloque « Curiosity and Desire in Fin-de-Siècle Art and Literature », organisé par Joseph Bristow, Dennis Denisoff, Stefano Evangelista et Charlotte Ribeyrol, et qui eut lieu les 11 et 12 mai 2018 à la William Andrews Clark Memorial Library de UCLA, bibliothèque qui contient l'un des fonds les plus riches sur Oscar Wilde et où je pus également travailler.

Dans ce chapitre, je me penche sur deux versions illustrées françaises de *The Ballad of Reading Gaol* que je découvris à la faveur d'un CRCT (Congé pour recherches ou conversion

⁸³ Chapitre accepté, à paraître dans un ouvrage collectif intitulé *Adaptation and Illustration: Towards a Front-line Approach*, dirigé par Sophie Aymes et Shannon Wells-Lassagne (Palgrave Macmillan) ; une version de travail de ce chapitre figure (**volume III, p. 220-241**).

thématique) au premier semestre de l'année 2017-2018 qui me fut accordé par la 11^e section du CNU (Conseil national des Universités), congé au cours duquel j'effectuai en octobre 2018 un séjour de recherche à Oxford et me rendis à la Robert Ross Memorial Collection hébergée par University College, riche fonds de documents liés à Wilde, patiemment compilés par Walter Edwin Ledger et Christopher Millard (Stuart Mason) au début du XX^e siècle. Dans mon chapitre, je me penche sur deux versions illustrées du poème de Wilde : la première, ornée de bois gravés de Jean-Gabriel Daragnès, fut publiée en 1918 par l'éditeur Léon Pichon ; la seconde date de 1927, elle est due à l'éditeur Javal et Bourdeaux et reproduit des huiles de Jean-Georges Cornélius. Toutes deux reprennent la traduction d'Henry-D. Davray (qui travailla à cette traduction avec Wilde lui-même) et témoignent des riches échanges artistiques franco-britanniques à la fin du XIX^e et dans le premier quart du XX^e siècle. Elles permettent de mettre en lumière les affinités qui existent entre ces deux formes d'adaptation que sont la traduction intermédiaire et la traduction linguistique⁸⁴. Le choix de la prose poétique pour rendre une ballade anglaise, genre poétique « populaire » très codifié, est d'abord interrogé : il s'agit d'une forme de *domestication* du poème qui, si elle nous paraît aujourd'hui contestable, inscrit néanmoins le texte de Wilde dans une tradition française qui embrasse *Le Spleen de Paris* (1869) de Baudelaire ou les poèmes en prose de Mallarmé. L'article analyse ensuite les stratégies très différentes d'adaptation visuelle du poème de Wilde adoptées par les deux artistes français dans leurs illustrations. Le « devenir-image » de la *Ballade de la géôle de Reading* met en évidence les réseaux sur lesquels se fondent ces adaptations – des rhizomes où passé et présent dialoguent et se pollinisent, telles la guêpe (en l'occurrence un bourdon, chez Proust) et l'orchidée du début de *Sodome et Gomorrhe I* de Proust analysés par Gilles Deleuze : « C'est de cette manière aussi que l'orchidée a l'air de reproduire une image de guêpe, mais plus profondément se déterritorialise en elle, en même temps que la guêpe à son tour se déterritorialise en s'accouplant à l'orchidée⁸⁵ ». C'est sous le signe de ce mouvement conjoint de déterritorialisation et reterritorialisation que se placent les travaux que j'ai consacrés aux adaptations, remédiations et révisions des textes victoriens et édouardiens aux XX^e et XXI^e siècles – rencontres transmédiales que j'évoque dans la deuxième partie de ce mémoire de synthèse.

⁸⁴ La traduction est un sujet auquel je m'intéresse depuis plusieurs années, voir la 3^e partie de ce document de synthèse (p. 105-128).

⁸⁵ Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975, p. 26. Arnaud Villani, qui fut mon professeur de philosophie en Première supérieure au lycée Masséna de Nice, a publié un éclairant essai sur Deleuze intitulé *La Guêpe et l'Orchidée* (1999), Paris, Rue d'Ulm, 2020.

DEUXIÈME PARTIE

Rencontres trans-historiques : adaptations, remédiations et ré-visions

I myself, with the aid of the imagination [...] have ventriloquised, have lent my voice to, and mixt my life with, those past voices and lives whose resuscitation in our own lives as warnings, as examples, as the life of the past persisting in us, is the business of every thinking man and woman.

A.S. Byatt, *Possession* (1990).

« Ce portrait en pied, inquiétant, d'un Dorian Gray hantera [...] » : l'extrait de la lettre enthousiaste que Stéphane Mallarmé adresse à Oscar Wilde après avoir lu *The Picture of Dorian Gray*, missive que je citais à l'orée de ma thèse de doctorat, s'est avérée programmatique pour ma recherche. Le poète français suggère, de façon prophétique, le destin du roman de Wilde et de son personnage principal. Sans cesse repris et remédié, *Dorian Gray* a en effet « hanté » les imaginaires depuis sa naissance en 1890 sous la plume de Wilde. Le personnage a quitté les pages du livre pour devenir mythe ou spectre persistant : une forme « blanche » douée d'une extraordinaire capacité de métamorphose et susceptible de refléter les préoccupations de nos sociétés contemporaines, les jeux de surface et le culte des apparences qui les caractérisent. Pourrait l'attester, par exemple, ce goût des *selfies*, ces autoportraits largement diffusés sur les réseaux sociaux et fondés sur une mise en scène de sa propre vie – vie devenue, de façon wildienne, une sorte d'œuvre d'art. En 2019, le poète gay britannique Andrew McMillan, né en 1988, mit en évidence cette dimension dans son adaptation pour la scène du roman de Wilde (Proper Job Theatre Company), transposée dans l'univers des *body-builders* obsédés par l'image d'eux-mêmes et de leurs corps².

On trouve en outre sur internet des photomontages humoristiques tel ce *Selfie of Dorian Gray* (**fig. 12**), qui reprend un célèbre portrait photographique de Wilde, œillet à la boutonnière (réalisé en mai 1889 par le studio photographique de W. and D. Downey à Londres) et où la cigarette que tient le modèle dans l'original se voit remplacée par un iPhone, sur lequel figure une image d'un vieil homme à barbe blanche. Une telle image réactive l'interprétation autobiographique, et un peu réductrice, de l'unique roman de Wilde comme autoportrait de son auteur, que j'évoquais dans la première partie de ce mémoire³. Lecture du reste en partie encouragée par les procès de Wilde où *Dorian Gray* est utilisé comme pièce à

¹ Stéphane Mallarmé, lettre du 10 novembre 1891, dans *Correspondance*, éd. Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris, Gallimard, t. IV, 1890-1891, 1973, p. 328.

² Pour un entretien avec Andrew McMillan au sujet de sa réécriture et quelques photographies de la mise en scène, voir <https://www.visitmanchester.com/ideas-and-inspiration/blog/read/2019/09/andrew-mcmillan-writes-a-dark-new-stage-version-of-oscar-wildes-the-picture-of-dorian-gray-b950> (consulté le 10 juillet 2023).

³ Voir *supra*, p. 17-18.

charge, simple miroir de la vie de l'écrivain : un texte « pervers » selon Edward Carson, l'avocat du marquis de Queensberry⁴. En réalité, Wilde voyait davantage son roman comme une sorte d'autoportrait prismatique : « Basil Hallward is what I think I am: Lord Henry is what the world thinks of me: Dorian Gray what I would like to be – in other ages perhaps⁵ ». Il me semble surtout que ce texte tend un miroir à son lectorat, qui y projette sa propre vision de l'auteur, ce qui vient confirmer l'aphorisme de la préface : « It is the spectator [...] that art truly mirrors⁶ ».

Pour des raisons liées au droit de diffusion de l'image, l'illustration initialement reproduite ici a été retirée de la version électronique de ce document de synthèse.

12. *The Selfie of Dorian Gray*, <https://www.pinterest.fr/pin/192247477818789704/> (consulté le 20 juin 2024)

C'est sans doute donc dans ma thèse de doctorat que se situe l'origine de l'intérêt que j'ai porté aux phénomènes de réécriture et de remédiation – ces rencontres trans-historiques et transmédiales⁷ qui ont constitué une part importante de ma recherche depuis le début des années 2010. Cette étude des dialogues entre passé et présent m'a conduit à la rédaction de la monographie sur les œuvres de Hollinghurst et les jeux intertextuels et intermédiaires qui les

⁴ Voir Richard Ellmann, *Oscar Wilde* (1987), London, Penguin, 1988, p. 420.

⁵ Oscar Wilde, lettre à Ralph Payne, 12 février 1894, dans *The Complete Letters of Oscar Wilde*, éd. Rupert Hart-Davis et Merlin Holland, London, Fourth Estate, 2000, p. 585.

⁶ Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* (1891), éd. Michael Patrick Gillespie, London/New York, Norton, coll. « A Norton Critical Edition », 2007, p. 4.

⁷ J'emploie ce terme en référence au concept de « transmedia storytelling » forgé par Henry Jenkins (*Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2006).

caractérisent, laquelle constitue l'inédit de ce dossier en vue de l'habilitation à diriger des recherches.

J'ai déjà évoqué, dans la première partie de ce mémoire, les travaux que j'ai consacrés aux réécritures et remédiations de *The Picture of Dorian Gray* comme *Dorian: An Imitation* de Will Self ou les bandes dessinées auxquels le roman de Wilde a donné naissance. Je me concentrerai en premier lieu ici sur le projet autour des *Victoriana contemporaines*, une journée d'étude (2018) et un cahier thématique de revue (2020) qui se situent dans le sillage de mon article sur la série *Penny Dreadful* (2014-2016), fantaisie néo-victorienne et grand-guignolesque, patchwork fondé sur l'assemblage de textes du XIX^e siècle. Je mettrai ensuite l'accent sur la façon dont mes travaux sur des textes victoriens et édouardiens – un cours d'agrégation sur *The Importance of Being Earnest* (2014-2016), la participation en 2019 à un ouvrage collectif sur *Howards End* d'E.M. Forster, également au programme de l'agrégation d'anglais – m'ont invité à réfléchir aux résonances de ces textes dans la création contemporaine, à ce que Richard Saint-Gelais nomme *transfictionnalité*, « le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel⁸ ». Cela me permettra, dans un troisième temps, de mettre en évidence la façon dont mes travaux sur l'œuvre d'Alan Hollinghurst s'inscrivent dans la continuité de mon parcours d'enseignant-chercheur.

Loin d'être duplications stériles ou expressions de cette « anxiété de l'influence » diagnostiquée par Harold Bloom⁹ ou de ce ressassement mélancolique auquel la condition postmoderne nous condamnerait, les œuvres visuelles et textuelles que j'ai analysées revêtent une dimension double d'hommage et de prise de distance par rapport aux œuvres du passé, des *reprises* au sens à la fois musical (en musique populaire *a cover* [« une reprise »] est un morceau qu'un musicien ou une musicienne réinterprète) et textile (réparation d'un tissu déchiré) du terme¹⁰ : une mémoire *en devenir*.

⁸ Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Éditions du Seuil, 2011, p. 7.

⁹ Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1973.

¹⁰ Voir Georges Letissier, Introduction à *Rewriting/Reprising: Plural Intertextualities*, dir. Georges Letissier, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2009, p. 2.

VICTORIANA CONTEMPORAINES

De nombreux auteurs britanniques ont « revisité » le passé victorien dans leurs œuvres. On pense évidemment à *The French Lieutenant's Woman* (1969) de John Fowles qui relève de la « métafiction historiographique » – fondée sur une textualisation et une problématisation du passé¹¹ – et se place ouvertement dans le sillage de Thomas Hardy. Dans le roman, Fowles arpente de nouveau le Wessex hardyen et en particulier la côte du Dorset (l'action a pour cadre la ville de Lyme Regis) : « The shadow of Thomas Hardy, the heart of whose country I can see in the distance from my work room window, I cannot avoid [...]. I don't mind the shadow. It seems best to use it¹² ». On pense aussi bien sûr à *Possession* (1990) d'A.S. Byatt, qui entrelace dans ses pages présent et passé et pour lequel l'autrice dut, à la demande de son éditeur, composer elle-même les poèmes de ses protagonistes victoriens, Randolph Henry Ash et Christabel LaMotte, poèmes enchâssés dans l'œuvre. Comme le rappelle par exemple Helen Davies dans l'introduction de son ouvrage consacré à la ventriloquie victorienne et néo-victorienne¹³, ce n'est néanmoins qu'à la fin des années 1990 que le terme *néo-victorien* fait son apparition, sous la plume de Dana Shiller dans son essai « The Redemptive Past in the Neo-Victorian novel » (1997). C'est également dans les années 1990 qu'est publiée l'étude marquante de Sally Shuttleworth sur ce qu'elle nomme le roman *rétro-victorien*, « Natural History: The Retro-Victorian Novel » (1998). Depuis, les études néo-victoriennes se sont largement développées, tant dans le monde anglophone qu'en France, grâce aux travaux de Christian Gutleben¹⁴ ou de Georges Letissier¹⁵, par exemple. Qu'ils soient qualifiés de « néo- », « rétro- » ou « post- » victoriens, les textes envisagés offrent un regard rétrospectif et critique sur l'ère victorienne : « [they] self-consciously [engage] with the act of (re)interpretation, (re)discovery and (re)vision concerning the Victorians¹⁶ ». Ils se caractérisent par un phénomène de *réfraction*, pour reprendre le terme utilisé par Christian Gutleben et Susana Onega : « a double process involving the ways in which [...] text[s] exploit and integrate both

¹¹ Voir Linda Hutcheon, *The Poetics of Postmodernism*, London/New York, Routledge, 1988.

¹² John Fowles, « Notes on an Unfinished Novel » (1969), repris dans *The Novel Today. Contemporary Writers on Modern Fiction*, éd. Malcolm Bradbury, Glasgow, Fontana/Collins, 1977, p. 146.

¹³ Helen Davies, *Gender and Ventriloquism in Victorian and Neo-Victorian Fiction. Passionate Puppets*, Houndmills, Basingstoke/New York, Palgrave Macmillan, 2012.

¹⁴ Voir par exemple Christian Gutleben, *Nostalgic Postmodernism: The Victorian Tradition and the Contemporary British Novel*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2001.

¹⁵ Sa thèse de doctorat, soutenue en 1997, s'intitulait *La Trace obsédante de l'intertexte victorien dans l'écriture romanesque contemporaine* (dir. Marie-Jeanne Ortemann, université de Nantes). Il a publié depuis de très nombreux travaux sur la littérature néo-victorienne.

¹⁶ Ann Heilmann et Mark Llewellyn, *Neo-Victorianism. The Victorians in the Twenty-First Century, 1999-2009*, Houndmills, Palgrave Macmillan, 2010, p. 4.

the reflection[s] of [...] previous text[s] and the new light shed on the original work[s] by [their] rewriting¹⁷ ». C'est pour ma part par le biais de la culture visuelle, en l'occurrence d'un travail sur la série *Penny Dreadful*, que je commençais à interroger ce processus de réfraction inhérent aux productions néo-victoriennes.

Au printemps 2014, je fus invité par mes collègues hispanistes de l'université de Reims, Françoise Heitz et Emmanuel Le Vagueresse, à participer à une journée d'étude sur « La fantaisie dans les arts visuels ». Je saisis l'occasion pour travailler sur la série *Penny Dreadful*, dont seule la première saison avait alors été diffusée. Avaient retenu mon attention le recyclage et le tissage de textes du passé – *Frankenstein* de Mary Shelley, *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* de Robert Louis Stevenson, *The Picture of Dorian Gray* de Wilde, *Dracula* de Bram Stoker, ainsi que de nombreuses références à la poésie romantique (des vers de William Wordsworth, John Clare, Percy Bysshe Shelley ou John Keats y sont cités¹⁸) – qui constituent le principe même de cette série¹⁹. La réinvention de l'époque victorienne que celle-ci suggérait me fascinait, ainsi que le reflet qu'elle tendait à une forme de nostalgie contemporaine pour un passé fantasmé et recréé : cette « rétromanie » qu'évoque Simon Reynolds au sujet de la culture pop, et qui s'exprimerait par le pastiche et la citation²⁰. Dans ma communication, publiée quelques mois plus tard dans une version revue et étoffée²¹, je m'intéressais notamment à la tension qui se faisait jour entre ressassement mélancolique et fantaisie créatrice dans la série. Celle-ci puisait son titre même dans un genre populaire victorien, les *penny dreadfuls*, romans-feuilletons vendus sous forme de petits fascicules bon marché et qui avaient pour but de procurer, à moindre coût, quelques frissons à leur lectorat. Mon chapitre s'employait à analyser les procédés d'écriture à l'œuvre dans la première saison d'une série qui tient du *mashup* (morceau de musique créé à partir du collage de pistes provenant d'autres compositions), ainsi que le dispositif spéculaire que celle-ci mettait en

¹⁷ Christian Gutleben et Susana Onega, introduction à *Refracting the Canon in Contemporary British Literature and Film*, dir. Christian Gutleben and Susana Onega, Amsterdam/New York, Rodopi, 2004, p. 7.

¹⁸ Voir par exemple mon chapitre « Des *penny dreadfuls* à *Penny Dreadful* (2014) : hybridité générique et fantaisie néo-victorienne », dans *Fantaisie et arts visuels*, dir. Françoise Heitz et Emmanuel Le Vagueresse, Reims, ÉPURE, 2015, p. 24-25 (vol. III, p. 326-327).

¹⁹ Depuis 2015, plusieurs travaux ont été consacrés à la série *Penny Dreadful*. On peut citer ceux de Sébastien Lefait (« Monstrueuse convergence ? *Penny Dreadful*, ou la littérature à l'épreuve de la transmédiabilité », *TV/Series* [En ligne], 12 | 2017, DOI : <https://doi.org/10.4000/tvseries.2162>) et de Camille Martin-Payre (« “One of us” : Dorian Gray, Untimeliness, and *Penny Dreadful's* Contemporary Victoriana », *Polysèmes* [En ligne], 23 | 2020, DOI : <https://doi.org/10.4000/polysemes.7052>).

²⁰ Voir Simon Reynolds, *Retromania*, London, Faber & Faber, 2011.

²¹ « Des *penny dreadfuls* à *Penny Dreadful* (2014) : hybridité générique et fantaisie néo-victorienne », art. cit., p. 15-35 (vol. III, p. 315-337).

place : c'est au spectateur·trice contemporain·e que *Penny Dreadful* tend au final un miroir, à son désir de se laisser prendre à ce jeu d'échos à des textes du passé.

Ce premier *excursus* vers des terres moins balisées pour moi que l'œuvre d'Oscar Wilde m'incita à concevoir avec ma collègue Yannick Bellenger-Morvan (université de Reims) un projet de journée d'étude que nous intitulâmes « Victoriana contemporaines : littérature victorienne, cultures populaires et cultures matérielles », manifestation qui se tint au centre universitaire de Troyes (université de Reims) le 16 mars 2018. Elle s'inscrivait dans le sillage des travaux sur les cultures populaires menés dans le cadre du séminaire rémois co-animé par Sylvie Mikowski et Yann Philippe (évoqué dans la première partie de ce mémoire de synthèse). L'idée était de réunir des chercheurs et des chercheuses dans le but d'analyser la persistance de la culture et de la littérature victoriennes dans notre présent, telle qu'elles se manifestent dans des médias ou des pratiques associés à la culture populaire, comme la bande dessinée, les *fan fictions*, les films, les séries télévisées, les jeux vidéo, les musiques « populaires » et la comédie musicale, la mode ou l'art du tatouage. Les huit communications présentées brossèrent un panorama des multiples modalités du « néo-victorianisme » contemporain et firent la part belle à la culture visuelle, à travers, par exemple, l'étude d'une adaptation en *vlog* (mot-valise formé à partir de *video* et *blog*, blog dont le principal support est la vidéo) de la *Carmilla* de Sheridan Le Fanu (2014-2016) (Caroline Duvezin-Caubet) ou l'analyse au prisme de la théorie postcoloniale de la série *Sherlock* (2010-2017) de Mark Gatiss et Steven Moffatt (Jaine Chemmachery). Notre invitée fut Katty Pierce, conservatrice au Guildhall Museum de Londres, co-curatrice de l'exposition « Victoriana: The Art of Revival » qui se tint dans ce musée à l'automne 2013.

À bien des égards, cette exposition faisait écho aux enjeux de la journée d'étude, comme l'atteste le catalogue qui accompagnait l'exposition²². L'accent y est mis sur la ré-vision de « classiques » littéraires victoriens, comme *Jane Eyre* illustré en 2002 par l'artiste britannique d'origine portugaise Paula Rego (1935-2022) – une série de vingt-cinq lithographies inspirées notamment par la préquelle au roman de Charlotte Brontë, *Wide Sargasso Sea* (1966) de Jean Rhys²³ – ou *The Picture of Dorian Gray* « recomposé » par l'artiste britannique d'origine

²² Sonia Solicari (dir.), *Victoriana: A Miscellany* [publication accompagnant l'exposition à la Guildhall Art Gallery (7 septembre-8 décembre 2013)], London, Guildhall Art Gallery, 2013.

²³ Ce roman néo-victorien retrace la jeunesse en Jamaïque de Bertha Mason, la « folle dans le grenier » de *Jane Eyre* – la première épouse de Rochester qu'il a enfermée dans une chambre de sa demeure de Thornfield Hall – et donne une voix à ce personnage féminin condamné au silence dans l'œuvre victorienne. Laurent Bury propose une lecture des images inspirées par *Jane Eyre* créées par Rego, voir Laurent Bury, « Creative (mis)reading? Paula Rego's *Jane Eyre* », *Revue LISA/LISA e-journal* [En ligne], Vol. VII – n° 4 | 2009, DOI : <https://doi.org/10.4000/lisa.861>

nigériane Yinka Shonibare (né en 1962) (**fig. 13**). Cette œuvre consiste en une série de onze photographies en noir et blanc et une en couleur qui retracent les épisodes clefs du roman de Wilde. Elle s'inspire de l'adaptation hollywoodienne du roman de Wilde réalisée par Albert Lewin ; l'utilisation de la couleur renvoie au film de 1945, dans lequel les visualisations du portrait sont en couleur, alors que le film est en noir et blanc. C'est Shonibare lui-même – corps racisé et handicapé (il souffre d'une paralysie à la suite d'une myélite transverse contractée à l'âge de dix-huit ans) – qui incarne le personnage de Dorian Gray sur les photographies. Cette forme de réappropriation d'un texte qui a rejoint le canon de la littérature occidentale met en évidence les présupposés culturels qui sous-tendent le roman de Wilde. La remédiation de *Dorian Gray* réalisée par Shonibare pourrait également servir d'exemple à la nature rhizomatique de l'adaptation que souligne Douglas Lanier. Le critique invite à repenser les adaptations et transmédiation des pièces de Shakespeare en termes dynamiques de déterritorialisation et reterritorialisation²⁴. De même, le « devenir Dorian Gray » se fonde sur le tissage intempestif de médias et de références, comme ici à la version filmique de Lewin.

Pour des raisons liées au droit de diffusion de l'image, l'illustration initialement reproduite ici a été retirée de la version électronique de ce document de synthèse.

13. Yinka Shonibare, *Dorian Gray* (2001), tirages en résine noir et blanc, 1 tirage numérique Lambda, collection particulière

²⁴ Douglas Lanier, « Shakespearian Rhizomatics: Adaptation, Ethics, Value », dans *Shakespeare and the Ethics of Appropriation*, dir. Alexa Huang and Elizabeth Rivlin, London, Palgrave Macmillan, 2014, p. 21-40.

L'exposition mettait aussi à l'honneur les romans graphiques scénarisés par Alan Moore : *From Hell* (1989-1998) – au sujet de la célèbre affaire de Jack l'Éventreur et des meurtres de Whitechapel, qui défrayèrent la chronique en 1888 –, ou *The League of Extraordinary Gentlemen* (1999-2007) – qui réunit une « ligue » composée de personnages de la littérature victorienne comme Allan Quatermain (l'aventurier créé par Henry Rider Haggard, personnage qui fait sa première apparition dans *King Solomon's Mines* [1885]), le docteur Jekyll de Stevenson ou Mina Harker, protagoniste de *Dracula* (1897) de Bram Stoker. L'exposition proposait également un éclairage sur le phénomène *steampunk* – à l'origine un genre littéraire « rétro-futuriste » et uchronique, qui réinvente la société industrielle de l'époque victorienne – ou encore sur le tatouage.

La culture matérielle et les arts décoratifs étaient aussi présents : était évoqué le rejet, par certains décorateurs contemporains, du minimalisme du XX^e siècle au profit d'un « maximalisme » renvoyant aux intérieurs bourgeois victoriens²⁵, typiquement très remplis et caractérisés par les teintes sombres du mobilier en bois et les papiers peints à motifs, comme ceux, célèbres, conçus par William Morris²⁶. Étaient exposés des objets offrant une réinterprétation de ces céramiques décoratives – les *Staffordshire ceramic figures* – que l'on trouvait souvent sur les cheminées ou les étagères des intérieurs bourgeois du XIX^e siècle et qui ont par la suite été honnis, symboles mêmes des *victoriana* de mauvais goût. L'artiste Rob Ryan (né en 1962) recouvre ses « épagneuls du foyer » victoriens (**fig. 14**) de symboles et de graffiti et, ce faisant, les transforme en objets anachroniques teintés d'humour. Ces céramiques remettent au goût du jour un passé industriel longtemps relégué aux poubelles de l'histoire et elles se chargent de traces littéraires. L'inscription *Your Job is to Take this World Apart and Put it Back Together Again...but Even Better!!!* évoque Humpty Dumpty, personnage de comptine (« Humpty Dumpty sat on a wall. / Humpty Dumpty had a great fall. / All the king's horses and all the king's men / Couldn't put Humpty together again ») repris au chapitre VI de

²⁵ La reconstitution d'une pièce victorienne dans Dennis Severs' House – maison datant du XVIII^e située à Folgate Street (à Spitafields, près de Liverpool Street, à Londres) et entièrement redécorée par le collectionneur américain (1948-1999) – offre un aperçu de ce à quoi pouvait ressembler un intérieur de l'époque. Des épagneuls en céramique sont posés sur la cheminée. Voir <https://dennissevershouse.co.uk/> (consulté le 10 juillet 2023).

²⁶ C'est d'ailleurs, sur une idée de l'éditeur Sébastien Porte, un papier peint de William Morris (le papier peint Saint James) qui avait été choisi pour figurer en couverture de mon ouvrage *Portraits de Dorian Gray* (Paris, PUPS, coll. « Histoire de l'imprimé. Références », 2016) : les feuilles d'acanthé dessinées par Morris forment des enroulements : ce motif ornemental très utilisé dans l'architecture de la Grèce antique (ce qui permettait de faire écho à l'hellénisme qui informe le roman de Wilde) renvoyait aussi à la figure du cercle, prégnant dans le roman de Wilde et consacrant l'autonomie de l'œuvre d'art, monde clos et essentiellement autoréférentiel dans *Dorian Gray*.

Through the Looking-Glass de Lewis Carroll²⁷. Ces deux épagneuls nous regardent et viennent contredire le jugement péremptoire d'Ezra Pound, écrivain qui serait à l'origine du terme *Victoriana* : « For most of us, the odour of defunct Victoriana is so unpleasant [...] that we are content to leave the past where we find it²⁸ ».

Pour des raisons liées au droit de diffusion de l'image, l'illustration initialement reproduite ici a été retirée de la version électronique de ce document de synthèse.

14. Rob Ryan, *Your Job is to Take this World Apart and Put it Back Together Again ...but Even Better!!!* (2010), collection particulière

Grâce à un appel à articles permettant de compléter les communications données lors de la journée d'étude, qui furent également reprises et étoffées par leurs autrices, Yannick Bellenger-Morvan et moi composâmes un cahier thématique, qui fut publié en 2020 dans la revue *Polysèmes*, précédé d'une introduction rédigée de concert avec ma collègue²⁹. Ce cahier rassemble onze articles qui traitent, entre autres, de l'adaptation contemporaine de textes victoriens (*The Eyre Affair*, premier épisode du cycle de *fantasy* uchronique de Jasper

²⁷ Lewis Carroll, *Through the Looking-Glass* (1871), Oxford, Oxford University Press, coll. « World's Classics », 1982, p. 185-197.

²⁸ Cité par Kate Mitchell dans l'introduction de *History and Cultural Memory in Neo-Victorian Fiction: Victorian Afterimages*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010. Je reviens dans ma monographie sur le jugement peu amène de Pound à l'égard de *The Spoils of Poynton* de Henry James et l'intérêt qui s'y manifeste pour le mobilier et les objets : « We may conspuer with all our vigour Henry James's concern with furniture, *The Spoils of Poynton* » (*Literary Essays of Ezra Pound*, éd. T.S. Eliot, London, Faber & Faber, 1954, p. 311).

²⁹ Introduction, co-rédigée avec Yannick Bellenger-Morvan, du numéro thématique de *Polysèmes* « Contemporary Victoriana. Victorian Literature and Contemporary Pop Culture », *Polysèmes* [Online], 23 | 2020, DOI : <https://doi.org/10.4000/polysemes.7903> (vol. III, p. 439-447).

Fforde [2001], examiné dans l'article d'Amelha Timoner), de jeux vidéo (*McGee's Alice* [2000] et *Alice Returns* [2011], analysés par Clémence Folléa), de comédie musicale (*Sweeney Todd* de Stephen Sondheim [1979] et son adaptation filmique par Tim Burton [2007], étudiés par Manon Labrande) ou de polar américain (*IQ* [2016] de Joe Ide, transposition de *The Hound of the Baskervilles* de Conan Doyle dans le Los Angeles du XXI^e siècle considérée par Peggy Blin-Cordon).

En sus de la direction de ce numéro de revue, j'ai eu l'occasion de me pencher sur ces phénomènes de réfraction produits par la littérature néo-victorienne dans les travaux que j'ai consacrés aux réécritures et révisions de *The Importance of Being Earnest* et de *Howards End* d'E.M. Forster.

« A HAND-BAG? » : RÉÉCRIRE/REVOIR LE PASSÉ, DE *THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST* À *HOWARDS END*

Vies d'*Earnest*

« A hand-bag^{30?} » : la réplique la plus célèbre de *The Importance of Being Earnest*, peut-être du répertoire théâtral anglophone (avec celles de certaines pièces de Shakespeare), continue de résonner jusqu'à nos jours. Le cri d'horreur de Lady Bracknell lorsqu'elle apprend que le prétendant de sa fille est un enfant trouvé dans un sac de voyage est à présent un moment attendu par les spectateur·rice·s, qui guettent la façon dont l'actrice incarnant l'aristocrate prononcera ces deux mots : une version sonore et hyper-théâtralisée comme celle d'Edith Evans dans la transposition filmique de 1952 réalisée par Anthony Asquith, ou à peine susurrée par une Judi Dench au souffle coupé dans l'adaptation d'Oliver Parker cinquante ans plus tard?... Ce sac de voyage perdu, métonymie de l'identité de Jack/Earnest, finit par se matérialiser sur l'espace de la scène à la toute fin de la pièce de Wilde. L'objet retrouvé porte les marques d'une vie mouvementée, que relate sa propriétaire, Miss Prism, en une parodie de scène d'*anagnorisis* :

It seems to be mine. Yes, here is the injury it received through the upsetting of a Gower Street omnibus in younger and happier days. Here is the stain on the lining caused by the explosion of a temperance beverage, an incident that occurred at Leamington. And here, on the lock, are my initials. I had forgotten that in an extravagant mood I had them placed there³¹.

Ce fameux « hand-bag » a ensuite poursuivi son voyage, continué de circuler et de s'échanger de main en main – « objet qui préserve les vestiges d'une identité et d'un passé ». On pense par

³⁰ Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest*, éd. Michael Patrick Gillespie, New York, Norton, coll. « A Norton Critical Edition », 2006, p. 39.

³¹ *Ibid.*, p. 56-57.

exemple au sac de Davies dans *The Caretaker* (1960) de Harold Pinter ou à celui de la *baglady* éponyme dans la pièce de l'Irlandais Franck McGuinness (1988)³².

La mise au programme de *The Importance of Being Earnest* à l'agrégation externe d'anglais pour les sessions 2015 et 2016 me permit de retrouver ce sac et cette pièce découverte en classe de terminale et dont j'avais, en 1997, interprété le rôle d'Algernon dans le cadre d'un atelier de théâtre en anglais. *Earnest* constitua un tournant dans mon parcours et matérialisa ce trait d'union parfois oublié entre enseignant et chercheur. Je conçus avec Emily Eells à l'été 2014 la bibliographie à destination des préparateurs au concours diffusée par la SAES. J'eus également le plaisir d'assurer le cours d'agrégation sur cette œuvre à l'ENS de Lyon en 2014 et en 2015, et dans ma propre université en 2015-2016, ce qui constitua l'une de mes expériences pédagogiques les plus stimulantes et me donna également l'occasion de travailler en collaboration pour la préparation des cours avec ma collègue de l'université Paul-Valéry-Montpellier, Marianne Dugeon, spécialiste de théâtre britannique contemporain. Nous devions reformer ce duo quelques années plus tard pour traduire à quatre mains *The Invention of Love* de Tom Stoppard, expérience sur laquelle je reviendrai dans la troisième partie de ce mémoire. Je co-organisai également avec Sylvie Mikowski une journée d'étude à l'université de Reims qui se tint le 17 octobre 2015 et rassembla spécialistes irlandais de Wilde (Noreen Doody et Jarlath Killeen) et éminent·e·s wildien·ne·s français, dont Pascal Aquien et Emily Eells, qui s'adressèrent à un auditoire nombreux, en grande partie composé d'agrégatif·ve·s et d'étudiant·e·s³³, ouvrant ainsi la recherche angliciste à un public élargi.

The Importance of Being Earnest me permit aussi de retrouver, quelque huit ans après ma soutenance de thèse, mon directeur de recherche, Pascal Aquien. Ensemble, et avec l'aide précieuse de Sébastien Porte, éditeur aux PUPS, nous dirigeâmes avec efficacité, mais toujours dans la bonne humeur et la convivialité, un volume à destination des d'agrégatif·ve·s et au-delà, j'espère, à un lectorat d'enseignant·e·s, de masté·rant·e·s et doctorant·e·s en littérature anglophone ou comparée, ou en études théâtrales. Composé d'une préface co-rédigée par Pascal Aquien et moi-même³⁴, de onze chapitres et d'un entretien avec un metteur en scène de la pièce (Xavier Leret), l'ouvrage croise les regards et les approches pour tenter de cerner au plus près la pièce de Wilde dans sa dimension tant textuelle que scénique. Certaines études reviennent

³² Emmanuelle Guedj, « Histoire de sacs : *The Importance of Being Earnest* de Wilde, *The Caretaker* de Pinter et *Baglady* de McGuinness », dans *The Importance of Being Earnest d'Oscar Wilde*, dir. Pascal Aquien et Xavier Giudicelli, Paris, PUPS, 2014, p. 245-266.

³³ La captation des communications est accessible à l'adresse : <https://mediacenter.univ-reims.fr/channels/CONFERENCES/media/MEDIA151118160029312> (consulté le 4 juillet 2023).

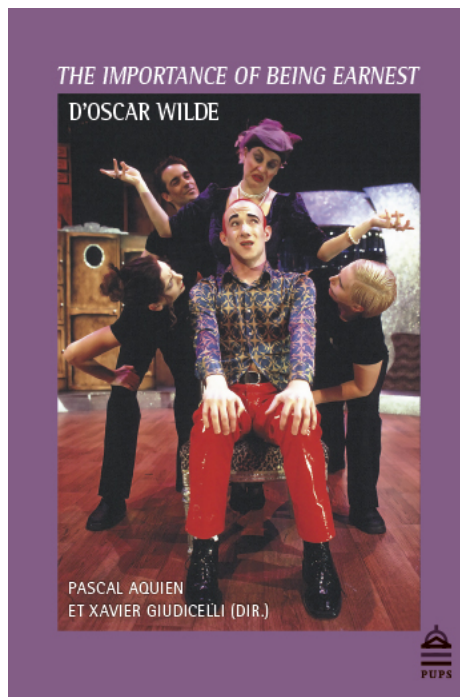
³⁴ Préface à *The Importance of Being Earnest d'Oscar Wilde*, *op. cit.*, p. 7-12 (volume III, p. 261-269).

sur le contexte de la pièce : le vaudeville français, dans lequel Wilde puise largement (Ignacio Ramos-Gay) ou les débats sur le féminisme qui agitaient le Royaume-Uni de la fin du XIX^e siècle et dont *The Importance of Being Earnest* se fait l'écho (Nathalie Saudo-Welby). D'autres mobilisent les outils de la linguistique et de la sémantique pour analyser les jeux et la réflexion sur le langage que la pièce met en scène (Alexis Tadié, Françoise Canon-Roger). Pour sa part, Pascal Aquien montre dans son chapitre qu'au moins autant qu'une pièce *gay*, *The Importance of Being Earnest* est une pièce *queer* qui vient « troubler » le genre et renverser les certitudes normées³⁵.

La troisième et dernière partie de l'ouvrage « Vies d'*Earnest* » met l'accent sur la postérité de la pièce dans le théâtre britannique et irlandais du XX^e siècle et sur ses diverses incarnations, à l'écran comme au théâtre. Y figure l'entretien, que je réalisai à Londres le 30 avril 2014, avec le metteur en scène britannique Xavier Leret, qui avait monté *The Importance of Being Earnest* en 1999 (entretien que je transcrivis et qui fut traduit pour le volume par Guillaume Forain³⁶). C'est d'ailleurs une photographie de cette mise en scène qui est en couverture de l'ouvrage, représentant le célèbre entretien que Lady Bracknell fait subir à Jack/Earnest (**fig. 15**).

³⁵ Pascal Aquien, « Du *gay* savoir au genre idéal », dans *The Importance of Being Earnest d'Oscar Wilde*, *op. cit.*, p. 99-134.

³⁶ « “Avec Tinder et Grindr, ils seraient bunburystes à temps plein !” Xavier Leret, *The Kaos Importance of Being Earnest*, 1999 », dans *The Importance of Being Earnest d'Oscar Wilde*, *op. cit.*, p. 275-294.



15. Couverture de *The Importance of Being Earnest* d'*Oscar Wilde*, dir. Pascal Aquien et Xavier Giudicelli, Paris, PUPS, 2014, figurant une photographie de *The Kaos Importance of Being Earnest*, 1999, mise en scène de Xavier Leret :
 Jack (Ralph Higgins) et Lady Bracknell (Sharon Schaeffer) [couverture reproduite avec l'aimable autorisation de l'éditeur]

La production de Leret s'inscrivait dans la mouvance du *physical theatre*, à mille lieues donc de l'ambiance policée que l'on associe généralement à la pièce et qui caractérise bien souvent ses mises en scène dans les théâtres du West End londonien. La mise en scène reposait sur un style de jeu très physique : les pirouettes verbales des personnages de la pièce trouvaient un équivalent dans les acrobaties des acteurs et actrices sur le plateau. Le spectacle s'ouvrait ainsi sur la chute d'Algernon, en sous-vêtement, rattrapé puis habillé par ses domestiques. Lorsque Lady Bracknell prononçait le célèbre « A hand-bag? », elle était soulevée par d'autres acteurs au-dessus de la tête de Jack. Les costumes n'étaient pas d'époque et la mise en scène incluait de nombreuses références contemporaines. Une Lady Bracknell aux airs de Patsy Stone dans *Absolutely Fabulous* (série créée en 1992 par Dawn French et Jennifer Saunders), en mini-jupe et talons aiguilles, faisait son entrée chargée de sacs de boutiques de grands couturiers et ne tardait guère à consommer la cocaïne que lui offrait Lane, le domestique d'Algernon.

Cet entretien au sujet de la mise en scène de la pièce par Xavier Leret, et l'accent que la scénographie y mettait sur la matérialité des corps, inspira le chapitre que je proposais pour le volume *Wilde in Earnest*, dirigé par Emily Eells. Cette étude était consacrée à la présence du

corps dans *The Importance of Being Earnest*³⁷, pièce souvent considérée comme s'apparentant à un « opéra verbal³⁸ » ou un « festin de mots³⁹ ». Pour autant, je montrais que le corps, dans toute sa matérialité, était loin d'en être absent. Les nourritures terrestres y sont, par exemple, à de multiples reprises évoquées, transposition sans doute d'autres désirs charnels. Dans mon chapitre, je m'emploie à analyser l'articulation dans *The Importance of Being Earnest* entre politique du corps – le corps comme surface sur laquelle s'inscrivent les *diktats* de la société victorienne (en termes d'organisation sociale, de genre littéraire ou sexué) et qui conteste également ces normes –, et poétique du corps, expression que j'entendais comme analyse des procédés d'écriture, mais également dans son sens fort de geste créateur. Si, bien sûr, les jeux de mots et traits d'esprit abondent dans la pièce, ils se doublent de nombreux jeux de scène qui s'apparentent à de l'humour *slapstick*, comme à l'acte I lorsque Jack poursuit Algernon qui refuse de lui restituer l'étui à cigarettes que le premier avait égaré⁴⁰. La pièce met également au jour une dialectique entre corps contraint par les « dispositifs » mis en place par la société victorienne⁴¹ et corps qui s'exprime librement. Lady Bracknell a, par exemple, élevé sa fille Gwendolen pour qu'elle soit extrêmement myope (« Gwendolen [...]: mamma, whose views on education are remarkably strict, has brought me up to be extremely short-sighted; it is part of her system [...]⁴². ») : cela sous-entend qu'à l'époque victorienne, il n'était pas concevable que les femmes eussent des vues trop larges ; cela suggère également que l'éducation a pour mission de dresser le corps et de contrecarrer la nature. Dans le monde de la pièce, toutefois, le corps peut se transformer à l'envi, au gré des vêtements ou costumes revêtus. Peut-être pourrait-on parler de corps utopique⁴³ dans *The Importance of Being Earnest*. Le bal masqué auquel nous convie Wilde met au jour le fait que l'identité est, comme le montre Judith Butler au sujet du genre sexué, essentiellement une question de *performance* – autrement dit de théâtralité et de mise en scène de soi⁴⁴. Dans cette « gracieuse bulle de fantaisie » (« delicate bubble of

³⁷ « *The Importance of Being Earnest* : politique et poétique du corps », dans *Wilde in Earnest*, dir. Emily Eells, Nanterre, Presses universitaires de Paris ouest, coll. « Intercalaires », 2015, p. 163-176 (vol. III, p. 299-314)

³⁸ W.H. Auden, « An Improbable Life », *The New Yorker*, 9 mars 1963, repris dans *Forewords and Afterwords*, London, Faber & Faber, 1973, p. 322-323.

³⁹ Pascal Aquien, Présentation à *L'Importance d'être constant*, éd. et trad. Pascal Aquien, Paris, Flammarion, « GF », 2000, p. 35.

⁴⁰ Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest*, éd. cit., p. 8-9.

⁴¹ Concept utilisé par Michel Foucault pour faire référence au système carcéral, voir *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1975.

⁴² Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest*, éd. cit., p. 39.

⁴³ Michel Foucault, « Le corps utopique » (1966), dans *Le Corps utopique – les hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009.

⁴⁴ Judith Butler, *Gender Trouble* (1990), New York/London, Routledge, 2007.

fancy⁴⁵ »), les corps sont androgynes et en constante métamorphose, la maladie et la mort, seulement imaginaires. Bunbury se volatilise comme par enchantement (« Algernon: Bunbury? Oh, he was quite exploded⁴⁶. »), Ernest meurt d'un refroidissement (« a severe chill⁴⁷ »), avant de renaître sous les traits de Jack dans la dernière scène. *The Importance of Being Earnest* célèbre le pouvoir du verbe à recréer le corps. La pièce se prête aussi à toutes formes de réincarnations.

Ce sont à certaines de ses réincarnations que je me suis intéressé dans le chapitre « Variations sur *The Importance of Being Earnest*. Généalogie du camp (Firbank, Coward, Ravenhill)⁴⁸. J'y analyse trois réécritures, complètes ou partielles, de la comédie de Wilde : *The Princess Zoubaroff* (1920) de Ronald Firbank, *Private Lives* (1930) de Noel Coward et *Handbag* (1998) de Mark Ravenhill. L'étude prend appui sur un article antérieur, consacré uniquement à *Handbag*⁴⁹. Comme l'indique son titre, *Handbag* constitue une reprise de *The Importance of Being Earnest*⁵⁰. La pièce est due à l'un des principaux représentants, avec Sarah Kane, de ce qu'on a appelé le *in-yer-face theatre* (théâtre « coup de poing »), qui vit le jour au Royaume-Uni dans les années 1990. Ce *in-yer-face theatre* s'appuyait sur une « logique de la sensation » et avait pour but de provoquer chez le·la spectateur·trice une réaction viscérale. Dans sa reprise de *The Importance of Being Earnest*, Ravenhill met le corps sur le devant de la scène⁵¹. *Handbag* peut également se lire comme le produit d'une décennie de réflexion, de réévaluation et de réhabilitation des œuvres et de la figure d'Oscar Wilde. Ce dernier a en effet été fondamental dans le cadre de l'émergence des *Gay Studies* et de la *Queer Theory* à la fin des années 1980 et au début des années 1990, aux États-Unis et au Royaume-Uni (les travaux d'Eve Kosofsky Sedgwick, Jonathan Dollimore et Alan Sinfield précédemment évoqués, en témoignent). Ravenhill, qui est né en 1966 et fit des études d'anglais et de théâtre à l'université de Bristol (1984-1987), se positionne par rapport à ces débats critiques et théoriques qui ont agité le monde universitaire dans les années 1990. *Handbag* se lit à la fois comme une

⁴⁵ C'est l'expression que Wilde utilise pour faire référence à sa pièce dans un entretien accordé à la *St James' Gazette*, publié le 18 février 1895, cité par Anthony Jenkins, *The Making of Victorian Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 223.

⁴⁶ Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest*, éd. cit., p. 49.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁸ « Variations sur *The Importance of Being Earnest* (Firbank, Coward, Ravenhill). Généalogie du camp », dans *The Importance of Being Earnest d'Oscar Wilde*, op. cit., p. 215-243 (**volume III, p. 270-298**).

⁴⁹ « *Handbag* de Mark Ravenhill (1998) : réincarnation de *The Importance of Being Earnest* à la fin des années 1990 », *Cahiers éduardiens et victoriens*, n° 72 (octobre 2010), « Studies in the Theatre of Oscar Wilde », dir. Marianne Drugeon, p. 99-114 (**volume III, p. 245-260**).

⁵⁰ Ce sac peut aussi évoquer le sac à main rectangulaire et noir, accessoire auquel Margaret Thatcher, Première ministre britannique de 1979 à 1990, est à jamais associée. Pour un développement sur le portrait satirique peint de Thatcher dans *The Line of Beauty* d'Alan Hollinghurst, voir **vol. II, p. 193-197**.

⁵¹ Voir Alex Sierz, *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*, London, Faber & Faber, 2000.

transposition et une explication de la pièce de Wilde. La pièce s'articule autour de deux intrigues parallèles et croisées : la première tourne autour d'un couple de lesbiennes et d'un couple gay qui conçoivent ensemble un enfant ; la seconde implique un ensemble de personnages victoriens et met en scène une préquelle de la pièce de Wilde. *Handbag* crée un dialogue entre le passé et le présent et s'interroge sur le rapport de notre société actuelle aux Victoriens.

Un autre travail vint nourrir mon étude de la généalogie du *camp* dans les trois reprises de *The Importance of Being Earnest* considérées. Les 6 et 7 juin 2014, j'avais participé au colloque « Wilde Days in Paris », manifestation qui commémorait le 160^e anniversaire de la naissance de Wilde et eut lieu au Centre culturel irlandais à Paris. J'y donnais une présentation intitulée « Cosmopolitisme post-wildien : Ronald Firbank et Alastair ». C'est en partie la lecture des œuvres d'Alan Hollinghurst qui inspira cette étude. À la toute fin de son premier roman, *The Swimming-Pool Library* (1988), Hollinghurst imagine un film qui met en scène l'écrivain britannique Ronald Firbank (1886-1926) comme une sorte de figure chaplinesque et grotesque déambulant dans les rues de la petite ville italienne de Genzano di Roma⁵². Cette scène apparaît comme le point d'orgue d'un roman hanté par la présence de Ronald Firbank, auteur dont les œuvres constituent la quintessence de l'esprit *camp* tel que le définit Susan Sontag dans son essai pionnier, « Notes on "Camp" ». Elle inclut d'ailleurs les romans de Firbank dans le « canon » *camp* dont elle dresse la liste⁵³. Ce terme de *camp*, difficile – voire impossible – à traduire en français recouvre les notions d'homosexualité, certes, mais également d'artifice, de théâtralité, d'excès, de jeu avec le genre sexué, d'humour et d'ironie. Toujours dans le même essai, Sontag évoque Oscar Wilde comme « figure transitionnelle », qui serait à l'origine de cette sensibilité *camp*⁵⁴, sensibilité qui s'exprime, vingt ans après la mort de Wilde, dans les œuvres de Firbank, mais également dans celles d'Alastair, artiste d'origine allemande et contemporain de Firbank. C'était la rencontre, imaginaire (les deux hommes ne se sont, à ma connaissance et d'après mes recherches, jamais fréquentés⁵⁵), entre deux figures excentriques et cosmopolites, deux artistes dont les œuvres respectives résonnent d'échos wildiens, que je

⁵² Alan Hollinghurst, *The Swimming-Pool Library* (1988), London, Vintage, 1998, p. 285-287. Je commente cette scène dans la monographie inédite jointe à ce dossier (vol. II, p. 84-85). *The Creative Uses of Homosexuality in Ronald Firbank, E.M. Forster et L.P. Hartley*, mémoire que Hollinghurst dépose en 1980 (mémoire universitaire inédit, université d'Oxford, 1980), constitue indubitablement l'une des sources à laquelle puise *The Swimming-Pool Library*.

⁵³ Susan Sontag, « Notes on "Camp" » (1964), London, Penguin, 2018, p. 6.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 28.

⁵⁵ Un lien entre ces deux figures pourrait être l'écrivain et photographe américain Carl Van Vechten (1880-1964) qui entretint une correspondance suivie avec Ronald Firbank et écrivit une introduction pour un recueil de dessins d'Alastair, *Fifty Drawings* (New York, Alfred A. Knopf, 1925).

tentais de mettre en scène. Mon objet était de faire dialoguer deux de leurs productions, datant l'une comme l'autre de 1920 : l'édition de 1920 du poème de Wilde *The Sphinx* publiée par John Lane et illustrée par Alastair, et *The Princess Zoubaroff*, comédie de Firbank qui constitue une reprise partielle de *The Importance of Being Earnest* et dont le rôle-titre fut repris en 1962 par Edith Evans, célèbre pour son interprétation mémorable de Lady Bracknell dans l'adaptation filmique de *The Importance of Being Earnest* de 1952⁵⁶.

Dans « Variations sur *The Importance of Being Earnest* », j'ajoutais au *corpus* une troisième pièce, *Private Lives* de Noel Coward, afin de tenter de tracer une généalogie du *camp*, une ligne de continuité entre Firbank, Coward et Ravenhill, dont l'origine serait à retrouver dans l'œuvre de Wilde. Il s'agissait de montrer comment, en prenant appui sur la pièce de Wilde, les trois auteurs construisaient un espace *camp*, un espace où prévaut le jeu, que ce soit dans le sens théâtral, ludique ou mécanique du terme. Si ces trois pièces opèrent une transposition de l'intrigue de *The Importance of Being Earnest*, la duplication vaut également comme explicitation de la pièce de Wilde. Ces avatars de la comédie de 1895 mettent en place un jeu de miroirs et renvoient un reflet changeant de *The Importance of Being Earnest*, tout en attestant à la fois la permanence et les métamorphoses de l'esprit *camp*.

Dans *The Princess Zoubaroff*, l'action d'*Earnest* se voit transposée à Florence. Elle a pour cadre le jardin des Sheil-Meyer, au début de l'été (acte I), à l'automne (acte II) et en hiver (acte III). Ce jardin, qui rappelle celui où se déroule l'acte II de *The Importance of Being Earnest*, est un *hortus conclusus* esthétique, où poussent héliotropes et grenades⁵⁷, une « arcadie⁵⁸ » où se déroule cette « pastorale artificielle⁵⁹ », un espace clos qui rappelle l'univers auto-référentiel que Wilde s'emploie à créer dans ses œuvres. L'intrigue de *The Princess Zoubaroff* tourne autour de deux couples britanniques, Adrian et Nadine Sheil-Meyer, et Eric et Enid Tresilian. Les Tresilian se trouvent en Italie pour leur voyage de noces, mais le mariage semble déjà battre de l'aile : à l'acte I, Eric s'apprête à quitter sa jeune épouse pour partir en escapade avec son (bon) ami Adrian ; à l'acte II, les deux hommes disparaissent plusieurs mois sans donner de nouvelles. Ces quatre personnages ressemblent fort aux deux couples de *The Importance of Being Earnest*, Jack et Gwendolen et Algernon et Cecily. Autour de ces deux

⁵⁶ *La Princesse Zoubaroff* fut représentée pour la première fois en juin 1951, après la mort de Firbank, au Watergate Theatre à Londres.

⁵⁷ Ronald Firbank, *The Princess Zoubaroff* (1920), dans *Complete Works*, préface d'Anthony Powell, London, Gerald Duckworth, 1961, p. 706.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 713.

⁵⁹ Sous-titre d'un ouvrage de Firbank datant de 1908, *Lady Appledore's Mésalliance. An Artificial Pastoral*, mais notion paradoxale traversant toute l'œuvre de cet auteur, voir Brigid Brophy, *Prancing Novelist. A Defence of Fiction in the Form of a Critical Biography in Praise of Ronald Firbank*, London, Macmillan, 1973, p. 335.

couples, Firbank brosse le portrait d'une communauté cosmopolite et excentrique. On y trouve par exemple la romancière Blanche Negress, avatar de Laetitia Prism, autrice dans la pièce de Wilde d'un « roman en trois volumes⁶⁰ », celui-là même qui est confondu avec un nourrisson dans *Earnest*, bébé mis, en lieu et place du manuscrit, dans le fameux *hand-bag*... Le nom du personnage de Firbank exprime l'entre-deux par le biais de l'association du prénom *Blanche* et du patronyme *Negress*⁶¹, et les œuvres qu'elle a écrites portent des titres qui laissent peu de doute sur l'orientation sexuelle de leur autrice, *Lesbia, or Would he Understand?*⁶². Cette tendance lesbienne est, du reste, partagée par la princesse Zoubaroff, la Lady Bracknell de Firbank, qui, au terme de six mariages, nourrit le rêve de fonder un couvent « pour petites filles, pas pour vieilles femmes aigries » (« For little girls—not for sour old women⁶³ »). C'est d'ailleurs ce qui se produit à la fin de la pièce : en l'absence de leur mari respectif, Enid et Nadine se sont faites nonnes dans le couvent, vraisemblablement assez libre, dont la princesse Zoubaroff est devenue la mère supérieure. La pièce inclut également deux personnages, Lord Orkish et Reggie Quintus, caricatures d'Oscar Wilde et de Lord Alfred Douglas respectivement, vus à travers le prisme du roman à clef satirique de Robert Hichens, *The Green Carnation* (1894)⁶⁴. Dans l'œuvre de Hichens, le double fictionnel de Bosie répond en effet au prénom de Reggie (Reggie Turner). Chez Firbank, Reggie Quintus est décrit dans une didascalie de la façon suivante : « Incredibly young. Incredibly good-looking. No one would suppose him to have figured as hero already in at least one *cause célèbre*⁶⁵ ». Cela fait bien sûr penser à Douglas et à son implication dans les procès de Wilde. Quintus fait en outre plusieurs allusions codées aux œuvres de Wilde, par exemple à *Salomé* en utilisant le nom Iokanaan pour faire référence à saint Jean-Baptiste⁶⁶.

Lorsqu'à l'acte III, les deux personnages masculins reviennent de leur escapade, « extraordinairement ragaillardis et rajeunis » (« [...] wonderfully recouped and

⁶⁰ Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest*, éd. cit., p. 25.

⁶¹ Comme, du reste, celui du personnage de Dorian Gray chez Wilde, dont le nom oscille entre l'or du prénom (lequel évoque aussi bien sûr la Grèce antique) et le « gris » du patronyme. Sur l'onomatopée dans *Dorian Gray*, voir Pascal Aquien, *The Picture of Dorian Gray. Pour une poétique du roman*, Nantes, Éditions du Temps, 2004, p. 84-93.

⁶² Ronald Firbank, *The Princess Zoubaroff*, éd. cit., p. 723.

⁶³ *Ibid.*, p. 708.

⁶⁴ Robert Hichens, *The Green Carnation* (1894), London, Robin Clark, 1992. On rappellera ici que, dans une des premières versions de *The Importance of Being Earnest*, se trouvait le roman de Hichens, parmi les livres dans lesquels Jack cherche son identité à la fin de la pièce (voir *The Importance of Being Earnest*, éd. Russell Jackson, London, Benn, coll. « New Mermaids », 1980, p. 104).

⁶⁵ Ronald Firbank, *The Princess Zoubaroff*, éd. cit., p. 716.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 754. On sait que Douglas traduisit en anglais la *Salomé* de Wilde, travail dont l'écrivain se montra peu satisfait, voir Richard Ellmann, *Oscar Wilde, op. cit.*, p. 379-381.

rejuvenated⁶⁷ »), il n'est point question de reformer les couples désunis. Il semble que ce sera par deux pères que sera élevé le bébé de Nadine et Adrian, né sur ses entrefaites. À la fin de la dernière scène, la révélation du prénom de l'enfant, Charles Augustus Frederick Humphrey Percy Sydney, immédiatement transformé en Gervase par son père⁶⁸, constitue un ultime clin d'œil à *The Importance of Being Earnest*. Plus qu'un pastiche, c'est-à-dire une réécriture placée dans un rapport d'imitation et de reproduction à l'œuvre dont elle tire son origine, *The Princess Zoubaroff* serait une parodie de la comédie de Wilde, au double sens où l'entend Linda Hutcheon, à la fois une prise de distance par rapport au texte parodié et un hommage « oblique » rendu à celui-ci⁶⁹.

Private Lives s'ouvre sur la même didascalie que *The Importance of Being Earnest*, « Time: the present⁷⁰ » et, comme *Earnest*, se passe en été. L'action se trouve en revanche transposée en France, dans un hôtel d'une ville de bord de mer (sans doute Deauville⁷¹) à l'acte I et dans l'appartement parisien d'Amanda Prynne aux actes II et III. L'intrigue a pour origine une coïncidence étrange, de celles que désapprouve Lady Bracknell⁷². Les deux couples britanniques sont en voyage de noces (ce qui rappelle *The Princess Zoubaroff*) et sont logés dans le même hôtel ; leur suite respective donne sur la même terrasse, lieu de l'action à l'acte I. Or Amanda Prynne et Elyot Chase ont déjà été mariés et ont divorcé, cinq ans auparavant, en raison d'une incompatibilité d'humeur. Lorsqu'ils se retrouvent par hasard, ils décident séance tenante d'abandonner leur conjoint légitime et de partir ensemble pour Paris. Le premier acte de la pièce de Coward a pour cadre une terrasse, espace de l'entre-deux, mi-public, mi-privé. Il fait se succéder deux duos – ou pas de deux – dont les répliques se répondent. Les propos tenus par Elyot à sa jeune épouse Sibyl dans la première partie de la scène font écho à ceux qu'Amanda adresse à son (deuxième) mari Victor dans la seconde, tandis que ceux de Sibyl se

⁶⁷ *Ibid.*, p. 759.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 765. Peut-être une allusion à saint Gervais et à la question de la gémellité.

⁶⁹ Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, London/New York, Methuen, 1985, p. 5.

⁷⁰ Noël Coward, *Private Lives* (1930), dans *Collected Plays: Two*, London, Methuen, 2003, p. 2. La pièce a été portée à l'écran en France en 1936 par Marc Allégret sous le titre *Les Amants terribles*. Une traduction française, sous ce même titre, a paru en 1946 (Paris, Calmann-Lévy, trad. Claude-André Puget et Virginia Vernon).

⁷¹ Voir John Stokes, « *Le printemps du théâtre: Coward's France* », dans *Look Back in Pleasure: Noël Coward Reconsidered*, dir. Joel Kaplan et Sheila Stowell, London, Methuen, 2000, p. 126. On notera que les stations balnéaires servaient souvent de décor aux farces victoriennes (voir Kerry Powell, *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 125). On notera également que Jack a pour patronyme le nom d'une station balnéaire dans *The Importance of Being Earnest* (« Jack: Worthing is a place in Sussex. It is a seaside resort », p. 19), ville où Wilde avait séjourné durant l'été 1894 et où il avait écrit une première version de *The Importance of Being Earnest*.

⁷² « Lady Bracknell: I need hardly say that in families of high position strange coincidences are not supposed to occur », Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest*, éd. cit., p. 56.

retrouvent dans la bouche de Victor lorsqu'il parle avec Amanda⁷³. Ainsi les deux parties du début de l'acte I forment un chiasme, trope fréquent chez Wilde, tant au niveau phrastique (par exemple, à l'acte I, « Algernon: My dear fellow, the way you flirt with Gwendolen is perfectly disgraceful. It is almost as bad as the way Gwendolen flirts with you⁷⁴. ») que structurel (Jack est Ernest à la ville à l'acte I, Algernon devient Ernest à la campagne à l'acte II, par exemple), figure « qui se répète indéfiniment comme dans un système de poupées russes, ou comme deux miroirs mis face à face qui se refléteraient sans fin⁷⁵ ».

The Importance of Being Earnest souligne la réversibilité de toute vérité et est emblématique de la logique du paradoxe au cœur de l'œuvre de l'écrivain. Coward reprend à son compte cette idée et érige le jeu comme valeur suprême. *Private Lives* présente une dimension clairement métathéâtrale : la vie est une fête pendant laquelle il convient de s'amuser comme de « petits écoliers un peu niais⁷⁶ », une pièce de théâtre dont le succès dépend de la qualité du jeu des acteurs⁷⁷. Le titre même de l'œuvre tient du paradoxe, puisque le texte de Coward brouille les frontières entre le privé et le public, la vie et le théâtre.

Dans *Handbag*, c'est avec la chronologie que joue Ravenhill, instaurant de ce fait un dialogue entre passé et présent. En choisissant de retracer, dans les scènes victorienne de sa pièce, un récit des origines de *The Importance of Being Earnest* plutôt qu'une suite de l'œuvre, Ravenhill opère un renversement que l'on pourrait rapprocher de la logique du paradoxe sur laquelle repose la pièce de Wilde. Le dramaturge contemporain met en évidence la conception souple et personnelle du temps, comme arraché à la loi de la linéarité, qui se fait jour dans *The Importance of Being Earnest* : « Even before I met you I was far from indifferent to you⁷⁸ », déclare par exemple Gwendolen à Jack à l'acte I. La scène finale de *Handbag* (scène 14) constitue un autre point de rencontre des intrigues victorienne et contemporaine. Cet épilogue tragique, très éloigné de la joyeuse scène de reconnaissance qui conclut *The Importance of Being Earnest*, repose sur un jeu de scène autour du bébé que les personnages s'échangent⁷⁹. Cet échange évoque le *handbag* du titre, qui passe de main en main tout au long de la pièce : il

⁷³ Voir par exemple : « Sibyl: I hate St. Moritz. Elyot: So do I bitterly » (Noël Coward, *Private Lives*, éd. cit., p. 8) ; et « Victor: I hate St. Moritz. Amanda: So do I » (*ibid.*, p. 10).

⁷⁴ Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest*, éd. cit., p. 7.

⁷⁵ Marianne Drugeon et Emmanuel Vernadakis, *Oscar Wilde. The Importance of Being Earnest*, Neuilly-sur-Seine, Atlante, coll. « Clefs-concours », 2014, p. 81.

⁷⁶ « Elyot: Let's [...] enjoy the party like very small, quite idiotic school-children », Noël Coward, *Private Lives*, éd. cit., p. 44.

⁷⁷ « It all depends on how well we've played », *ibid.*, p. 44.

⁷⁸ Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest*, éd. cit., p. 15 : « Even before I met you I was far from indifferent to you ».

⁷⁹ Mark Ravenhill, *Handbag* (1998), dans *Plays: I*, London, Methuen Drama, 2001, p. 224.

apparaît dès la scène 2⁸⁰ et il y est fait référence tout au long de l'œuvre⁸¹. Dans la scène 14 de *Handbag*, le bébé « contemporain » (que Lorraine et Phil ont enlevé à Mauretta et Suzanne) meurt, après avoir été brûlé à plusieurs reprises par la cigarette de Phil et se trouve placé dans un sac poubelle⁸². Quelques instants plus tard, un bébé « victorien » apparaît dans un sac de voyage, où il vient remplacer le manuscrit de Prism⁸³. Si la question de la filiation est au cœur de la pièce de Ravenhill, elle est aussi à envisager du point de vue textuel. Le *handbag* de *The Importance of Being Earnest* est la matrice de la pièce de Ravenhill, œuvre qui rejoue les questions d'identité soulevées par Wilde et offre une image sombre tant de la comédie de 1895 que de notre présent.

En août 2014, un ami qui séjournait avec moi à Londres porta à mon attention l'œuvre de Trevor Kempton, *Earnest* (**fig. 16**), provisoirement exposée à Byng Place (près de Gordon Square). *Earnest* était un banc peint qui faisait partie de l'exposition temporaire « Books about Town »⁸⁴. L'œuvre de Kempton invitait qui la croisait à reconstruire l'intrigue de la comédie de Wilde à partir de quelques éléments signifiants : un landau vide, un bébé dans un sac, une locomotive et une horloge qui font allusion à la gare de Londres-Victoria (où, dans la comédie, ledit sac avait été laissé à la consigne). Les roues du landau font quant à elles écho au cadran de l'horloge, renvoyant à la circularité d'une pièce peu soucieuse de linéarité. « [...] I've now realised for the first time the vital Importance of Being Earnest⁸⁵ » : les derniers mots de la pièce renvoient au titre. La comédie de Wilde est une « machine à remonter le temps », rapprochant le personnage non de la mort, mais du baptême⁸⁶. Le prénom d'Ernest, à partir duquel Jack Worthing a construit sa double identité, s'avère, en un retournement final proche du *deus ex machina* (ici humoristiquement remplacé par un sac de voyage), être son véritable prénom : le mensonge était donc vérité, la fiction, réalité. Et la temporalité se trouve libérée des contraintes de la chronologie.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 150-151.

⁸¹ *Ibid.*, p. 154, 199, 219, 226.

⁸² *Ibid.*, p. 226.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Voir Pascal Aquien et Xavier Giudicelli, préface à *The Importance of Being Earnest* d'Oscar Wilde, *op. cit.*, p. 9-12 (vol. III, p. 266-269).

⁸⁵ Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest*, éd. cit., p. 59.

⁸⁶ Pascal Aquien, présentation, *L'Importance d'être constant*, éd. et trad. Pascal Aquien, éd. cit., p. 33.



16. Trevor Kempton, *Earnest* (2014), exposé sur Byng Place (Londres) dans le cadre de l'exposition « Books about Town » (2 juillet-15 septembre 2014)
© National Literacy Trust/Wild in Art's Books about Town [image figurant dans *The Importance of Being Earnest d'Oscar Wilde*, dir. Pascal Aquien et Xavier Giudicelli, Paris, PUPS, 2014, p. 11 et reprise avec l'aimable autorisation de l'éditeur]

Connexions forstériennes

Quand, au printemps 2019, Elsa Cavalié (université d'Avignon) me proposa de participer à un ouvrage collectif sur *Howards End* (1910) d'E.M. Forster, roman mis au programme de l'agrégation d'anglais aux sessions 2020 et 2021, j'hésitai un instant, dans la mesure où Forster ne relevait pas directement de mon champ de compétences. J'acceptai finalement, motivé par la perspective d'un double plaisir, d'une part celui de me lancer dans une entreprise collective en compagnie de Philippe Birgy (université Toulouse-Jean Jaurès), Nicolas Boileau (Aix-Marseille université), Adèle Cassigneul (université Toulouse-Jean Jaurès), Elsa Cavalié et Marie Laniel (université de Picardie), et, d'autre part, celui de me replonger dans l'un de mes textes préférés. Le travail collaboratif sur ce volume – la relecture de nos chapitres respectifs afin de donner unité et cohérence à un ouvrage écrit à douze mains – fut vraiment une

expérience chorale riche et stimulante – une mise en pratique de la très célèbre épigraphe du roman, « Only connect... ».

C'est d'abord par l'image que je fis la rencontre des œuvres de Forster, plus précisément par le biais de l'adaptation de *A Room with a View* (1986) réalisée par James Ivory, puis de *Howards End* (1992), du même Ivory. Je devais ensuite souvent recroiser le chemin de Forster. En 2008, je décidai, en accord avec mes collègues, de proposer *A Room with a View* au programme du cours de littérature de 1^{re} année de licence LLCER (langue, littérature et civilisation étrangères et régionales) anglais à l'université de Reims et dus relever le défi de faire percevoir la subtile ironie forstérienne à mes étudiants. Les travaux entrepris dès 2012 sur les œuvres d'Alan Hollinghurst m'avaient aussi conduit à relire Forster. La fiction de Hollinghurst se place en effet dans le sillage de celle de l'écrivain édouardien auquel il avait consacré une partie du mémoire universitaire qu'il déposa en 1980⁸⁷. C'est évident dans *The Stranger's Child* (2011) : la première partie du roman tient du pastiche d'un roman de Forster⁸⁸. « Forster loomed large when I was starting *The Stranger's Child* », Hollinghurst a-t-il d'ailleurs déclaré dans un entretien⁸⁹.

C'est peut-être le souvenir de l'aria « O mio babbino caro » de Giacomo Puccini (tirée de l'opéra-comique *Gianni Schicchi*, 1918) qui ouvre *A Room with a View* d'Ivory qui m'incita à proposer d'abord un chapitre sur la musique dans *Howards End* pour l'ouvrage sur cette œuvre publié par Atlante et coordonné par Elsa Cavalié⁹⁰. Cela fut également l'occasion d'élargir mon étude de l'intermédialité aux relations entre musique et littérature, étude que j'ai poursuivie dans la monographie inédite jointe à ce dossier⁹¹.

À partir d'une analyse du chapitre V de *Howards End*, qui orchestre l'audition de la cinquième symphonie en *ut* mineur, op. 67 de Ludwig van Beethoven (créée en 1808), dite « Symphonie du Destin », au Queen's Hall de Londres⁹² – point d'orgue musical du roman –, je m'emploie, dans le chapitre de l'ouvrage publié par Atlante, à éclairer les enjeux thématiques, structurels et métatextuels de la musique dans *Howards End*. Pour ce faire, je mets le passage en regard de deux textes non fictionnels de Forster, le chapitre « Pattern and Music »

⁸⁷ *The Creative Uses of Homosexuality in Ronald Firbank, E.M. Forster et L.P. Hartley, op. cit.*

⁸⁸ Voir la monographie inédite jointe à ce dossier (vol. II, p. 36-37, 64-65, par exemple).

⁸⁹ Peter Terzian, « The Art of Fiction n° 214, Interview with Alan Hollinghurst », *The Paris Review* n° 199 (hiver 2011), p. 47.

⁹⁰ « Déconnexions et correspondances : la musique dans *Howards End* », dans *E. M. Forster, Howards End*, dir. Elsa Cavalié, Neuilly-sur-Seine, Atlante, 2019, p. 143-164 (vol. III, p. 396-421).

⁹¹ Voir le chapitre « Musique et temps : connexions et correspondances, de Forster à Hollinghurst » (vol. II, p. 219-246).

⁹² E.M. Forster, *Howards End* (1910), éd. David Lodge, London, Penguin, coll. « Penguin Classics », 2000, p. 26-38.

d'*Aspects of the Novel* (1927) et l'essai « Not Listening to Music » (1939). À travers la mise en scène d'une série de confusions et de faux-pas (les incompréhensions, notamment, entre Leonard Bast et Margaret Schlegel, qui appartiennent à des milieux sociaux différents), le passage jette le doute sur la dimension inclusive, démocratique de la musique, souvent considérée comme langage universel, dès *Utopia* (1516) de Thomas More.

Je prends appui sur la notion de rythme, que Forster avait déployée dans « Pattern and Music », pour montrer que la musique sert de principe structurel au roman de 1910 et donner un aperçu des *leitmotive* qui servent à suturer l'œuvre : celui des gobelins, par exemple, lutins que Helen Schlegel visualise lors de son écoute du troisième mouvement de la cinquième de Beethoven⁹³ et qui hantent le roman, sapent les certitudes, désorganisent le monde et sèment la panique sur leur passage⁹⁴. J'avais par le passé déjà travaillé la notion de rythme et l'avais appliquée au domaine des rapports texte-image, afin de rendre compte des effets de lecture d'un livre illustré : une édition illustrée serait essentiellement « espace du rythme », lieu de tension entre le texte et les images qu'il a inspirées, entre le rythme lent de la lecture linéaire et celui, plus rapide et plus libre, de la perception des images qui ponctuent le livre – tension productrice de sens⁹⁵. Le rythme est une notion trans-artistique, permettant de penser les connexions entre les arts, comme le rappelle Henri Meschonnic : « Il n'y a pas d'un côté l'audition, sens du temps, d'un autre, la vision, sens de l'espace. Le rythme met de la vision dans l'audition, continuant les catégories l'une dans l'autre dans son activité subjective, trans-subjective⁹⁶ ». La notion de rythme conduit ainsi à envisager les enjeux métatextuels de la musique dans *Howards End* : le roman peut se lire comme quête d'un rythme, d'une mise en relation dynamique – par le truchement du système de correspondances intermédiaires qui le fonde – entre les oppositions ou « lignes de fracture » qui le parcourent. Le rythme, « forme assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide⁹⁷ », sous-tend les « connexions » que le roman construit.

Le second chapitre que je rédigeai pour le volume *Atlande*, « Le legs de *Howards End* : réécritures et transpositions »⁹⁸, se rattache à l'intérêt que je porte depuis plusieurs années à la réécriture des œuvres du passé. J'y compare trois reprises contemporaines de *Howards End*, dont le lien avec l'hypotexte est plus ou moins étroit : *On Beauty* (2005) de Zadie Smith,

⁹³ *Ibid.*, p. 28-29.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 38, 98, 276.

⁹⁵ Voir Xavier Giudicelli, *Portraits de Dorian Gray. Le texte, le livre, l'image*, Paris, PUPS, coll. « Histoire de l'imprimé. Références », 2016, p. 319-320.

⁹⁶ Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 299.

⁹⁷ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace* (1973), introduction de Jean-Louis Chrétien, Paris, Éditions du Cerf, 2012, p. 209.

⁹⁸ « Le legs de *Howards End* : réécritures et transpositions », dans *E. M. Forster, Howards End*, dir. Elsa Cavalié, Neuilly-sur-Seine : *Atlande*, 2019, p. 215-230 (vol. III, p. 422-438).

transposition de l'intrigue du roman de Forster dans les milieux universitaires américain et britannique du début du XXI^e siècle, *The Stranger's Child* (2011) d'Alan Hollinghurst, qui résonne d'échos forstériens, et *The Inheritance* (2018), pièce du dramaturge américain Matthew Lopez, translation de *Howards End* à New York entre 2015 et 2018. J'envisage les trois œuvres en tant que réseau. En cela, je suis le chemin tracé par Douglas Lanier : sa conception des adaptations shakespeariennes comme rhizome⁹⁹. Une telle lecture se trouve être en harmonie avec le roman de Forster, où l'orme qui pousse dans le jardin de Howards End, écrit Catherine Lanone, « n'est pas une machine binaire agençant les dichotomies, un arbre historique ou généalogique menant de la racine au faîte, traçant un axe linéaire à peine marqué de coupures et de ramifications¹⁰⁰ », mais le vecteur d'une « arborescence curieusement plurielle¹⁰¹ ». Au sein de ces réécritures, passé et présent s'interpénètrent, dialoguent et entrent en résonance pour dire le legs de *Howards End*.

Mon chapitre analyse d'abord les phénomènes de transpositions tant spatiales que temporelles qui fondent ces trois réécritures de *Howards End*. Il étudie ensuite les jeux d'échos et de reflets qui les caractérisent. Dans *The Inheritance*, par exemple, Lopez choisit de dédoubler le personnage de Leonard Bast. Celui-ci se voit transformé en deux personnages – incarnés par le même comédien – : Adam, le jeune acteur ambitieux, fils de bonne famille, et Leo, jeune prostitué pauvre animé par une soif de culture et de connaissances. À ce premier effet de miroir s'ajoute un second, métathéâtral : Adam, désireux de jouer le personnage principal d'Elan, dans la pièce écrite par Toby Darling, *The Loved Boy*, essaie de convaincre le dramaturge qu'il est un double d'Elan¹⁰² et fait entièrement corps avec le personnage au moment des auditions (« [...] it was as if Adam became Elan right there in the room¹⁰³ »). Puis, dans la seconde partie, lorsque Leo voit Adam sur scène, il lui semble voir un second lui-même : « There before him, Leo sees himself. But not himself. Leo cannot help but see his face in Adam's. The same eyes—except Adam's are more hopeful. The same lips—except Adam's form more naturally into a smile. Adam McDowell is what Leo might look like if he had ever been loved¹⁰⁴ ». Par l'allusion dans la phrase au titre de la pièce de Toby, *The Loved Boy*, Lopez met en place un effet de mise en abyme qui invite à interroger le rapport de sa pièce à la littérature et au texte même qui l'a inspirée, *Howards End*.

⁹⁹ Douglas Lanier, « Shakespearian Rhizomatics: Adaptation, Ethics, Value », art. cit.

¹⁰⁰ Catherine Lanone, *E.M. Forster : odyssée d'une écriture*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Interlangues – littératures », 1998, p. 151.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 143.

¹⁰² Matthew Lopez, *The Inheritance*, London, Faber & Faber, 2018, p. 44.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 50.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 222.

Les transpositions réalisées par Smith, Hollinghurst et Lopez font également la part belle aux jeux intermédiaux : dans *On Beauty*, par exemple, le legs de la maison dans l'original se voit remplacé par le don d'une œuvre d'art : Carlene Kipps (la Mrs Wilcox de Smith) fait de Kiki Belsey (épigone de Margaret Schlegel) l'héritière d'une toile du peintre haïtien Hector Hyppolite (1894-1948), intitulée *Maîtresse Erzulie* (1948) (**fig. 17**), qui devient le symbole du métissage qui caractérise la réécriture de *Howards End* à laquelle se livre Smith, autrice britannique elle-même métisse (de père britannique et de mère jamaïcaine), pour qui l'influence de Forster est cardinale¹⁰⁵.



17. Hector Hyppolite, *Maîtresse Erzulie (Femme avec fleurs et oiseaux)* (1948),
huile sur carton, 86 x 57 cm,
Musée d'art haïtien, Port-au-Prince [domaine public]

Ces trois réécritures du roman de Forster mettent en relation les temporalités, (re)construisent la maison de mots de l'écrivain édouardien, lieu d'un réseau de connexions entre passé et présent, et la donnent en héritage au lectorat.

¹⁰⁵ On peut citer son essai « E.M. Forster, Middle Manager » ([2008], repris dans *Changing my Mind. Occasional Essays*, London, Penguin, 2009) et son roman *NW* (2005) qui, montre Catherine Lanone, « revisite les réseaux de connexion et de déconnexion » de *Howard End* (« “Common Garden Variety” or “Rare Bird”: The Persistence of E.M. Forster’s Singular Song », dans *Only Connect. E.M. Forster’s Legacies in British Fiction*, dir. Elsa Cavalié et Laurent Mellet, Bern, Peter Lang, 2017, p. 175-193).

Parmi les « héritiers » de Forster dans la fiction britannique contemporaine, Alan Hollinghurst figure en bonne place. C'est ce que je montrais dans ce chapitre de 2019 pour Atlante, en analysant *The Stranger's Child* (2011). La première partie de ce roman, située à l'été 1913, est émaillée d'échos aux œuvres de Forster. Hollinghurst y rejoue en effet un ensemble de topiques et de *scenarii* forstériens : une scène de baignade entre hommes rappelle celle figurant au douzième chapitre de *A Room with a View*¹⁰⁶ ; le baiser maladroit entre Cecil Valance et Daphne Sawle, celui, raté, entre Cecil Vyse et Lucy Honeychurch dans le roman de 1908¹⁰⁷ ; le volume de Tennyson abandonné par Daphne dans le jardin évoque le livre rouge que Lucy laisse sur le chemin de gravier dans *A Room with a View* (« red book, which [lies] sunning himself upon the gravel path »)¹⁰⁸. Two Acres, tout à la fois le nom de la maison où se déroule l'action de cette première partie, le titre du poème que Cecil Valance compose en l'honneur de cette maison – vers dont les échos résonnent dans l'ensemble du roman –, et le titre que Hollinghurst donne à cette section, rappelle la poétique du lieu forstérienne, et *Howards End/Howards End*, maison de fiction accueillante, revisitée par auteurs et autrices depuis sa création.

La lecture de Hollinghurst invite sans conteste à un *retour* à E.M. Forster. Dès décembre 2015, j'avais participé au colloque « E.M. Forster's Legacy: "Only connect" over a century of British arts » organisé à l'université Toulouse-Jean Jaurès par Elsa Cavalié et Laurent Mellet. Dans ma communication « Creative Criticism/Critical Creation: E.M. Forster and Alan Hollinghurst », publiée deux ans plus tard dans une version remaniée au sein du volume faisant suite à la manifestation¹⁰⁹, je m'employais à montrer que la fiction de Hollinghurst brouille les limites entre critique et création, de façon wildienne (« [...] Criticism [...] is more creative than creation », affirme l'essai « The Critic as Artist¹¹⁰ »). Le travail se fonde sur l'étude croisée des romans de Hollinghurst et de ses écrits critiques sur Forster : son compte rendu de *The Journals*

¹⁰⁶ Alan Hollinghurst, *The Stranger's Child*, London, Picador, 2011, p. 79-84 ; E.M. Forster, *A Room with a View* (1908), éd. Malcolm Bradbury, London, Penguin, coll. « Penguin Classics », 2000, p. 119-123.

¹⁰⁷ Alan Hollinghurst, *The Stranger's Child*, *op. cit.*, p. 93-94 ; E.M. Forster, *A Room with a View*, éd. cit., p. 100-101.

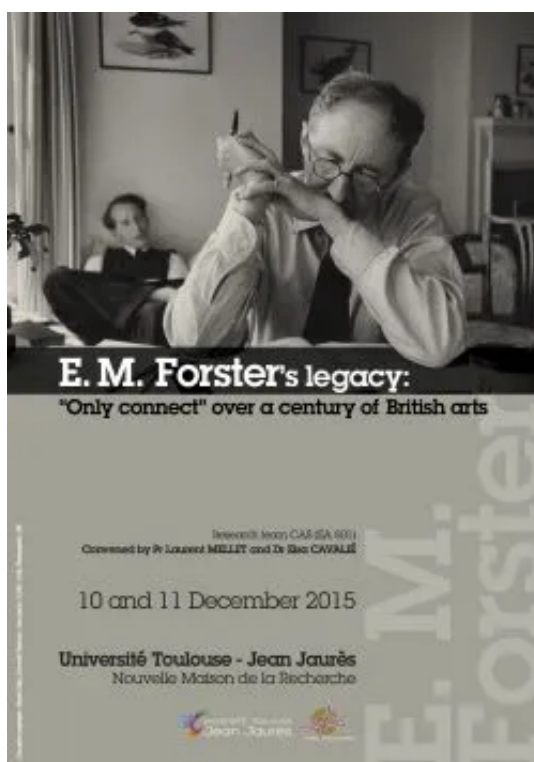
¹⁰⁸ Alan Hollinghurst, *The Stranger's Child*, *op. cit.*, p. 32 ; E.M. Forster, *A Room with a View*, éd. cit., p. 138. Je reviens en détail sur ces échos forstériens chez Hollinghurst dans la monographie inédite jointe à ce dossier (vol. II, par exemple chapitre I, p. 26-27, 36-37, chapitre III, p. 63-65, chapitre IV, p. 107-109).

¹⁰⁹ « Creative Criticism/Critical Creation: E.M. Forster and Alan Hollinghurst », dans *E.M. Forster's legacies in British Fiction. Only Connect*, dir. Elsa Cavalié et Laurent Mellet, Bern, Peter Lang, 2017, p. 291-306 (vol. III, p. 378-395).

¹¹⁰ Oscar Wilde, « The Critic as Artist », dans *The Complete Works of Oscar Wilde*, éd. Josephine M. Guy, Oxford, Oxford University Press, vol. 4, 2007, p. 159.

and Diaries of E.M. Forster publié dans *The London Review of Books* en 2013,¹¹¹ mais aussi son mémoire, *The Creative Uses of Homosexuality in Ronald Firbank, E.M. Forster and L.P. Hartley*, que j’avais pu consulter à la Bodleian Library quelques mois auparavant.

La photographie utilisée pour l’affiche du colloque (**fig. 18**) montrait Forster en plein travail avec Eric Crozier lors de la rédaction du livret de l’opéra de Benjamin Britten, *Billy Budd* (1951), adapté du court roman de Herman Melville, *Billy Budd, Sailor*, publié à titre posthume en 1924.



18. Affiche du colloque « E.M. Forster’s Legacy: “Only connect” over a century of British arts », figurant une photographie de 1948 représentant E.M. Forster et Eric Crozier en train de travailler sur le livret de l’opéra de Benjamin Britten, *Billy Budd* (photographie de Kurt Hutton, 42 mm x 195 mm, National Portrait Gallery, Londres)

Motivé peut-être par cette connexion musicale, c’est sur la notion de *variation* – procédé de composition consistant à employer un même thème en le transformant, en l’ornant, tout en le laissant reconnaissable – que je mettais l’accent à la fin de mon chapitre pour tenter de rendre compte de la relation entre les textes de Hollinghurst et ceux de Forster. Dans *The Swimming-Pool Library* (1988) de Hollinghurst, le narrateur autodiégétique, Will Beckwith, assiste à une

¹¹¹ « Poor Dear, How She Figures! (*The Journals and Diaries of E.M. Forster* Volumes I-III, éd. Philip Gardner, Pickering and Chatto, 2011) », *The London Review of Books*, 3 janvier 2013, <http://www.lrb.co.uk/v35/n01/alan-hollinghurst/poor-dear-how-she-figures> [consulté le 30 mars 2023].

représentation du *Billy Budd* de Britten. Le passage retisse un lien entre passé et présent : Will ressent une nostalgie pour une histoire en passe de s'effacer, incarnée par la présence dans l'auditoire de Peter Pears, compagnon de Britten et ténor qui créa le rôle du capitaine Vere dans l'opéra. Will est soudain en prise à des sentiments élegiacs – « an irresistible elegiac need for the tendernesses of an England long past¹¹² » : un rapport affectif au passé, une ligne de continuité, une forme de re-connexion.

C'est autour de ces connexions intertextuelles et intermédiaires que se construit le travail que je mène depuis une dizaine d'années sur l'œuvre de Hollinghurst et dont le point d'aboutissement est la monographie inédite, pour l'heure intitulée *Alan Hollinghurst : le queer à l'œuvre ? Textes, image, musique*, qui est jointe à ce dossier.

ALAN HOLLINGHURST : INTERTEXTUALITÉ, INTERMÉDIALITÉ ET TEMPORALITÉS *QUEER*

Ce qui me conduisit à Hollinghurst, c'est d'abord un titre : *The Line of Beauty*. Celui-ci évoquait pour moi la ligne serpentine qui incarne pour William Hogarth le principe de variété, essence de toute beauté (« The serpentine line, by its waving and winding at the same time different ways, leads the eye in a pleasing manner along the continuity of its variety¹¹³ »), dont nous entretenait Frédéric Ogée à la faveur d'un cours d'agrégation sur *The Mysteries of Udolpho* (1794) d'Ann Radcliffe en 1996-1997. En 2006, j'achetai le roman de Hollinghurst – qui de plus avait remporté le Booker Prize en 2004 – et le lus en décembre, afin de me délasser et de tenter d'oublier Wilde et les illustrations de *Dorian Gray*, après ma soutenance de thèse, qui avait eu lieu le 25 novembre de cette même année. Je poursuivis ma découverte de l'auteur par la lecture de *The Folding Star*, au printemps 2007, puis de *The Swimming-Pool Library* quelques mois plus tard, en juillet 2007.

Ce fut néanmoins la lecture à l'été 2011 de *The Stranger's Child*, roman sans doute moins original que ceux que j'ai cités, qui constitua un tournant pour moi. Si c'était le rapport au visuel suggéré par le titre du roman de 2004 (*The Line of Beauty*) qui m'avait d'abord séduit, ce fut le jeu de piste intertextuel auquel convie l'opus de 2011 qui m'incita à franchir le pas et à proposer une communication au colloque « The status of rewriting in 20th-21st-century art, literature and film: aesthetic choice or political act? », organisé par Estelle Épinoux et Nathalie Martinière à

¹¹² Alan Hollinghurst, *The Swimming-Pool Library*, op. cit., p. 122. Je commente ce passage au chapitre VII de la monographie inédite jointe à ce dossier, vol. II, p. 244-245.

¹¹³ William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, London, John Reeves, 1753, p. 38-39.

l'université de Limoges les 22 et 23 novembre 2012. La communication que j'y donnais fut publiée en 2015 sous le titre « Rewriting the Past: Alan Hollinghurst's *The Stranger's Child* (2011) »¹¹⁴.

De toute évidence, *The Stranger's Child* s'apparente à un palimpseste. Son titre même est une citation tirée d'« In Memoriam A.H.H. » (1850) d'Alfred Tennyson :

Till from the garden and the wild
A fresh association blow,
And year by year the landscape grow
Familiar to the stranger's child¹¹⁵[.]

Les cinq parties qui composent le roman, et qui couvrent une période de quelque quatre-vingt-dix ans (de 1913 à 2008), sont un véritable paradis pour les « reference-spotters » – celles et ceux qui traquent les allusions littéraires à l'instar des ornithologues qui observent les oiseaux dans leurs milieux naturels. Le suggère par exemple la critique de Theo Tait publiée dans *The Guardian* quelques semaines après la sortie du roman¹¹⁶. Dans le roman fourmillent les références à Henry James, Rupert Brooke, Evelyn Waugh, et bien sûr E.M. Forster, pour n'en citer que quelques-uns. L'œuvre suit les métamorphoses que subit l'image de Cecil Valance, poète georgien fictif qui meurt au champ d'honneur entre la 1^{re} et la 2^e partie, ainsi que le destin de ses vers qui continuent de résonner dans l'ensemble du roman.

Dans « Rewriting the Past: Alan Hollinghurst's *The Stranger's Child* (2011) », je m'emploie à montrer que cette œuvre ne s'apparente pas à un simple ressassement nostalgique – une reconstruction conservatrice d'une Angleterre mythifiée étayée par des allusions à des textes du « canon » anglais. Dans le roman de Hollinghurst, la réécriture constitue à la fois un choix esthétique et un acte politique : *The Stranger's Child* se caractérise par son ambivalence, la tonalité élégiaque y va de pair avec une distance critique teintée d'ironie. Le texte invite à une réflexion sur le rapport entre passé et présent, et sur la mémoire. Les blancs textuels qui séparent les parties (on passe sans transition de 1913 à 1926, puis à 1967, 1980 et enfin 2008) matérialisent les lacunes de l'Histoire, et notamment celles au sujet de la vie de celles et de ceux qui ont qui furent contraint·e·s au silence : un passé gay laissé dans l'ombre ou relégué aux marges du récit historique. Si le roman souligne l'impossibilité de recréer le passé sans y projeter ses désirs présents, il suggère également que cette recreation confère au moment

¹¹⁴ « Rewriting the Past: Alan Hollinghurst's *The Stranger's Child* (2011) », dans *Rewriting in the Twentieth and Twenty-first Centuries. Aesthetic Choice or Political Act?*, dir. Estelle Épinoux et Nathalie Martinière, Paris, Michel Houdiard, 2015, p. 145-158 (vol. III, p. 338-353).

¹¹⁵ Alfred Tennyson, « In Memoriam A.H.H. », dans *Selected Poems*, London, Penguin Books, 2007, p. 171-172.

¹¹⁶ Theo Tait, « *The Stranger's Child*, review by Theo Tait », *The Guardian*, 17 juin 2011. <http://www.guardian.co.uk/books/2011/jun/17/strangers-child-alan-hollinghurst-review> (consulté le 7 juillet 2023).

présent profondeur et sens, et permet de poser un nouveau regard sur les événements du passé, ce « pays étranger », selon L.P. Hartley¹¹⁷.

C'est ensuite la piste intermédiaire que j'explorais pour interroger à nouveaux frais les œuvres de Hollinghurst. En janvier 2016, je visitais, sur les conseils d'un ami bien informé et lecteur de Hollinghurst, et en compagnie de celui-ci, l'exposition « Bloomberg New Contemporaries » à l'Institute of Contemporary Art (ICA), à Londres. Celle-ci présentait une installation vidéo de l'artiste américain Scott Lyman (né en 1986), intitulée *Folly/Monument; Excerpts from Alan Hollinghurst's "The Swimming-Pool Library"*. Cette œuvre double consistait en une « folie » néo-classique rose pâle (**fig. 19**) et en une vidéo de 26 minutes offrant une vision fragmentaire du premier roman d'Alan Hollinghurst, *The Swimming-Pool Library* (1988), film diffusé en boucle au sein de cette « folie ».



19. Scott Lyman, installation pour *Monument/Folly; Excerpts from Alan Hollinghurst's "The Swimming Pool Library"* (2014), exposition « New Contemporaries » (25 novembre 2015-24 janvier 2016), Institute of Contemporary Art, Londres, <http://scottedwardlyman.com/#/excerpts-from-alan-hollinghursts-the-swimmingpool-library/> (consulté le 14 janvier 2019) [reproduite avec l'aimable autorisation de l'artiste]

¹¹⁷ « The past is a foreign country [...]. », célèbre incipit de *The Go-Between* (1953) de L.P. Hartley, Harmondsworth, Penguin, 1970, p. 7.

Je saisis l'occasion du colloque conjoint de la SAIT et de la SEAC (société d'études anglaises contemporaines), co-organisé par Catherine Bernard, Isabelle Gadoin et Catherine Lanone sur le thème « Landscapes/Cityscapes: Writing/Painting/Imagining Situational Identity in British Literature and Visual Arts (18th-21st centuries) », qui eut lieu à Senate House (Londres) les 19 et 20 octobre 2017, pour commencer à réfléchir au miroir que l'œuvre de Lyman tendait au roman de Hollinghurst : le processus de *réfraction* qu'elle mettait en jeu. Cette remédiation offre en effet un double regard, à la fois sur les processus d'écriture du texte de 1988 et sur la lecture de ce roman depuis notre situation de citoyen·n·es du début du XXI^e siècle¹¹⁸. J'interrogeais la manière dont l'œuvre de Lyman réinventait le Londres de 1983 et la relation entre espace urbain et sexualités dissidentes qu'explore *The Swimming-Pool Library*. Je m'employais à montrer qu'au-delà d'une esthétique de la discontinuité, fondée sur des contrastes abrupts et incongrus, l'œuvre de Lyman – reflétant en cela le roman de Hollinghurst – tissait un réseau complexe de relations entre le passé et le présent, en particulier à travers sa bande-son et le motif de la danse : le paysage urbain s'y fait paysage sonore, reconstruction imaginaire du Londres *gay* cartographié par Hollinghurst. Je soulignais aussi que l'œuvre de Lyman s'amusait, sur le mode *queer*, à brouiller les frontières entre intérieur et extérieur, intime et monumental, individuel et collectif, et interrogeait de la sorte notre propre position et « identité situationnelle » de spectateur et de flâneur londonien.

C'est de nouveau à des questions d'espace, ou plutôt de *chronotopie* que je me proposais de réfléchir lorsque je fus invité à intervenir le 27 mai 2019 au séminaire « Lieux revisités », animé par Marie Laniel, Aurélie Thiria-Meulemans et Frédérique Spill de l'unité de recherche CORPUS (université de Picardie-Jules Verne). La notion de chronotope, forgée par Mikhaïl Bakhtine, matrice spatio-temporelle où se construit l'action du récit¹¹⁹, permet de penser les espaces que cartographie Hollinghurst. Dans mon intervention, j'analysais des variations sur le motif de la tombe en Arcadie, en particulier la visite du mausolée de Thomas Light Bowerchalke décrite dans *The Spell* (1998), troisième roman d'Alan Hollinghurst, et la tombe du poète-combattant Cecil Valance évoquée dans *The Stranger's Child*.

Les écrits de l'historien de l'art allemand Erwin Panofsky – disciple d'Aby Warburg – et sa pratique de l'iconologie, qui constituent un arrière-plan essentiel à mes recherches depuis le doctorat, servirent de point de départ à mon parcours. Panofsky livre en 1955 une célèbre

¹¹⁸ La communication a donné lieu à un article en anglais, « Intermedial Cityscapes: Re-imagining Gay London in Scott Lyman's *Folly/Monument; Excerpts from Alan Hollinghurst's The Swimming-Pool Library* (2014) », *Polysèmes* 22 | 2019), DOI : <https://doi.org/10.4000/polysemes.6095> (vol. III, p. 157-176).

¹¹⁹ Voir Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1987.

étude iconologique du non moins célèbre tableau de Nicolas Poussin, *Les Bergers d'Arcadie (Et in Arcadia Ego)* (ca 1638-1640, huile sur toile, 85 x 121 cm, musée du Louvre) étude intitulée « *Et in Arcadia Ego: Poussin and the Elegiac Tradition* »¹²⁰.

D'emblée, ce motif de la tombe en Arcadie, hérité de Virgile¹²¹, engage un dialogue entre les arts, entre peinture et écriture : la toile met en scène la tentative de déchiffrement par les bergers de l'inscription sur la stèle – deux des pâtres pointent de l'index la formule en latin, l'un des deux semble la toucher du doigt – inscription dont Panofsky offre une analyse philologique dans son essai. Selon l'historien de l'art, « *Et in Arcadia ego* » est un *memento mori* : c'est la Mort elle-même qui s'exprime et affirme que même en Arcadie, la patrie des bergers insouciantes, elle est là. Ma communication se fondait sur une approche à la fois intertextuelle et intermédiaire et s'employait à tracer une généalogie *queer* du *topos* de la tombe en Arcadie, dans le sillage de l'étude de Panofsky.

Le motif de la tombe en Arcadie n'est pas seulement un code pour dire les désirs homoérotiques ou les traumatismes de la communauté gay. Les ré-visionnements ou réécritures de ce motif forment un espace rhizomatique dans lequel le texte et l'image, l'ancien et le nouveau s'interpénètrent et s'éclairent pour donner naissance à une temporalité *queer*. Celle-ci vient perturber le cours linéaire du temps par des effets de retours, des résurgences intempestives, des « images-fantômes »¹²², mais aussi des « textes fantômes », qui fissurent le présent et troublent les lecteur·rice·s/spectateur·rice·s, qui, pour ainsi dire, ne savent plus bien sur quel pied danser : le *topos* de la tombe en Arcadie se fait espace mouvant, caractérisé par une oscillation entre distance ironique, humour *camp* et notes élégiaques.

C'est ainsi qu'au milieu de ma carrière se sont cristallisées – *rencontrées* – autour de l'œuvre de Hollinghurst plusieurs des interrogations qui ont sous-tendu ma recherche depuis ma thèse de doctorat, et avant même celle-ci. Des questions d'abord au sujet de la pratique de l'intertextualité : le texte comme palimpseste, produit du feuilletage d'œuvres du passé, ou mosaïque composée de tesselles d'origines diverses¹²³. Comme l'écrit Tiphaine Samoyault :

Si chaque texte se construit sa propre origine (son originalité), il s'inscrit en même temps dans une généalogie qu'il peut plus ou moins faire apparaître. Celle-ci compose un arbre aux

¹²⁰ Erwin Panofsky, « *Et in Arcadia Ego : Poussin et la tradition élégiaque* » (1955), dans *L'Œuvre d'art et ses significations*, Paris, Gallimard, 1969.

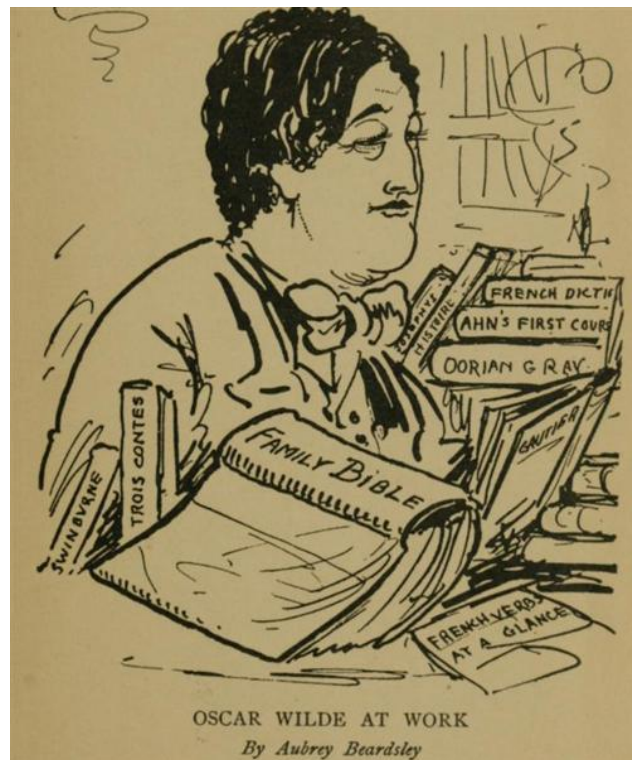
¹²¹ La description dans la cinquième bucolique, du monument funéraire au berger Daphnis, voir Virgile, *Bucoliques*, trad. Eugène de Saint-Denis, introduction Jean-Pierre Néraudau, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Classiques en poche », 1997, p. 56.

¹²² Voir Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2002.

¹²³ Julia Kristeva utilise la métaphore de la mosaïque pour renvoyer au phénomène d'intertextualité (*Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1969, p. 146).

embranchements nombreux, à rhizome plus qu'à racine unique, où les filiations se dispersent et dont les évolutions sont aussi bien horizontales que verticales¹²⁴.

Ce jeu intertextuel est bien sûr propre à tout texte littéraire. Il me semble néanmoins que l'œuvre de Wilde en offre un exemple particulièrement saisissant. Sa *Salomé* serait une « victime de l'hérédité » selon une critique publiée dans *The Pall Mall Gazette* du 27 février 1893¹²⁵, la fille de trop de pères – de Flaubert (*Salammô* [1862], « Hérodiade » [1877]) à Maeterlinck (dont les premiers drames symbolistes ont inspiré Wilde) –, comme le souligne aussi la caricature de Beardsley, *Oscar Wilde at Work* (fig. 20), qui montre l'écrivain à sa table de travail, entouré de volumes de Swinburne, Flaubert (*Trois Contes*) et Gautier, mais également d'un dictionnaire français et d'un manuel de conjugaison française... Son *Dorian Gray* est un « roman-manteau d'Arlequin¹²⁶ », émaillé de références à de nombreux autres textes, des pièces de Shakespeare aux poèmes de Gautier¹²⁷ : un texte « sous influence ».



20. Aubrey Beardsley, *Oscar Wilde at Work* (ca 1893), plume et encre sur papier, collection particulière [domaine public]

¹²⁴ Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité, mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2005, p. 5.

¹²⁵ Critique citée par Kerry Powell dans *Oscar Wilde and the Theatre of the Nineties*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 45.

¹²⁶ Liliane Louvel, *The Picture of Dorian Gray. Le double miroir de l'art*, Paris, Ellipses, coll. « Marque-page », 2000, p. 9.

¹²⁷ Pour un relevé plus exhaustif, voir Xavier Giudicelli, *Portraits de Dorian Gray*, op. cit., p. 32-33.

C'est précisément sous le signe de l'*influence* que se placent deux des ouvrages sur Hollinghurst, *Alan Hollinghurst: The Vitality of Influence* (2014) d'Allan Johnson et *Alan Hollinghurst: Writing under the Influence* (2016), volume collectif dirigé par Michèle Mendelssohn et Denis Flannery.

Si l'intertextualité est sans doute à la racine de la poétique – au sens fort du terme – de Hollinghurst, celle-ci se double de jeux intermédiaires. Les romans de l'auteur entrent constamment en résonance avec des œuvres visuelles et musicales, ce que la critique a eu tendance à moins prendre en considération. Une deuxième question qui m'a toujours intéressé est celle de la façon dont la littérature entre en relation avec d'autres arts : *Salomé* et *Dorian Gray* sont en l'espèce deux « cas d'école ». La pièce s'inspire d'une longue tradition de portraits de Salomé, tant textuelle que visuelle¹²⁸ ; elle a ensuite donné naissance à des images, mais aussi à des œuvres musicales, comme l'opéra de Richard Strauss (1905), qui en a assuré la postérité, mais aussi celui d'Antoine Mariotte (1905)¹²⁹. Si *Dorian Gray* interroge les rapports entre texte et image, il se fonde aussi sur un riche réseau de références musicales¹³⁰.

Au fil de mon parcours, je me suis, penché sur la façon dont l'image s'inscrit dans le texte sous le mode de l'*ekphrasis*, parfois avec quelque réticence – dans *Dorian Gray* par exemple, où le portrait du héros reste allusivement décrit, du moins dans sa version initiale¹³¹. J'ai également envisagé la manière dont l'image s'insère dans l'espace du livre sous la forme d'illustrations, lesquelles nouent nécessairement un dialogue avec le texte avec lequel elles co-existent. J'ai aussi travaillé sur les images que le texte génère, les remédiations d'un texte en bande dessinée ou sur la pellicule d'œuvres littéraires, et enfin sur la musique qui, dans *Howards End*, vient rythmer le texte. Chez Hollinghurst, texte, image et musique se rencontrent pour créer un espace que l'on pourrait qualifier de *queer* dans la mesure où sans cesse passé et présent s'interpénètrent.

Au cours de mes travaux, ce sont les questions de la mémoire et du temps, et celle de la labilité de la littérature qui m'ont passionné : la capacité infinie de cette dernière à être adaptée, remédiée, transformée, relue/revue et à activer ainsi des dialogues entre passé et présent. Le « tournant temporel » qu'ont pris les études *queer* depuis maintenant une dizaine d'années a eu

¹²⁸ Voir Carole Cambray, *Crise de la représentation dans la Salomé d'Oscar Wilde et chez ses illustreurs*, thèse de doctorat, dir. Danielle Bruckmuller-Genlot, université Marc-Bloch (Strasbourg), 2000.

¹²⁹ Voir Emily Eells, « Transposing Wilde's *Salomé*: the French operas by Strauss and Mariotte », dans *Franco-British Cultural Exchanges, 1880-1940: Channel Packets*, dir. Andrew Radford et Victoria Reid, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2012, p. 66-83.

¹³⁰ Voir le développement consacré à la musique (« Diabolus in musica ») dans Pascal Aquien, *The Picture of Dorian Gray. Pour une poétique du roman*, *op. cit.*, p. 139-149.

¹³¹ Voir Xavier Giudicelli, *Portraits de Dorian Gray*, *op. cit.*, p. 230-232.

un indéniable impact sur ma recherche : cette temporalité *queer* permet d'étudier à nouveaux frais les phénomènes d'intertextualité et d'intermédialité.

La fiction de Hollinghurst est aussi un espace polyglotte, où les langues entrent en contact. Son second roman, *The Folding Star* en est sans doute l'exemple le plus frappant. Les deux tiers de l'action ont pour cadre une ville belge anonyme. Je soulignais dans l'article « Englishness through the Looking Glass: Intersemiotic and Intercultural Dialogues in *The Folding Star* (Alan Hollinghurst, 1994) and *Bruges-la-Morte* (Georges Rodenbach, 1892) »¹³² la façon dont le roman de 1994 opérerait une double transposition de *Bruges-la-Morte*, roman symboliste de Georges Rodenbach. Il en transpose l'intrigue, d'une part. Le roman de Hollinghurst se fonde sur une série d'effets de duplication : le narrateur autodiégétique, Edward Manners, est un double du peintre Edgar Orst, qui lui-même, exactement comme le Hugues Viane de Rodenbach, croit rencontrer le sosie de son aimée défunte. D'autre part, *The Folding Star* reprend en partie le jeu intermédial qui fonde le roman de 1892, dont l'édition originelle était ornée d'illustrations photographiques fantomatiques de paysages urbains, qui modifiaient l'appréhension du texte¹³³. Je tâchais de montrer la façon dont l'expérience de l'anglicité se reflétait et se réfractait au prisme du symbolisme belge et comment, en un mouvement inverse, le roman de Hollinghurst retravaillait les formes et les figures du symbolisme pour brosser le portrait d'une « mélancolie au miroir »¹³⁴.

L'inclusion de mots ou d'expressions français se justifie certainement dans un roman comme *The Folding Star*, qui se déroule en grande partie dans ce pays trilingue qu'est la Belgique. Ceux-ci viennent souvent apporter un soupçon d'humour, dans le cas, par exemple, de mélanges linguistiques comme celui contenu dans cette réplique d'Edie, amie d'Edward Manners venue lui rendre visite, au sujet du trio formé par Luc, l'élève d'Edward dont ce dernier est tombé amoureux, et deux des camarades du jeune homme, Patrick et Sibylle : « “Un trio n'excite pas de soupçons”. “Well, my soupçons have never been more excités in their lives”¹³⁵ ». On notera toutefois que des mots ou des citations en français sont présents dans les différentes œuvres de l'auteur : du « *frisson* » qu'aurait perdu le milieu gay à l'ère de la *gay lib*

¹³² « Englishness through the Looking Glass: Intersemiotic and Intercultural Dialogues in *The Folding Star* (Alan Hollinghurst, 1994) and *Bruges-la-Morte* (Georges Rodenbach, 1892) », *Interfaces. Image/Texte/Langage* 37 (2016), « Appropriation and Reappropriation of Narratives », p. 55-76 (DOI : <https://doi.org/10.4000/interfaces.286>) (vol. III, p. 354-377).

¹³³ Voir la présentation de Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski dans Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte* (1892), éd. Jean-Pierre Bertrand and Daniel Grojnowski, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1998, ainsi que l'ouvrage de Paul Edwards, *Soleil noir : photographie et littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.

¹³⁴ Jean Starobinski, *La Mélancolie au miroir. Trois études sur Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989.

¹³⁵ Alan Hollinghurst, *The Folding Star*, London, Vintage, 1994, p. 153. Pas d'italiques dans l'original.

selon l’octogénaire Lord Nantwich¹³⁶ au vers du « Pont Mirabeau » de Guillaume Apollinaire qu’il récite pour dire la fuite inexorable du temps (« Passent les jours et les semaines¹³⁷ »), ou au « *trou de gloire* », la cave de la maison des Fedden, ainsi désignée par le père de famille, Gerald, dans *The Line of Beauty*¹³⁸. Nous assistons là à la création, par petites touches, d’une dynamique interlinguistique et interculturelle¹³⁹, qui n’est pas sans rappeler celle à l’œuvre dans les textes de Wilde, comme cette « odour of *lilas blanc* », réminiscence du poème « Dernier vœu » de Gautier, qui vient hanter Lord Henry à la fin de *Dorian Gray* et lui rappeler le temps perdu, l’été où il rencontra Dorian¹⁴⁰. On notera aussi que Hollinghurst traduit deux pièces de Racine, *Bajazet* en 1991 et *Bérénice* en 2012, versions dans lesquelles il se montre, selon Denis Flannery, sensible au souffle¹⁴¹, élément essentiel dans des traductions conçues pour la scène.

Dans le sillage de ces réflexions, ce sont aux rencontres interculturelles et interlinguistiques et aux expériences de traduction qui occupent une place grandissante dans mes travaux de recherche que je consacrerai la troisième partie de ce document de synthèse.

¹³⁶ Alan Hollinghurst, *The Swimming-Pool Library*, op. cit., p. 247.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 38-39, Guillaume Apollinaire, « Le Pont Mirabeau », dans *Alcools* (1913) ; *Œuvres poétiques complètes*, éd. Marcel Adéma et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1956, p. 45.

¹³⁸ Alan Hollinghurst, *The Line of Beauty*, London, Picador, 2004, p. 6, 492. Je commente ces expressions dans la monographie jointe à ce dossier, **vol. II, p. 252-253 et 274**.

¹³⁹ Emily Eells, « Introduction », *Revue LISA/LISA e-journal* [En ligne], vol. XIII-n° 1 | 2015, « Les mots étrangers », DOI : <https://doi.org/10.4000/lisa.7891>

¹⁴⁰ Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, éd. cit., p. 179 ; voir l’analyse qu’en propose Emily Eells dans « “La consolation des arts” : *The Picture of Dorian Gray* and Anglo-French Cultural Exchange », *Études anglaises* (vol. 69), p. 72-73.

¹⁴¹ Denis Flannery, « The Place of Breath in Alan Hollinghurst’s *Berenice* », dans *Racine’s Roman Tragedies. Essays on Britannicus and Bérénice*, dir. Nicholas Hammond and Paul Hammond, Leiden, Brill, coll. « Faux titre », 2022, p. 348-366.

TROISIÈME PARTIE

Rencontres interculturelles et interlinguistiques : échanges, traductions et transmissions

« Comme il est gentil ! il est déjà galant, il a un petit œil pour les femmes : il tient de son oncle. Ce sera un parfait gentleman », ajouta-t-elle en serrant les dents pour donner à la phrase un accent légèrement britannique. « Est-ce qu'il ne pourrait pas venir une fois prendre *a cup of tea*, comme disent nos voisins les Anglais ; il n'aurait qu'à m'envoyer un "bleu" le matin. »

Marcel Proust, *Du côté de chez Swann* (1913).

Pour Arthur Ransome, *The Picture of Dorian Gray* est « le premier roman français écrit en anglais¹ ». Cette boutade signale à quel point le roman d'Oscar Wilde est redevable à la littérature française : l'œuvre, nous l'avons vu, résonne, entre autres, d'échos aux textes de Théophile Gautier ou de Joris-Karl Huysmans (en particulier *À rebours*, 1884). L'affirmation de Ransome met également l'accent sur l'un des traits principaux de la littérature britannique de la fin du siècle, riche période d'échanges artistiques et culturels franco-britanniques et, au-delà, européens, prémices du cosmopolitisme de la Belle Époque et de l'entre-deux-guerres. Le décadentisme peut en effet être considéré comme un mouvement littéraire cosmopolite², qui se décline en Allemagne, en Autriche, en Belgique en France ou au Royaume-Uni. Il se caractérise par un jeu d'influences entre les différentes littératures nationales : au Royaume-Uni, il peut, dans une certaine mesure, être considéré comme un produit de l'influence de la littérature française.

Le XIX^e siècle finissant est ainsi une ère qui invite au comparatisme, comme je le rappelais dans la première partie de ce mémoire. La fin de siècle convie à un double comparatisme, en fait : d'une part, entre les littératures nationales, d'autre part, entre les systèmes sémiotiques, qui s'influencent et se pollinisent. La figure de Salomé, sur laquelle j'ouvrais ce mémoire, est paradigmatique de ces phénomènes de « traductions intersémiotiques³ ». De ce côté-ci de la Manche et à l'orée du XX^e siècle, ce jeu d'influences est aussi notable. Dans *Proust's Cup of Tea. Homoeroticism and Victorian Culture* (Ashgate, 2002), Emily Eells montre que l'art et la littérature du XIX^e britannique – de George Eliot à John Ruskin et, bien sûr, Oscar Wilde – ont informé l'œuvre de Marcel Proust. La chercheuse met en évidence l'anglophilie avérée de l'auteur de la *Recherche*, anglophilie qui souvent se teinte de touches (homo-)érotiques : l'anglomanie d'Odette de Crécy et la tasse de thé

¹ Arthur Ransome, *Oscar Wilde. A Study*, London, Martin Secker, 1912, p. 101. On se souviendra aussi du titre de l'ouvrage de Jacques de Langlade, *Oscar Wilde, écrivain français* (Paris, Stock, 1975).

² Voir l'ouvrage de Stefano Evangelista, *Literary Cosmopolitanism in the English Fin de Siècle*, Oxford, Oxford University Press, 2021.

³ Roman Jakobson, « Aspects linguistiques de la traduction » (1959), dans *Essais de linguistique générale*, trad. Nicolas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 71-86.

équivoque qu'elle propose au Narrateur dans *Du côté de chez Swann*⁴ en constitue un exemple. À cette anglomanie française répond une francophilie britannique dans certains cercles artistiques⁵.

Au fil de mon parcours d'enseignant-chercheur, je traquai d'abord ces rencontres interculturelles franco-britanniques au sein de revues fin-de-siècle comme *The Spirit Lamp* (1892-1893) ou *The Savoy* (1896). Cela me conduisit ensuite à m'intéresser à des questions de traduction. Je me penchais sur le destin de l'essai de Wilde *The Soul of Man Under Socialism*, au prisme des éditions et traductions dont il fit l'objet depuis sa première publication en 1891. Puis, je consacrais un travail au défi lancé par la traduction en français du titre de la comédie *The Importance of Being Earnest*. Ces premières enquêtes m'incitèrent à passer de la « théorie » à la pratique et à me livrer moi-même à des expériences de traduction, toujours placées dans une perspective intermédiaire et intertextuelle : la constitution avec Anne-Florence Gillard-Estrada d'une anthologie sur l'esthétisme britannique et la traduction et/ou retraduction de quelques-uns textes clefs de ce mouvement (des essais de Sidney Colvin et d'Oscar Wilde), puis la traduction à quatre mains avec Marianne Drugeon de *The Invention of Love* (1997), pièce de Tom Stoppard (né en 1937) qui jette un regard contemporain sur la fin de siècle en Grande-Bretagne, ou encore la transcription avec Sébastien Porte de poèmes de Richard Scott (né en 1981) tirés de la section « Verlaine in Soho » du recueil *Soho* (2018). Pour conclure cette partie, je montrerai la façon dont j'ai tenté de mettre mon travail de recherche au service des autres, d'une part par mes activités d'enseignement et les directions de mémoires de master que j'ai assurées, d'autre part, par la diffusion de ma recherche auprès d'un public élargi.

LES REVUES FIN-DE-SIÈCLE : ESPACES DE RENCONTRES

Dans l'introduction à *L'Europe des revues (1880-1920) : estampes, photographies, illustrations*, puis dans celle de *L'Europe des revues II : réseaux et circulations des modèles*, Évanghélia Stead et Hélène Védrine insistent d'entrée de jeu sur le fait que l'essor des revues artistiques et littéraires à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle est lié au développement des procédés photomécaniques : ces revues s'inscrivent dans le contexte général de développement

⁴ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, dans *À la recherche du temps perdu*, éd. dirigée par Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1987, p. 498-499.

⁵ Voir par exemple *Quand les arts traversent la Manche. Échanges et transferts franco-britanniques au XIX^e siècle*, dir. Fabrice Bensimon et Ségolène Le Men, Paris, Honoré Champion, 2016. Ces échanges s'inscrivent dans le contexte de l'Entente cordiale.

de l'imprimé depuis le milieu du XIX^e siècle⁶. « Objet[s] polymorphe[s] à la matérialité parlante⁷ », les revues permettent une circulation plus grande des images et mettent en lumière les continuités qui existent entre la fin de siècle et l'ère des avant-gardes⁸. Elles jouent un rôle performatif de « médiateur » entre les arts et entre les aires culturelles, sont « un nœud d'échanges », tissent des « réseaux de relations nationales et internationales »⁹.

C'est sur les réseaux franco-britanniques créés par l'entremise des revues fin-de-siècle que je me proposais de mettre l'accent lorsque je participais au colloque « Regards des Anglo-Saxons sur la France au cours du long XIX^e siècle », organisé conjointement par le CICC (Centre de recherche sur les civilisations et identités culturelles comparées des sociétés européennes et occidentales, université de Cergy-Pontoise) et le *Centre for Victorian Studies* (Leeds Trinity and All Saints), qui se tint à l'université de Cergy-Pontoise les 5 et 6 avril 2007. Je me concentrais sur l'éphémère revue *The Savoy* (1896), convaincu que les revues littéraires qui fleurirent au Royaume-Uni dans les années 1890 pouvaient contribuer à définir la spécificité de cette « perspective fin-de-siècle » qu'évoque Osbert Burdett (« The nineties is not a period but a point of view¹⁰ »). Ces périodiques constituaient en effet des vitrines pour les auteurs du tournant du siècle, un *medium* grâce auquel ils pouvaient diffuser leurs théories esthétiques et exprimer leur goût de l'autre – de l'art et de la littérature d'outre-Manche en particulier. Ces revues attestent clairement que les écrivains décadents britanniques se tournent vers la France comme source d'imitation et d'émulation. Le nom même de la célèbre revue *The Yellow Book* (1894-1897) constitue une allusion à la littérature française : à l'époque victorienne, les « livres jaunes » (ou *yellowbacks*) étaient synonymes de livres français audacieux, voire licencieux¹¹. Le mystérieux livre anonyme et « empoisonné » que Lord Henry

⁶ Évanghélia Stead et Hélène Védrine, Introduction à *L'Europe des revues (1880-1920) : estampes, photographies, illustrations*, dir. Évanghélia Stead et Hélène Védrine, Paris, PUPS, coll. « Histoire de l'imprimé. Références », 2008, p. 9-10. Le XIX^e siècle connaît une extraordinaire croissance de la production imprimée après 1830, liée entre autres à la modification des modes de production. Frédéric Barbier parle de « seconde révolution du livre » (« L'industrialisation des techniques », dans *Histoire de l'édition française*, t. IV, *Le Livre concurrencé 1900-1950*, dir. Henri-Jean Martin et Roger Chartier, Jean-Pierre Vivet, Paris, Promodis, 1986, p. 11).

⁷ Évanghélia Stead et Hélène Védrine, Introduction à *L'Europe des revues II (1860-1930) : réseaux et circulations des modèles*, dir. Évanghélia Stead et Hélène Védrine, Paris, PUPS, coll. « Histoire de l'imprimé. Références », 2018, p. 11.

⁸ Plusieurs études récentes ont porté sur la question de la continuité entre fin de siècle et modernisme. On peut citer *Reconnecting Aestheticism and Modernism. Continuities, Revisions, Speculations*, dir. Bénédicte Coste, Catherine Delyfer et Christine Reynier, New York and London, Routledge, 2017 et *Beyond the Victorian/Modernist Divide: Remapping the Turn-of-the-Century Break in Literature, Culture and the Visual Arts*, dir. Anne-Florence Gillard-Estrada et Anne Besnault-Levita, New York, Routledge, 2018.

⁹ Évanghélia Stead et Hélène Védrine (dir.), Introduction à *L'Europe des revues II*, art. cit., p. 8, 10 et 11.

¹⁰ Osbert Burdett, *The Beardsley Period. An Essay in Perspective*, London, John Lane, The Bodley Head, 1925, p. 6.

¹¹ Voir, par exemple, Chester W. Topp (dir.), *Victorian Yellowbacks and Paperback*, Denver (Colo.), Hermitage Antiquarian Shop, 1993.

offre à Dorian Gray dans le roman de Wilde pour parachever « l'édification » du jeune homme est d'ailleurs désigné sous le nom de « yellow book » (« It was a poisonous book. The heavy odour of incense seemed to cling about its pages and to trouble the brain¹² »). La décennie elle-même en vint, par métonymie, à être appelée « The Yellow Nineties »¹³ par les critiques.

Ma communication au colloque « Regards des Anglo-Saxons sur la France au cours du long XIX^e siècle », puis la version remaniée qui en fut publiée en 2008, intitulée « Double Perspectives. French Literature in Text and Image in *The Savoy* (1896) »¹⁴, avaient pour objet l'étude de la double transposition dont la littérature française faisait l'objet dans les pages de cette revue – une transposition à la fois textuelle et visuelle. Fondée outre-Manche dans la ville normande de Dieppe, *The Savoy* regroupait auteurs et artistes qui, associés à Oscar Wilde, craignaient les retombées des retentissants procès de l'écrivain, lesquels se terminèrent en mai 1895 et conduisirent celui-ci à être condamné à deux ans de prison avec travaux forcés. La revue était placée sous la direction conjointe d'Arthur Symons (pour les textes) et d'Aubrey Beardsley (pour les images) et publiée par l'éditeur londonien à la réputation sulfureuse, Leonard Smithers¹⁵. Le sommaire double de chaque numéro (« Literary contents » et « Arts contents ») signale clairement la nature bicéphale de la revue, le dialogue entre textes et images sur lequel elle se fonde.

La revue faisait la part belle à la littérature française, que ce soit sous la forme d'articles portant par exemple sur des œuvres d'Émile Zola (vol. I), de Joris-Karl Huysmans (vol. III) ou d'Edmond de Goncourt (vol. IV), de traductions de poèmes de Stéphane Mallarmé (vol. III et VIII) ou de Jean Moréas (vol. V), ou encore d'illustrations de ces textes français que la morale victorienne réprouvait : un portrait du Valmont des *Liaisons dangereuses* (1782) de Choderlos de Laclos dû à Beardsley (vol. VIII), par exemple, ou un frontispice pour *La Fille aux yeux d'or* (1835) de Balzac réalisé par Charles Conder (vol. IV)¹⁶, récit d'une passion entre

¹² Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, (1891), éd. Michael Patrick Gillespie, London/New York, Norton, coll. « A Norton Critical Edition », 2007, p. 103.

¹³ Albert Farmer, *Le Mouvement esthétique et « décadent » en Angleterre*, Paris, Honoré Champion, 1931, p. 257.

¹⁴ « Double Perspectives. French Literature in Text and Image in *The Savoy* (1896) », *Regards des Anglo-Saxons sur la France au cours du long XIX^e siècle*, dir. Catherine Hadjenko-Marshall et Odile Boucher-Rivalain, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 181-194 (vol. III, p. 451-467).

¹⁵ Leonard Smithers publia presque exclusivement des textes érotiques ou pornographiques au début de sa carrière, des œuvres de Sade, par exemple, comme la première traduction anglaise de *Justine ou les Infortunes de la vertu*, ou *Teleny, Or the Reverse of the Medal*, récit homoérotique dont Wilde serait l'un des auteurs. C'est Smithers qui prit en charge la publication des œuvres de Wilde après les procès et l'incarcération de ce dernier. C'est ainsi Smithers qui publia en 1898 *The Ballad of Reading Gaol*.

¹⁶ Les huit numéros de la revue ont à présent été numérisés, ce qui malheureusement n'était pas le cas en 2007-2008, <https://1890s.ca/savoy-volumes/> (consulté le 10 juillet 2023).

deux femmes, que lit, de façon significative, Gilberte de Saint-Loup (née Swann), la fille d'Odette de Crécy, dans *Le Temps retrouvé*¹⁷.

Paul Verlaine occupe une place de choix dans la revue. Edmund Gosse livre un récit mi-biographique, mi-fictionnel de sa rencontre avec Verlaine dans les rues de Paris (vol. II). L'auteur britannique se mue en « entomologiste » (c'est le terme qu'il utilise lui-même), parti à la chasse aux « papillons symbolistes », qu'il espère attraper dans son filet. Quand apparaît enfin le poète français, c'est sous la forme d'une vision fugace, comme frappée d'irréalité : un spectre qui s'évanouit à peine a-t-il récité « Claire de lune » (*Fêtes galantes*, 1869). Dans mon chapitre, j'examine également la double transposition du poème de Verlaine « Mandoline » (lui aussi tiré de *Fêtes galantes*) : à la fois la traduction « interlinguale » qu'en propose Arthur Symons (vol. I) et la traduction « intersémiotique »¹⁸ qui l'accompagne, à savoir une gravure d'après une aquarelle de Charles Conder (**fig. 21**). La traduction de Symons est en léger décalage avec le « vague » verlainien. Elle explicite, par exemple, les sous-entendus sexuels de la dernière strophe de « Mandoline » (« Tourbillonnent dans l'extase / D'une lune rose et grise, / Et la mandoline jase / Parmi les frissons de brise¹⁹ ») en procédant à un réagencement syntaxique (« And the mandolines and they, / Faintlier breathing, swoon / Into the rose and grey / Ecstasy of the moon »). Cette modulation place au dernier vers le substantif *ecstasy* (plus « aigu », moins polysémique que *frissons*, ce me semble) et introduit le verbe *swoon* (*se pâmer*) au deuxième vers. La gravure d'après l'aquarelle de Conder renvoie quant à elle à l'intermédialité qui fonde le recueil même de Verlaine, les *fêtes galantes* d'Antoine Watteau : Conder emprunte ici à *L'Embarquement pour Cythère* (1717, huile sur toile, 128 x 193 cm, musée du Louvre). Texte et image s'associent pour peindre un portrait de Verlaine vu au miroir de la fin de siècle britannique.

¹⁷ « Je ne voulus pas emprunter à Gilberte sa *Fille aux yeux d'or*, puisqu'elle la lisait », Marcel Proust, *Le Temps retrouvé (À la recherche du temps perdu)*, éd. dirigée par Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. IV, 1989, p. 286.

¹⁸ Les expressions « traduction interlinguale » et « traduction intersémiotique » sont celles forgées par Roman Jakobson, dans « Aspects linguistiques de la traduction », art. cit.

¹⁹ Paul Verlaine, « Mandoline » ; *Fêtes galantes* (1869) ; dans *Œuvres poétiques complètes*, éd. Y.-G. Le Dantec, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1938, p. 116.



21. Gravure d'après une aquarelle de Charles Conder, *The Savoy*, vol. I, janvier 1896, p. 43 [collection personnelle, photographie de l'auteur]

Quelques années plus tard, je revins aux revues fin-de-siècle à l'occasion du colloque « Aesthetic Lives » co-organisé par Bénédicte Coste et Catherine Delyfer, manifestation qui eut lieu les 23 et 24 septembre 2011 à l'université Paul Valéry-Montpellier. Ce colloque prenait pour point de départ d'une citation de Hegel au sujet des Grecs anciens reprise par Walter Pater dans *The Renaissance* (« They are great and free, and have grown up on the soil of their own individuality, creating themselves out of themselves, and moulding themselves to what they were, and willed to be²⁰ ») et se proposait de réfléchir aux modes de vie singuliers auxquels le mouvement esthétique britannique donna naissance.

Mon objet d'étude fut un autre périodique éphémère, *The Spirit Lamp*, revue oxonienne dont les 15 numéros furent publiés entre mai 1892 et juin 1893 par le libraire-éditeur James Thornton. La revue fut d'abord dirigée par J.S. Phillimore et Sandys Wason, puis, pour les six derniers numéros, par Lord Alfred Douglas, amant de Wilde. L'une des caractéristiques de cette revue estudiantine est qu'elle contient, outre de nombreuses traductions, des textes directement écrits en langue étrangère. La présence des langues anciennes, est notable : (libres) traductions de l'*Anthologie grecque* (Méléagre, par exemple, vol. I, n° 5), ou de Catulle pour le

²⁰ Walter Pater, *The Renaissance. Studies in Art and Poetry* (1^{re} édition 1873), éd. Adam Phillips, Oxford, Oxford University Press, 1986, p. 141.

domaine latin, voire textes écrits en grec ancien (traductions en grec de Robert Herrick, vol. I, n° II). Elle atteste ainsi ce lien déjà bien étudié entre hellénisme et homosexualité à l'époque victorienne²¹. Toutefois, la présence de langues vivantes, et en particulier du français – bien qu'il s'agisse là de l'un des traits saillants de *The Spirit Lamp* – a souvent été passée sous silence par la critique. Dans la revue, on trouve nombre de textes rédigés directement en français, notamment des poèmes : « Les amertumes d'une douceur » (de P.L.O.²², vol. I, n° II), « Caprice : la cigarette » (de P.L.O., vol. II, n° IV), « Suicide Triomphant » (P.L.O., vol. III, n° I), « Le moderne » (de « Veau-Marin », vol. III, n° II), « Sonnet » (de Pierre Louÿs, vol. IV, n° I)²³, ou « Échelle d'Éros » (de P.L.O., vol. IV, n° II).

Le but de ma communication était de montrer la façon dont la présence de mots et de textes français participait également d'une esthétisation du désir homoérotique. « Mais la vie de tout individu ne pourrait-elle pas être une œuvre d'art²⁴ ? », s'interroge Michel Foucault dans un entretien de 1983. Une telle affirmation fait écho, comme l'ont souligné Richard Dellamora²⁵ et Didier Éribon²⁶, à l'une des problématiques au cœur des œuvres de Walter Pater et d'Oscar Wilde²⁷, à savoir la création d'une « esthétique de l'existence » au sein de laquelle les frontières entre vie et art seraient brouillées et dont le but ultime serait, selon Didier Éribon, une recreation de soi en dehors des normes dominantes²⁸. Cette notion d'« esthétique de l'existence », utilisée par Foucault pour décrire les désirs et les pratiques homosexuels dans la Grèce antique, renvoie évidemment aussi à la construction d'un discours sur l'homosexualité à la fin du XIX^e siècle.

Ce travail sert de base à un article pour un numéro des *Cahiers victoriens et édouardiens* dirigé par Emily Eells sur le thème « Empreintes et emprunts de la langue étrangère dans la littérature victorienne et édouardienne » (automne 2013)²⁹. Dans cette étude, je souligne

²¹ Voir Linda Dowling, *Hellenism and Homosexuality in Victorian Oxford*, Ithaca (NY)/London, Cornell University Press, 1994 ou Stefano Evangelista, *British Aestheticism and Ancient Greece: Hellenism, Reception, Gods in Exile*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009.

²² Percy Lancelot Osborn, poète qui publia par la suite *Rose Leaves from Philostratus* (1901), une adaptation de textes de Philostrate, et une traduction de poèmes de Sappho (1909).

²³ « Traduction » en vers d'une lettre enflammée que Wilde adressa à Lord Alfred Douglas (« A letter written in prose poetry by Mr Oscar Wilde to a friend, and translated into rhymed poetry by a poet of no importance »).

²⁴ Michel Foucault, « À propos de la généalogie de l'éthique : aperçu du travail en cours » (1983), repris dans *Dits et Écrits 1954-1988*, éd. Daniel Defert et François Ewald, avec la collaboration de Jacques Lagrange, Gallimard, coll. « Quarto », t. II (1976-1988), 2001, p. 1211.

²⁵ Richard Dellamora, *Apocalyptic Overtures. Sexual Politics and the Sense of an Ending*, New Brunswick (NJ), Rutgers University Press, 1994, p. 8-9.

²⁶ Didier Éribon, *Réflexions sur la question gay*, Paris, Fayard, 1999, p. 247.

²⁷ Walter Pater, *The Renaissance*, éd. cit., p. 141 ; Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, éd. cit., p. 179.

²⁸ Didier Éribon, *Réflexions sur la question gay*, op. cit., p. 241-242.

²⁹ « Butterflies, Orchids and Wasps: Polyglossia and Aesthetic Lives: The Use of French in *The Spirit Lamp* (1892-1893) », *Cahiers victoriens et édouardiens* [En ligne], 78, Automne | 2013, « Empreintes et emprunts de la langue étrangère dans la littérature victorienne et édouardienne », dir. Emily Eells, DOI : <https://doi.org/10.4000/cve.930>, (vol. III, p. 468-482).

que les pages de *The Spirit Lamp* sont le lieu d'une *performance*. Le phénomène de polyglossie y participe de la translation et du codage de désirs autrement indicibles. L'esthétisation des désirs conduit à la construction d'une identité gay (avant l'heure) et contribue de ce fait à brouiller la frontière entre art et vie. Le passage par la langue étrangère permet d'articuler et, partant, de faire exister, ces désirs.

Au-delà, cette étude souligne que nous assistons dans *The Spirit Lamp* à la création d'une langue hybride, fondée sur un cadre de référence autre que britannique et, ainsi, à une forme de défamiliarisation de la langue anglaise et de la culture britannique, défamiliarisation suggérée également dans le dessin de Beardsley qui précède le sommaire du premier numéro de *The Savoy* (**fig. 22**), revue francophile et fondée en France, comme je le rappelais plus haut : la figure de John Bull, gallicisée (il a troqué le chapeau pour le casque ailé gaulois), semble s'être métamorphosée en dandy, mais aussi en Hermès (il porte des sandales ailées). Il est devenu un médiateur entre les mondes qui, d'un geste, invite à entrer dans un espace hybride où se mêleront les cultures britannique et française, un espace qui met en jeu ce phénomène de déterritorialisation/reterritorialisation théorisé par Gilles Deleuze et Félix Guattari³⁰. De même, dans *The Spirit Lamp*, c'est à la création d'une forme de langue et de littérature mineures³¹ que nous assistons – une langue et une littérature qui se nourrissent de plusieurs langues, de plusieurs identités et de plusieurs visions du monde, toujours en devenir.

³⁰ Voir Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

³¹ Voir Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.



22. Aubrey Beardsley, dessin pour la page précédant le sommaire,
The Savoy, vol. I, janvier 1896 [domaine public]

Ces travaux sur les échanges interculturels et intersémiotiques au sein des revues fin-de-siècle – question que j’avais un temps envisagé comme sujet de doctorat – m’ont ensuite invité à poursuivre la réflexion sur la traduction, en prenant comme point de départ la traduction du titre d’œuvres de Wilde.

WHAT’S IN A TITLE? : LE TITRE COMME SUPPORT DE RÉFLEXION SUR LA TRADUCTION

En 2010, je fus contacté par David Meulemans, directeur de l’alors toute jeune maison d’édition « Aux forges de Vulcain ». Il me proposa de rédiger une courte préface à une nouvelle traduction par Maxime Shelledy de l’essai de Wilde *The Soul of Man Under Socialism* (1891), volume qui parut en juillet 2010 sous le titre *L’Âme humaine et le socialisme*³². Ce travail constitua l’occasion de relire ce texte insolite, publié pour la première en février 1891 dans *The Fortnightly Review*. À l’origine de cet essai, il y aurait, selon Robert Ross, une conférence, prononcée en 1890 par le dramaturge anglo-irlandais George Bernard Shaw (1856-1950)³³,

³² Préface à Oscar Wilde, *L’Âme humaine et le socialisme*, Paris, Aux Forges de Vulcain, 2010, p. 1-7 (volume III, p. 665-672).

³³ Voir Richard Ellmann, *Oscar Wilde* (1987), London, Penguin, 1988, p. 450, par exemple.

connu pour son engagement socialiste, conférence à laquelle Wilde aurait assisté. Mais l'essai de Wilde est un creuset d'inspirations différentes, voire contradictoires. S'y décèle, par exemple, l'influence de William Morris (1834-1896), écrivain, artiste, artisan et militant politique d'obédience marxiste, auteur de l'utopie intitulée *News from Nowhere* (1890). S'y font aussi entendre des échos à l'œuvre de Walter Pater (à travers, par exemple, les références à la Renaissance³⁴).

Le titre de l'essai, qui associe deux termes *a priori* antithétiques – *soul* et *socialism* – en annonce le caractère hétérodoxe. Le texte se fonde sur quelques axiomes qui ne peuvent manquer de surprendre. L'altruisme et la charité sont nocifs en ce qu'ils entretiennent et perpétuent la pauvreté. Le socialisme conduira à l'individualisme, redéfini par Wilde de façon positive comme la réalisation de soi. Le Christ prône l'épanouissement personnel, c'est-à-dire l'individualisme, dans l'acception wildienne du terme : Jésus est en ce sens un socialiste. Se rapprochant enfin de l'anarchisme, l'essai de Wilde préconise l'abolition de toute forme d'autorité, y compris celle exercée par le peuple. La démocratie est, selon Wilde, la pire forme de tyrannie : c'est un socialisme élitiste que défend Wilde. L'écrivain se lance dans une diatribe contre l'opinion publique et l'assujettissement qu'elle engendre par le truchement de la presse dite « populaire » : « In old days men had the rack. Now they have the press³⁵ ». Il défend le droit à la vie privée, ce qui ne peut manquer d'avoir une résonance à notre époque et se teinte également d'une valeur tristement prémonitoire, quand on songe à la manière dont la presse fit ses choux gras des moindres détails des procès qui conduisirent à la « chute » de Wilde³⁶.

Cette première relecture de *The Soul of Man Under Socialism* m'incita à poursuivre mes recherches et à m'interroger sur l'articulation entre politique et esthétique qui sous-tend ce texte ainsi qu'à la réception de cet essai dû à l'écrivain peut-être le plus emblématique de l'esthétisme, mouvement qui est synonyme de l'autonomie des arts à la fin du XIX^e siècle. *The Soul of Man Under Socialism* a souvent déconcerté la critique et donné lieu à des réactions contradictoires : si pour Josephine M. Guy, l'essai n'a rien de politique (« [...] far from being a political essay, [it] is its very antithesis, for it dissolves the grounds of both political debate and political action³⁷ »), il présente au contraire un « programme socialiste radical » selon

³⁴ Oscar Wilde, « The Soul of Man under Socialism », dans *The Complete Works of Oscar Wilde*, éd. Josephine M. Guy, Oxford, Oxford University Press, vol. 4, 2007, p. 262.

³⁵ *Ibid.*, p. 255.

³⁶ Voir Richard Ellmann, *Oscar Wilde, op. cit.*, p. 450, par exemple.

³⁷ Josephine M. Guy, « “The Soul of Man under Socialism”: A (Con)Textual History », dans *Wilde Writings. Contextual Conditions*, dir. Joseph Bristow, Toronto, University of Toronto Press in association with the UCLA Center for Seventeenth and Eighteenth-Century Studies and the William Andrews Clark Memorial Library, 2003, p. 77.

Jonathan Dollimore³⁸. Je proposais une communication sur ce sujet d'abord à une journée d'étude sur la dissidence à l'université Toulouse-Le Mirail en novembre 2010, animée par Nathalie Duclos, puis à un colloque à l'université de Bourgogne co-organisé par Françoise Bort et Bénédicte Coste en octobre 2013 sur le thème « Artistic Commitments 1880-1950 ».

Dans l'article qui fit suite à la communication donnée au colloque de 2013, « Aesthetics and Politics: The Afterlives of Oscar Wilde's *The Soul of Man Under Socialism* (1891) », publié dans la revue *E-rea* en 2016³⁹, je retrace le devenir de l'essai de Wilde au prisme de son histoire éditoriale. L'étude d'éléments du paratexte, en particulier les variations sur les traductions du titre dans les éditions en un volume de l'essai parues en Europe depuis 1891 fait apparaître le statut incertain de ce texte, et peut-être aussi l'embarras des éditeurs ou des traducteurs pour le classer. La mention du socialisme est souvent omise, comme ce fut du reste déjà le cas pour la réédition de l'essai en 1895 par Arthur L. Humphreys. Les deux termes sont aussi parfois inversés : le titre devient *Der Sozialismus und die Seele des Menschen* (*Le Socialisme et l'âme de l'homme*) dans une traduction allemande de 1904 due à Hedwig Lachmann et à son mari Gustav Landauer, l'un des théoriciens de l'anarchisme. Certaines notions absentes du titre sont parfois introduites : *Individualismo e Socialismo* (*Individualisme et Socialisme*), dans une traduction italienne de Guglielmo Zatti (Brescia, Studio Editoriale Vivi, 1945). Le titre de l'essai fait même dans certains cas l'objet d'une réécriture complète : *L'Homme et son âme devant la société* pour la traduction Daniel Mauroc parue en 1971 chez Jean-Jacques Pauvert (**fig. 23**), éditeur connu pour sa réédition de textes oubliés ou censurés, notamment ceux de Sade. Ce nouveau titre donné à *The Soul of Man under Socialism* évoque bien sûr en filigrane les procès de Wilde : « devant la société » évoque un jugement. La couverture jaune fait quant à elle penser à celle des « livres jaunes » victoriens susmentionnés et signale le caractère sulfureux, ou du moins affiché comme tel, de l'ouvrage. Un bon mot, tiré de l'essai (« To live is the rarest thing in the world. Most people exist, that is all⁴⁰ ») – autre référence sans doute au destin exceptionnel, et tragique, de Wilde – figure en couverture. Il est vrai que *The Soul of Man under Socialism* prend des accents de plaidoyer *pro domo*, reprenant et renversant les

³⁸ Jonathan Dollimore, *Sexual Dissidence. Augustine to Wilde, Freud to Foucault*, Oxford, Clarendon Press, 1991, p. 7.

³⁹ « Aesthetics and Politics: The Afterlives of Oscar Wilde's *The Soul of Man Under Socialism* (1891) », *E-rea* [En ligne], 13.2 | 2016, « Artistic and Literary Commitments », dir. Françoise Bort et Bénédicte Coste, DOI : <https://doi.org/10.4000/erea.5129> (volume III, p. 483-498).

⁴⁰ Oscar Wilde, « The Soul of Man under Socialism », éd. cit., p. 239. Cette pratique de la citation ainsi mise en exergue rappelle que Wilde a souvent été vu comme pourvoyeur de bons mots : ses aphorismes et ses mots d'esprit sont sans cesse cités, repris ou déformés, dans les contextes les plus divers.

accusations d'immoralité formulées à l'encontre de *The Picture of Dorian Gray* lors de la première publication du roman en juillet 1890 dans *Lippincott's Monthly Magazine*.

Pour des raisons liées au droit de diffusion de l'image, l'illustration initialement reproduite ici a été retirée de la version électronique de ce document de synthèse.

23. Couverture de *L'Homme et son âme devant la société (The Soul of Man under Socialism)*, trad. Daniel Mauroc, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1971

Dans un second temps, « Aesthetics and Politics: The Afterlives of Oscar Wilde's *The Soul of Man Under Socialism* (1891) » analyse certaines des lectures et des révisions que l'essai de Wilde a suscitées, en particulier l'usage politique qui en a été fait dans le contexte de la théorie *queer* en Grande-Bretagne, dans les travaux de Jonathan Dollimore et Alan Sinfield, que j'avais découverts lors de mon année de maîtrise⁴¹. Je m'emploie à souligner la manière dont *The Soul of Man Under Socialism* reflète et questionne la difficile négociation entre les mots et les actes, esthétique et politique, art et engagement. Sans cesse l'essai fait vaciller la *doxa* : peut-être suggère-t-il un « découpage des temps et des espaces », une reconfiguration du monde (ce que Jacques Rancière désigne sous le terme *dissensus*), un *partage du sensible* en ce moment clef dans la redéfinition d'une nouvelle politique de l'esthétique et d'une nouvelle esthétique de la politique qu'est la fin du XIX^e siècle⁴².

⁴¹ Voir la première partie de ce mémoire de synthèse, p. 23-25.

⁴² Voir Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.

Souvent, un texte se fait portrait de son lectorat au fil du temps : c'est sans doute l'un des enseignements que je retirerai de mes recherches sur *The Soul of Man under Socialism*. Les traductions, parfois inattendues, du titre de l'essai et le travail mené sur *The Importance of Being Earnest* en 2014-2015 (voir la deuxième partie de ce document de synthèse) me menèrent à m'intéresser aux versions françaises du titre de la comédie de 1895. Il est communément admis, à raison sans doute, que *L'Importance d'être constant* est la meilleure solution qui a été trouvée pour rendre le jeu de mots créé en anglais par l'homophonie entre l'adjectif *earnest* (« sérieux ») et le prénom *Ernest* : c'est à Léon Guillot de Saix que revient le crédit d'avoir trouvé cette équivalence dans sa traduction de 1950. Il est à noter que même là, de subtiles variations se font jour. Le syntagme nominal (*The Importance*) fait parfois l'objet d'une transposition (*Il importe*), dans les traductions de Guillot de Saix et de Gérard Hardin (1986), peut-être en écho au proverbe, genre théâtral dont les comédies d'Alfred de Musset sont les exemples les plus célèbres (*On ne badine pas avec l'amour* [1834], *Il ne faut jurer de rien* [1836], *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* [1845], par exemple). Le français est en outre obligé de trancher entre *constant*, l'adjectif, et *Constant*, le prénom, en raison de l'usage des majuscules dans les titres, qui diffère en français et en anglais : la première lettre d'un adjectif en fin de titre ne saurait être composée en majuscule en français. Le choix heureux de *constant/Constant* a-t-il toutefois toujours eu cours ? Mon enquête eut tôt fait de montrer le contraire : *De l'importance du sérieux, Il est important d'être aimé, De l'importance d'être fidèle, L'Importance d'être parfait, Il est important d'être aimable...* Voilà quelques-unes des déclinaisons du titre en français de la comédie de Wilde⁴³.

Un colloque à l'université de Lille, pôle important d'enseignement et de recherche en traduction et en traductologie en France, fut l'occasion d'explorer plus avant la question. Intitulée « Du jeu dans la langue. Traduire les jeux de mots » et organisée conjointement par Frédérique Brisset, Audrey Coussy, Ronald Jenn et Julie Loison-Charles les 23 et 24 mars 2017, cette manifestation entendait remettre au travail la réputation d'intraduisibilité du jeu de mots, pointée par Henri Bergson⁴⁴, caractère intraduisible en réalité contredit par les traducteur·rice·s qui, quotidiennement, parviennent à triompher de ces difficultés et à restituer l'humour de l'original dans leurs textes.

⁴³ Pour une liste complète, voir « Qu'y a-t-il dans un nom ? Traduire les jeux de mots dans *The Importance of Being Earnest* d'Oscar Wilde », dans *Du jeu dans la langue : traduire les jeux de mots*, dir. Frédérique Brisset, Audrey Coussy, Ronald Jenn, Julie Loison-Charles, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2019, p. 172 (volume III, p. 528).

⁴⁴ Henri Bergson, *Le Rire, essai sur la signification du comique* (1900), Paris, PUF, 2002, p. 5.

La communication que je donnais dans le cadre de ce colloque, ensuite publiée dans une version remaniée⁴⁵, se fondait sur un corpus d'une vingtaine de traductions ou adaptations françaises de la comédie de Wilde. L'objet de cette communication était de comparer la traduction de certains des jeux de mots portant sur les noms qui émaillent la pièce – en commençant par celui qui fonde le titre de l'œuvre –, en analysant la dimension sémantique, mais aussi intertextuelle des équivalents à *E(a)rnest* retenus par les traducteurs français de la pièce, prise en compte de la dimension culturelle de l'humour et du jeu de mots à laquelle invitaient les organisateurs du colloque. Ce travail se proposait également de réfléchir à la traduction du jeu entre sens littéral et sens figuré, principe qui sous-tend la pièce de Wilde, outre celui de l'antiphrase – les *E(a)rnest* de la pièce, Jack puis Algernon, ne sont guère caractérisés par leur sérieux... Pour ce faire, j'examinais les différentes propositions de traduction du jeu de mots lors de la célèbre « prise de bec » entre Cecily et Gwendolen, quand toutes deux pensent être fiancées au même *E(a)rnest* :

Cecily: Do you suggest, Miss Fairfax, that I entrapped Ernest into an engagement? How dare you? This is no time for wearing the shallow mask of manners. When I see a spade, I call it a spade.

Gwendolen [*satirically*]: I'm glad to say that I have never seen a spade. It is obvious that our social spheres have been widely different⁴⁶.

Il s'agit d'un jeu de mots sur l'expression figurée « to call a spade a spade » (dont l'équivalent français serait *appeler un chat un chat*). Les « noms d'oiseaux » choisis par plusieurs traducteurs font souvent référence au monde agricole (renvoyant ainsi par métonymie à la bêche de l'original), mais l'on pourra noter de subtiles nuances entre la « dinde » de Jean-Michel Déprats (« J'appelle un chat un chat et une dinde une dinde⁴⁷ ») et l'« oie » de Pascal Aquien (« J'appelle un chat un chat et une oie une oie⁴⁸ ») : une dinde désigne une personne de sexe féminin prétentieuse et sottise, une oie fait penser à l'expression « une oie blanche », c'est-à-dire une jeune fille niaise et candide, ce qui est sans doute la manière dont Gwendolen, la citadine, considère Cecily, la campagnarde. Les traductions de Michel Borel (2008) et de Jean-Marie Besset (2013) opèrent quant à elles des choix surprenants. La première (« Quand je vois

⁴⁵ « Qu'y a-t-il dans un nom ? Traduire les jeux de mots dans *The Importance of Being Earnest* d'Oscar Wilde », dans *Du jeu dans la langue : traduire les jeux de mots*, op. cit., p. 169-183 (volume III, p. 522-539).

⁴⁶ Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest*, éd. Michael Patrick Gillespie, New York, Norton, coll. « A Norton Critical Edition », 2006, p. 41.

⁴⁷ Oscar Wilde, *L'Importance d'être constant*, trad. Jean-Michel Déprats, éd. Alain Jumeau, Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2012, p. 141-142. J'ai rédigé un compte rendu de cette édition (compte rendu de *L'Importance d'être constant*, trad. Jean-Michel Déprats, éd. Alain Jumeau, Gallimard, coll. « Folio Théâtre », 2012, *Cahiers victoriens et édouardiens* [En ligne], 79, Printemps | 2014, DOI : <https://doi.org/10.4000/cve.1334> [volume III, p. 677-680]).

⁴⁸ Oscar Wilde, *L'Importance d'être constant*, éd. et trad. Pascal Aquien, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2000, p. 179.

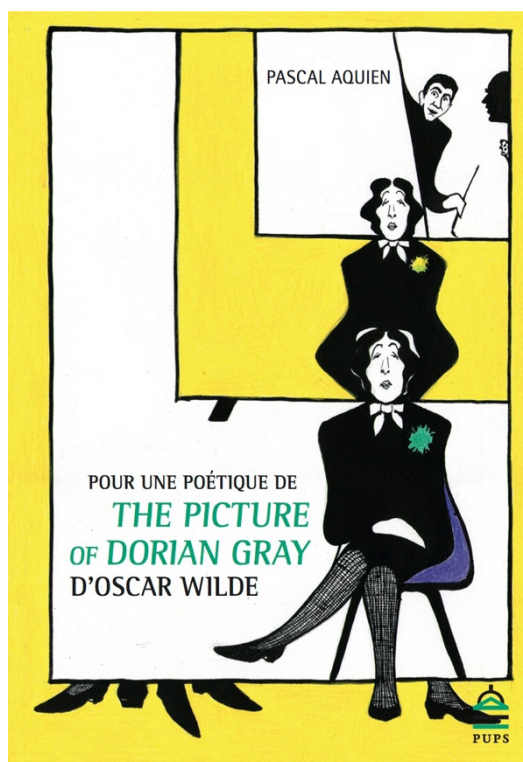
un nègre, je l'appelle un nègre⁴⁹ ») introduit des connotations racistes qui paraissent peu justifiées, voire franchement déplacées. *Spade* peut en effet être un terme argotique injurieux servant à désigner un Noir, mais son emploi n'est attesté que depuis 1928 selon l'*Oxford English Dictionary*, et Borel commet donc ici un anachronisme. La seconde fait apparaître des sous-entendus sexuels (« Moi j'appelle une chatte un chat⁵⁰ »), qui, certes, font écho à l'origine de l'expression française, mais paraissent déplacés dans la bouche d'une jeune Victorienne de bonne famille et, surtout, en inadéquation avec l'original, qui ne contient aucune gauloiserie implicite.

Je concluais mon chapitre sur une *coda* visuelle : une analyse d'un projet d'illustration pour la couverture de la réédition de l'ouvrage de Pascal Aquien, *The Picture of Dorian Gray : pour une poétique du roman* (2005), à paraître aux SUP, image réalisée par l'artiste Patrick Chambon (**fig. 24**). La tonalité de cette couverture est ludique, comme en témoignent par exemple les cinq pieds qui s'inscrivent au premier plan : c'est au « pied de la lettre » que l'artiste a lu l'indication initiale donnée sur le portrait de Dorian Gray dans le roman (« the full-length portrait of a young man of extraordinary personal beauty⁵¹ » [« le portrait *en pied* d'un jeune homme d'une extraordinaire et singulière beauté », je souligne]), hommage à l'humour de Wilde et facétie visuelle qui atteste que son esprit est toujours bien vivant et que la traduction, qu'elle soit visuelle ou linguistique, peut vivifier la lettre.

⁴⁹ Oscar Wilde, *L'Importance d'être Parfait*, trad. Michel Borel, Paris, Éditions de l'Amandier, 2008, p. 108.

⁵⁰ Oscar Wilde, *L'Importance d'être sérieux*, trad. Jean-Marie Besset, Paris, L'Avant-Scène Théâtre, 2013, p. 52.

⁵¹ Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, éd. cit., p. 6.



24. Patrick Chambon, projet de couverture pour Pascal Aquien, *Pour une poétique de The Picture of Dorian Gray*, Paris, SUP (à paraître) © SUP [avec l'aimable autorisation de l'éditeur]

DE LA THÉORIE A LA PRATIQUE... ET VICE-VERSA : TRADUIRE/ADAPTER L'ESTHÉTISME ET LA LITTÉRATURE DU XIX^e SIÈCLE, DE SIDNEY COLVIN À TOM STOPPARD ET RICHARD SCOTT

« Traduire [...] c'est à la fois habiter dans la langue de l'étranger et donner hospitalité à cet étranger au cœur de sa propre langue. De la même manière, ne peut-on pas dire que la mémoire et l'histoire traduisent ce qui a été transmis de l'événement dans la langue d'accueil du narrateur ? »

Paul Ricœur, « La marque du passé » (1998).

Traduire l'esthétisme britannique : peinture, littérature et critique d'art

L'esthétisme britannique connaît un regain d'intérêt en France depuis une bonne dizaine d'années à présent. En témoignent plusieurs expositions parisiennes qui ont mis à l'honneur ce mouvement artistique et littéraire : « Beauté, morale et volupté dans l'Angleterre victorienne » au musée d'Orsay (13 septembre 2011-15 janvier 2012)⁵², « Désirs et volupté à l'époque victorienne au musée Jacquemart-André (13 septembre 2013-20 janvier 2014), « Oscar Wilde :

⁵² Exposition itinérante dont le titre changea en fonction des lieux où elle se tint : au Victoria and Albert Museum, cette même exposition s'intitulait « Aestheticism: The Cult of Beauty 1860-1900 » et à San Francisco « The Cult of Beauty: The Victorian Avant-Garde 1860-1900 ».

l'impertinent absolu » au Petit Palais (28 septembre 2016-15 janvier 2017)⁵³. À cette liste, on peut ajouter l'exposition William Morris (« William Morris : l'art dans tout ») qui s'est récemment tenue à la Piscine de Roubaix (8 octobre 2022-8 janvier 2023). La vogue de l'art fin-de-siècle anglo-américain ne semble point devoir passer, avec une exposition sur John Singer Sargent au musée d'Orsay prévue pour 2025. Pour autant, certains des textes clefs du mouvement esthétique, comme ceux de Sidney Colvin, de John Ruskin ou d'Algernon Swinburne, restent mal connus en France, inédits ou dispersés dans les œuvres traduites des écrivains ou des critiques d'art en question. Les travaux marquants sur l'esthétisme, comme ceux d'Elizabeth Prettejohn, restent en outre assez peu diffusés dans l'Hexagone⁵⁴. Forts de cette constatation, Anne-Florence Gillard-Estrada (université Rouen-Normandie) et moi proposâmes un volume sur l'esthétisme pour la collection « Héritages critiques » des ÉPURE (Éditions et presses universitaires de Reims), collection dirigée par Jean-Louis Haquette et Bernard Teyssandier.

Les volumes d'« Héritages critiques » (collection qui existe depuis 2011 et en est à présent à sa quinzième livraison) se présentent en trois volets : une préface précédée d'une présentation succincte (Contextes), une sélection de textes et une série d'études critiques inédites, suivies d'une bibliographie générale. Un premier choix à opérer, délicat, fut celui des essais à faire figurer dans le volume pour traduction et annotation : nous retînmes finalement cinq textes, certains d'auteurs connus comme Algernon Swinburne (« Notes on the Royal Academy Exhibition », 1868), John Ruskin (« Lecture II : Mythic Schools of Painting. E. Burne-Jones and G.F. Watts », 1883) ou Oscar Wilde (« The Grosvenor Gallery » [1877], « The Grosvenor Gallery » [1879]), d'autres dus à critiques d'art moins célèbres (Sidney Colvin, « English Painters and Painting in 1867 » [1867]), mais dont le rôle fut capital pour la définition de l'esthétisme. Nous aurions certes pu inclure certains des écrits de Walter Pater, mais ceux-ci avaient déjà été traduits par Bénédicte Coste⁵⁵ et l'éditeur (« Classiques Garnier ») ne paraissait pas, aux dires de la traductrice, très ouvert à leur republication. L'étude critique d'Anne-Florence Gillard-Estrada (« La critique d'art de Walter Pater⁵⁶ ») vient en partie combler cette lacune. La critique d'art esthétique féminine, incarnée par exemple par Vernon

⁵³ J'ai co-rédigé avec Marianne Drugeon un compte rendu de cette exposition (« Oscar Wilde : l'impertinent absolu » [Petit Palais, 28 septembre 2016-15 janvier 2017], *Miranda* [Online], 13 | 2016, DOI : <https://doi.org/10.4000/miranda.9561> [volume III, p. 677-680]).

⁵⁴ Voir notamment Elizabeth Prettejohn, *Art for Art's Sake: Aestheticism in Victorian Painting*, New Haven/London, Yale University Press, 2007.

⁵⁵ Walter Pater, *La Renaissance. Études d'art et de poésie*, trad. Bénédicte Coste, Paris, Classiques Garnier, 2016.

⁵⁶ Anne-Florence Gillard-Estrada, « La critique d'art de Walter Pater », dans *L'Esthétisme britannique (1860-1900) : peinture, littérature et critique d'art*, dir. Anne-Florence Gillard-Estrada et Xavier Giudicelli, Reims, ÉPURE, coll. « Héritages critiques », 2020, p. 147-165.

Lee (nom de plume de Violet Paget, 1856-1933) par exemple, n'a malheureusement pas non plus pu être retenue, en partie en raison de contraintes éditoriales en termes de nombre de signes. Si le dernier texte traduit dans l'ouvrage date de 1883, les études qui figurent dans le volume embrassent une temporalité plus longue : le chapitre de Clément Dessy⁵⁷ s'intéresse ainsi à la postérité de l'esthétisme en Belgique.

L'esthétisme est un mouvement qui est à la fois intrinsèquement britannique et résolument européen : il tire son origine de la philosophie allemande (Alexander Gottlieb Baumgarten) et de la littérature française (Charles Baudelaire, Théophile Gautier)⁵⁸. Il naît au Royaume-Uni à la fin des années 1850 et au début des années 1860 : Dante Gabriel Rossetti, l'un des membres fondateurs de la confrérie préraphaélite (créée en 1848) agrège autour de lui un groupe de jeunes artistes (Edward Burne-Jones, William Morris, Arthur Hughes, par exemple), tous unis par le désir de placer la beauté au-dessus de toute autre considération. L'esthétisme forme une nébuleuse à laquelle on peut rattacher, outre Rossetti ou Burne-Jones, des artistes comme James Abbott McNeill Whistler ou Frederick Leighton, mais aussi des critiques d'art et écrivains comme Walter Pater, John Ruskin, Algernon Swinburne ou Oscar Wilde. Le mouvement a essaimé au-delà des frontières du Royaume-Uni, dans l'œuvre du symboliste belge Fernand Khnopff, fortement influencé par Edward Burne-Jones, qui figure en filigrane du roman de Hollinghurst, *The Folding Star*⁵⁹. L'esthétisme est également un mouvement trans-artistique qui ne saurait se saisir qu'à travers la mise en regard du texte et de l'image, l'étude de l'influence réciproque de la peinture et de la littérature et l'examen d'une critique d'art créatrice.

Pour ce volume, en sus de la préface rédigée à quatre mains avec Anne-Florence Gillard-Estrada, je pris en charge la traduction de trois essais, « English Painters and Painting in 1867 » de Sidney Colvin et les deux comptes rendus de l'exposition annuelle de la toute récente Grosvenor Gallery, lieu-clef de l'esthétisme (elle ouvrit ses portes en 1877)⁶⁰, que Wilde rédigea pour des périodiques irlandais (« The Grosvenor Gallery » [1877], « The Grosvenor Gallery » [1879])⁶¹ et qui dessinent en creux un portrait de l'écrivain en jeune critique,

⁵⁷ Clément Dessy, « Swinburne en partage chez les écrivains belges de la fin de siècle : de la sensibilité au sadisme esthétique », dans *L'Esthétisme britannique, op. cit.*, p. 203-226.

⁵⁸ Voir la préface à *L'Esthétisme britannique, op. cit.*, p. 11, 19. Cette préface est reprise dans le **volume III de ce dossier, p. 562-586**.

⁵⁹ Voir le chapitre V de la monographie jointe à ce dossier, **vol. II, p. 157-176**.

⁶⁰ Sur la Grosvenor Gallery, voir la préface à *L'Esthétisme britannique, op. cit.*, p. 17-18 (**p. 562-586 dans le volume III de ce dossier**).

⁶¹ Sidney Colvin, « Peintres et peintures anglais de 1867 », texte traduit par Xavier Giudicelli et annoté par Anne-Florence Gillard-Estrada et Xavier Giudicelli, dans *L'Esthétisme britannique, op. cit.*, p. 35-57 (**vol. III, p. 587-610**) ; Oscar Wilde, « La Grosvenor Gallery » (1877), texte traduit par Xavier Giudicelli et annoté par Anne-Florence Gillard-Estrada et Xavier Giudicelli, *Ibid.*, p. 87-110 (**vol. III, p. 611-634**) ; Oscar Wilde, « La

rappelant *A Private View at the Royal Academy, 1881* (voir **fig. 2**) de William Powell Frith, toile dont un détail servit de couverture dans les années 1980 à l'édition « Livre de poche » du *Portrait de Dorian Gray* dans laquelle je lus pour la première fois le roman, comme je le précisais dans la première partie de ce mémoire de synthèse.

Les enjeux de la traduction de ces textes furent d'abord leur nature palimpsestueuse. Ils mêlent en effet *ekphraseis* d'œuvres visuelles – il fut évidemment nécessaire de « reconstruire » les expositions décrites et de retrouver les œuvres qui y étaient présentées et leurs autrices ou auteurs – et références littéraires et philosophiques, sans doute transparentes pour le lectorat de l'époque, qu'il fallut identifier, puis éclairer pour le·la lecteur·rice contemporain·e. Le travail de traduction se doubla d'un important travail d'annotation et de la constitution d'un glossaire des artistes et critiques d'art cités, qui figure en fin de volume. Colvin fait par exemple référence à deux reprises à Auguste Comte (*Discours sur l'ensemble du positivisme* [1848]), fait allusion aux théories de Baumgarten ou cite (de façon un peu inexacte) « Elegiac stanzas suggested by a painting of Peele Castle, in a storm, by Sir George Beaumont » de William Wordsworth⁶², sans donner de référence dans l'essai original. Il nous parut important de remplir pleinement notre rôle d'éditeurs, de mettre en évidence ces réseaux d'influences et de souligner, par le biais de renvois internes, les liens entre les textes traduits : Colvin et Wilde mentionnent tous deux, par exemple, *The Afterglow in Egypt* de William Holman Hunt (1854, huile sur toile, 185,4 x 86,3 cm, Southampton City Gallery)⁶³.

L'indispensable travail d'érudition s'accompagna d'un véritable exercice de style, qui m'invita à relire des écrits sur l'art de l'époque, comme ceux de Baudelaire⁶⁴ ou de Huysmans⁶⁵, par exemple : les essais que je traduisis pour ce volume brouillent souvent les frontières entre critique et création et offrent des *ekphraseis* très travaillées des toiles dont ils rendent compte. Tel est le cas des œuvres de John Roddam Spencer Stanhope, comme *Love and the Maiden* (**fig. 25**), décrit ainsi par Wilde dans « The Grosvenor Gallery (1877) » :

A rose-garland presses the boy's brown curls, and he is clad in a tunic of oriental colours, and delicately sensuous are his face and his bared limbs. His boyish beauty is of that peculiar type unknown in Northern Europe, but common in the Greek islands, where boys can still be found as beautiful as the Charmides of Plato. Guido's *St. Sebastian* in the Palazzo Rosso at Genoa is one of those boys, and Perugino once drew a Greek Ganymede for his native town, but the painter who most shows the influence of this type is Correggio, whose lily-bearer in the Cathedral at

Grosvenor Gallery » (1879) », texte traduit par Xavier Giudicelli et annoté par Anne-Florence Gillard-Estrada et Xavier Giudicelli, *Ibid.*, p. 111-119 (vol. III, p. 635-644).

⁶² Sidney Colvin, « Peintres et peintures anglais de 1867 », vol. III, p. 589-590, 596-597, 598, 600.

⁶³ *Ibid.*, vol. III, p. 602 et Oscar Wilde, « La Grosvenor Gallery » (1877), vol. III, p. 619 et 633.

⁶⁴ Voir Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1976.

⁶⁵ Voir Joris-Karl Huysmans, *Écrits sur l'art 1867-1905*, éd. Patrice Locmant, Paris, Bartillat, 2006.

Parma, and whose wild-eyed, open-mouthed St. Johns in the “Incoronata Madonna” of St. Giovanni Evangelista, are the best examples in art of the bloom and vitality and radiance of this adolescent beauty⁶⁶.

Le passage se caractérise par un feuilletage de références : l’homoérotisme que Wilde projette sur la figure d’Éros se dit à travers un entrelacs de références au monde grec – Charmide est le personnage du dialogue éponyme de Platon, auquel Wilde consacra un poème publié dans le recueil *Poems* (1881) – ainsi qu’à la peinture italienne – le *Saint Sébastien* de Guido Reni (1615-1616, huile sur toile, 127 x 92 cm, Palazzo Bianco, Gênes), l’une des toiles préférées de Wilde, qu’il évoquera souvent dans ses œuvres⁶⁷, et une fresque du Corrège – *Assomption de la Vierge*, 1526-1530, 1093 x 1195 cm, cathédrale de Parme. Lorsqu’il évoque le « porteur de lys » de cette fresque, Wilde paraphrase *Sketches in Italy and Greece* (1874) de John Addington Symonds⁶⁸. C’est ce jeu intertextuel et intermédial – équivalent verbal de ces roses qui s’enroulent autour du tronc de l’olivier dans la toile de Spencer Stanhope – qui se trouve au fondement même de l’écriture de « The Grosvenor Gallery » et que l’appareil de notes infrapaginales s’emploie à mettre en lumière.



25. John Roddam Spencer Stanhope, *Love and the Maiden* (1877),
tempéra et feuille d’or sur toile, 137,2 x 200,7 cm,
Fine Arts Museum of San Francisco [domaine public]

⁶⁶ Oscar Wilde, « The Grosvenor Gallery » (1877), dans *The Complete Works of Oscar Wilde*, vol. VI, *Journalism Part I*, éd. John Stokes & Mark Turner, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 5.

⁶⁷ Par exemple dans les deux textes qu’il consacre à la tombe de Keats à Rome (« The Tomb of Keats », *Irish Monthly*, juillet 1877, article suivi d’un sonnet, « The Grave of Keats »).

⁶⁸ John Addington Symonds, *Sketches in Italy and Greece*, London, Smith, Elder and Co., 1874, p. 273.

À ces effets intertextuels s'ajoutent des effets de rythme, par exemple dans cette description de la toile de George Frederick Watts, *Love and Death* (**fig. 26**), où la syntaxe, les nombreuses virgules et les effets de répétition (du verbe « wait » ici, par exemple) tentent de reproduire le conflit allégorique que le tableau met en scène :

On entering the West Gallery the first picture that meets the eye is Mr. Watts's *Love and Death*, a large painting, representing a marble doorway, all overgrown with white-starred jasmine and sweet brier-rose. Death, a giant form, veiled in grey draperies, is passing in with inevitable and mysterious power, breaking through all the flowers. One foot is already on the threshold, and one relentless hand is extended, while Love, a beautiful boy with lithe brown limbs and rainbow-coloured wings, all shrinking like a crumpled leaf, is trying, with vain hands, to bar the entrance. A little dove, undisturbed by the agony of the terrible conflict, waits patiently at the foot of the steps for her playmate; but will wait in vain, for though the face of Death is hidden from us, yet we can see from the terror in the boy's eyes and quivering lips, that, Medusa-like, this grey phantom turns all it looks upon to stone; and the wings of Love are rent and crushed⁶⁹.

Dans ma traduction, j'ai essayé de rendre aussi fidèlement que possible le jeu de regards mis en place dans cet extrait, où Wilde donne à voir le processus de pétrification à l'œuvre dans le tableau, la Mort qui, telle Méduse, fige de son regard tout ce qui l'entoure :

Lorsque l'on entre dans la galerie ouest, la première œuvre qui s'offre aux regards est *Amour et la Mort* de Mr Watts, grande toile qui représente un portail en marbre, envahi par le blanc jasmin étoilé et la douce églantine. La Mort, figure gigantesque, drapée d'étoffes grises, franchit le seuil, animée d'une puissance inéluctable et mystérieuse, piétinant toutes les fleurs sur son passage. Un pied est déjà dans l'embrasure, et une main implacable se tend, tandis qu'Amour, bel enfant aux membres sveltes et bruns et aux ailes irisées, recroquevillé comme une feuille froissée, essaie, la main tendue en vain, de l'empêcher d'entrer. Une petite tourterelle, que n'émeut point la souffrance engendrée par le terrible conflit, attend patiemment son camarade de jeu au pied des marches. Mais c'est en vain qu'elle attendra, car bien que le visage de la mort soit caché à nos regards, la terreur qu'elle inspire se lit dans les yeux et les lèvres tremblantes de l'enfant ; telle Méduse, ce spectre gris pétrifie tout ce qu'il regarde et les ailes d'Amour sont déchirées et froissées⁷⁰.

⁶⁹ Oscar Wilde, « The Grosvenor Gallery » (1877), dans *The Complete Works of Oscar Wilde*, éd. cit., p. 5.

⁷⁰ Oscar Wilde, « La Grosvenor Gallery » (1877), *op. cit.*, p. 89-90, **vol. III, p. 614-615**.



26. George Frederic Watts, *Love and Death* (ca 1875),
huile sur toile, 151,1 x 74,9 cm,
Tate Britain, Londres [domaine public]

À la différence de l'essai de Colvin, les deux comptes rendus de Wilde avaient certes déjà été traduits (dans *Essais de littérature et d'esthétique*, trad. Albert Savine, Paris, P.V. Stock, 1912). Il me paraissait néanmoins important de proposer un nouveau regard sur ces textes, plus fidèle à l'original et enrichi de notes permettant de mieux les resituer, tant dans la carrière de l'écrivain que dans le contexte artistique des années 1870 et ce, pour en apprécier toute la richesse.

Passages : traduire *The Invention of Love* de Tom Stoppard

Le 13 septembre 2022 parut aux Presses du Midi, dans la collection « Nouvelles scènes-anglais », une édition bilingue de la pièce de Tom Stoppard, *The Invention of Love* (1997), dont la traduction, l'introduction et l'appareil critique (notes et glossaire des noms propres et référents culturels) sont co-signés par ma collègue Marianne Drugeon (université Paul-Valéry-Montpellier) et moi-même⁷¹. Cet ouvrage constitue la concrétisation de cinq années de travail et d'aventures de toutes sortes.

⁷¹ Tom Stoppard, *The Invention of Love/L'Invention de l'amour*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, coll. « Nouvelles scènes-anglais », 2022. La préface, co-rédigée par Marianne Drugeon et moi-même (p. 9-24), figure dans le **vol. III** de ce dossier, **p. 645-662**.

En 2016-2017, désireux de travailler de nouveau ensemble après plusieurs expériences fructueuses autour de Wilde, que j'ai eu l'occasion d'évoquer⁷², Marianne Dugeon et moi-même primes attache avec Nathalie Rivère de Carles, alors directrice de la série « Nouvelles scènes-anglais ». Cette série a pour objectif de publier des pièces contemporaines anglophones en édition bilingue. Depuis 2008 a paru une douzaine de pièces, dont deux de Tom Stoppard, en 2017 : *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (1966, trad. Gérard Garruti), sans doute l'œuvre la plus connue du dramaturge, réécriture décalée du *Hamlet* de William Shakespeare, et *The Hard Problem* (2015, trad. Marianne Dugeon et Florence March), son avant-dernière pièce⁷³, qui traite de ce que l'on appelle dans le domaine des neurosciences et des sciences cognitives « le problème difficile de la conscience », c'est-à-dire le contenu subjectif de l'expérience d'un état mental. *The Invention of Love* vient finir de compléter une sorte de coffret de trois pièces de Stoppard.

The Invention of Love brosse le portrait du philologue et poète A.E. Housman (1859-1936) – l'auteur du célèbre recueil poétique *A Shropshire Lad* (1896) – à différentes époques de sa vie, tandis qu'il s'enthousiasme pour l'édition et la traduction de la poésie de Théocrite, d'Horace, de Catulle, de Propertius ou de Virgile ou qu'il dresse le bilan d'une carrière consacrée à la traduction des classiques de la littérature latine. La pièce met également en scène la rencontre entre deux incarnations, à deux âges différents, du personnage principal : AEH (c'est ainsi que Housman âgé est nommé dans la pièce), latiniste érudit et bougon de 77 ans, et son alter ego, Housman, le jeune poète écorché vif, tiraillé par des désirs homosexuels refoulés et éperdument amoureux de son camarade, l'athlétique mais peu perspicace Moses Jackson. Le temps est éminemment labile dans la pièce. Celle-ci ne cesse de faire dialoguer passé et présent et renvoie ainsi à l'une des préoccupations centrales de l'œuvre de Stoppard, que l'on retrouve dans *Arcadia* (1993), pièce dans laquelle alternent des scènes se déroulant au début du XIX^e siècle et d'autres situées à la fin du XX^e siècle et qui voit finalement les personnages se retrouver et se répondre au cours d'une ultime scène chorale. À l'acte I de *The Invention of Love*, le Styx devient l'Isis, et Stoppard fait revivre l'Oxford des années 1870 et sa galerie de doctes oxoniens, de Walter Pater et John Ruskin à l'helléniste Benjamin Jowett. À l'acte II, le Styx devient la Tamise, et c'est le Londres des années 1880-1890 qui est évoqué, en particulier

⁷² Un numéro des *Cahiers victoriens et édouardiens* sur le théâtre de Wilde dirigé par Marianne Dugeon, auquel je participai en 2010 ; une collaboration pour la préparation du cours d'agrégation sur *The Importance of Being Earnest* en 2014-2016 ; un article de Marianne dans le numéro d'*Études anglaises* sur Wilde et les arts que je coordonnai en 2016.

⁷³ Sa dernière pièce, *Leopoldstadt* (2020), traite de la communauté juive à Vienne dans la première moitié du XX^e siècle et a des résonances personnelles, dans la mesure où Stoppard, d'origine juive, fuit la Tchécoslovaquie en 1939, au moment de son invasion par l'Allemagne nazie.

l'amendement Labouchère qui conduisit aux procès d'Oscar Wilde et à la condamnation de ce dernier à deux ans de prison avec travaux forcés pour *gross indecency*, moment clef dans l'histoire de l'homosexualité masculine au Royaume-Uni et de ses représentations, et événement à l'impact tragique pour les homosexuels de la génération de Housman et au-delà, constituant pour ceux-ci une injonction au silence et au secret.

En m'interrogeant sur ce qui avait conduit Marianne Drugeon et moi à choisir de traduire cette pièce, je me suis souvenu que j'avais assisté à *The Invention of Love* en tant que spectateur à l'automne 1997, lors de sa création au National Theatre (Londres). C'est donc moi qui, un peu téméraire, avais embarqué dans cette aventure ma collègue, spécialiste de la scène britannique contemporaine et traductrice de théâtre. En essayant de rassembler mes souvenirs de cette représentation de *The Invention of Love*, quelques images et impressions me reviennent : d'abord la mise en scène spectaculaire de Richard Eyre et la barque des Enfers, conduite par le nocher Charon, traversant le plateau, image que nous avons choisie pour figurer en couverture (**fig. 27**). C'est sur les rives du Styx que s'ouvre en effet *The Invention of Love*. Entrent Alfred Edward Housman, qui vient de mourir, et Charon. Le passage du Styx est toutefois retardé, car Charon déclare qu'il convient d'attendre « un philologue et un poète », qui ne sont pas à l'heure⁷⁴. Le quiproquo repose sur le fait que Charon ne comprend pas que la conjonction de coordination *et* n'est pas dissociative ici, mais inclusive : le philologue et le poète sont en fait une seule et même personne...

⁷⁴ Tom Stoppard, *The Invention of Love/L'Invention de l'amour*, op. cit., p. 32-35.



27. Couverture de Tom Stoppard, *The Invention of Love/L'Invention de l'amour*, introduction et traduction Marianne Drugeon et Xavier Giudicelli, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2022, © PUM [couverture reproduite avec l'aimable autorisation de l'éditeur]

Ce qui avait également suscité mon intérêt, c'était la façon dont la pièce transformait Oscar Wilde en personnage de théâtre⁷⁵ : *The Invention of Love* retrace les destinées parallèles et antithétiques de Housman et de son quasi contemporain Oscar Wilde – la dernière année d'études à Oxford de celui-ci fut la première de Housman, tous deux vécurent à Londres dans les années 1880-1890 – avant d'orchestrer *in fine* la rencontre outre-tombe des deux écrivains. Je me suis enfin rappelé les réactions enthousiastes des spectateurs – que je pus de nouveau noter (et revivre) lorsque je vis une captation de la pièce conservée dans les archives du National Theatre.

The Invention of Love est à la fois une comédie des plus efficaces sur scène et une œuvre extrêmement érudite. Une traduction à quatre mains s'imposait pour tenter de relever ce double défi. Nous procédâmes de la façon suivante : chacun de nous traduisait de son côté, puis dans un second temps nous nous lisions nos versions respectives à voix haute, pour aboutir souvent à une troisième solution, à mi-chemin entre la version un peu timorée, mais plus proche de l'original que, souvent, je proposais et les libertés que prenait ma collègue plus audacieuse par

⁷⁵ Parmi d'autres pièces mettant en scène Wilde comme personnage, on peut aussi citer *Saint Oscar* (1989) de Terry Eagleton ou *The Judas Kiss* (1998) de David Hare.

rapport au texte. Nous sollicitâmes ponctuellement l'aide du comédien et metteur en scène Bela Czippon pour mettre notre traduction à l'épreuve du « gueuloir ». Un appareil de notes développé (que nous dûmes néanmoins réduire à la demande de l'éditeur)⁷⁶ et un glossaire des noms propres et des référents culturels⁷⁷ furent conçus pour éclairer les très nombreuses références qui émaillent une pièce où les personnages citent, entre autres, Virgile, Catulle, Ovide ou Horace. Je dois avouer que je pris un grand plaisir à raviver mes lointains souvenirs de latin et à relire ces textes par lesquels s'est *inventé* l'amour, ou tout du moins le poème d'amour⁷⁸. La pièce est un véritable écheveau de références et évoque, outre la littérature antique, *Jerome K. Jerome et ses trois hommes dans un bateau (sans parler du chien !)* (adapté par Stoppard en 1975), *l'Alice* de Lewis Carroll, les *Sonnets* de Shakespeare ou la poésie d'Andrew Marvell...

The Invention of Love n'a rien toutefois d'un lugubre cimetière d'auteurs défunts : c'est aussi une pièce très enlevée, animée par ce *wit* hérité du théâtre de la Restauration anglaise. Elle multiplie les jeux de mots, et ce, dès le début de la pièce, où la polysémie est utilisée comme stratégie servant à mettre en rapport différents moments temporels. Lorsque Charon ordonne à Housman dans la seconde réplique : « Belay the painter there, sir⁷⁹ », l'on comprend qu'il s'agit pour le personnage d'amarrer la barque des Enfers à la rive du Styx (*a painter*, c'est une amarre, en anglais). Mais, quelques lignes plus loin, le terme *painter* prend le sens, plus courant, de peintre, et conduit à une évocation de John Ruskin, célèbre critique d'art de la seconde moitié du XIX^e siècle, auteur de *Modern Painters* (1843-1860), ouvrage au style solennel, orné et parfois péremptoire :

Charon: Belay the painter there, sir.

AEH: There – the painter is belayed. I heard Ruskin lecture in my first term at Oxford. Painters belayed on every side⁸⁰.

Dans notre traduction, nous avons choisi de rester assez proches du texte source en optant pour le verbe *enchaîner* :

Charon : Veuillez nous enchaîner, monsieur ! [...]

AEH : Voilà : notre barque est enchaînée. J'ai assisté à une conférence de Ruskin pendant ma première année à Oxford. Des peintres enchaînés de toutes parts⁸¹.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 226-240.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 241-249.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 54-55 ; p. 218-219.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 32.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*, p. 33.

Après moult discussions, nous avons fini par trancher pour ce terme, car il permet de faire écho aux chaînes léthéennes plusieurs fois évoquées dans *The Invention of Love*, notamment à travers la référence récurrente à Horace et à l'ode 7 du livre IV, dont les premiers mots sont « *Diffugere nives* » (« Les neiges s'en sont allées⁸² ») : ce poème sur le passage inexorable du temps – que Housman traduisit en pentamètres iambiques et qu'il lut à la fin d'une conférence sur Horace prononcée en 1914 – se conclut sur ces vers : « *And Theseus leaves Pirithoüs in the chain / The love of comrades cannot take away*⁸³ ». Thésée ne peut ramener des Enfers son ami Pirithoüs et l'évocation se teinte d'homoérotisme dans la version de Housman, à travers la référence à cette camaraderie chantée par Walt Whitman dans la section « *Calamus* » de *Leaves of Grass*, par exemple⁸⁴.

Le texte de la pièce offre une réflexion foisonnante sur les difficultés que rencontre le traducteur lorsqu'il passe d'un système linguistique à un autre, mais aussi d'un contexte historique et culturel à un autre, plus précisément de la Grèce et de la Rome antiques à l'Angleterre victorienne. *The Invention of Love* multiplie les figures de passeurs. Le nocher Charon, qui fait passer les âmes des défunts vers l'Hadès, est un double de Housman, le philologue qui a consacré sa vie entière à la traduction, l'édition et la diffusion des classiques latins. S'inspirant des écrits universitaires de Housman, la pièce de Stoppard évoque de nombreux autres passeurs, des philologues qui sont bien souvent la cible de commentaires peu amènes de la part du personnage. De Robinson Ellis, traducteur de Catulle, AEH déclare par exemple : « *Trying to follow his thoughts is like being in perpetual contact with an idiot child*⁸⁵ ». Elle met également en scène Benjamin Jowett, universitaire oxonien, doyen de Balliol College, célèbre pour ses traductions des dialogues de Platon publiées dans les années 1870. Ces nouvelles traductions adaptent l'amour platonicien – fondé sur le rapport entre l'éraсте, l'amant, et l'éromène, le jeune garçon aimé – au modèle victorien du couple hétérosexuel normatif, notamment en changeant les pronoms personnels : « Jowett: [...] In my translation of the *Phaedrus* it required all my ingenuity to rephrase his depiction of paederastia

⁸² Horace, Odes, IV, 7 dans *Odes et Épodes*, éd. et trad. F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1954, p. 167-168.

⁸³ Tom Stoppard, *The Invention of Love/L'Invention de l'amour*, op. cit., p. 104.

⁸⁴ Walt Whitman, *Leaves of Grass*, éd. Sculley Bradley et Harold Blodgett, New York/London, Norton, coll. « A Norton Critical Edition », 1973, p. 112-136.

⁸⁵ Tom Stoppard, *The Invention of Love/L'Invention de l'amour*, op. cit., p. 182, formulation de Housman au sujet de Robinson Ellis, que l'on trouve dans la préface au 5^e volume de l'édition des œuvres de Manilius, édité par Housman en 1930, voir A.E. Housman, *Selected Prose*, éd. John Carter, Cambridge, Cambridge University Press, 1961, p. 45.

into the affectionate regard as exists between an Englishman and his wife. Plato would have made the transposition himself if he had had the good fortune to be a Balliol man⁸⁶. »

Lors de notre travail de traduction, Marianne et moi nous confrontâmes à un nouveau passage, à une nouvelle version, cette fois de l'anglais au français. Si Housman tâche de rendre les vers d'Horace en pentamètres iambiques, pouvons-nous faire de ces pentamètres des alexandrins rimés et ce, afin de faire entendre au public le rythme de la poésie pour que la pièce conserve toute sa force sur scène ? C'est ce que nous tentâmes pour la traduction improvisée par Housman de l'ode V de Catulle :

Suns can set and rise again: when our brief light
is gone we sleep the sleep of perpetual night.
Give me a thousand kisses, and then a hundred more,
and then another thousand, and add five score...⁸⁷

Nous proposâmes l'adaptation suivante, tentant de nous improviser écrivains comme Walter Benjamin le préconise dans « La tâche du traducteur »⁸⁸ :

Une fois que s'éteint notre brève lumière
Peu importent levers et couchers de soleil
Nous dormons une nuit éternelle de sommeil.
Donne-moi mille baisers, et puis cent autres
Et encore un millier puis faisons-les nôtres⁸⁹.

L'aventure intellectuelle stimulante que constitua le travail à quatre mains sur *The Invention of Love* fut loin d'être un long fleuve tranquille... La publication de notre traduction connut de nombreux retards, liés aux longues tractations avec les agents de l'auteur, au Royaume-Uni mais surtout en France, et la négociation, pas à pas, des droits de reproduction et de traduction de la pièce – prise de conscience des enjeux autres que scientifiques de la traduction. Ces longs délais nous permirent toutefois de partager notre expérience et nos questions avec la communauté angliciste, en donnant une communication au colloque « Traductions et adaptations des classiques dans le théâtre anglophone contemporain », co-organisé par Isabelle Génin (université Sorbonne-Nouvelle), Marie Nadia Karsky (université Paris 8 Vincennes Saint-Denis) et Bruno Poncharal (université Sorbonne-Nouvelle), qui eut lieu les 22 et 23 juin 2018⁹⁰, puis en présentant notre travail d'abord le 14 novembre 2018 dans

⁸⁶ *Ibid.*, p. 70.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 54.

⁸⁸ Walter Benjamin, « La tâche du traducteur » (1923), trad. Martine Broda, dans *Po&sie*, n° 55, Paris, Belin, 1991, p. 150.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 55.

⁹⁰ Cette communication donna lieu à un article co-rédigé avec Marianne Drugeon, « *The Invention of Love* de Tom Stoppard : (re)traduire les classiques », publié dans la revue *Coup de théâtre* (n° 33 [2019]), « Traductions et adaptations des classiques sur la scène anglophone contemporaine », dir. Marie Nadia Karsky et Agathe Torti-Alcayaga, p. 187-207 [vol. III, p. 499-521].

le cadre des « Mercredis de la traduction », séminaire du groupe Confluences (université Paris Nanterre), animé par Christine Berthin, Emily Eells et Laetitia Sansonetti, et enfin, une fois le volume publié, dans le cadre du séminaire de l'unité de recherche EMMA (Études montpelliéraines du monde anglophone, université Paul-Valéry-Montpellier) le 22 novembre 2022 et le 3 juin 2023, dans celui de l'atelier du RADAC (recherche sur les arts dramatiques anglophones contemporains) lors du 62^e congrès annuel de la SAES (société des anglicistes de l'enseignement supérieur) qui se tint à Rennes.

À bien des égards, la (longue) excursion du côté du théâtre britannique contemporain et de la traduction que constitua le travail sur *The Invention of Love* fut riche d'enseignements. Elle s'inscrit également dans la lignée des préoccupations scientifiques qui sous-tendent ma recherche : les rencontres interculturelles et trans-historiques. *The Invention of Love* est une comédie qui offre une réflexion foisonnante sur la *réinvention* de l'identité, de l'histoire et de la tradition dans un espace théâtral labile, où entrent en résonance et en correspondance l'ici et l'ailleurs, le passé et le présent. Traduire cette pièce, ce fut tenter modestement de réinventer les classiques, d'essayer de leur insuffler vie dans le *hic et nunc* du théâtre et, ainsi, à notre tour, de nous faire passeurs.

Verlaine à Soho, Rimbaud à New York

C'est en évoquant d'autres traversées, des voyages transmanche cette fois-ci, que je conclurai cet aperçu des travaux de traduction que j'ai entrepris depuis quelques années. En juin 2020 furent publiés dans *Place de la Sorbonne* – revue de poésie contemporaine dirigée par Laurent Fourcaut – une traduction de cinq poèmes tirés de « Verlaine in Soho », section qui fait partie du recueil *Soho*, publié en 2018 chez Faber & Faber par le poète gay Richard Scott, né en 1981. La traduction est accompagnée de quelques pages de commentaire, les deux textes étant co-signés par Sébastien Porte, éditeur et spécialiste de poésie française de la fin du XIX^e siècle, et moi-même⁹¹.

Les relations que Paul Verlaine entretint avec le Royaume-Uni et la scène littéraire britannique sont connues. Le poète français vécut à Soho avec Arthur Rimbaud entre septembre 1872 et juin 1873, où il fréquenta d'autres exilés français qui avaient trouvé refuge à Londres après la Commune. Il revint ensuite en Angleterre pour y enseigner en 1875-1876, puis résida de nouveau à Londres, cette fois-ci avec Lucien Létyois en 1879-1880. L'influence de Verlaine sur les écrivains de la fin de siècle britannique est avérée : peut l'attester, par

⁹¹ Traduction et commentaire avec Sébastien Porte de cinq poèmes extraits du recueil *Soho* de Richard Scott (Faber & Faber, 2018), dans la revue *Place de la Sorbonne*, 10, été 2020, p. 166-183 (vol. III, p. 540-561).

exemple, sa présence dans la revue *The Savoy*, évoquée plus haut. À croire que le programme de Lettres de Première supérieure en 1993-1994, « Verlaine et Rimbaud : deux trajets lyriques », ne devait jamais tout à fait me quitter...

C'est par le chant que Richard Scott est venu à la poésie de Verlaine, par les mélodies de Gabriel Fauré et de Claude Debussy qui mettent en musique les vers du poète français. Après avoir d'abord eu l'intention de traduire Verlaine en anglais, c'est finalement vers la réécriture et la transposition que s'oriente Scott. « Verlaine in Soho » est la deuxième section de *Soho*, recueil en quatre temps qui, après un prologue (« Public Library ») retrace un parcours tant individuel que collectif, menant d'« Admission » à « Shame » pour se terminer sur « Oh my Soho », ode d'inspiration whitmanienne⁹², dans laquelle le *je* se fait « homo-historien⁹³ » et reconstruit par ses vers l'histoire d'un quartier à présent frappé de plein fouet par la gentrification et la spéculation⁹⁴.

Dans « Verlaine in Soho », Scott puise dans l'ensemble du répertoire verlainien et pas seulement dans les recueils les plus connus, et les plus souvent mis en musique, comme *Fêtes galantes*, par exemple. L'éditeur, Faber & Faber, contraignit les traducteurs que nous fûmes à choisir cinq des « 15 poèmes d'amour d'après Verlaine » qui composent « Verlaine in Soho », pour des raisons de droits. Nous optâmes pour « pastoral », qui reprend « Le ciel est par-dessus le toit... » (*Sagesse*, 1880), « stupid love », qui démarque la « Chanson d'automne » (*Poèmes saturniens*, 1866), « sertraline 50 mg », qui adapte « Il pleure dans mon cœur... » (*Romances sans paroles*, 1874), et enfin « in the style of richard scott » et « other people's dreams are boring », qui font écho à deux poèmes moins connus de *Parallèlement* (1889), respectivement « À la manière de Paul Verlaine » et « Lombes ».

Curieux voyage et véritable gageure que de transposer en français des poèmes anglais qui constituent eux-mêmes une transposition et une forme d'actualisation intempestive de vers bien connus du lectorat hexagonal. Si la plupart du temps Richard Scott reprend la forme des poèmes de Verlaine, il les hybride en y insérant références contemporaines et argot : « Les sanglots longs / Des violons / De l'automne / Blessent mon cœur / d'une langueur / Monotone [...] // Et je m'en vais / Au vent mauvais / Qui m'emporte / Deçà delà / Pareil à la / Feuille morte⁹⁵ »

⁹² Voir l'épigraphe, tirée du poème « Song of Myself » de Whitman : « All this I swallow, it tastes good, I like it well, it becomes mine » (Walt Whitman, *Leaves of Grass*, éd. cit., p. 66 [section 33, v. 831-832]), cité dans Richard Scott, « Oh my Soho! », dans *Soho*, London, Faber & Faber, 2018, p. 69.

⁹³ *Ibid.* v. 14.

⁹⁴ J'évoque « Oh my Soho! » dans le dernier chapitre de la monographie inédite incluse dans ce dossier, **vol. II, p. 264**.

⁹⁵ Paul Verlaine, « Chanson d'automne », dans *Poèmes saturniens ; Œuvres poétiques complètes*, éd. cit., p. 72-73.

devient par exemple « Violin music / hurts my gut / like a punch [...] // blow off / Like an old / carrier bag⁹⁶ » dans « stupid love ». Le recours au trivial et à des mots majoritairement monosyllabiques (douze sur quinze), qui disent une violence traversant tout le recueil⁹⁷, ne sauraient faire oublier la mélancolie verlainienne dont l'écho continue de résonner au sein de cette pastorale urbaine. Cet écho, nous avons tenté de le faire entendre, en reprenant dans notre traduction certains des termes des poèmes originaux tout en suppléant aux assonances des effets allitératifs, afin de tenter de rendre un peu de l'âpreté de l'anglais : « la musique des violons / Blessent mon bide / Comme un coup de poing // être lâché au vent / comme un vieux / sac en plastique⁹⁸ ». Pour traduire le titre de « other people's dreams are boring », nous avons ajouté une touche verlainienne en faisant écho à cette « fadeur » qu'évoque Jean-Pierre Richard⁹⁹ : « les rêves des autres sont fades »¹⁰⁰. Dans « pastoral », l'écran d'affichage des horaires à un arrêt de bus – équivalent contemporain de la cloche qui, dans « Le ciel est par-dessus le toit... », « doucement tinte¹⁰¹ » – se mue en sablier de *memento mori* : « Bus minutes click down ». Dans notre traduction (« tic-tac le temps d'attente du bus s'égrène »)¹⁰², nous avons introduit une onomatopée pour renvoyer à ce passage inéluctable du temps que néanmoins vient contredire cette voix verlainienne qui, elle, continue de tinter et d'habiter l'espace poétique que construit Richard Scott.

Richard Scott revêt le masque de Verlaine pour dire un *je* contemporain à la fois ancré dans le présent et traversé par les voix du passé, celles de « mark and walt and arthur and constantine and gregory and thom and my boy Paul¹⁰³ ». Lors d'un entretien informel à Londres, Richard Scott nous a indiqué que l'une de ces inspirations pour « Verlaine in Soho » fut la série de photographies de l'artiste pluridisciplinaire états-unien David Wojnarowicz (1954-1992) intitulée *Arthur Rimbaud in New York* (1978-1979). Wojnarowicz photographia, dans les rues

⁹⁶ Traduction et commentaire avec Sébastien Porte de cinq poèmes extraits du recueil *Soho* de Richard Scott, art. cit., p. 176 (vol. III, p. 554).

⁹⁷ De la violence d'une figure paternelle symbolique aux brimades et injures de la société, l'expérience que retrace le *je* poétique est douloureuse et traumatique. Voir par exemple « in the style of richard scott », p. 180 (vol. III, p. 558).

⁹⁸ Traduction et commentaire avec Sébastien Porte de cinq poèmes extraits du recueil *Soho* de Richard Scott, art. cit., p. 177 (vol. III, p. 555).

⁹⁹ Jean-Pierre Richard, « Fadeur de Verlaine », dans *Poésie et Profondeur* (1955), Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 2014.

¹⁰⁰ Traduction et commentaire avec Sébastien Porte de cinq poèmes extraits du recueil *Soho* de Richard Scott, art. cit., p. 182-183 (vol. III, p. 560-561).

¹⁰¹ Paul Verlaine, « Le ciel est par-dessus le toit... », dans *Sagesse* (1880) ; *Œuvres poétiques complètes*, éd. cit., p. 280.

¹⁰² Traduction et commentaire avec Sébastien Porte de cinq poèmes extraits du recueil *Soho* de Richard Scott, art. cit., p. 174-175 (vol. III, p. 552-553).

¹⁰³ « In the style of Richard Scott », *Ibid.*, p. 180 (vol. III, p. 558). On reconnaîtra derrière cette liste de prénoms Mark Doty, Walt Whitman, Arthur Rimbaud, Constantin Cavafy, Gregory Woods, Thom Gunn et Paul Verlaine : les poètes et écrivains gay dans la filiation desquels se place Richard Scott.

du New York de la fin des années 1970, une série d'amis portant un masque reproduisant le visage de Rimbaud (tiré du célèbre portrait photographique d'Étienne Carjat, *ca* 1872) (**fig. 28**). La rencontre entre deux temporalités ainsi mise en scène entend tracer un parallèle entre la vie des modèles et celle de Rimbaud, la quête de liberté et la révolte adolescente à laquelle cette dernière est associée. La présence spectrale du poète français se fait également le témoin du Lower East Side new-yorkais en pleine restructuration urbaine, tout comme le Soho que peint Richard Scott, où les lieux de rencontres et de sociabilité évoqués dans « Verlaine in Soho » comme le Manbar (dans « pastoral ») ou le sauna Chariots (dans « other people's dreams are boring »)¹⁰⁴, disparaissent l'un après l'autre, victimes de la spéculation immobilière. Se lit aussi dans les photos de Wojnarowicz la disparition d'une communauté, qui allait être décimée par le SIDA, des suites duquel l'artiste lui-même devait succomber, à l'âge de 37 ans. Le visage de Rimbaud semble paradoxalement à la fois se détacher et se fondre dans le paysage urbain. Chez Wojnarowicz comme chez Scott, mais aussi chez Hollinghurst, c'est un chronotope *queer* qui se construit, dans lequel le passé et le présent, l'ici et l'ailleurs, le texte et l'image entrent en résonance.

Pour des raisons liées au droit de diffusion de l'image, l'illustration initialement reproduite ici a été retirée de la version électronique de ce document de synthèse.

28. David Wojnarowicz, *Arthur Rimbaud in New York* (1978-1979),
argentique sur papier, 24,6 x 32,8 cm,
© PPOW Gallery, NY and the Estate of David Wojnarowicz.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 174 (vol. III, p. 552) et p. 182 (vol. III, p. 560).

TRANSMISSIONS

Recherche et enseignement sont pour moi indissociables. Mes activités scientifiques sont souvent venues nourrir les cours que j'ai dispensés au fil d'une vingtaine d'années de carrière et m'aider à diriger la trentaine de mémoires de master 1 et de master 2 que j'ai eu l'occasion de suivre. De même, ces enseignements et ces directions de mémoires ont infléchi et orienté ma recherche. Les axes de recherche que j'ai développés recourent en partie mes activités d'enseignement, puisque j'enseigne la culture visuelle et l'analyse croisée texte/image (notamment au niveau master), la traduction (version en 3^e année de licence d'anglais) et la littérature (en 2^e année de licence d'anglais, plus ponctuellement en 1^{re} et en 3^e années).

Dans les cours magistraux et les travaux dirigés de littérature au niveau licence que j'assurais, je pris souvent appui sur l'image pour faire saisir les enjeux des œuvres au programme, notamment dans mes enseignements de 2^e année. Ainsi, un examen des illustrations sur les couvertures britanniques, américaines et françaises des *Contes* d'Edgar Allan Poe, qui souvent mettent l'accent sur le caractère macabre et étrangement inquiétant de ces œuvres (en reproduisant par exemple *The Nightmare* [1781] de Johann Heinrich Füssli pour une édition « Livre de poche », ou l'une des célèbres illustrations de Poe réalisées par Arthur Rackham [*Tales of Mystery and Imagination*, London, George G. Harrap, 1935] pour une édition « Penguin Popular Classics »), me conduisit à souligner la vision peut-être un peu trop univoque de l'univers de Poe que ces couvertures proposaient et à introduire progressivement l'idée d'une tension entre *grotesque* et *arabesque*, d'un mélange de sérieux et de facétie qui distingue en réalité ces *Contes*. À l'orée d'un cours sur *The Turn of the Screw* de Henry James, le visionnage et l'analyse de la séquence d'ouverture de l'adaptation du court roman par Jack Clayton (*The Innocents*, 1961) me permit d'interroger la façon dont le réalisateur parvient, dans une certaine mesure, à restituer l'ambiguïté inhérente à l'œuvre de James (la gouvernante/narratrice autodiégétique est-elle ou non victime d'hallucinations ?), par les jeux de reflets qu'il met en place (c'est sous la forme d'un reflet que la jeune Flora apparaît d'abord à la gouvernante). L'étude de *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* dans le cadre de travaux dirigés de littérature de 1^{re} année me donna quant à elle l'idée d'explorer plus avant les illustrations dont le roman de Stevenson avait fait l'objet, et me conduisit à donner une

communication puis à écrire un chapitre fondé sur une analyse comparée de l'image de la ville dans des éditions illustrées de *Dorian Gray* et de *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*¹⁰⁵.

Au niveau master, je pus mettre encore davantage à profit mon travail de recherche. Dans le cadre d'un cours de master 1 parcours « Anglais, arts et médias » intitulé « Sémiologie texte-image », je travaillais avec mes étudiant·e·s sur l'exercice d'analyse comparée de textes et d'images. Après une introduction aux enjeux des études intermédiales, nous nous penchâmes sur des dossiers nous menant, par exemple, d'analyses croisées d'œuvres de William Hogarth (*Marriage A-la-Mode 2. The Tête à Tête* [1743-1745]¹⁰⁶) et de Henry Fielding (la tentative de séduction de Joseph Andrew par Lady Booby dans *Joseph Andrews* [1742]), à celle de réalisations de William Blake (comparaison de la gravure *The Ancient of Days* [*Urizen*] de 1794¹⁰⁷ et du chapitre I de *The Book of Urizen* [1794]). La part belle fut accordée au XIX^e siècle britannique, dans une perspective synchronique – « La Belle Dame sans Merci » (1819) de John Keats et ses diverses mises en images par les préraphaélites et leurs suivants (John William Waterhouse, *La Belle Dame sans Merci* [1893]¹⁰⁸ ; Frank Dicksee, *La Belle Dame sans Merci* [1901]¹⁰⁹) – mais aussi diachronique – *Dorian Gray* revu par Yinka Shonibare (voir **fig. 13**), par exemple.

Je prends une part active dans la préparation des étudiant·e·s rémois·e·s au CAPES externe d'anglais dans le cadre du master MEEF (Métiers de l'enseignement, de l'éducation et de la formation), notamment dans le domaine de la culture visuelle. J'ai aussi assuré un cours d'analyse d'images dont l'objectif était à la fois culturel (panorama des arts dans le monde anglophone) et méthodologique (acquisition d'outils spécifiques à l'analyse d'image, fixe mais aussi mobile). Ma participation à plusieurs jurys de concours nationaux (CAPES externe d'anglais de 2008 à 2011, concours d'entrée de l'École normale supérieure de 2011 à 2015, agrégation externe d'anglais en 2016 et 2017) nourrit mon enseignement et, dans une moindre mesure, ma recherche.

Bien sûr, les enjeux de la traduction de poèmes, d'une pièce de théâtre ou d'essais sur l'art divergent de ceux d'une version de concours. Néanmoins, la rédaction des rapports de jury de version du concours de la BEL (Banque d'épreuves littéraires, concours d'entrée aux ENS

¹⁰⁵ Voir *supra*, p. 35-36 et **vol. III, p. 21-44**.

¹⁰⁶ *Marriage A-la-Mode* est une série de 6 huiles sur toile, chacune mesurant 70 x 91 cm environ (National Gallery, Londres). *The Tête à Tête* est le deuxième tableau de la série.

¹⁰⁷ William Blake, *The Ancient of Days*, 36 x 25,7 cm, gravure utilisée comme frontispice de *Europe: A Prophecy* (1794), British Museum.

¹⁰⁸ John William Waterhouse, *La Belle Dame sans Merci* (1893), huile sur toile, 81 x 112 cm, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, Allemagne.

¹⁰⁹ Frank Dicksee, *La Belle Dame sans Merci* (1901), huile sur toile, 137,2 x 188 cm, Bristol City Museum and Gallery.

et à d'autres Grandes Écoles) en 2013, 2014 et 2015 – sessions où je co-pilotais l'épreuve de version et commentaire de ce concours (2500 candidats environ) – m'aidera non seulement dans les enseignements de version en troisième année de licence d'anglais, que j'assure depuis 2012, mais elle m'invita également à réfléchir à la pratique de la traduction. Tant au jury du CAPES qu'à celui de l'agrégation, je fus entraîné quotidiennement à l'exercice d'analyse comparée de documents visuels et textuels (ancienne « épreuve en langue étrangère » au CAPES, épreuve hors programme à l'agrégation), je proposai à deux reprises des sujets au CAPES (sur le portrait au XIX^e siècle et le voyage d'Italie aux XIX^e et XX^e siècles), et pus ainsi tenter de préparer au mieux les étudiant·e·s de mon université à ces épreuves. C'est toujours pour moi une grande satisfaction de voir mes étudiant·e·s réussir au CAPES et ainsi devenir des collègues et plus généralement d'avoir le sentiment d'avoir apporté ma modeste contribution à leur formation intellectuelle, au niveau licence comme au niveau master.

La palette de compétences que j'ai tâché d'acquérir au fil de mes travaux de recherche me fut très utile pour diriger les mémoires des étudiant·e·s qui m'ont sollicité. Je fus amené à diriger des mémoires sur des sujets divers, souvent rattachés aux études intertextuelles et intermédiaires et aux rapports entre passé et présent : une réécriture *gore* de *Dorian Gray* (« Du roman "noir" à la "fiction d'horreur" : *The Picture of Dorian Gray* d'Oscar Wilde et *Family Portrait* de Graham Masterton » en 2016), la reprise partielle du roman de Wilde dans *Despair* de Vladimir Nabokov (« Doubling and redoubling oneself in *The Picture of Dorian Gray* and *Despair*, a tyranny of mirrors », mémoire d'une élève de l'ENS de Lyon co-dirigé avec Yannicke Chupin [Cergy Paris université], soutenu en 2020), mais aussi des travaux sur l'esthétique *steampunk*, genre littéraire rétro-futuriste qui connaît une grande vogue actuellement (« La figure féminine dans la littérature *steampunk* contemporaine » en 2020), sur le vêtement et le costume dans les romans de Jane Austen, Charlotte Brontë et Louisa May Alcott (« Le costume dans les adaptations de la littérature du XIX^e siècle [Jane Austen, Emily Brontë, Louisa May Alcott] » en 2022) ou sur des illustrations contemporaines d'*Alice's Adventures in Wonderland* (« Illustrer *Alice's Adventures in Wonderland* au XXI^e siècle [Benjamin Lacombe, Chris Riddell] », en 2021), pour ne citer que quelques exemples. Quels qu'aient été les terrains d'enquête, j'ai toujours pris un très grand plaisir à discuter avec les étudiant·e·s qui m'ont accordé leur confiance pour diriger leurs travaux, à construire et à délimiter ensemble un sujet de recherche, à les guider dans leurs lectures théoriques, à tenter de les initier aux arcanes de cet écrit « à contraintes » qu'est un mémoire universitaire et de leur enseigner la rigueur ortho-typographique qu'il requiert, à leur apporter

une aide personnalisée pour organiser leurs idées et/ou approfondir leurs analyses, à relire leurs pages et voir leur pensée s'épanouir au fil des mois.

De même qu'enseignement et recherche ne sauraient être dissociés, enseignement et apprentissage sont intimement liés. Rares sont les mémoires qui n'ont pas contribué à mon édification, fait découvrir une esthétique (le *steampunk*), des œuvres que je n'avais pas lues (*Despair* de Nabokov, par exemple) ou un artiste, comme Benjamin Lacombe. Curieuse coïncidence : Benjamin Lacombe, dont j'ai découvert le travail grâce à son *Alice* illustrée analysée par l'une de mes anciennes mastérantes, m'a récemment contacté. Il est en train de travailler à un *Dorian Gray* illustré, à paraître chez Gallimard en 2024, pour lequel il m'a demandé de rédiger une préface et de traduire des passages censurés du roman, non inclus dans la traduction de Jean Gattégno qui sera reprise¹¹⁰. J'interviens également dans le cadre de l'exposition qui lui est consacrée au château d'Hardelot (Pas-de-Calais), « Benjamin Lacombe et le victorien » (1^{er} avril-5 novembre 2023) : j'ai déjà répondu à un entretien sur Wilde et l'époque victorienne pour le dossier de presse de l'exposition et je dois me rendre sur place pour donner une conférence sur « Les adaptations illustrées du *Portrait de Dorian Gray* » le jeudi 28 septembre prochain.

Depuis quelques années maintenant, j'ai été sollicité pour effectuer des expertises d'ouvrages et siéger à des jurys de thèse et à des comités de suivi individuels de doctorat relevant de mes compétences, en France comme à l'étranger. Outre une trentaine d'évaluations d'articles pour des revues nationales et internationales (*Studies in the Novel*, *Études irlandaises*, *Cahiers victoriens et édouardiens*, *Études anglaises*, *Miranda*, *E-rea*, entre autres), j'ai eu l'occasion d'expertiser un manuscrit pour Harvard University Press en 2016 (*Oscar Wilde: The Unrepentant Years* de Nicholas Frankel, ouvrage très érudit sur les dernières années de Wilde en France) et pour ENS Éditions en 2022 (*Jack and Jekyll. La dégénérescence en Grande-Bretagne 1880-1914* de Nathalie Saudo-Welby). Je participai à deux jurys de thèse à l'étranger, un premier en juillet 2018 à la faculté des Lettres de l'université de Lisbonne pour une thèse portant sur les relations intermédiaires dans l'œuvre du poète australien James McAuley, un second en octobre 2022, un doctorat en littérature comparée de l'université d'Amsterdam intitulé « No Progress: Queer Chronotopes in Late Twentieth Century Fiction (A. Hollinghurst, N. Bartlett, E. Mendicutti, L.G. Martín) », afin d'évaluer en

¹¹⁰ En 2011 paraît *The Uncensored Picture of Dorian Gray* (éd. Nicholas Frankel, Harvard University Press), qui reprend les passages censurés par l'éditeur de Wilde, qui ne sont en fait pas très nombreux et ne changent pas radicalement la vision du roman, selon moi. Une traduction française réalisée par Anatole Tomczak paraît en 2016 (Grasset, coll. « Les Cahiers rouges »). Benjamin Lacombe et l'éditeur souhaitent que ces passages soient retraduits pour ce nouveau *Portrait de Dorian Gray*.

particulier les chapitres consacrés à *The Swimming-Pool Library* de Hollinghurst et *Ready to Catch Him Should He Fall* de Bartlett. En France, j'eus le plaisir de siéger en septembre 2019 au jury de Carole Delhorme, autrice d'une thèse intitulée « "Pen, Pencil and Poison" : les relations entre les arts à la lumière des théories esthétiques d'Oscar Wilde », dirigée par Lawrence Gasquet (université Lyon III) ; le jury était composé de Pascal Aquien, Emily Eells, Fabienne Gaspari et présidé par Liliane Louvel. En décembre 2019, je fus convié au jury de thèse de Marine Galiné (qui fut mon étudiante en L2 et en master MEEF et qui est à présent ma collègue à l'université de Reims), jury composé de Carle Bonafous-Murat (président), Anne Goarzin, Sylvie Mikowski (directrice) et Christina Morin : la thèse portait sur le gothique irlandais (« La représentation des femmes et du féminin dans un corpus gothique irlandais du XIX^e siècle : approche générique et genrée ») et embrassait un large corpus de récits connus et moins connus d'auteurs et d'autrices parmi lesquels Maria Edgeworth, Charles Maturin ou Joseph Sheridan Le Fanu. En janvier 2020, j'eus l'honneur de siéger en compagnie de Jean-Michel Ganteau, d'Ariane Hudelet et de Laurent Mellet au jury de thèse de Camille Martin-Payre, dont le travail, intitulé « Réinvestir Dorian Gray : le travail de l'intermédialité dans *The Picture of Dorian Gray* et ses réécritures » et dirigé par Catherine Bernard, portait sur trois remédiations du roman de Wilde : l'adaptation filmique d'Albert Lewin, le roman de Will Self, *Dorian: An Imitation* et la série *Penny Dreadful*. Les beaux moments de partage intellectuel que constituèrent ces soutenances furent aussi l'occasion de jauger les qualités qui distinguaient une bonne, voire une excellente thèse. C'est à la lumière de ces expériences que je tente de prodiguer des conseils aux doctorants dont les encadrants me témoignent leur confiance en me désignant comme membre du comité de suivi individualisé de leur thésard, actuellement Monica Latham et Laurent Mellet (thèse de Ludovic Dias, « Approche génétique de la pensée de E.M. Forster à travers ses papiers personnels »), Nathalie Saudo-Welby (thèse d'Anaïs Neumille, « Dandies, Villains and Banshees : résonances néo-victoriennes dans la musique rock britannique ») et Lawrence Gasquet (thèse de Camille Rivoire, « La Fiction hors norme : tropismes et résistances du gothique britannique [1818-1901] »).

Le rôle d'un enseignant-chercheur me paraît également être de tisser des liens entre l'Université et la Cité et de mettre ses compétences et ses connaissances au service de projets dépassant le cadre universitaire. Dans ce domaine, j'ai essayé d'apporter ma contribution en donnant par exemple des conférences grand public à l'étranger (conférence ouverte à l'université de Porto, sur Wilde et l'image, le 14 novembre 2022) et en France (conférence sur Wilde illustré donnée au Petit Palais à Paris, en novembre 2016, dans le cadre du cycle de conférences autour de l'exposition « Wilde, l'impertinent absolu »). Je participai également à

l'expérience du MOOC réalisé par Pascal Aquien, à l'initiative de Sorbonne Université, « Oscar Wilde, écrivain et penseur du langage » (octobre-novembre 2016), en animant le forum pendant la diffusion du MOOC et en répondant aux questions, parfois pointues, des participant·e·s. Je conçus aussi une bibliographie et une filmographie commentées pour un site Internet sur Wilde venant prolonger le MOOC, mais celui-ci n'existe malheureusement plus. Le 10 décembre 2016, je conçus et co-animai avec l'artiste Patrick Chambon et avec l'aide précieuse de Sébastien Porte et de Dominique Kreikenmayer, alors directrice de la recherche et de la valorisation de l'université Paris-Sorbonne, un atelier intitulé « Illustrer Wilde », ouvert à tou·te·s, qui se tint à la Maison de la recherche de Paris-Sorbonne : une première partie de la séance fut consacrée à la présentation et au commentaire à deux voix des illustrations pour Wilde, notamment celles de Ricketts et de Beardsley ; dans un second temps, Patrick Chambon mit le public au défi d'illustrer la première page de *Dorian Gray*, que nous avions lu et analysé au préalable. Je fus étonné par cette série de variations visuelles sur cette description de l'atelier du peintre Basil Hallward (**fig. 29**), que j'ai souvent eu l'occasion de revisiter.



29. Échantillon des dessins inspirés par la première page de *The Picture of Dorian Gray* réalisés à l'occasion de l'atelier « Illustrer Wilde » co-animé avec Patrick Chambon, 10 décembre 2016, Maison de la recherche de Sorbonne Université [photographie de l'auteur]

Je rédigeai début 2023 l'article sur Oscar Wilde de l'*Encyclopaedia Universalis*¹¹¹, qui vient remplacer, depuis avril 2023, celui de Diane de Margerie, un peu daté car ne prenant pas en compte les derniers développements de l'exégèse wildienne et les lectures *queer* dont les œuvres de Wilde ont fait l'objet depuis une trentaine d'années. Je contribuai également au catalogue de l'exposition « Des jardins et des livres » (Fondation Bodmer, Cologny, 28 avril-9 septembre 2018) en écrivant une notice sur *Poems* (1881) de Wilde, dont un exemplaire de l'édition originale de ce premier ouvrage publié de l'auteur était présenté dans le cadre de l'exposition¹¹². Ces *Poems* sont un lieu polyglotte, un jardin au détour des allées duquel l'on croise de beaux éphèbes surgis de la mythologie grecque, d'Endymion à Narcisse, Hyacinthe et Antinoüs. C'est enfin, comme je le soulignais dans mon texte, un *hortus conclusus* qui préfigure celui de l'atelier du peintre Basil Hallward dans *Dorian Gray*, un espace où les mots, et les arts, entrent en correspondance, un lieu qui annonce peut-être aussi la fiction-bibliothèque *queer* d'Alan Hollinghurst.

¹¹¹ Vol. III, p. 717-727.

¹¹² Vol. III, p. 700-705.

CONCLUSION PERSPECTIVES DE RECHERCHE

Je me sens multiple. Je suis comme une salle peuplée d'innombrables et fantastiques miroirs, qui gauchissent en reflets mensongers une seule réalité antérieure, qui ne se trouve en aucun d'eux, et pourtant se trouve en tous. De même que le panthéiste se sent arbre ou fleur, de même je me sens différents êtres à la fois.

Fernando Pessoa, « Pages intimes et d'auto-interprétation » [s.d.] (Lisboa, Ática, 1966)

C'est bien là l'idée du rhizome, qui porte à savoir que l'identité n'est plus toute dans la racine, mais aussi dans la Relation.

Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers* (1995)

Le retour réflexif sur mon parcours auquel invitait cette synthèse m'a donné l'occasion d'y voir plus clair au sujet de mon identité de chercheur, de sillonner de nouveau les chemins empruntés au fil d'un itinéraire qui n'est peut-être pas aussi fondé sur la sérendipité que je l'imaginai à l'orée de ce mémoire et, ainsi, de mettre en évidence les spécificités de mon travail et la cohérence de ma démarche. Après avoir resserré les liens qui ont préalablement été exposés, je souhaite montrer comment ceux-ci constituent des jalons pour des projets à venir, souvent collectifs et orientés vers l'organisation et la direction de la recherche.

Ces pages m'ont tout d'abord fait prendre conscience du lien indissoluble qui a uni recherche et enseignement au cours de ma quinzaine d'années de carrière : les cours de licence, de master et de préparation aux concours du CAPES et de l'agrégation que j'ai assurés, les mémoires que j'ai dirigés, les jurys de concours ou de thèse et les comités de suivi individualisés de doctorat auxquels j'ai siégé, s'ils m'ont parfois paru m'éloigner de ma propre recherche, l'ont en réalité souvent nourrie et stimulée. C'est sur cette identité double – « hyphenated », pour le dire en anglais –, celle d'enseignant-chercheur, que j'ai voulu mettre l'accent dans ce mémoire.

C'est également, je crois, un héritage double qui se lit en filigrane dans ces pages, héritage que l'on peut également percevoir dans l'ouvrage inédit et dans le volume de travaux joints à ce dossier en vue d'une habilitation à diriger des recherches. Un attachement, d'une part, à la tradition française de la micro-lecture, lié à une formation classique d'angliciste et à un doctorat sous la férule de l'impeccable poéticien qu'est Pascal Aquien. D'autre part, un intérêt – éveillé par le « tournant culturel » qu'ont pris les études littéraires dans le monde anglophone depuis

près d'une trentaine d'années¹ – pour la littérature en tant que surface de contact entre les médias, les arts et les temporalités : un organisme vivant, en constant devenir. C'est une perspective comparatiste qui a orienté les travaux que j'ai menés sur un corpus composé de textes, d'images et, dans une moindre mesure, de films et de séries télévisées, corpus qui embrasse une période allant de la fin du XIX^e au début du XXI^e siècle. Mon champ d'investigation se situe à la croisée des études intermédiales, des études *queer* et des études interculturelles, interdisciplinarité que je revendique et qui m'a permis de développer une palette de compétences et de m'ouvrir à la direction de travaux sur des objets jugés jusqu'à une période récente indignes de considération (la littérature de genre, comme les récits de fiction d'horreur, ou les mouvements culturels comme le *steampunk*, par exemple). Ce serait dès lors une identité plurielle qui caractériserait mon profil de chercheur, multiplicité sous-tendue par un constant souci de l'autre, une appétence pour le dialogue et l'échange. Une « identité-nomade », telle que la définit Édouard Glissant peut-être : une identité métissée, fondée sur ce que Glissant nomme la Relation², cette ouverture à l'autre à laquelle invite l'étude des langues et cultures étrangères.

Ce goût de l'autre mis en exergue au seuil de ce dossier, je l'entends bien sûr comme l'intérêt scientifique qui est le mien pour les liens qui se tissent entre le texte littéraire et ses remédiations, ses adaptations, ses traductions. Il renvoie aussi dans mon esprit à ma conviction de l'importance de la dimension collective de la recherche et à mon désir d'œuvrer à fédérer des projets et à transmettre, auprès d'étudiant·e·s et au-delà, les savoir-faire et les compétences acquis au fil de mon parcours. Il sous-tend mon désir de poursuivre le travail de dissémination de mes recherches auprès de publics divers, à l'échelle tant nationale qu'internationale.

Ma première perspective, à court terme, est la co-organisation d'une journée d'étude à l'université de Reims Champagne-Ardenne qui aura lieu le 9 février 2024 sur le thème « Littérature, traduction et errance(s) », manifestation conçue en collaboration avec mes collègues Cécile Gauthier, comparatiste et spécialiste des littératures d'Europe centrale et orientale, et Christine Sukic, professeure de littérature anglaise de la première modernité. Partant du constat qu'un nombre important de chercheurs en littératures étrangères et comparées ont une expérience de la traduction, cette journée d'étude se propose d'ouvrir un espace d'échange autour de cette pratique. Le travail prendra appui sur des travaux de traduction parus

¹ L'expression est d'Antonio Dominguez Leiva (« Heur et malheur des études culturelles : pour un nouveau culturalisme littéraire », dans *Littérature et anthropologie*, dir. Alain Montandon, Daniel-Henri Pageaux, Louis Van Delft, Christoph Wulf, Paris, Champ Social, coll. « Poétiques comparatistes », 2006, p. 263).

² Voir Édouard Glissant, *Poétique de la Relation [Poétique III]*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1990.

ou en cours afin de proposer un retour d'expérience sur les défis lancés par ceux-ci, d'interroger la façon dont ces traductions s'inscrivent dans des parcours de recherche sur les cultures étrangères et nourrissent une réflexion sur la recherche en littérature.

Il s'agira bien ici d'interroger la notion d'*errance* et non celle d'*erreur* en traduction, cette dernière ayant déjà fait l'objet de publications³. *Errance* s'entend d'abord au sens premier d'« action de marcher, de voyager sans cesse ». Voyages ici d'une langue à une autre, d'une culture à une autre, d'une époque à une autre : la traduction est, selon Tiphaine Samoyault, l'une des instances « des mouvements par lesquels la littérature circule et se transmet⁴ ». Contre la conception de l'errance comme errement ou vagabondage, Édouard Glissant la réhabilite comme « cela même qui nous permet de nous fixer [...], de dériver enfin [...] de nous amarrer à cette dérive qui n'égare pas⁵ ». Cela pose la question du lieu de la traduction et de la place du traducteur ou de la traductrice, entre les langues, entre enracinement et déracinement. L'*errance* revêt également le sens d'« hésitations », de « tergiversations » : la traduction est une pratique exploratoire, solitaire ou collective, qui sans cesse confronte les traducteur·rices-voyageur·se·s, à des doutes, des questions, des choix, voire des dilemmes tant linguistiques que culturels. Jusqu'à quel point une traduction doit-elle ou peut-elle restituer l'étrangeté et l'« étrangeté » – néologisme utilisé par Michael Edwards pour désigner une vision du monde radicalement autre⁶ – d'un texte ? Comment rendre au mieux des références culturelles qui, à l'aune d'une époque mais aussi d'une culture autres, menacent d'opacifier le sens et de créer malentendus voire erreurs culturelles ? Quelles sont les contraintes propres à la traduction de genres tels que le théâtre ou la poésie ? Envisager la traduction au prisme de l'errance conduit à la penser comme mouvement vers l'inconnu et ce, même si la traduction se fait le plus souvent vers la langue dite « maternelle », connue, ou s'il existe des cas d'auto-traduction. Que signifie dès lors *errer* : y a-t-il une direction, un mouvement circulaire, des retours en arrière, etc. ? Combien de versions avant le point final ? de corrections ? de regrets ? d'erreurs, peut-être fructueuses ? Quand finir ? comment finir ? quand retraduire ?

Cette journée d'étude, ouverte à toutes les aires linguistiques, prendra la forme de deux ou trois tables rondes croisant langues, cultures et expériences, suivies d'un temps d'échange. Elle impliquera les étudiant·e·s : les doctorant·e·s du CRIMEL (Centre de recherche

³ Marc Lachenay, Nadine Rentel, Stéphanie Schwerter (dir.), *Errances, discordances, divergences : approches interdisciplinaires de l'erreur en traduction*, Berlin, Peter Lang, 2019 ; Stéphanie Schwerter, Catherine Gravet et Thomas Barège (dir.), *L'Erreur culturelle en traduction*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2019.

⁴ Tiphaine Samoyault, *Traduction et Violence*, Paris, Éditions du Seuil, 2020, p. 12.

⁵ Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde [Poétique IV]*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1997, p. 63.

⁶ Michael Edwards, *L'Étrangeté*, Paris, Gallimard, coll. « À voix haute », 2010.

interdisciplinaire sur les modèles esthétiques et littéraires), dont est membre Cécile Gauthier, et du CIRLEP (Centre interdisciplinaire de recherche sur les langues et la pensée), auquel Christine Sukic et moi-même appartenons, ainsi que les étudiant·e·s du master « Anglais, arts et médias », qui présenteront et mettront en voix des travaux de traduction de théâtre réalisés en binômes. Elle a pour ambition d'être une première étape d'un projet plus large sur traduction et errance(s), débouchant sur d'autres manifestations et sur une publication sous la forme d'un cahier thématique ou d'un numéro thématique au sein d'une revue interdisciplinaire.

Un deuxième projet, celui-ci à l'horizon 2025, vient s'inscrire dans la réflexion que je mène sur la survivance des formes artistiques et les dialogues entre passé et présent. Il s'agit d'un colloque provisoirement intitulé « Le deuil d'Arcadie : survivances de l'élégie pastorale dans la littérature et les arts britanniques et irlandais contemporains », pensé en commun avec Marie Laniel et Aurélie Thiria-Meulemans (université Picardie-Jules Verne), rencontre que nous voulons placer sous l'égide de la SAIT (Société angliciste : arts, images et textes). Cette manifestation ne porte pas sur le mode pastoral dans son ensemble et se distingue ainsi de la journée d'étude organisée par Théo Maligeay et Constance Pompié sur les « Nouveaux visages de la pastorale », qui se tiendra le 17 novembre prochain à l'université Paul-Valéry-Montpellier⁷. Notre objectif est de retracer l'évolution d'une forme poétique, celle de l'élégie pastorale, héritée de l'Antiquité et à qui, au Royaume-Uni, ont donné ses lettres de noblesse « Lycidas » de John Milton, « Adonais » de Percy Bysshe Shelley, « In Memoriam A.H.H. » d'Alfred Tennyson ou « Thyrsis » de Matthew Arnold. Cette forme poétique a-t-elle tout à fait disparu de nos jours, ou s'est-elle métamorphosée, comme le suggère par exemple Iain Twiddy⁸ ? Quelles nouvelles formes prend-elle à l'heure de la crise écologique sans précédent que nous traversons ? Comme l'écrit de façon lapidaire Terry Gifford : « We could retreat to Arcadia. Now Arcadia has its revenge on us⁹ ». L'Arcadie ne saurait plus aider le poète à faire son deuil. Pis, le poète doit maintenant faire le deuil de l'Arcadie : nul recoin du monde ne semble pouvoir offrir de refuge à l'âme endeuillée. À présent que la nature même a été vidée de sa capacité de régénération, l'élégie pastorale est-elle encore à même d'offrir la moindre consolation ?

Le métamorphoses de l'élégie pastorale invitent également à considérer les transpositions visuelles et musicales d'une forme poétique historiquement liée à d'autres formes d'art.

⁷ <https://emmamontpellier.hypotheses.org/2776> (consulté le 7 septembre 2023).

⁸ Iain Twiddy, *Pastoral Elegy in Contemporary British and Irish Poetry*, London, Continuum, 2012.

⁹ Terry Gifford, « Afterword », dans *New Versions of the Pastoral. Postromantic, Modern and Contemporary Responses to the Tradition*, dir. David James & Philip Tew, Madison, Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2009, p. 246.

Comment les tropes associés à l'élégie pastorale, tels que l'*ekphrasis* ou l'hypotypose, se trouvent-ils reconfigurés ? Comment le *topos* de la « Tombe en Arcadie » est-il réinventé et transposé ? Comment les échos, lamentations et invocations caractéristiques de l'élégie pastorale sont-ils réimaginés ? Comment les paysages arcadiens sont-ils revisités dans une perspective écocentrique par les artistes des XX^e et XXI^e siècles, comme Derek Jarman dans le jardin de Prospect Cottage à Dungeness, face à une centrale nucléaire ? Voilà quelques-unes des questions autour desquelles nous aimerions réunir chercheuses et chercheurs. Nous envisageons de demander à Iain Twiddy d'être notre conférencier invité et n'allons pas tarder à prendre attache avec des collègues comme, entre autres, Pascal Aquien, Bastien Goursaud (récemment recruté à l'université de Picardie), Georges Letissier et, outre-Manche, Terry Gifford ou David Scourfield (spécialiste de Lettres classiques et d'E.M. Forster) afin de commencer à créer une dynamique.

Une troisième piste trouve en fait son origine dans un projet personnel dont l'envergure, je m'en rends compte, se prêterait à une dimension également collective qui, elle, pourrait déboucher sur le montage d'un projet européen. Le point de départ est la constatation que nombre d'auteurs et d'autrices *queer* ont fait l'expérience d'écrire dans une langue étrangère – à commencer bien sûr par Wilde qui compose sa *Salomé* en français. Mon objectif est d'interroger les relations qui se tissent entre identités sexuelles et rapport à la langue étrangère en me fondant sur un corpus de textes littéraires et en croisant les approches (études *queer*, recherche en traduction) et ce, afin de cerner au plus près la portée et la signification de ces phénomènes de plurilinguisme et de « déterritorialisation », ce processus dynamique dont Gilles Deleuze et Félix Guattari rendent notamment compte à travers l'image de la guêpe et de l'orchidée¹⁰. C'est une histoire de ces métamorphoses linguistiques, à la création d'une langue « mineure », une langue hybride qui est instrument de résistance, que j'aimerais retracer.

Les littératures de langue anglaise offrent certes des exemples intéressants de ces phénomènes. Outre Wilde et les auteurs de la fin de siècle, on peut penser à Ronald Firbank (1886-1926), évoqué dans les pages de ce mémoire : fervent francophile, il compose des poèmes en français, « La Princesse au soleil » (1904) ou « Harmonie » (1904) ; ses textes en anglais, comme sa comédie *The Princess Zoubaroff*, (1920) sont en outre émaillés de mots ou de passages en langue étrangère, et s'apparentent en cela à un lieu utopique où s'invente, en même temps qu'une conception nouvelle de la littérature, fondée sur l'ellipse et la mise au second plan de l'intrigue, une langue hybride, métissée. Plus près de nous, le poète nord-

¹⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka : Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975, p. 26.

irlando-portugais Tiago Jim Pinho, auteur de *Bicolour* (2022), recueil écrit en anglais et en portugais : l'œuvre de Pinho se fonde sur son bilinguisme et sa biculturalité pour réinventer une identité *queer* et plurielle¹¹. Limiter le corpus d'étude aux seuls domaines anglophone et francophone réduirait ainsi indûment, selon moi, la perspective : l'enquête mérite donc de se faire à plusieurs mains et à plusieurs voix. C'est une « malle pleine de gens », pour reprendre la formule d'Antonio Tabucchi au sujet de Fernando Pessoa et des milliers de manuscrits signés de ceux que Pessoa appelait lui-même « hétéronymes »¹², découverts près de trente ans après la mort du poète portugais, que j'aimerais dévider au fil de mes recherches à venir. Je voudrais ainsi œuvrer à construire une nouvelle thébaïde, une thébaïde ouverte sur le monde, lieu de dialogues entre langues, cultures, arts et identités, multiples et rhizomatiques.

¹¹ Le physique même du poète, qui a une barbe rousse et des cheveux très bruns, fait montre d'une identité double ou « bicolore ».

¹² Antonio Tabucchi, *Une malle pleine de gens*, trad. Jean-Baptiste Para, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2012. Pessoa et ses hétéronymes firent œuvre certes en portugais, mais également en anglais et en français.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES, ARTICLES ET CHAPITRES CITÉS

- ANONYME, *Teleny, or The Reverse of the Medal. A Physiological Romance of To-day* (1893), London, Wordsworth Classics, 1995.
- AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, trad. Maxime Rovère, Paris, Payot et Rivages, coll. « Rivages poche-Petite bibliothèque », 2008.
- ALASTAIR, *Fifty Drawings*, New York, Alfred A. Knopf, 1925.
- APOLLINAIRE, Guillaume, « Le Pont Mirabeau », dans *Alcools* (1913); *Œuvres poétiques complètes*, éd. Marcel Adéma et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1956.
- AQUIEN, Pascal, Présentation à *L'Importance d'être constant*, éd. et trad. Pascal Aquien, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2000.
- , *The Picture of Dorian Gray. Pour une poétique du roman*, Nantes, Éditions du Temps, 2004.
- , « Du gay savoir au genre idéal », dans *The Importance of Being Earnest d'Oscar Wilde*, dir. Pascal Aquien et Xavier Giudicelli, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2014, p. 99-134.
- ARNAUD, Pierre, Avant-propos à *Le Portrait*, dir. Pierre Arnaud, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 1999.
- ASQUITH, Anthony (réalisation), *The Importance of Being Earnest* [long-métrage], Royaume-Uni, 1952.
- AUDEN, W.H., « An Improbable Life », *The New Yorker*, 9 mars 1963, repris dans *Forewords and Afterwords*, London, Faber & Faber, 1973, p. 322-323.
- AYMES, Sophie, Nathalie COLLÉ et Brigitte FRIANT-KESSLER (dir.), *Illustration and Intermedial Avenues*, Nancy, PUN – Éditions universitaires de Lorraine, coll. « Book practices & textual itineraries », 2017.
- AYMES, Sophie, Nathalie COLLÉ, Brigitte FRIANT-KESSLER, Monica LATHAM et Maxime LEROY (dir.), *Illustrating History/Illustrer l'histoire*, Nancy, PUN – Éditions universitaires de Lorraine, coll. « Book practices & textual itineraries », 2019.
- AYMES, Sophie, Nathalie COLLÉ, Brigitte FRIANT-KESSLER, Monica LATHAM et Maxime LEROY (dir.), *Illustrating Identity-ies/Illustrer l'identité*, Nancy, PUN – Éditions universitaires de Lorraine, coll. « Book practices & textual itineraries », 2020.
- BABUSCIO, Jack, « Camp and the Gay Sensibility », dans *Camp Grounds: Style and Homosexuality*, dir. David Bergman, Amherst, University of Massachusetts Press, 1995, p. 19-38.
- BAÏSSUS, Jean-Marie (dir.), *Cahiers victoriens et édouardiens*, n° 36, octobre 1992 (« Studies in the Yellow Nineties »).
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1987.
- BALTRUSAITIS, Jurgis, *Les Perspectives dépravées*, Paris, Flammarion, 1983.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules Amédée, *Les Diaboliques* (1874), dans *Œuvres romanesques complètes*, éd. Jacques Petit, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1966.
- BARBIER, Frédéric, « L'industrialisation des techniques », dans *Histoire de l'édition française*, t. IV, *Le Livre concurrencé 1900-1950*, dir. Henri-Jean Martin et Roger Chartier, Jean-Pierre Vivet, Paris, Promodis, 1986.
- BARTHES, Roland, « Rhétorique de l'image » (1964), dans *L'Obvie et l'Obtus*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 25-42.
- BARTLETT, Neil, *Who was that Man? A Present for Mr Oscar Wilde*, London, Serpent's Tail,

- 1988.
- BASSY, Alain-Marie, « Du texte à l'illustration. Pour une sémiologie des étapes », *Semiotica* n° 11, 1974, p. 297-334.
- BAUDELAIRE, Charles, « Le peintre de la vie moderne », dans *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1976.
- BECHDEL, Alison, *Are You My Mother?*, London, Jonathan Cape, 2012.
- BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art au temps de sa reproductibilité technique* (1939), dans *Œuvres*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rus, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, t. III, p. 269-316.
- , « La tâche du traducteur » (1923), trad. Martine Broda, dans *Po&sie*, n° 55, Paris, Belin, 1991, p. 150-158.
- , *Paris capitale du XIX^e siècle : le livre des passages* (1982), trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 1989.
- BENSIMON, Fabrice et Ségolène LE MEN, *Quand les arts traversent la Manche. Échanges et transferts franco-britanniques au XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2016.
- BERGSON, Henri, *Le Rire, essai sur la signification du comique* (1900), Paris, PUF, 2002.
- BERMAN, Antoine, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique* (1984), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1995.
- BLOOM, Harold, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1973.
- BOLTER, Jay David et Richard GRUSIN, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2002.
- BROPHY, Brigid, *Prancing Novelist. A Defence of Fiction in the Form of a Critical Biography in Praise of Ronald Firbank*, London, Macmillan, 1973.
- BRUNET, François, « Théorie et politique des images : W. J. T. Mitchell et les études de *visual culture* », *Études anglaises*, vol. 58, n° 1, 2005, p. 82-93.
- BURDETT, Osbert, *The Beardsley Period: An Essay in Perspective*, London, John Lane, 1925.
- BURY, Laurent, « Creative (mis)reading? Paula Rego's *Jane Eyre* », *Revue LISA/LISA e-journal*, Vol. VII – n° 4 | 2009, DOI : <https://doi.org/10.4000/lisa.861>
- (dir.), *Cahiers victoriens et édouardiens* n° 79 (printemps 2014), « Norms and Transgressions in Victorian Times – Appellation(s)/Naming/Addressing », DOI : <https://journals.openedition.org/cve/1050>
- BUTLER, Judith, *Gender Trouble* (1990), New York/London, Routledge, 2007.
- BYATT, A.S., *Possession* (1990), London, Vintage, 1991.
- CACHIN, Marie-Françoise (dir.), *Interfaces. Image/Texte/Langage*, n° 15, 1999 (« Le livre, l'image, le texte »).
- , Diana COOPER-RICHET, Jean-Yves MOLLIÉ, Claire PARFAIT (dir.), *Au bonheur du feuilletton : naissance et mutation d'un genre (France, États-Unis, Grande-Bretagne, XVIII^e-XX^e siècles)*, Paris, Créaphis, 2007.
- CAMBRAY, Carole, *Crise de la représentation dans la *Salomé* d'Oscar Wilde et chez ses illustrateurs*, thèse de doctorat, dir. Danièle Bruckmuller-Genlot, université Marc-Bloch (Strasbourg), 2000.
- CARROLL, Lewis, *Through the Looking-Glass* (1871), Oxford, Oxford University Press, coll. « World's Classics », 1982.
- CHARTIER, Roger, Préface à D.F. McKenzie, *La Bibliographie et la sociologie des textes* (1986), Paris, Éditions du Cercle de la librairie, 1991.
- CITTI, Pierre, *Contre la décadence. Histoire de l'imagination française dans le roman*, Paris, PUF, 1987.
- (dir.), *Fins de siècle*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1990.

- COLLÉ, Nathalie, *La Destinée éditoriale de The Pilgrim's Progress de John Bunyan, de 1678 à 1850 : les enjeux d'une mise en images*, thèse de doctorat, dir. Michel Morel, université Nancy II, 2002.
- COROMINAS, Enrique, *Dorian Gray*, bande dessinée, Paris, Daniel Maghen, 2022.
- COSTE, Bénédicte, Catherine DELYFER et Christine REYNIER (dir.), *Reconnecting Aestheticism and Modernism. Continuities, Revisions, Speculations*, New York/London, Routledge, 2017.
- COWARD, Noël, *Private Lives* (1930), dans *Collected Plays: Two*, London, Methuen, 2003.
- DAVIES, Helen, *Gender and Ventriloquism in Victorian and Neo-Victorian Fiction. Passionate Puppets*, Houdmills, Basingstoke/New York, Palgrave Macmillan, 2012.
- DE LAURETIS, Teresa, « Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction », *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 3.2 (1991), p. iii-xviii.
- DELLAMORA, Richard, *Apocalyptic Overtures. Sexual Politics and the Sense of an Ending*, New Brunswick (NJ), Rutgers University Press, 1994.
- DELEUZE, Gilles & Félix GUATTARI, *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.
- , *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- DESSY, Clément, « Swinburne en partage chez les écrivains belges de la fin de siècle : de la sensibilité au sadisme esthétique », dans *L'Esthétisme britannique (1860-1900) : peinture, littérature et critique d'art*, dir. Anne-Florence Gillard-Estrada et Xavier Giudicelli, Reims, ÉPURE, coll. « Héritages critiques », 2020, p. 203-226.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *La Peinture incarnée*, Paris, Éditions de Minuit, 1982.
- , *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2002.
- DIJKSTRA, Bram, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, New York, Oxford University Press, 1986.
- DOLLIMORE, Jonathan, *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault*, Oxford, Clarendon Press, 1991.
- DOMINGUEZ LEIVA, Antonio, « Heur et malheur des études culturelles : pour un nouveau culturalisme littéraire », dans *Littérature et anthropologie*, dir. Alain Montandon, Daniel-Henri Pageaux, Louis Van Delft, Christoph Wulf, Paris, Champ Social, coll. « Poétiques comparatistes », 2006.
- DORÉ, Gustave et William Blanchard JERROLD, *London. A Pilgrimage*, London, Grant & Co, 1873.
- DOWLING, Linda, *Language and Decadence in the Victorian Fin de Siècle*, Princeton, Princeton University Press, 1987.
- , *Hellenism and Homosexuality in Victorian Oxford*, Ithaca (NY)/London, Cornell University Press, 1994.
- DRUGEON, Marianne et Emmanuel VERNADAKIS, *Oscar Wilde. The Importance of Being Earnest*, Neuilly-sur-Seine, Atlante, coll. « Clefs-concours », 2014.
- DUPERRAY, Max (dir.), *Fiction et Entropie : une autre fin de siècle*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 1996.
- EDELMAN, Lee, *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Durham (NC), Duke University Press, 2004.
- EDWARDS, Michael, *L'Étrangèreté*, Paris, Gallimard, coll. « À voix haute », 2010.
- EDWARDS, Paul, *Soleil noir : photographie et littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.

- EELLS, Emily, *Proust's Cup of Tea. Homoeroticism and Victorian Culture*, Aldershot, Ashgate, 2002.
- , « Transposing Wilde's *Salomé*: the French operas by Strauss and Mariotte », dans *Franco-British Cultural Exchanges, 1880-1940: Channel Packets*, dir. Andrew Radford et Victoria Reid, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2012, p. 66-83.
- , « Introduction », *Revue LISA/LISA e-journal*, vol. XIII, n°1 | 2015, « Les mots étrangers », DOI : <https://doi.org/10.4000/lisa.7891>
- , « “*La consolation des arts*” : *The Picture of Dorian Gray* and Anglo-French Cultural Exchange », *Études anglaises*, 2016/1 (vol. 69), p. 62-75.
- ELLMANN, Richard, *Oscar Wilde* (1987), London, Penguin, 1988.
- ÉRIBON, Didier, *Réflexions sur la question gay*, Paris, Fayard, 1999.
- EVANGELISTA, Stefano, *British Aestheticism and Ancient Greece: Hellenism, Reception, Gods in Exile*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009.
- (dir.), *The Reception of Wilde in Europe*, London, Bloomsbury, 2010.
- , *Literary Cosmopolitanism in the English Fin de Siècle*, Oxford, Oxford University Press, 2021.
- FARMER, Albert, *Le Mouvement esthétique et « décadent » en Angleterre*, Paris, Honoré Champion, 1931.
- FERNANDEZ, Dominique, « Un musée des bonheurs », préface au *Portrait de Dorian Gray*, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche », 1983.
- , *Le Rapt de Ganymède*, Paris, Grasset, 1989.
- FIRBANK, Ronald, *The Princess Zoubaroff* (1920), dans *Complete Works*, préface d'Anthony Powell, London, Gerald Duckworth, 1961.
- FLANNERY, Denis, « The Place of Breath in Alan Hollinghurst's *Berenice* », dans *Racine's Roman Tragedies. Essays on Britannicus and Bérénice*, dir. Nicholas Hammond and Paul Hammond, Leiden, Brill, coll. « Faux titre », 2022, p. 348-366.
- FORSTER, E.M., *A Room with a View* (1908), éd. Malcolm Bradbury, London, Penguin, coll. « Penguin Classics », 2000.
- , *Howards End* (1910), éd. David Lodge, London, Penguin, coll. « Penguin Classics », 2000.
- , *Aspects of the Novel* (1927), London, Penguin, coll. « Penguin Classics », 2005 [*Aspects du roman*, trad. Sophie Basch, Bourgois, coll. « Les derniers mots », 1993].
- , « Not Listening to Music » (1939), dans *Two Cheers for Democracy*, Harmondsworth, Penguin, 1965.
- et Eric CROZIER, *Billy Budd*, London/New York, Boosey & Hawkes, 1951 [livret pour l'opéra de Benjamin Britten].
- FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les Choses* (1966), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1995.
- , « Le corps utopique » (1966), dans *Le Corps utopique – les hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009.
- , « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », dans *Hommage à Jean Hyppolite*, Paris, PUF, 1971.
- , *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1975.
- , « À propos de la généalogie de l'éthique : aperçu du travail en cours » (1983), repris dans *Dits et Écrits 1954-1988*, éd. Daniel Defert et François Ewald, avec la collaboration de Jacques Lagrange, Gallimard, coll. « Quarto », t. II (1976-1988), 2001.
- FOWLES, John, *The French Lieutenant's Woman* (1969), London, Panther, 1971.
- , « Notes on an Unfinished Novel » (1969), repris dans *The Novel Today. Contemporary Writers on Modern Fiction*, éd. Malcolm Bradbury, Glasgow, Fontana/Collins, 1977, p. 136-150.
- FREEMAN, Elizabeth, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*, Durham (NC), Duke University Press, 2010.

- FRIANT-KESSLER, Brigitte, *Tristram Shandy illustré de 1760 à 1817 : réflexion et déflexion entre l'espace graphique et l'espace textuel*, dir. Élisabeth Détiis, université Montpellier III, 2007.
- GADOIN, Isabelle et Catherine LANONE, « Mélanges en hommage à Hubert Teyssandier », *Polysèmes* n° 26, 2021, DOI : <https://doi.org/10.4000/polysemes.9890>
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
—, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
- GIDE, André, *Corydon* (1924), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991.
- GILLARD-ESTRADA, Anne-Florence & Anne BESNAULT-LEVITA (dir.), *Beyond the Victorian/Modernist Divide: Remapping the Turn-of-the-Century Break in Literature, Culture and the Visual Arts*, New York, Routledge, 2018.
—, « La critique d'art de Walter Pater », dans *L'Esthétisme britannique (1860-1900) : peinture, littérature et critique d'art*, dir. Anne-Florence Gillard-Estrada et Xavier Giudicelli, Reims, ÉPURE, coll. « Héritages critiques », 2020, p. 147-165.
- GLISSANT, Édouard, *Poétique de la Relation [Poétique III]*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1990.
—, *Traité du Tout-Monde [Poétique IV]*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1997.
- GIFFORD, Terry, « Afterword », dans *New Versions of the Pastoral. Postromantic, Modern and Contemporary Responses to the Tradition*, dir. David James & Philip Tew, Madison, Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2009, p. 245-257.
- GIUDICELLI, Xavier, *Portraits de Dorian Gray : le texte, le livre, l'image*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. « Histoire de l'imprimé. Références », 2016.
- GORDON, Jan B., « “Decadent Spaces” : Notes for a Phenomenology of the Fin de siècle », dans *Decadence and the 1890s*, dir. Ian Fletcher, London, Edward Arnold, 1979.
- 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.
- GUEDJ, Emmanuelle, « Histoire de sacs : *The Importance of Being Earnest* de Wilde, *The Caretaker* de Pinter et *Baglady* de McGuinness », dans *The Importance of Being Earnest d'Oscar Wilde*, dir. Pascal Aquien et Xavier Giudicelli, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2014, p. 245-266.
- GUTLEBEN, Christian, *Nostalgic Postmodernism: The Victorian Tradition and the Contemporary British Novel*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2001.
—, et Susana ONEGA, Introduction à *Refracting the Canon in Contemporary British Literature and Film*, dir. Christian Gutleben & Susana Onega, Amsterdam/New York, Rodopi, 2004.
- GUY, Josephine M., « “The Soul of Man under Socialism” : A (Con)Textual History », dans *Wilde Writings. Contextual Conditions*, dir. Joseph Bristow, Toronto, University of Toronto Press in association with the UCLA Center for Seventeenth and Eighteenth-Century Studies and the William Andrews Clark Memorial Library, 2003.
- HAMON, Philippe, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2001.
- HARTLEY, L.P., *The Go-Between* (1953), Harmondsworth, Penguin, 1970.
- HEILMANN, Ann et Mark LLEWELLYN, *Neo-Victorianism. The Victorians in the Twenty-First Century, 1999-2009*, Houndmills, Palgrave Macmillan, 2010.
- HICHENS, Robert, *The Green Carnation* (1894), London, Robin Clark, 1992.

- HODNETT, Edward, *Image and Text: Studies in the Illustration of English Literature*, London, Scolar, 1982.
- HOGARTH, William, *The Analysis of Beauty*, London, John Reeves, 1753.
- HOLLINGHURST, Alan, *The Creative Uses of Homosexuality in Ronald Firbank, E.M. Forster and L.P. Hartley*, mémoire universitaire inédit, université d'Oxford, 1980.
- , *The Swimming-Pool Library* (1988), London, Vintage, 1998.
- (trad.), Jean Racine, *Bajazet*, London, Chatto and Windus, 1991.
- , *The Folding Star*, London, Vintage, 1994.
- , *The Line of Beauty*, London, Picador, 2004.
- , *The Stranger's Child*, London, Picador, 2011.
- (trad.), Jean Racine, *Bérénice and Bajazet*, London, Faber & Faber, 2012.
- , « Poor Dear, How She Figures! (*The Journals and Diaries of E.M. Forster* Volumes I-III, éd. Philip Gardner, Pickering and Chatto, 2011) », *The London Review of Books*, 3 janvier 2013, <http://www.lrb.co.uk/v35/n01/alan-hollinghurst/poor-dear-how-she-figures> [consulté le 30 mars 2023].
- HORACE, *Odes et Épodes*, éd. et trad. François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1954.
- HOUSMAN, A.E., *A Shropshire Lad* (1896), dans *The Poems of A.E. Housman*, éd. Archie Burnett, Oxford, Clarendon Press, 1997.
- , *Selected Prose*, éd. John Carter, Cambridge, Cambridge University Press, 1961.
- HUTCHEON, Linda, *A Theory of Parody*, London/New York, Methuen, 1985
- , *The Poetics of Postmodernism*, London/New York, Routledge, 1988.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *À rebours* (1884), éd. Marc Fumaroli, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1978.
- , *Là-bas* (1891), éd. Yves Hersant, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1985.
- , *Écrits sur l'art 1867-1905*, éd. Patrice Locmant, Paris, Bartillat, 2006.
- IVORY, James (réalisation) et Ruth Praver Jhabvala (scénario), *A Room with a View* [long-métrage], Merchant Ivory Productions, Royaume-Uni, 1986.
- , *Howards End* [long-métrage], Merchant Ivory Productions, Royaume-Uni, Merchant Ivory Productions, États-Unis, Japon et Royaume-Uni, 1992.
- JAKOBSON, Roman, « Aspects linguistiques de la traduction » (1959), dans *Essais de linguistique générale*, trad. Nicolas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit, 1963.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1978.
- JENKINS, Anthony, *The Making of Victorian Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- JENKINS, Henry, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2006.
- JOHNSON, Allan, *Alan Hollinghurst: The Vitality of Influence*, London, Palgrave Macmillan, 2014.
- JOUVE, Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001.
- KOOISTRA, Lorraine Janzen, *The Artist as Critic. Bitextuality in Fin-de-Siècle Illustrated Books*, Aldershot, Scolar Press, 1995.
- KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1969.

- LANIER, Douglas, « Shakespearian Rhizomatics: Adaptation, Ethics, Value », dans *Shakespeare and the Ethics of Appropriation*, dir. Alexa Huang and Elizabeth Rivlin, London, Palgrave Macmillan, 2014, p. 21-40.
- LACHENY, Marc, Nadine RENTEL, Stéphanie SCHWERTER (dir.), *Errances, discordances, divergences : approches interdisciplinaires de l'erreur en traduction*, Berlin, Peter Lang, 2019.
- LANONE, Catherine, *E.M. Forster : odyssée d'une écriture*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Interlangues – littératures », 1998.
- , « “Common Garden Variety” or “Rare Bird”: The Persistence of E.M. Forster’s Singular Song », dans *Only Connect. E.M. Forster’s Legacies in British Fiction*, dir. Elsa Cavalié et Laurent Mellet, Bern, Peter Lang, 2017, p. 175-193.
- LEFAIT, Sébastien, « Monstrueuse convergence ? *Penny Dreadful*, ou la littérature à l'épreuve de la transmédialité », *TV/Series*, n° 12, 2017, DOI : <https://doi.org/10.4000/tvseries.2162>
- LE MEN, Ségolène et Maria Teresa CARACCILO (dir.), *L'Illustration : essais d'iconographie*, [Paris], Klincksieck, 1999.
- LEROY, Maxime, *La Préface de roman comme système communicationnel : autour de Walter Scott, Henry James et Joseph Conrad*, thèse de doctorat, dir. Laurent Lepaludier, université d'Angers, 2000.
- LESSING, Gotthold Ephraim, *Laokoon*, trad. J. Bialostocka, Paris, Hermann, 1964.
- LETISSIER, Georges, *La Trace obsédante de l'intertexte victorien dans l'écriture romanesque contemporaine*, dir. Marie-Jeanne Ortemann, université de Nantes, 1997.
- , Introduction à *Rewriting/Reprising: Plural Intertextualities*, dir. Georges Letissier, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2009.
- LEWIN, Albert (réalisation), *The Picture of Dorian Gray* [long-métrage], scénario d'Albert Lewin, avec George Sanders, Hurd Hatfield, Donna Reed, *et al.*, Metro-Goldwyn-Mayer, 1945.
- LOGAN, John [création], *Penny Dreadful* [série télévisée], Showtime/Sky, 2014-2016 [3 saisons].
- LOPEZ, Matthew, *The Inheritance*, London, Faber & Faber, 2018.
- LOUVEL, Liliane, *L'Œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998.
- , *The Picture of Dorian Gray. Le double miroir de l'art*, Paris, Ellipses, coll. « Marque-page », 2000.
- , *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002.
- , *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.
- LOVE, Heather, *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2007.
- MACKIE, Gregory, *Beautiful Untrue Things. Forging Oscar Wilde's Extraordinary Afterlife*, Toronto/Buffalo/London, University of Toronto Press, 2019.
- MALDINEY, Henri, *Regard, parole, espace* (1973), introduction de Jean-Louis Chrétien, Paris, Éditions du Cerf, 2012.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Correspondance*, éd. Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris, Gallimard, t. IV, 1890-1891, 1973.
- MARIN, Louis, *Études sémiologiques, écritures, peintures*, Paris, Klincksieck, 1972.
- , *Détruire la peinture*, Paris, Galilée, 1977.
- , *Des pouvoirs de l'image : gloses*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.

- , *De la représentation*, recueil établi par Daniel Arasse, *et al.*, Paris, Gallimard/Éditions du Seuil, coll. « Hautes études », 1994.
- MARTIN, Henri-Jean et Roger CHARTIER (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. III, *Le Temps des éditeurs : du romantisme à la Belle Époque*, 1985 ; t. IV, *Le Livre concurrencé, 1900-1950*, Paris, Promodis, 1986.
- MARTIN-PAYRE, Camille, « “One of us”: Dorian Gray, Untimeliness, and *Penny Dreadful*'s Contemporary Victoriana », *Polysèmes*, 23 | 2020, DOI : <https://doi.org/10.4000/polysemes.7052>
- , *Réinvestir Dorian Gray : le travail de l'intermédialité dans The Picture of Dorian Gray et trois reprises romanesque, filmique et télévisuelle*, thèse de doctorat, dir. Catherine Bernard, université Paris Cité, 2021.
- MARX, Roland, *Jack l'Éventreur et les fantasmes victoriens*, Bruxelles, Complexe, 1987.
- MELOT, Michel, *L'Illustration. Histoire d'un art*, Genève, Skira, 1994.
- MENDELSSOHN, Michèle et Denis FLANNERY (dir.), *Alan Hollinghurst. Writing Under the Influence*, Manchester, Manchester University Press, 2016.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Œil et l'Esprit* (1964), Paris, Gallimard, coll. « Folio essai », 1985.
- MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 1982.
- MITCHELL, Kate, *History and Cultural Memory in Neo-Victorian Fiction: Victorian Afterimages*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010.
- MITCHELL, W.J.T., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.
- MONTANDON, Alain (dir.), *Iconotextes*, Clermont-Ferrand/Paris, Centre de recherches en communication et didactique/Ophrys, 1990.
- MOORE, Alan et Eddie CAMPBELL, *From Hell, Being a Melodrama in Sixteen Parts* (1989-1998), Marietta (Georgia), Top Shelf Productions, 2006.
- et Kevin O'NEILL, *The League of Extraordinary Gentlemen* (1999-2007), Marietta (Georgia), Top Shelf Productions, 2009-2019.
- MÜLLER, Jürgen E., « Vers l'intermédialité : histoires, positions et option d'un axe de pertinence », *Médiamorphoses*, vol. 16, 2006, p. 99-110.
- MUÑOZ, José Esteban, *Cruising Utopia: The There and Then of Queer Futurity*, New York/London, New York University Press, 2009.
- NACHTERGAEL, Magali, « Le devenir-image de la littérature : peut-on parler de “néo-littérature” ? », dans *La Tentation littéraire de l'art contemporain*, dir. Pascal Mougin, Dijon, Presses du Réel, 2017, p. 139-152.
- PALACIO, Jean de, *Figures et formes de la décadence*, Paris, Séguier, 1994.
- PANOFKY, Erwin, « Et in Arcadia Ego : Poussin et la tradition élégiaque », dans *L'Œuvre d'art et ses significations*, Paris, Gallimard, 1969.
- PARKER, Anthony (réalisation), *The Importance of Being Earnest* [long-métrage], États-Unis et Royaume-Uni, 2002.
- PATER, Walter, *The Renaissance. Studies in Art and Poetry* (1893), éd. Adam Phillips, Oxford, Oxford University Press, coll. « The World's classics », 1986.
- , *La Renaissance. Études d'art et de poésie*, trad. Bénédicte Coste, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- PIERROT, Jean, *L'Imaginaire décadent*, Paris, PUF, 1977.
- PINHO, Tiago Jim, *Bicolour*, Belfast, chez l'auteur, 2022.
- POUND, Ezra, *Literary Essays of Ezra Pound*, éd. T.S. Eliot, London, Faber & Faber, 1954.

- POWELL, Kerry, *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- PRAZ, Mario, *La Chair, la mort et le diable. Le romantisme noir* (1930), trad. de l'italien par Constance Thompson Pasquali, Paris, Denoël, 1977.
- PRETTEJOHN, Elizabeth, *Art for Art's Sake: Aestheticism in Victorian Painting*, New Haven/London, Yale University Press, 2007.
- PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann*, dans *À la recherche du temps perdu*, éd. dirigée par Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1987.
- , *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, dans *À la recherche du temps perdu*, éd. dirigée par Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1989.
- , *Le Temps retrouvé*, dans *À la recherche du temps perdu*, éd. dirigée par Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. IV, 1989.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.
- RANSOME, Arthur, *Oscar Wilde. A Study*, London, Martin Secker, 1912.
- RAVENHILL, Mark, *Handbag* (1998), dans *Plays: 1*, London, Methuen Drama, 2001.
- REGARD, Frédéric et Anne TOMICHE (dir.), *Déconstructions Queer. Les fondamentaux*, Paris, Hermann, 2023.
- REYNOLDS, Simon, *Retromania*, London, Faber & Faber, 2011.
- RICHARD, Jean-Pierre, « Fadeur de Verlaine », dans *Poésie et Profondeur* (1955), Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 2014.
- RICŒUR, Paul, « La marque du passé », *Revue de métaphysique et de morale*, n° 1 (janvier-mars 1998), p. 7-31.
- RHYS, Jean, *Wide Sargasso Sea* (1966), London, Penguin, 1968.
- RODENBACH, Georges, *Bruges-la-Morte* (1892), éd. Jean-Pierre Bertrand and Daniel Grojnowski, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1998.
- SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.
- SCOTT, Richard, *Soho*, London, Faber & Faber, 2018.
- SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'Intertextualité, mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2005.
- , *Traduction et Violence*, Paris, Éditions du Seuil, 2020.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky, *Epistemology of the Closet* (1990), London, Penguin, 1994.
- , *Tendancies*, Durham (NC)/London, Duke University Press, 1993.
- SCHWERTER, Stéphanie, Catherine GRAVET et Thomas BAREGE (dir.), *L'Erreur culturelle en traduction*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2019.
- SHILLER, Dana, « The Redemptive Past in the Neo-Victorian Novel », *Studies in the Novel* 29.3 (hiver 1997), p. 538-560.
- SHOWALTER, Elaine, *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*, New York, Viking, 1990.
- SHUTTLEWORTH, Sally, « Natural History: The Retro-Victorian Novel », dans *The Third Culture: Literature and Science*, dir. Elinor Schaffer, Berlin, De Gruyter, 1998.
- SIERZ, Alex, *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*, London, Faber & Faber, 2000.
- SINFIELD, Alan, *The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment*, London, Cassell, 1994.
- SMITH, Zadie, *On Beauty* (2005), London, Penguin, 2006.
- , « E.M. Forster, Middle Manager » (2008), repris dans *Changing my Mind. Occasional Essays*, London, Penguin, 2009.
- , *NW*, London, Penguin, 2012.

- SOLICARI, Sonia (dir.), *Victoriana: A Miscellany* [accompanying publication to the exhibition at the Guildhall Art Gallery (7th September to 8th December 2013)], London, Guildhall Art Gallery, 2013.
- SONTAG, Susan, « Notes on “Camp” » (1964), London, Penguin, 2018.
- STAROBINSKI, Jean, *La Mélancolie au miroir. Trois études sur Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989.
- STEAD, Évanghélia et Hélène VÉDRINE (dir.), *L'Europe des revues (1880-1920) : estampes, photographies, illustrations*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. « Histoire de l'imprimé. Références », 2008.
- STEAD, Évanghélia, *La Chair du livre : matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. « Histoire de l'imprimé. Références », 2012.
- , et Hélène VÉDRINE (dir.), *L'Europe des revues II (1860-1930) : réseaux et circulations des modèles*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. « Histoire de l'imprimé. Références », 2018.
- STOKES, John, « *Le printemps du théâtre: Coward's France* », dans *Look Back in Pleasure: Noël Coward Reconsidered*, dir. Joel Kaplan et Sheila Stowell, London, Methuen, 2000.
- STOKES-AYMES, Sophie, *L'Esthétique de l'œuvre littéraire et picturale de Mervyn Peake*, dir. François Gallix, université Paris IV, 2001.
- STOPPARD, Tom, *The Invention of Love/L'Invention de l'amour*, trad. et introduction de Marianne Drugeon et Xavier Giudicelli, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2022.
- SYMONDS, John Addington, *Sketches in Italy and Greece*, London, Smith, Elder and Co., 1874.
- SYMONS, Arthur, « Studies in Strange Sins » (1921), dans *Love's Cruelty* (1923) ; *The Complete Works of Arthur Symons*, vol. 2, London, Martin Secker, 1924.
- TABUCCHI, Antonio, *Une malle pleine de gens*, trad. Jean-Baptiste Para, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2012.
- TENNYSON, Alfred Lord, « The Lady of Shalott » (1833), dans *Selected Poems*, éd. Christopher Ricks, London, Penguin, coll. « Penguin Classics », 2007.
- , « In Memoriam A.H.H » (1850), dans *Selected Poems*, éd. Christopher Ricks, London, Penguin, coll. « Penguin Classics », 2007.
- TERZIAN, Peter, « The Art of Fiction n° 214, Interview with Alan Hollinghurst », *The Paris Review* n° 199 (hiver 2011), p. 35-68.
- TEYSSANDIER, Hubert, Avant-propos, *Les Cahiers d'inter-textes*, n° 1 (octobre 1985), p. xi-xiv.
- TOPP, Chester W. (dir.), *Victorian Yellowbacks and Paperbacks*, Denver (Colo.), Hermitage Antiquarian Shop, 1993.
- TWIDDY, Iain, *Pastoral Elegy in Contemporary British and Irish Poetry*, London, Continuum, 2012.
- VERLAINE, Paul, « Chanson d'automne », dans *Poèmes saturniens* (1866) ; *Œuvres poétiques complètes*, éd. Y.-G. Le Dantec, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1938.
- , « Mandoline », dans *Fêtes galantes* (1869) ; *Œuvres poétiques complètes*, éd. Y.-G. Le Dantec, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1938.
- , « Le ciel est par-dessus le toit... », dans *Sagesse* (1880) ; *Œuvres poétiques complètes*, éd. Y.-G. Le Dantec, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1938.
- VILLANI, Arnaud, *La Guêpe et l'Orchidée* (1999), Paris, Rue d'Ulm, 2020.
- VILLIERS DE L'ISLE ADAM, Auguste de, *Contes cruels*, éd. Pierre Reboul, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1992.
- VIRGILE, *Bucoliques*, trad. Eugène de Saint-Denis, introduction de Jean-Pierre Néraudeau, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Classiques en poche », 1997.

- WEINTRAUB, Stanley, *Aubrey Beardsley. Imp of the Perverse*, University Park/London, Pennsylvania State University Press, 1976.
- WHITMAN, Walt, *Leaves of Grass*, éd. Sculley Bradley et Harold Blodgett, New York/London, Norton, coll. « A Norton Critical Edition », 1973.
- WILDE, Oscar, « The Grosvenor Gallery » (1877), dans *The Complete Works of Oscar Wilde*, vol. VI, éd. John Stokes & Mark Turner, Oxford, Oxford University Press, 2013.
- , « The Model Millionaire » (1887), dans *The Complete Works of Oscar Wilde*, vol. VIII, éd. Ian Small, Oxford, Oxford University Press, 2018.
- , « The Portrait of Mr W.H » (1889), dans *The Complete Works of Oscar Wilde*, vol. VIII, éd. Ian Small, Oxford, Oxford University Press, 2018.
- , *The Birthday of the Infanta* (1891), Paris, Black Sun Press, 1928.
- , « The Critic as Artist », dans *The Complete Works of Oscar Wilde*, vol. IV, éd. Josephine M. Guy, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- , *Intentions* (1891), dans *The Complete Works of Oscar Wilde*, vol. IV, éd. Josephine M. Guy, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- , « Pen, Pencil and Poison » (1891), dans *The Complete Works of Oscar Wilde*, vol. IV, éd. Josephine M. Guy, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- , *The Picture of Dorian Gray* (1891), éd. Michael Patrick Gillespie, London/New York, Norton, coll. « A Norton Critical Edition », 2007.
- , *Portrait Doriana Greya*, trad. [russe] A. Mintslova, ill. Modest Durnov, Moscou, Grif, 1906.
- , *Le Portrait de Dorian Gray*, trad. et éd. Jean Gattégno, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1992.
- , *Le Portrait de Dorian Gray*, trad. Richard Crevier, éd. Pascal Aquien, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1995.
- , *Le Portrait de Dorian Gray*, trad. Vladimir Volkoff, éd. Jean-Pierre Naugrette, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche classique », 2001.
- , *The Uncensored Picture of Dorian Gray*, éd. Nicholas Frankel, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2011.
- , *Le Portrait de Dorian Gray*, texte abrégé par Boris Moissard, ill. Daphné Collignon, Paris, L'École des Loisirs, coll. « Illustres classiques », 2021.
- , « The Soul of Man under Socialism », dans *The Complete Works of Oscar Wilde*, vol. IV, éd. Josephine M. Guy, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- , *Salomé*, Paris, Librairie de l'art indépendant, 1893.
- , *Salomé*, ill. Aubrey Beardsley, London/Boston/Edinburgh, Elkin Matthews & John Lane/Copeland and Day/T. and A. Constable, 1894.
- , *Salomé* (1893), dessins d'Alastair, Paris, Georges Crès, 1922.
- , *Salomé* (1893-1894), édition bilingue présentée et annotée par Pascal Aquien, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1993.
- , *The Sphinx* (1894), ill. Alastair, London, John Lane, 1920.
- , *The Importance of Being Earnest*, éd. Russell Jackson, London, Benn, coll. « New Mermaids », 1980.
- , *The Importance of Being Earnest* (1895), éd. Michael Patrick Gillespie, New York, Norton, coll. « A Norton Critical Edition », 2006.
- , *L'Importance d'être constant*, éd. et trad. Pascal Aquien, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2000.
- , *L'Importance d'être Parfait*, trad. Michel Borel, Paris, Éditions de l'Amandier, 2008.
- , *L'Importance d'être constant*, trad. Jean-Michel Déprats, éd. Alain Jumeau, Gallimard, coll. « Folio Théâtre », 2012.
- , *L'Importance d'être sérieux*, trad. Jean-Marie Besset, Paris, L'Avant-Scène Théâtre, 2013.

- , *Die Ballade vom Zuchthaus zu Reading (The Ballad of Reading Gaol)*, bois d'Erich Heckel (1907), New York, Ernest Rathenau, 1963.
- . *Ballade de la geôle de Reading* par C.3.3, préface et trad. Henry-D. Davray, ill. Jean-Gabriel Daragnès, Paris, Léon Pichon, 1918.
- . *Ballade de la geôle de Reading*, trad. Henry-D. Davray, ill. Jean-Georges Cornélius, Paris, Javal et Bourdeaux, 1927.
- , *The Complete Letters of Oscar Wilde*, éd. Rupert Hart-Davis et Merlin Holland, London, Fourth Estate, 2000 [*Lettres d'Oscar Wilde*, trad. Henriette de Boissard, introduction de Diane de Margerie, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1994].

YATES, Frances, *The Art of Memory*, London, Routledge and Kegan Paul, 1966.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

1. Aubrey Beardsley, *The Stomach Dance*, dans *Salomé* (London, Elkin Mathews & John Lane, 1894)..... 16.
2. William Powell Frith, *A Private View at the Royal Academy, 1881*, 1883, huile sur toile, 60 x 114 cm, collection particulière..... 18.
3. Page de couverture de l'ouvrage d'Alan Sinfield, *The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment* (London, Cassell, 1994)..... 24.
4. MacAvoy, frontispice pour *Le Portrait de Dorian Gray* (Paris, Stock, 1957)..... 35.
5. Jim Dine, « Dorian Gray at the Opium Den », dans *The Picture of Dorian Gray. A Working Script for the Stage from the novel by Oscar Wilde with Original Images and Notes on the Text by Jim Dine* (London, Petersburg Press, 1968)..... 37.
6. Affiche du colloque « Normes et transgressions à l'époque victorienne » (université de Reims Champagne-Ardenne, 18-19 janvier 2013), conçue par Benoît Roux à partir d'un dessin d'Aubrey Beardsley censuré par l'éditeur pour l'édition anglaise de *Salomé* d'Oscar Wilde (London, Elkin Mathews & John Lane, 1894)..... 42.
7. Affiche du colloque « Illustration et construction du récit » (université Paris-Diderot, 28 et 29 mars 2014), conçue par Benoît Roux à partir de la page de titre de *Pierrot's Library* (London, John Lane, 1896) réalisée par Aubrey Beardsley..... 43.
8. Henri de Toulouse-Lautrec, *Oscar Wilde* (1895), aquarelle sur papier, 60 x 50 cm, collection privée..... 47.
9. Affiche pour le colloque « Portraits et autoportraits d'auteurs », Collège franco-britannique (Cité internationale universitaire de Paris) et maison de Balzac, 12-13 octobre 2018, figurant *Alphonse Allais* de Julia Benitez, gagnante du concours artistique organisé dans le cadre du colloque..... 48.
10. Oscar Wilde, *Salomé*, dessins d'Alastair (Paris, Georges Crès, 1925 [1927]), page de couverture..... 51.
11. Oscar Wilde, première version manuscrite de *Salomé* (Fondation Martin Bodmer, Genève)..... 52.
12. *The Selfie of Dorian Gray*..... 58.
13. Yinka Shonibare, *Dorian Gray* (2001), tirages en résine noir et blanc, 1 tirage numérique Lambda, collection particulière..... 63.
14. Rob Ryan, *Your Job is to Take this World Apart and Put it Back Together Again* (2010), collection particulière..... 65.
15. Couverture de *The Importance of Being Earnest d'Oscar Wilde*, dir. Pascal Aquien et Xavier Giudicelli, Paris, PUPS, 2014, figurant une photographie de *The Kaos Importance of Being Earnest*, 1999, mise en scène de Xavier Leret : Jack (Ralph Higgins) et Lady Bracknell (Sharon Schaeffer) 69.
16. Trevor Kempston, *Earnest* (2014), exposé sur Byng Place (Londres) dans le cadre de l'exposition « Books about Town » (2 juillet-15 septembre 2014), © National Literacy Trust/Wild in Art's Books about Town..... 78.
17. Hector Hyppolite, *Maîtresse Erzulie (Femme avec fleurs et oiseaux)* (1948), huile sur carton, 86 x 57 cm, Musée d'art haïtien, Port-au-Prince..... 82.
18. Affiche du colloque « E.M. Forster's Legacy: "Only connect" over a century of British arts », figurant une photographie de 1948 représentant E.M. Forster et Eric Crozier en train de travailler sur le livret de l'opéra de Benjamin Britten, *Billy Budd* (photographie de Kurt Hutton, 42 mm x 195 mm, National Portrait Gallery, Londres)..... 84.
19. Scott Lyman, installation pour *Monument/Folly; Excerpts from Alan Hollinghurst's "The Swimming Pool Library"* (2014), exposition « New Contemporaries » (25 novembre 2015-24 janvier 2016), Institute of Contemporary Art, Londres,

- <http://scottedwardlyman.com/#/excerpts-from-alan-hollinghursts-the-swimmingpool-library/> (consulté le 14 janvier 2019)..... 87.
20. Aubrey Beardsley, *Oscar Wilde at Work* (ca 1893), plume et encre sur papier, collection particulière..... 90.
 21. Gravure d'après une aquarelle de Charles Conder, *The Savoy*, vol. I, janvier 1896, p. 43.....102.
 22. Aubrey Beardsley, dessin pour la page précédant le sommaire, *The Savoy*, vol. I, janvier 1896..... 105.
 23. Couverture de *L'Homme et son âme devant la société* (*The Soul of Man under Socialism*), trad. Daniel Mauroc, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1971..... 108.
 24. Patrick Chambon, projet de couverture pour Pascal Aquien, *Pour une poétique de The Picture of Dorian Gray*, Paris, SUP (à paraître)..... 112.
 25. John Roddam Spencer Stanhope, *Love and the Maiden* (1877), tempéra et feuille d'or sur toile, 137,2 x 200,7 cm, Fine Arts Museum of San Francisco..... 116.
 26. George Frederic Watts, *Love and Death* (ca 1875), huile sur toile, 151,1 x 74,9 cm, Tate Britain, Londres..... 118.
 27. Couverture de Tom Stoppard, *The Invention of Love/L'Invention de l'amour*, introduction et traduction Marianne Dugeon et Xavier Giudicelli, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2022..... 121.
 28. David Wojnarowicz, *Arthur Rimbaud in New York* (1978-1979), argentique sur papier, 24,6 x 32,8 cm..... 128.
 29. Échantillon des dessins inspirés par la première page de *The Picture of Dorian Gray* réalisés à l'occasion de l'atelier « Illustrer Wilde » co-animé avec Patrick Chambon, 10 décembre 2016, maison de la recherche de Sorbonne Université..... 134.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements..... 3.

Introduction..... 5.

Première partie. Rencontres intermédiales : livres, textes et images..... 15.

Origines : Oscar Wilde, la fin de siècle, la théorie *queer*, le texte et l'image..... 17.
Des *Paradoxes de la représentation* aux *Portraits de Dorian Gray* : histoire du livre, études intermédiales et illustration..... 26.
 La « chair du livre »... 28.
 Texte et image, études intersémiotiques et intermédiales... 31.
 Illustration et réception... 33.
 Inactualité de *Dorian Gray* : l'apport des *popular culture studies*... 38.
Recherche individuelle et recherche collective : nouveaux terrains d'enquêtes intermédiales..... 40.
 Réseaux de recherche et aventures éditoriales... 40.
 Survivances : illustration, mémoire et jeux des références... 49.

Deuxième partie. Rencontres trans-historiques : adaptations, remédiations et révisions..... 57.

Victoriana contemporaines..... 60.
« A hand-bag ? » : Réécrire/revoir le passé, de *The Importance of Being Earnest* à *Howards End*..... 66.
 Vies d'*Earnest*... 66.
 Connexions forstériennes... 78.
Alan Hollinghurst : intertextualité, intermédialité et temporalités *queer*..... 85.

Troisième partie. Rencontres interculturelles et interlinguistiques : échanges culturels, traductions et transmissions..... 97.

Les revues fin-de-siècle : espaces de rencontres..... 98.
What's in a title ? : le titre comme support de réflexion sur la traduction..... 105.
De la théorie à la pratique... et vice-versa : traduire/adapter l'esthétisme et la littérature du XIX^e siècle, de Sidney Colvin à Tom Stoppard et Richard Scott..... 112.
 Traduire l'esthétisme britannique : peinture, littérature et critique d'art... 112.
 Passages : traduire *The Invention of Love* de Tom Stoppard... 118.
 Verlaine à Soho, Rimbaud à New York... 125.
Transmissions..... 129.

Conclusion : perspectives de recherche..... 137.

Bibliographie. Ouvrages, articles et chapitres cités..... 143.

Table des illustrations..... 155.

Table des matières..... 157.

