



HAL
open science

Le Yellow book, ou les masques des années 1890

Barbara Schmidt

► **To cite this version:**

Barbara Schmidt. Le Yellow book, ou les masques des années 1890. Littératures. Université Nancy 2, 1993. Français. NNT: 1993NAN21014 . tel-01775516

HAL Id: tel-01775516

<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01775516>

Submitted on 24 Apr 2018

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.



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

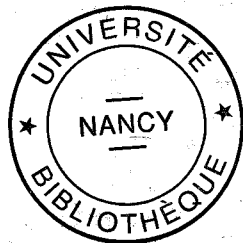
Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

**LE *YELLOW BOOK*, OU LES
MASQUES DES ANNEES 1890**



*Thèse présentée et soutenue en vue de l'obtention du Doctorat Nouveau Régime de Langue,
Littérature et Civilisation Anglaises et Américaines par*

Barbara SCHMIDT

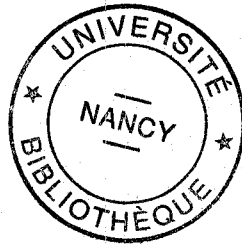
sous la direction de

Monsieur le Professeur Jean-Marie BONNET

TOME I

Janvier 1993

REPRODUCTION INTERDITE



**LE *YELLOW BOOK*, OU LES
MASQUES DES ANNEES 1890**

UNIVERSITE DE NANCY II
Département d'Etudes Anglaises et Nord-Américaines

**LE *YELLOW BOOK*, OU LES
MASQUES DES ANNEES 1890**

*Thèse présentée et soutenue en vue de l'obtention du Doctorat Nouveau Régime de
Langue, Littérature et Civilisation Anglaises et Américaines par*

Barbara SCHMIDT

sous la direction de

Monsieur le Professeur Jean-Marie BONNET

TOME I

Janvier 1993

Je tiens à remercier vivement le Professeur Jean-Marie Bonnet pour avoir contribué à l'aboutissement de cette recherche par la pertinence de ses conseils et la patience efficace dont il a fait preuve dans l'orientation, le suivi et la relecture de ce travail.

J'exprime également ma reconnaissance la plus profonde au Professeur Pierre Danchin qui a suivi le déroulement de cette thèse dans toute ses étapes et m'a toujours guidée de ses remarques et conseils précieux.

Que l'ensemble du Département d'Anglais de l'Université de Nancy II soit remercié pour le soutien qu'il m'a procuré dans mes activités d'enseignement et de recherche de ces quatre dernières années.

Je remercie enfin très sincèrement mes proches, parents et amis, qui par leur présence, leur patience et leurs encouragements m'ont permis de mener à bien ce travail.

**INTRODUCTION : SITUATION DU
PERIODIQUE ARTISTIQUE ET
LITTERAIRE A LA FIN DU DIX-
NEUVIEME SIECLE**

A la veille de la première guerre mondiale, un extrait du manifeste de *Blast*, revue d'avant-garde dirigée par Wyndham Lewis et éditée par John Lane de la Bodley Head, faisait allusion à un certain *Yellow Book*, périodique éphémère des années 1890 dont l'entrée en scène fracassante avait fait frémir la critique victorienne en 1894, mais dont la sortie finale n'avait été remarquée que par une minorité d'amis et d'habitues en 1897. Quelque dix-sept ans plus tard, un groupe d'artistes rédigeaient enfin la notice nécrologique à laquelle le *Yellow Book* n'avait pas eu droit en son temps, et les termes qu'ils utilisèrent n'auraient pas été pour déplaire aux collaborateurs du périodique :

The spirit and purpose of the Arts and Literature of today are expressed in *Blast*. No periodical since the famous *Yellow Book* has so comprehended the artistic movement of its decade. The artistic spirit of the Eighteen-Nineties was *The Yellow Book*. The artistic spirit of today is *Blast* ¹.

Cet hommage posthume n'était pas entièrement surprenant puisque dans les années 1890 le même John Lane avait été l'un des principaux acteurs de l'aventure du *Yellow Book*, mais, prononcé à la veille d'une grande crise intellectuelle et économique, il mettait tout particulièrement en relief la relation de ce périodique avec la décennie d'interrogations et d'incertitudes qui avait été la sienne à la fin du siècle précédent. Le *Yellow Book* faisait partie des tout premiers ancêtres des revues littéraires d'avant-garde qui se multiplièrent à l'aube du vingtième siècle en Angleterre, en France, en Allemagne et en Russie, et qui favorisèrent la découverte de nouveaux talents tout en donnant une image des diverses facettes de l'art et de la littérature de leur époque. Mais avant de pouvoir comprendre sa véritable essence et apprécier le rôle qu'il joua dans ces années 1890, il est nécessaire de replacer le *Yellow Book* dans son contexte historique. Né au confluent de deux siècles de progrès, il était le fruit de tous les développements techniques que connut l'ère victorienne et qui transformèrent en quelques décennies le paysage artistique et littéraire britannique. Un retour en arrière s'impose donc, car seule une rapide étude des progrès qui aidèrent à la démocratisation de l'art et de la littérature pendant la période victorienne peut nous permettre de comprendre la réaction des artistes des années 1890. Ceux-ci, à travers des périodiques comme le *Yellow Book*, surent profiter des progrès acquis tout en s'opposant à leur esprit général, et autour d'une nouvelle élite, ils essayèrent de reconstituer des

¹ Cité dans Elmer A. ORDÓÑEZ, "The Victorian Image and the *Yellow Book*", *Philippine Social Sciences and Humanities Review* 31. 2 (1966) : 198-216 [216]. Citant le même extrait, Fraser HARRISON, dans son introduction à *The Yellow Book, An Illustrated Quarterly — An Anthology* (New York : St Martin's Press, 1974) 16, ajoute que ceci est le seul hommage posthume que le *Yellow Book* ait reçu après sa disparition en 1897.

refuges contre la médiocrité que de telles avancées n'avaient pas manqué d'amener dans leur sillage.

S'il était possible de résumer en quelques termes la situation économique et politique de l'Angleterre à la fin de l'ère victorienne, ce serait par les trois mots "colonisation", "urbanisation" et "industrialisation". En effet, le règne de Victoria correspondit à un essor considérable de l'Empire britannique qui devint bien vite la nation la plus industrialisée du monde. La période victorienne vit la population de l'Angleterre et du Pays de Galles passer de quatorze à trente-trois millions environ, avec une part croissante pour la classe moyenne, essentiellement urbaine. Par exemple, la classe regroupant les médecins, professeurs, fonctionnaires et autres "cols-blancs" comptait 357 000 personnes selon le recensement de 1851 contre 647 000 en 1881 — soit une augmentation de plus de 80 % en trente ans¹. Des proportions à peu près semblables se retrouvent pour l'ensemble des commerçants et marchands. D'un point de vue social, le retentissement principal de cette situation fut le déclin de l'aristocratie, dont les terrains à la campagne perdaient de leur valeur chaque jour, et le développement simultané de la classe bourgeoise enrichie par l'industrialisation. Signe des temps, pour la première fois de toute l'histoire de l'Angleterre, il devint profitable, voire acceptable, pour certains aristocrates ruinés d'épouser une fille de gros commerçants ou de banquiers. Cette perte des valeurs aristocratiques au profit de valeurs mercantiles — qui signifiait entre autres la fin du mécénat — entraîna une dévalorisation de l'art, et face à l'industrialisation effrénée, un sentiment d'impuissance envahit peu à peu les milieux artistiques et littéraires victoriens, pour atteindre son apogée dans la dernière décennie du siècle. Car tel était le paradoxe inévitable de la fin du dix-neuvième siècle : pour la première fois de l'histoire, la croissance économique et industrielle, ainsi que les développements techniques, rendaient la littérature et l'art accessibles à une catégorie de plus en plus large de personnes, mais les auteurs et artistes de la fin du siècle se sentaient de plus en plus isolés de leur société, refusant pour la plupart de démocratiser l'art ou de l'assujétir à une quelconque valeur utilitaire comme certains avaient tenté de le faire.

L'une des conséquences directes de la croissance des classes moyennes tout au long de la période victorienne fut en effet l'accès croissant à l'éducation et à la lecture. Le pourcentage de personnes sachant lire passa de 67,3 en 1841 pour les hommes (femmes :

¹ Richard D. ALTICK, *The English Common Reader : A Social History of the Mass Reading Public, 1800-1900* (Chicago : Chicago UP, 1957) 83.

51,1) à 97,2 en 1900 (femmes : 96,8)¹, avec toutefois une disparité toujours grande entre la campagne et les villes, notamment Londres. Parallèlement, de nombreuses autres avancées favorisèrent ce mouvement, et tout se passa dans un temps si réduit qu'il reste assez difficile de déterminer si celles-ci furent des incitatifs au développement de la lecture ou en furent au contraire des conséquences inévitables. Un pas important fut franchi par les Copyright Acts de 1814 et 1842 demandant aux éditeurs de déposer à la Bibliothèque du British Museum un exemplaire de chaque ouvrage nouvellement publié. Ces décrets n'entrèrent réellement en vigueur qu'à partir des années 1850², mais à ce moment la salle de lecture du British Museum s'ouvrit à un nombre croissant de personnes, passant de deux cent trente lecteurs par jour dans les années 1830 à plus de cinq cents en 1884. En 1870 et 1876, deux décrets rendirent la scolarité obligatoire, ce qui eut pour effet simultané de faire croître le nombre de livres pour enfants de façon considérable, si bien qu'à la fin du siècle, la littérature enfantine ne pouvait plus être considérée comme une branche mineure. Autre signe des temps, la première bibliothèque pour enfants fut inaugurée à Nottingham en 1882³. Bien sûr, la campagne restait défavorisée, en dépit du Forster Act de 1870 contribuant au développement de l'éducation rurale, et les classes défavorisées, même lorsqu'elles avaient accès à l'éducation, ne menaient pas une vie assez équilibrée pour pouvoir lire : le travail harassant et la fatigue qui s'ensuivait n'étaient guère propices au développement de l'activité de lecture.

Un second facteur capital dans la démocratisation de la lecture était représenté par les deux grandes avancées de l'époque victorienne : la découverte de l'électricité et les développements du chemin de fer. L'électricité, installée dans de nombreux foyers urbains dans les années 1880, eut en effet une incidence favorable en permettant la lecture après la tombée de la nuit⁴. De même, les chemins de fer avaient quelque temps plus tôt joué un rôle très positif pour deux raisons bien distinctes. Tout d'abord ils permirent la circulation rapide des périodiques, des journaux et des livres jusque dans les coins les plus reculés du pays, reliant ainsi les petites villes de province aux progrès de la capitale⁵. De plus, le développement du réseau de chemin de fer fit indirectement croître la production de livres

¹ ALTICK, *The English Common Reader* 171.

² Morna DANIELS, *Victorian Book Illustration* (London : The British Library, 1988) 5.

³ Voir Joyce I. WHALLEY et Tessa R. CHESTER, *A History of Children's Book Illustration* (London : John Murray, 1988) 127-150.

⁴ Clive ASHWIN, "Graphic Imagery, 1837-1901 — A Graphic Revolution", *Art History* 1. 3 (1978) : 360-370 [361].

⁵ ALTICK, *The English Common Reader* 90.

bon marché, la plupart du temps pauvrement illustrés, pour les passagers. L'Anglais Smith développa l'idée des kiosques de gare dès l'apparition des premiers chemins de fer — une idée qui fut reprise, à son retour de l'Exposition Universelle de Londres de 1851, par le français Louis Hachette qui propagea la mode en France.

Ces divers progrès, brièvement résumés, entraînent inévitablement une nouvelle relation entre le public et l'oeuvre littéraire. Non seulement celle-ci n'était plus réservée à une élite puisqu'une proportion croissante de personnes savaient lire et que certains ouvrages pouvaient être acquis pour une somme dérisoire, mais la littérature semblait également cesser d'être le fait d'une élite avec le développement considérable du roman populaire, souvent présenté sous forme d'épisodes dans des journaux ou périodiques, avant d'être éventuellement publié sous forme complète. Selon l'expression de Wilkie Collins en 1858, un "public inconnu" était en train de se former, et celui-ci était principalement constitué de femmes, qui ne fréquentaient pas les bibliothèques et n'achetaient jamais de véritables romans, mais qui avaient accès à la littérature par les feuilletons mensuels et hebdomadaires ou les romans bon marché. Le virus de l'industrialisation frappait donc également l'un des seuls domaines qu'il aurait pu épargner : la sphère de la littérature. La production de papier, principalement utilisé dans l'industrie du livre, passa de 11 000 tonnes en 1800 à 100 000 tonnes en 1860 pour atteindre 625 000 tonnes en 1900¹, et de moins de 600 livres publiés par an dans le premier quart du dix-neuvième siècle, le Royaume-Uni passa à plus de 32 000 en 1969², la période de grand bond en avant se situant au tournant du siècle. Les tirages des romans suivirent naturellement le même chemin, et s'ils ne dépassaient que très rarement les 1 500 exemplaires au début du dix-neuvième siècle, ils étaient souvent de plus de 5 000 à la fin du siècle³.

Cette démocratisation du livre n'avait toutefois été possible qu'en raison des divers développements techniques permettant d'en baisser considérablement le prix de revient. L'invention de la machine à papier dans la première moitié du dix-neuvième siècle aida par exemple à diminuer de façon non négligeable le coût de fabrication du papier. De même, la

¹ Sigfrid H. STEINBERG, *Five Hundred Years of Printing* (Harmondsworth : Penguin Books, 1955) 191.

² Charles H. TIMPERLEY, *A Dictionary of Printers and Printing* (London, 1839) 901. Cité dans Michael TWYMAN, *Printing 1770-1970 — An Illustrated History of Its Development and Uses in England* (London : Eyre & Spottiswoode, 1970) 10.

³ Martyn LYONS, "Le XIXe siècle et la naissance d'un nouveau public", *Grand Atlas des littératures* (Paris : Encyclopaedia Universalis France S. A., 1990) 272-273 [272].

mise au point d'un nouveau papier à base de bois rendit possible la fabrication de plus grandes quantités, et les presses rotatives qui remplacèrent vers 1850¹ les presses de fonte contribuèrent elles aussi à accélérer et à améliorer la production de papier. A tous ces progrès s'ajoutèrent de nouvelles avancées dans les procédés de composition. La stéréotypie, qui évite une recomposition nouvelle à chaque tirage, fut inventée dans la première moitié du dix-neuvième siècle. Le clavier à caractères, un ancêtre de la machine à écrire qui accéléra considérablement la vitesse de composition, fut également mis au point vers 1850. Enfin, la Linotype dont le principe est de fondre les caractères du texte composé par ligne-bloc — c'est à dire tous solidaires les uns des autres—², fut adoptée dans les années 1880 et révolutionna l'industrie de l'imprimerie. C'est ainsi que, plus tôt que dans les autres pays industrialisés, les imprimeries anglaises s'agrandirent de façon considérable, l'éditeur perdant peu à peu sa place au profit de la maison d'édition. Un système marqué par une spécialisation toujours accrue des métiers du livre remplaça l'ancien système où l'éditeur était souvent aussi l'imprimeur, le relieur et le libraire³. Ce nouveau capitalisme joua cependant le plus souvent en défaveur de la qualité des livres, et à la fin du siècle, la création de diverses presses privées comme la Kelmscott Press ou la Chiswick Press fut une première réaction qui permit aux deux dernières décennies du siècle de retrouver une qualité globale du livre (papier, typographie, illustrations et reliure) que les progrès effrénés de la grande période victorienne semblaient avoir laissée de côté.

La tradition du beau livre — que William Morris surnomma "the book beautiful" — est très ancienne en Grande Bretagne comme dans l'ensemble des pays d'Europe, puisqu'elle remonte aux manuscrits enluminés du Moyen-Age. A cheval entre le dix-huitième et le dix-neuvième siècle, William Blake porta à la perfection l'harmonie entre textes et illustrations et, par son intérêt pour l'harmonie globale du livre, appliqua avant l'heure les concepts que développa William Morris dans la deuxième moitié du siècle. Entre ces deux grands artistes, quelques illustrateurs s'efforcèrent de produire des illustrations de grande qualité pour des ouvrages et des journaux ou périodiques illustrés, ce qui fit dire au peintre et dessinateur Joseph Pennell en 1896 que le véritable art de l'illustration était une invention du dix-neuvième siècle⁴. Parmi ces illustrateurs peuvent

¹ Isabelle KRATZ, "Les littératures à l'heure industrielle", *Grand Atlas des littératures* 380-381 [380].

² KRATZ, "Les littératures à l'heure industrielle" : 380-381 [380].

³ Isabelle KRATZ, "L'Europe des nationalités", *Grand Atlas des littératures* 378-379 [379].

⁴ Joseph PENNELL, *The Illustration of Books : A Manual for the Use of Students, Notes for a Course of Lectures at the Slade School, University College*, 1896 (Michigan : Ann Arbor, 1971) 7 : "The art of illustration [even though it has been existing for centuries], or rather the existence of illustration as a

être cités William Pickering (1796-1854) de la Chiswick Press ou Joseph Cundall, qui fut l'un des premiers à allier illustration et décoration d'un livre et à faire de celui-ci une véritable oeuvre d'art dans les années 1850. S'y ajoutent les illustrateurs en noir et blanc des années 1860 : Hablot Knight Browne (1815-1882), surnommé "Phiz" et illustrateur de plusieurs oeuvres de Charles Dickens, Sir John Tenniel (1820-1914), illustrateur principal de *Punch* pendant plus de trente ans, plus connu pour ses illustrations de *Alice in Wonderland* et *Through the Looking Glass*, Charles Keene (1823-1894), illustrateur pour *Punch*, Richard Doyle (1824-1883), George du Maurier (1834-1896), Randolph Caldecott (1846-1886), Kate Greenaway (1846-1901), Edward Burne-Jones (1833-1898), et la Confrérie Pré-Raphaélite en général. Mais si l'époque victorienne peut être considérée comme le berceau de l'illustration, c'est qu'elle fut une période essentielle dans le développement des techniques de reproduction des textes et des illustrations puisqu'elle vit le passage des procédés manuels aux procédés mécaniques de reproduction¹. Avant d'aborder les découvertes d'envergure qui permirent à la fin du siècle un grand bond en avant dans la qualité des illustrations, il est nécessaire de donner un bref aperçu des procédés existant avant cette révolution et qui, bien que peu à peu délaissés au profit de techniques plus modernes, continuèrent à se développer tout au long du siècle.

La technique la plus ancienne — puisqu'elle fut introduite en Europe dès le début du quinzième siècle et fut à la base de la plupart des illustrations de la Renaissance — est celle de la gravure sur bois. Cette technique a elle-même deux variantes dans le temps : aux quinzième et seizième siècles, périodes marquées par une prédominance de l'image, elle se rapproche des illustrations des manuscrits du Moyen-Age et consiste à travailler sur une planche taillée dans le sens des fibres du bois à l'aide d'un canif. On parle alors de gravure sur bois de fil ou xyloglyphie — en anglais "woodcut". Aux dix-septième et dix-huitième siècles, le graphisme fut écarté plus ou moins des ouvrages, et la gravure sur bois de fil tomba quelque peu en désuétude, servant surtout dans l'imprimerie populaire ainsi que pour les bandeaux, lettrines et culs-de-lampes des éditions de luxe. Au dix-neuvième siècle, avec l'avènement de la période Romantique, l'image revint au goût du jour et la gravure sur bois fut ressuscitée sous une forme plus élaborée, la gravure sur bois de bout ou xylographie (en anglais "wood-engraving"), inventée par les français Foy

separate craft, and of illustrators as a distinct body of craftsmen, is virtually the growth of this century, more properly of the last sixty years since the invention of illustrated journalism".

¹ Pour une approche technique des procédés d'impression et de leur développement, voir particulièrement TWYMAN, *Printing 1770-1970* et Ales KREJCA, *Les techniques de la gravure — guide des techniques et de la gravure d'art originale*, 1980, traduit du tchèque par Barbara FAURE, 1983 (Paris : Gründ, 1991).

et Papillon vers 1760, mais seulement introduite en Angleterre par l'Anglais Thomas Bewick vers 1771. Dans cette adaptation de la gravure sur bois de fil, la technique consiste toujours à dégager la ligne gravée et à encreur la partie laissée en saillie, d'où son nom générique de gravure en relief ou en taille d'épargne (en anglais "relief process"), mais la planche de bois est cette fois taillée perpendiculairement au sens des fibres et l'outil utilisé est un burin. Les graveurs travaillaient en général à partir d'un dessin original donné par l'artiste, et leurs qualités de créateur étaient évidemment capitales. La gravure sur bois de bout permettait une plus grande souplesse dans l'interprétation du modèle ainsi qu'une plus grande finesse du trait caractéristique des illustrations de la période romantique. L'intérêt de la gravure en relief, qu'elle soit sur bois de fil ou sur bois de bout, est que l'épaisseur de la planche gravée est la même que celle des caractères d'imprimerie — ce qui permettait de reproduire en même temps le texte et le dessin et d'obtenir une parfaite homogénéité de la page, et si les illustrations de ces époques furent parfois en hors-texte, il s'agissait d'un parti pris conscient plus que d'une nécessité technique. Au début du vingtième siècle, les deux procédés de gravure sur bois coexistèrent, notamment grâce aux Nabis et aux Fauves qui, par réaction contre le dix-neuvième siècle, revinrent au côté plus primitif de la gravure sur bois de fil. D'autres techniques en relief, comme la linoglyphie et la linographie sur linoléum de liège (en anglais "linocuts") ou les gravures sur métal, plomb ou zinc (regroupées en anglais sous le terme générique "relief etching"), que Blake notamment utilisait dans ses dessins, furent utilisées de façon beaucoup plus ponctuelle.

D'importance tout aussi capitale fut la gravure en taille douce au burin ("line-engraving"), une technique en creux cette fois puisque qu'elle consiste à creuser au burin la ligne à graver sur une plaque de métal et à remplir le vide d'encre¹. Ce procédé apparut dès le seizième siècle mais fut surtout utilisé aux dix-septième et dix-huitième siècles où il prit peu à peu la place de la gravure sur bois, ayant l'avantage d'une plus grande finesse et d'une richesse tonale plus importante. A cette époque, l'autorisation d'imprimer du texte n'était pas donnée aux imprimeurs en taille-douce qui se distinguaient des imprimeurs-typographes², et ce jusqu'à la première moitié du dix-neuvième siècle. Cette technique favorisa le développement des illustrations en hors-texte dont, comme le note un critique, "la nécessité technique ne s'impos[a] que parce qu'elle répond[ait] à l'exigence de la

¹ Le terme anglais pour désigner ces techniques en creux est "intaglio process".

² Voir Ségolène LE MEN, "Le livre illustré (XVIème-XIXème siècles)", *Grand Atlas des littératures 176-177* [176].

mentalité collective"¹. Dans les éditions de bonne qualité, les illustrations en hors-texte se firent très souvent sur du papier de qualité différente séparé du texte imprimé par un mince feuillet protecteur, parfois teinté, la serpente. Passée de mode au début du dix-neuvième siècle, la gravure au burin attendit la fin de l'ère romantique pour revenir en force dans l'illustration en noir et blanc des années 1860.

La dernière grande technique à citer est celle de la gravure par l'acide ou eau-forte ("etching" en anglais), qui est également une technique en creux. Dans ce procédé, le dessin est gravé à l'aiguille sur une plaque de métal couverte d'un vernis résistant à l'acide. Cette forme de gravure est plus souple que la technique au burin car elle permet plus facilement de réparer une erreur de tracé. Le métal utilisé fut tout d'abord le cuivre puis le zinc, moins tendre et par là-même plus résistant pour réaliser de plus nombreux exemplaires à partir de la même plaque gravée. Au dix-neuvième siècle, l'acier, dont la finesse du grain est beaucoup plus remarquable, permit de réaliser des gravures plus fines et plus perfectionnées dont des exemples sont déjà donnés dans l'oeuvre de Turner et des principaux artistes de la période romantique. Dans de nombreux ouvrages, et notamment à partir des années 1860, les deux techniques du burin et de l'eau forte furent combinées dans un même dessin afin d'exploiter au mieux les avantages de chacune et de s'efforcer d'en gommer au maximum les désavantages. Ici encore, il existe d'autres variantes moins répandues de techniques en creux. Parmi elles, la technique de la pointe sèche ("dry-point"), la gravure à la manière noire ("mezzotint"), l'aquatinte ("aquatint"), qui est une gravure à l'acide en dégradés se rapprochant fortement des lavis à l'encre de Chine ou à la sépia, ou l'héliogravure, mise au point par le peintre tchèque Karel Klic (1841-1926) dès la fin des années 1870, et perfectionnée en Angleterre par ce même peintre dans les années 1890. Cette technique établissait le lien entre l'aquatinte et les procédés modernes de photogravure.

Si la seconde partie du dix-neuvième siècle fut à l'origine de progrès et d'adaptations spectaculaires dans les procédés de reproduction déjà existants, elle fut également propice au développement de nouvelles techniques qui annonçaient, parfois de façon encore balbutiante ou primitive, les grandes techniques de reproduction encore utilisées au vingtième siècle. Parmi ces progrès figure tout d'abord le développement des techniques à plat ("surface processes"). La lithogravure ou polyautographie

¹ Roger LAUFER, "Le livre dans l'Occident moderne et contemporain", *Grand Atlas des littératures* 162-163 [162].

("lithography"), inventée à la fin du dix-huitième siècle (1798) par le Bohémien Aloys Senefelder (1771-1834), fait partie de ces procédés qui ne furent mis en réelle application que vers les années 1870 en Angleterre malgré des exemples plus précoces. Dans cette technique totalement nouvelle et beaucoup plus complexe, le dessin est exécuté à l'aide d'encre grasses sur du calcaire très fin, assez dur, homogène et poli : l'image est ainsi extraite de la pierre. Ce procédé n'étant pas typographique, contrairement à la gravure sur bois, il fut souvent utilisé en hors-texte. La lithogravure devint très vite le procédé préféré des peintres : le livre de peintre s'opposait à l'époque aux livres meilleur marché et à la presse plus populaire qui avaient recours aux nouveaux procédés photomécaniques qui, selon la plupart des artistes, banalisaient l'image. La lithogravure fut, dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, le procédé qui permit la reproduction d'images et leur multiplication de façon beaucoup plus facile qu'auparavant. Dans les années 1870 apparurent également les nouveaux procédés de chromolithogravure, ou lithogravure en couleurs, dont les essais très nombreux dans la première partie du dix-neuvième siècle n'avaient donné que des produits vulgaires. Le développement et la diffusion de la chromolithogravure furent rendus possibles par des artistes qui travaillaient notamment sur l'illustration pour enfants, dont les plus célèbres furent Kate Greenaway, Benjamin Fawcett et Edmund Evans, mais aussi par le développement prodigieux de l'affiche publicitaire à la fin du siècle.

La deuxième découverte de poids, encore plus caractéristique de la fin du dix-neuvième siècle, fut celle des procédés photographiques de reproduction ("photographic processes"), qui se développèrent dès la seconde moitié du siècle et qui sont à la base des moyens de reproduction modernes. Parmi les techniques en relief se classent tout d'abord la zincographie ("line-block") et la similigravure ("half-tone") qui furent les principales techniques utilisées dans les années 1890. La zincographie se développa dès les années 1850 avec la découverte de Firmin Gillot qui parvint à transformer par morsure une image lithographique sur zinc en un cliché typographique. Mise au point en 1876, la zincographie consiste à photographier le dessin original et à en exposer le négatif sur une plaque de zinc recouverte d'une solution sensible à la lumière. Les parties transparentes du négatif (c'est-à-dire les parties foncées du dessin original) laissent passer la lumière, si bien que l'enduit se durcit à ces endroits. Par la suite, on enduit ces parties d'une autre solution résistante à l'acide, on efface toute trace de la solution initiale lorsque celle-ci ne s'est pas durcie, et on passe de l'acide pour que le trait reste en relief : le dessin peut alors être imprimé en même temps que du texte. La similigravure, elle, fut réellement mise au point dans les années 1880, et contrairement à la zincographie, elle permit l'utilisation de

tons intermédiaires. Le procédé est pourtant le même à la base, à la seule différence que le dessin original est photographié à travers un écran de verre recouvert d'une trame, si bien que le cliché est morcelé en une multitude de points, également espacés, qui sont d'autant plus gros que la teinte originale est foncée. Ces deux techniques, lorsqu'elles furent bien rôdées, permirent un gain de qualité et de temps considérable.

Troisième grande découverte technique de la fin du dix-neuvième siècle, la photogravure ("photogravure"), mise au point en 1878 et utilisée dès 1880 dans l'*Illustrated London News*, est le principal procédé photomécanique en creux. Encore plus précise que les techniques déjà citées, elle repose sur des procédés photographiques de plus en plus complexes, tout comme le collotype ("collotype"), une technique à plat très onéreuse mise au point dans les années 1870 et souvent utilisée pour des reproductions en couleur : toutes les grandes découvertes techniques durables avaient donc été faites dans le domaine de la reproduction d'illustrations dans les années 1890¹. Geoffrey Wakeman, dans son étude de l'illustration victorienne, termine par une enquête menée à la Bodleian Library sur des livres d'art édités entre 1880 et 1900 et en tire plusieurs conclusions intéressantes². Sur les 1 200 ouvrages consultés, environ 29 % eurent recours à plusieurs procédés de reproductions (contre 6,5 % seulement dans les années 1860). En ne tenant compte que du procédé dominant dans chaque livre, Wakeman remarque une baisse considérable de l'ensemble des gravures au trait (sur bois ou au burin) qui passent de près de 40 % du total dans les années 1880 à moins de 20 % dans les années 1890, même si la gravure avait pour intérêt, notamment pour les journaux illustrés, de pouvoir imprimer ensemble texte et illustrations. La lithogravure, elle aussi, accuse un net fléchissement, passant de près de 30 % dans les années 1880 à moins de 10 % dans les années 1890. En revanche, Wakeman remarque le développement remarquable de la similigravure qui passe de moins de 15 % dans les années 1880 à environ 30 % dans les années 1890, et de l'ensemble photogravure / héliogravure qui monte de 6 % dans les années 1880 à près de 30 % dans les années 1890. Enfin, d'autres procédés coexistaient avec les méthodes précitées, dont la gravure sur bois en couleurs, les eaux-fortes, la collotypie..., mais restent minoritaires, représentant moins de 5 % de l'ensemble. La progression par rapport à la décennie 1850-1860 est donc très nette puisqu'à l'époque la gravure sur bois et les

¹ Voir Geoffrey WAKEMAN, *Victorian Book Illustration — The Technical Revolution* (Newton Abbot : David & Charles, 1973) 146.

² Ces chiffres sont repris de l'appendice de WAKEMAN, *Victorian Book Illustration* 159-163.

différents types de lithogravure représentaient à eux seuls environ 75 % de l'ensemble des procédés de reproduction d'illustrations.

Cependant, ces développements remarquables ne se firent pas sans mal, et dans les années 1870-1880, alors que les nouveaux procédés en étaient à leurs débuts, une multitude de reproductions très médiocres vinrent ternir la réputation de qualité du monde de l'illustration. Il est vrai que certaines techniques n'étaient pas encore au point, et que de nombreux dessinateurs sans grand talent crurent pouvoir se faire un nom grâce au développement de l'illustration, négligeant en cela les conseils de Joseph Pennell, collaborateur du *Yellow Book*, qui déclarait à ses élèves : "until you can draw, and draw well, you cannot illustrate"¹. A cela s'ajoutait le fait que ces artistes illustraient tout d'abord des magazines, par définition éphémères, pour lesquels ils pensaient qu'un art médiocre suffisait, et que le développement de la photographie entraîna les éditeurs à demander des illustrations dans des délais de plus en plus courts — d'où, ici encore, une mauvaise incidence sur la qualité du travail de certains par rapport aux décennies précédentes. Cette caractéristique était toutefois propre à la Grande Bretagne et ne toucha que très peu des pays comme la France ou les Etats-Unis malgré des développements similaires, ce qui fit écrire fort justement à Joseph Pennell : "Bad cheap process work has been responsible in this country for more vile work than in all the rest of the world put together"².

La fin du dix-neuvième siècle vit donc le nombre de gravures de reproduction dépasser en flèche celui des gravures originales, et si les résultats n'étaient pas toujours parfaits, les artistes de la fin du siècle admiraient beaucoup le développement des techniques qui leur ouvrait un nouveau marché. Il n'était pas rare, dans les journaux et périodiques, de trouver des publicités admiratives sur les firmes chargées de reproduire les dessins et tableaux publiés. Une publicité pour la Swan Electric Engraving Company, parue dans le périodique *Pageant* (1896), est caractéristique de celles-ci :

SWAN ELECTRIC ENGRAVING COMPANY
Northumbria House, 116 Charing Cross Road, London

➔ ART REPRODUCERS in PHOTOGRAVURE and HALF-TONE, from pictures, photographs, or drawings.

The highest class of illustration work executed in Great Britain. See the eighteen half-tone blocks in this volume.

¹ PENNELL, *The Illustration of Books* 13.

² Cité dans David BLAND, *A History of Book Illustration* (London : Faber & Faber, 1958) 272.

➔ Sir John Millais speaks of the Swan Company's work in terms of high praise. His son, Mr. J. G. Millais, writes :

"The last of your proofs have arrived to-day, and I can only say how very much pleased I am with the quality of work which you have maintained in reproducing the large number of illustrations I have submitted to you. The "Electrogravures" are particularly excellent ; in fact, my father, who has had a wide experience in black-and-white illustration, recently said to me that they were the very best reproductions he had ever seen in his life, and that he did not see how any artist's original drawing could possibly be more truthfully interpreted. The "Swantype" process seems to me also first-rate, especially for body-colour drawings. I have just sent your proofs of my father's drawing, "The Last Trek", to him, and will let you have his letter in reply, when you can judge for yourself whether he is pleased or not with the reproduction."

Mr. Rudolf Lehmann, the portrait painter, writes :

"I am delighted with the two photogravure reproductions of my portraits of Browning and Lady Martin. They are far and away the best of the many that have been attempted."

Mr. Joseph Pennell, in *Pen Drawing and Pen Draughtsmen* (Macmillan), says :

"This drawing (a George Thomson) was made in pen and wash, and has been most faithfully reproduced by the Swan Company. Their success with half-tone is surprising."

"I have seen some marvellous blocks after Sainton's silver-points by the Swan Electric Engraving Co."

Mr. P. Wilson Steer writes :

"I have great pleasure in testifying to the entire satisfaction given me by the careful way in which my book has been reproduced by the 'Swan' process. It is invaluable to know of a firm where one can rely on work being reproduced without alteration or touching up"¹.

L'illustration, autrefois secondaire, avait donc les moyens de devenir indépendante, voire de rivaliser avec le texte — ce qu'elle fit parfois de façon excessive, outrepassant par là-même ses fonctions premières et menant à un rééquilibrage entre le dessin et le texte au début du vingtième siècle chez certains auteurs. Cependant, malgré ces excès, la révolution de l'illustration fut globalement positive à long terme, et ce fut elle qui permit ultimement la naissance des livres et périodiques illustrés de qualité mais à prix abordables qui se multiplièrent au tournant du siècle.

Parallèlement à ces développements, un nouvel accent fut posé, notamment en Angleterre, sur la qualité des différentes composantes du livre, qu'il s'agisse de la typographie, de la qualité du papier ou de celle de la reliure. En 1899, un article du *Studio*, comparant l'art de la reliure à celui de la mode, résume très bien l'état d'esprit des années 1890 à ce sujet :

¹ Publicité publiée dans *The Pageant* (1896) en page 9 des publicités présentées en fin de volume. Cité dans Pierre DANCHIN, "About the Literature of the 1890s : Individual Writers and Collective Influences — The Significance of Some Aesthetic Periodicals", *Kwartalnik Neofilologiczny* 30. 4 (1983) : 369-381 [374].

The nearest analogy to the art of bookbinding is that of dress. The apparel we associate with some gracious personality, the garments of ceremonial or of daily use and wont, have their counterpart in the covering and adornment of books. These demand a treatment quite other than that of even the choicest furniture, and different again from that of pure decoration, which needs only to harmonise with the general tone and quality of its setting, and is not governed by a preconceived idea. The art of the bookbinder is to contrive a garb becoming to the author and to the nature of his work, just as the art of dress is to express in some degree the character and function of the wearer¹.

Cette idée que la couverture d'un ouvrage puisse en augmenter la valeur, voire en modifier sensiblement le sens, était relativement nouvelle au dix-neuvième siècle. La plupart des couvertures étaient en effet faites de simple papier jusque dans les années 1820 et c'est William Pickering qui lança les premières couvertures de toile décorées au milieu du siècle. Deux écoles se dessinèrent alors : d'un côté les artistes des presses privées comme la Kelmscott Press qui tenaient aux reliures de cuir faites à la main ; de l'autre des maisons d'édition plus importantes qui profitèrent des développements de la technique et se tournèrent vers les reliures industrielles, principalement de toile. Comme l'explique l'article du *Studio*, le passage à la machine était inévitable du moment que le public s'élargissait. Pourtant, un extrait montre les restrictions encore émises à l'époque à l'égard de ces reliures industrielles jugées plus éphémères dans leur portée :

For this reason the designing of modern covers for the trade borders very closely upon poster-work, a questionable tendency at the best, and only admissible into ephemereal products, but quite intelligible in the light of modern conditions of sale. The cover in such cases has to serve the purpose of an advertisement, suggesting and commending, as far as possible, the contents of the book to the buyer. It is only when the book itself has become approved and loved, or has approached in some degree to the measure of a classic, that it lends itself fully to hand-work, is promoted from the gown of cloth to that of leather, and generally passes at the same time from the unfeeling impress of machinery to the more human and responsible touch of tools².

Comme dans le cas de l'illustration, les progrès techniques posaient également le problème de la démocratisation de l'art en général. Des réactions opposées étaient inévitables.

Ce long détour par les développements capitaux que connut le dix-neuvième siècle en matière d'édition était nécessaire pour comprendre la naissance de ce qu'on appela dans les années 1890 et au début du vingtième siècle les petites revues ("little magazines"). Les progrès avaient favorisé la croissance des périodiques et journaux qui, de simples feuillets

¹ Esther WOOD, "British Trade Bookbindings and their Designers", *Studio Special Numbers* (Winter 1899-1900) : 3-38 [3-4].

² WOOD, "British Trade Bookbindings" : 6.

au début du dix-huitième siècle, souvent publiés ultérieurement, comme dans le cas du *Spectator*, sous forme de livres, devinrent les journaux et périodiques illustrés d'aujourd'hui. Au dix-neuvième siècle, parallèlement aux journaux d'information, les revues littéraires se multiplièrent, notamment en Ecosse : c'est l'époque du développement du feuilleton, avec pour instigateurs Smolett, Dickens et Thackeray. Les romanciers de l'époque publiaient souvent leurs romans sous forme de fascicules de quelques pages — ce qui conditionnait leur écriture, mais faisait qu'ils étaient lus par un plus grand nombre de personnes. Charles Dickens, dans *All the Year Round*, William M. Thackeray dans le *Cornhill Magazine* et Wilkie Collins montrèrent également le chemin en devenant eux-mêmes directeurs de publications périodiques littéraires et en aidant au développement des illustrations dans ces périodiques, à l'exemple de Thackeray qui illustrait ses propres textes. Parallèlement se développa le journalisme illustré : dans un article sur le sujet, Shorter remarque que pour cinq journaux illustrés en 1890 (*The Illustrated London News*, *The Graphic*, *The Pall Mall Budget*, *The Sporting and Dramatic News*, et *The Penny Illustrated Paper*), on en décomptait treize en 1899¹. Le public victorien était en effet un public de périodiques, et l'habitude de la lecture en famille qui se répandit largement à l'époque favorisa la naissance de périodiques familiaux illustrés et de journaux féminins. Dans le domaine des revues satiriques, des entreprises durables comme *Punch* sont également à signaler. Pour la première fois, les revues et journaux devinrent une production de masse et opérèrent une stimulation visuelle essentielle sur le public victorien qui devint plus conscient de l'existence d'illustrations dans les ouvrages. De plus, dans une nation en plein essor économique, les journaux et périodiques illustrés constituaient un support extraordinaire de publicité et étaient en cela un phénomène caractéristique de l'esprit du temps. D'ailleurs, si l'histoire des périodiques du dix-neuvième siècle est encore mal étudiée, elle n'en contient pas moins une masse d'informations capitales sur la littérature, l'art et l'environnement économique et social de l'époque.

La nouvelle situation de la revue illustrée fut à l'origine de la naissance d'un nouveau type de publications dans les vingt dernières années du dix-neuvième siècle : les petites revues dont le berceau fut avant tout la France. Plusieurs noms peuvent être cités, parmi lesquels *La Revue Contemporaine* dirigée par Adrien Remacle avec Edouard Rod pour rédacteur en chef (1885), *La Revue Wagnérienne* d'Edouard Dujardin qui fut remplacée par *La Revue Indépendante* en 1886, *Le Symboliste* de Gustave Kahn, *Ecrits*

¹ Clément K. SHORTER, "Illustrated Journalism : Its Past and Future", *Contemporary Review* 75 (Apr. 1899) : 481-494.

pour l'Art de Gaston Dudebat (1888), *Le Mercure de France* (1889) ou *La Plume* de Léon Deschamps (1889), qui fut condamné pour attentat aux bonnes moeurs à la suite de la publication d'un sonnet osé de Jean Richepin ayant valu la prison à son auteur. Cependant, c'est avant tout *La Revue Blanche* d'Auguste Jeunhomme et Paul Leclerc (1891 pour la nouvelle série, la plus connue)¹, qui reste le symbole de ces revues d'un nouveau genre marquées par leur éclectisme, leur individualisme et leur philosophie plus ou moins libertaire et auxquelles collaborèrent de grands auteurs comme Marcel Proust, Joris Karl Huysmans, Pierre Louÿs, Paul Valéry, Paul Claudel, Gustave Mirbeau, Léon Muhlfeld, Tristan Bernard, Alfred Jarry ou Jules Renard. Ces revues firent beaucoup pour publier les écrits symbolistes et décadents refusés par les revues classiques : comme un peu plus tard les revues allemandes, polonaises ou russes, elles étaient le vecteur de l'avant-garde, de l'expérimentation, tant dans le domaine artistique que littéraire, et symbolisèrent, ainsi que le fit remarquer Jean-Jacques Bernard, fils de Tristan Bernard, à propos des écrivains de *La Revue Blanche*, les déchirements des intellectuels de la fin du siècle :

Quelle génération s'est davantage refoulée, dissimulée et meurtrie que cette équipe de la *Revue Blanche* ? Que de richesses, que de talents, mais, en même temps, que de masques, que d'ironies, que de négations, que de scepticisme ! Equipe fin de siècle ! Besoin de destruction ! Anarchisme intellectuel ! Jeunes gens malheureux d'une époque heureuse ! Ah ! oui, combien elle nous paraît heureuse aujourd'hui, cette génération intellectuellement torturée... C'est à se demander s'il n'y a pas là une loi de compensation et si les générations qui ne connaissent pas le drame extérieur n'ont pas le besoin incoercible de créer le drame en elles-mêmes !²

En Grande Bretagne aussi, les vingt dernières années du siècle furent marquées par la naissance de telles revues littéraires et artistiques. Par rapport aux revues du même type de la grande période victorienne, elles avaient pour caractéristique de soigner particulièrement leur présentation globale, apparaissant parfois plus proches d'ouvrages d'art dans leur composition typographique, leur reliure et la qualité de leurs illustrations, que de simples périodiques. Comme en France, ces revues avaient initialement pour but principal de lancer de jeunes talents ou de publier des oeuvres d'art ou de littérature que les périodiques établis avaient refusées, se posant ainsi en véhicules de modernité. C'est ainsi que les petites revues de la fin du siècle en Grande Bretagne aidèrent à faire connaître au public britannique des écrits et des oeuvres d'art étrangers, notamment français, à une

¹ Pour une étude récente de *La Revue Blanche*, voir George BERNIER, *La Revue Blanche* (Paris : Hazan, 1991).

² Cité dans André BILLY, *L'Époque 1900, 1885-1905* (Paris, 1951) 125. BILLY consacre les chapitres 5 à 7 de son ouvrage aux petites revues françaises (pp. 90-125).

époque où l'esprit cosmopolite n'était pas de rigueur dans ce domaine¹. De même, ces revues furent le catalyseur essentiel de la mode de la nouvelle — un genre qui par sa brièveté s'adaptait très bien à ce vecteur — et du déclin du roman en trois volumes publié sous forme de feuilleton hebdomadaire. En effet, ces revues étaient très souvent de périodicité irrégulière, et comme il s'écoulait parfois de longs mois avant que ne paraisse le numéro suivant, il était impensable d'y publier des histoires par épisodes.

Mais pourquoi ce surnom de petites revues ? L'adjectif, bien sûr, ne se rapportait pas à la qualité de ces périodiques qui était au contraire bien supérieure à la moyenne. En revanche, parce qu'elle était une réaction au périodique bon marché, abondamment illustré mais sans grande prétention, dont raffolait le public victorien, et parce qu'elle publiait des dessins ou des écrits communément rejetés par la critique, la petite revue apparaissait comme le fait d'une élite s'adressant à une autre élite. De plus, peut-être pour les mêmes raisons, mais aussi parce que l'époque le voulait, elles étaient marquées par le sceau de la fragmentation et de l'éphémérité, et semblaient porter en elles les germes de leur futur déclin. Fait d'une minorité s'adressant à une minorité, elles ne reflétèrent souvent que des facettes mineures de l'art et de la littérature de leur génération mais, comme le note Lionel Trilling, elles jouèrent un rôle capital dans la compréhension de leur époque car les refusés d'un jour furent parfois les idoles du lendemain :

To the general lowering of the status of literature and of the interest in it, the innumerable "little magazines" have been a natural and heroic response. Since the beginning of the century, meeting difficulties of which only their editors can truly conceive, they have tried to keep the roads open. From the elegant and brilliant *Dial* to the latest little scrub from the provinces, they have done their work, they have kept our culture from being cautious and settled, or merely sociological, or merely pious. They are snickered at and snubbed, sometimes deservedly, and no one would venture to say in a precise way just what effect they have — except that they keep the new talents warm until the commercial publisher with his customary air of noble resolution is ready to take his chance, except that they make the official representatives of literature a little uneasy, except that they keep a countercurrent moving which perhaps no one will be fully aware of until it ceases to move².

¹ "Respectable periodicals refuse to accept the poetry of exile. Through editors and laws of commerce the middle class punishes its exiles by denying them a hearing. Hence "little magazines" where, unpopular and strange, exiles may display their isolation" : William Y. TINDALL, *Forces in Modern British Literature, 1885-1946* (New York : Vintage, 1947) 29.

² Lionel TRILLING, "The Function of the Little Magazine", *The Liberal Imagination — Essays on Literature and Society* (Harmondsworth : Penguin Books, 1951) 102-112 [105].

La plupart des auteurs et artistes ayant publié dans ces petites revues sont aujourd'hui plus ou moins oubliés, souvent à juste titre, mais ils eurent pour rôle capital d'esquisser les premiers pas dans la direction de l'art et de la littérature modernes.

Il n'est pas dans les limites de cette introduction de présenter en détail les petites revues qui, aux côtés du *Yellow Book*, sont à la base des développements artistiques et littéraires de la fin du dix-neuvième siècle. Leur histoire est en général peu connue, certaines sont même difficilement trouvables, mais chacune d'entre elles est un témoin capital de son époque en dépit des erreurs et des excès presque inévitables. A leur tête se trouvaient le plus souvent des hommes désireux avant tout de présenter des contributions de qualité. Parmi elles peuvent être citées *Merry England*, de William Meynell, qui parut de 1883 jusqu'au début des années 1890 ; *The Dial* de Charles H. Shannon et Charles S. Ricketts, dont les cinq volumes, tirés à quelque trois cents exemplaires seulement, parurent irrégulièrement de 1889 à 1897 ; *The Evergreen* dont chaque volume correspondait à une nouvelle saison (1890-1899) ; *The Albemarle* de William H. Wilkins et Hubert Crackanthorpe (1892) ; *The Spirit Lamp* (1892-1893), journal d'étudiants d'Oxford auquel participèrent Oscar Wilde et son ami Lord Alfred Douglas ; *The Butterfly* de Laurence Raven-Hill et Arnold Galsworthy (1893-1894) ; *The Chameleon* de J. F. Bloxam (1894), qui fut peut-être la plus éphémère puisqu'elle n'exista que l'espace d'un numéro ; ou enfin *The Quest*, vitrine des artistes et artisans de la Birmingham Guild of Handicraft de 1894 à 1896. Deux revues cependant méritent que l'on s'y arrête davantage car elles constituèrent, avant le *Yellow Book*, des étapes décisives dans l'histoire de ce nouveau vecteur artistique et littéraire : le *Germ*, leur ancêtre à toutes, et le *Century Guild Hobby Horse* sans lequel le *Yellow Book* n'aurait jamais été ce qu'il fut, faute de précédent.

Le *Germ*¹, magazine des pré-raphaélites, n'est pas à proprement parler une revue des années 1890 puisqu'elle naquit au début des années 1850, mais elle peut être considérée comme l'un de leurs prédécesseurs directs. Fondé le premier janvier 1850 par les huit membres de la Confrérie Pré-Raphaélite, le *Germ* ne dura que l'espace de quatre numéros avec pour rédacteur en chef William M. Rossetti, et pour artistes principaux Dante Gabriele Rossetti, William Holman Hunt et John Everett Millais. Le ton général

¹ Voir à ce sujet l'introduction de R. M. HOSMAN à la réédition du magazine en 1972 et William E. FREDEMAN, éd., *The P.R.B. Journal : W. M. Rossetti's Diary of the Pre-Raphaelite Brotherhood* (Oxford : Clarendon Press, 1975).

était celui de la révolte contre les artistes suivant les conseils de maîtres comme Rembrandt et Reynolds, c'est-à-dire tous les artistes n'appartenant pas à la Confrérie — d'où les fortes critiques négatives qui fusèrent de toutes parts. Cette publication presque confidentielle (à peine deux cents exemplaires furent tirés de chacun des quatre numéros) publiait essentiellement des poèmes et des reproductions de tableaux et dessins, et annonçait les petites revues des années 1880-1890 par son côté hautement élitiste. Elle était aussi caractéristique de leur fragmentation dans la disparité très grande de ses artistes malgré un jeu constant sur l'esprit de groupe autour des mystérieuses initiales "PRB" (Pre-Raphaelite Brotherhood) : cette caractéristique devait se retrouver dans le *Yellow Book*. De plus, si le *Germ* reste de facture assez amateur dans l'ensemble, il est également intéressant en ce qu'il annonce le renouveau des arts décoratifs et de l'illustration qui se développa dans les années 1860 puis dans les années 1890. Au carrefour entre deux âges, désireux d'aller de l'avant tout en demeurant incertains sur les moyens exacts à employer, ses collaborateurs annonçaient les tâtonnements de la fin du siècle : "In their uncertain association, their uneasy stance between past and future, the Brothers' role is altogether predictive of their end-of-century counterparts"¹.

La seconde étape décisive fut franchie avec *The Century Guild Hobby Horse*² qui parut de 1890 à 1893, date à laquelle il devint pour environ un an encore *The Hobby Horse*. Trois hommes marquèrent profondément l'esprit de cette revue : Arthur Heygate Mackmurdo (1851-1942), architecte de formation et grand admirateur de William Morris et de John Ruskin avec lesquels il travailla, Selwyn Image (1849-1931) dont les talents de peintre et de dessinateur impressionnèrent le même Ruskin, et Herbert P. Horne (1864-1916), architecte mais aussi décorateur de livres et poète mineur³. L'idée fixe de Mackmurdo — d'où le titre "Hobby Horse" — était l'unité de tous les arts, y compris la littérature. Tout comme les détails architecturaux d'un bâtiment doivent s'intégrer dans l'ensemble, les divers artisans et artistes devaient travailler de concert afin de produire une revue globalement harmonieuse. Ces idées étaient à la base du mouvement de la

¹ Ian FLETCHER, "Decadence and the Little Magazines", *Decadence and the 1890s*, éd. Ian FLETCHER (London : Edward Arnold, 1979) 172-202 [175].

² Voir principalement l'article de Peter FROST, "The Century Guild Hobby Horse and Its Founders", *Book Collector* 27 (1978) : 348-360. Voir également Lilian R. BLOCK, *The Pursuit of Beauty : The Background and Creators of "The Hobby Horse"*, thèse non publiée, University of Columbia, 1941, et Lorraine R. L. HUNT, "The Century Guild Hobby Horse" : A Study of a Magazine (Ann Arbor : UMI, 1966).

³ Sur ce sujet voir tout particulièrement l'étude récente de Ian FLETCHER, *Rediscovering Herbert Horne : Poet, Architect, Typographer, Art Historian, 1880-1920* British Authors Series 3 (Gerrards Cross : Colin Smythe, 1990).

renaissance du livre que William Morris avait lancé quelques années plus tôt, et le *Century Guild Hobby Horse* fit beaucoup pour les promouvoir. Le premier numéro, d'une apparence et d'un format nouveaux, fut le plus souvent violemment critiqué. Sa qualité n'était pourtant pas attaquable : conçu sur du papier fait à la main, dans la grande tradition de la Chiswick Press qui l'imprimait, il faisait appel aux nouvelles techniques de reproduction et présentait une mise en page nouvelle elle aussi, caractérisée notamment par ses larges marges. Des auteurs et artistes comme Lionel Johnson, Oscar Wilde, J. Addington Symonds, Ernest Rhys, Heywood Sumner, Richard Le Gallienne ou William Morris y participèrent, ravis de voir enfin un périodique s'intéresser aux nouveaux développements artistiques et littéraires. De circulation limitée (au maximum cinq cents exemplaires par numéro), le *Century Hobby Horse* ne survécut pas aux différends qui opposaient Mackmurdo à Horne. En 1893, il fut racheté par la Bodley Head et devint le *Hobby Horse*. Cette seconde naissance ne lui fut pas plus propice puisque seuls trois numéros parurent avant que la revue ne s'éteigne définitivement en 1894, probablement poussée par la notoriété acquise par le premier numéro d'une nouvelle revue du même genre, également publiée à la Bodley Head, et qui avait pour nom *The Yellow Book*.

Lorsque le *Yellow Book* naquit, il avait deux impératifs : continuer la mission du *Hobby Horse* en promouvant les nouvelles formes d'art et de littérature, et essayer d'éviter l'échec relativement rapide de cette revue à caractère trop confidentiel. En une époque de développements techniques et commerciaux, ses éditeurs allaient donc lancer le pari de concilier art et commerce, sans se rendre compte que leur entreprise, comme les autres, était inévitablement vouée à l'échec de par la nature même de l'époque dans laquelle ils vivaient — une époque faite d'interrogations et de contradictions irrésolues, une époque de crise, de fragmentation et d'incertitudes. Malgré son échec au bout de treize volumes, ou peut être en raison de son échec inévitable, le *Yellow Book* reste un symbole de sa génération, comme le fit remarquer le manifeste de *Blast*, et comme l'indique le surnom que lui attribua un jour un critique : "the Oscar Wilde of periodicals"¹. En effet, il fut l'une des seules petites revues des années 1890 à paraître avant et après la cassure de 1895 symbolisée par l'arrestation puis la condamnation d'Oscar Wilde à plusieurs années de travaux forcés à la prison de Reading pour homosexualité active. De plus, parce que ses éditeurs voulaient en faire la promotion, il constitue l'une des premières entreprises

¹ *The Critic* 26 May 1894 : 360. Cité dans ORDONÉZ, "The Victorian Image and *The Yellow Book*" : 198.

commerciales de ce type, et fut entouré dès sa naissance d'une auréole de mystère et de légende souvent non fondée qu'il semble intéressant de replacer dans son contexte.

La démarche de cette étude est de considérer la légende du *Yellow Book* comme existante et significative mais non suffisante pour redéfinir l'essence du périodique. Dans les années 1890 tout ou presque fut dit sur le *Yellow Book*, et les avis sont parfois si divergents qu'ils dévoilent à eux seuls les propres contradictions du périodique et de sa décennie. La présentation générale du *Yellow Book*, de ses buts initiaux et de ses aboutissements, révélera tout d'abord l'extrême richesse de ce périodique que la majorité des critiques rangèrent aussitôt sous l'étiquette péjorative bien vague de "décadent". Ils avaient leurs raisons, bien sûr. La première, peu justifiable mais incontrôlable, était la crainte ressentie face aux nouvelles formes de l'art et de la littérature que le *Yellow Book* entendait représenter. La seconde, plus indépendante de leur volonté, était que les principaux acteurs du périodique désiraient plus ou moins consciemment, et jusqu'à un certain point, cette notoriété aux consonances scandaleuses. Par un jeu de masques constant avec le public, ils s'ingénierent donc à le mystifier, lui proposant des interprétations apparemment limpides qui ne faisaient que cacher une réalité beaucoup plus complexe. C'est pourquoi la notion de masque semble capitale dans la compréhension du jeu instauré entre les auteurs et artistes du *Yellow Book* et leur public. Récurrente, sous diverses formes, dans la vie et l'oeuvre de ces artistes, elle apparaît comme la clé permettant de déchiffrer la portée réelle du périodique. De plus, elle est intimement liée, de par l'interrogation qu'elle pose sur l'être et le paraître, aux grandes images de l'artiste et du théâtre qui s'exprimèrent si souvent dans la littérature et l'art du dix-neuvième siècle. Enfin, elle est le point de base de la réflexion que portèrent ces artistes sur leur propre condition et sur la situation générale de l'humanité en cette fin de siècle, permettant par là-même de resituer le *Yellow Book*, et à travers lui toutes les années 1890, dans le contexte artistique et littéraire de cette période charnière que fut le passage vers le vingtième siècle.

**PARTIE I : TRADITIONS ET
INNOVATIONS — LE *YELLOW*
BOOK OU L'ART DU COMPROMIS**

Chapitre 1 : La genèse

S'il existe peu d'études critiques sur les périodiques de la fin du dix-neuvième siècle malgré l'intérêt que ceux-ci représentent pour la compréhension de la période, les noms du *Yellow Book* et de quelques uns de ses confrères apparaissent néanmoins fréquemment dans les nombreux recueils de mémoires de l'époque ainsi que dans les ouvrages généraux consacrés aux années 1890. Evénement de poids dans la vie littéraire londonienne en cette fin de siècle, la naissance d'un de ces périodiques, notamment lorsqu'elle était annoncée avec force mystères, revêtait un caractère quasi-mythique que les principaux intéressés se gardaient bien de briser. L'itinéraire du *Yellow Book*, tel qu'il est possible de le reconstituer à partir de lettres et témoignages de l'époque, permet de faire resurgir du passé le fantôme d'une décennie entière encore toute auréolée des innombrables légendes qui l'entourèrent.

Une naissance légendaire

"I dare say that the origin of *The Yellow Book*, as time goes on, will become as doubtful as Homer's birthplace, and that legends concerning it will never cease to accumulate"¹. Cette déclaration de John Lewis May², témoin privilégié des années 1890 et de l'aventure du *Yellow Book*, explique en grande partie les hésitations des critiques d'alors comme d'aujourd'hui à déterminer la date, le lieu et les acteurs ayant présidé à la conception du *Yellow Book*. En effet, les souvenirs de l'époque, en raison des intérêts divergents de leurs auteurs, se révèlent peu fiables. Par recoupements et éliminations, le scénario se reconstitue peu à peu, mais, faute de témoignages assez précis, ses bases sont parfois floues, et plus d'une question semble vouée à rester éternellement en suspens.

Sans doute aucun, l'idée d'un périodique nouveau se fit jour dès le début de l'été 1893 à Sainte-Marguerite de Bretagne où se retrouvèrent, dans une atmosphère de détente toutefois propice au travail, de jeunes artistes et écrivains anglais ou américains unis par leur rejet des traditions victoriennes. Parmi eux Charles Conder, qui vivait alors dans la Bohème parisienne, et qui était déjà connu pour la grâce, l'élégance et la légèreté de ses

¹ John L. MAY, *John Lane and the Nineties* (London : John Lane, The Bodley Head, 1936) 74.

² John Lewis May fut un jeune associé fidèle de John Lane, éditeur du *Yellow Book*, à la Bodley Head.

peintures sur soie et éventails à la manière de Watteau ; Alfred Thornton et Dugald S. MacColl, peintres et critiques d'art, qui devinrent un peu plus tard deux des principaux membres du New English Art Club, société d'artistes fondée en 1886 par un groupe de peintres soucieux de s'opposer au conformisme écrasant de la Royal Academy ; Henry Harland, écrivain juif américain exilé à Londres qui travaillait alors sur un projet avec Conder pour le magazine illustré *Black and White*, et sa femme Aline Harland, auteur de poèmes et de nouvelles, grande admiratrice de la carrière qu'elle jugeait prometteuse de son mari. Les artistes Littelus Goold et Charles Loesser, le romancier américain Jonathan Sturges et trois soeurs du nom de Robinson faisaient également partie du petit groupe. Le GROB, comme le surnommèrent ses participants en utilisant un raccourci des deux noms "Goold" et "Robinson", fut l'occasion de jeux littéraires aussi divers qu'excentriques, dont les charades de Henry Harland ou ses conversations sans queue ni tête avec un insecte apprivoisé du nom de Coco... Un poème signé de MacColl et offert à Aline Harland en guise de remerciement à la fin du séjour, résume l'atmosphère originale et peu conventionnelle du GROB :

Reader, this neat and tasteful job
Delineates the festive GROB.

Upon the one hand you will see
A piece of sky and poplar tree,
And on the other one may espy
An apple-tree and bit of sky.
Rare are the circumstances found
To flourish on that foreign ground.

Next you will note how comes in view
The hoary Baptiste named BOUDOUX.
Observe him urge his cattle on,
Rougette, Frisette and La Brétonne.

Then does the skilful artist trace
The inmates of this pleasant place.

'ARLAND, a most reclusive gent,
On literary toils intent ;
Yet would he, o'er the flowing bowl,
Discourse of Nature and the Soul,
And things less fit for the reporter,
For half of him was Latin Quarter.

ALFY, the next, uncommon quick
At victuals and arithmetic,
And with a taste both free and fine
For hats and ties and turpentine.

Litellus, oft in slumber laid,
Or quaffing Eno in the shade ;
Yet nimble on his toe was he,
Bit by the dance, or frequent flea.

Our Charles the next. You can but love
That most engaging turtle dove,
To hear him croon an amorous air
Through locks of honey-coloured hair.

The present writer of this piece
Was bothered by the Pots of Greece,
And did in the wide ocean drown
The unwritten article on Brown.

The Lady Regent¹ of the land
Controlled them with a gentle hand,
Her dinners would have graced a lord,
Her singing was the day's reward,
"Who's Sylvia" indeed we say,
Commending her like Sylvia.

And Coco — but the Norman Land
Holds thee, thou animalcule Bland !
How he would cheer our rainy days
With little vacillating ways ;
How often has he perched and sung
Quaint ditties in the Coco tongue !

The GROB laments, unreconciled,
Its Toy, its Totem, and its Child².

Durant cette réunion à la fois informelle et source de créativité, l'idée fort sérieuse d'un périodique dont les parties artistique et littéraire seraient indépendantes l'une de l'autre, fut suggérée par MacColl. L'enthousiasme fut général car, à la fin du dix-neuvième siècle, l'idée était nouvelle et offrait d'intéressantes perspectives aux artistes et dessinateurs jusqu'alors relégués au rang secondaire de simples illustrateurs d'histoires. MacColl ne désirant pas se lancer lui-même dans l'aventure, rien ne suivit immédiatement, mais l'idée put faire son chemin dans l'esprit des participants du GROB, et tout particulièrement de Harland qui cherchait une façon de frapper un grand coup sur la scène littéraire londonienne. Lorsque MacColl revendiqua plus tard la paternité du *Yellow Book*, il avait à la fois tort et raison : tort, parce qu'il ne participa aucunement à son lancement quelques mois plus tard ; raison, parce que sa remarque lors de la réunion du GROB fut indubitablement l'un des catalyseurs de la naissance du nouveau périodique.

¹ Aline Harland.

² MS de Dugald S. MacCOLL. Cité dans Katherine Lyon MIX, *A Study in Yellow : The Yellow Book and its Contributors* (Lawrence : University of Kansas Press, 1960) 64-66.

Toujours en 1893, deux jeunes amis appartenant à ce même milieu d'intellectuels anti-victoriens évoquaient un projet en commun où les talents de dessinateur du premier, Aubrey Beardsley, complèteraient les talents d'écrivain du second, Max Beerbohm. Nés tous deux en 1872, Beardsley et Beerbohm faisaient partie de cette coterie de jeunes talents prometteurs si caractéristique des années 1890. Si le second n'avait pas encore fait ses preuves — il étudiait alors à Oxford — le premier venait d'effrayer de ses audaces la critique artistique de l'époque en illustrant dans un style très individuel et moderne la pièce controversée d'Oscar Wilde, *Salomé*. Beardsley, talent précoce et tourmenté qui se savait condamné par la tuberculose, faisait partie de ces artistes que la censure n'arrête pas, et il avait eu la chance de trouver en la personne de John Lane de la Bodley Head, maison d'édition orientée vers les productions modernes, un éditeur acceptant de prendre le risque de publier ses dessins. La publication de *Salomé* en 1893 valut à l'un comme à l'autre un certain succès de scandale, et lorsque Lane eut vent de l'idée de Beardsley et Beerbohm, il encouragea le projet et approuva l'idée novatrice que les textes et les illustrations n'aient pas obligatoirement de rapport direct, selon le vœu de Beardsley. L'ouvrage, que Beardsley et Beerbohm, dans leur correspondance respective, évoquent sous le nom de "A Comedy of Masques", ne vit jamais le jour¹. Cependant, comme dans le cas de la suggestion de MacColl aux membres du GROB, il constituait un nouveau pas inconscient vers la naissance du *Yellow Book*. D'ailleurs, le jeune Beardsley n'était pas tout à fait étranger au GROB puisque sa mère et sa soeur Mabel s'étaient rendues à Sainte-Marguerite et lui avaient envoyé de là-bas, en accord avec les membres du GROB, une invitation humoristique lui demandant de les rejoindre — ce qu'il ne put ou ne voulut pas faire².

Le jour de l'an 1894, si l'on en croit la légende, deux amis se réchauffaient devant un feu de cheminée pour tenter d'oublier le brouillard épais et coupant qui oppressait alors les rues de Londres. Ils s'étaient rencontrés quelque temps plus tôt dans la salle d'attente du Dr. Symes Thompson, spécialiste du traitement de la tuberculose dont tous deux souffraient. L'un d'eux, Henry Harland, avait fait partie du GROB l'été précédent ; le second, Aubrey Beardsley, n'avait toujours pas concrétisé son idée d'ouvrage en commun avec Max Beerbohm. Peut-être ce jour-là les deux idées dépassèrent-elles pour la première fois le stade de l'inconscient et convergèrent-elles, favorisées par l'atmosphère morose et

¹ Henry MAAS, J. L. DUNCAN et W. G. GOOD, *The Letters of Aubrey Beardsley* (London : Cassell, 1971) 61.

² Cité dans Margery ROSS, éd., *Robert Ross : Friend of Friends* (London : Jonathan Cape, 1952) 34.

le désespoir montant face à une censure victorienne intransigeante et n'ayant que faire des artistes et écrivains de la nouvelle vague. Toujours fut-il que pour la première fois la discussion sur l'éventualité d'un nouveau périodique porta ses fruits, comme le relate Henry Harland :

The *Yellow Book* was first thought of one fearful afternoon in one of the densest and soupiest and yellowest of all London's infernales yellow fogs. Aubrey Beardsley and I sat together the whole afternoon before a beautiful glowing open fire and I assure you we could scarcely see our hands before our faces, with all the candles lighted, for the fog, you know. [...]

So we sat together the whole day and evening and were a gay and cheerful couple I assure you. We declared each to each that we thought it quite a pity and a shame that London publishers should feel themselves longer under obligation to refuse any more of our good manuscripts. Fancy having our brains stowed away for so long in their editorial sideboards that we lost our chance of even having our ideas served up cold.

"'Tis monstrous, Aubrey," said I.

"'Tis a public scandal," said he. And then and there we decided to have a magazine of our own. As the sole editorial staff we would feel free and welcome to publish any and all of ourselves and nobody else could be hired to print.

That was the first day of January [...] and the next day we had an appointment with Mr. John Lane¹.

Ce fut donc John Lane qui fut immédiatement contacté. Editeur moins renommé que William Heinemann, pour lequel Harland travaillait alors, il était réputé pour oser publier de jeunes talents souvent mineurs que d'autres avaient refusés en raison de leur côté trop moderne selon les critères de l'époque. Le rendez-vous qui s'ensuivit et les premières décisions d'Aubrey Beardsley, nommé directeur de la partie artistique, de John Lane, l'éditeur, et de Henry Harland, directeur de la partie littéraire, sont évoqués par ce dernier dans les termes suivants :

At one o'clock precisely the three of us sat down to luncheon. At five minutes after one he had consented to back our publication with Beardsley as art editor and myself as editor. At exactly half past one we had arranged over the telephone with Mr. Henry James for the publication of our first piece of fiction. Thus was *The Yellow Book* conceived in fog and darkness, but brought forth in sweetness, light and joy².

Cette version des faits, si elle fut démentie par certains critiques pour qui la naissance de l'idée du *Yellow Book* fut plus tardive³, est corroborée par deux documents datés du début janvier 1894 qui lèvent tous les doutes éventuels quant à sa véracité. Le

¹ MS de Miss Howe. Cité dans MIX, *A Study in Yellow* 68.

² MS de Miss Howe. Cité dans MIX, *A Study in Yellow* 69.

³ Voir par exemple Patrick CHALMERS qui, dans son ouvrage *Kenneth Grahame — Life, Letters and Unpublished Work* (London : Methuen, 1933), parle de février 1894. D'autres critiques, et particulièrement des contemporains du *Yellow Book*, relatent les mêmes faits mais y ajoutent la présence d'autres personnalités du monde littéraire de l'époque.

premier est une lettre d'Aubrey Beardsley à son ami Robert Ross, datée du trois janvier, dans laquelle le jeune artiste présente le *Yellow Book* de façon explicite, précisant même que le titre, choisi sur un coup de tête suivant l'humeur du moment et l'ambiance de la journée, a déjà été enregistré officiellement :

[...] you will be vastly interested to hear that Harland and myself are about to start a new literary and artistic Quarterly. The title has already been registered at Stationers' Hall and on the scroll of fame. It is *The Yellow Book*.

In general set-up it will look like the ordinary French novel. Each number will contain about 10 contributions in the way of short stories and discursive essays from the pen, say, of Henry Harland, Henry James, Crackanthorpe, George Egerton and Max Beerbohm. The drawings will be independent and supplied by Aubrey Beardsley, Walter Sickert, Wilson Steer and William Rothenstein and other past-masters. The publication will be undertaken by John Lane, and the price will be 5/-. [...] Our idea is that many brilliant story painters and picture writers cannot get their best stuff accepted in the conventional magazine, either because they are not topical or perhaps a little risqué¹.

Le second document, un article d'Arthur Waugh, père d'Evelyn Waugh et critique d'art conservateur souvent associé aux cercles d'avant-garde, montre également que la conception du *Yellow Book* peut être fixée au tout début janvier. L'article, daté du quatre janvier, parut deux semaines plus tard dans le journal américain *The Critic* auquel Waugh collaborait :

There have been rumours flitting about London this week with reference to a new and artistic quarterly magazine, which, it is whispered, is to make a big sensation in the coming spring. So far these rumors have been entirely confined to literary circles, and I believe I have the good fortune of being the first person to collect them into a sufficiently tangible shape for publication ; at any rate, no word of the new enterprise has as yet appeared in any London newspaper².

Ces deux documents datés sont des preuves irréfutables que le *Yellow Book* existait déjà, au stade d'idée, dès le tout début janvier 1894, et les nombreux témoignages infirmant cette hypothèse ne sont que des preuves supplémentaires de l'aura de légende qui entourait le nouveau périodique dès sa conception.

Ce qui n'étaient encore que des bruits dans les milieux littéraires au début de l'année 1894, se concrétisèrent dès avril 1894 avec le prospectus annonçant le premier volume du périodique, et l'interview accordée par Harland et Beardsley à *Sketch* le onze avril où, interrogés sur les premiers pas du *Yellow Book*, les deux hommes répondirent, avec un clin d'oeil probablement conscient à la couleur du périodique : "It would hardly be

¹ Cité dans MAAS et al., *Letters of Aubrey Beardsley* 61.

² Arthur WAUGH, *The Critic* 21 (20 Jan. 1894) : 42. Un peu plus loin dans l'article, Arthur Waugh cite le nom du *Yellow Book*.

worth while tracing the idea from its first conception, as it, grew, shall we say, like a mustard-seed"¹. Ainsi, même pour ses plus proches collaborateurs, même pour ceux qui furent, en quelque sorte, ses deux pères fondateurs, le *Yellow Book* restait un périodique né presque par magie, sans origine clairement définie. Et s'il est vrai que l'idée ne fut pas le fruit de la seule discussion du premier janvier entre Harland et Beardsley, il n'en reste pas moins que les créateurs du *Yellow Book* aimaient l'idée de jouer avec le public en donnant à leur périodique une certaine auréole de mystère dès le départ.

La Bodley Head

La maison d'édition choisie par Harland et Beardsley pour lancer le *Yellow Book* ressemblait plus à une sorte de club ou de sanctuaire qu'à une véritable maison d'édition. Située à Vigo Street, dans le quartier londonien de Picadilly très ouvert aux artistes et écrivains de l'époque, la Bodley Head était aussi le lieu de rencontre de nombreuses personnalités de l'avant-garde d'alors². Son histoire avait débuté quelques années auparavant par la rencontre de deux hommes au caractère entièrement opposé, Elkin Mathews et John Lane. Le premier, né en 1851 d'un père déjà collectionneur de livres rares malgré sa situation modeste, était libraire à Exeter dans les années 1880 et avait des ambitions dans le domaine de l'édition³. Le second, de trois ans son cadet, né lui aussi dans l'ouest de l'Angleterre, partageait ces mêmes ambitions. Les deux hommes firent connaissance au cours de l'année 1885, et se mirent, chacun de leur côté, poussés par leur enthousiasme commun, à acheter des livres rares.

En 1887, Lane, le plus entreprenant des deux, proposa à Mathews, l'expert en éditions rares, une association de leurs talents. L'idée d'un partenariat ne plut pas tout de suite à Mathews qui ne se sentait pas apte à tenir une comptabilité correcte comme l'attestent plusieurs de ses lettres à Lane à cette époque⁴. D'un autre côté, il savait bien que ses ambitions dans l'édition ne pourraient se réaliser à Exeter, et lorsque John Lane

¹ "What *The Yellow Book* Is To Be : Some Meditations with Its Editors", *Sketch* 5 (1894) : 557-558 [557].

² Le 8 Vigo Street, où siégea la Bodley Head à partir de la fin 1894-début 1895, lorsque John Lane quitta Elkin Mathews et s'installa dans son propre local, à quelques pas du magasin initial, est actuellement le siège de la Clarendon Gallery.

³ Voir l'article de Patricia HUTCHINS, "Elkin Mathews, Poets' Publisher", *Ariel* 1. 4 (1970) : 77-95.

⁴ HUTCHINS, dans "Elkin Mathews", précise que de nombreux papiers ayant appartenu à Elkin Mathews (dont des lettres ou des brouillons de lettres) se trouvent dans la collection Elkin Mathews de l'Université de Reading.

dénicha un local à Vigo Street à côté de la Royal Geographic Society pour un loyer de quatre-vingt-six livres seulement — le tiers de ce qu'il comptait mettre — il finit par céder. Du contrat qui s'ensuivit il ne reste qu'un brouillon de deux pages qui précise que Lane serait associé commanditaire : il investissait dans l'affaire, avait libre accès aux comptes et aux papiers officiels de la Bodley Head, mais n'avait aucun rôle dans la gestion de ses affaires. Mathews, qui s'était intéressé à la vie de Sir Thomas Bodley, né à Exeter au seizième siècle, et fondateur de la Bodleian Library d'Oxford, et qui avait utilisé une première fois les armes de celui-ci sur la couverture d'un de ses premiers catalogues en avril 1885¹, proposa tout naturellement que la firme porte le nom de Sir Thomas Bodley. La tête peinte à son effigie sur la porte du magasin explique le nom finalement donné : The Bodley Head. Le dix-sept décembre 1887, l'*Athanaeum* fit passer pour la première fois le message suivant :

Just ready. Post free for collectors.
ELKIN MATHEWS'S CATALOGUE. (Number 1)
New series of Scarce and Interesting Books, First Editions.
On sale at The Bodley Head, Vigo Street, W. 1.
Removed from The Close, Exeter².

Au départ, la production de la Bodley Head reposait surtout sur les anciens clients de Mathews ainsi que sur la Daniel Press d'Oxford : il n'était pas encore vraiment question de publication. En 1888, Lane commença à s'intéresser aux jeunes poètes de la décennie et lança Richard Le Gallienne, jeune homme à la longue chevelure romantique qui devint l'un des fervents adeptes de la Bodley Head, puis, en 1891, avec l'accord de Mathews, les poètes du Rhymers' Club, cercle de jeunes talents, pour la plupart oubliés aujourd'hui, réunis autour de Yeats. A la fin de cette même année, les affaires marchaient si bien que Lane décida de s'associer à temps complet et abandonna son emploi à la Railway Clearing House. Mathews, qui avait peur d'être envahi par les amis parfois encombrants de Lane, s'en émut quelque peu. Leur séparation définitive quelques années plus tard démontra que ses inquiétudes n'étaient pas sans fondement.

Entre le premier livre de Le Gallienne en 1889 (*Volumes in Folio*) et la séparation de Lane et de Mathews en 1894, la Bodley Head édita quelque quatre-vingt-dix livres. Parmi eux, la série *Keynotes*, publiée dès 1894, dont les couvertures furent illustrées par Aubrey Beardsley puis Patten Wilson. Le premier volume de la série *Keynotes* était un

¹ HUTCHINS, "Elkin Mathews" : 78.

² Cité dans HUTCHINS, "Elkin Mathews" : 83.

recueil de nouvelles du même nom signé du pseudonyme George Egerton, et fut l'occasion de nombreuses critiques de la part des Victoriens bien pensants¹. L'auteur était une jeune femme émancipée, et le scandale qu'elle créa ne fut pas pour déplaire à Lane, toujours en quête de nouveauté et d'aventure. Mathews restait beaucoup plus réservé et observait d'un oeil inquiet le virage pris par la Bodley Head ainsi que la main-mise de plus en plus importante de Lane sur les décisions principales. Malgré leurs grandes différences, Lane et Mathews avaient toujours en commun leur amour des beaux livres, et ils partageaient les mêmes idéaux quant à la production de ceux-ci. Comme la qualité de la présentation était pour eux essentielle, ils firent souvent appel à des artistes confirmés comme Charles Ricketts ou Charles Shannon de la Vale Press, Laurence Housman, ou Aubrey Beardsley. Egalement conseillés par l'indispensable Frederic Chapman et aidés par John May, leurs exigences étaient si grandes que, d'un commun accord, ils prenaient parfois sans hésiter la décision de faire refaire entièrement certains travaux lorsqu'ils ne les jugeaient pas satisfaisants. La Bodley Head avait une réputation de qualité à conserver, et les deux partenaires en étaient conscients avant tout : en profitant à bon escient des techniques nouvelles d'imprimerie et de reproduction, ils faisaient partie de ce petit groupe d'éditeurs de la fin du siècle qui, par amour des beaux livres, se battirent contre les productions médiocres de masse qui envahissaient depuis plusieurs décennies déjà le marché britannique. Sans compter les éditions de luxe ou les éditions grand format, la plupart des ouvrages de la Bodley Head se tiraient donc à un nombre réduit d'exemplaires, cinquante à huit cent cinquante en moyenne selon les rares chiffres aujourd'hui disponibles². Le recueil de nouvelles *Keynotes* fut une exception, puisque grâce à son succès de scandale il fut tiré, en plusieurs fois, à six mille soixante et onze

¹ La *Keynotes Series* est une sélection représentative de la littérature des années 1890. Parmi les trente-trois volumes, romans courts ou recueils de nouvelles publiés entre 1894 et 1897, une partie importante fut le fait d'auteurs ayant collaboré au *Yellow Book* : George Egerton (*Keynotes*), mais aussi Henry Harland (*Grey Roses*), Henry Brereton Marriott Watson (*At the First Corner*), Ella D'Arcy (*Monochromes*), Evelyn Sharp (*At the Relton Arms*), Stanley V. Makower (*The Mirror of Music*), Victoria Cross (*The Woman Who Did Not*), Netta Syrett (*Nobody's Fault*), Edith Nesbit (*In Homespun*), Marie-Clothilde Balfour (*Maris Stella*) ou Henry Duff Traill pour un volume supplémentaire associé à la série mais non relié (*The Barbarous Britishers*). Certaines nouvelles publiées dans le *Yellow Book* furent reprises dans des volumes de la *Keynotes Series*. Pour une étude de la série, voir Wendell V. HARRIS, "John Lane's *Keynotes Series* and the Fiction of the 1890s", *PMLA* 83. 2 (1968) : 1407-1413.

² Pour une liste des ouvrages publiés à la Bodley Head de 1889 à 1894 ainsi qu'une indication de leur tirage, voir James G. NELSON, "Appendix A : Checklist of Bodley Head Books 1889-1894", *The Early Nineties : A View from the Bodley Head* (Cambridge, Mass. : Harvard UP, 1971) 283-289.

exemplaires en tout — un record pour la Bodley Head des années 1890 : même les ouvrages d'Oscar Wilde publiés par Lane et Mathews ne l'égalèrent pas¹.

Poussée par les talents commerciaux indubitables de Lane, la Bodley Head devint vite une maison d'édition à la mode admirée dans les cercles littéraires et artistiques les plus avancés pour son courage dans la présentation de jeunes talents souvent jugés osés par la critique victorienne. Quelques revues et journaux apprécièrent à leur juste valeur les efforts des deux hommes dans le domaine de la qualité, à l'exemple du *Birmingham Daily Post* :

All MESSRS. ELKIN MATHEWS AND JOHN LANE'S books are so beautifully printed and so tastefully issued, that it rejoices the heart of a book-lover to handle them ; but they have shown their sound judgment not less markedly in the literary quality of their publications. The choiceness of form is not inappropriate to the matter, which is always of something more than ephemeral worth. This was a distinction on which the better publishers at one time prided themselves ; they never lent their names to trash ; but some names associated with worthy traditions have proved more than once a delusion and a snare. The record of MESSRS. ELKIN MATHEWS AND JOHN LANE is perfect in this respect, and their imprint is a guarantee of the worth of what they publish².

La politique de Lane était d'ailleurs sûre malgré tout : afin d'éviter des échecs retentissants, il limitait au maximum les tirages initiaux puis ajustait le tir en fonction des réactions des critiques et du public. De plus, il alternait des auteurs "sûrs" pour compenser les possibles déficits dûs à la publication de jeunes talents plus "risqués". Les Philistins, bien sûr, s'indignaient, tout comme ils s'indignèrent de la carrière trop brillante de Wilde. *Punch* s'écria : "Uncleanliness is next to Bodliness"³, et les ennemis de la Bodley Head, faisant allusion aux tendances francophiles (ou, selon eux, encore moins avouables) de la maison, la surnommèrent "Tête de Bodley" ou "Sodly Bed"⁴ — mais Lane jugeait que ceci était une publicité comme une autre, et en bon homme d'affaires, il savait pertinemment que le plus dangereux pour la Bodley Head aurait été d'être ignorée par la critique. Un exemple parmi d'autres lui donna raison : la publication du roman de Grant Allen, *The Woman Who Did*, qu'aucune autre maison d'édition n'avait osé publier⁵,

¹ Pour tous ces chiffres voir J. W. LAMBERT et Michael RATCLIFFE, *The Bodley Head 1887-1987* (London : The Bodley Head, 1987) 37-38.

² *Birmingham Daily Post* 6 Nov. 1893.

³ Cité dans *The Artists of the Yellow Book and the Circle of Oscar Wilde* (London : Clarendon Gallery ; Parkin Gallery, 1983) 6.

⁴ Cité dans *Artists of the Yellow Book* 6.

⁵ Le roman évoque la décision d'une jeune femme d'assumer une situation de mère célibataire, et provoqua de nombreux remous. Une réponse au roman de Grant Allen fut donnée par Victoria Cross, collaboratrice du *Yellow Book*, dans son roman *A Woman Who Did Not* paru dans la Keynotes Series.

provoqua des réactions outrées mais se vendit très bien. Ainsi, Lane fut rapidement associé aux mouvements modernes artistiques et littéraires et à leur côté jugé morbide et amoral. Le poème suivant, intitulé "The Chaunt of the Bodley Head", publié dans *Punch* en 1896, est un exemple de la manière dont la maison d'édition était reçue à l'époque. Le jeu de mot du dernier vers sur le nom de Lane ne laisse aucun doute quant à l'identité du narrateur, tout comme les références aux volumes minces à larges marges, illustrés par Beardsley et présentant des contributions dont le point commun est le rejet de toute convention artistique ou morale :

I think what modern mortals crave
 With feverish endeavour
 Is work erotically brave,
 Satanically clever :
 I think no book should now be long,
 And therefore I determine
 That paradox must mark the song
 And epigram the sermon.

I think the business of the wise
 Is with old rules to quarrel,
 Defiant of the decencies
 Oblivious of the moral ;
 The rule of Art the Autocrat
 No ethic impulse troubles,—
 While priest says this, and pedant that,
 Art — blows mephitic bubbles.

I think they should be brightly blown,
 Though full of poisonous vapour,
 Sin's iridescent sheen alone
 Outshines dull Virtue's taper.
 Old Honesty temptation flies.
 And bids the devil behind him ;
 But we log-roll the Sire of Lies,
 And Beardsleyesquely bind him.

I think to grub like ghouls in graves
 For gruesome allegories,
 Creative talent while it saves,
 Gives vogue to vapid stories.
 Old-fashioned critics carp and fume,
 Neurotic nonsense banning ;
 But while the bookstalls give us room
 Fresh bogies pay for planning.

I think the Dickenses and Hoods,
 Their stories and their verses,
 Too cheerful far for modern moods,
 Which run on crimes and curses,
 I think Modernity *must* frown
 On *Nell* or *We Are Seven* ;
 For nothing now will take the town
 That smacks of home or heaven.

I think Love's like a problem-play
 Where Pan and POOLE are blended
 Or like a foul November day,
 Whose fog in sludge is ended,
 Good fun in coster, cad, or rough,
 In slums and "fourpenny dosses",
 But, bound in marriage bonds, stale stuff,
 While natural instinct crosses.

I think that sex, old he and she,
 Want some new common measure,
 That Love, like union, should be free,
 Its only object pleasure.
 One man, one wife might well content
 The drudge, the saint, the friar,
 Were wedlock more a sacrament
 And woman less a liar.

I think that Wit should woo St. Giles,
 And not St. George, or Stephen.
 That Rahab and her subtle wiles
 Make Fancy's truest heaven.
 The pink and pure no more delight
 Your genius-gifted fellow,
 Now genuine Art is black and white,
 And Literature all yellow.

The world for geniuses has sighed,
 And I, in sheaves, have found them ;
 And arabesquely bound them.
 Some who once worshipped, in remorse
 Their idols now seem burning ;
 But I keep on my even course,
 A lane that has no turning¹.

Plutôt satisfait des regards qui se tournaient vers lui avec insistance — même si ceux-ci étaient souvent teintés de reproche, voire de révolusion — Lane rassembla plusieurs extraits satiriques de ce type dans un volume intitulé *Accepted Addresses*, qu'il dédia plus tard à sa future épouse comme le rappelle John May :

Not only was Lane's dignity quite unruffled by these rhymes at his expense, but he gathered them together into a sheaf entitled *Accepted Addresses*, beautifully printed on hand-made paper, in a grey paper wrapper adorned with a marvellously fine reproduction of the head of Sir Thomas Bodley, and he gracefully dedicated the *opusculum* to A. E. K., who was, of course, none other than his intended wife — Annie Eichberg King —

¹ "The Chaunt of the Bodley Head", *Punch* 14 March 1896. Cité dans *VP* 28. 3 & 4 (1990) : 110, numéro spécial du périodique consacré à la poésie des années 1890.

To
A. E. K.

the wonder of whose humour — and — eyes — proved such a revelation to him, the butt of this collection of ribald rhymes humbly offers them for her delectation.

En avril 1894, au moment où Harland et Beardsley le contactèrent pour le *Yellow Book*, Lane avait déjà réussi à presque entièrement faire disparaître de la scène son partenaire Elkin Mathews en le gardant toujours à l'écart des grandes décisions, comme si dès le départ il n'avait eu pour seul but que de se débarrasser de lui dès que l'affaire marcherait convenablement. Son seul problème était l'opinion qu'avaient de lui ses propres collaborateurs. Max Beerbohm, par exemple, le décrivait en ces termes peu flatteurs : "that poor fly in the amber of modernity", ou bien encore : "Art's middle man, the publisher"¹. Oscar Wilde choisit un moyen plus indirect d'exprimer son mépris en surnommant "Lane" un des domestiques de sa pièce *The Importance of Being Earnest*. Les autres réactions n'étaient souvent pas plus positives, et parmi les reproches les plus souvent formulés à son égard figure l'avarice de Lane, tant avec ses amis qu'avec ses collaborateurs, comme le rappelle Gertrude Atherton, une contemporaine, dans ses mémoires :

Personally, I never liked John Lane. He reminded me of a fat white frog, and I was never too sure that I was receiving all monetary dues on the books of mine he published. It was such an honor to be published with such lights as Aubrey Beardsley, Max Beerbohm, Harold Frederic, William Locke, Henry Harland, George Egerton, Richard Le Gallienne, to say nothing of titled contributors, that Lane always looked pained at any demand for money and yielded it up grudgingly. There was a rumor that an argument on this pertinent question led to a fist fight in the office between himself and Harold Frederic, and that he spent several days in bed in consequence².

Les qualités d'homme d'affaires de Lane ne doivent pas être oubliées pour autant. Ce sont elles qui permirent à la Bodley Head de se développer, d'ouvrir fin 1896 une filiale aux Etats Unis (qui ferma en 1911) et de continuer à exister aujourd'hui, après plus de cent ans. De nombreux jeunes auteurs du début du siècle, dont Theodore Dreiser, Sherwood Anderson ou Julien Green durent une grande partie de leur succès à Lane. Un rare hommage lui fut tout de même rendu par Richard Le Gallienne, le premier poète publié par la Bodley Head en 1889, qui explique que sans John Lane tous les mouvements mineurs de la décennie 1890 n'auraient jamais existé, faute de maison d'édition acceptant de les publier :

¹ Cité dans *Artists of the Yellow Book* 7.

² Gertrude ATHERTON, *Adventures of a Novelist* (London : Jonathan Cape, 1932) 312-313.

We are so accustomed to regard authors and publishers as natural enemies that we forget that a publisher may occasionally be something like a creative artist. By his selective encouragement of new talents he may be instrumental in setting new fashions in literature, and by the general character of his business be no little of a contributory creator of taste. Such a creative publisher was John Lane¹.

Le deux janvier 1894, à l'issue de son entrevue avec Beardsley et Harland qui signait l'acte de naissance du *Yellow Book*, Lane venait de faire, sans le savoir, un des pas les plus importants de sa carrière, et devenait l'élément catalyseur de tout ce qui se faisait de nouveau dans les années 1890.

¹ Richard LE GALLIENNE, *The Romantic Nineties* (New York : Putnam, 1925) 163.

Chapitre 2 : Présentation générale du *Yellow Book*

Le onze avril 1894, dans l'entrevue qu'il accordèrent au journal *Sketch*, Harland et Beardsley tentèrent, entre autres questions, de définir la nature du *Yellow Book*. Comme dans leurs déclarations antérieures, leurs principaux soucis peuvent se résumer en trois termes — modernité, distinction et nouveauté :

All magazines, if they are any good at all, must have clever stuff in them ; that is a primary essential. We want, also, to be distinctive, to be popular in the best sense of the word. And we don't want to be precious or eccentric. We feel that the time has come for an absolutely new era in the way of magazine literature. [...] Distinction, modernness — these, probably, so nearly as they can be picked out, are the two leading features of our plan¹.

Ces trois concepts-clés, toujours associés au désir de ne se démarquer des autres publications que par une excellence fondamentale, se retrouvent tout naturellement dans les deux documents publiés et distribués par Lane en mars 1894 pour lancer le nouveau périodique.

Description du nouveau périodique

Le premier de ces documents, un dessin en noir et blanc de Beardsley qui annonçait d'entrée le style de ses autres contributions au *Yellow Book*, eut pour effet d'alarmer les uns et d'allécher les autres (*Fig. 1*). Le décor en est la devanture d'une librairie — probablement le magasin de la Bodley Head à Vigo Street. Deux personnages se détachent du fond sombre : une femme, moderne et élégante dans sa manière d'être et sa façon de s'habiller, et un homme, plus petit, au visage de Pierrot, qui ressemble étrangement à une caricature d'Elkin Mathews, l'associé déjà plus ou moins délaissé². La scène se déroule de nuit, ce qui ajoute au côté alarmant de cette femme émancipée qui se promène seule le soir, s'intéresse à la littérature et ne semble pas le moins du monde effrayée de se trouver en tête à tête nocturne avec ce libraire étrange. Le message de l'affiche est évident et va dans le sens des déclarations citées ci-dessus : dès le départ, le

¹ "What the *Yellow Book* Is To Be" : 557-558.

² La ressemblance fut tout d'abord remarquée par Percy MUIR dans *Minding My Own Business* (London : Chatto & Windus, 1956) 4.



Fig. 1 : Prospectus mars 1894
(Aubrey Beardsley)



Fig. 2 : Couverture *Yellow Book*
volume 1 (Aubrey Beardsley)

Yellow Book se définissait comme un périodique distingué et moderne. La présence de la femme — dominante dans l'art de Beardsley — annonçait bien sûr la participation importante des talents féminins dans le *Yellow Book*, ce qui constituait pour l'époque un pari en soi, mais elle symbolisait également, de par son contexte bien particulier, l'audace du jeune artiste. Cette figure féminine qui se démarque avec ostentation des normes physiques et morales imposées aux femmes victoriennes, était une façon pour Beardsley de montrer implicitement qu'il ne craignait pas de franchir les limites des conventions, voire des convenances. L'affiche prospectus allait ainsi plus loin que les premières déclarations de Harland et Beardsley qui avaient jusqu'ici toujours insisté sur le fait que tout en se distinguant par son ton moderne, le *Yellow Book* resterait dans des limites tout à fait acceptables.

Parallèlement à l'affiche de Beardsley, John Lane fit publier un prospectus publicitaire rédigé par Beardsley, Harland et lui-même, qui insiste une fois de plus sur le côté moderne et nouveau du *Yellow Book* tout en soulignant le fait que le périodique n'entendait pas s'opposer explicitement à la moralité victorienne symbolisée par la figure redoutable et presque mythique de Mrs Grundy. Le texte du prospectus de 1894 est, dans ses grandes lignes, le suivant :

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

Amongst the artists who will contribute drawings are SIR FREDERICK LEIGHTON, P.R.A., AUBREY BEARDSLEY, R. ANNING BELL, CHARLES W. FURSE, L. B. GOOLD*, MAURICE GREIFFENHAGEN*, WILLIAM HYDE, LAURENCE HOUSMAN, J. T. NETTLESHIP, J. BERNARD PARTRIDGE*, JOSEPH PENNELL, WILL ROTHENSTEIN, WALTER SICKERT, WILSON STEER, ALFRED THORNTON, and others [...]

The following is an incomplete list of those who will contribute articles, stories, and poems to *The Yellow Book* :

E. TRELAWNY BACKHOUSE*
 MAX BEERBOHM
 A. C. BENSON
 HUBERT CRACKANTHORPE
 ELLA D'ARCY
 JOHN DAVIDSON
 AUSTIN DOBSON
 MENIE MURIEL DOWIE
 ERNEST DOWSON
 GEORGE EGERTON
 LANOE FALCONER*
 MICHAEL FIELD*

HENRY JAMES
 LIONEL JOHNSON
 RICHARD LE GALLIENNE
 STANLEY V. MAKOWER
 THEO MARZIALS
 GEORGE MOORE
 WALTER PATER*
 ELIZABETH ROBINS PENNELL*
 RICHARD PRYCE*
 ERNEST RHYS*
 GEORGE SAINTSBURY
 CHARLES SIBLEY*

JEAN DE FRANCE*
 NORMAN GALE
 RICHARD GARNETT
 EDMUND GOSSE
 KENNETH GRAHAME
 FREDERICK GREENWOOD
 HENRY HARLAND
 FRANK HARRIS*
 JOHN OLIVER HOBBS
 SELWYN IMAGE*

OSWALD SICKERT
 F. M. SIMPSON
 ARTHUR SYMONS
 NETTA SYRETT
 BEERBOHM TREE*
 WILLIAM WATSON
 ARTHUR WAUGH
 CHARLES WHIBLEY*
 W. B. YEATS
 I. ZANGWILL*

[...] In many ways its contributors will employ a freer hand than the limitations of the old-fashioned periodical can permit. It will publish no serials ; but its complete stories will sometimes run to a considerable length in themselves [...] And while *The Yellow Book* will seek always to preserve a delicate, decorous, and reticent mien and conduct, it will at the same time have the courage of its modernness, and not tremble at the frown of Mrs Grundy.

Altogether, it is expected that *The Yellow Book* will prove the most interesting, unusual, and important publication of its kind that has ever been undertaken. It will be charming, it will be daring, it will be distinguished. It will be a *book* — a book to be read, and placed upon one's shelves, and read again ; a book in form, a book in substance ; a book beautiful to see and convenient to handle ; a book with style, a book with finish ; a book that every book-lover will love at first sight ; a book that will make book-lovers of many who are now indifferent to books.

The Yellow Book will contain no advertisements other than publishers' lists¹.

Comme toujours tout au long de sa carrière, Lane n'avait pas hésité à utiliser les moyens de promotion et de publicité les plus modernes pour lancer son nouveau produit. Sa façon de livrer en avant-première au public potentiel la liste des futurs collaborateurs — même si parmi ceux-ci de nombreux hommes de lettres ou d'art, dont le mystérieux "Jean de France", pseudonyme sous lequel se cachait John Lane, ne participèrent jamais à l'aventure du *Yellow Book* — est un des meilleurs exemples de son sens des affaires et de la promotion publicitaire. La dernière phrase du texte, bien qu'apparemment anodine, représente quant à elle un autre signe des temps : à une époque où la publicité commençait à envahir les domaines artistique et littéraire, Lane et ses rédacteurs en chef utilisèrent le prospectus pour préciser qu'en dehors des listes de maisons d'édition dont la Bodley Head bien sûr, le périodique n'incluerait aucun message publicitaire. Le contraste évident avec la propre attitude de Lane vis-à-vis de son périodique ne peut se résoudre qu'en admettant que la seule forme de publicité acceptée dans le *Yellow Book* ne pourrait être qu'une auto-promotion parfois poussée à outrance. L'ensemble affiche / prospectus est donc représentatif de ce que fut le *Yellow Book* puisqu'il présente deux parties indépendantes l'une de l'autre, tant physiquement que par leur contenu, mais qui se

¹ "Announcement", cité dans MIX, *A Study in Yellow* 77-79. Les noms suivis d'un astérisque sont ceux d'artistes ou d'écrivains n'ayant finalement jamais participé au *Yellow Book*.

complètent pour donner le ton général du magazine. De plus, comme dans les premiers volumes du *Yellow Book*, le fameux esprit de compromis de Lane, qui s'exprime dans les lignes du prospectus, y est en constante lutte avec les audaces de Beardsley — lutte de laquelle naquirent l'intérêt et la grandeur du périodique à ses débuts.

Le quinze avril 1894 les premières couvertures jaunes du *Yellow Book* fleurirent enfin dans toute la ville de Londres (Fig. 2). Attirés par le prospectus, la plupart des libraires — jusqu'aux très respectables W.H. Smith & Sons — avaient décidé de donner sa chance à ce périodique que d'aucuns annonçaient excellent. Et si l'affiche de Beardsley en avait inquiété plus d'un, les noms de valeurs aussi sûres que Henry James, George Saintsbury et surtout Sir Frederick Leighton, président de la très conservatrice Royal Academy de Londres, semblaient au contraire synonymes de qualité. La folie en jaune fut toutefois très éphémère puisque la plupart des librairies retirèrent le premier volume du *Yellow Book* de leurs vitrines peu après¹. Les controverses éclatèrent rapidement, pour la plus grande joie de Lane et de ses associés qui y voyaient un moyen de vendre plus de volumes. Un grand dîner inaugural fut organisé à l'Hôtel d'Italia le soir du quinze avril : de nombreuses personnalités s'y réunirent, parmi lesquelles une majorité de jeunes auteurs et artistes alors inconnus qui pour certains, grâce au *Yellow Book*, allaient se faire un nom dans les années 1890. L'absence de Mathews, partenaire de Lane dans l'entreprise *Yellow Book* même si, depuis le début, il semblait en avoir été écarté, fut le premier pas concret vers la séparation définitive des deux hommes : Lane, conforté par le succès de scandale apparent du premier volume, se sentait maintenant en mesure de diriger seul la Bodley Head.

Si c'est tout d'abord par sa couleur jaune moutarde que le *Yellow Book* se distingua² — la plupart des critiques de l'époque firent référence à son aspect extérieur — le nouveau périodique était original pour bien d'autres raisons encore. Chaque numéro du *Yellow Book*, de format in-quarto pot³, représentait un volume de plus de trois cents pages en moyenne⁴ et était relié par une couverture de carton rigide habillé de papier tissé

¹ La date de publication du premier volume est le 2 avril 1894 selon le volume 38 du *Copyright Registry Book*. Cité dans NELSON, *The Early Nineties* 288.

² Voir ci-dessous le chapitre 6, "Un titre-masque".

³ Il s'agit d'un format plus classiquement utilisé pour des livres que pour des périodiques, qui est formé à partir de feuilles 31*40 cm pliées en quatre. Le format de chaque page est ainsi de 15,5 sur 20 cm.

⁴ Vol. 1 : 272 p. ; vol. 2 : 364 p. ; vol. 3 : 280 p. ; vol. 4 : 285 p. ; vol. 5 : 317 p. ; vol. 6 : 335 p. ; vol. 7 : 320 p. ; vol. 8 : 406 p. ; vol. 9 : 256 p. ; vol. 10 : 344 p. ; vol. 11 : 342 p. ; vol. 12 : 344 p. ; vol. 13 : 317 p.

jaune moutarde. Les plats affichaient un dessin chaque fois différent, signé Beardsley pour les quatre premiers numéros. Dans un cartouche supérieur, le titre du périodique, sa nature ("An Illustrated Quarterly"), le numéro du volume et sa date de parution étaient indiqués de façon très sobre, tandis que le nom des éditeurs en Grande Bretagne, aux Etats-Unis et dans les Colonies, ainsi que le prix en shillings et en dollars, étaient précisés dans un cartouche inférieur — le tout organisé avec un souci évident de symétrie (Fig. 22). Les tranches, qui reprenaient toutes ces informations, étaient décorées de façon différente à presque chaque volume elles aussi¹. Seul le dessin utilisé sur le contreplat ne devait pas changer d'un volume à l'autre : servant d'encadrement à la table des matières, il avait pour rôle de rappeler que chaque numéro du *Yellow Book*, malgré tous ces aspects qui le rendaient plus proches d'un livre que d'une revue, faisait partie d'une série. Seul le départ de Beardsley après le volume quatre obligea Lane à demander à un autre artiste, Patten Wilson, de concevoir un nouveau dessin pour le contreplat, dessin qui fut utilisé à partir du volume six, et jusqu'à la fin de la parution du périodique cette fois² (Fig. 3 et Fig. 4). La table des matières était également incluse au début de chaque volume, entre une page de garde et les deux pages de faux-titre et de titre, et présentait les contributions littéraires et artistiques sous forme de deux listes séparées.

De par la qualité du papier choisi, même si celui-ci, pour une question de coûts de production, était de qualité légèrement inférieure au type de papier normalement utilisé pour les ouvrages de la Bodley Head, le *Yellow Book* est également caractéristique des revues esthétiques des vingt dernières années du dix-neuvième siècle, et on le cite souvent parmi les plus élégantes et les plus recherchées dans sa présentation. Jusqu'au volume deux, le papier était du papier vergé irrégulier, à l'ancienne, et le périodique était distribué sans que ses pages ne soient encore découpées, ce qui lui donnait l'apparence d'un produit de qualité fait entièrement à la main. De même, les premiers mots de chaque page, recopiés à la fin de la page précédente pour aider à la lecture dans la tradition des ouvrages du dix-huitième siècle, contribuaient à renforcer cette impression. Les volumes suivants conservèrent cette technique³ mais utilisèrent du papier vélin d'aspect glacé, beaucoup

¹ Certains dessins (une fleur ou un papillon stylisés, par exemple) furent réutilisés pour deux ou trois volumes.

² Une exception doit être soulignée : le dernier volume, pour des raisons inconnues, ne présenta pas la table des matières sur le contreplat, et se contenta d'y reproduire le dessin de Mabel Syrett utilisé pour le plat.

³ Ce, malgré la critique exprimée dans le volume 2 par Philip Gilbert HAMERTON à l'encontre de l'utilisation de ces réclames : "Mr. Davidson has a good right to maledict 'Elkin Mathews & John Lane' for having revived the detestable old custom of printing catchwords at the lower corner of the page. The

plus lourd, qui donne toujours cette impression de qualité, mais de façon plus moderne cette fois¹. R. D. Browne, dans un article consacré à la description de certains ouvrages de la Bodley Head, note que le *Yellow Book* fut peut-être le premier périodique sur papier glacé en Angleterre² : son affirmation n'est pas tout à fait exacte puisque le *Studio*, qui paraissait depuis 1893, était composé sur ce même type de papier, mais elle montre que dans ce domaine encore, Lane était avant tout un novateur qui savait allier audace et savoir-faire. A partir du volume huit, cependant, Lane revint au papier vergé, probablement pour une question de prix de revient moins élevé. La présentation des illustrations du *Yellow Book* constitue un autre exemple de son désir de qualité globale de chaque numéro : protégées du texte par une fine feuille de papier de soie, comme dans les ouvrages d'art, elles semblent indiquer par là-même leur situation d'indépendance vis-à-vis de la partie littéraire. Peu de magazines — y compris parmi les publications les plus sophistiquées de l'époque — atteignirent ce degré de perfection dans le moindre détail de leur présentation.

D'un point de vue purement technique, le *Yellow Book* était composé sur Linotype, procédé encore à ses balbutiements dans les années 1890. Le caractère typographique choisi, le "Caslon Old-Face"³, jugé très élégant à une époque où le "diamond type", plus petit, était le plus couramment utilisé, est un caractère de onze points. A la Bodley Head en général, Lane n'utilisait, contrairement à la plupart de ses contemporains, que des caractères supérieurs ou égaux à dix points car ceux-ci sont plus faciles à mettre en place et font donc gagner, point crucial pour l'homme d'affaires qu'il était, du temps et de l'argent⁴. Le "Caslon Old-Face", caractère du dix-huitième siècle créé par le typographe William Caslon (1692-1766), avait été remis au goût du jour par la Chiswick Press dès 1844. Principalement utilisé au départ dans des tracts et ouvrages à

reader has just received the full impression of the London scene, when he is disturbed by the isolated word FOXES, which destroys the impression and puzzles him. London streets are not, surely, very favourable to foxes ! He then turns the page and finds that the word is the first in the rural poem which follows. How Tennyson would have growled if the printer had put the name of some intrusive beast at the foot of one of his poems !", *The Yellow Book — A Criticism of Volume 1*, *The Yellow Book 2* (July 1894) : 179-190 [182]. Hamerton fait référence aux deux poèmes de John DAVIDSON parus dans le volume 1 (Apr. 1894) : "London" (p. 233) et "Down-a-Down" (p. 234).

¹ Dans les numéros sur papier vergé, le vélin ne fut utilisé que pour les reproductions de tableaux ou dessins.

² R. D. BROWN, "The Bodley Head Press : Some Bibliographical Extrapolations", *Papers of the Bibliographical Society of America* 61 (1967) : 39-50 [48].

³ Le Caslon Old Face était l'un des caractères reconnus par le mouvement de la Renaissance de l'Imprimerie ("Revival of Printing") à la fin du siècle.

⁴ Voir BROWN, "The Bodley Head Press" : 41.

Fig. 3 : Contreplat Yellow Book
volumes 1 à 5 (Aubrey Beardsley)

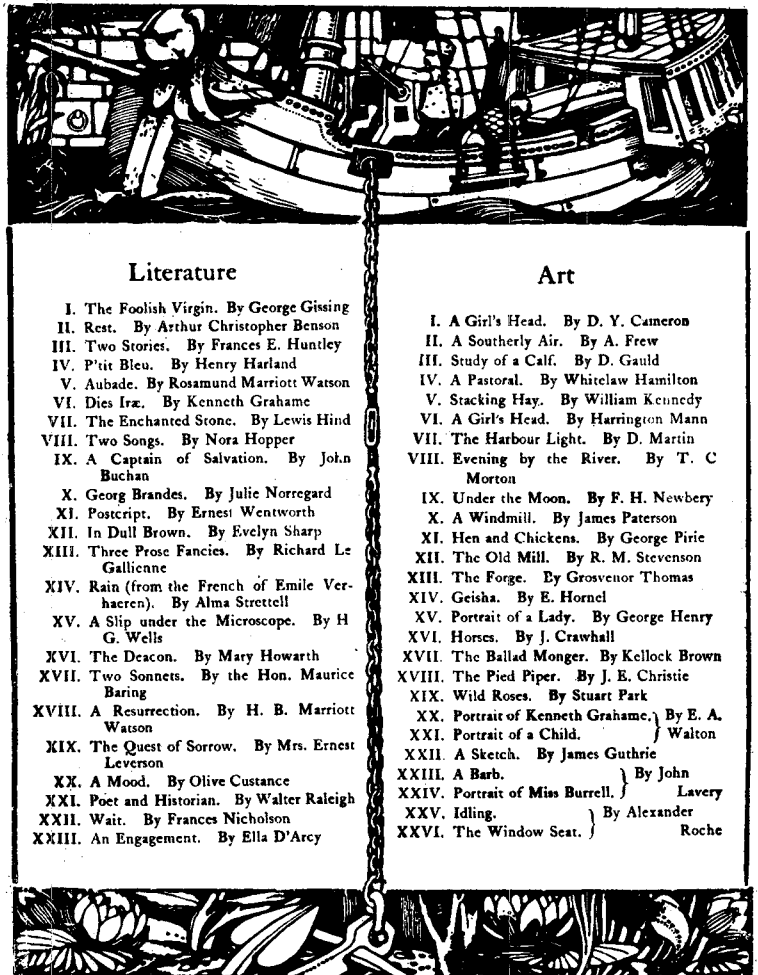
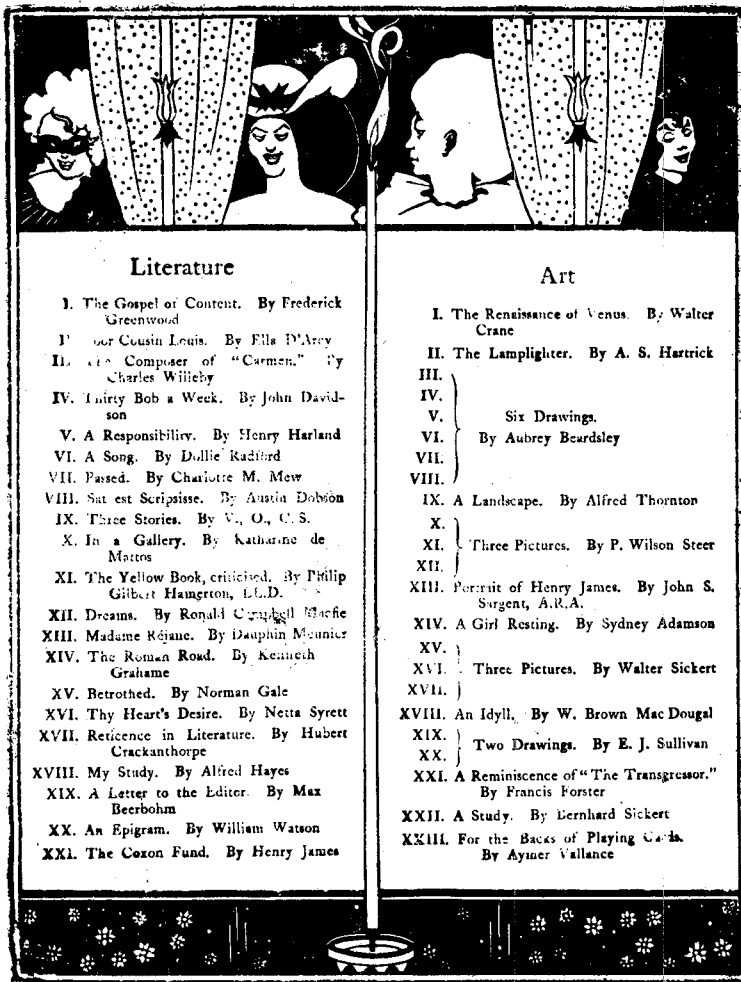


Fig. 4 : Contreplat Yellow Book
volumes 6 à 13 (Patten Wilson)

caractère religieux, il passa au service de l'esthétisme dans les années 1880 lorsqu'il fut utilisé dans le *Hobby Horse*¹. Le caractère typographique utilisé pour le *Yellow Book* avait donc pour le public victorien une connotation de tradition et de qualité à la fois qui ne semblait pas gêner le ton moderne voulu par les éditeurs. A l'inverse, pour les reproductions de tableaux et de dessins, Lane et Mathews firent appel aux méthodes les plus sophistiquées et les plus modernes de l'époque, travaillant tout d'abord avec la Swan Electric Engraving Company, spécialisée dans la reproduction de dessins en noir et blanc à partir de techniques modernes dont la photogravure et la similigravure, et avec la Ballantine Press de Covent Garden pour l'imprimerie². Beardsley, qui était l'un des tout premiers à savoir adapter sa technique aux nouveaux procédés photomécaniques, écarta l'idée d'insérer dans le *Yellow Book* des lithographies ou des gravures sur bois en couleurs — deux procédés pourtant synonymes de qualité à l'époque et qui auraient pu très bien s'intégrer dans la globalité du périodique. Contrairement à ce que certains auraient pu penser, le résultat fut tout de même d'une grande qualité grâce aux performances sans cesse améliorées des firmes avec lesquelles la Bodley Head travaillait. Une fois de plus, les éditeurs du *Yellow Book* jonglaient avec des moyens modernes et des procédés plus traditionnels avec pour but ultime d'atteindre une qualité optimale.

Sur un autre point important de sa présentation, le *Yellow Book* innovait par rapport à la tradition victorienne : la présentation aérée de chaque collaboration, dont le titre était inscrit dans le premier quart gauche de la page — le nom de l'auteur apparaissant en retrait d'une ligne sur la droite — changeait des pages habituellement chargées et de leurs titres traditionnellement centrés. Dans son article sur la typographie des années 1890, Alphonse J. A. Symons cite d'ailleurs le *Yellow Book* en exemple à de nombreux égards³. La sobriété du caractère Old Caslon est renforcée par l'absence de fioritures typographiques : les titres des contributions et le nom de l'auteur sont simplement écrits en

¹ Dans son article "Letterpress and Pictures in the Literary Periodicals of the 1890s", *YES* 16 (1986) : 117-131 [124-125], Linda DOWLING avance l'idée que le catalyseur de ce passage du domaine religieux au domaine esthétique fut probablement Selwyn Image, artiste disciple de Ruskin et prêtre anglo-catholique qui quitta les Ordres en 1883 pour devenir membre de la Century Guild et travailler à la présentation graphique et typographique du *Hobby Horse*. Selwyn Image participa plus tard au *Savoy*, et s'il ne contribua jamais au *Yellow Book*, il était néanmoins cité dans le prospectus de mars 1894.

² Les noms des deux firmes sont la plupart du temps indiquées en début de volume. Pour les trois derniers volumes, cependant, Lane semble avoir cessé sa collaboration avec la Swan Electric Engraving Company et avoir fait appel à d'autres partenaires, W. H. Ward & Co. pour les similigravures et Carl Hentschel & Co. pour les lignes-blocs, comme le spécifie le volume treize.

³ Alphonse J. A. SYMONS, "An Acknowledged Movement in Fine Printing : The Typography of the Eighteen-Nineties", *Fleurion* 7 (1930) : 83-119 [101].

caractères demi-gras de taille légèrement supérieure au caractère standard, et le premier mot de chaque contribution littéraire commence par une lettrine très sobre elle aussi. Enfin, le rappel du titre de la contribution dans chaque tête de page du verso, ainsi que le rappel du nom de l'auteur dans chaque tête de page du recto, peuvent être considérés comme de petites touches finales qui sont autant de preuves du souci de perfection des éditeurs de la Bodley Head et de leur désir de faire du *Yellow Book* bien plus qu'un simple périodique trimestriel. Un dernier point à souligner, car il deviendra vite caractéristique du *Yellow Book* et des productions de John Lane en général, est l'utilisation de larges marges à laquelle fait référence le poème publié dans *Punch* cité plus haut. Dans les pages consacrées à des poèmes, le plus souvent courts comme nous le verrons par la suite, la proportion de page blanche semble même supérieure à celle du texte¹. L'effet en est que le texte paraît toujours très aéré, ce qui incite à la lecture. Ada Levenson, qui collabora par deux nouvelles au *Yellow Book*², et dont on retient surtout qu'elle fut une amie fidèle d'Oscar Wilde jusqu'au bout de sa vie, fut frappée par cette prédominance des zones blanches sur les pages du périodique :

Mrs Levenson was more impressed by the expanse of white on each page than by the letterpress. "There was more margin," she wrote afterwards ; "margin in every sense of the word was in demand, and I remember...when I saw the tiniest rivulet of text meandering through the very largest meadow of margin, I suggested to Oscar Wilde that he should go a step further than all these minor poets ; that he should publish a book all margin ; full of beautiful unwritten thoughts, and have this blank volume bound in some Nile-green skin powdered with gold by Ricketts (if not Shannon) and printed on Japanese paper ; each volume must be a collector's piece, a numbered one of a limited 'first' (and last) edition : 'very rare'". Wilde approved. "It shall be dedicated to you," he told Sphynx³, "and the unwritten text illustrated by Aubrey Beardsley. There must be 500 signed copies for particular friends, 6 for the general public, and one for America"⁴.

Du point de vue de sa mise en page, le *Yellow Book* semble d'ailleurs s'être encore plus inspiré des enseignements de Whistler que de ceux du mouvement de la Renaissance de l'imprimerie. L'asymétrie globale de la mise en page, tant dans la présentation des titres que dans la présentation de la page elle-même, dont le texte est légèrement décalé vers le haut et vers la gauche, est en effet caractéristique des conseils prônés et mis en application dans *The Gentle Art of Making Enemies*.

¹ La marge extérieure est supérieure à quatre centimètres, même dans le cas des nouvelles.

² Ada LEVERSON, "Suggestion", *The Yellow Book* 5 (Apr. 1895) : 249-257 et "The Quest of Sorrow", *The Yellow Book* 8 (Jan. 1896) : 325-335.

³ Tel était le surnom donné par Oscar Wilde à Ada Levenson.

⁴ Extrait de la préface à l'ouvrage d'Ada LEVERSON, *Letters from the Sphynx to Oscar Wilde, With Reminiscences of the Author* (London : Duckworth, 1930). Cité dans Stanley WEINTRAUB, *Beardsley : a Biography* (London : W. H. Allen, 1967) 74.

Ainsi, jusqu'au moindre détail de sa présentation du moins, Lane avait aspiré, et réussi, à faire du *Yellow Book* un périodique d'exception. N'était-ce pas là le voeu premier exprimé dans le prospectus ? N'était-ce pas là également un moyen de justifier le prix de cinq shillings, relativement élevé pour un périodique de l'époque ? D'ailleurs, comme la présence du mot "book" dans le titre du périodique l'indique de façon ostentatoire, tout dans la composition du *Yellow Book* le rendait très proche des séries publiées par John Lane dans les années 1890 (Keynotes Series ou Pierrot Library par exemple). La décision d'utiliser le mot "livre" dans le titre d'un périodique — et de mettre en application ce concept dans sa présentation — n'était évidemment pas gratuite. Un extrait du prospectus publicitaire de mars 1894 cité plus haut est très explicite lorsqu'il présente le *Yellow Book* dans les termes suivants :

[The *Yellow Book*] will be a book — a book to be read, and placed upon one's shelves, and read again ; a book in form, a book in substance ; a book beautiful to see and convenient to handle ; a book with style, a book with finish ; a book that every book-lover will love at first sight ; a book that will make book-lovers of many who are now indifferent to books [...]¹.

Couplée au désir de se démarquer des périodiques traditionnels et de suivre en partie le mouvement de la Renaissance du livre², l'idée de faire du *Yellow Book* un livre par l'aspect correspondait également au désir de combattre le passage du temps ("[...] a book [...] to be placed upon one's shelves, and read again [...]"), de fixer le moment présent. L'obsession de ce sentiment de mutabilité, si présent à l'époque, se retrouve dans les propos de Max Beerbohm dans une lettre à Katherine L. Mix, des années après la disparition du périodique : "For us the *Yellow Book* was to last longer than a quarter of a year (...) and we contributors in those days always spoke of the yellow BOOK"³. Ici encore, un certain dualisme se dégage puisque la pérennité voulue du périodique semble aller à l'inverse de l'esprit des petites revues fin de siècle, par définition éphémères. Cependant, si le *Yellow Book* ne survécut que l'espace de treize volumes, le pari de longévité lancé par John Lane, Henry Harland et Aubrey Beardsley, puis relevé par les nombreux collaborateurs du périodique dans la fougue des premiers numéros au moins, aboutit à long terme puisque dans toutes les critiques et anthologies consacrées aux années 1890 le *Yellow Book* demeure l'un des symboles les plus souvent cités. La pertinence et

¹ Cité dans MIX, *A Study in Yellow* 79.

² Le morceau de phrase "a book beautiful to see" est un clin d'oeil évident au mouvement de la Renaissance du livre ("The Book Beautiful").

³ Cité dans MIX, *A Study in Yellow* 3.

les raisons de ce fait seront étudiées dans une partie ultérieure, mais il est déjà possible de remarquer que même un siècle plus tard le *Yellow Book*, contrairement à de nombreux autres périodiques des années 1890, n'a pas totalement sombré dans l'oubli qui semblait lui être promis.

Grisé par l'enthousiasme communicatif de ses deux directeurs adjoints et persuadé que son périodique deviendrait vite un succès dans le domaine de l'édition, John Lane avait rapidement pris la décision de faire publier le *Yellow Book* de façon parallèle aux Etats-Unis même si, selon Oscar Wilde qui y avait fait une série de conférences sur la Beauté pourtant fort appréciées quelques années plus tôt, les Américains étaient incapables de goûter aux choses de l'Art. Dans le cadre de la Bodley Head, Lane et Mathews s'étaient associés à deux jeunes éditeurs américains qui devaient trouver aux Etats-Unis l'équivalent du public anglais de la Bodley Head : Herbert Copeland, connu pour la modernité de ses idées, et Fred Holland Day, réputé pour sa richesse. La firme Copeland & Day, fondée en 1893, sollicita rapidement Lane et Mathews pour distribuer en Amérique le *Hobby Horse* que Day admirait beaucoup en raison de l'amour qu'il vouait à l'esthétisme anglais en général, et à Dante Gabriele Rossetti en particulier. La firme américaine publia d'autres ouvrages de la Bodley Head, et lorsque Macmillan, tout d'abord sollicité par Lane, refusa de distribuer le *Yellow Book* aux Etats-Unis, Lane se tourna tout naturellement vers Copeland & Day¹. Une seconde firme américaine, dirigée par Herbert Stuart Stone et Hannibal Ingalls Kimball, joua également un grand rôle dans l'importation aux Etats-Unis d'ouvrages de la Bodley Head. Dans *Chapbook*, le périodique littéraire bimensuel qu'ils publiaient, ils inséraient souvent des annonces sur la firme londonienne et ses dernières publications. Le *Yellow Book* y était particulièrement apprécié et loué, ou gentiment critiqué, comme dans ce poème anonyme principalement centré sur Aubrey Beardsley :

There once was a certain A. B.
And a Yellow Bookmaker was he,
His dead black and white
Was such a delight,
All Vigo Street came out to see.
[...]

And everyone whispered, "Dear me,
How very extraordinary !"
And poor Mrs. Grundy

¹ Voir NELSON, "Appendix D : The Reception of Bodley Head Books in America", *The Early Nineties* 306-307.

Was buried on Sunday,
Oscarified such things could be.

Now this is the tale of A. B.
The grotesque black and white devotee,
The decadent fakir,
The Yellow Bookmaker,
The funny-man over the sea.

P. S. If you're anxious to see
This most up to date Salomee
Send over the way
To Copeland and Day,
Cornhill, in the Hub, Dollars three —
And seventy

five
cents¹.

L'association transatlantique de la Bodley Head et de la firme Copeland & Day ne dura que quelque temps. A partir du volume onze, en octobre 1896, les couvertures du *Yellow Book*, qui avaient toujours mentionné les noms des deux partenaires américains, n'indiquèrent plus que "John Lane, The Bodley Head, London and New York", une branche de la Bodley Head s'étant ouverte aux Etats-Unis.

Ainsi lancé sur deux marchés à la fois, le *Yellow Book* allait marquer son époque d'une manière encore plus définitive que n'auraient osé l'imaginer ses créateurs à ses débuts. John Lane, évoquant quelques années plus tard dans ses souvenirs l'aventure du *Yellow Book*, nota l'influence de certains traits de son périodique sur de nombreuses publications de l'époque :

When the second volume was announced, it was stated that with each volume there would be a new cover and title-page design ; this was strictly adhered to, but strange though it may appear, from that time onwards nearly every illustrated magazine in Europe and America became our imitators by adopting the plan of a new cover design for each number. Indeed, *The Yellow Book* was always on the side of reform².

Plus que l'expression d'une simple fierté fort compréhensible, cette déclaration est une constatation presque objective d'un phénomène aisément perceptible, et nombreuses furent les publications ultérieures qui se référèrent plus ou moins explicitement à leur aînée lors de leur lancement : John Lane avait ouvert, avec le *Yellow Book*, une nouvelle ère dans le domaine de la publication de périodiques artistiques et littéraires.

¹ *Chap-Book* 1 June 1894, cité dans NELSON, *The Early Nineties* 308.

² John LANE, *Aubrey Beardsley and The Yellow Book* (London ; New York : John Lane, 1903) 4.

L'appel des contributions

Dès qu'ils eurent décidé de lancer le *Yellow Book*, et avant même que celui-ci ne fût officiellement né, Aubrey Beardsley et Henry Harland, chacun dans leur domaine respectif, se lancèrent à la recherche de collaborateurs. John Lane les épaulait, toujours prêt à essayer de compenser les audaces de ses associés. Dans une certaine mesure, il jouait le rôle du censeur, surtout lorsque Beardsley lui présentait un nouveau dessin signé de lui. Si Lane admirait beaucoup l'art moderne de son partenaire, et s'il fut l'un des premiers à lui donner la possibilité de s'exprimer réellement à la Bodley Head en général et dans le *Yellow Book* en particulier, sa prudence le rendait méfiant. On raconte qu'il passait souvent des heures entières à examiner dans tous les sens les dessins que lui soumettait le jeune artiste pour le périodique, de crainte que celui-ci n'y ait glissé quelque allusion perverse ou dangereuse plus ou moins explicite, comme il en avait l'habitude. Lane relata plus tard ces longues heures d'examen :

Beardsley's defect as art editor was youth. He would not take himself seriously ; as an editor and draughtsman he was almost a practical joker, for one had, so to speak, to place his drawings under a microscope and look at them upside down¹.

Parfois, lorsque Lane refusait un dessin parce qu'il jugeait que Beardsley était allé trop loin et que la réputation de la Bodley Head pourrait en souffrir, une correspondance s'engageait entre les deux hommes, chacun essayant de faire valoir son point de vue. Le dessin connu aujourd'hui sous le titre *A Fat Woman* et représentant une grosse femme assise à une table, fait partie de ces contributions rejetées par Lane pour le *Yellow Book*. Le dessin, apparemment innocent, représente en fait une caricature, évidente pour les cercles littéraires et artistiques de l'époque, de la femme de l'irascible peintre américain James McNeill Whistler, déjà en procès avec de nombreuses personnes. Beardsley, pour renforcer le côté satirique de sa caricature, désirait l'intituler, à l'image des tableaux de Whistler, *A Study in Major Lines...* Devant le refus de Lane — soucieux de se préserver ne serait-ce que la neutralité du redoutable Whistler — Beardsley protesta de façon véhémement :

I shall most assuredly commit suicide if the fat woman does not appear in N°1 of the *Yellow Book*. I have shown it to all sorts and conditions of men — and women. All agree that it is one of my best efforts and extremely witty. Really I am sure you have nothing to fear. I should not press the matter a second if I thought it would give offence.

¹ John Lane, cité dans Bernard MUDDIMAN, *The Men of the Nineties* (London : Henry Danielson, 1920) 38.

The block is such a capital one too, and looks so distinguished. The picture shall be called, "A Study in Major Lines"¹.

Comme toujours, cependant, John Lane eut le dernier mot, et le dessin ne parut pas dans le *Yellow Book*.

Pour les autres contributions, Lane prenait toujours la décision finale, mais ses deux directeurs adjoints étaient assez libres de leur choix malgré tout. Soucieux de donner une image éclectique du *Yellow Book*, ils frappèrent à de nombreuses portes et obtinrent les contributions d'auteurs et d'artistes qu'il eût été difficile d'imaginer en collaboration. En dehors des représentants les plus purs du mouvement philistin, les trois hommes n'avaient aucun préjugé. Une exception importante doit être soulignée avec le cas d'Oscar Wilde qui aurait dû figurer parmi les premiers collaborateurs du périodique, mais qui n'y fut jamais invité. Wilde, après une enfance passée en Irlande où il était né en 1854 d'un père médecin et d'une mère poète révolutionnaire répondant au surnom romanesque de "Lady Speranza", s'était fait remarquer dès ses années d'étudiant à Oxford pour ses excentricités au nom de la Beauté suprême. Selon Wilde lui-même, le premier grand tournant de sa vie littéraire avait été sa rencontre avec le Professeur Walter Pater, auteur de l'essai *The Renaissance* (1873) qui influença de nombreux artistes et écrivains de la fin du siècle. Dans les années 1880, lorsqu'il monta à la conquête de Londres, Oscar Wilde était déjà l'un des favoris des journaux satiriques et il représentait l'un des plus beaux fleurons du mouvement esthétique qui faisait rage alors. Wilde s'était fixé un but ultime : conquérir la société aristocratique londonienne, société alors encore très exclusive qu'il savait fermée à la classe bourgeoise dont il était issu — mais le défi n'en était-il pas plus grisant ? Très vite, Wilde se fit un nom dans les milieux littéraires de la capitale anglaise — nom qu'il parvint à expatrier en France où il se rendait souvent et où il fréquentait les grands écrivains de la fin du siècle, et, chose plus étonnante, dans l'Amérique puritaine où il fit plusieurs tournées de conférences sur la Beauté et où il rencontra un succès aussi important qu'inespéré. Cependant, c'est surtout par sa personnalité que Wilde réussit à devenir l'une des figures littéraires les plus en vogue de l'époque. Fervent admirateur du courant esthétique dans les années 1880, il fut par la suite un des apôtres de la "décadence"² : des légendes couraient sur ses tendances homosexuelles, déjà perceptibles dans la version initiale de son roman *The Picture of Dorian Gray* (1891), et ses excentricités faisaient les délices de journaux satiriques comme *Punch* qui ne se lassait pas

¹ Cité dans MAY, *Lane* 48-49.

² Une tentative de définition de ces termes est donnée dans le chapitre 4.

de décrire Oscar Wilde dans ses habits de velours, un oeillet vert à la boutonnière, descendant Picadilly un tournesol à la main. Ses conversations, à la fois brillantes et amusantes, furent le catalyseur de son entrée dans les coterie aristocratiques vers lesquelles il se sentait instinctivement attiré : pendant plusieurs années Oscar Wilde fut l'âme de la plupart des grands dîners, celui qu'on invitait, malgré les rumeurs, parce qu'il était capable de captiver son auditoire par ses histoires sans cesse renouvelées, sans cesse pimentées, sans cesse adaptées à son public. Si le *Yellow Book* fut considéré comme la revue caractéristique des années 1890, Oscar Wilde fit indubitablement figure de personnage-clé de la décennie, et il reste l'un des seuls de sa génération à avoir survécu à l'épreuve du Temps. Comme l'a dit fort justement un critique de l'époque déjà cité, le *Yellow Book* pouvait, et peut encore, être considéré comme "l'Oscar Wilde des périodiques"¹, tant pour leur amour commun du Beau que pour le symbole qu'ils représentent chacun dans leur domaine. Cependant, et le paradoxe peut étonner, si le périodique est tout entier imprégné de la philosophie de Wilde, si de nombreux collaborateurs étaient de ses amis ou de ses admirateurs, il ne participa à aucun numéro car dès le départ, Lane, Harland et Beardsley s'étaient mis d'accord pour ne pas le solliciter. Les raisons de cette décision sont assez difficiles à définir. D'une part, Lane était l'éditeur de Wilde², et il paraît étonnant qu'il l'ait ainsi délibérément écarté. D'autre part, Wilde était à l'époque des débuts du *Yellow Book* une célébrité littéraire sans égal : il semble donc peu probable que Lane, qui par ailleurs publiait dans le *Yellow Book* des dessins de Beardsley, se soit arrêté à la réputation décadente de Wilde qui faisait alors frémir les classes bourgeoises. En revanche, il est fort possible que les réticences envers Wilde aient été tout d'abord formulées par Aubrey Beardsley lui-même. Sa collaboration avec Wilde sur *Salomé* s'était tout d'abord bien déroulée, Wilde admirant l'audace des dessins du jeune artiste, et Beardsley ne pouvant s'empêcher d'être fasciné par la forte personnalité de l'Irlandais. Par la suite, leurs relations se gâtèrent : Beardsley introduisit dans ses illustrations des caricatures à peine dissimulées — et peu flatteuses — de Wilde, et ce dernier s'en montra chagriné tout en affirmant que de toute façon les illustrations de Beardsley ne respectaient pas l'esprit de son texte. Dans son attitude vis-à-vis d'Oscar

¹ *The Critic* 26 May 1894 : 360. Cité dans ORDÓÑEZ, "The Victorian Image and *The Yellow Book*" : 198.

² En avril 1894, la Bodley Head avait déjà publié plusieurs ouvrages de Wilde : *Poems* en 1892, et les pièces de théâtre *Lady Windermere's Fan* en 1893 et *Salomé — A Tragedy in One Act* en février 1894. Elle continua à le publier après les débuts du *Yellow Book* : *The Sphinx*, illustré par Charles Ricketts, parut en juin 1894 par exemple. Voir NELSON, "Appendix A : Check List of Bodley Head Books, 1889-1894", *The Early Nineties* 283-289.

Wilde, le *Yellow Book* ne fit pas figure d'exception : le plus grand paradoxe de la carrière de ce jongleur d'épigrammes fut justement de représenter, voire de mener, la décennie littéraire et artistique des années 1890 sans jamais appartenir à aucun groupe bien défini¹. Sa personnalité fascinante par bien des côtés mais également écrasante de par là-même explique en grande partie cette curiosité de la vie littéraire de la fin du siècle.

Quand Oscar Wilde se rendit compte, dès le prospectus, que le *Yellow Book* voulait l'ignorer, son orgueil en fut piqué. A son ami Charles Ricketts l'illustrateur, il s'écria, dans un style caractéristique de toutes les histoires qu'il aimait inventer :

My dear Boy, do not say nice, false things about *The Yellow Book*. I bought it at the station, but before I had cut all the pages, I threw it out of my carriage window. Suddenly the train stopped and the guard, opening the door, said "Mr. Wilde, you have dropped *The Yellow Book*." What was to be done ? In the hansom, with the subtlety of the poet, I cunningly hid it under the cushions, and paid my fare...when came a loud knocking at the door, and the cabby appearing, said "Mr. Wilde, you have forgotten *The Yellow Book*"².

Malgré cette réaction, Wilde savait pertinemment que le nouveau périodique symbolisait la plupart de ses aspirations littéraires et artistiques, notamment dans les premiers numéros. Plusieurs de ses amis et admirateurs collaborèrent d'ailleurs au *Yellow Book*, dont Ada Leveson, Reggie Turner ou Max Beerbohm, qui fut le seul à faire référence à Wilde dans son essai "1880" — une référence qui avait dû plaire à ce dernier puisqu'il y était dit qu'il était à l'origine de l'introduction du concept de Beauté en Angleterre³. L'absence de Wilde dans le *Yellow Book*, au-delà des prétextes et des réactions invoqués, était en fait quasi-inévitable car deux personnalités telles que la sienne et celle du jeune Beardsley ne pouvaient cohabiter de façon aisée : John Lane le savait, tout comme il savait que Beardsley était, professionnellement parlant, plus dépendant de lui et moins arrogant que Wilde, et c'est ainsi que des deux il préféra le jeune artiste. Quelques mois plus tard, en avril 1895, quand Oscar Wilde fut condamné à deux années de travaux forcés pour homosexualité active à la suite d'un procès retentissant, John Lane n'hésita cependant pas, ironie de l'histoire, à se défaire de Beardsley dont les audaces devenaient dangereuses pour la Bodley Head.

¹ Wilde ne fit pas partie du groupe du Rhymers' Club et ne participa pas au *Savoy*.

² [Jean-Paul RAYMOND] (Charles RICKETTS), *Oscar Wilde* (Bloomsbury, 1932) 52.

³ Voir Max BEERBOHM, "1880", *The Yellow Book* 4 (Jan. 1895) : 275-283. La phrase la plus souvent citée de cet essai est la suivante : "In fact, Beauty had existed long before 1880. It was Mr. Oscar Wilde who first trotted her round" [278].

En janvier 1894, lorsque Beardsley et Harland se lancèrent à la recherche de collaborateurs pour le premier numéro, ils avaient trois impératifs : s'assurer la contribution de noms sûrs afin de conforter la réputation de sérieux du périodique, dénicher de jeunes talents afin d'illustrer le côté moderne affiché dans le prospectus, et enfin respecter l'enveloppe d'environ deux cents livres allouée par John Lane pour la rémunération des collaborateurs¹. Si Lane, soucieux de la qualité du périodique avant tout, accepta d'augmenter légèrement le montant global de l'enveloppe (jusqu'à deux cent trente-cinq livres pour le volume deux par exemple), il resta toujours dans des limites assez strictes, ce qui explique les réactions outrées de plusieurs collaborateurs qui jugeaient leur travail bien mal rémunéré. Les plus virulents étaient les auteurs ou artistes les plus en vue, qui disaient n'avoir aucun mal à faire accepter leurs contributions dans d'autres magazines ou revues à des tarifs bien plus avantageux. Henry James, par exemple, se plaignit qu'une de ses nouvelles, pourtant longue, ne lui ait valu qu'un bénéfice de soixante-quinze livres². Pourtant, mais peut-être l'ignorait-il, il faisait déjà figure de privilégié par rapport aux autres auteurs de nouvelles. En effet, si les chiffres exacts sont peu disponibles, certains recoupements permettent d'affirmer que les auteurs de nouvelles ou d'essais étaient rémunérés au mot, dans une limite de dix livres pour la plupart des cas. La petite histoire veut que H. G. Wells, alors quasiment inconnu, fit parvenir au *Yellow Book* une nouvelle relativement longue car il entendait retirer le maximum de profit de sa collaboration au périodique : quelle ne fut pas sa déception lorsque Lane lui répondit que la limite était fixée à dix livres, et que tous les mots supplémentaires étaient gracieusement offerts par les auteurs au *Yellow Book*³... Pour les nombreux poèmes publiés dans le périodique, les chiffres sont là-encore assez peu nombreux, mais les rares indications qui subsistent montrent également que la rémunération était fonction de la renommée du poète sollicité : dans son ouvrage sur la Bodley Head, Lambert parle de £3.3s. pour un poème de William Watson et de £2.12s.6d. pour un poème d'une page d'Austin Dobson⁴. D'après la correspondance régulière qui s'établit à l'époque entre Harland et Lane, il semble que de nombreux collaborateurs se plaignaient non seulement du montant qui leur était alloué, mais aussi du délai de paiement imposé par Lane, qui dépassait souvent plusieurs mois. Un extrait d'une lettre de Harland à Lane, non datée mais remontant probablement à la fin 1895 ou au début

¹ LAMBERT, *The Bodley Head* 62.

² LAMBERT, *The Bodley Head* 62.

³ Cité dans MIX, *A Study in Yellow* 192.

⁴ LAMBERT, *The Bodley Head* 62.

1896, cite par exemple les efforts de Frederick Rolfe, plus connu sous son pseudonyme Baron Corvo, afin d'être rémunéré pour sa dernière série de *Stories Toto Told Me* :

I have just had a very funny and rather pathetic letter from Baron Corvo, saying that he is abominably hard up, and asking whether he mayn't have a cheque for his tales in the last *Y. B.* without waiting for months, and whether you cannot be persuaded to make it £ 10 : 10 : 0. We had marked him for £ 7 I think¹.

Rolfe, il est vrai, traversait alors une grave crise financière, mais la situation n'en est pas moins révélatrice de la façon dont fonctionnait la Bodley Head de John Lane.

Quatre grands types de collaborateurs peuvent être définis à partir de la liste des contributions au *Yellow Book*. Le premier groupe, assez restreint, était composé d'auteurs ou d'artistes alors reconnus par le public qui acceptèrent de collaborer au *Yellow Book* pour des raisons diverses, parfois tout simplement financières, mais qui pour la plupart furent plus ou moins forcés par Henry Harland, Aubrey Beardsley ou John Lane à collaborer malgré eux à un périodique qui ne semblait pas leur convenir. Les lettres de Henry James à son frère sont souvent un exemple de cette réticence. Dès sa contribution au premier volume, James exprima son attitude négative face au *Yellow Book* dans les termes suivants :

I haven't sent you *The Yellow Book* on purpose [...] I say on purpose because although my little tale appears to have had, for a thing of mine, an unusual success, I hate too much the horrid aspect and company of the whole publication. And yet I am again to be intimately, conspicuously associated with the second number. It is for gold and to oblige the worshipful Harland².

Dans cette première catégorie, les noms des artistes Charles Furse, Walter Crane, John Sargent et Sir Leighton ou des écrivains George Saintsbury et Henry Duff Traill peuvent être cités. Certains d'entre eux se firent rappeler à l'ordre par leurs amis ou collègues (dont Sir Leighton, que ses pairs de la Royal Academy sommèrent de se retirer immédiatement), ou n'apprécièrent pas, à l'image de James, la compagnie de noms comme Aubrey Beardsley ou Arthur Symons dans les premiers numéros. D'autres, tels Kenneth Grahame, principalement auteur d'histoires populaires pour enfants, ou le vénérable Richard Garnett, conservateur au British Museum, furent des fidèles du

¹ Cité dans Karl BECKSON, *Henry Harland : His Life and Work* (London : The Eighteen Nineties Society, 1978) 149.

² Cité dans Derek STANFORD, *Short Stories of the Nineties — A Biographical Anthology* (London : John Baker, 1968) 110. Harland était renommé pour vouer une admiration sans borne à Henry James.

périodique — peut-être parce qu'ils en avaient perçu la teneur plus éclectique que purement "décadente".

La deuxième catégorie de collaborateurs est constituée de ce que l'on pourrait surnommer le "noyau dur" du *Yellow Book*, et inclut les quelques écrivains et artistes qui croyaient fermement à cette nouvelle aventure artistique, et s'y lancèrent sans arrière-pensée aucune. Parmi eux, Henry Harland et Aubrey Beardsley, bien sûr, mais aussi Max Beerbohm (malgré son éclipse temporaire au moment du départ de Beardsley), Hubert Crackanthorpe, jeune auteur de nouvelles qui se suicida prématurément à l'âge de vingt-six ans en 1896, Olive Custance, future épouse de Lord Alfred Douglas, l'ami d'Oscar Wilde, Richard Le Gallienne, le jeune protégé de Lane, ou Ella D'Arcy qui épaulait Harland dans sa recherche de collaborations littéraires et qui, alors inconnue mais ayant tenté sa chance en envoyant un manuscrit à la rédaction, s'intégra aussitôt au groupe. D'autres auteurs comme les poètes Arthur Symons, Lionel Johnson ou Ernest Dowson, qui publièrent dans les tout premiers numéros, auraient pu faire partie de ce petit groupe si le départ de Beardsley, la séparation de Lane et de Mathews en 1895, et le lancement du *Savoy* en 1896, ne les avaient pas fait s'orienter vers d'autres horizons. Dans le domaine artistique, si l'on excepte Aubrey Beardsley et son successeur au poste de directeur artistique Patten Wilson, le *Yellow Book* n'eut que très peu de fidèles. La plupart des collaborateurs ne contribuèrent qu'à un ou deux volumes et là-encore, le départ de Beardsley semble en être à l'origine puisqu'il provoqua par réaction d'autres départs, comme ceux des deux grands peintres impressionnistes Walter Sickert et Philip Wilson Steer qui, après avoir largement participé aux cinq premiers volumes, préférèrent se retirer.

De façon assez logique, les auteurs et dessinateurs cités ci-dessus¹, avaient tous déjà publié à la Bodley Head ou, dans le cas d'Ella D'Arcy, allaient le faire sous peu. Cependant, certains auteurs de la Bodley Head refusèrent de participer à l'entreprise, dont Alice Meynell et Lord de Tabley parmi les plus fervents opposants, ou n'y participèrent pas pour des raisons restées inconnues. D'autres ne publièrent que de façon très épisodique dans le *Yellow Book*, tels Laurence Housman, J. Illingworth Kay, William Rothenstein et William Strang pour la partie artistique, ou Norman Gale, Arthur

¹ Walter Sickert n'en fait pas partie, mais Philip Wilson Steer travailla pour la Bodley Head puisqu'il fut sollicité pour faire un portrait lithographié de Richard Le Gallienne à l'occasion de la parution en 1894 du premier volume de son ouvrage *Prose Fancies*.

Christopher Benson, Alfred Hayes et George Egerton pour la partie littéraire. D'autres enfin se plièrent aux exigences de Lane, tel William Watson, l'un des poètes favoris de la Bodley Head, mais saisirent toutes les occasions pour exprimer leur mécontentement d'être publiés aux côtés d'un artiste comme Beardsley : lors du procès d'Oscar Wilde ce sont eux qui, en majorité, demandèrent le départ de Beardsley pour lutter, selon leurs propres dires, contre les tendances pernicieuses et néfastes qui guettaient le périodique. John Lane payait ici le prix de sa volonté de publier des talents totalement opposés, les associations forcées se soldant souvent par des regrets, comme dans le cas de William Watson qui, des années plus tard, écrivit à R. Ellis Roberts :

I have just been reading with great interest your review, in *The Guardian*, of *The Beardsley Period* — a book whose title perhaps seems less exquisitely facetious to those who did not know Beardsley than to me who did. I suppose we shall now be having "The Dowsonian Age" and perhaps "The Life and Times of John Lane".

I must say that whilst those Nineties were running I was quite unaware that the world was being suffused with the hue of jaundice, or that a quarterly magazine to which I had with difficulty been prevailed upon to contribute was so seriously disturbing the equilibrium of the universe. What I and some others mainly saw in *The Yellow Book* was the crude amateurishness of much of its contents, some of which seemed to us the last word in bad writing¹.

Une troisième catégorie de collaborateurs, plus importante en nombre, était composée de jeunes inconnus, souvent des femmes, alors désireux de se faire un nom mais le plus souvent oubliés par la suite. Quelques exceptions existent, comme celles de H. G. Wells, Arnold Bennett, John Buchan et W. B. Yeats, que le *Yellow Book* contribua à lancer, surtout dans le cas des deux premiers. Parmi ces jeunes inconnus de talents très variables, la plupart furent contactés par relations interposées, soit parce qu'ils étaient les amis de tel ou tel collaborateur régulier, soit parce que leur contribution avait été remarquée par l'un des rédacteurs en chef. Parfois, les recommandations étaient bien minces et lointaines : Nellie et Mabel Syrett, par exemple, quoique presque totalement inconnues, furent sollicitées parce qu'elles étaient les soeurs de Netta Syrett, elle-même collègue de la soeur d'Aubrey Beardsley. Plusieurs autres auteurs ou artistes furent sollicités pour leurs liens familiaux avec des collaborateurs : Julie Norregard, qui devint plus tard Mrs Le Gallienne ; Leila Macdonald, qui épousa Hubert Crackanthorpe ; Ada Radford, belle-soeur de Dollie Radford et épouse d'Ernest Radford, l'un des membres du Rhymers' Club ; Oswald Sickert et Bernhard Sickert, frères du plus illustre Walter Sickert ; Henry Brereton Marriott-Watson et sa femme Rosamund Marriott-Watson (qui

¹ Cité dans NELSON, *The Early Nineties* 301-302. La lettre est signée du 25 février 1925.

publia dans le premier numéro sous le nom de Graham Tomson puisqu'elle était alors encore mariée au peintre Arthur Tomson), et, pour la partie artistique, les soeurs Frances et Margaret Macdonald et James Herbert Mc Nair, époux de la première ; les époux Forbes et Gaskin, David Young Cameron et sa soeur Katharine... Sans compter les amis des amis, qui parfois refusèrent de participer, comme l'indique l'importante proportion d'auteurs indiqués dans le prospectus qui ne publièrent jamais rien dans le *Yellow Book*. Ainsi que le nota Henry Harland dans un essai où, sous le pseudonyme "The Yellow Dwarf", il s'adressait à lui-même, cette caractéristique tendit à se développer sur la fin et sonna le glas de la qualité du périodique :

At the same time, however, I must beg leave to accompany my benediction by a few words of wholesome counsel. Brilliant as your first number was, brilliant as on the whole all your numbers have been, each and every one of them, if the truth must be told, has contained more than a delicate modicum — yea, even an unconscious deal — of rubbish. Why do you do it, sir ? As a concession to the public taste ? Bother the public taste ! Because better stuff you can't procure ? You could hardly procure worse stuff than some of the stuff I have in mind. I won't specify ; 'twould be invidious to do so, and labour lost besides, for I know your habits of mangling people's proofs. But examine your own conscience and your tables of contents — *vous verrez !* Against certain evil editorial courses, sir, do let me warn you. Don't publish rubbish because it is signed by "a name ;" and don't do so, either, because it is written by a friend, or a friend's friend, or a friend's young lady, or a friend's maiden aunt. Don't in a word permit yourself to be "got at"¹.

De plus, de nombreux jeunes inconnus à la recherche d'un nom envoyèrent des manuscrits à Harland sans avoir été sollicités. Ceux-ci ne furent pas tous utilisés², mais il semble que Lane y eut recours de plus en plus souvent dans les derniers volumes, au détriment de la qualité littéraire de l'ensemble.

Une dernière catégorie de collaborateurs moins directement impliqués dans l'aventure du *Yellow Book* était composée d'auteurs étrangers, français pour la plupart³.

¹ [THE YELLOW DWARF] (Henry HARLAND), "A Birthday Letter", *The Yellow Book* 9 (Apr. 1896) : 11-22 [21].

² A partir du volume deux, une note de la rédaction précisa le statut des manuscrits reçus. Du volume deux au volume quatre la note est la suivante : "The Editor of THE YELLOW BOOK can in no case hold himself responsible for rejected manuscripts ; when, however, they are accompanied by stamped addressed envelopes, every effort will be made to secure their prompt return". Du volume cinq au volume huit la phrase : "*Manuscripts arriving unaccompanied by stamped addressed envelopes will be neither read nor returned*" fut ajoutée à la note précédente. Enfin, à partir du volume neuf, la note de la rédaction devint simplement la suivante : "The Editor of THE YELLOW BOOK advises all persons sending manuscripts to keep copies, as, for the future, unsolicited contributions cannot be returned. To this rule no exception will be made".

³ Les auteurs américains ne sont pas inclus dans cette dernière catégorie car ils vivaient la plupart du temps en Angleterre à l'époque et faisaient partie intégrante du paysage artistique et littéraire anglais des années 1890. Parmi eux : John Sargent, Joseph Pennell, Sydney Adamson, Eugene Benson ou Ethel Reed

La France, il est vrai, fascinait les artistes britanniques des années 1890, et dans une période caractérisée par son nouveau sens du cosmopolitisme, il n'était pas étonnant de voir le *Yellow Book*, toujours à l'avant de la mode, ouvrir ses pages à ce pays. Lane, qui avait pris pour pseudonyme Jean de France dans le prospectus d'avril 1894¹, et dont les tendances francophiles étaient souvent critiquées par le public victorien, réussit notamment à publier dans les pages de son périodique un chapitre avancé de l'*Histoire Contemporaine* d'Anatole France ("L'Evêché de Tourcoing"²), un sonnet de José-Maria de Hérédia dans sa version originale et dans sa traduction en anglais par Ellen Clerke ("Fleurs de Feu" / "Flowers of Fire"³), et quelques poèmes d'Emile Verhaeren, le poète flamand d'expression française, traduits par Alma Strettell ("Rain", "The Fishermen", "The Wind"⁴). Vinrent s'y ajouter les contributions d'auteurs plus mineurs comme Bojidar Karageorgévitch, prince serbe alors exilé à Paris, qui offrit à Harland un de ses contes en français ("Lilla"⁵), ou le symboliste Dauphin Meunier, qui fit paraître un article sur l'actrice Madame Réjane traduit par Harland et D'Arcy⁶, ainsi que quelques poèmes en français ("Au bord du lac Léman", "Chapelle dissidente", "Hyde Park" et "Voyages dans les yeux"⁷).

Au-delà de ces contributions, la France représentait souvent un décor privilégié pour de nombreux auteurs de nouvelles qui voyaient là une façon de mettre à distance leur sujet et de se permettre des remarques ou des thèmes qui auraient davantage choqué dans un décor britannique plus immédiatement familier pour le lecteur victorien. La France était en effet considérée par les Britanniques comme un pays aux moeurs faciles qui s'opposait au puritanisme victorien — un contraste que Dauphin Meunier exprima dans son poème "Chapelle Dissidente" dédié à Aubrey Beardsley :

pour la section art, ainsi que Aline et Henry Harland, Henry James, Norman Hapgood, Morton Fullerton, C. S. (Arthur Cosslett Smith) ou Harold Frederic pour la section littérature.

¹ Cité dans MIX, *A Study in Yellow* 42.

² Anatole FRANCE, "L'Evêché de Tourcoing", *The Yellow Book* 5 (Apr. 1895) : 283-289.

³ José-Maria de HEREDIA, "Fleurs de Feu" et Ellen CLERKE, "Flowers of Fire", *The Yellow Book* 3 (Oct. 1894) : 69-70.

⁴ Parus respectivement dans les volumes 8 (Jan. 1896) : 223-225, 9 (Apr. 1896) : 135-139 et 11 (Oct. 1896) : 163-165.

⁵ Prince Bojidar KARAGEORGEVITCH, "Lilla — Conte de neige pour mon neveu Rudi", *The Yellow Book* 6 (July 1895) : 178-182.

⁶ Dauphin MEUNIER, "Madame Réjane", *The Yellow Book* 2 (July 1894) : 197-206.

⁷ Parus respectivement dans les volumes 5 (Apr. 1895) : 101, 5 (Apr. 1895) : 102, 5 (Apr. 1895) : 103 et 7 (Oct. 1895) : 283-285.

Vénérable temple
 Et digne pasteur !
 Sa redingote ample
 A l'air de rigueur.

Protestante et raide
 Est son âme aussi ;
 Le mal n'est pas si
 Laid que le remède.

Mains sans onction,
 Visage revêche....
 Vite ! qu'on nous prêche
 La tentation !

Mieux vaut, bonne ou male
 La mort à Paris
 Que la vie au prix
 De cette morale¹ !

Paris, centre culturel et intellectuel, représentait l'essence de la France, avec son accent posé sur les plaisirs frivoles et les décors brillants — une description que Dauphin Meunier résume dans son portrait très vivant de Madame Réjane, l'actrice de *Madame Sans Gêne* :

A fabulous being, in an everyday human form ; a face, not beautiful, scarcely even pretty, which looks upon the world with an air at once ironical and sympathetic ; a brow that grows broader or narrower according to the capricious invasions of her aureole of hair ; an odd little nose, perked heavenward ; two roguish eyes, now blue, now black ; the rude accents of a street-girl, suddenly changing to the well-bred murmuring of a great lady ; abrupt, abundant gestures, eloquently finishing half-spoken sentences ; a supple neck — a slender, opulent figure — a dainty foot, that scarcely touches the earth and yet can fly amazingly near the ceiling ; the lips, nervous, sensuous, trembling, curling ; a frock, simple or sumptuous, bought at a bargain or created by a Court-dressmaker, which expresses, moulds, completes, and sometimes almost unveils the marvellous creature it envelops ; a gay, a grave demeanour ; grace, wit, sweetness, tartness ; frivolity and earnestness, tenderness and indifference ; beauty without beauty, immorality without evil : a nothing capable of everything : such is Woman at Paris : such is the Parisienne : and Madame Réjane is the Parisienne, is all Parisiennes, incarnated².

Cette image de la France fut véhiculée en Angleterre non seulement par des auteurs français comme Dauphin Meunier, mais par des francophiles convaincus comme George Moore³ et Oscar Wilde, puis Dowson, Symons, James, Bennett, Wratishaw et Yeats⁴.

¹ MEUNIER, "Chapelle Dissidente" : 103.

² MEUNIER, "Madame Réjane" : 197.

³ Pour une discussion sur George Moore et la France, voir Christophe CAMPOS, "From Café to Studio — George Moore and the Nineties", *The View of France from Arnold to Bloomsbury* (London : Oxford UP, 1965) 139-192.

Un autre pays latin attira de nombreux artistes de la fin du siècle pour des raisons sensiblement identiques : l'Italie. Aucune contribution d'auteur italien ne parut dans le *Yellow Book*, mais le pays apparut dans certains décors d'auteurs comme Baron Corvo ("Stories Toto Told Me"¹), Harland ("Rosemary For Remembrance", "The Friend of Man", "Cousin Rosalys"²), Eugene Benson ("Gabriele D'Annunzio — The New Poet and His Work"³), Richard Garnett ("Alexander the Ratcatcher" et "The Love-Story of Luigi Tansillo"⁴) ou Dora Greenwell McChesney ("At Old Italian Casements"⁵)⁶. Des écrivains comme Henry James, Vernon Lee, "Ouida", George Gissing puis E. M. Forster contribuèrent également à développer cette image à l'époque même s'ils ne le firent pas dans les pages du *Yellow Book*. L'Italie était le plus souvent considérée, au même rang que la France, comme l'antithèse de l'Angleterre. L'Américain Eugene Benson, pour qui l'Italie était une seconde patrie, écrivit dans le *Yellow Book* sa fascination et son amour en ces termes :

I confess that Italian hardihood is always a surprise, and one is induced to think the race lacks *delicacy* in things moral and physical. Italian insensibility to smell, for instance ; Italian indifference to that disgusting display of *viscera* which adds to the sanguinary horror of the butchers' shops of Rome — shock the more fastidious sense of the colder North. As to the sense of smell, one must think that the nasal nerve is more robust in the Italian. That organ does not sniff the offence in the way, nor nose the rat on the stairs, nor the corpse behind the arras. The Italian ignores villainous odours. Yet extreme sensibility to all that is most delicious in nature is shown on many a page of d'Annunzio's prose. How often with him one is in a perpetual spring of new born scents, in a land where the very air becomes an accomplice to seduce the senses ! and properly so, for Italy is also the land of heavenly odours, the land of flowery perfumes. Where, as in Italy, is the very air inebriating with orange blossoms, with roses, with laurel-bloom sweeter than honey ? Hazlitt boldly said that he preferred Italian dirt to Dutch

⁴ Sur l'influence de la France sur les écrivains anglais, voir Enid STARKIE, "The Yellow Nineties", *From Gautier to Eliot — The Influence of France on English Literature 1851-1939* (London : Hutchinson, 1960) 101-128.

¹ Six nouvelles parurent sous ce titre générique dans le *Yellow Book* : "About San Pietro and San Paolo", *The Yellow Book* 7 (Oct. 1895) : 209-214 ; "About the Lilies of San Luigi", *The Yellow Book* 7 (Oct. 1895) : 214-224 ; "A Caprice of the Cherubim" *The Yellow Book* 9 (Apr. 1896) : 86-92 ; "About Beata Beatrice and the Mamma of San Pietro", *The Yellow Book* 9 (Apr. 1896) : 93-101 ; "About the Heresy of Fra Serafico", *The Yellow Book* 11 (Oct. 1896) : 143-155 ; "About One Way in Which Christians Love One Another", *The Yellow Book* 11 (Oct. 1896) : 155-162.

² Parus respectivement dans les volumes 5 (Apr. 1895) : 77-96, 11 (Oct. 1896) : 51-79 et 9 (Apr. 1896) : 35-53.

³ Eugene BENSON, "Gabriele D'Annunzio — The New Poet and His Work", *The Yellow Book* 11 (Oct. 1896) : 284-299.

⁴ Parus respectivement dans les volumes 12 (Jan. 1897) : 221-238 et 1 (Apr. 1895) : 235-249.

⁵ Dora Greenwell McCHESNEY, "At Old Italian Casements", *The Yellow Book* 13 (Apr. 1897) : 144-148.

⁶ Pour une évaluation de l'influence de l'Italie sur la fin du dix-neuvième siècle, voir Kenneth CHURCHILL, *Italy and English Literature 1764-1930* (London : The Macmillan Press Ltd, 1980) 116-211.

cleanliness ; thinking decay and corruption signs of the richer life : the compost of it in Italy feeding, as it does, a deeper vegetation, and, as some think, a richer humanity. The Italian accepts it all ; is used to it ; the foreigner, with the quicker sense revolts at it¹.

Le *Yellow Book* ouvrit également ses pages à un autre pays latin — le Portugal, représenté par une traduction d'un poème du poète révolutionnaire Guerra Junqueiro par le grand spécialiste du Portugal, Edgar Prestage², mais aussi par la traduction de plusieurs sonnets du poète et philosophe Anthero de Quental par Richard Garnett³. Quelques années plus tard, le *Savoy* alla plus loin encore dans le cosmopolitisme, mais le *Yellow Book* lui avait ouvert la voie. L'éclectisme des collaborateurs du périodique, tout d'abord désiré puis presque forcé, symbolise une fois de plus l'art du compromis avec lequel Lane aimait jongler, n'hésitant pas à associer traditions et innovations, classicisme et modernité, avec dans chaque domaine des contributions de qualité inévitablement fort inégale.

Les principes fondamentaux

Les principes fondamentaux prônés par les rédacteurs en chef du *Yellow Book* apparurent tout d'abord dans le prospectus de mars 1894. Ils furent ensuite confirmés dans l'entrevue accordée par Henry Harland et Aubrey Beardsley à *Sketch* et dans la correspondance respective des deux hommes. Trois grands principes se dégagent de tout ce corpus et marquent la nouveauté du *Yellow Book* dans le domaine des périodiques à l'époque : dans la lignée du *Hobby Horse*, le nouveau magazine devait être entièrement et exclusivement consacré à l'art et à la littérature et ne pas verser dans l'habitude jugée mauvaise de publier des histoires à épisodes ; de plus, innovation dont la portée était capitale, la partie artistique devait avoir la même valeur et le même poids que la partie littéraire tout en en restant indépendante ; enfin, le périodique se refusait d'ouvrir ses pages à la publicité qui commençait à envahir de nombreux magazines des années 1890, et préférait se contenter de faire sa propre promotion.

Ces principes fondamentaux, parce qu'ils furent appliqués dès le premier numéro, attirèrent l'attention des critiques. Parmi eux, Philip-Gilbert Hamerton fait figure de cas particulier puisqu'il fut engagé par Lane, Harland et Beardsley pour écrire un article

¹ BENSON, "Gabriele D'Annunzio" : 291.

² Edgar PRESTAGE, "The Digger — From the Portuguese of Guerra Junqueiro", *The Yellow Book* 6 (July 1895) : 283-285.

³ Richard GARNETT, "Sonnets from the Portuguese of Anthero de Quental", *The Yellow Book* 13 (Apr. 1897) : 51-55.

critique sur le premier volume dans le numéro deux du *Yellow Book*. Auteur et artiste, Hamerton était tout à fait apte à juger les deux parties du périodique. De plus, il avait l'avantage d'être reconnu par le public victorien, et Lane n'hésita pas à faire appel à lui malgré, ou plutôt en raison de ses tendances très traditionnelles, car Hamerton lui permettait d'équilibrer les audaces de certaines collaborations, dont avant tout celles de son directeur artistique. L'article de Hamerton, tout simplement intitulé "*The Yellow Book* — A Criticism of Volume I", semblait devoir se répéter dans les volumes suivants si l'on en croit son introduction :

The Editor and Publishers of *The Yellow Book*, who seem to know the value of originality in all things, have conceived the entirely novel idea of publishing in the current number of their quarterly, a review in two parts of the number immediately preceding it, one part to deal with the literature, and another to criticise the illustrations¹.

La mort du critique un peu plus tard cette même année explique que l'expérience ne se renouvela pas. Lane ne put probablement jamais retrouver de critique de renom qui accepte d'associer son nom à celui du périodique. D'ailleurs, dans la tourmente qui suivit les premiers volumes, il n'est pas certain du tout que Hamerton ait désiré continuer sa collaboration et ainsi mettre en jeu sa réputation d'homme et d'artiste respectable.

Un des premiers points soulevés par le critique, qui dévoile ici un état d'esprit typiquement victorien, fut celui de la brièveté des contributions et de l'absence d'histoires sous forme de feuilleton :

I rather regret, for my own part, the general brevity of the pieces which restricts them to the limits of the sketch, especially as the stories cannot be continued after the too long interval of three months. As to this, the publishers know their own business best, and are probably aware that the attention of the general public, though easily attracted, is even more easily fatigued².

Cette remarque fait bien entendu écho au passage du prospectus qui, décrivant le *Yellow Book* comme un périodique voulant se détacher des périodiques classiques, ajoute : "It will publish no serials ; but its complete stories will sometimes run to considerable length in themselves"³. Cette idée était un pari en soi puisqu'elle était nouvelle et qu'il était probablement plus facile d'assurer des contributions en publiant les différents épisodes d'une même histoire volume après volume. Les difficultés ne faisaient toutefois pas peur à Lane et à ses associés, et le pari fut tenu : certains collaborateurs comme Baron Corvo ou

¹ HAMERTON, "*The Yellow Book*" : 179.

² HAMERTON, "*The Yellow Book*" : 185.

³ Prospectus de mars 1894. Cité dans MIX, *A Study in Yellow* 77-78.

Richard Le Gallienne firent paraître plusieurs histoires regroupées sous le même titre dans des volumes différents ("Stories Toto Told Me" pour le premier ou "Prose Fancies" pour le second), mais celles-ci pouvaient être lues indépendamment les unes des autres et n'avaient pour seul point commun qu'un certain esprit ou une certaine façon de voir les choses. De même, plusieurs essais furent écrits en réponse à d'autres essais parus plus tôt : Hubert Crackanthorpe, dans le volume deux, fit paraître l'essai "Reticence in Literature", réponse de l'avant-gardiste à un essai aux idées beaucoup plus traditionalistes d'Arthur Waugh, portant le même titre et paru dans le volume un¹ ; quant à Max Beerbohm, attaqué pour sa première contribution "A Defence of Cosmetics" que de nombreux critiques n'avaient su lire qu'au premier degré², il prit sa propre défense dans le volume deux en adressant une lettre justificative au rédacteur en chef Henry Harland et au public³. Cependant, ces tentatives ne furent que très ponctuelles, et jamais l'esprit de série si cher au public victorien ne s'infiltra dans le magazine : la coterie du *Yellow Book* resta fidèle au principe énoncé dans le prospectus de mars 1894.

L'autre point novateur, même si le *Century Hobby Horse* avait ouvert la voie quelque temps plus tôt, était la présence exclusive de contributions artistiques et littéraires, également annoncée dans le prospectus. Le *Yellow Book* ne publia que des poèmes, nouvelles, essais et reproductions de dessins ou de tableaux. Parmi les essais, la plupart se consacrèrent à des sujets liés de façon plus ou moins directe à l'un des arts. Une seule exception peut être soulignée avec les deux essais de Francis Watt, juriste spécialisé dans les affaires criminelles, "The Serjeant-at-Law" et "A Pair of Parricides"⁴. Cependant, il n'est pas faux d'affirmer que le *Yellow Book* ne publia jamais aucun article de nouvelles, de politique ou même de civilisation, contrairement à la plupart des périodiques — même parmi ceux dont le but premier était de se consacrer à la propagation de l'art ou de la littérature. Ce refus d'utiliser des procédés traditionnellement associés au monde du journal et du périodique alla plus loin encore, puisqu'en dehors d'une note sybilline très technique où ils évoquaient, au début de chaque volume, le sort des manuscrits non sélectionnés, les rédacteurs en chefs n'utilisèrent jamais la technique de la "Note de la

¹ Arthur WAUGH, "Reticence in Literature", *The Yellow Book* 1 (Apr. 1894) : 201-219 ; Hubert CRACKANTHORPE, "Reticence in Literature — Some Roundabout Remarks", *The Yellow Book* 2 (July 1894) : 259-269.

² Max BEERBOHM, "A Defence of Cosmetics", *The Yellow Book* 1 (Apr. 1894) : 65-82.

³ Max BEERBOHM, "A Letter to the Editor", *The Yellow Book* 2 (July 1894) : 281-284.

⁴ Francis WATT, "The Serjeant-at-Law", *The Yellow Book* 10 (July 1896) : 245-55 et "A Pair of Parricides", *The Yellow Book* 12 (Jan. 1897) : 213-226.

Rédaction" pour communiquer plus directement avec leurs lecteurs — procédé auquel eut recours Arthur Symons dans le *Savoy* en 1896. C'est ainsi qu'après le prospectus de mars 1894, les lecteurs purent uniquement suivre l'histoire interne du périodique par déductions ou par l'intermédiaire de la presse traditionnelle qui ne manquait pas une occasion de relater les aventures et mésaventures du *Yellow Book* et de ses principaux collaborateurs. Le procès Wilde et le renvoi consécutif de Beardsley en avril 1895 restèrent notamment sous silence et, contrairement au *Savoy* là-encore, la fin du *Yellow Book* après le volume treize ne fut jamais annoncée : sa sortie de la scène artistique et littéraire en avril 1897 se fit sur la pointe des pieds et fut aussi discrète que son entrée avait été fracassante trois ans plus tôt.

Au-delà de cette exclusivité de l'art et de la littérature dans ses pages, le *Yellow Book* innovait également par le statut qu'il donnait au premier domaine vis-à-vis du second. On se souvient que l'idée d'indépendance de la partie artistique avait été lancée dès le début par MacColl, avant même que le *Yellow Book* n'existe dans l'esprit de ses fondateurs. Cette idée fut retenue par Beardsley et Harland car elle était au goût du jour dans les cercles artistiques et littéraires dans lesquels ils évoluaient alors. Dans l'interview qu'ils donnèrent à *Sketch*, les deux futurs rédacteurs en chef durent préciser cette idée en soulignant le côté novateur :

— About the illustrations : they are, I understand, to be entirely distinct from the text ?
 — There is to be no connection whatever ; text and illustrations will be quite separate. This has never been done before — never attempted, so far as we know ; but the advantages are obvious. Many magazines — perhaps most — would not publish a picture unless it related to some of the reading matter. What does that mean ? Why, that art is made the handmaid of literature — that art is placed on a lower level. Occasionally an author may have to write so that he may be illustrated ; but that would be a less frequent hardship. We want to put literature and art on precisely the same level¹.

Cette déclaration allait au-delà de la simple idée, déjà nouvelle en soi, d'un art indépendant de la partie littéraire. Elle insistait également et surtout sur le fait que l'art ne devait pas être considéré comme inférieur à la littérature, une idée reprise par Walter Sickert lors d'un toast inaugural à l'Hôtel d'Italia qui fut parmi les plus applaudis :

I look forward to the time when authors would be put in their proper places by being compelled to write stories and poems round pictures which should be supplied to them ready-made by their task-masters, the artists².

¹ "What *The Yellow Book* Is To Be" : 557.

² Cité dans Arthur WAUGH, *One Man's Road — Being a Picture of Life in a Passing Generation* (London : Chapman & Hall, 1931) 255.

L'idée d'indépendance et d'égalité de l'art et de la littérature, symboliquement représentée par la scission en deux parties équivalentes de la table des matières, fut scrupuleusement respectée tout au long du périodique. Sur les cinq cent soixante-six collaborations toutes catégories confondues, deux cent quarante-neuf sont des dessins ou reproductions de tableaux, et trois cent dix-sept sont des nouvelles, poèmes ou essais (respectivement cent quarante-cinq, cent vingt-neuf et quarante-trois)¹. La proportion de l'art est donc, chose très rare à l'époque, sensiblement comparable à celle de la littérature. Le départ de Beardsley entraîna indubitablement une baisse de qualité encore plus nette dans la partie artistique, mais globalement, celle-ci n'eut rien à envier à la partie littéraire. Quant à la sacrosainte indépendance des deux parties, elle fut également globalement respectée à deux exceptions près : l'association de l'article de Max Beerbohm sur George IV et de son propre dessin du roi², ainsi que celle de l'article de Dauphin Meunier sur Madame Réjane et du portrait de cette même actrice par Aubrey Beardsley³. Un autre chevauchement des deux parties, plus indirect et ironique, fut l'association dans le volume un du poème d'Arthur Symons "Stella Maris" qui, sous le couvert d'un hymne à la Vierge, chantait les louanges d'une prostituée, et du dessin *A Night Piece* d'Aubrey Beardsley dont le personnage principal, une jeune femme seule dans les rues de Londres le soir, aurait très bien pu représenter la "Juliette d'une nuit" du poème de Symons⁴. Cependant, dans la plus grande majorité des cas, le but des dessins ou tableaux reproduits

¹ Les chiffres donnés ci-dessous incluent les dessins des plats et des pages de titre ; le dessin du contreplat n'est pas pris en ligne de compte puisqu'il est demeuré inchangé du volume un au volume cinq, puis du volume six au volume douze. De plus, le contreplat du volume treize est une simple reprise du plat de ce même volume. Dans la partie art, la proportion entre dessins et reproductions de tableaux est sensiblement égale. Dans les nouvelles sont également inclus les contes et simples esquisses ("sketches").

Volume 1 : 7 nouvelles, 2 actes de pièces de théâtre, 3 essais, 9 poèmes, 17 reproductions de tableaux ou dessins ; **volume 2** : 10 nouvelles, 5 essais, 8 poèmes, 25 reproductions de tableaux ou dessins ; **volume 3** : 10 nouvelles, 3 essais, 12 poèmes, 17 reproductions de tableaux ou dessins ; **volume 4** : 8 nouvelles, 3 essais, 12 poèmes, 19 reproductions de tableaux ou dessins ; **volume 5** : 13 nouvelles, 2 essais, 16 poèmes, 17 reproductions de tableaux ou dessins ; **volume 6** : 11 nouvelles, 7 essais, 10 poèmes, 18 reproductions de tableaux ou dessins ; **volume 7** : 10 nouvelles, 2 essais, 12 poèmes, 22 reproductions de tableaux ou dessins ; **volume 8** : 15 nouvelles, 3 essais, 10 poèmes, 1 reproduction de sculpture, 27 reproductions de tableaux ou dessins ; **volume 9** : 10 nouvelles, 5 essais, 9 poèmes, 19 reproductions de tableaux ou dessins ; **volume 10** : 10 nouvelles, 2 essais, 5 poèmes, 15 reproductions de tableaux ou dessins ; **volume 11** : 12 nouvelles, 3 essais, 8 poèmes, 14 reproductions de tableaux ou dessins ; **volume 12** : 16 nouvelles, 2 essais, 7 poèmes, 16 reproductions de tableaux ou dessins ; **volume 13** : 13 nouvelles, 3 essais, 11 poèmes, 20 dessins.

² Max BEERBOHM, "A Note on George the Fourth", *The Yellow Book* 3 (Oct. 1894) : 247-269 et *George the Fourth*, *The Yellow Book* 3 (Oct. 1894) : 245.

³ MEUNIER, "Madame Réjane" : 197-206 et Aubrey BEARDSLEY, *Portrait of Madame Réjane*, *The Yellow Book* 2 (July 1894) : 97.

⁴ Arthur SYMONS, "Stella Maris", *The Yellow Book* 1 (Apr. 1894) : 129-131 et Aubrey BEARDSLEY, *A Night Piece*, *The Yellow Book* 1 (Apr. 1894) : 127.

n'était pas tant d'illustrer un texte que d'avoir une raison d'être à part entière : le *Yellow Book* fut l'une des toute premières revues du dix-neuvième siècle à mettre à rang égal artistes et écrivains.

Cette place donnée à l'art dans le *Yellow Book* fut l'une des causes de la réception globalement négative du périodique dans le sens où elle innovait par rapport à la tradition, donc dérangeait le public victorien. Dans une des lettres signées "The Yellow Dwarf", Henry Harland ajouta un post scriptum ironique faisant référence à ces réactions :

P. S. — And — abolish your "Art Department." What on earth can any one want with pictures in a Literary Magazine ? Believe me, they only interrupt. It ain't the place for them. They don't hang sonnets and stories between the paintings at the Royal Academy¹.

Dans sa critique du premier volume, Hamerton se fit indirectement l'écho de cet état d'esprit à l'égard des artistes en cette fin du dix-neuvième siècle. En effet, il admit la qualité de la partie artistique en dépit de sa répugnance envers les sujets traités par Beardsley, et déclara que la cohabitation des deux parties favorisait l'excellence dans chaque domaine. Cependant, le titre donné aux deux parties de son essai ("I- The Literature" ; "II- The Illustrations") montre bien qu'inconsciemment il se refusait de donner le nom d'art à la partie artistique. De plus, si Hamerton profite de son essai pour préciser que le mot "letterpress", utilisé par les fondateurs du *Yellow Book* pour la partie littéraire dans les deux premiers numéros, lui semble inadéquat vu la qualité d'ensemble du périodique, il ne se monte pas contre l'expression "pictures" utilisée pour la partie artistique. Lane, Harland et Beardsley tinrent compte de sa remarque mais en profitèrent pour l'appliquer également à la partie artistique, et les tables des matières des volumes suivants affichèrent "literature" et "art" au lieu de "letterpress" et "pictures". Indirectement, Hamerton leur avait donné une nouvelle occasion d'affirmer leur désir d'égalité entre les deux parties du périodique.

Le dernier principe fondamental annoncé par Beardsley, Harland et Lane était enfin celui d'absence de publicité dans les pages du *Yellow Book*, ce qui, pour un périodique ne recevant aucune aide ou subvention, posait des problèmes financiers importants. Afin de mieux comprendre la position des éditeurs du *Yellow Book* face à ce problème, il faut rappeler que les dernières années du dix-neuvième siècle constituèrent un moment-clé pour la publicité qui commençait à envahir les murs des grandes villes et les pages des

¹ [THE YELLOW DWARF], "A Birthday Letter" : 22.

journaux et périodiques — le développement des procédés de reproduction n'étant évidemment pas étranger à cette éclosion. La position des artistes face à ce phénomène nouveau fut ambiguë¹. Certains l'utilisèrent comme un moyen de faire descendre l'art dans les rues et se battirent pour que les illustrateurs et décorateurs d'affiches publicitaires ne soient plus considérés comme des artistes secondaires, inférieurs ou déclassés. Aubrey Beardsley, qui dessina plusieurs affiches, fut l'un des tout premiers à défendre haut et fort cette nouvelle forme d'art dans un manifeste daté de juillet 1894 et intitulé "The Art of Hoarding" :

La publicité est une nécessité absolue de la vie moderne, et si elle présente le double avantage d'être à la fois belle et évidente, tant mieux pour le public qui aura ainsi une occasion de se laver.

L'idée populaire que l'on se fait d'un tableau est celle de quelque chose de raconté par la peinture à l'huile et écrit par la peinture à l'eau et que l'on se propose de pendre au mur d'une chambre ou dans une galerie afin de rendre perplexé un public sans malice. Personne ne lui demande de répondre à un but utilitaire ou de prendre part à l'existence quotidienne. Le peintre moderne tel que nous l'imaginons n'a qu'à donner à sa toile un titre intéressant et à la pendre.

Or l'affiche, avant tout, justifie son existence en se réclamant de raisons utilitaires et, si elle devait en plus aspirer à la beauté de la ligne et de la couleur, nos palissades ne pourraient-elles pas demander à être traitées d'égaux à égaux avec nos galeries de peinture, et les dessinateurs d'affiches se tenir pour aussi importants aux yeux du public que les maîtres de Holland Road ou de Bond Street Barbizon (et, rappelez-vous, entrée gratuite et pas de catalogue) ?

Cependant, on semble considérer en général que l'artiste qui se consacre à l'affiche, est un *déclassé* — livré à la rue, et, par conséquent, de peu de caractère. Le critique n'aura pas à dire des riens sur le travail du pinceau, le peintre considèrera avec méfiance un objet qui suscite de la publicité sans être entouré d'un cadre, qui atteint à la beauté sans passer par l'usage d'un modèle et le public aura de la peine à prendre au sérieux cette pauvre petite chose imprimée laissée à la merci du soleil, de la suie et des averses, comme quelque vieille fresque ornant une église italienne. (...)

La publicité va bientôt donner à Londres le plus grand éclat, et, sur un ciel de plomb, les enseignes traceront leurs arabesques formelles. La beauté fait le siège de la ville et les fils du télégraphe ne seront plus longtemps la seule joie réservée à notre sens esthétique (...)².

L'enthousiasme de Beardsley était loin d'être général toutefois et la plupart des dessinateurs travaillant dans la publicité furent des artistes médiocres et peu reconnus pendant plusieurs années encore. En effet, à quelques exceptions près, la publicité faisait peur aux artistes et écrivains, car, associée au développement du commerce, de l'industrie et du capitalisme, elle symbolisait ce contre quoi la plupart d'entre eux se battaient. Le

¹ Pour un historique de l'affiche publicitaire voir par exemple Maurice RICKARDS, *The Rise and Fall of the Poster* (London : David & Charles, 1971) ou John BARNICOAT, *Posters — A Concise History*, 1972 (London : Thames & Hudson, 1988).

² Aubrey BEARDSLEY, "La publicité", trad. par Claude CLERGE, *Cahiers Renaud-Barrault* 83 (1973) : 39-40. Paru en anglais sous le titre "The Art of the Hoarding", *New Review* 11 (July 1894) : 53-55.

Studio et l'Art Journal se firent assez régulièrement l'écho des réactions des critiques face à ce nouveau phénomène, et si certains s'accordaient à voir en ce tout nouveau territoire occupé par l'Art une idée intéressante¹, la plupart restaient persuadés qu'en dépit de quelques tentatives réussies, l'art et la publicité ne pouvaient pas avoir de cause commune :

In many a Poster there is Art ; but few, indeed, of them are, as we see them on the hoardings, satisfactory works of art. It is not that the artist is incapable of producing artistic advertisements : given the right man, inventive, resourceful, accustomed to design under conditions, that is a comparatively simple problem ; but in proportion, as he satisfies himself he fails, alas ! to please his patron. That, at all events, is the experience of some of us, who have tried in good faith to design advertisements which shall at least distress no one. It remains yet to be seen whether advertisement is compatible with art, whether the idea of the advertiser is to be reconciled with any true ideal of art. The position is at least a tenable one, that the bluster, swagger, self-assertion calculated to attract popular attention, are in flat contradiction to the modesty and reticence of art worth the name.

Apparent exceptions here and there do not count for much. That individual advertisers may have sympathy with art, may even be keener about it than about advertising, does not go to show that the aims of art and advertising are identical, but only to prove that there are exceptions to the rule — for it is the rule — that advertisers don't want art ; and, what is more, won't have it².

Cette crainte instinctive, qui toucha tous les pays industrialisés à la même époque, fut également exprimée, dans des termes beaucoup plus violents, dans le propos du français Lucien Muhlfeld sur ce qu'il appelait la maladie du journal :

Il se pourrait que la publicité, après avoir longtemps nourri le journal, finit par le dévorer. On a fait le grand journal à un sou, on fera le journal pour rien, où les réclames ne seront plus le complément du texte, où au contraire le texte sera le supplément gracieux des annonces³.

Les craintes dont Lucien Muhlfeld se fit le porte-parole s'avérèrent en partie fondées puisque le début du vingtième siècle continua de voir se développer le phénomène publicitaire. La parution, dès les dernières années du dix-neuvième siècle, du périodique *The Poster* en Grande Bretagne, était le symbole de cette éclosion soudaine et du statut qu'acquéraient peu à peu les illustrateurs d'affiches publicitaires par rapport à l'ensemble des artistes. Dans un article consacré à la cohabitation de l'art et de la littérature dans les périodiques des années 1890, Linda Dowling remarque que, de façon ironique, la bataille

¹ " [...] the latest territory that Art has occupied". Frederick WEDMORE, "Art in the Poster", *AJ* (1895) : 43-47 [47].

² Lewis F. DAY, "Art in Advertisement", *AJ* (1897) : 49-53 [49].

³ Lucien MUHLFELD, "Réflexions morales sur la maladie du journal", *La Revue Blanche* 11 (1896) : 356-359 [359].

d'indépendance livrée par les artistes contre les écrivains fut à l'origine de l'éclosion de l'art de l'affiche que la majorité d'entre eux rejetaient :

Of no less importance, however, is the relationship that picture establishes to text within such periodicals, for in this relationship we see expressed a double resistance or struggle for autonomy : the resistance, first of all, on the part of the graphic artists to the hegemony of literature and to their own resultant subordination as mere illustrators ; and secondly the larger resistance of both graphic and literary artists, struggling in the name of an autonomous Art, to the utilitarian incursions of commerce. It is a characteristic *fin de siècle* irony that the success of the first resistance (for the resistance of visual artists to literature was successful) partially but distinctly compromised the success of the second, but indeed this was the case, for the decorative motives (specifically, the harmonious integration of picture and print) originated by *fin de siècle* graphic artists became the basis for the arresting and appealing typographical effects essential to the advertising displays of twentieth-century commerce¹.

Le prospectus du *Yellow Book*, en énonçant ses principes fondamentaux, se faisait une fois de plus l'écho d'un phénomène caractéristique de toutes les années 1890. Non content de prôner l'indépendance de ses parties artistique et littéraire et de s'opposer à toute incursion publicitaire dans ses pages, le périodique devait également participer au processus ironique décrit par Linda Dowling qui aboutit finalement à une valorisation de l'affiche publicitaire au début du vingtième siècle.

John Lane ne partageait pas l'enthousiasme de son directeur artistique pour la publicité, et afin de ne pas dévaloriser son périodique, il décida de limiter les encarts publicitaires présentés dans les pages du *Yellow Book* à des publicités pour des firmes d'éditeurs ou des ouvrages publiés par la Bodley Head. Ces publicités ne venaient pas gêner la lecture du *Yellow Book* puisqu'elles se trouvaient en fin de périodique sous le titre général "*The Yellow Book's Advertisements*" ou "Publishers' Announcements". William Heinemann, Hurst & Blackett, Virtue & Co., George Bell & Sons, Dean & Son, Sampson Low, Marston & Co's New Books, Chapman & Hall's New Books, et *The Studio*, tous directement liés au monde de l'édition, firent partie des annonceurs autorisés. Dans certains volumes, John Lane en profitait pour ajouter une liste de livres publiés à la Bodley Head, notamment par des auteurs qui collaboraient au *Yellow Book*, ou rappelait la liste des volumes précédents du périodique en précisant le nombre de pages et d'illustrations dans chaque cas. Les secondes, troisièmes, voire quatrièmes éditions de certains volumes, qui sont en tous points identiques à l'édition originale du point de vue du texte — même si quelques détails de présentation sont supprimés comme

¹ Linda DOWLING, "Letterpress and Picture in the Literary Periodicals", *Yearbook of English Studies* 16 (1986) : 117-131 [117].

les serpentes précédant chaque reproduction — se distinguèrent également par la place encore plus importante réservée à la promotion des belles lettres et de la Bodley Head en particulier dans les dernières pages du *Yellow Book*.

La partie réservée aux encarts publicitaires en fin de certains volumes fut donc aussi l'occasion pour Lane d'auto-promouvoir le *Yellow Book*. Les prospectus présentant le périodique étaient envoyés gratuitement à ceux qui le demandaient, et le volume dix alla jusqu'à donner une liste de commentaires extraits de la presse qui allaient tous dans le sens d'une amélioration constante et progressive de la qualité du magazine :

VOLUME ONE, of which four editions were issued, is now out of print.

VOLUME TWO. Third Edition (A few copies remain) : "The second volume is better than the first" (*Daily Chronicle*) ; "A decided improvement on the first" (*Daily Telegraph*).

VOLUME THREE. Third Edition : "A considerable improvement on its predecessors" (*Speaker*).

VOLUME FOUR. Second Edition. "On the Whole, the new "Yellow Book" has more that is attractive and less that is repellent than any of its predecessors" (*Globe*).

VOLUME FIVE. Second Edition. "This Yellow Book' has left its predecessors far behind in general interest" (*Daily Chronicle*).

VOLUME SIX. Second Edition. "None of the other five volumes have reached the mark of excellence attained by the sixth. From all points of view the 'Yellow Book' seems to improve quarterly" (*Vanity Fair*).

VOLUME SEVEN. Second Edition. "The new 'Yellow Book' need not fear the rivalry of any of its predecessors" (*Daily Chronicle*).

VOLUME EIGHT. Second Edition. "The eighth number is far the best that has yet appeared" (*St James's Gazette*).

VOLUME NINE. Second Edition. "This number of the 'Yellow Book' is likely to be one of the most popular" (*Globe*).

N. B. To enable him to supply sets, the publisher will be glad to purchase copies of the first volume.

Si l'on revient rapidement sur le lancement du *Yellow Book*, il est évident que celui-ci fut accompagné de moyens publicitaires encore assez rares pour ce type de publication à l'époque : le prospectus et l'affiche de Beardsley, l'interview accordée à *Sketch*, le mystère soigneusement conservé autour des véritables origines du *Yellow Book*, furent autant de moyens visant à attirer l'attention du public avant même que le périodique ne parût. Jusqu'aux effets de rhétorique utilisés dans la rédaction du

prospectus, si caractéristiques de la publicité de la fin du dix-neuvième siècle. L'apparence physique du périodique, choisie avec beaucoup de soin depuis son format jusqu'à sa mise en page, en passant par sa typographie et la couleur de sa couverture, tous éléments en grande partie inspirés par Whistler, en faisait également un produit attirant, lisible, et donc aisément "consommable". Et si Whistler fut l'un des tout premiers artistes à comprendre que l'auto-promotion était payante, le *Yellow Book* pourrait bien être son pendant dans le domaine de l'édition.

Ce jeu d'auto-promotion du *Yellow Book* fut complété par une sorte de mise en abyme du périodique qui allait dans le même sens. Les pages du périodique, en effet, sont parsemées de références à lui-même. Celles-ci sont parfois directes : c'est le cas de la critique du volume un par Philip-Gilbert Hamerton, déjà citée, ou de la couverture d'Aubrey Beardsley pour le volume deux qui, sur les rayons de la bibliothèque présentée, montre ostensiblement au milieu d'autres ouvrages deux volumes qui ressemblent fort étrangement aux deux premiers volumes du périodique. Beardsley n'était d'ailleurs pas étranger au fait puisque dans un autre dessin plus explicite encore, qu'il aurait fait paraître dans le volume cinq s'il n'avait pas été renvoyé, il dessina une table à piètement humain soutenant un amas de livres : l'un d'eux, placé entre deux ouvrages de Shakespeare et de Dickens, un volume de *Discords* de George Egerton et une version de l'histoire de Venus et Tannhauser, n'est autre qu'un volume du *Yellow Book* ¹, symboliquement posé entre deux représentants de la qualité et de la tradition (Shakespeare et Dickens) et deux vecteurs de l'audace et de la modernité (*Discords* et *Venus*) (Fig. 5). Toujours dans le même esprit, il convient de citer dans le volume six la reproduction du tableau d'une artiste peu connue, Gertrude Hammond, qui représente une jeune femme regardant d'un air embarrassé un homme en train de lire un volume du *Yellow Book* (Fig. 6) ². Ici encore, le message était évident quoique subtilement caché derrière un tableau tout à fait conventionnel et qui ne risquait pas de choquer le public victorien comme l'avaient fait les dessins de Beardsley : le *Yellow Book* se présentait toujours comme une publication avancée qui faisait rougir les jeunes filles de bonne famille ... ou tout du moins telle était son ambition. Les essais du "Yellow Dwarf", qui seront étudiés en détails plus tard, entrent également dans cette catégorie puisqu'ils font explicitement référence à des fidèles du *Yellow Book* pour la plupart, que l'auteur loue par rapport à

¹ Aubrey BEARDSLEY, "Design for a *Yellow Book* Cover", 1894-95, non publié. Présenté dans Rainforth A. WALKER, éd., *The Best of Beardsley* (London : The Bodley Head, 1948) fig. 37.

² Gertrude E. Demain HAMMOND, "*The Yellow Book*", *The Yellow Book* 6 (July 1895) : 119.

d'autres auteurs victoriens non associés au périodique¹. Enfin, la série des "Bodley Heads", exécutée par différents artistes, était également un moyen d'attirer davantage l'attention sur le périodique en présentant des portraits de ses collaborateurs les plus en vue. C'est ainsi que parurent les portraits de Richard Le Gallienne par Walter Sickert ("Bodley Heads N°1"), de John Davidson par William Rothenstein ("Bodley Heads N°2"), de George Egerton par Edward Arthur Walton ("Bodley Heads N°3"), de G. S. Street par Francis Howard ("Bodley Heads N°5") et d'Evelyn Sharp par Edward Arthur Walton ("Bodley Heads N°6")². Le quatrième portrait de la série ne fut pas indiqué explicitement, mais d'autres portraits d'artistes ou écrivains ayant publié dans le *Yellow Book* parurent — Henry James par John Sargent, Aubrey Beardsley, George Moore puis Ada Levenson par Walter Sickert, et Kenneth Grahame par Edward Arthur Walton : il est donc fort probable que le portrait manquant de la série soit celui d'Ada Levenson ou de Kenneth Grahame³. Ce jeu d'auto-référentialité fut complété par un jeu conscient sur la couleur de la couverture qui sera étudié dans un chapitre ultérieur.

Ainsi, malgré son refus de publier des publicités, le *Yellow Book* eut recours à de nombreux stratagèmes publicitaires directs et indirects pour attirer l'attention de son public potentiel, suivant la devise de John Lane selon laquelle le succès vient plus facilement par le scandale que par l'indifférence. Périodique de qualité et produit hautement commercial, le *Yellow Book* évolua en frange de deux domaines totalement antinomiques à l'époque puisqu'il utilisa un vecteur journalistique pour promouvoir des œuvres artistiques et littéraires : une fois de plus, le fameux esprit de compromis de John Lane, jonglant habilement avec traditions et innovations, s'était révélé le plus fort.

¹ Voir le chapitre 11 consacré à Henry Harland. A "A Birthday Letter", déjà cité, s'ajoutent "Books : A Letter to the Editor and an Offer of a Prize", *The Yellow Book* 7 (Oct. 1895) : 125-143 et "Dogs, Cats, Books and the Average Man", *The Yellow Book* 10 (July 1896) : 11-23.

² Walter SICKERT, *Bodley Heads N° 1 — Mr. Richard Le Gallienne*, *The Yellow Book* 4 (Jan. 1895) : 83 ; William ROTHENSTEIN, *Bodley Heads N° 2 — Mr. John Davidson*, *The Yellow Book* 4 (Jan. 1895) : 205 ; Edward Arthur WALTON, *Bodley Heads N° 3 — George Egerton*, *The Yellow Book* 5 (Apr. 1895) : 9 ; Francis HOWARD, *Bodley Heads N° 5 — Portrait of Mr. G. S. Street*, *The Yellow Book* 11 (Oct. 1896) : 231 et Edward Arthur WALTON, *Bodley Heads N° 6 — Portrait of Miss Evelyn Sharp*, *The Yellow Book* 12 (Jan. 1897) : 9.

³ John Singer SARGENT, *Portrait of Henry James*, *The Yellow Book* 2 (July 1894) : 193 ; Walter SICKERT, *Portrait of Aubrey Beardsley*, *The Yellow Book* 2 (July 1894) : 223, *Portrait of Mr. George Moore*, *The Yellow Book* 4 (Jan. 1895) : 85 et *Portrait of Mrs. Ernest Levenson*, *The Yellow Book* 5 (Apr. 1895) : 231 ; Edward Arthur WALTON, *Kenneth Grahame*, *The Yellow Book* 8 (Jan. 1896) : 337.



Fig. 5 : Dessin pour une couverture de *Yellow Book* non utilisée (Aubrey Beardsley)



Fig. 6 : *The Yellow Book* (Gertrude Hammond)

Chapitre 3 : L'évolution du *Yellow Book*

L'ère Beardsley

D'avril 1894 à avril 1895, le *Yellow Book* présenta des volumes caractéristiques des productions de la Bodley Head puisqu'ils appliquaient fidèlement la philosophie du compromis si chère à John Lane. Le volume un est typique de l'importance de l'alternance dans les deux parties avec, d'un côté, des valeurs sûres comme Henry James, William Watson, George Saintsbury, Edmund Gosse, Arthur Waugh, Richard Garnett, Frederick Leighton ou John Trivett Nettleship, et de l'autre de jeunes talents parfois encore peu connus mais résolument modernes, dont Richard Le Gallienne, Max Beerbohm, Ella D'Arcy, Arthur Symons, Henry Harland, George Egerton, Hubert Crackanthorpe, John Davidson, John Oliver Hobbes, George Moore, Aubrey Beardsley, Walter Sickert ou Philip Wilson Steer.

La réaction du public victorien face à ce premier volume fut très violente mais se focalisa sur quelques contributions seulement. Aubrey Beardsley, bien sûr, fut le premier visé : les deux personnages masqués de sa couverture avaient un côté bien inquiétant pour les Philistins (*Fig. 2*), et les femmes représentées dans ses autres dessins avaient pour beaucoup l'allure moderne et le regard surnois de la jeune femme du prospectus (*Fig. 1*). Teintés de sous-entendus et de double-entendre, les dessins de Beardsley faisaient peur au public, en grande partie parce qu'ils prenaient leur source dans une réalité proche malgré leur côté entièrement artificiel, et parce qu'ils mettaient le public dans une situation de voyeur. Il est intéressant à cet égard de comparer la réception des dessins de Beardsley dans le volume un (*L'Education Sentimentale*¹ par exemple, *Fig. 7*), et la seconde esquisse de Sir Leighton, *A Study*² (*Fig. 8*). Le dessin de Leighton représente deux femmes nues — sujet a priori tabou à la fin du dix-neuvième siècle — mais ne choqua nullement les Philistins qui au contraire s'indignèrent des deux personnages féminins, pourtant tout à fait décentement vêtus, du dessin de Beardsley. Les deux femmes de Leighton sont en effet mises à distance du public parce qu'elles se réfèrent à une période éloignée dans le temps (l'Antiquité), et parce que le jeu de flou rendu par le voile qui les entoure et la technique du dessin elle-même ne fait que renforcer cette impression. Le

¹ Aubrey BEARDSLEY, *L'Education Sentimentale*, *The Yellow Book* 1 (Apr. 1894) : 55.

² Frederic LEIGHTON, *A Study*, *The Yellow Book* 1 (Apr. 1894) : 133.



Fig. 7 : L'Education Sentimentale
(Aubrey Beardsley)



Fig. 8 : A Study (Frederic Leighton)

contraste en noir et blanc du dessin de Beardsley, les costumes modernes et les regards fuyants de ses deux personnages — jusqu'au titre lui-même, français qui plus est — rendaient au contraire la scène de *L'Education Sentimentale* beaucoup moins pudique aux yeux du public.

Les feux de la critique se tournèrent également vers l'article publié par Max Beerbohm qui, sous le titre "A Defence of Cosmetics", était une parodie de l'avènement de l'artifice dans la société victorienne. Le public prit le plus souvent le texte au premier degré et ne sut pas saisir toute la finesse de l'ironie de Beerbohm qui terminait ainsi son essai :

All these things shall come to pass. Times of jolliness and glad indulgence ! For Artifice, whom we drove forth, has returned among us, and, though her eyes are red with crying, she is smiling forgiveness. She is kind. Let us dance and be glad, and trip the cockawhoop ! Artifice, sweetest exile, is come into her kingdom. Let us dance her a welcome¹ !

Enfin, le poème "Stella Maris" d'Arthur Symons fut le troisième point de focalisation, notamment de par l'association qu'il créait implicitement entre la Vierge (dans le titre) et la description d'une prostituée :

Why is it I remember yet
 You, of all women one has met
 In random wayfare, as one meets
 The chance romances of the streets,
 The Juliet of a night ? I know
 Your heart holds many a Romeo.
 [...]
 I too have sought on many a breast
 The ecstasy of love's unrest,
 I too have had my dreams, and met
 (Ah me !) how many a Juliet².

Les autres contributions, dans les domaines artistique et littéraire, ne furent que ponctuellement remises en question — preuve de la grande variété présentée dans les pages du *Yellow Book* malgré un ton globalement moderne. Le premier volume présentait donc déjà un trait qui fut une constante des débuts du périodique : certaines contributions attirèrent la colère du public qui en oublia les autres collaborations, pourtant plus nombreuses, contre lesquelles il n'avait pas grand chose à dire. Ainsi, le *Yellow Book* se créa une auréole de décadence, de préciosité, voire de débauche, à partir de quelques

¹ BEERBOHM, "A Defence of Cosmetics" : 82.

² SYMONS, "Stella Maris" : 129.

contributions seulement. Cette tactique était consciemment désirée par Beardsley, qui s'amusait de l'indignation des Victoriens, et John Lane, tout en intervenant pour modérer ses ardeurs, le suivit fidèlement tant que cette réputation pouvait lui rapporter de l'argent.

Dans sa critique du premier volume, Philip-Gilbert Hamerton apprécia la qualité littéraire du *Yellow Book*, y compris l'essai de Max Beerbohm qui, malgré un style tout à fait différent du sien, l'avait beaucoup amusé et dans lequel il n'avait vu, fort justement, qu'un jeu d'esprit. La seule restriction véritable qu'il émit fut pour le poème de Symons :

I regret the publication of "Stella Maris," by Mr. Arthur Symons ; the choice of the title is in itself offensive. It is taken from one of the most beautiful hymns to the Holy Virgin (Ave, maris stella !), and applied to a London street-walker, as a star in the dark sea of urban life. We know that the younger poets make art independent of morals, and certainly the two have no necessary connection ; but why should poetic art be employed to celebrate common fornication ? Rossetti's "Jenny" set the example, diffusely enough¹.

La conclusion de son essai était plutôt positive : Hamerton jugeait la facture du *Yellow Book* moderne dans l'ensemble, et sans concession au goût du public, avec les qualités et les défauts que cela pouvait entraîner. Même Aubrey Beardsley se vit qualifier d'artiste de talent en dépit du côté peu moral de ses personnages que Hamerton ne pouvait s'empêcher de désapprouver.

La presse générale, cependant, fut rarement aussi clémente et se fit largement l'écho des réactions indignées, voire outrées, de la critique de l'époque. Le *Times* s'écria le premier : "[The magazine's] note appears to be a combination of English rowdyism and French lubricity"². *Punch*, plus ironique, mais tout aussi négatif, releva l'aspect malsain de l'ensemble en insistant sur la couleur choisie pour la couverture, comme de nombreux autres critiques :

Leaves — like Autumn leaves — the tint of custard,
Cover like a poultice made of mustard,
General aspect bilious.
Letter-press [with some exceptions] silly ;
Sentiments like highly-seasoned skilly,
Posing supercilious [...]

Waste of time and trouble, ink and paper.
Sure if "Art" must play such prankish caper,
Aping the cheap wag's tone,
There's no need to print it — at a crown³.

¹ HAMERTON, "The Yellow Book" : 181.

² *Times* 27 Apr. 1894 : 336.

³ "Jaundice", *Punch* 28 Apr. 1894 : 203.

Le *Westminster Gazette*, encore plus outré, perdit tout sens de l'humour et alla jusqu'à demander un arrêt parlementaire à l'encontre du *Yellow Book* : "a short Act of Parliament to make this kind of thing illegal"¹. *Granta*, pour sa part, parodia le prospectus en présentant une nouvelle liste de collaborateurs de la maison d'édition rebaptisée "The Blodey Head, Prigo Street, W.", parmi lesquels Richard Le Guineahenne, Flaubert Crockonwheales, Melia Mascula Dowdie ou Oswald Siesic², et en remplaçant la jeune femme émancipée par une Mrs. Grundy chaussée de hautes bottes et frappant le libraire à tête de Pierrot d'un coup de pied. La légende était la suivante :

The Yellow Boot : *Yellow* as the complexion of the poet and as the gold which inspires him ; *Boot*, because Art can dispense with all other clothing, and because our contributors, if they get nothing else, may at least hope to get the Boot — above all because there is nothing like leather³.

Le *Critic*, lui aussi, s'opposa violemment à la tenue jugée avant-gardiste du périodique :

Have they yet to learn that notoriety is not fame ? They claim that *The Yellow Book* is the embodiment of the modern spirit. If this be true, then give us the good old-fashioned spirit of *Harper's*, *The Century*, and *Scribners* whose aim is to please the intelligent, and not to attract the attention by "tripping the cockawhoop" in public⁴.

Egalement typique de ces diverses réactions, *World*, sur un ton plus plaisant mais tout aussi dévastateur, dressa un portrait de la coterie artistique et littéraire du *Yellow Book* dans un poème parodiant Lewis Carroll :

'Twas rollog, and the minim potes
Did mime and mible in the cafe ;
All footly were the Philerotes
And Daycadongs outstrafe.

Beware the Yaller Bock, my son !
The aims that rile, the art that racks,
Beware the Aub-Aub Bird, and shun
The stumious Beerbomax⁵ !

He took Excalibur in hand :
Long time the canxome foe he sought —
So rested he by the Jonbul tree,
And stood awhile in thought.

¹ Cité dans BEERBOHM, "A Letter to the Editor" : 281.

² Respectivement Richard Le Gallienne, Hubert Crackanthorpe, Menie Muriel Dowie et Oswald Sickert.

³ *Granta* 7. 133 (21 Apr. 1894) : 270-271.

⁴ *The Critic* 26 May 1894 : 360.

⁵ Voir Lewis CARROLL, "Jabberwocky", *Through the Looking Glass; The Complete Illustrated Works of Lewis Carroll* (London : Chancellor Press, 1982) 134 : "Beware the Jabberwock, my son ! // The jaws that bite, the claws that catch ! // Beware the Jubjub bird, and shun // The frumious Bandersnatch".

Then, as veep Vigo's marge he trod,
 The Yallerbock, with tongue of blue,
 Came piffing through the Headley Bod,
 And flipped as it flew.

One, two ! One, two ! And through and through
 Excalibur went snicker-snack !
 He took its dead and bodless head
 And went jucunding back.

And hast thou slain the Yallerbock ?
 Come to my arms, my squeamish boy !
 Oh, brighteous peace ! Purlieu ! Purlieu !
 He jawbled in his joy.

'Twas rollog, and the minim potes
 Did mime and mible in the cafe ;
 All footly were the Philerotes
 And Daycadongs outstrafe¹.

Les mêmes réactions indignées ou amusées s'observèrent de l'autre côté de l'Atlantique où le *Yellow Book* était également en vente. Dans tous ces extraits se lit, en filigrane, l'association très proche entre le *Yellow Book* et les excès des esthètes et décadents de l'époque — même si ceux-ci étaient loin d'être majoritaires dans les pages du périodique. Robert Hichens, dans sa satire bien connue de la période, *The Green Carnation* (le titre fait référence au symbole de l'artifice pour Oscar Wilde, l'oielet vert), fit lui aussi un passage obligé par les piliers de la décennie : Wilde, personnage principal du roman, mais aussi Aubrey Beardsley et le *Yellow Book*, rebaptisé pour l'occasion *The Yellow Disaster* :

"I will stay at home and read the last number of *The Yellow Disaster*. I want to see Mr. Aubrey Beardsley's idea of the Bishop of Canterbury. He has drawn him sitting in a wheelbarrow in the gardens of Lambeth Palace, with underneath him the motto *J'y suis, j'y reste*. I believe he has on a black mask. Perhaps that is to conceal the likeness." "I have seen it," says Mrs Windsor, "it is very clever. There are only three lines in the whole picture, two for the wheelbarrow and one for the Archbishop." "What exquisite simplicity !" Lord Reggie exclaims².

La réaction du public au *Yellow Book* fut donc identique à celle qui accueillit les oeuvres d'artistes comme Beardsley, Beerbohm ou Symons, car bien que moins nombreux, ils focalisèrent tous les regards : les contributions plus "respectables", selon le terme utilisé à l'époque, restèrent plus ou moins dans l'ombre — pour les premiers numéros du moins.

¹ [Testudo] (Mostyn T. PIGGOTT), "The Second Coming of Arthur", *World* 8 May 1895. Cité dans le numéro spécial années 1890 de *VP* 28. 3 & 4 (1990) : 18.

² Robert HICHENS, *The Green Carnation* (London : William Heinemann, 1894).

A l'opposé de ces manifestations outrées se trouvèrent les louanges des amis ou du nombre restreint de personnalités artistiques et littéraires associées à la coterie du *Yellow Book*. Un article comme celui que publia le *Weekly Irish Times* est l'un des rares exemples de celles-ci :

From the Bodley Head, Vigo Street (very aptly called "the London Hippocrene") there comes one more triumph of aesthetic art. We refer to an exquisite new quarterly magazine, entitled "The Yellow Book", which must charm the eye and mind alike of every reader who can appreciate the perfection of modern book-making. Not only is "The Yellow Book" fascinatingly fantastic to the cultured eye, but it is also goldenly interesting and joy-dispensing to the cultured mind. Those who can revel in the consummation of artistic expression, and in the most restrained and most refined language of English modernity will find here a sumptuous feast¹.

Les mémoires des contemporains du périodique sont une source importante de renseignements sur les réactions de ces écrivains et artistes. Ils révèlent que même à l'intérieur de ce cercle fermé, les jalousies internes provoquèrent des dissensions. En fait, les seules critiques entièrement positives furent le fait du "noyau dur" du *Yellow Book* : Beardsley pour les premiers numéros, Harland, Lane ou Beerbohm. Les lettres du Nain Jaune, lorsqu'elles prennent la défense des collaborateurs du *Yellow Book* face au public victorien, sont des exemples caractéristiques de la technique de "log-rolling", si typique des poètes mineurs des années 1890, qui aimaient à se faire, publiquement ou lors de réunions privées, des compliments mutuels parfois hautement surfaits. En bref, le premier volume fit réagir les lecteurs — que cette réaction soit d'amour ou de haine — et Lane pouvait se vanter d'avoir atteint son but premier qui était de vendre le *Yellow Book* quelle que soit l'opinion générale à son sujet.

Après les tonnerres de critiques qu'avait déclenchés le volume un du *Yellow Book*, Lane et ses associés décidèrent de calmer un peu le ton dans le volume suivant. C'est dans ce volume que parut la critique globalement positive de Hamerton, dont la renommée auprès du public victorien était un atout pour le périodique. C'est également dans ce volume que Max Beerbohm fit paraître sa lettre d'explication où, après avoir cité un certain nombre de fausses analyses de son essai "A Defence of Cosmetics", il semblait au contraire prendre fait et cause contre les excès des décadents :

Indeed, it seems incredible to me that any one on the face of the earth could fail to see that my essay, so grotesque in subject, in opinion so flippant, in style so wildly affected,

¹ *Weekly Irish Times* 28 Apr. 1894 : 4. NELSON, qui cite cet article dans son ouvrage *The Early Nineties* (p. 301) suggère que l'article ait pu être écrit par Katharine Tynan, auteur de la Bodley Head, ce qui pourrait expliquer en partie le point de vue inhabituellement positif à l'égard du *Yellow Book*.

was meant for a burlesque upon the "precious" school of writers. If I had only signed myself D. Cadent or Parrar Docks, or appended a note to say that the MS. had been picked up not a hundred miles from Tite Street¹, all the pressmen would have said that I had given them a very delicate bit of satire. But I did not. And *hinc*, as they themselves love to say, *illae lacrimae*².

La position de Max Beerbohm face à cette école précieuse était en fait plus complexe qu'il ne voulait bien le dire³, mais le jeune auteur avait tout à fait raison de s'indigner de la réception donnée à son essai. Parce qu'il était paru dans le *Yellow Book*, "A Defence of Cosmetics" avait choqué — alors qu'il était dans le ton de ces satires qui, publiées dans *Punch*, faisaient les délices de ce même public. Quoiqu'il en soit, la réponse de Beerbohm et l'essai de Hamerton calmèrent partiellement les critiques qui allèrent pour certains comme le *Times*⁴ jusqu'à louer les contributions d'auteurs comme Frederick Greenwood, Henry James et Alfred Hayes. Beardsley, qui se partageait toujours avec Sickert et Steer la plus grande partie de la section artistique, restait toutefois très controversé. Avec le volume deux, le *Yellow Book* acquérait sa vitesse de croisière, reprenant certains des noms du premier numéro, et en ajoutant d'autres dont celui, pourtant peu attendu ici, de Kenneth Grahame. Et si le premier volume n'avait fait qu'une place réduite aux talents féminins (seules Ella D'Arcy, John Oliver Hobbes et George Egerton y avaient participé — sous un pseudonyme masculin pour les deux dernières), le second, avec Dollie Radford, Netta Syrett, Charlotte Mew et Katherine de Mattos, montra la volonté du périodique de leur laisser leur chance.

Dans le volume trois, le ton du *Yellow Book* redevint plus osé, ce qui correspondait toujours à la même tactique de la part de John Lane. Ce volume inclut les poètes que l'on regroupe souvent sous le titre "sad young men of the Nineties" : quelques poètes du Rhymers' Club — Ernest Dowson pour la nouvelle "Apple-Blossom in Brittany"⁵, Lionel Johnson pour l'essai "Tobacco Clouds"⁶, Arthur Symons pour le poème "Credo"⁷ et John Davidson et son poème très controversé "A Ballad of a Nun"⁸ — mais aussi d'autres jeunes hommes appartenant à cette même "génération tragique" plus tard définie par Yeats, comme Theophilus Marzials, Theodore Wratistlaw ou Hubert

¹ Rue où habitait Oscar Wilde à l'époque.

² BEERBOHM, "A Letter to the Editor" : 282.

³ Voir le chapitre 12 consacré Max Beerbohm.

⁴ *Times* 20 July 1894 : 4.

⁵ Ernest DOWSON, "Apple-Blossom in Brittany", *The Yellow Book* 3 (Oct. 1894) : 93-109.

⁶ Lionel JOHNSON, "Tobacco Clouds", *The Yellow Book* 3 (Oct. 1894) : 143-152.

⁷ Arthur SYMONS, "Credo", *The Yellow Book* 3 (Oct. 1894) : 48-49.

⁸ John DAVIDSON, "A Ballad of a Nun", *The Yellow Book* 3 (Oct. 1894) : 273-279.

Crackanthorpe. En fait, si l'on excepte les contributions de Max Beerbohm, Kenneth Grahame et la chanson de Charles Dalmon, le ton général des collaborations masculines est très déprimé et caractéristique de l'apathie généralisée qui gagnait les auteurs de la fin du siècle. A l'opposé, les collaborations féminines marquaient souvent un esprit plus terre-à-terre et maître de lui-même, comme si la parabole des sexes au dix-neuvième siècle définie par Mario Praz était parfaitement illustrée par la teneur des contributions du *Yellow Book* ¹.

A partir du volume trois, le nom d'Elkin Mathews, l'associé peu à peu délaissé, disparut des couvertures du *Yellow Book*. Dès la mi-août 1894, Mathews, las de voir Lane s'approprier une partie de ses auteurs, avait commencé à parler d'une séparation définitive des deux partenaires. Lane, qui depuis le début de leur association avait tout fait pour que ce moment arrive à point voulu, ne l'empêcha pas de partir. Une lettre du 7 février 1895 adressée par Mathews à un ami, le Dr. Brushfield, donne quelques explications sur les raisons et les circonstances de ce départ :

Lane misrepresents and falsifys (sic) matters as is his custom whenever it suits him to do so.

First of all, had I remained in Exeter I should have called my place in the Close after Bodley — I did indeed draw up a catalogue before I left the city and named it the 'Bodley Catalogue', and Lane knew of this scheme. Lane got to know too that I was on the lookout for London premises, and gave me no peace, until I discovered that through taking some of his books I had practically made him my partner. I only discovered this some years ago when I sought to get rid of him... When he did come in I found him quite unacquainted with business matters — he frankly told me that he did not know a daybook from a ledger — but that as he was now a member of the Hogarth Club and the 'Old Volumes', his proper place was outside looking for authors, etc... Then if any particular author appeared to show a marked partiality for me it was the signal for friction ; he prevented me from accepting the books of two or three authors whose work published elsewhere met with marked success ; so that altogether I decided he was an impossible man to get on with, a man who was simply working for his own hand².

¹ Dans *The Romantic Agony* (London : Oxford UP, 1970), Mario PRAZ analyse l'évolution opposée des sexes au dix-neuvième siècle où la femme-maîtresse et émancipée, rebaptisée "New Woman", prit peu à peu la place dominante du héros Byronien dans la seconde partie du siècle, laissant son partenaire masculin réduit à un état d'apathie comparable à celui de la femme dans la première moitié du siècle. Voir également à ce sujet l'analyse de HARRISON dans *The Yellow Book* 42 : "The confident, measured stride of Victorian manhood had, by the Nineties, begun to falter and trip. The threats and demands represented by the ever accelerating movement towards female emancipation on all fronts, seems to have unnerved and unbalanced this group of men and driven them to seek comfort and oblivion in homosexuality, prostitution, addiction to alcohol and opiates, sterile relationships with children, and, in some cases, forlorn celibacy".

² HUTCHINS, "Elkin Mathews" : 92.

Plus loin dans cette même lettre, Mathews explique que le point de non retour fut atteint le jour du dîner inaugural donné par les rédacteurs en chef du *Yellow Book* à l'hôtel d'Italia, auquel il ne fut pas invité, et pendant lequel Lane déclara, pour répondre aux nombreuses questions des invités, que son partenaire n'avait malheureusement pas pu venir. Selon Mathews, cette affirmation était entièrement non fondée et montrait de façon éclatante les intentions de John Lane :

I learned afterwards that many *asked* where I was — and that when Lane was asked to speak for the publishers — he with the boldest effrontery said that he deeply regretted the unavoidable absence of his partner — and that he was not present to join in the general enthusiasm and so on.

As a matter of fact I could have attended the dinner with the greatest ease in the world, I had *absolute* leisure that evening, and there was not the slightest colour for him to make such a statement. He had evidently represented to the Editors that he alone was the partner interested in the working of the *Yellow Book*, and they did not take the trouble to act otherwise¹.

Lors de la séparation des deux partenaires, Mathews laissa à Lane — par erreur au départ — le sigle de la Bodley Head que ce dernier exporta juste en face, au numéro 8. Ce n'est environ qu'un an plus tard que Mathews partit pour un local plus grand à Cork Street. En février 1895, toujours dans sa lettre adressée au Dr. Brushfield, Mathews déclara ne pas regretter, a posteriori, d'avoir laissé le nom de la Bodley Head à Lane, tant il était déjà vrai que ces deux mots étaient associés dans l'esprit du public à des valeurs morales que Mathews avait toujours inconsciemment rejetées lors de son partenariat :

Then when too late I realised the mistake I had made. But as the *Bodley Head* is fast becoming identified with fiction of a very modern character — made up of emotion and no morals, probably I shall in time get reconciled to it².

Il fallut ensuite demander aux auteurs publiés par la Bodley Head de choisir leur camp. Parmi ceux qui restèrent fidèles à Mathews, se trouvent les poètes du Rhymers' Club (dont Ernest Dowson, Ernest Radford, Lionel Johnson et W. B. Yeats), l'écrivain et critique Frederick Wedmore, Laurence Binyon et Roden Noel ; des auteurs comme Richard Le Gallienne, John Davidson ou William Watson suivirent Lane. Celui-ci continua également de publier toute l'avant-garde de la Bodley Head, dont le *Yellow Book*, tandis que Mathews, soutenu par de nombreux amis et personnalités dont William Butler Yeats et son frère Jack Butler Yeats, continuait à travailler avec succès dans l'édition et la collection de livres rares. Le départ de Mathews fut donc à l'origine de

¹ Lettre d'Elkin Mathews au Dr. Brushfield (7 Feb. 1895) : cité dans NELSON, *The Early Nineties* 271.

² Lettre d'Elkin Mathews au Dr. Brushfield (7 Feb. 1895) : cité dans HUTCHINS, "Elkin Mathews" : 93.

quelques changements indirects dans la distribution des collaborateurs du *Yellow Book* puisque, par fidélité envers lui, certains auteurs refusèrent désormais d'associer leur nom au périodique.

Le quatrième volume du *Yellow Book* continua sur sa lancée, et le départ de Mathews n'en altéra pas la qualité et la variété. Dans la section art se retrouvaient toujours les mêmes noms symbolisant l'art moderne : Aubrey Beardsley, Walter Sickert et Philip Wilson Steer. Pour la première fois apparurent également les noms de William Rothenstein, lui aussi associé aux modernes, de Charles Conder, qui devint par la suite un participant régulier, et de Patten Wilson, qui devait reprendre le rôle de Beardsley après le renvoi de ce dernier. Miss Sumner, peintre par ailleurs inconnue, eut l'honneur d'être la première femme artiste à publier dans le *Yellow Book* : sa contribution est de facture moderne elle aussi, et fut probablement choisie par Beardsley¹. Dans sa partie littéraire, le volume quatre fit une large place aux femmes, comme si le départ de Mathews avait permis à Lane de laisser enfin s'exprimer largement ces talents qu'il affectionnait tout particulièrement. C'est ainsi qu'aux côtés des habitués — Richard Le Gallienne, Max Beerbohm, Henry Harland, John Davidson, Richard Garnett ou Kenneth Grahame... — parurent les contributions pleines de fraîcheur de jeunes talents aujourd'hui presque tous oubliés comme Rosamund Graham Tomson, Dolf Wyllarde, Menie Muriel Dowie, Olive Custance, Leila Macdonald, Victoria Cross, Edith Nesbit, Marion Hepworth Dixon ou Evelyn Sharp. Comme dans la partie artistique, le ton général était là-encore globalement moderne même si certains noms plus traditionnels avaient pour but de ne pas s'aliéner le public général. Les premiers volumes avaient ainsi une certaine unité de ton, et la variété des styles littéraires et artistiques, ainsi que le compromis désiré par Harland et Lane, existaient sans doute mais n'apparaissaient qu'en second plan et ne furent que très peu perçus par le public qui s'indignait toujours des audaces du périodique. Ce ton moderne n'empêcha pas pour autant le *Yellow Book* de bien se vendre : il y eut quatre éditions du volume un (7 000 exemplaires en tout, dont 633 invendus, et 5 000 vendus dès les cinq premiers jours²) et trois éditions du volume deux (5 000 exemplaires dont 1 030 invendus³). Avec le volume trois, les ventes commencèrent à se tasser même si les chiffres restaient acceptables pour une publication de ce type, et deux éditions furent tirées

¹ Miss SUMNER, *Plein Air*, *The Yellow Book* 4 (Jan. 1895) : 237.

² NELSON, "Appendix C — The Bodley Head Periodicals", *The Early Nineties* 300.

³ Voir NELSON, "Appendix G : Production Costs and Final Inventory", *The Early Nineties* 322.

des volumes suivants (au moins jusqu'au neuvième)¹. En avril 1895, cependant, un événement extérieur inattendu vint bouleverser la trajectoire du *Yellow Book*.

Le procès Wilde

La deuxième secousse qu'eut à subir le *Yellow Book* après le départ de Mathews fut d'une amplitude bien plus conséquente et eut des retombées immédiatement perceptibles qui, à long terme, signèrent l'arrêt de mort du périodique. Le catalyseur de ce bouleversement, de façon assez ironique, fut celui que les éditeurs du *Yellow Book* avaient toujours refusé d'associer à leur périodique : Oscar Wilde. Au début 1895, après le succès de scandale de son roman *The Picture of Dorian Gray* et la popularité de ses comédies de moeurs (*The Importance of Being Earnest*, la dernière d'entre elles, faisait alors fureur à Londres), Oscar Wilde avait atteint le faite de la gloire. Grisé par le succès, persuadé de son invulnérabilité, il s'affichait de plus en plus ouvertement avec ses conquêtes masculines, dont un jeune aristocrate, Lord Alfred Douglas, surnommé Bosie par ses amis. Cette relation n'était pas du goût du Marquis de Queensberry, l'irascible père de Bosie, qui se mêla de l'affaire et commença à faire envoyer à Wilde des lettres dénonçant ce qu'il appelait sa sodomie. Persuadé de son fait, et encouragé dans son action par Lord Alfred Douglas lui-même, Wilde intenta un procès en diffamation contre Queensberry qui bientôt tourna à son désavantage, la société n'étant que trop contente d'avoir enfin un motif de se débarrasser de cet Irlandais si sûr de lui dont la réussite et les excentricités commençaient à mettre mal à l'aise toutes les classes sociales. Très vite, le procès de Wilde contre Queensberry se transforma en un procès retentissant de la société puritaine contre Wilde, procès qu'il aurait pu éviter s'il avait gardé sa réserve, mais que, dans sa flamboyance si coutumière, il affronta comme un nouveau jeu. Le procès d'Oscar Wilde pour homosexualité active et corruption de mineurs fut sordide par de nombreux points et ressembla souvent à un coup monté contre l'artiste et le symbole qu'il représentait.

On retient aujourd'hui encore le procès Wilde comme l'un des plus importants du siècle en Angleterre, et il fut à cet égard souvent comparé au procès Dreyfus en France² : devant le malaise fin de siècle, la société bien pensante recherchait des coupables, et si la

¹ Ces chiffres sont donnés en page 6 des publicités du volume 10.

² Philippe JULLIAN, *Oscar Wilde* (Paris : Librairie Académique Perrin, 1967) 323-324. Voir également le développement de Jacques de LANGLADE dans *Oscar Wilde ou la vérité des masques* (Paris : Editions Mazarine, 1987) 278-300.

France choisit les Juifs, l'Angleterre préféra s'attaquer à ceux qu'elle affublait du nom péjoratif d'esthètes ou de décadents. D'ailleurs, si les Anglais critiquèrent violemment le gouvernement français pour son attitude incohérente face à Dreyfus, les Français s'insurgèrent contre la lourde peine de deux ans de travaux forcés infligée à Wilde et acceptèrent de l'accueillir à sa sortie de la prison de Reading. Quoi qu'il en soit, le procès Wilde marqua la fin de la décadence (un dernier soubresaut fut, en 1896, la parution — éphémère — du *Savoy* de Symons et Beardsley) et de nombreux auteurs et artistes (dont Thomas Hardy lui-même) préférèrent s'exiler temporairement en France.

Le procès Wilde blessa le *Yellow Book* encore plus directement et plus profondément que ses fondateurs auraient pu l'imaginer. Un quiproquo malencontreux — ou un coup monté de la presse ? — fut à l'origine de l'association entre Wilde et le périodique alors que l'auteur en avait toujours été écarté. Le jour de son arrestation, en effet, Wilde portait un volume jaune sous le bras — et les journaux du dimanche titrèrent : "ARREST OF OSCAR WILDE, YELLOW BOOK UNDER HIS ARM". Le volume en question était un roman français (*Aphrodite* de Pierre Louÿs), mais les Londoniens ne cherchèrent pas plus loin, sachant que si le nom de Wilde n'apparaissait pas dans le *Yellow Book*, son esprit tout entier en infiltrait les pages : ils se précipitèrent pour venir jeter des pierres contre la vitrine de la Bodley Head à Vigo Street. La plupart d'entre eux n'avaient probablement jamais ouvert un seul volume du *Yellow Book*, mais la campagne publicitaire de Lane et toutes les critiques indignées qui avaient paru dans la presse non spécialisée étaient à la base de leur connaissance du périodique.

Pour ajouter à la confusion générale qui s'ensuivit, John Lane était à ce moment en déplacement aux Etats-Unis et il n'avait d'écho du procès Wilde que de façon très sybilline — les journaux américains n'ayant prêté qu'une attention épisodique à l'affaire. Dès qu'ils apprirent la nouvelle de l'arrestation de Wilde — le procès durait depuis un moment déjà et avait fait couler beaucoup d'encre en Angleterre — les poètes les plus traditionnalistes de la Bodley Head, avec à leur tête William Watson, Wilfrid et Alice Meynell, écrivirent une lettre à John Lane pour demander expressément que tout contrat avec Wilde soit résilié, puis, dans un second temps, que Beardsley soit renvoyé purement et simplement du *Yellow Book*. Le procès Wilde ne fut qu'un catalyseur dans leur réaction, car il y avait déjà bien longtemps qu'ils répugnaient à travailler pour le même éditeur que le jeune artiste, mais il précipita certainement les choses. Lane, qui ne savait trop à quoi s'en tenir, pensa que Beardsley s'était impliqué dans quelque affaire dont les journaux américains n'avaient pas parlé. Partagé entre son admiration pour l'artiste et son

souci de préserver un semblant de respectabilité à son périodique, il se trouva bien embarrassé. Une lettre qu'il écrivit à son associé Chapman depuis les Etats Unis illustre ses nombreuses interrogations :

DEAR CHAPMAN,

On my arrival here on Sunday morn : I at once sent for the papers and learnt the result of the Oscar trial of last Wednesday. I was amazed to see the name of - - -, it caught my eye at once. Directly after a little breakfast I sent you a cable withdrawing the Wilde books. On the Monday morn : I got your cable with the message from Watson and Meynell, so I was glad that I acted before that command came. In the afternoon I recd : a cable from Watson which I cabled to you for advice about ; the demand, to me, seemed extraordinary. I acted on your advice, but I have in every other respect acted in the dark. What caused the demand ? Nothing has appeared here to justify the action and it seems to me a great injustice to Beardsley. So think Kipling, Le Gallienne and Tree¹, but I conclude something disagreeable has happened unknown to me. I hope, however, that you are sending me the papers with full reports ; here very little appears. I saw the editor of the *N. Y. Times* this morn : — a friend of Norman's —, he told me that the English papers were giving 10 to 12 columns to the case excepting the virtuous *Westminster Gazette*, which prided itself on not reporting the case. Should they, however — which seems to me quite likely — go for Beardsley, do not forget to write (or *inspire* someone else), pointing out that the *Westminster* wrote to us for the loan of the block of "The Wagnerites" to reproduce it !

If Beardsley is attacked, I hope someone will suggest that he has been the modern Hogarth in pointing out and, as it were, lampooning the period and its customs and chiefly in the *Y. B.* [...] ².

Lorsqu'il était parti pour les Etats Unis, les résultats de l'action de Wilde contre Queensberry n'étaient pas encore connus, mais Lane était persuadé que la société aurait finalement raison de Wilde et qu'il existait tant de preuves concrètes contre lui que le procès ne pouvait que tourner à son désavantage. En bon homme d'affaires qu'il était, Lane n'avait pas jugé bon de retirer les ouvrages de Wilde de la Bodley Head avant le procès — car ces ouvrages étaient parmi ceux qui lui apportaient le plus de bénéfices — mais il avait déjà préféré renvoyer un de ses jeunes employés, Edward Shelley, en raison de sa liaison orageuse et désastreuse avec Wilde. Lorsqu'il comprit que le vent avait définitivement tourné, Lane n'hésita donc pas un seul instant, ne voulant pas risquer son avenir d'éditeur à long terme, et il supprima le nom de Wilde des listes de la Bodley Head. En ce qui concernait Beardsley, Lane se jugeait trop éloigné de Londres pour prendre une décision adéquate, et il envoya un autre télégramme à Chapman lui demandant de prendre lui-même la décision vis-à-vis de Beardsley. Harland étant à Paris à cette époque, Chapman se retrouva seul face aux protestations des Meynell, de Mrs Humphrey Ward, et

¹ Richard Le Gallienne, Rudyard Kipling et Herbert Beerbohm Tree, demi-frère de Max Beerbohm, étaient à ce moment aux Etats-Unis eux aussi. Voir *MIX A Study in Yellow* 140.

² MAY, *Lane* 83-84. Lettre du 9 avril 1895 écrite de New York.

de William Watson, qui faisaient partie des auteurs les plus respectés de la Bodley Head, et qui menaçaient de cesser leur contribution si Beardsley n'était pas renvoyé. Cette succession d'événements malencontreux, depuis l'absence de Lane et Harland jusqu'au livre jaune porté par Wilde lors de son arrestation, poussèrent Chapman à renvoyer Beardsley de la Bodley Head. A court terme, le côté homme d'affaires de Lane l'emporta sur le reste, et il essaya de se persuader qu'il avait eu raison de laisser son associé prendre cette décision : le plus important pour lui était de sauver le *Yellow Book* de la débâcle, même si cela devait se faire au détriment de sa qualité.

Le renvoi de Beardsley — même si Lane se refusa toujours d'employer directement ce terme — symbolise le triomphe de la prudence de Lane et de la Bodley Head en général. Malgré la vague de peur qui s'installa dans les milieux d'avant-garde de l'époque à la suite du procès, plusieurs artistes et écrivains du *Yellow Book* n'hésitèrent pas à formuler leur désapprobation face au renvoi de Beardsley qu'ils jugeaient injuste vu les grandes qualités de l'artiste et le zèle qu'il avait mis dans cette entreprise. Parmi ces artistes se trouvaient Henry Harland, Ella D'Arcy ou Richard Le Gallienne qui continuèrent toutefois de collaborer au périodique. En revanche d'autres grandes figures du *Yellow Book* décidèrent, en signe de protestation et de solidarité, de cesser leur collaboration au périodique, surtout parmi les artistes où Beardsley comptait de nombreux amis. Ce fut le cas notamment de Walter Sickert et Philip Wilson Steer, qui avaient largement contribué à donner une image de qualité à la partie artistique, et, de façon temporaire puisqu'il revint dans les derniers numéros, de Max Beerbohm, l'ami de Beardsley. La Bodley Head avait donc réussi à garder la confiance de ses poètes les plus traditionnels, mais elle n'avait pas perdu que Beardsley. Quelque temps plus tard, le jeune artiste fut contacté par Arthur Symons, lui aussi transfuge du *Yellow Book*, pour créer un nouveau périodique artistique et littéraire sur le modèle du *Yellow Book* mais sans aucune concession au goût public cette fois. Beardsley en devint le directeur artistique et s'attela avec ferveur à son nouveau travail pour le futur *Savoy*. Avant de lancer le premier numéro, pour exprimer sa colère contre la Bodley Head, il dessina un prospectus où l'on voyait un petit garçon piétiner et uriner sur un volume du *Yellow Book*... Le dessin fut censuré en partie par son nouvel éditeur, Leonard Smithers.

Le volume cinq du *Yellow Book* devant paraître au mois d'avril 1895, une première maquette comportant des dessins de Beardsley était déjà sur les presses lorsque l'on signifia au jeune artiste son renvoi. Il existe un manuscrit du volume tel qu'il aurait dû paraître si le procès d'Oscar Wilde n'était pas venu tout bouleverser : *Frontispiece to*

the Chopin Nocturnes, Atalanta, Black Coffee et *Miss Letty Hind* dans *An Artist's Model* sont les titres des dessins, tous publiés par la suite, que Beardsley aurait dû y faire paraître. Ces dessins ne montrent pas d'évolution par rapport aux volumes précédents et correspondent toujours à la même phase de l'art de Beardsley. Selon Katherine L. Mix, il reste un exemplaire seulement du volume cinq originel. Celui-ci était en la possession d'Edmund Gosse à qui Harland l'avait offert, et porte cette inscription de l'auteur sur la première page :

Of this dummy copy of *The Yellow Book*, in its suppressed form, the cover, with Aubrey Beardsley's design, and the four rejected plates by the same artist, were given me by the Editor, Henry Harland. Hardly another copy exists, so rigorously were they destroyed, when W. Watson telegraphed that either Beardsley must withdraw, or he should. The cancelled list of Contents, and his own poem, were given me by Watson¹.

Toujours selon Katherine L. Mix, cet exemplaire unique aurait par la suite été vendu à un amateur américain à la Galerie Anderson de New York².

Dans la nouvelle mouture du volume cinq, le nom d'Aubrey Beardsley, qui avait marqué de son sceau la jeunesse du périodique, disparut définitivement de la table des matières³. Dans l'affolement général qui suivit le procès Wilde et le renvoi du directeur de la partie artistique, les éditeurs du *Yellow Book* ne purent pas — ou plus probablement oublièrent — de modifier le contreplat, lui aussi illustré par Beardsley. Celui-ci fut remplacé par un dessin de Patten Wilson dès le numéro suivant, mais sa présence dans le volume cinq malgré l'absence de Beardsley fait symboliquement de ce volume un numéro de transition. Dans la partie littéraire, aucun changement ne fut perceptible puisque le volume avait été composé entièrement avant le renvoi de Beardsley, même si de nouveaux noms apparaissaient, dont certains participèrent régulièrement au périodique par la suite, et d'autres se contentèrent d'un bref passage. Cependant, la position du poème de William Watson, "Hymn to the Sea", en tout début du périodique, semble représenter de par son style hautement classique et traditionnel le nouvel esprit que les collaborateurs ayant souhaité le départ de Beardsley voulaient faire adopter au périodique⁴.

¹ E. Hillhouse M. COX, éd., *The Library of Edmund Gosse* (London : Dulau & Co., 1924) 299-300. Cité dans MIX, *A Study in Yellow* 147-148.

² MIX, *A Study in Yellow* 148.

³ Le plat illustré par Beardsley fut remplacé par un dessin anonyme signé W. H. TOWNSEND selon Alfred L. BUSH dans "The Exhibition : a Retrospective Review", *Wilde and the Nineties — An Essay and an Exhibition*, éd. par Richard ELLMANN et al. (Princeton : Princeton University Library, 1966) 31-65 [51]. Townsend était un dessinateur en noir et blanc qui travailla notamment pour *Punch* et qui aimait signer ses dessin "Fin-de-Ville". Cette information n'est toutefois reprise nulle part ailleurs.

⁴ William WATSON, "Hymn to the Sea", *The Yellow Book* 5 (Apr. 1895) : 11-18.

Le chant du cygne

Après avoir vécu pendant près d'un an sous l'influence d'Aubrey Beardsley, le *Yellow Book* devait maintenant se trouver une nouvelle unité de ton. Ayant compris que le vent avait tourné et qu'il n'était plus rentable de publier la littérature associée au nom de Wilde et de ses amis, Lane abandonna ses ambitions premières et voulut avant tout vendre ses volumes au public bourgeois, donc essayer de ne plus choquer pour choquer. Patten Wilson, nouveau responsable de la partie artistique¹ bien que le titre ne lui fût jamais réellement donné, illustre le virage amorcé par le périodique. Artiste en noir et blanc de scènes souvent fantastiques et inspirées des légendes orientales, Patten Wilson était loin de posséder le génie de Beardsley, et le départ de Sickert et de Steer constituait un vide supplémentaire. Afin de remédier à ces absences et de tenter de retrouver l'excellence et l'unité de la section artistique des premiers volumes, Wilson, Harland et Lane eurent l'idée de présenter plusieurs écoles d'art dans les volumes suivants. C'est ainsi que le volume sept fut consacré aux peintres de l'école en plein air de Newlyn, le volume huit aux peintres de l'école impressionniste de Glasgow, le volume neuf aux dessinateurs de l'école d'arts décoratifs de Birmingham, et le volume dix aux disciples de Charles Rennie Mackintosh — Frances et Margaret Macdonald et James McNair — plus connus sous le nom "the Glasgow Four". A partir du volume onze, faute de nouvelles écoles à présenter, le *Yellow Book* se réduisit de plus en plus à une présentation d'illustrateurs secondaires et aujourd'hui oubliés, parmi lesquels de nombreuses jeunes femmes comme les soeurs Syrett, Amelia Bauërle ou Ethel Reed. Il devint ainsi plus proche de la qualité des périodiques féminins bon marché de l'époque que d'un véritable périodique artistique. La qualité de la partie artistique descendit donc d'un cran à partir du volume six mais surtout dans les trois derniers numéros. De même, l'audace et la modernité de l'ensemble disparurent presque totalement après le départ de Beardsley. Bien sûr, les peintres et artistes présentés n'étaient pas dans la lignée traditionnelle victorienne : les peintres de l'Ecole de Glasgow, par exemple, s'étaient en leur temps opposés au conformisme de la Royal Academy et ils avaient longtemps été refusés dans les expositions officielles anglaises et écossaises. Cependant, dans les années 1890, ils étaient devenus presque respectables, et leur rébellion paraissait bien pâle à côté de celle de Beardsley.

¹ Plusieurs artistes contactés par Lane refusèrent de prendre la place d'Aubrey Beardsley. Parmi eux, Dugald S. McColl, qui avait fait partie du GROB et qui était un ami du jeune artiste. Cf MIX, *A Study in Yellow* 164-165.

Dans la partie littéraire, l'absence de Beardsley se fit moins sentir même si le but de Lane et de Harland était maintenant d'éviter tout excès. Comme dans les premiers volumes, de nouveaux noms continuèrent à apparaître, avec en alternance des auteurs sûrs et de jeunes talents plus ou moins connus et plus ou moins prometteurs. Des noms tels ceux d'Arnold Bennett, George Gissing, ou H. G. Wells se retrouvèrent ainsi au milieu d'auteurs parfois inconnus comme le poète A. Myron ou l'écrivain Jennie Eustace. Si l'on peut regretter l'absence de certains poètes clés des années 1890 comme Arthur Symons, Lionel Johnson ou John Davidson, la qualité globale de la partie littéraire resta malgré tout assez élevée. Cependant, la cohérence interne des premiers numéros était trop loin maintenant et la dynamique initiale ne fonctionnait plus, notamment du fait que les collaborateurs étaient de plus en plus nombreux et éphémères. En effet, un trait frappant du périodique en est la proportion élevée de collaborateurs n'ayant participé qu'à un seul volume : plus des trois-quarts pour la partie art et un peu plus de la moitié pour la partie littérature. Si l'on considère les artistes ou écrivains ayant contribué à un ou deux volumes maximum (près de quatre-vingt-douze pour cent des artistes et soixante dix-huit pour cent des écrivains), il ne reste guère de place pour les collaborateurs réguliers¹. Il est logique de penser que sans le départ d'Aubrey Beardsley après le quatrième volume, les chiffres eussent été différents puisque c'est surtout à partir du sixième volume que les collaborateurs, notamment dans la partie art, devinrent de plus en plus éphémères. Ce trait eut toutefois au moins l'avantage de faire du *Yellow Book* une véritable vitrine des divers talents plus ou moins sûrs des années 1890². Contrairement à ce qu'en dirent de

¹ Parmi ceux-ci, dans la partie art, Patten Wilson participa à six volumes ; Charles Conder, Philip Wilson Steer, Walter Sickert et Aubrey Beardsley à cinq volumes ; Alfred Thornton, David Young Cameron et Archibald Standish Hartrick à quatre volumes et Edward Arthur Walton à trois volumes. Dans la partie littérature, certains collaborateurs furent très réguliers : Henry Harland, qui, sous son nom véritable ou caché sous divers pseudonymes, participa aux treize volumes ; Ella D'Arcy (dix volumes) ; Richard Le Gallienne et Richard Garnett (neuf volumes) ; Olive Custance, Rosamund Marriott Watson et Kenneth Grahame (huit volumes) ; Max Beerbohm et Evelyn Sharp (six volumes) ; William Watson, Stanley Victor Makower, Hubert Crackanthorpe et John Davidson (cinq volumes) ; C. S., Leila Macdonald, Henry James et Nora Hopper (quatre volumes), et enfin Dauphin Meunier, Henry Brereton Marriott Watson, Dollie Radford, Mabel Hickson, Ernest Wentworth, Baron Corvo, Alma Strettell, Menie Muriel Dowie, John Buchan, Netta Syrett, Oswald Sickert et Arthur Christopher Benson (trois volumes).

² Quelques chiffres : 239 collaborateurs (Max Beerbohm participant à la fois aux deux parties) dont 68 femmes (28,6 %) : ces chiffres considèrent que "Scott Mathewson" est un pseudonyme de Henry Harland et que "A Woman" est un pseudonyme de Frederick Greenwood. Dans la partie art, on décompte 107 collaborateurs (dont un artiste anonyme), dont 20 femmes (18,9 %). Dans la partie littérature, on décompte 133 collaborateurs, dont 48 femmes (36 %).

Ont participé à 1 volume : ART : 82 (76,6 %) ; LITTÉRATURE : 74 (55,5 %).
 Ont participé à 2 volumes : ART : 16 (14,9 %) ; LITTÉRATURE : 30 (22,5 %).
 Ont participé à 3 volumes : ART : 1 (0,93 %) ; LITTÉRATURE : 12 (9 %).
 Ont participé à 4 volumes : ART : 3 (2,8 %) ; LITTÉRATURE : 4 (3 %).

nombreux critiques¹, le *Yellow Book* ne devint pas un périodique médiocre : il fut plus ordinaire, certes, à l'image de son nouveau contreplat signé de Patten Wilson, qui représente un décor banal de bateaux et de cordes marines (*Fig. 4*), mais ses derniers numéros demeurent un miroir intéressant pour l'historien de l'art et de la littérature des années 1890.

Le départ de Beardsley avait donc changé la nature du périodique. Comme l'écrivit John May : "Its significance as a 'geste', as a 'fanfaronnade', ceased when that fantastic genius [A. Beardsley] went from it. It became merely an excellent magazine"². Nombreux furent les critiques et contemporains qui soulignèrent le vide qu'avait créé le départ du jeune dessinateur, dont par exemple Haldane Macfall, auteur de plusieurs articles et ouvrages sur Beardsley :

[...] it must be confessed that *The Yellow Book* at once became a stale farce played by all concerned, from the leading lady to the scene-shifter, as though *Hamlet* were being attempted without the Prince of Denmark³.

En fait, toutes les personnalités liées à l'aventure du *Yellow Book* s'accordèrent pour dire qu'Aubrey Beardsley était l'âme du *Yellow Book*, voire qu'il était le *Yellow Book*. Un contemporain remarqua même que sans Beardsley le *Yellow Book* n'avait plus aucune cohérence interne, et il ajouta : "[Aubrey Beardsley] had been the *clou* of *The Yellow Book* — for after he ceased to draw for it, it turned grey, as was remarked at the time, in a single night, though it lingered on, feeble and quite respectable, for nine issues more"⁴.

Le changement de ton du *Yellow Book* eut évidemment des retombées sur le public. Après le tollé général qui avait suivi les premiers volumes, la critique se fit plus

Ont participé à 5 volumes : ART : 4 (3,7 %) ; LITTERATURE : 4 (3 %).

Ont participé à 6 volume : ART : 1 (0,93 %) ; LITTERATURE : 2 (1,5 %).

Ont participé à 8 volumes : ART : 0 ; LITTERATURE : 3 (2,25 %).

Ont participé à 9 volumes : ART : 0 ; LITTERATURE : 2 (1,5 %).

Ont participé à 10 volumes : ART : 0 ; LITTERATURE : 1 (0,75 %).

Ont participé à 13 volumes : ART : 0 ; LITTERATURE : 1 (0,75 %).

¹ On peut citer, entre autres, James THORPE dans *English Illustration : The Nineties* (London : Faber, 1935) 190 : "From a very sensational and promising beginning *The Yellow Book* gradually sank almost to the artistic level of a Victorian young lady's album. Its short career rather suggests a naughty boy who set out full of a grim determination to be really wicked and then was suddenly seized with fright at his own daring temerity. His later respectable probity was thus made more conspicuous by the memory of his earlier devilish intentions".

² MAY, *Lane* 81.

³ Haldane C. MACFALL, *Aubrey Beardsley : The Man and his Work* (London : John Lane, 1928) 63.

⁴ Edward F. BENSON, *As We Were — a Victorian Peep-Show*, 1930 (London : The Hogarth Press, 1985) 315.

modérée et finit par devenir indifférente. Lane et son équipe, qui ne manquaient jamais une occasion de se faire un peu de publicité, en profitèrent pour faire un montage des opinions sur les différentes contributions et détruire par la base le fondement des critiques en montrant que ce qui était jugé admirable par un journaliste était décrit comme exécration par un autre... Au fil des numéros, les articles critiques s'espacèrent et le *Yellow Book* n'eut même pas droit à un entrefilet dans la presse lorsqu'il cessa de paraître après le volume treize. La fièvre générale des tout débuts, suscitée en grande partie par la campagne publicitaire provocante de John Lane, dont l'intensité était encore rare à l'époque, était maintenant presque entièrement retombée, même parmi les plus proches collaborateurs du périodique. John Lane lui-même ne voyait plus dans le *Yellow Book* un bon moyen de découvrir de nouveaux talents pour sa maison d'édition : le *Yellow Book* avait cessé d'être intéressant pour l'homme d'affaires qu'il était avant tout.

Plus que des critiques indignées, le *Yellow Book* était donc mort de l'indifférence grandissante de son public et de ses fondateurs. De façon assez ironique, l'échec financier de Lane trouva sa cause dans ses efforts pour s'assurer les bonnes grâces du public victorien. Lane avait en effet accepté la réputation décadente du *Yellow Book* tant qu'elle pouvait apporter des lecteurs — et donc de l'argent — à la Bodley Head, mais l'humeur du temps n'était plus à la provocation. Il avait accepté de publier le *Yellow Book* à un moment où il y avait un grand intérêt de haine ou de passion pour la nouvelle littérature, ce qui commençait à n'être plus le cas dans les toute dernières années du siècle. C'est ainsi que paradoxalement, si les réactions outrées du début correspondaient à des chiffres de vente assez élevés, ceux-ci baissèrent en flèche après le renvoi de Beardsley, alors que les critiques devenaient beaucoup plus clémentes. L'attitude du *Yellow Book* face à son public fut d'ailleurs elle aussi très paradoxale : le prospectus de mars 1894 avait insisté sur le côté populaire de l'entreprise ("popular in the best sense of the word"), et dans toutes leurs interviews, Beardsley, Lane et Harland s'en étaient fait l'écho. Afin de toucher un public assez large qui puisse l'aider à survivre, le *Yellow Book* avait pour ambition de donner le goût de la lecture à ceux qui ne le possédaient pas encore. Pourtant, dans les premiers volumes, le choix des contributions, le désir affiché d'être résolument moderne, voire avant-gardiste, et le refus de se plier aux exigences de Mrs Grundy, marquaient au contraire une volonté nette de se démarquer de la littérature et de l'art plus traditionnels et de s'adresser seulement à une élite très réduite. Lorsque le périodique devint plus conventionnel et que ses ventes, en contrepartie, commencèrent à baisser, Lane crut que le changement de ton du *Yellow Book* attirerait une clientèle plus large, mais il commit une lourde erreur stratégique. Dans les derniers numéros, Harland pensa que le seul moyen de

sauver le *Yellow Book* était de montrer de nouveau, explicitement cette fois, que le périodique était le fait d'une élite et ne pouvait donc s'adresser qu'à une élite — voulant ainsi tenter de garder le public initié qui commençait à se détourner du périodique après son changement de ton. L'attitude méprisante qu'il adopta, sous le masque du Nain Jaune, envers l'homme moyen, est caractéristique de ce type de discours¹. Même s'il intéressa les critiques qui se demandèrent qui se cachait derrière ce pseudonyme, le Nain Jaune ne parvint pas à endiguer le flot des lecteurs qui quittaient le *Yellow Book*. Le renvoi de Beardsley ne s'avéra donc pas une décision commerciale positive à long terme : tant qu'il choquait, le *Yellow Book* agaçait mais se vendait ; à la fin, il devint tout simplement un autre périodique artistique et littéraire comme il commençait à en exister beaucoup d'autres. De toute façon, même si l'histoire des années 1890 avait suivi un autre cours, même si le procès Wilde n'avait pas eu lieu ou si Beardsley était resté au *Yellow Book*, celui-ci, comme toutes les petites revues de cette fin de siècle, portait en lui le sceau de l'éphémérité et était condamné à plus ou moins long terme. Aurait-il d'ailleurs été si représentatif de son époque s'il lui avait survécu ?

Dans toute cette description du *Yellow Book* et de sa réception auprès des critiques et du public, il est apparu que le mot le plus souvent utilisé pour qualifier les débuts du périodique était celui de "décadent" mais que cette réputation du *Yellow Book*, de par la variété de ses contributions, était surfaite, notamment après le départ de Beardsley. Même Arthur Waugh, critique de tendance traditionnelle, comme le montre son essai "Reticence in Literature" paru dans le volume un, s'insurgea contre ce qualificatif pourtant si souvent utilisé pour décrire le périodique :

I have at hand the earliest documentary evidence of what *The Yellow Book* was intended to be — a very different affair indeed from what is commonly reported to have been among those who were born after it was dead and have not perhaps taken the trouble to look into the features of its death-mask [...] There was no sort of hint that *The Yellow Book* was to be the oriflamme of decadence ; indeed, if any such suggestion had been made to its publisher, he would have become inarticulate on the spot².

D'ailleurs, si l'on la compare la profession de foi du *Yellow Book*, exprimée dans le prospectus de mars 1894, à celle du *Décadent* français, fondé par Anatole Baju en 1886, la première paraît bien inoffensive :

¹ Voir [THE YELLOW DWARF], "Dogs, Cats, Books", où le public victorien est comparé à une meute de chiens ignorants n'ayant que faire de la prose raffinée de certains "chats" de la littérature contemporaine — parmi lesquels plusieurs auteurs du *Yellow Book*. Cet essai est étudié dans le chapitre 11 consacré à Harland.

² WAUGH, *One Man's Road* 250-251.

Se dissimuler l'état de décadence dans lequel nous sommes arrivés serait le comble de l'insenséisme. Religions, mœurs, justice, tout décade, ou plutôt tout subit une transformation inéluctable. La société se désagrège sous l'action corrosive d'une civilisation déliquescence. L'homme moderne est un blasé. Affinement d'appétits, de sensations, de goût, du luxe, de jouissances ; névrose, hystérie, hypnotisme, morphinomanie, charlatanisme scientifique, schopenhauérisme à outrance, tels sont les prodromes de l'évolution sociale. (...)

Nous vouons cette feuille aux innovations tuantes, aux audaces stupéfiantes, aux incohérences à trente-six atmosphères dans la limite la plus reculée de leur compatibilité avec ces conventions archaïques étiquetées du nom de morale publique. Nous serons les vedettes d'une littérature idéale, les précurseurs du transformisme latent qui afouille les strates superposées du classicisme, du romantisme et du naturalisme. En un mot nous serons les mahdis clamant éternellement le dogme élixirisé, le verbe quintessencié du décadisme triomphant¹.

Le Yellow Book fut indubitablement victime d'une fausse interprétation de la part de son public, et le titre qu'avaient choisi ses fondateurs n'était pas étranger à ce fait. Toutefois, avant d'analyser l'influence qu'eut ce titre sur la trajectoire du périodique, il convient de s'attacher de plus près aux différentes écoles de pensée et d'expression qui purent s'exprimer dans ses pages, dans la partie littéraire puis dans la partie artistique, afin de découvrir en toute objectivité la richesse et la variété qui firent du *Yellow Book* beaucoup plus qu'un simple périodique "décadent".

¹ LA REDACTION, "Aux lecteurs", *Le Décadent* 10 avr. 1886. Cité dans Noël RICHARD, *Le mouvement Décadent : Dandys, Esthètes et Quintessents* (Paris : Nizet, 1968) 24.

Chapitre 4 : Le *Yellow Book*, vitrine des années 1890 (I) — la partie littéraire

Arrivés à ce point de la discussion, un terme devient nécessaire à définir et à replacer dans son contexte — celui de "décadence", jusqu'ici utilisé avec précaution dans le sens que lui donnait le public de la fin du dix-neuvième siècle, c'est-à-dire toute manifestation d'apparence anormale, malsaine et immorale en littérature, comme dans le domaine de l'art et de la vie. Le mot de "décadence" est peut-être l'un des termes les plus difficiles à définir exactement dans le domaine de la critique littéraire car il fut justement utilisé de façon très extensive et peu réfléchi. Lorsqu'on ajoute à cela le fait que les principaux intéressés eux-mêmes ne facilitèrent pas la tâche en donnant des définitions qu'ils retirèrent quelques années plus tard, on comprendra le flou qui entoure cette idée pourtant capitale dans la compréhension des années 1890 et de leurs tâtonnements.

Vers une définition de la notion de décadence

L'une des caractéristiques les plus flagrantes de la décadence anglaise de la fin du dix-neuvième siècle est d'avoir été un nom utilisé de façon récurrente dans le domaine de la littérature et de l'art sans avoir jamais représenté un véritable mouvement. La notion de décadence avait été importée de France où elle était un mouvement prônant l'autonomie de l'art et le détachement superbe de l'artiste par rapport à la société bourgeoise, passant par le culte de l'artificiel et du bizarre, parfois du morbide, se délectant d'univers exotiques et de sensations raffinées, et insistant tout particulièrement sur l'auto-analyse et l'introspection de l'artiste. En raison de ces divers traits, les écrivains décadents étaient souvent jugés pervers, et leurs héros, rongés par la maladie fin de siècle, semblaient condamnés à des vies d'ennui et de désillusion passées à cultiver les sensations les plus extrêmes. *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire (1857) fut un premier manifeste du mouvement, que vinrent compléter de nombreux ouvrages d'artistes aux renommées diverses, dont le roman *A Rebours* de Joris Karl Huysmans (1884), qu'Arthur Symons surnomma le "bréviaire" de la décadence pour sa présentation d'un jeune aristocrate névrosé, Des Esseintes, enfermé dans ses interrogations et ses désirs de sensations toujours plus fortes.

La décadence était un mouvement passant constamment d'un extrême à l'autre. Dans une lettre de 1887 à Louise Collet, Flaubert exprima très bien ce point en écrivant :

"L'ignoble me plaît, c'est le sublime d'en bas"¹. C'est ainsi que Des Esseintes se délecte à partager sa vie entre l'évocation des fastes de Byzance et l'apparence quasi-monastique de certaines de ses pièces. Verlaine, dans une superbe définition du mot, souligne les diverses facettes de ce culte du raffinement afin de montrer qu'il n'est pas synonyme de déchéance :

J'aime le mot de décadence tout miroitant de pourpre et d'ors. J'en révoque, bien entendu, toute imputation injurieuse et toute idée de déchéance. Ce mot suppose au contraire des pensées raffinées d'extrême civilisation, une haute culture littéraire, une âme capable d'intensives voluptés. Il projette des éclats d'incendie et des lueurs de pierreries. Il est fait d'un mélange d'esprit charnel et de chair triste et de toutes les splendeurs violentes du bas-empire ; il respire le fard des courtisanes, les jeux du cirque, le souffle des belluaires, le bondissement des fauves, l'écroulement dans les flammes des races épuisées par la force de sentir, au bruit envahisseur des trompettes ennemies. La décadence, c'est Sardanapale allumant le brasier au milieu de ses femmes, c'est Sénèque s'ouvrant les veines en déclamant des vers, c'est Pétrone masquant de fleurs son agonie. C'est encore, si vous voulez prendre des exemples moins éloignés de nous, les marquises marchant à la guillotine avec un sourire et le souci de ne pas déranger leur coiffure. C'est l'art de mourir en beauté. C'est d'ailleurs ce sentiment qui m'a dicté le sonnet que vous connaissez :

Je suis l'Empire à la fin de la décadence.

Il y a aussi dans ce mot une part de langueur faite d'impuissance résignée, et peut-être du regret de n'avoir pu vivre aux époques robustes et grossières de foi ardente, à l'ombre des cathédrales. Nous pouvons faire une application ironique et nouvelle de ce mot, en y sous-entendant la nécessité de réagir par le délicat, le précieux, le rare, contre les platitudes des temps présents ; même s'il était impossible de laver complètement le mot *décadent* de son mauvais sens, cette injure pittoresque, très automne, très soleil couchant, serait encore à ramasser, en somme² !

Les exemples que Verlaine donne font des décadents des êtres artistiques jusque dans la mort. Les notions de pessimisme et de résignation sont très présentes également, mais l'idée principale est que la décadence représente une extrémité sublime où les sens exacerbés s'ouvrent à toutes les impulsions. Si le public voyait souvent dans cette sensibilité accrue au moindre détail une déformation et une déviation du cours normal de la littérature, Verlaine y trouvait au contraire un signe d'excellence extrême. Qu'elle soit associée à une déchéance par rapport aux normes antérieures ou qu'elle corresponde à un point de raffinements sublimes, la décadence représentait un moment de rupture et de transition vers le nouveau siècle qui se profilait à l'horizon — ce que Paul Bourget exprima dès le milieu des années 1870 : "Nous acceptons sans humilité comme sans orgueil ce terrible mot de *décadence*. Que signifie-t-il de si infamant et de si méprisant que nous devons jeter à l'eau tout travail de l'esprit déshonoré de sa marque ? Les grands

¹ Cité dans Roger KEMPF, *Dandies ; Baudelaire & Cie* (Paris : Editions du Seuil, 1977) 121.

² Paul VERLAINE, *Les Poètes maudits*, 1888, *Verlaine — Oeuvres en prose complètes* (Paris : Gallimard, 1972) 667.

siècles ne sauraient durer toujours, et ils se prolongeraient que leur effrayante monotonie fatiguerait l'admiration jusqu'au dégoût"¹. A une certaine crainte du nouveau siècle s'ajoutait la peur de la fin du monde, alimentée paradoxalement par les dernières théories scientifiques : les récentes découvertes de William Thomson dans le domaine de la thermodynamique avaient notamment montré en 1852 que l'énergie de l'univers serait peu à peu réduite par la diffusion de la chaleur jusqu'à parvenir à un état d'entropie. Cette affirmation, popularisée quelque vingt ans plus tard par un professeur de physique de Owens College, Balfour Stewart, sous-entendait que toute vie disparaîtrait bientôt sur terre, d'où une crainte sans précédent du lendemain dans un monde qui, au contraire, aurait dû croire au progrès de l'humanité vu les avancées spectaculaires dans les divers domaines scientifiques².

En Angleterre, la notion de décadence se développa beaucoup plus tard qu'en France et dans un contexte légèrement différent. A l'origine, deux influences se conjuguèrent : celle de la France, avec un décalage de quelques années, et celle de l'esthétisme au sens large qui, depuis les années 1850, s'était exprimé en Angleterre sous diverses formes dont les plus significatives étaient les théories de Ruskin et de Morris, la mode du japonisme ou le pré-raphaélisme. Le but premier de ces tendances correspondait à un désir de rébellion contre la production de masse et la laideur des industries victoriennes, et à une volonté commune de promouvoir la beauté et l'art. La théorie de l'art pour l'art, que Kant avait introduite dès le début du dix-neuvième siècle en décrivant l'art comme une action désintéressée³, et que les décadents français prônaient déjà depuis plusieurs années, vint se greffer là-dessus, et dès la fin des années 1870 se dessina le "mouvement esthétique" à proprement parler qui fit le régal des journaux satiriques de l'époque et qui se transforma au début des années 1890 en ce que les critiques appelèrent le "mouvement décadent". Pendant de nombreuses années, la critique assimila le plus souvent les deux termes d'esthétisme et de décadence, les utilisant fréquemment dans un sens péjoratif pour décrire globalement ce qu'ils considéraient être

¹ Paul BOURGET, *Le Siècle littéraire* 1 avr. 1876. Cité dans Robert L. DELEVOY, *Le symbolisme*, 1977 (Genève : Editions d'Art Albert Skira, 1982) 52.

² Voir à ce sujet Jerome BUCKLEY, "The Idea of Decadence", *The Triumph of Time : A Study of the Victorian Concepts of Time, History, Progress, and Decadence* (Cambridge : Belknap Press of Harvard UP, 1966) 66-93 [66-67].

³ Pour les sources françaises et allemandes de l'art pour l'art, et notamment l'influence de Kant et Gautier, voir John WILCOX, "The Beginnings of l'art pour l'art", *JAAC* 11 (1953) : 360-377.

les années du déclin de la littérature et de l'art victoriens¹. Au début des années 1960, une réévaluation des étiquettes d'esthétisme et de décadence fut engagée², et celle-ci correspondit à la réévaluation de l'ensemble des années 1890 et de leur rôle capital dans l'articulation entre le dix-neuvième et le vingtième siècles.

L'esthétisme des années 1870-1880 en Angleterre reste aujourd'hui surtout connu par les nombreuses satires que ses excès déclenchèrent. Les artistes de *Punch* s'en donnèrent à cœur joie et ne se lassèrent pas de raconter les tenues et les attitudes extravagantes de jeunes hommes fragiles et affectés qui aimaient s'entourer d'objets médiévalisants ou japonisants, vénéraient la porcelaine bleue et blanche et n'hésitaient pas à se promener dans la rue, à l'image d'Oscar Wilde, en tenant une fleur de lys³ ou un tournesol à la main. Dans la pièce de théâtre *Patience*, bien connue à l'époque puisque cinq cent dix-huit représentations en furent données à Londres, William S. Gilbert exprima ces fantaisies dans quelques vers devenus célèbres et qui contribuèrent à cristalliser la légende des esthètes de la fin du siècle :

A Japanese young man,
A blue and white young man,
Francesca di Rimini, miminy, piminy,
Je-ne-sais-quoi young man !

A pallid and thin young man,
A haggard and lank young man
A greenery-yallery, Grosvenor Gallery,
Foot-in-the-grave young man⁴ !

Les esthètes des années 1880 formaient en effet une coterie à part, marquée par ses règles sartoriales et linguistiques. Ils contribuèrent à mettre à la mode des expressions affectées comme "intense", "consummately quite", "distinctly precious", "too too", ou "utterly utter", et le terme de "Nincompoopiana" fut inventé pour qualifier ce stade avancé de précieux ridicule⁵. La plupart de ces esthètes s'essayèrent à la poésie et participèrent au gonflement impressionnant du nombre des poètes mineurs dans les vingt dernières années

¹ Même William GAUNT, dans son ouvrage *The Aesthetic Adventure*, 1945 (London : Jonathan Cape, 1975), regroupe les deux tendances sous la même bannière.

² Voir à ce sujet Helmut E. GERBER, "Some Problems in Definition", *ELT* 5. 5 (1962) : 31-32.

³ Selon Elizabeth ASLIN dans *The Aesthetic Movement — Prelude to Art Nouveau* (London : Elek, 1969) 97-98, le lys, déjà présent chez Rossetti, était le lien entre le pré-raphaélisme, l'esthétisme et l'art nouveau.

⁴ Cité dans ASLIN, *The Aesthetic Movement* 126.

⁵ Voir à ce sujet Alison ADBURGHAM, *A Punch History of Manners and Modes, 1841-1940* (London : Hutchinson, 1961) 124-126.

du dix-neuvième siècle. Le magazine *Truth* résuma en quelques mots la valeur de leur art : "Half educate a vain youth at Oxford ; let his hair grow ; dip him into erotic French literature ; add one idea ; chop it small ; give a grotesque name ; then serve up as a rival to Milton, Sheridan and Shakespeare"¹. Les esthètes ne s'offensaient guère de telles critiques acerbes : ils jugeaient être bien au-dessus de ces considérations, et l'important pour eux était justement de ne pas passer inaperçus.

L'esthétisme n'était toutefois pas seulement synonyme d'attitudes absurdes, et derrière cette façade ostentatoire se lisaient des théories sur l'art très sérieuses. Plusieurs périodes de l'histoire attiraient les esthètes : le moyen-âge tout d'abord, qu'ils avaient principalement redécouvert à travers les peintures pré-raphaélites, mais surtout la Renaissance que Walter Pater, leur maître à tous, avait évoquée dans son ouvrage culte *The Renaissance*. Plus indirectement, des poètes comme Tennyson, Browning, Rossetti puis Swinburne, pour qui l'art devait être indépendant de tout but moral ou moralisant, influencèrent également les théories esthétiques de la fin du siècle. Enfin, les esthètes avaient une prédilection très marquée pour le dix-huitième siècle, et notamment le dix-huitième siècle français, car pour eux l'art ne devait s'adresser qu'à une élite ainsi que l'exprimèrent Wilde dans son attitude fascinée vis-à-vis de l'aristocratie anglaise et George Moore lorsqu'il déclara que l'art devait être l'antithèse directe de la démocratie ("the direct antithesis of democracy")². Le but des esthètes était de cultiver à tout prix la notion de Beauté dans un univers de plus en plus industrialisé. A la différence de Ruskin qui lui aussi se battait pour l'art, ils refusaient toute idée d'utilitarisme et défendaient avec ardeur la notion de l'art pour l'art : l'art ne devait avoir d'autre but que lui-même. Dès la fin des années 1880, les théories esthétiques ayant peu à peu évolué, elles prirent une tournure plus inquiétante que l'on commença à qualifier de "décadente"³. Sans l'avoir voulu, l'instigateur de cette évolution était Walter Pater dont l'ouvrage *The Renaissance* avait été interprété au-delà de sa volonté, et qui ne pouvait plus rien faire pour endiguer l'engouement dont il était l'objet.

La conclusion de *The Renaissance* de Walter Pater, qui exprime une philosophie de l'art et de la vie où la liberté et la recherche de l'intensité au détriment de toute

¹ Cité dans MIX, *A Study in Yellow* 13.

² Cité dans Jerome H. BUCKLEY, "The Aesthetic Eighties", *The Victorian Temper : a Study of Literary Culture* (London : George Allen & Unwin, 1966) 207-225 [217].

³ Voir Ian FLETCHER, "Some Aspects of Aestheticism", *Twilight of Dawn — Studies in English Literature in Transition*, éd. par O. M. BRACK (Tucson : U of Arizona Press, 1987) 1-33 [12].

contrainte morale prédominant, est le plus souvent citée comme l'écrit théorique de la décadence, et son influence sur un groupe important de jeunes auteurs de la génération fin de siècle prit une telle importance que Pater lui-même, étonné des interprétations données à son texte, jugea sage d'en modifier certains passages. Ce vénérable professeur d'Oxford dont Wilde fut l'un des disciples attentifs, n'avait rien du décadent tel que le voyait le public victorien, et s'il ne pouvait imaginer que ses théories provoquent de telles sur-interprétations, il reste néanmoins à l'origine de ce monde du bizarre chanté par certains écrivains des années 1890, avec ses parfums capiteux et ses couleurs riches, ses jeunes éphèbes sur lesquels des hommes plus mûrs ont une influence destructrice, et son atmosphère où l'art est supérieur à la nature dont il corrige les imperfections. Pater prônait avant tout une expérience intérieure par les sens, la conscience de chaque homme étant alors la spectatrice privilégiée de ses actes — d'où le développement de l'image du double dans la décennie qui suivit. Dans son autre ouvrage capital *Marius the Epicurean* comme dans *The Renaissance*, Pater montre que nous sommes tous des prisonniers de nous-mêmes et que l'intervalle court de notre vie doit être occupé par un maximum de sensations : "To burn always with this hard, gemlike flame, to maintain this ecstasy, is success in life"¹, écrit-il dans sa conclusion à *The Renaissance*, pour ajouter un peu plus loin :

Well ! we are all *condamnés*, as Victor Hugo says : we are all under sentences of death but with a sort of indefinite reprieve — *les hommes sont tous condamnés à mort avec des sursis indéfinis* : we have an interval, and then our place knows us no more. Some spend this interval in listlessness, some in high passions, the wisest, at least among "the children of this world", in art and song. For our one chance lies in expanding that interval, in getting as many pulsations as possible into the given time. Great passions may give us this quickened sense of life, ecstasy and sorrow of love, the various forms of enthusiastic activity, disinterested or otherwise, which come naturally to many of us².

L'artiste, selon Pater, est le seul véritable Sage, celui qui tente de fixer les moments fugitifs de la vie par l'intermédiaire de son art. La notion d'impression, qui revient de façon récurrente dans la plupart des manifestations artistiques et littéraires de la fin du siècle, est centrale pour une bonne compréhension du sens de l'être et de la vie³. Pour Pater, être est plus important qu'agir car toute chose n'est que ce qu'on imagine qu'elle est

¹ Walter PATER, *The Renaissance — Studies in Art and Poetry*, 1873 (London : Macmillan & Co Ltd, 1912) 250.

² PATER, *The Renaissance* 251-252.

³ Voir à ce sujet Ruth Z. TEMPLE, "The Ivory Tower as Lighthouse", *Edwardians and Late Victorians*, éd. Richard ELLMANN (New York ; London : Columbia UP, 1959) 28-49 [35].

— une sorte de prolongement du culte de l'inaction déjà prôné par Coleridge ou Keats en réaction aux valeurs utilitaires victoriennes¹.

Suivant cette doctrine, de nombreux artistes et écrivains de la fin du siècle recherchèrent "l'expérience pour l'expérience", préférant l'intensité à la durée, la superficie à la profondeur — d'où le développement de formes courtes comme le sonnet en poésie, la nouvelle dans le domaine de la prose, la pièce de théâtre en un acte, voire l'épigramme qu'Oscar Wilde contribua à mettre à la mode et qui elle aussi reflétait cette volonté affichée d'extraire un maximum d'intensité d'un minimum d'espace linguistique. Les excès étaient bien sûr inévitables, et Pater ne put les contrôler. Yeats déclara des années plus tard, dans son essai sur la "génération tragique" des années 1890 : "[Pater] taught us to walk upon a rope, tightly stretched through serene air, and we were left to keep our feet upon a swaying rope in a storm"². Dès la fin des années 1880, repris par les jeunes esthètes, le culte de l'expérience esthétique, ainsi que l'explique Ian Small, fut remplacé peu à peu par le culte de toute sensation, quelle qu'en soit la valeur esthétique ou morale : "At some point in the early 1890s, as the cultivation of the beautiful experience for its own sake was replaced as an artistic credo by the cultivation of *any* experience for its own sake, Aestheticism modulated into that movement which we now call Decadence"³. Pater, aujourd'hui souvent ignoré par les critiques littéraires non spécialistes de la période, peut ainsi être considéré comme un pivot essentiel entre le mouvement romantique et le mouvement moderne. L'importance pour lui de la notion d'impression et du désir de l'artiste de fixer des moments par essence éphémères se retrouva plus tard dans les écrits de Marcel Proust, Virginia Woolf, James Joyce et T. S. Eliot, qui n'hésitait d'ailleurs pas à afficher l'influence qu'avait eue sur lui la lecture de *The Renaissance*.

La décadence ne fut jamais un véritable mouvement concerté en Grande Bretagne, au même titre que l'esthétisme d'ailleurs. Les critiques de l'époque, qu'ils soient hostiles à ses manifestations ou au contraire attirés par elles, tentèrent pourtant de le faire croire. Arthur Symons fut l'un de ceux-ci, et dans un article paru en novembre 1893 sous le titre "The Decadent Movement in Literature" dans le *Harper's New Monthly Magazine*, il écrivit :

¹ Voir Clyde De L. RYALS, "The Nineteenth-Century Cult of Inaction", *TSL* 4 (1959) : 51-60.

² William Butler YEATS, "The Tragic Generation", *The Trembling of the Veil*, 1922, *W. B. Yeats — Autobiographies* (London : Macmillan, 1992) : 279-349 [302-303].

³ Ian SMALL, introduction, *The Aesthetes — A Sourcebook* (London : Routledge & Kegan Paul, 1979) xi-xxix [xiii].

Taking the word Decadence, then, as most precisely expressing the general sense of the newest movement in literature, we find that the terms Impressionism and Symbolism define correctly enough the two main branches of that movement [...] What both seek is not general truth merely, but la vérité vraie, the very essence of truth — the truth of appearances to the senses, of the visible world to the eyes that see it ; and the truth of spiritual things to the spiritual vision¹.

La définition de Symons était toutefois assez vague, et sa référence à l'impressionnisme et au symbolisme aurait déjà dû permettre de pressentir que la notion de décadence ne correspondait pas à un mouvement bien particulier mais plutôt à un état d'esprit généralisé à une grande partie de la fin du siècle². Et si de nombreux auteurs de l'époque développaient certaines caractéristiques purement décadentes — Symons en faisait partie au même titre que Wilde — aucun ne fut un décadent à part entière car la fin du siècle était marquée au contraire par un désir d'expérimenter sans cesse dans de nouvelles directions souvent très proches l'une de l'autre, la décadence n'étant que l'une d'entre elles. Lorsqu'au moment de l'arrestation de Wilde les journaux se réjouirent de ce coup d'arrêt porté à la décadence par l'intermédiaire de son apôtre le plus en vue, ils saluaient en fait une sanction visant un état d'esprit bien plus généralisé qui dérangeait leur vision traditionnelle de la vie et de l'art :

There is not a man or woman in the English-speaking world possessed of the treasure of a wholesome mind who is not under a deep debt of gratitude to the Marquess of Queensberry for destroying the High Priest of the Decadents. The obscene impostor, whose prominence has been a social outrage ever since he transferred from Trinity Dublin to Oxford his vices, his follies, and his vanities, has been exposed, and that thoroughly at last. But to the exposure there must be legal and social sequels. There must be another trial at the Old Bailey, or a coroner's inquest — the latter for choice ; and of the Decadents, of their hideous conceptions of the meaning of Art, of their worse than Eleusinian mysteries, there must be an absolute end³.

Dès le tournant du siècle, d'ailleurs, des auteurs comme Symons ou Le Gallienne, qui avaient été parmi les premiers à vouloir parler d'un mouvement décadent, retirèrent leurs affirmations et en nièrent jusqu'à l'existence. Symons, par exemple, écrivit en 1899 dans

¹ Arthur SYMONS, "The Decadent Movement in Literature", *Harper's New Monthly Magazine* 87 (Nov. 1893) : 858-867. Cité dans Eric WARNER et Graham HOUGH, eds, *Strangeness and Beauty : An Anthology of Aesthetic Criticism 1840-1900* (Cambridge : Cambridge UP, 1983) 2 : 237.

² Parmi les autres nombreux essais de définition, voir celui qu'en donna Paul Elmer More au début du vingtième siècle : "[...] this exaltation of beauty above truth, and emotional grace above duty, and fine perception above action, this insinuating hedonism which would so bravely embrace the joy of the moments, forgets to stay itself on any fixed principle outside of itself, and forgetting this, it somehow misses the enduring joy of the world and empties life of true values. Accordingly the sure end of this innocent-seeming theory is decadence". Cité dans Benjamin BRAWLEY, "Richard Le Gallienne and the Tradition of Beauty", *The Sewanee Review* 26 (1918) : 47-62 [50].

³ *National Observer* 6 Apr. 1895, cité dans Harford Montgomery HYDE, *Oscar Wilde, Famous Trials — Seventh Series* (Harmondsworth : Penguin Books, 1962) 156.

un nouvel essai intitulé *The Symbolist Movement in Literature* que si la décadence avait réellement existé, elle n'avait jamais été qu'une manifestation mineure essentiellement reflétée dans la déformation de certains styles :

Meanwhile, something which is vaguely called Decadence had come into being. That name, rarely used with any precise meaning, was usually either hurled as a reproach or hurled back as a defiance. It pleased some young men in various countries to call themselves Decadents, with all the thrill of unsatisfied virtue masquerading as uncomprehended vice. As a matter of fact, the term is in its place only when applied to style, to that ingenious deformation of the language, in Mallarmé, for instance, which can be compared with what we are accustomed to call the Greek or Latin of the Decadence. No doubt perversity of form and perversity of matter are often found together, and, among the lesser men especially, experiment was carried far, not only in the direction of style. But a movement which in this sense might be called Decadent could but have been a straying aside from the main road of literature. Nothing, not even conventional virtue, is so provincial as conventional vice ; and the desire to "bewilder the middle-classes" is in itself middle-class. The interlude, half a mock-interlude, of Decadence, diverted the attention of the critics while something more serious was in preparation. That something more serious has crystallized for the time, under the form of Symbolism, in which art returns to the one pathway leading through beautiful things to the eternal beauty¹.

Un survol de la poésie et de la prose présentées dans le *Yellow Book* devrait nous permettre d'affiner la définition de ce terme de décadence, utilisé à l'époque de façon si extensive qu'il ne signifiait plus rien de bien précis, et de conclure que cette notion, quoique pertinente, n'était qu'une manifestation parmi d'autres de l'esprit fin de siècle.

La poésie du Yellow Book

Le lecteur contemporain parcourant les pages de poésie du *Yellow Book* est tout d'abord marqué par le fait que celle-ci n'introduit quasiment aucune nouveauté de poids par rapport à l'ensemble de la poésie de tout le dix-neuvième siècle. Les grands thèmes évoqués sont éternels : l'amour impossible, la communion avec la Nature, la crainte de la mort et du Temps qui passe, l'évocation de Dieu... D'un point de vue stylistique et métrique, aucune innovation spectaculaire n'est à noter, si ce n'est un retour vers les poèmes courts et une prédilection pour les formes fixes (sonnets, mais aussi rondeaux, vilanelles et ballades). Contrairement à leurs contemporains français, la plupart des poètes des années 1890 n'annonçaient guère les développements de la poésie moderne, et si certains élargirent le champ de vision des poètes romantiques en introduisant notamment

¹ Arthur SYMONS, *The Symbolist Movement in Literature* (London : William Heinemann, 1899) 6-7.

l'image de la ville, ils ne le firent que très peu dans les pages du *Yellow Book* qui reste à cet égard très victorien malgré la saveur fin de siècle de nombreux de ses poèmes.

Une première catégorie de poètes regroupait des écrivains dans la lignée directe des grands poètes victoriens, parmi lesquels Maurice Baring, Arthur Christopher Benson, Austin Dobson, William Morton Fullerton, Richard Garnett, Edmund Gosse, William Andrew Mackenzie, Charles George Douglas Roberts, William Watson et Theodore Watts-Dunton, l'ami fidèle de Swinburne. La majorité de ces poètes avaient déjà acquis à l'époque du *Yellow Book* une réputation très respectable, ou, pour les plus jeunes d'entre eux, l'acquirent par la suite : ils faisaient partie des écrivains sollicités par John Lane pour donner une touche de qualité au périodique. La plupart ne collaborèrent qu'à un ou deux volumes du *Yellow Book* si l'on excepte des poètes comme Garnett ou Watson qui furent des habitués du périodique et qui l'un comme l'autre étaient des emblèmes de respectabilité auprès du public. Garnett, il est vrai, était conservateur à la bibliothèque du British Museum, et son érudition était grande. Les poèmes qu'il fit paraître dans le périodique ne pouvaient donner lieu à aucune réserve de la part des Victoriens comme l'indique, entre autres exemples, le sonnet solennel qu'il dédia à la Justice :

When Deities from earth departure made,
Justice I marked in attitude to soar ;
No bandage veiled her eyes ; no blade she bore ;
Nor from her hand her wonted balance swayed.
"Goddess," I cried, with tongue and heart dismayed,
"Bereft of thee and thine, how any more
Shall Grief be stilled ? or Faith with Hope adore ?
Wrong be annuled ? or Benefit repaid ?"

"Fear not," she said, "though far I seem to wend
Who omnipresent am, and whose award
Hath course by automatic Law sublime ;
My bandage blinds the vulgar ; on my sword
The malefactor falls ; my scales depend
In nicest balance from the hand of Time."¹

Watson, quant à lui, représentait la plus pure tradition tennysonnienne, et malgré une grave dépression nerveuse qui l'avait mené à tirer un coup de feu sur un membre de la famille royale quelque temps plus tôt, il était également un emblème de solennité et de respectabilité que semblait refléter le lyrisme apaisant de son hymne à la mer, un des rares longs poèmes du périodique :

¹ Richard GARNETT, "Justice", *The Yellow Book* 6 (July 1895) : 177.

Grant, O regal in bounty, a subtle and delicate largess ;
 Grant an ethereal alms, out of the wealth of thy soul :
 Suffer a tarrying minstrel, who finds and not fashions his
 numbers, —
 Who, from the commune of air, cages the volatile song, —
 Here to capture and prison some fugitive breath of thy descant,
 Thine and his own as thy roar lisp'd on the lips of a shell,
 Now while the vernal impulsion makes lyrical all that hath
 language,
 While, through the veins of the Earth, riots the ichor of
 Spring,
 While, with throes, with raptures, with loosing of bonds, with
 unsealings, —
 Arrowy pangs of delight, piercing the core of the world, —
 Tremors and coy unfoldings, reluctances, sweet agitations, —
 Youth, irrepressibly fair, wakes like a wondering rose. [...] ¹

De telles contributions, auxquelles pouvaient s'ajouter les poèmes d'auteurs moins connus comme John Arthur Blaikie, Norman Gale, Alfred Hayes ou Berman Paul Neuman, faisaient à elles seules mentir la réputation de décadence du *Yellow Book*.

A ces poètes ancrés dans la tradition victorienne s'opposaient toutefois l'ensemble des autres poètes dont la production était plus typique de la dernière décennie du dix-neuvième siècle. Ces poètes avaient pour nom William Butler Yeats, Arthur Symons, Ernest Wentworth, Theodore Wratlaw, Charles Dalmon, Douglas Ainslie ou Charles Catty et, parmi la multitude de talents féminins aujourd'hui oubliés, Constance Finch, Olive Custance, Rosamund Marriott-Watson, Leila Macdonald, Katharine de Mattos, Eva Gore-Booth, Nora Hopper, Dolf Wyllarde, Dollie Radford, Elsie Higginbotham ou Frances Nicholson. Leurs poèmes, le plus souvent très courts, étaient bâtis sur une humeur ou une impression fugace (le terme de "mood poetry" est couramment utilisé à leur sujet), et exprimaient une lassitude et un ennui caractéristiques. Plus que d'idées, leur poésie était avant tout lyrique et marquée par l'artifice — tout d'abord parce qu'ils avaient le plus souvent recours à des formes fixes² mais aussi parce que les sentiments exprimés l'étaient dans un style où l'artifice prenait le dessus sur le naturel. De nombreux poètes des années 1890, à l'image de Swinburne qui avait composé dans les années 1860 un poème pour le tableau "White Girl, N° 2" de Whistler, furent influencés par les théories du peintre américain qui s'opposait avant tout à l'art anecdotique de la grande tradition

¹ William WATSON, "Hymn to the Sea", *The Yellow Book* 5 (Apr. 1895) : 11-18 [11-12].

² A ce sujet, voir la déclaration du poète Francis Thompson sur la forme du sonnet dans un article intitulé "The Sonnet" et paru dans *The Academy* le 21 février 1903 : "The sonnet is, of course, an essentially artificial form, and (so far as we can trace it with certainty) of Italian origin. It is not only artificial, but complexly artificial".

victorienne. Comme lui, les poètes mineurs des années 1890, également influencés par la théorie des impressions de Pater et le courant impressionniste en général, ouvrirent leurs sens au monde qui les entourait afin d'en enregistrer les moindres modulations¹.

Une lecture rapide des poèmes de cette seconde catégorie d'écrivains nous permet de tirer plusieurs conclusions immédiates. Tout d'abord, le terme de décadent ne peut s'appliquer, dans le sens fort que le public victorien lui prêtait, qu'à une extrême minorité d'entre eux : "Stella Maris" de Symons, bien sûr, dont la "Juliette d'une nuit" a déjà été citée, et peut-être "A Ballad of a Nun" de Davidson qui choqua à l'époque par son évocation d'une nonne découvrant les plaisirs de l'amour physique. En dehors de ces deux contributions, quelques thèmes décadents ponctuels se trouvent dans certains poèmes, comme lorsqu'Olive Custance pleure son Pierrot blafard allongé sur son lit de mort², lorsque Theodore Wratislaw évoque la danse lascive de Salomé³, ou lorsque Charles Newton-Robinson dresse le portrait d'une femme fatale dans une version moderne, précise-t-il, d'un poème d'Horace :

Pyrrha, the wan, the golden-tressed !
For what bright boy are you waiting, dressed
So witchingly, in your simple best ?

Yes, like a witch in her cave, you sit
In the gilded midnight, rosy-lit ;
While snares for souls of men you knit [...] ⁴.

Ces thèmes étaient des constantes de l'art décadent en France, mais leur présence dans le *Yellow Book* ne fut que très limitée. Plus généraux, en revanche, étaient l'intérêt porté à l'impression furtive et le courant pessimiste empreint de lassitude et d'ennui qui parcourait l'ensemble de ces poèmes. Ces caractéristiques n'étaient toutefois pas propres à la décadence et elles touchaient des auteurs à priori opposés dans leurs croyances et leurs buts : les années 1890 regroupaient diverses tendances d'écriture, mais aucune véritable école n'y vit le jour en raison d'un esprit commun à l'ensemble de la fin du siècle auquel les artistes de l'époque n'arrivaient pas à échapper.

¹ Robert L. PETERS, "James Mc Neill Whistler and the Poets of the 1890s", *MLQ* 18 (1957) : 251-261 [261].

² Olive CUSTANCE, "Pierrot", *The Yellow Book* 13 (Apr. 1897) : 121-122.

³ Theodore WRATISLAW, "To Salomé at St James's", *The Yellow Book* 3 (Oct. 1894) : 110-111.

⁴ Charles NEWTON-ROBINSON, "A Modern Paraphrase of Horatius, Car. I. 5", *The Yellow Book* 4 (Jan. 1895) : 202.

Les années 1890 étaient en effet rétives à toute forme de groupe cohérent et se présentaient au contraire comme une multitude de diverses tendances sans limites bien définies. Les poètes de la décennie n'échappèrent pas à la règle, et tout essai de classification précise est impossible. Un premier regroupement d'importance était celui du Rhymers' Club, représenté par Yeats, Davidson, Dowson, Wratlaw et Johnson dans le *Yellow Book*. Derrière cette étiquette formelle se cachait un ensemble finalement disparate auquel les noms d'Edwin Ellis (1848-1916), George Greene (1853-1921), Arthur Hillier (né en 1858), Victor Plarr (1863-1929), Ernest Radford (1857-1919), Ernest Rhys (1859-1946), Thomas Rolleston (1857-1920) ou John Todhunter (1839-1916) peuvent s'ajouter aux poètes déjà cités. Le Club, qui se réunit de façon très irrégulière de 1890 à 1896 environ, n'avait aucune règle particulière et ne publia que deux anthologies. Les poètes qui le composaient étaient bien différents les uns des autres, et le fait qu'ils furent le plus souvent associés en masse aux excès des décadents prouve une fois de plus le manque de discernement du public victorien. Bien sûr, la plupart de ces poètes admiraient Oscar Wilde, qu'ils conviaient parfois à leurs réunions, et leurs vers étaient marqués par une mélancolie et un pessimisme aigus. Cependant il s'en trouvait certains, comme Ernest Radford ou John Davidson, pour prôner une poésie activiste et sociale d'un esprit a priori très différent.

Le Renouveau Celtique de Yeats et de ses amis irlandais (en anglais "Celtic Revival" ou "Celtic Twilight") était une deuxième tendance distincte représentée dans le *Yellow Book* par Yeats ("The Blessed"¹) mais aussi Eva Gore-Booth ("Finger-Posts"²) et Nora Hopper ("Lament of the Last Leprechaun", "Ma Creevin O!", "Shepherd's Song" et "Wolf-Edith"³). Des poètes comme Lionel Johnson, Fiona McLeod (pseudonyme de William Sharp), Ella Young, Susan Mitchell, Seumas O'Sullivan et Arthur Symons dans certains poèmes, y sont également traditionnellement rattachés. Ici encore, la notion de groupe était assez souple, et le Renouveau Celtique avait des intérêts communs évidents avec les poètes du Rhymers' Club symbolisés par la présence de Yeats au sein des deux groupes. La poésie du Renouveau Celtique était caractérisée par un retour aux périodes primitives et s'intéressait tout particulièrement au domaine de l'invisible, observant le mystère (plus que la beauté) de la Nature. L'évocation de la mythologie celtique, capitale

¹ William Butler YEATS, "The Blessed", *The Yellow Book* 13 (Apr. 1897) : 11-13.

² Eva GORE-BOOTH, "Finger-Posts", *The Yellow Book* 10 (1896) : 214-217.

³ Respectivement parus dans les volumes 3 (Oct. 1894) : 158-159, 8 (Jan. 1896) : 137, 5 (Apr. 1895) : 189-190 et 9 (Apr. 1896) : 57-59

chez Nora Hopper, et l'intérêt pour la théosophie de Mme Blavatsky étaient deux moyens de prôner un besoin d'évasion du monde moderne. Les poètes du Rhymers' Club, s'ils n'utilisaient pas les mêmes images, écrivaient dans le même esprit lorsqu'ils exprimaient leur isolement par rapport à la société. Dans un ouvrage sur la question, Austin Clarke nota les liens très proches qui existaient entre le Renouveau Celtique et l'ensemble de la poésie fin de siècle : "its delicate impressionism, its shadowy themes, other-worldly longings and subtle wavering rhythms were in accord with the *Fin de Siècle* Movement"¹. Il soulignait ainsi la frontière floue existant entre ces diverses tendances des années 1890.

Un autre groupe probablement plus soudé était celui de William Ernest Henley² (1849-1903), qui rassemblait à la fois des poètes et des prosateurs³. Les rapports de Henley avec l'ensemble des auteurs marquants de la fin du siècle étaient ambigus : s'il avait admiré Pater et s'il reconnaissait les qualités de Wilde, il fut l'un des premiers à se faire l'écho des réactions outrées lors de la parution de *The Picture of Dorian Gray*. Henley et son groupe sont d'ailleurs le plus souvent classés sous l'étiquette d'anti-décadents, et en effet le maître s'opposait violemment aux côtés efféminé des esthètes fin de siècle auxquels il répondait par une personnalité en apparence forte et virile et par un réalisme inspiré de la tradition anglaise de Fielding. De même, il fut un ami de Yeats malgré ses nettes idées unionistes et impérialistes et son rejet du pré-raphaélisme, et il fréquentait régulièrement les jeudis soirs des Pennell au même titre que de nombreux amis de Wilde⁴. Ces constantes contradictions expliquent que rien dans les poèmes de ses jeunes protégés n'indique un état d'esprit différent de celui des autres poètes mineurs de la génération fin de siècle. Les nombreuses contributions de Rosamund Marriott-Watson, par exemple, dans leur évocation d'un univers onirique détaché de la laideur de la réalité, sont dans le ton des poèmes d'une représentante plus typiquement fin de siècle comme

¹ Austin CLARKE, *The Celtic Twilight and the Nineties* (Dublin : Dolmen, 1969) 31.

² Les disciples de Henley travaillèrent pour le *National Observer* et la *New Review* dirigés par celui-ci. Parmi eux : Charles Whibley, Rudyard Kipling, George Wyndham, George Steevens, Wilfred Pollock, Gilbert Parker, Vernon Blackburn, Leslie Cornford, William B. Yeats, George S. Street, Kenneth Grahame, Henry Brereton Marriott-Watson, mais aussi Algernon Swinburne, H. G. Wells, Frederick Greenwood, Eustace Balfour, Robert Louis Stevenson, Andrew Lang, J. M. Barrie, Joseph Pennell, William Archer, Katharine de Mattos, Graham Tomson, Edmund Gosse, Alice Meynell, et Katharine Tynan.

³ Sur William Ernest Henley et son groupe, voir notamment Jerome BUCKLEY, *William Ernest Henley : A Study in the "Counter-Decadence" of the Nineties* (Princeton : Princeton UP, 1945).

⁴ Elizabeth Robins PENNELL, *Nights : Rome and Venice in the Aesthetic Eighties, London and Paris in the Fighting Nineties* (Philadelphia ; London : J. B. Lippincott, 1916) passim.

Olive Custance. De même, "In a Gallery" de Katharine de Mattos¹, dans son allusion à peine voilée à *The Picture of Dorian Gray*, semble ironiquement réduire l'écart entre ces prétendus anti-décadents et leurs confrères de la fin du siècle.

Ainsi, les quelques regroupements de poètes des années 1890 se chevauchaient très souvent, et l'exemple de Yeats, qui fut membre du Rhymers' Club et chef de file du Renouveau Celtique en même temps qu'il travaillait ponctuellement pour Henley, symbolise ce fait capital pour la compréhension de l'essence de la période. Parmi les poètes du Rhymers' Club, John Davidson participa de façon régulière aux premiers volumes du *Yellow Book*, et les poèmes qu'il y fit paraître renforcent également l'idée selon laquelle il était bien difficile, voire impossible, de classer les poètes de l'époque sous des étiquettes précises. Les poèmes publiés par Davidson dans le *Yellow Book* montrent en effet divers aspects apparemment contradictoires de son art. D'un côté, le thème de "A Ballad of a Nun", dans son évocation d'une nonne à la recherche des plaisirs de l'amour physique, aurait très bien pu être développé dans un poème d'Arthur Symonds ou d'Oscar Wilde, et choqua le public victorien qui classa aussitôt Davidson parmi les "décadents" :

Her body seemed to warm the wind ;
 With bleeding feet o'er ice she ran :
 "I leave the righteous God behind ;
 I go to worship sinful man."
 [...]
 Alone and watching in the street
 There stood a grave youth nobly dressed ;
 To him she knelt and kissed his feet ;
 Her face her great desire confessed.

Straight to his house the nun he led :
 "Strange lady, what would you with me ?"
 "Your love, your love, sweet lord," she said ;
 "I bring you my virginity."²

Comme pour faire mentir le public, Davidson publia dans le volume suivant un poème tout à fait différent qui se lit au contraire comme une satire des excès de ses confrères décadents :

¹ Katherine de MATTOS, "In a Gallery — Portrait of a Lady (Unknown)", *The Yellow Book* 2 (July 1894) : 177-178.

² DAVIDSON, "A Ballad of a Nun" : 276.

Though our eyes turn ever waveward
 Where our sun is well-nigh set ;
 Though our Century totters graveward
 We may laugh a little yet.

Oh ! our age-end style perplexes
 All our elders time has tamed ;
 On our sleeves we wear our sexes,
 Our diseases, unashamed.

Have we lost the mood romantic
 That was once our right by birth ?
 Lo ! the greenest girl is frantic
 With the woe of all the earth.

But we know a British rumour,
 And we think it whispers well :
 "We would ventilate our humour
 In the very jaws of Hell."

Though our thoughts ever turn Doomwards,
 Though our sun is well-nigh set,
 Though our Century totters tombwards,
 We may laugh a little yet¹.

Un autre aspect de la poésie de Davidson était son côté activiste et social présenté entre autres dans "Thirty Bob a Week", plainte d'un employé aux ressources bien maigres :

I couldn't touch a stop and turn a screw,
 And set the blooming world a-work for me,
 Like such as cut their teeth — I hope, like you —
 On the handle of a skeleton gold key.
 I cut mine on leek, which I eat it every week :
 I'm a clerk at thirty bob a week, as you can see.
 [...]
 And it's often very cold and very wet ;
 And my missis stitches towels for a hunks ;
 And the Pillar'd Halls is half of it to let —
 Three rooms about the size of travelling trunks.
 And we cough, the wife and I, to dislocate a sigh,
 When the noisy little kids are in their bunks.
 [...]
 I ain't blaspheming, Mr. Silvertongue ;
 I'm saying things a bit beyond your art :
 Of all the rummy starts you ever sprung
 Thirty bob a week's the rummiest start !
 With your science and your books and your the'ries about spooks,
 Did you ever hear of looking in your heart ?

¹ John DAVIDSON, "Proem to 'The Wonderful Mission of Earl Lavender'", *The Yellow Book* 4 (Jan. 1895) : 284-285.

I didn't mean your pocket, Mr. ; no !
 I mean that having children and a wife
 With thirty bob on which to come and go
 Isn't dancing to the tabor and the fife ;
 When it doesn't make you drink, by Heaven, it makes you think,
 And notice curious items about life !¹

L'utilisation du dialecte en poésie était aussi nouvelle en cette fin de siècle que le thème évoqué, et Davidson annonçait en cela la poésie moderne que des poètes comme T. S. Eliot développèrent un peu plus tard en s'inspirant de son exemple. Une autre version des soucis de Davidson était donnée dans "Fleet Street Eclogue — Saint George's Day" où le présent de l'Angleterre est discuté par plusieurs personnages ("The Present is a dungeon dark // Of social problems. Break the gaol ! // Get out into the splendid Past, // Or bid the splendid Future hail"²). Tous les personnages, Basil, Percy, Brian, Herbert et Sandy, essaient de persuader leur ami Menzies de la grandeur de l'Angleterre alors que celui-ci en doute :

I hear the idle workmen's sighs ;
 I hear their children's hungry cries ;
 I hear the burden of the years ;
 I hear the drip of women's tears ;
 I hear despair, whose tongue is dumb,
 Speak thunder in the ruthless bomb³.

Peu à peu, Menzies se laisse persuader, et toute la fin du poème est un hymne d'espoir à l'avenir de l'Angleterre :

MENZIES

That makes my heart leap up ! Hurrah !
 We are the world's forlorn hope !

HERBERT

And with the merry birds we sing
 The English Spring, the English Spring.

PERCY

Iris and orchis now unfold.

BRIAN

The drooping-leaved laburnum ope
 In thunder-showers of greenish gold.

¹ John DAVIDSON, "Thirty Bob a Week", *The Yellow Book* 2 (July 1894) : 99-102 [99-100].

² John DAVIDSON, "Fleet Street Eclogue — St George's Day", *The Yellow Book* 4 (Jan. 1895) : 299-317 [306].

³ DAVIDSON, "Fleet Street Eclogue" : 300.

MENZIES

And we are the world's forlorn hope !
[...]

BRIAN

The pulses of rebellion beat
Where want and hunger sulk and mope.

MENZIES

But though we wander far astray,
And oft in utter darkness grope,
Fearless we face the roughest day,
For we are the world's forlorn hope.

SANDY

St. George for Merry England then !
For we are all good Englishmen !

BASIL

St. George for Greater England then !
The Boreal and the Austral men !

ALL

By bogland, highland, down, and fen,
All Englishmen, all Englishmen !
Who with their latest breath shall sing
Of England and the English Spring !¹

La forme dramatique de "Fleet Street Eclogue", tout comme son ton général et son hymne passionné à la liberté, sont très proches de la poésie sociale de Maïakovski et se placent à mille lieues du poème "A Ballad of a Nun".

L'exemple de Davidson, comme celui de Yeats, montre que les poètes de la fin du siècle étaient caractérisés par leur désir d'expérimenter sans cesse dans diverses directions. Au centre de ces manifestations se trouvait un esprit commun propre à toutes les années 1890 qui s'exprimait, au-delà de toute notion de groupe, dans l'évocation récurrente de moments de rupture ou de transition, dont la soudaineté renforce l'impression d'éphémérité des choses de la vie. Face à ce phénomène, la première attitude était de suivre, selon les conseils donnés par Pater, la philosophie du "carpe diem" — ce qu'exprime, entre autres, Arthur Symons dans son poème "Stella Maris". Cet hymne au plaisir charnel, éphémère par excellence, ressemble à un morceau de soleil arraché avec passion à la grisaille de la vie. Au-delà de toute thématique décadente, le point principal du poème est cette jouissance du moment présent prônée par le poète :

¹ DAVIDSON, "Fleet Street Eclogue" : 315-317.

That joy was ours, we passed it by ;
 You have forgotten me, and I
 Remember you thus strangely, won
 An instant from oblivion.
 And I, remembering, would declare
 That joy, not shame, is ours to share,
 Joy that we had the will and power,
 In spite of fate, to snatch one hour,
 Out of vague nights, and days at strife,
 So infinitely full of life¹.

Les enseignements tirés par Symons de cette fugace aventure d'un soir se retrouvent sous forme plus théorique dans "Credo" où le poète explique que la vie est si courte qu'il faut en profiter au maximum avant de repasser vers le néant d'où l'on est venu :

[...] For of our time we lose so large a part
 In serious trifles, and so oft let slip
 The wine of every moment at the lip
 Its moment, and the moment of the heart.

We are awake so little on the earth,
 And we shall sleep so long, and rise so late,
 If there is any knocking at that gate
 Which is the gate of death, the gate of birth².

La morale du poème de Symons est qu'il faut jouir du moment présent sans se laisser emporter par des détails finalement futiles sous leur apparence sérieuse. Le poème est un hymne à la beauté de l'instant, et une prière pour ne pas la laisser passer sans en avoir profité au maximum.

La notion d'éphémérité de la vie et la prise de conscience aiguë du moment présent, fut également exprimée par de nombreux poètes en dehors de toute connotation décadente. Le sonnet de William Watson intitulé "The Frontier" en est un exemple typique :

At the hushed brink of twilight, — when, as though
 Some solemn journeying phantom paused to lay
 An ominous finger on the awestruck day,
 Earth holds her breath till that great presence go, —
 A moment comes of visionary glow,
 Pendulous 'twixt the gold hour and the grey,
 Lovelier than these, more eloquent than they
 Of memory, foresight, and life's ebb and flow.

¹ SYMONS, "Stella Maris" : 130-131.

² SYMONS, "Credo" : 49.

So have I known, in some fair woman's face,
 While viewless yet was Time's more gross imprint,
 The first, faint, hesitant, elusive hint
 Of that invasion of the vandal years
 Seem deeper beauty than youth's cloudless grace,
 Wake subtler dreams, and touch me nigh to tears¹.

Le style solennel du poème donne à l'ensemble une connotation positive. Le crépuscule, moment de transition par excellence, est décrit dans toute sa puissance d'évocation. Le sonnet insiste sur un point d'équilibre unique et très éphémère où le jour et la nuit sont en concurrence, rendant l'atmosphère encore plus belle. L'image de la frontière temporelle glisse sur un autre référent dans la deuxième partie du sonnet où le moment éphémère entre la jeunesse et le début de l'âge est décrit dans des termes très semblables. Une fois de plus, l'accent est posé sur un point d'équilibre précaire, et plutôt que de provoquer la mélancolie et le pessimisme, le poème de Watson génère une grande sérénité. Son "carpe diem" est moins frénétique que celui de Symons, mais il est finalement tout aussi puissant dans son ton calme et posé.

Dans "The Darkened Room" d'Elsie Higginbotham, poète inconnue des années 1890, l'idée de la frontière est matérialisée par un rideau ("the blind") qui sépare l'extérieur de l'intérieur, la vie de la mort, le bruit du silence, et la lumière de l'obscurité. Le rideau est symbole de la frontière très fragile entre ces mondes opposés — un caractère que renforce la dernière strophe dans sa présentation d'éléments appartenant aux deux univers distincts définis dans le début du poème :

Outside the blind, the world lives on ;
 A world of mingled green and white —
 The blackbird sings — no sweetness gone
 From tones, last year, your chief delight ;
 And yet, dear heart, that cadence sad,
 In last year's notes no utterance had.

This side the blind, the world stands still ;
 A world grown dumb, since yesterday ;
 No hope of joy — no dread of ill,
 Remains, to mar the peace whose sway,
 Seems strangest, where, upon their shelves,
 In dust, your books enshroud themselves.

Outside the blind, feet pass along ;
 I hear a man's voice blithe and kind,
 From speaking change to joyous song —
 I hear, and shrink, this side the blind...

¹ William WATSON, "The Frontier", *The Yellow Book* 1 (Apr. 1894) : 113.

But you stir not ; so fast you sleep,
I dare to kiss your brow...and weep¹.

Un autre poème mineur, "Rondeaux d'Amour" de la journaliste Dolf Wyllarde, exprime cette peur de l'éphémérité du moment présent. Le poème se compose de trois rondeaux ("Before the Night", "During the Night" et "After the Night") à eux seuls évocateurs de ce cet intérêt. Le moment d'extase, trop court pourtant, se situe dans le second rondeau, avec la peur de manquer un seul moment ("fearing only this, // One golden moment of the night to miss")². Les deux rondeaux encadrants sont empreints de pessimisme et de la peur de l'éphémérité de ce moment :

Ah, Love, be wise ! for all too soon we tire,
When once the longed-for guerdon we acquire.
The wonder that we think not to possess,
Once in our keeping, holds us less and less.
Nay, let us love, nor all too much inquire,
Before the night.

[...] Wan in the daylight looked our crystal towers,
Rising above the blossom-tinted bowers.
The world looked strangely on us in the morn.
Love shuddered in his sleep as one forsworn —
Poor Love ! who trembles at himself, and cowers,
After the night³.

L'image classique de la Rose pour symboliser l'éphémérité de la Beauté se retrouve dans "Red Rose" de Leila Macdonald qui ajoute une saveur fin de siècle à son poème en se concentrant de façon presque morbide sur le déclin de la fleur et son passage lent vers la mort :

Why do your leaves uncurl invisibly ?
Is it mere pride ?
When I behold your petals,
They lie immovably against your breast ;
Or opened wide,
Your shield thrown wide.
But none may watch the unveiling of your pride.

Why do you die so soon, so certainly ?
Death is disgrace.
You should stay dying half your life ;

¹ Elsie HIGGINBOTHAM, "The Darkened Room", *The Yellow Book* 11 (Oct. 1896) : 300.

² Dolf WYLLARDE, "Rondeaux d'Amour", *The Yellow Book* 4 (Jan. 1895) : 87-89 [88].

³ WYLLARDE, "Rondeaux d'Amour" : 87 et 89.

Your drooping face
Gives you when dying your divinest face.
But death's pale colours are your sole disgrace¹.

Dans un autre poème intitulé "Refrains", Leila Macdonald ajoute l'idée de l'incompréhension de la mort ("What have I done that I should die, who never meant to wrong ? // At best our life is all we have, and cannot last for long"), le sentiment de n'avoir pas profité assez de la vie alors que l'instant de transition vers la mort met en relief ses meilleurs moments ("Life seems so full of joys to me, now that death comes so near ; // I would I had been more content, and had kept better cheer"), et de la crainte d'être à jamais oublié ("If only some one will recall my memory and my name ; // I do so fear they may forget even my very shame"²). Et si un poète comme Ernest Wentworth évoque au contraire le thème de l'harmonie et de la pérennité dans "Perennial", il ne fait lui aussi qu'aborder d'une autre façon la notion de l'éphémérité de l'amour en revenant au temps immémorial lorsque l'homme et la femme ne faisaient qu'un, et en montrant l'illusion de cette harmonie :

She asked her lover, smiling, "If one blend
Two sweet sounds in a perfect symphony,
Or two harmonious colours till they lend
A selfsame hue, — tell me, what alchemy
Can part them after ?... So myself and thee,
My life and thine, fast mingled, nought can rend
Asunder ever." Nay, but hear the end.

The lovers' lives, sometime thus wholly one, —
One in minds' thought, hearts' wish, and bodies' breath, —
Now singly such far-severed courses run
As if each had survived the other's death.
Oh, sad strange thing ! Yet, as the Wise Man saith,
There is no new thing underneath the sun.
How early, then, were such sad things begun !³

Ces poèmes pris au hasard au fil des pages du *Yellow Book* ne sont que quelques exemples d'un phénomène généralisé à l'ensemble des années 1890. La prose présentée dans le périodique devait elle aussi être marquée par la démultiplication des tendances d'écriture aux frontières parfois bien floues et par l'onde de pessimisme qui traversait toute la poésie fin de siècle.

¹ Leila MACDONALD, "Red Rose", *The Yellow Book* 4 (Jan. 1895) : 143.

² Leila MACDONALD, "Refrains", *The Yellow Book* 5 (Apr. 1895) : 130-131.

³ Ernest WENTWORTH, "Perennial", *The Yellow Book* 5 (Apr. 1895) : 171.

La prose du Yellow Book

La partie prose du *Yellow Book* était composée de deux pièces de théâtre en un acte ("The Fool's Hour" de George Moore et John Oliver Hobbes¹, et "The Dedication" de Fred Simpson²), d'essais, de contes et de nouvelles. Le genre théâtral étant extrêmement minoritaire dans le périodique, il est impossible de tirer de ces deux contributions des conclusions plus générales sur l'état du théâtre à la fin du dix-neuvième siècle. La pièce de Moore et Hobbes est proche dans l'esprit des comédies de Wilde, avec ses dandys détachés et brillants qui rivalisent d'esprit, tandis que celle de Simpson, dans son évocation d'une femme d'âge mûr apprenant que le seul homme qu'elle ait jamais aimé vient de mourir loin d'elle, est plutôt dans l'esprit des pièces plus sentimentales qui foisonnaient à l'époque. De plus, si la fin du dix-neuvième siècle est caractérisée par son attrait pour le théâtre, peu d'auteurs s'y firent un nom si l'on excepte Shaw et Wilde ou des auteurs alors célèbres comme Pinero qui ne purent survivre à l'épreuve du temps : la pauvreté de la représentation du théâtre dans le *Yellow Book* est à l'image de l'état de ce genre littéraire à la fin des années 1890.

Plus importante était la catégorie des essais puisque chaque volume du *Yellow Book* se fit un point d'honneur à en présenter au moins quelques-uns. Selon le vœu initial des rédacteurs en chef, ces essais avaient une portée essentiellement littéraire. Une grande partie d'entre eux étaient centrés sur un personnage, souvent contemporain, mais parfois plus ancien. C'est ainsi que Richard Garnett consacra un essai à un poète italien du seizième siècle, Luigi Tansillo³, que Charles Willeby évoqua la carrière difficile de Bizet⁴, que Stanley V. Makower laissa transparaître son admiration pour la chanteuse de music-hall française Yvette Guilbert⁵, et que Dauphin Meunier écrivit sa fascination pour l'actrice Madame Réjane — fascination que de nombreux autres collaborateurs du périodique partageaient avec lui. Parmi les autres essais de ce type figuraient celui de Lena Milman sur le Maître Henry James⁶, ceux de G. S. Street sur la romancière contemporaine

¹ George MOORE et John Oliver HOBBS, "The Fool's Hour — The First Act of a Comedy", *The Yellow Book* 1 (Apr. 1894) : 253-272.

² Fred SIMPSON, "The Dedication", *The Yellow Book* 1 (Apr. 1894) : 159-184.

³ Richard GARNETT, "The Love-Story of Luigi Tansillo", *The Yellow Book* 1 (Apr. 1894) : 235-249.

⁴ Charles WILLEBY, "The Composer of *Carmen*", *The Yellow Book* 2 (July 1894) : 63-84.

⁵ Stanley V. MAKOWER, "On the Art of Yvette Guilbert", *The Yellow Book* 9 (Apr. 1896) : 60-81.

⁶ Lena MILMAN, "A Few Notes Upon Mr. Henry James", *The Yellow Book* 7 (Oct. 1895) : 71-83.

"Ouida"¹ et sur George Meredith², celui de Maurice Baring sur Anatole France, ou celui de l'Américain Norman Hapgood sur Stendhal³. Henry James, lui, évoqua l'amitié entre Frédéric Chopin et Georges Sand⁴ tandis qu'Eugene Benson laissait transparaître sa fascination pour l'Italie à travers son apologie de Gabriele D'Annunzio. Moins connus du grand public étaient Alexander Smith, présenté par James Ashcroft Noble comme un prédécesseur de R. L. Stevenson⁵, Robert Bage, le romancier oublié du dix-huitième siècle redécouvert par Hermione Ramsden⁶, John Barlas, le poète démocrate des années 1890, plus connu sous son pseudonyme "Evelyn Douglas", qui s'illustra en tirant un coup de feu dans la Chambre des Lords, et dont Henry Salt commente certains poèmes⁷, ou Georg Brandes, le critique contemporain danois présenté par sa compatriote Julie Norregard, qui par son amour de la conversation et son esthétisme ressemble fort à un Oscar Wilde danois⁸. Les centres d'intérêt étaient donc variés à l'intérieur d'un domaine bien spécifique au départ, et les divers auteurs étrangers dont certains aspects furent présentés dans ces essais sont un symbole de l'esprit cosmopolite qui était celui du *Yellow Book* et de la coterie artistique et littéraire des années 1890 de façon plus générale.

Une deuxième catégorie d'essais évoquait des problèmes de littérature plus généraux. La double contribution "Reticence in Literature", où Hubert Crackanthorpe répondit aux arguments du traditionaliste Arthur Waugh, a déjà été évoquée, de même que la critique du premier volume du *Yellow Book* par Philip-Gilbert Hamerton. Entrent également dans cette catégorie "The Auction Room of Letters" du même Arthur Waugh — un ensemble de réflexions sur le monde des écrivains, des éditeurs et des belles-lettres en général⁹ —, l'essai de John M. Robertson "Concerning Preciosity" sur la notion de préciosité dans l'histoire de la littérature¹⁰, ou les lettres du Nain Jaune qui toutes évoquent sous leur aspect satirique la littérature contemporaine¹¹. Les essais de Beerbohm

¹ George Slythe STREET, "Ouida", *The Yellow Book* 6 (July 1895) : 167-176.

² George Slythe STREET, "George Meredith", *The Yellow Book* 7 (Oct. 1895) : 174-185.

³ Norman HAPGOOD, "Henri Beyle", *The Yellow Book* 4 (Jan. 1895) : 207-233.

⁴ Henry JAMES, "He and She : Recent Documents", *The Yellow Book* 12 (Jan. 1897) : 15-38.

⁵ James A. NOBLE, "Mr. Stevenson's Forerunner", *The Yellow Book* 4 (Jan. 1895) : 121-142.

⁶ Hermione RAMSDEN, "A Forgotten Novelist", *The Yellow Book* 12 (Jan. 1897) : 291-305.

⁷ Henry S. SALT, "John Barlas's Poetry", *The Yellow Book* 11 (Oct. 1896) : 80-90.

⁸ Julie NORREGARD, "Georg Brandes — A Silhouette", *The Yellow Book* 8 (Jan. 1896) : 163-172.

⁹ Arthur WAUGH, "The Auction Room of Letters", *The Yellow Book* 6 (July 1895) : 257-265.

¹⁰ John M. ROBERTSON, "Concerning Preciosity", *The Yellow Book* 13 (Apr. 1897) : 79-106.

¹¹ Deux lettres parurent en plus de "A Birthday Letter", déjà citée : "Books : a Letter to the Editor and an Offer of a Prize", *The Yellow Book* 7 (Oct. 1895) : 125-143, et "Dogs, Cats, Books and the Average Man — A Letter to the Editor", *The Yellow Book* 10 (July 1896) : 11-23.

"A Defence of Cosmetics", "A Letter to the Editor", "1880", "A Note on George the Fourth" et "Poor Romeo !" peuvent également être classés ici puisqu'ils donnent un aperçu de la situation des arts à certaines époques bien déterminées de l'histoire. Enfin, quelques essais ponctuels se rapprochent davantage des domaines sociologique et historique. C'est le cas de Francis Watt, qui dans "A Pair of Parricides" et "Serjeant-at-Law" présente différentes affaires de justice qu'il connaissait tout particulièrement de par sa formation de juriste. L'étude de Mrs J. E. H. Gordon sur Mary Astell¹, féministe de la fin du dix-septième siècle et annonciatrice de Mary Wollenstonecraft, entre également dans cette catégorie, ainsi que l'essai mystérieusement signé "A Woman", qui se propose de démontrer la différence entre la femme-épouse, fragile muse de l'artiste, et la femme-mère, plus solide et plus terre-à-terre aussi².

Toute une série de textes, à la limite entre la prose narrative et la prose démonstrative peuvent également se situer dans la catégorie de l'essai dans le sens où ils ne développent pas d'intrigue et, malgré un style proche du style des nouvelles, sont davantage des réflexions que de véritables histoires. Le maître en la matière est incontestablement Richard Le Gallienne chez qui la limite est très floue entre le genre de la nouvelle, dont il proposa plusieurs exemples dans le périodique, et celui de l'essai. L'un et l'autre sont d'ailleurs indifféremment regroupés par lui-même sous le titre générique *Prose Fancies* qui exprime bien l'essence de ces nouvelles proches de la réflexion et de ces essais proches du mode narratif. En fait, le style plus que le contenu importait à Le Gallienne qui écrivit avant tout des sortes de poèmes en prose dans lesquels l'élément le plus important était le langage. Parmi les contributions plus proches de la réflexion on peut citer "Spring by Parcel Post", une réflexion sur la nature du printemps en ville et à la campagne³, "A Poet in the City", qui présente la fascination qu'exerce la grande ville et ses clameurs sur le poète⁴, "On Loving One's Enemies" où est démontré l'intérêt des ennemis, notamment dans le domaine de la littérature⁵, "The Dramatic Art of Life" qui illustre les liens inévitables entre la vie et l'art⁶, "The Fallacy of a Nation", une violente attaque élitiste contre le nationalisme⁷, "Sleeping Beauty", la réflexion déjà citée sur la

¹ Mrs James Edward Henry GORDON, "Mary Astell", *The Yellow Book* 9 (Apr. 1896) : 105-117.

² [A WOMAN], "Women — Wives or Mothers", *The Yellow Book* 3 (Oct. 1894) : 11-18.

³ Richard LE GALLIENNE, "Spring by Parcel-Post", *The Yellow Book* 9 (Apr. 1896) : 242-246.

⁴ Richard LE GALLIENNE, "A Poet in the City", *The Yellow Book* 8 (Jan. 1896) : 205-210.

⁵ Richard LE GALLIENNE, "On Loving One's Enemies", *The Yellow Book* 6 (July 1895) : 307-310.

⁶ Richard LE GALLIENNE, "The Dramatic Art of Life", *The Yellow Book* 6 (July 1895) : 311-316.

⁷ Richard LE GALLIENNE, "The Fallacy of a Nation", *The Yellow Book* 6 (July 1895) : 321-326.

relativité de la beauté, et enfin "The Arbitrary Classification of Sex", où Le Gallienne se rit des idées reçues sur la soi-disant virilité des hommes, et la soi-disant fragilité des femmes¹.

Le Gallienne n'était pas le seul à mettre en avant ce type nouveau d'écriture qui, parce qu'elle s'appliquait à une forme littéraire neuve, permit l'introduction de nouvelles techniques dont celle du monologue intérieur, lui aussi point de convergence entre le réflexif et le narratif. Kenneth Grahame était un autre adepte de ces sketches qui lui permettaient, tout comme avec les personnages d'enfants de ses nouvelles et contes, de plonger dans le monde de l'imagination et du rêve. "The Inner Ear", par exemple, se présente comme une réflexion sur l'existence d'une oreille intérieure qui ne peut fonctionner que lorsqu'elle est immergée dans la richesse des bruits de la nature, loin du vacarme assourdissant de la ville où elle perd peu à peu ses capacités². Dans "The Iniquity of Oblivion", le même ton est employé, cette fois pour réfléchir sur la complexité de l'âme humaine qui a la capacité d'emmagasiner de nombreux messages et souvenirs sans toutefois toujours être à même de les faire remonter en surface à un moment donné³. Dans "Long Odds", enfin, le narrateur déplore que les enfants, influencés par les écrivains réalistes, aient une imagination de moins en moins fertile alors que le propre de l'enfant par rapport à l'adulte est justement de posséder encore cette faculté, source de richesses inestimables⁴.

Plus ponctuelles mais tout aussi caractéristiques furent les contributions de Tessa Mackenzie qui dans "The Secret" transpose les impressions d'un narrateur face au portrait énigmatique d'une femme dont il ne peut et ne veut pas percer le secret⁵, de Lionel Johnson qui présente dans "Tobacco Clouds" une réflexion sur les joies du tabac qui semble osciller au rythme des ronds de fumée que le narrateur extrait de sa cigarette, ou de R. V. Risley qui dans "Forgetfulness" aborde le problème de l'inconscient à travers la capacité à oublier de l'homme⁶. Le style de toutes ces contributions, comme celui de Le Gallienne, est un style suggestif qui semble suivre les méandres de la pensée du narrateur et annoncer des écrivains du début du vingtième siècle comme Virginia Woolf. Par

¹ Richard LE GALLIENNE, "The Arbitrary Classification of Sex", *The Yellow Book* 6 (July 1895) : 316-321.

² Kenneth GRAHAME, "The Inner Ear", *The Yellow Book* 5 (Apr. 1895) : 73-76.

³ Kenneth GRAHAME, "The Iniquity of Oblivion", *The Yellow Book* 7 (Oct. 1895) : 192-199.

⁴ Kenneth GRAHAME, "Long Odds", *The Yellow Book* 6 (July 1895) : 78-86.

⁵ Tessa MACKENZIE, "The Secret", *The Yellow Book* 11 (Oct. 1896) : 233-236.

⁶ R. V. RISLEY, "Forgetfulness", *The Yellow Book* 13 (Apr. 1897) : 257-271.

opposition aux essais plus didactiques présentés plus haut, ces textes n'affirment pas mais suggèrent, par touches successives, une série d'images qui peu à peu forment un tout et aident à déchiffrer derrière des réflexions apparemment oisives une interrogation plus générale sur le sens de la vie et de l'être humain.

Ces réflexions diverses établissent une sorte de pont entre le domaine de la prose démonstrative évoquée plus haut, et celui de la prose narrative qui est notre nouvel objet. Nous avons déjà vu avec la poésie qu'il était difficile, voire impossible, d'entreprendre une classification scientifique des différentes contributions du *Yellow Book* et que l'appartenance à un mouvement, un groupe ou une tendance particulière n'empêchait pas de s'essayer ponctuellement à d'autres types d'écriture. Le même problème se pose ici, de façon peut-être plus aiguë, car les ramifications étaient encore plus diverses et plus complexes. Plutôt que d'essayer en vain de faire adhérer telle ou telle collaboration au groupe ou au mouvement à laquelle elle devrait selon toute logique se rattacher, il semble donc plus intéressant d'observer la dichotomie flagrante qui se développa peu à peu dans la prose de la fin du siècle, à savoir l'opposition entre les histoires qui essayaient de procurer un dérivatif à la réalité, et celles dont le but premier était au contraire la représentation la plus fidèle possible de cette même réalité. Avant d'explorer plus en avant ces deux grandes directions, quelques précisions sur le développement du genre de la nouvelle s'impose car dans les années 1890, le phénomène n'en était qu'à ses tout premiers balbutiements.

Les dernières décennies du dix-neuvième siècle avaient déjà vu le roman en trois volumes typique de la période victorienne disparaître peu à peu, sous l'impulsion de George Moore, au profit du roman en un volume. Ce changement faisait partie d'un schéma plus global de bouleversement du paysage littéraire de la fin du siècle, où, comme le note un critique, la pièce en un acte fut préférée à la pièce en cinq actes traditionnelle, où le sonnet remplaça les longs poèmes narratifs des Romantiques, et où fit rage la mode de l'épigramme :

As has been said, the large canvas, the five-act play, the long novel were *démodé* for the period. The age demanded, after the long realistic studies of the eighties in France, the climacteric moments only when the passions of the *personae* of the drama were at white heat, so to speak, and life intense. Could not the great scene up to which the five long acts lead be squeezed into one? Was not the rediscovery of the Mimes of Herodias a sign of the times? Could not the great beauty of an immense landscape's spirit be caught and seized on a small canvas? Could not the long-winded novel of three tomes be whittled

down to the actual short story motive ? This reduction of everything to its climax can be seen in all the art of the period¹.

C'est ainsi que dans les années 1890, la production de nouvelles dépassa pour la première fois celle des romans, ce qui fit déclarer plus tard à H. G. Wells : "[The 1890s were] a good and stimulating period for a short story writer (...) Short stories broke out everywhere"².

La nouveauté du genre à l'époque où parut le *Yellow Book* explique en grande partie la médiocrité de certaines contributions et surtout les frontières floues qui existaient alors entre l'essai, la nouvelle et le conte. La nouvelle n'avait en effet pas de règles bien précises dans les années 1890 où les grands romanciers qu'étaient Conrad, Stevenson, Kipling, Bennett, Wells, Hardy ou James s'y essayèrent avec plus ou moins de succès et où de nombreuses vocations mineures se dessinèrent pour souvent ne pas survivre à l'avènement du nouveau siècle. H. G. Wells essaya plus tard de définir la nouvelle comme un morceau de prose de six mille mots maximum dont la durée de lecture devait se situer entre quinze et cinquante minutes³. Pour lui, n'importe quel incident, qu'il soit important ou totalement insignifiant, pouvait constituer la base d'une nouvelle, et sa définition laisse une large place aux associations d'idées inconscientes plutôt qu'à une intrigue ordonnée et logique :

I found that, taking almost anything as a starting point and letting my thoughts play about it, there would presently come out of the darkness, in a manner quite inexplicable, some absurd or vivid little incident more or less relevant to that initial nucleus⁴.

Ceci était la base du sketch psychologique qui fut très en vogue dans les années 1890 et qui, à l'image des contributions d'un Grahame ou d'un Le Gallienne, étaient des sortes de poèmes en prose révélant l'état d'esprit ou l'humeur d'un personnage central ou du narrateur érigé en héros. Ce type de nouvelles dépourvues d'une véritable intrigue donnait lieu, nous l'avons déjà vu, à des traitements symboliques et suggestifs très caractéristiques eux aussi de la période et rappelant, comme le note Catherine Hanson dans un chapitre sur ce qu'elle appelle les impressionnistes du *Yellow Book*, les nouvelles

¹ MUDDIMAN, *Men of the Nineties* 60-61.

² Herbert George WELLS, introduction, *The Country of the Blind and Other Stories* (London : Thomas Nelson & Co., 1911) iv-v.

³ WELLS, introduction, *The Country of the Blind* iv.

⁴ WELLS, introduction, *The Country of the Blind* iv.

de Tchekhov dans leur absence totale d'action et leur concentration sur un changement d'humeur ou d'esprit¹.

Le terme d'impressionniste appliqué ici au domaine de la littérature n'est pas seulement le fait de critiques modernes. En 1898, Harland donna de la nouvelle une définition très proche de celle de Wells, quoique rejetant la notion d'incident pour lui préférer celle d'impression : "You begin by taking not what they call an 'idea' in the trade ; not an incident, nor a coincidence ; above all not an invention. You begin by taking an impression"². Le terme d'impression est capital et éclaire de façon très intéressante le paysage littéraire et artistique de la fin du dix-neuvième siècle. L'"impression" était le terme qu'avait utilisé Pater dans sa Conclusion de *The Renaissance* pour évoquer ces moments fugaces que les artistes se devaient de fixer et d'éterniser par l'intermédiaire de leur art. Il était aussi en peinture le concept de base de l'impressionnisme, et permettait d'établir une sorte de cause commune à l'ensemble des arts qui allait bien au-delà de toute tentative de classification des genres et des styles. Dans le *Yellow Book*, Lena Milman développa également cette même idée dans les termes suivants :

[...] insisting, as it has become our English bent to do, upon some serious side-purpose in art, we are not content with a beautiful suggestion, with a sketch be it never so masterly ; the narrative must illustrate a principle, the picture, a fact. It is not yet ours to realise how the most exquisite in life are just those passing emotions, those elusive impressions which it behoves the artist to go seeking, over them so cunningly to cast his net of words or colour as to preserve the rapture of that emotion, that impression, for the delight of mankind for ever. We are too apt to regard the short story as the cartoon for a possible novel, whereas any elaboration of it is as thankless a process as the development of a fresco from an easel-painting³.

La définition très vague que ces artistes donnaient de la nouvelle, la décrivant le plus souvent par défaut, laissait une marge de manoeuvre très large aux divers écrivains qui s'y essayèrent. Les contributions du *Yellow Book* ne permettent d'ailleurs pas de donner une définition beaucoup plus précise. Allant d'une ou deux pages pour des auteurs comme C. S. ou Makower à plus de soixante-dix pages pour "The Coxon-Fund" de Henry James, leur notion de la brièveté était elle-même très variable. Très souvent, elles n'étaient en fait que de simples exercices courts en prose, parfois proches de l'essais, parfois proches du conte, et parfois proches de la nouvelle telle qu'elle se développa par la suite

¹ Clare HANSON, "The 1890s : Impressionists and Imperialists", *Short Stories and Short Fictions 1880-1980* (London : Macmillan, 1985) 10-33 [14-15].

² Henry HARLAND, "Concerning the Short Story", *The Nineteenth Century* 43 (March 1898) : 407.

³ MILMAN, "A Few Notes upon Mr. James" : 71-72.

au début du vingtième siècle avec son unité d'effet¹. L'analyse d'un autre contemporain, Frederick Wedmore, confirme que dans les années 1890, les frontières étaient en effet bien floues entre les différents domaines de la prose :

Many things a short story may be. It may be an episode, like Miss Ella Hepworth Dixon's or like Miss Bertha Thomas' ; a fairy tale, like Miss Evelyn Sharp's ; the presentation of a single character with the stage to himself (Mr George Gissing) ; a tale of the uncanny (Mr Pett Ridge) ; a panorama of selected landscape, a vision of the sordid street, a record of heroism, a remote tradition or an old belief vitalized by its bearing on our lives to-day, an analysis of an obscure calling, a glimpse at a forgotten quarter².

La suite de notre discussion prendra donc en compte ce phénomène capital et, au-delà de toute notion de genre ou d'école, se concentrera sur la cause commune qui seule pouvait permettre de regrouper ces auteurs dans diverses catégories : celle de l'appréhension de la réalité que certains voulurent fuir et que d'autres préférèrent au contraire explorer dans ses moindres recoins, avec à la clef une interrogation identique — celle du sens de la vie et de l'existence de l'être humain.

Dans la première catégorie, le conte et ses dérivés tiennent une place de choix dans le *Yellow Book*. La fin du dix-neuvième siècle vit en effet resurgir le genre dans des formes souvent bâtardes ou intermédiaires, à la limite entre la nouvelle sentimentale et le conte traditionnel. Par définition, le conte est le récit d'événements extraordinaires, dans le sens premier du terme, et ce goût de l'étrange, de l'anormal, du surnaturel, de l'atemporel et de l'imaginaire était une caractéristique chère à de nombreux écrivains de la fin du siècle. Il n'est donc pas étonnant de voir ce genre primitif remis au goût du jour sous diverses formes dont le *Yellow Book* donne quelques exemples typiques.

La première de ces formes, qui se démarque au minimum du conte traditionnel, est représentée par des contributions comme "The Restless River" d'Evelyn Sharp, "The Queen's Pleasure" de Henry Harland ou "Lilla — Conte de neige pour mon neveu Rudi" du Prince Bojidar Karageorgévitch. Le conte de Sharp est très classique même s'il met en scène une reine originale à qui n'arrivent que des choses inhabituelles et si le traditionnel personnage de la bonne fée est remplacé par un parrain tout aussi efficace. Tyrannique à ses moments de colère, la Reine de Nonamia ressemble fortement à la reine Anéli du royaume imaginaire de Harland dans "The Queen's Pleasure". La base de l'histoire est elle

¹ A ce sujet voir Wendell V. HARRIS, "English Short Fiction in the Nineteenth Century", *Studies in Short Fiction* 6 (1968) : 1-93.

² Frederick WEDMORE, "On Books and Arts", 1899, cité dans STANFORD, éd., *Critics of the Nineties* 233.

aussi des plus classiques : lors du baptême du petit prince, le parrain prédit que son filleul tombera amoureux d'une rivière et épousera une fille de bûcheron. La Reine décide donc de tuer la seule fille de bûcheron de son royaume et d'élever son fils entre les murs du château. Lorsqu'il atteint l'âge de seize ans, le jeune Prince qui a été élevé dans l'ignorance la plus totale et qui ne sait ni lire ni écrire, s'échappe pour découvrir le vaste monde et se dirige vers la rivière où jadis avait été noyée la fille du bûcheron. Comme par enchantement, celle-ci refait surface et le prince en tombe aussitôt amoureux — accomplissant ainsi la prédiction. Suit alors une série d'épreuves initiatiques où le jeune homme doit combattre plusieurs monstres qui l'empêchent de poursuivre son chemin avec la bénédiction de son parrain qui paraît dès qu'il le mande. Une fois tous les monstres tués, le plus dur reste à faire : persuader la Reine de le laisser épouser sa bien-aimée sauvée des eaux — ce à quoi il parvient finalement sans trop de mal¹. Ce conte qui met en scène des personnages traditionnels et des types d'événements classiques (le Prince isolé du monde, les épreuves initiatiques, les monstres, la jeune fille ressuscitée par l'amour d'un homme pour elle...) est d'autant plus remarquable qu'il est écrit par un auteur également connue pour ses histoires réalistes et son combat incessant pour les droits de la femme. Il ne représente qu'un exemple parmi tant d'autres de la diversité des auteurs fin de siècle qui n'hésitaient pas à s'essayer à des genres tout à fait opposés car tel était l'esprit de l'époque. Parmi les autres contes de type traditionnel, "The Queen's Pleasure" de Harland se démarque plus du genre classique car si le royaume décrit est imaginaire, il semble bien ancré dans le présent des années 1890 avec ses références constantes à la Bohême parisienne². "Lilla", le conte de Karageorgévitch déjà cité, raconte quant à lui tout en nuances et en délicatesse l'histoire d'un petit Suédois, Hélo, qui se noie de chagrin parce que son amie Lilla est partie loin de lui. Il se rapproche davantage dans la thématique comme dans le style des contes de la tradition slave, rappelant que le prince Karageorgévitch était un descendant du célèbre Karageorges, et un proche de celui qui accéda au trône de Serbie sous le titre de Pierre 1er.

Tout aussi classiques mais inspirés du folklore celtique cette fois étaient les contes de Nora Hopper ("Aonan-na-Righ")³ et d'Harold Frederic ("The Truce of the Bishop")⁴. La présence de Nora Hopper dans cette catégorie n'était pas surprenante puisqu'elle était

¹ Evelyn SHARP, "The Restless River", *The Yellow Book* 12 (Jan. 1897) : 167-187.

² Henry HARLAND, "The Queen's Pleasure", *The Yellow Book* 7 (Oct. 1895) : 29-70.

³ Nora HOPPER, "Aonan-na-Righ", *The Yellow Book* 3 (Oct. 1894) : 159-166.

⁴ Harold FREDERIC, "The Truce of the Bishop", *The Yellow Book* 7 (Oct. 1895) : 84-111.

proche du conte de par son sujet improbable, entre dans toute cette série d'écrits de la fin du dix-neuvième siècle remettant en cause les progrès des sciences. Le sujet choisi ici prête au sourire et à la bonne humeur, mais les attaques étaient souvent plus violentes. Comme dans "The Love-Germ", elles essayaient de montrer aux Victoriens que les sciences ne pouvaient pas tout expliquer ni même tout régir, et elles leur opposaient le rêve ou l'imagination qui avaient l'avantage d'être personnels et non de simples généralisations imposées à chacun. L'avis de Le Gallienne sur le sujet dans "A Seaport in the Moon" est par exemple tout à fait dans l'optique du conte de Cotterell lui aussi :

No one is so hopelessly wrong about the stars as the astronomer, and I trust that you never pay any attention to his remarks on the moon. He knows as much about the moon as a coiffeur knows of the dreams of the fair lady whose beautiful neck he makes still more beautiful. There is but one opinion upon the moon — namely, our own. And if you think that science is thus wronged, reflect a moment upon what science makes of things near at hand. Love, it says, is merely a play of pistil and stamen, our most fascinating poetry and art is "degeneration," and human life, generally speaking, is sufficiently explained by the "carbon compounds" — God-a-mercy ! If science makes such grotesque blunders about radiant matters right under its nose, how can one think of taking its opinion upon matters so remote as the stars — or even the moon, which is comparatively near at hand ?¹

Une quatrième catégorie bien spécifique pourrait être représentée par les contributions de Frederick Rolfe, dit Baron Corvo, publiées dans le *Yellow Book* sous le titre générique "Stories Toto Told Me". Ces six histoires aux titres pittoresques² sont fondées sur la tradition de la narration orale puisque dans chacune d'entre elles Toto, un jeune paysan italien espiègle, raconte au narrateur une aventure mettant en scène des Saints et des hommes d'église. Dans certaines de ces histoires, la technique de la mise en abyme est utilisée à des fins narratives évidentes. Dans "About the Heresy of Fra Serafico", par exemple, Toto explique à son maître une histoire à propos de son frère Nicola qui lui fait venir à l'esprit une autre histoire, emboîtée dans la première, à propos de Fra Serafico et d'un de ses sermons. Accusé par un Jésuite — l'ennemi héréditaire — d'avoir prononcé une hérésie, Fra Serafico se défend superbement en racontant lui-même une histoire : celle d'un de ses soi-disant rêves qui lui permet en fait de retourner la situation contre le Jésuite conseillé par le Diable. Comme dans le conte traditionnel, la structure de l'histoire de Fra Serafico est répétitive : Fra Serafico a repris sa phrase à San

¹ Richard LE GALLIENNE, "A Seaport in the Moon", *The Yellow Book* 8 (Jan. 1896) : 215-219 [216].
² "About San Pietro and San Paolo", *The Yellow Book* 7 (Oct. 1895) : 209-214 ; "About the Lilies of San Luigi", *The Yellow Book* 7 (Oct. 1895) : 214-224 ; "A Caprice of the Cherubim" *The Yellow Book* 9 (Apr. 1896) : 86-92 ; "About Beata Beatrice and the Mamma of San Pietro", *The Yellow Book* 9 (Apr. 1896) : 93-101 ; "About the Heresy of Fra Serafico", *The Yellow Book* 11 (Oct. 1896) : 143-155 ; "About One Way in which Christians Love One Another", *The Yellow Book* 11 (Oct. 1896) : 155-162.

Gregorio, qui l'a lui-même reprise à San Paolo, qui l'a lui-même reçue de Dieu, le "Padre Eterno" qui règne avec bienveillance et attention au-dessus de toutes les histoires de Corvo.

L'idée de départ de Corvo était de raconter de façon différente l'histoire des Saints catholiques à la manière de la mythologie grecque. Dans ses histoires, ceux-ci descendent sur terre où ils côtoient avec humour et bonne humeur les humains. Leur description les fait d'ailleurs ressembler très fortement à des êtres humains, surtout lorsque le narrateur insiste sur leurs faiblesses principales — la jalousie, la fierté et l'entêtement. Dans "About the Lilies of San Luigi", par exemple, le Padre Eterno règle avec bien du mal les disputes entre trois jeunes Saints aux Cieux. Dans "A Caprice of the Cherubim", plusieurs chérubins s'ennuient et demandent au Padre Eterno de les envoyer s'amuser un peu sur terre. Le Père s'exécute mais envoie également un diable qui les y insulte : les Chérubins comprennent vite la leçon et reviennent tout heureux auprès de leur Père aux Cieux. Ces contes sont aussi souvent, comme les contes traditionnels, une façon de donner un sens à certains faits, comme lorsque Toto raconte que si l'Eglise de San Paolo brûle toujours et n'est jamais reconstruite, et si l'Eglise de San Pietro n'est jamais finie, c'est que le Padre Eterno, agacé par les disputes incessantes entre San Paolo et San Pietro, les punit tous deux un jour de cette façon ("About San Pietro and San Paolo"). Ces thèmes proches du sacrilège dans leur façon de désanctifier les représentants de l'Eglise et les Saints, sont renforcés par un ton souvent ironique de la part de Toto ou du narrateur principal. Il n'est pas rare, par exemple, de voir le narrateur interrompre Toto pour ajouter un commentaire amusé ou détaché plein de sous-entendus, comme au début de "The Heresy of Fra Serafico" : "I don't know why the clergy, for whom I entertain the highest respect, of course, should always slink along by the wall, expressing by the cringing obsequiousness of their carriage that they would take it as a favour for some one to kick them, but such is the case"¹. Le ton est ici très ironique, notamment dans l'utilisation des modulateurs "of course" et "such is the case", et il reflète à la fois la fascination et le mépris que Rolfe éprouvait vis-à-vis du clergé. Toto lui aussi, même s'il paraît respecter sa religion, ne se prive jamais de quelques pensées insolentes. Ne déclare-t-il pas un jour, alors qu'il se promène nu dans le jardin du voisin pour y cueillir des fruits sans prendre le risque de salir sa chemise, et qu'il y voit des moines en habit : "And if I had not remembered that a naked boy in a cedar-tree was not one of the things which you are

¹ [Baron CORVO], "About the Heresy of Fra Serafico" : 143.

unable to do without at a midnight funeral, I should have laughed, because these friars, coming out of their convent without candles, fell over the crosses on the graves and said things which friars do not say in their offices"¹? Ces propos sacrilèges ne choquèrent toutefois pas le public victorien, peut-être parce qu'il ne s'agissait pas de leur propre religion en général, mais surtout parce que le charme naïf et la spontanéité de Toto, même s'ils n'étaient que feints, conjugués à ce décor d'une Italie pastorale et atemporelle, haute en couleurs et bien éloignée en temps et en lieu de l'Angleterre victorienne, ne semblaient pas pouvoir porter à conséquence et furent simplement considérés comme des contes pittoresques et populaires entièrement inoffensifs.

Parmi les morceaux de prose se réclamant du conte, plusieurs *Prose Fancies* de Richard Le Gallienne entrent dans une autre catégorie que l'on pourrait appeler "conte esthétique". "A Seaport in the Moon", par exemple, fait partie de ces collaborations proches du conte tant par le langage utilisé que par la thématique elle-même. Le narrateur, après avoir rejeté les théories scientifiques sur le sujet, y explique sa propre image de la lune — un port lointain où se retrouveraient les amoureux désireux d'un peu de calme et de tranquillité. La personnification de la Lune dans tout le texte, très court, la mixture de rêve et d'imagination exaltée qui se dégage de ces lignes, en font un exemple caractéristique de l'écriture poétique de Le Gallienne :

As I write, the moon looks down at me like a Madonna from the great canvas of the sky. She seems beautiful with the beauty of all the eyes that have looked up at her, sad with all the tears of all those eyes ; like a silver bowl brimming with the tears of dead lovers she seems. Yes, there are seaports in the moon, there are ships to take us there².

Dans la même catégorie, "The Donkey that Loved a Star" est encore plus proche du conte traditionnel dans sa forme puisque Le Gallienne revient ici à la tradition orale et à la technique de la double narration emboîtée dont le second niveau est annoncé par l'inévitable "There was once..."³. L'histoire est celle d'un âne qui oublie sa situation peu envieuse chaque fois qu'il regarde les étoiles dans le ciel. Celles-ci sont pour lui un véritable dérivatif, un moyen d'échapper à la réalité pour s'évader vers le rêve. L'une de ces étoiles est particulièrement attirante, et le désir le plus cher de l'âne est de pouvoir un jour la porter sur son dos. Un jour, l'étoile disparaît, et l'âne est persuadé qu'elle s'est écrasée sur terre. Lorsque la petite fille de son nouveau maître monte sur son dos et

¹ [Baron CORVO], "About One Way in which Christians Love One Another" : 161.

² LE GALLIENNE, "A Seaport in the Moon" : 219.

³ Richard LE GALLIENNE, "The Donkey that Loved a Star", *The Yellow Book* 9 (Apr. 1896) : 253-256.

l'embrasse, il voit en elle l'étoile, et devient le plus heureux des ânes jusqu'à ce que la petite fille devienne grande, lui préfère tout d'abord un poney, puis se marie et le laisse seul et triste.

"A Seventh-story Heaven" est la seule contribution de Richard Le Gallienne dans le *Yellow Book* à ne pas paraître sous le titre générique de *Prose Fancies*, mais les caractéristiques habituelles de l'auteur y sont très présentes¹. Le Gallienne fait pénétrer son lecteur dans les rues sordides d'un quartier pauvre, où, dans une maison délabrée et bruyante, vivent en harmonie et dans un havre de paix, de beauté et de douceur, Amour, un poète, et Beauté, sa bien-aimée, qui s'aiment d'un amour pur et tendre bien au-dessus des contingences de la vie matérielle, comme l'indique la situation de leur nid de bonheur au septième étage. L'opposition entre ces deux mondes est décrite de la façon suivante :

From the kingdom of rum and tar, you mounted into a zone of commission agents and ship-brokers, a chill unoccupied region, in which every small office-door bore the names of half-a-dozen different firms, and yet somehow could not contrive to look busy. Finally came an airy echoing landing, a region of empty rooms, which the landlords in vain recommended as studios to a city that loved not art. Here dwelt the keeper and his kind-hearted little wife, and no one besides save Love and Beauty. There was thus a feeling of rarefaction in the atmosphere, as though at this height it was only the Alpine flora of humanity that could find root and breathing. But once along the bare passage and through a certain door, and what a sudden transformation it was into a gracious world of books and flowers and the peace they always bring².

Le monde irréel dans lequel vivent Amour et Beauté, leur détachement par rapport aux vicissitudes de la vie sont deux constantes du conte. La première phrase, d'ailleurs, ne laisse aucun doute à ce sujet : "Once upon a time, in that enchanted past where dwell all the dreams we love best [...]"³. La jeune fille est décrite comme une beauté tout droit sortie d'un tableau de Léonard de Vinci. Le poète est très pauvre, et ils doivent, lorsqu'ils veulent se préparer un dîner en tête à tête, aller revendre certains livres qu'il possède. Avec très peu d'argent ils parviennent à passer une soirée délicieuse, car l'amour les habite. Leur isolation et leur supériorité par rapport au reste des mortels est ainsi rendue par l'auteur :

When at last the little feast grew near its end, Love and Beauty would smoke their cigarettes together ; and it was a favourite trick of theirs to lower the lamp a moment, so that they might see the stars rush down upon them through the skylight which hung above their table. It gave them a sense of great sentinels, far away out in the lonely universe, standing guard over them, that seemed to say their love was safe in the tender

¹ Richard LE GALLIENNE, "A Seventh-story Heaven", *The Yellow Book* 7 (Oct. 1895) : 11-22.

² LE GALLIENNE, "A Seventh-story Heaven" : 13.

³ LE GALLIENNE, "A Seventh-story Heaven" : 14.

keeping of great forces. They were poor, but then they had the stars and the flowers and the great poets for their servants and friends — and, best of all, they had each other. Do you call that being poor ?¹

Dans cet univers de rêve, les personnages sont des symboles de deux sentiments ou qualités poussés à leur perfection, et ils invitent au rêve, au voyage dans l'imaginaire. La morale finale est également celle d'un conte puisque le narrateur annonce au lecteur qu'il est toujours possible d'imaginer qu'un endroit si délabré puisse devenir un nid de paix, d'harmonie et d'amour :

But friends of mine who believe in God say that He has given His angels charge concerning that dingy old seventh-floor heaven, and that, for those who have eyes to see, there is no place where a great dream has been dreamed that is not thus watched over by the guardian angels of memory².

La morale est atemporelle et s'adresse à tous ceux qui un jour désespèrent : la solution, leur explique Le Gallienne, est dans la capacité à s'échapper momentanément de la réalité par l'intermédiaire du rêve ou de l'imagination. Ce conte, comme l'ensemble des contributions de Le Gallienne, est caractéristique de la pose esthétique de la fin du dix-neuvième siècle, dans son insistance sur l'univers de l'imaginaire et sa prose précieuse et légère. "The Happy Hypocrite" de Max Beerbohm³ ou les contes de Henry Harland, dont "The Queen's Pleasure", "Merely Prayers"⁴, "The Invisible Prince"⁵ et "Flower o'the Clove"⁶, peuvent se rattacher à cette catégorie dans leur présentation d'un monde irréel où les rapports entre personnes sont d'un ordre purement esthétique et dans leur utilisation du langage comme d'un décor à part entière.

Partageant de nombreux traits communs avec ces contes esthétiques, "Prince Alberic and the Snake Lady" de Vernon Lee y ajoutait des éléments gothiques et fantastiques qui le rapprochaient davantage de ce que les critiques surnommèrent le conte décadent de la fin du siècle⁷. L'histoire est celle d'un petit garçon du dix-septième siècle, le prince Albéric, qui vit avec son grand-père dans le duché de Luna. Le jeune prince mène une existence ennuyeuse et recluse dans le Château Rouge, et se prend d'amitié pour deux personnages d'une tapisserie d'aspect gothique, le Prince Albéric le Blond, son

¹ LE GALLIENNE, "A Seventh-story Heaven" : 20-21.

² LE GALLIENNE, "A Seventh-story Heaven" : 22.

³ Max BEERBOHM, "The Happy Hypocrite", *The Yellow Book* 11 (Oct. 1896) : 11-44.

⁴ Henry HARLAND, "Merely Prayers", *The Yellow Book* 13 (Apr. 1897) : 19-50.

⁵ Henry HARLAND, "The Invisible Prince", *The Yellow Book* 10 (July 1896) : 59-87.

⁶ Henry HARLAND, "Flower o'the Clove", *The Yellow Book* 12 (Jan. 1897) : 65-109.

⁷ Vernon LEE, "Prince Alberic and the Snake Lady", *The Yellow Book* 10 (July 1896) : 289-344.

ancêtre, et la jeune femme au corps de serpent qui l'accompagne, dont il ne connaît pas encore la légende. Un jour, furieux qu'on enlève la tapisserie de sa chambre, le jeune prince détruit une autre tapisserie et se fait exiler chez des paysans par son grand-père qui ne supporte pas la contradiction : il a alors onze ans. Son transfert se fait un jour de tempête violente qui rappelle, tout comme l'atmosphère lugubre du château, les décors des romans gothiques. Pendant de longues années, il vit chez ces paysans, protégé par sa marraine, une fée qui lui prodigue tout ce dont il a besoin. Il peut alors entrer dans la tapisserie, ou tout du moins découvrir un monde qui est celui de la tapisserie, mais enfin en trois dimensions. Il n'a pas oublié la femme-serpent et décide de partir à sa recherche, surtout lorsqu'il apprend qu'un pacte l'a liée à deux de ses ancêtres : si un membre de sa famille lui reste fidèle, sous sa forme de serpent qui ne se transforme qu'une fois par jour pendant une heure le soir en une belle jeune femme, ou lorsqu'on ose l'embrasser, alors elle reprendra définitivement sa forme humaine. Pour l'instant, aucun de ses ancêtres n'y est parvenu. Il jure donc de ne pas regarder une seule femme avant son vingt-huitième anniversaire, au grand embarras de son grand-père qui l'a fait revenir au Duché et qui souhaiterait qu'il se marie pour assurer la descendance des Luna. Un jour, on découvre un serpent dans la chambre du prince, et on le tue. Le prince, emprisonné, se laisse alors mourir, et l'on raconta longtemps après qu'à côté de lui gisait le corps mutilé, non pas d'un serpent mais d'une jeune femme — la femme-serpent étant éternelle mais ne pouvant survivre si on lui tranche la tête.

Dans ce monde constamment tiraillé entre le rêve fantastique et la réalité, la tapisserie aux pouvoirs magiques acquiert un relief tout particulier qui rappelle l'atmosphère de certaines histoires gothiques et que seul le jeune prince semble être capable d'accepter. De même, la femme-serpent qu'il vénère, véritable Mélusine condamnée à se transformer périodiquement, apparaît aux autres comme un démon maléfique. Sur la tapisserie effacée, son visage est très pâle, et son pouvoir sur l'esprit d'Albéric est tel qu'elle l'affaiblit, le rendant sujet à de violents épisodes de fièvre, le force à se retirer du monde et le fait finalement mourir. Lorsqu'on ajoute à cette description le caractère atemporel de cette femme étrange, l'image de la femme fatale, qui envahissait à l'époque de nombreux écrits, n'est plus très loin. La beauté de cette femme-serpent aux connotations sexuelles explicites est en effet fatale à Albéric, et leur amour idéal impossible, accompagné de son cortège de souffrances, leur passé qui revient sans cesse hanter le présent, sont autant d'éléments typiques du fantastique décadent de la fin du dix-neuvième siècle en Angleterre comme en France.

Egalement fondées sur la tradition orale, mais plus proches de l'histoire fantastique que du conte sont les trois contributions "A Journey of Little Profit" de John Buchan¹, "Death's Devotion" de Franck Athelstane Swettenham² et "The Villa Lucienne" d'Ella D'Arcy³. Il est tout d'abord intéressant de remarquer que ces trois auteurs ne s'essayèrent pas uniquement au genre de l'histoire fantastique qui n'était qu'une facette mineure de leurs talents, notamment dans le cas de Buchan et D'Arcy. Les trois histoires ont pour point commun leur ancrage dans le réel et le dérapage soudain vers le fantastique qu'elles présentent à travers différents thèmes. Les décors sont tout à fait différents puisque Buchan se place dans le contexte des paysages déserts et froids des Highlands, que Swettenham s'éloigne encore plus pour se retrouver en pleine Afrique, tandis que D'Arcy évoque une maison dans la région tout à fait civilisée de Nice par un beau jour d'été. Les moyens utilisés ont beau être différents, le résultat sur le lecteur est le même : une peur tout d'abord latente et sournoise s'installe de façon de plus en plus nette dans l'esprit des personnages et gagne peu à peu le lecteur témoin lui aussi des manifestations étranges, anormales et inquiétantes auxquelles ceux-ci sont soumis.

"A Journey of Little Profit" se présente comme l'histoire racontée au narrateur par un berger rencontré au marché d'Inverforth. A la tombée de la nuit, l'homme s'était un jour retrouvé seul sur les chemins des Highlands, et peu à peu la peur avait commencé à le gagner : "It was most dreary and lonesome with never a house in view, only bogs and grey hillsides and ill-looking waters"⁴. L'atmosphère est digne de celle d'un James Hogg lorsqu'il décrit la campagne déserte de l'Ecosse et ses superstitions. Soudain, l'homme arrive à une maison perdue, et lorsqu'il entre à l'intérieur, sa surprise est grande :

And there before me was the finest room in the world ; indeed I abate not a jot of the phrase, for I cannot think of anything finer. It was hung with brow pictures and lined with big bookcases of oak well-filled with books in fine bindings. The furnishing seemed carved by a skilled hand, and the cushions and curtains were soft velvet. But the best thing was the table, which was covered with a clean white cloth and set with all kind of good meat and drink. The dishes were of silver and as bright as Loch Awe water in an April sun⁵.

Cette maison extraordinaire, sortie de nulle part au moment où il ne l'attendait plus, est habitée par un homme qui s'avère vite connaître la vie dissipée du berger. Peu à peu,

¹ John BUCHAN, "A Journey of Little Profit", *The Yellow Book* 9 (Apr. 1896) 189-201.

² Frank Athelstane SWETTENHAM, "Death's Devotion", *The Yellow Book* 9 (Apr. 1896) : 145-152.

³ Ella D'ARCY, "The Villa Lucienne", *The Yellow Book* 10 (July 1896) : 274-285.

⁴ BUCHAN, "A Journey of Little Profit" : 192.

⁵ BUCHAN, "A Journey of Little Profit" : 194.

malgré l'alcool qu'il continue à boire, celui-ci comprend que ce "Mr. S." ne peut être que le Diable en personne (et son double en même temps puisqu'il porte le même nom que lui). Mr. S. demande au berger, en échange de son hospitalité, de lui offrir son âme. Il accepte finalement de ne prendre que ses moutons, et les deux hommes terminent la soirée presque en amis. Lorsqu'il se réveille, le berger est seul dans la lande écossaise et ses deux chiens hurlent à la mort : le folklore écossais est donc utilisé ici, avec un recours constant au dialecte gaélique dans le discours du second narrateur, et l'atmosphère de l'Ecosse, conjuguée à ses superstitions, permet le dérapage momentané vers un monde intermédiaire typique du fantastique.

La technique de la narration emboîtée se retrouve dans "Death's Devotion" de Swettenham. Lors d'une longue soirée, un ami du narrateur principal raconte comment il rencontra un jour la mort dans un hôpital africain. Pris d'une subite fièvre sur la fin de son voyage, il s'était retrouvé la veille à l'hôpital quand soudain, en plein milieu de la nuit, il se rendit compte d'une présence étrange à ses côtés :

A tall, gaunt skeleton, with unusually large bones, and some kind of weird light in his eye-sockets that made me feel he could see, entered without noise, gently closed the door, and walked rather slowly towards my bed. I realised instantly that he was coming to me, and I noticed that he carried under his left arm a large, leather-bound book which seemed of great age and was closed by two old-fashioned, heavy silver clasps. Over his right shoulder the skeleton carried a heavy scythe which showed signs, both as to blade and handle, of much hard usage. Walking round the foot of my bed and stopping behind my little table, the skeleton fixed his curious eye-light on my face and said slowly and rather sadly : "Je suis la Mort"¹.

La Mort, présentée en ces termes fantastiques, reste auprès de lui pendant un moment pour finalement lui annoncer que le moment est venu de la suivre. Dans un dernier sursaut le narrateur lui propose de boire sa tisane à sa santé, et, comme par miracle, la Mort vide la tasse, qui se répand par terre, puis s'éloigne. Le lendemain matin, le narrateur s'éveille et voit autour de lui le médecin et l'infirmière, surpris que la fièvre ait si soudainement disparu, et ne comprenant pas pourquoi la tisane a été renversée alors que la tasse est toujours à sa place et que personne n'a vu le malade se lever. Comme dans "A Journey of Little Profit", la dérapage de la réalité est provoqué dans un moment privilégié entre conscience et inconscience que le narrateur décrit en ces termes : "In that vague returning consciousness which comes with awakening, that dawn of mental and physical sensation which we can, at will, slightly prolong, but in cases of severe illness is always longer

¹ SWETTENHAM, "Death's Devotion" : 149-150.

than in health [...]"¹. Il reste donc toujours une porte ouverte pour une interprétation rationnelle de l'histoire (l'abus d'alcool et la fatigue dans le premier cas, le délire occasionné par la fièvre dans le second). Encadrées par un contexte réel, les deux histoires font explorer au lecteur la frontière floue qui existe entre la réalité et le rêve et l'importance de la subjectivité et du point de vue — deux notions capitales dans la nouvelle et le conte fin de siècle.

"The Villa Lucienne", la nouvelle de D'Arcy, est encore plus caractéristique à ce sujet parce qu'elle n'utilise aucun subterfuge pour plonger le lecteur dans un univers inhabituel (la scène se déroule à Nice) et parce que les protagonistes ressentent une peur rampante sans toutefois jamais pouvoir en expliquer les raisons. Le recours à la tradition orale du conte est une fois de plus utilisé puisque l'histoire est racontée par une certaine Madame Coetlegon qui se remémore sa visite de la Villa Lucienne avec un groupe d'amies désireuses de la louer. L'atmosphère du début de la promenade est joyeuse, sans aucune arrière-pensée, et le soleil chaud fait ressortir la luxuriance de la végétation méditerranéenne. Lorsqu'apparaît au loin la Villa Lucienne, le contraste est immédiat, et le petit groupe semble pénétrer dans un autre univers. L'air devient humide, la végétation touffue et envahissante cache la lumière du soleil, et l'atmosphère de décomposition du jardin et de la maison envahit sournoisement les esprits des visiteuses :

It was cold, and damp, too, with the damp coldness of places where sun and wind never penetrate. It was so narrow that we had to walk in single file. The walls close on either hand, the low roof above our heads, were formed of trellised woodwork now dropping into complete decay. But these might have been removed altogether, and the alley would still have retained its form ; for the creepers which overgrew it had with time developed gnarled trunks and branches, which formed a second natural tunnelling outside. Through the broken places in the woodwork we could see the thick, inextricably twisted stems ; and outside again was a tangled matting of greenery that suffered no drop of sunlight to trickle through. The ground was covered with lichens, deathstool, and a spongy moss exuding water beneath the foot, and one had the consciousness that the whole place, floor, walls, and roof, must creep with the repulsive, slimy, running life which pullulates in dark and solitary places².

La description du jardin, avec ses images de décomposition végétale, et d'herbes folles envahissant les moindres recoins ("a garden long since gone to ruin, with paths and flower-beds inextricably mingled, with docks and nettles choking up the rose-trees run wild, with wind-planted weeds growing from the stone vases on the terrace, with grasses

¹ SWETTENHAM, "Death's Devotion" : 152.

² D'ARCY, "The Villa Lucienne" : 277.

pushing between the marble steps leading up to the hall door"¹) — rappelle indubitablement celle des contes. Tel le Château de la Belle au Bois Dormant, la villa semble momentanément ou définitivement isolée du reste du monde comme si, pour une raison ou une autre, quelqu'un lui avait jeté un sort. Peu à peu, la peur s'installe dans l'esprit des visiteuses, d'autant plus que l'homme qui leur ouvre la porte et accepte de leur faire visiter les lieux n'est ni très attachant, ni très hospitalier. Cette peur incontrôlable qui gagne tout d'abord le chien et une petite fille, n'est dictée par rien d'autre qu'une impression déplaisante, mais elle tourne vite à la panique et au sauve-qui-peut général. A partir de là, tout devient possible, et lorsque les visiteuses voient un pavillon isolé que l'homme refuse fermement de leur faire visiter, elles imaginent le pire — un meurtre caché peut-être ?

Fear seemed to exude from the walls [of the Villa Lucienne], to dim the mirrors with its clammy breath, to stir shudderingly among the tattered draperies, to impregnate the whole atmosphere as with an essence, a gas, a contagious disease. You fought it off for a shorter or longer time, according to your powers of resistance, but you were bound to succumb to it at last. The oppressive and invisible fumes had laid hold of us one after the other, and the incident of the closed pavilion had raised our terrors to a ludicrous pitch².

Le lien entre cette histoire fantastique teintée d'éléments gothiques et les histoires naturalistes d'Ella D'Arcy se trouve dans l'exploration que toutes deux proposent des profondeurs de l'esprit humain. Comme de nombreux autres écrivains de sa génération, D'Arcy aimait expérimenter de nouvelles techniques narratives afin d'élargir le champ de l'écriture et de la compréhension de l'homme dans toute sa complexité.

Ces histoires fantastiques, quoique fondamentalement traditionnelles, avaient donc souvent recours à des éléments typiquement décadents : le thème de la femme fatale dans "Prince Alberic and the Snake Lady", les images de décomposition végétale dans "The Villa Lucienne" en sont des illustrations. Une autre contribution, "Alexander the Ratcatcher", du très respectable Richard Garnett, met en avant la beauté violente de la Renaissance telle que l'exaltait Pater dans *The Renaissance* ou Wilde dans *The Duchess of Padua* ou *A Florentine Tragedy*³. Ce récit d'une invasion de rats obligeant le pape Alexandre VIII à autoriser une procession en l'honneur du détesté Alexandre VI pour que celui-ci puisse être admis en Paradis, parut plus tard dans le volume *The Twilight of Gods*. L'histoire est aussi celle d'un pacte diabolique, et mélange les éléments fantastiques

¹ D'ARCY, "The Villa Lucienne" : 279.

² D'ARCY, "The Villa Lucienne" : 284.

³ Richard GARNETT, "Alexander the Ratcatcher", *The Yellow Book* 12 (Jan. 1897) : 221-238.

à un ton humoristique toujours très détaché typique du fantastique catholique qui attirait les auteurs les plus divers à l'époque. Un autre exemple est donné dans l'histoire "The Christ of Toro" de Gabriela Cunninghame Graham, épouse du socialiste révolutionnaire Robert Bontine Cunninghame Graham et auteur d'un ouvrage sur Sainte Thérèse d'Avila, qui fait plonger le lecteur non plus à l'époque des cruels Borgia, mais de l'Espagne moyenâgeuse¹. L'événement central de l'histoire, comme dans "Alexander the Ratcatcher", est la réalisation d'un miracle puisque dans ce cas un portrait du Christ s'anime pour montrer le droit chemin à un jeune homme débauché. Les descriptions détaillées du monastère de la province de Castille rappellent la tradition gothique, mais dans son thème central, l'histoire n'est pas sans évoquer la morale sous-jacente à *The Picture of Dorian Gray*. Les modes fantastique et décadent, tous deux issus du pessimisme de la fin du siècle, possédaient donc des points communs indubitables comme le note Catherine Rancy :

[...] le fantastique apparaît au terme de cette étude comme le produit inévitable de la décadence. Le pessimisme et l'insatisfaction décadente dans le monde réel, et leur conséquence, la recherche de l'évasion et de la transcendance sous toutes ses formes, amènent naturellement les décadents au fantastique, qui permet l'évasion, l'ouverture immédiate sur l'au-delà, sur la vision nocturne des choses, et sur les "terra incognita" de la psyché ; de plus l'époque décadente est marquée par le début de l'intérêt sérieux pour l'inconscient, le primitif, et les zones troubles du psychisme individuel et collectif : les liens étroits qui unissent le fantastique au rêve et à la névrose commencent à apparaître. Tout écrivain décadent, dans la mesure où il partage cette curiosité pour le côté nocturne de l'homme et du monde, est un écrivain fantastique potentiel².

Un exemple encore plus caractéristique devait être publié dans le *Yellow Book* par un proche de Henley, Robert Murray Gilchrist, qui malgré son association avec les impérialistes du *National Observer*, présente peut-être le plus de traits décadents dans tout le périodique.

"The Crimson Weaver", le conte cruel de Gilchrist, relate l'histoire d'une femme-vampire qui attire les hommes dans ses filets et les met à sa merci, d'où l'image du titre³. Cette Belle Dame Sans Merci voit un jour arriver devant sa propriété un jeune homme et son Maître qui se sont égarés dans la forêt avoisinante. Les deux hommes rencontrent tout d'abord une vieille femme en haillons qui les avertit de ne pas pénétrer dans le domaine de la "Tisseuse Pourpre". La description de cette femme ajoute une note supplémentaire

¹ Gabriela Cunninghame GRAHAM, "The Christ of Toro", *The Yellow Book* 13 (Apr. 1897) : 56-73.

² Catherine RANCY, *Fantastique et décadence en Angleterre 1890-1914* (Paris : Editions du CNRS, 1982) 186.

³ Robert Murray GILCHRIST, "The Crimson Weaver", *The Yellow Book* 6 (July 1895) : 269-277.

d'horreur à l'atmosphère de malaise qui s'est installée depuis le début de l'histoire : "She tore her ragged smock apart and discovered the foulness of her bosom, where her heart pulsed behind a curtain of livid skin"¹. N'écouter pas celle qu'ils prennent pour une folle, les deux hommes entrent dans un endroit étrange qui les frappe aussitôt par son côté irréel et effrayant, mais également attirant car ils ne peuvent revenir sur leur pas. Une fois de plus, le lieu décrit est isolé du reste du monde, non pas par sa beauté ou son harmonie (ce qui était le cas dans le conte esthétique), mais par son atmosphère étrange et teintée d'horreur. La description suivante est typique des descriptions de contes décadents dans sa profusion de détails grotesques et morbides et son recours à un vocabulaire rare et précieux qui n'est pas sans rappeler les excès de la prose de Huysmans dans *A Rebours* :

The air was moist and heavy, but ever and anon a light wind touched the tree-tops and bowed them, so that the pollen sank in golden veils to the ground.

Everywhere we saw half-ruined fountains, satyrs vomiting senilely, nymphs emptying wine upon the lambent flames of dying phoenixes, creatures that were neither satyrs nor nymphs, nor gryphins, but grotesque adminglings of all, slain by one another, with water gushing from wounds in belly and thigh.

At length the path we had chosen terminated beside an oval mere that was surrounded by a colonnade of moss-grown arches. Huge pikes quivered on the muddy bed, crayfish moved sluggishly amongst the weed.

There was an island in the middle, where a leaden Diana, more compassionate than a crocodile, caressed Actaeon's horns ere delivering him to his hounds. The huntress' head and shoulders were white with the excrement of a crowd of culvers that moved as if entangled in a snare².

Arrive alors une femme très pâle, en haillons pourpres, qui se jette à leurs pieds d'un air provoquant, suppliant le Maître de venir à son aide car elle se meurt par manque d'amour. Lui qui venait déclarer qu'il n'avait plus jamais regardé de femme depuis la mort de sa fiancée, lui qui venait de décrire ce souvenir comme une chambre sacrée au fond de son cœur que personne d'autre ne pourrait jamais pénétrer, commence à fléchir. Seul le cri de terreur de son jeune disciple le ramène à la réalité. Ils s'enfuient, mais la nuit étant tombée entre temps, ils ne parviennent pas à s'échapper du domaine et doivent y passer la nuit, allongés à même le sol. Après un sommeil agité par des rêves tous plus bizarres les uns que les autres, le jeune homme — qui est aussi le narrateur — se réveille et voit que son maître a disparu. Il retourne vers le palais de la femme avec beaucoup de peine, dans un décor d'horreur qui frise parfois le grand-guignol :

¹ GILCHRIST, "The Crimson Weaver" : 269.

² GILCHRIST, "The Crimson Weaver" : 270-271.

I walked in pain, as though giant spiders had woven about my body.
 On the terrace strange beasts — dogs and pigs with human limbs, — tore ravenously at something that lay beside the balustrade. At sight of me they paused and lifted their snouts and bayed. Awhile afterwards the culvers rang the silver bell, and the monsters dispersed hurriedly amongst the drooping bossoms of pleasance, and where they had swarmed I saw naught but a steaming sanguine pool¹.

Les portes du palais s'ouvrent comme par magie devant lui, et le jeune homme voit soudain la femme : "She had doffed her tattered robe for one new and lustrous as freshly drawn blood. And marvellous as her beauty had seemed before, its wonder was now increased a hundredfold"². Elle qui la veille était livide et en haillons, est devenue éclatante d'élégance et de beauté, et la référence au sang frais annonce la découverte finale du narrateur lorsqu'il comprend que la "Tisseuse Pourpre" ne peut survivre que grâce au sang des hommes qu'elle parvient à prendre dans les mailles de ses filets. Pour revoir son maître, le jeune homme doit payer la femme d'un baiser — qu'il ne peut que lui donner, puisqu'il tombe lui aussi sous le charme vénéneux de cette ensorceleuse, malgré tous ses efforts pour s'en dégager. La fin du conte, dans un rythme de plus en plus frénétique, devient sans le vouloir une véritable parodie du conte décadent :

Then she moved back and drew aside the web and showed me the head of my Master, and the bleeding heart whence a crimson cord unravelled into many threads.

"I wear men's lives," the woman said. "Life is necessary to me, or even I — who have existed from the beginning — must die. But yesterday I feared the end, and he came. His soul is not dead — 'tis truth that it plays with my culvers."

I fell back.

"Another kiss," she said. "Unless I wish, there is no escape for you. Yet you may return to your home, though my power over you shall never wane. Once more — lip to lip."

I crouched against the wall like a terrified dog. She grew angry ; her eyes darted fire.

"A kiss," she cried, "for the penalty !"

My poor Master's head, ugly and cadaverous, glared from the loom. I could not move.

The Crimson Weaver lifted her skirt, uncovering feet shapen as those of a vulture. I fell prostrate. With her claws she fumbled about the flesh of my breast. Moving away she bade me pass from her sight. . . .

So, half-dead, I lie here at the Manor of the Willow Brakes, watching hour by hour the bloody clew ever unwinding from my heart and passing over the western hills to the Palace of the Siren³.

La femme, araignée, vautour, sirène ou vampire, écrase littéralement l'homme de sa passion dévorante, et elle ne semble pouvoir exister qu'au détriment de son compagnon puisque plus elle reluit de santé, plus il se vide de son sang et de ses dernières gouttes de

¹ GILCHRIST, "The Crimson Weaver" : 274.

² GILCHRIST, "The Crimson Weaver" : 275.

³ GILCHRIST, "The Crimson Weaver" : 276-277.

vie. Son pouvoir, de plus, est éternel, et l'homme est voué à la mort dès qu'il est entré en contact avec elle. Des auteurs bien plus typiquement décadents comme Symons et Wilde n'atteignirent jamais ces limites extrêmes du morbide et la contribution de Gilchrist est une preuve éclatante que la notion de décadence ne devait être utilisée qu'avec beaucoup de précautions, que de très nombreux écrivains de la fin du siècle possédaient certains traits décadents sans pour autant mériter l'étiquette de décadents, et que finalement très peu d'entre eux furent uniquement décadents puisque leur point commun était ce désir d'expérimentation qui les fit toucher à de nombreuses facettes de la littérature et leur ouvrit des horizons divers.

Un dernier pan de cette première tendance de la prose des années 1890, très lié à toutes les contributions déjà évoquées, était le développement de ce que les critiques, faute de meilleur terme, surnommèrent le romantisme sentimental, y incluant toutes les évocations nostalgiques du passé que des auteurs comme Ernest Dowson, Henry Harland ou Kenneth Grahame se délectaient à raconter. Harris explique le terme de la façon suivante :

The term *romance* — I have unsuccessfully sought a substitute — is here used not in its broader meaning but in its more circumscribed reference to the idealized presentation of love between young men and fair young ladies which results in either happy fairy-tale treatments of everyday life or sentimental and nostalgic depictions of thwarted love¹.

Seiler-Franklin préfère le terme d'alchimie du souvenir ("Alchemie der Erinnerung"²) qui a le mérite d'être plus évocateur. Les contributions de cette catégorie se rapprochent des contes esthétiques dans leur présentation d'un passé de beauté et d'harmonie parfois presque irréel qui contraste avec la tristesse du présent. Grahame évoque le passé avec nostalgie à travers ses personnages d'enfants dans "The Roman Road"³, "A Falling Out"⁴ ou "Dies Irae"⁵, tandis que Harland et sa femme préfèrent la technique d'un narrateur revenant sur les traces de son passé et redécouvrant avec un frisson de joie teinté de mélancolie le temps où tout était encore à faire ("Natalie" de Renée de Coutans⁶ et "P'tit Bleu", "Tirala-Tirala", "When I Am King", "Mercedes", "Cousin Rosalys" ou "Rosemary

¹ Wendell V. HARRIS, "Identifying the Decadent Fiction of the 1890s", *ELT* 5. 5 (1962) : 1-13 [5-6].

² Andreas SEILER FRANKLIN, *Dekadenz und Avantgarde — Erzählerische Experimente im England der Jahrhundertwende* (Keller A. G. Aarau, Buchdruck, Universität Zurich, 1977) 74.

³ Kenneth GRAHAME, "The Roman Road", *The Yellow Book* 2 (July 1894) : 211-219.

⁴ Kenneth GRAHAME, "A Falling Out", *The Yellow Book* 4 (Jan. 1895) : 195-201.

⁵ Kenneth GRAHAME, "Dies Irae", *The Yellow Book* 8 (Jan. 1896) : 101-111.

⁶ [Renée de COUTANS] (Aline HARLAND), "Natalie", *The Yellow Book* 12 (Jan. 1897) : 245-247.

for Remembrance" de Harland¹). Chez Dowson, la mélancolie est peut-être encore exacerbée davantage dans "Apple-Blossom in Brittany", véritable hymne à l'innocence et la fraîcheur de l'enfance. Richard Le Gallienne, dans certains de ses morceaux de prose, se rapproche également de ce romantisme sentimental tout en nuances et en délicatesse.

Le point commun de ces contributions est de présenter ce que l'on pourrait appeler le masque du souvenir et ce qu'il révèle sur l'homme et son avenir. Les narrateurs de ces nouvelles idéalisent le passé qui est pour eux porteur d'espoirs que le présent ne possède plus. La perte irréparable du passé génère chez eux une vague de mélancolie profonde et les fait réfléchir à l'éphémérité de la vie, de la jeunesse, de la beauté. Très souvent, ces textes s'associaient aux notions de rêve et de rêverie éveillée, les posant comme alternative au réalisme déterministe de l'époque. Le repli sur le passé correspondait à une tentative d'échapper à un présent criard qui faisait peur à ces artistes. Et si le ton était toujours mélancolique, c'est qu'ils savaient pertinemment que le passé était à jamais évanoui et que leurs rêves de futur étaient dérisoires car leur volonté de transférer le passé idéalisé dans l'avenir n'était qu'un désir irréalisable, un arrangement de mots sans effet — d'où la notion d'échec inhérente à l'ensemble de la littérature de la fin du siècle.

A ces divers moyens de fuite de la réalité s'opposait le mouvement naturaliste dont le but premier était au contraire d'explorer cette même réalité dans ses moindres détails. Influencés par les théories déterministes d'Ibsen et de Schopenhauer, mais aussi par les grands romanciers russes du dix-neuvième siècle ainsi que par les français Zola, Balzac, Flaubert et Maupassant, les Britanniques forgèrent, à la fin du siècle, une nouvelle image du naturalisme. En France, le mouvement correspondait à une étude détaillée de la conduite humaine d'un point de vue scientifique — donc théoriquement objectif et détaché — pour tirer des conclusions générales sur la vie. Les grands thèmes évoqués étaient principalement ceux de la vie de couple ou de la condition précaire de l'artiste, avec un accent tout particulier sur l'influence du milieu social sur l'individu. Comme le réalisme, le naturalisme considérait que l'art était une représentation mimétique de la réalité, s'opposant en cela au Romantisme, et utilisait l'homme comme objet d'expériences sans cesse renouvelées. Le naturalisme français eut toutefois beaucoup de mal à être accepté en Angleterre où cette littérature était jugée pernicieuse². Un extrait d'une critique de W. S.

¹ Respectivement parues dans les volumes 8 (Jan. 1896) : 65-93 ; 6 (July. 1895) : 65-76 ; 3 (Oct. 1894) : 71-86 ; 1 (Apr. 1894) : 135-142 ; 9 (Apr. 1896) : 35-53 et 5 (Apr. 1895) : 77-96.

² Voir William C. FRIERSON, *L'influence du naturalisme français sur les romanciers anglais de 1885 à 1900* (Paris : Marcel Giard, 1925) 51-78.

Lilly, l'un des nombreux fervents adversaires du naturalisme, résume bien l'état d'esprit des critiques de l'époque :

[Naturalism] eliminates from men all but the ape and the tiger. It leaves him nothing but the "bête humaine"... The issue of the Naturalistic Evolution is the banishing from life of all that gives it glory and honour : the victory of fact over principle, of mechanism over imagination, of appetites, dignified as rights, over duties, of sensations over intellect, of the belly over the heart, of fatalism over moral freedom, of brute force over justice, in a word, of matter over mind¹.

Contrairement au roman des années 1860-1880 en Angleterre, où le traitement réaliste du milieu villageois ou bourgeois était tempéré par une idéalisation des vertus domestiques et des sentiments altruistes, le roman naturaliste était ancré dans un pessimisme et un déterminisme sourds jugés dangereux pour l'esprit de l'homme, et fermement rejetés par la critique. L'opposition n'était pas tant contre le principe même du réalisme ou du naturalisme — deux termes souvent confondus en Grande Bretagne² — que contre leur façon d'attaquer de front les racines de la morale et des croyances religieuses victoriennes : l'exemple du réalisme russe de Tolstoï, Tourguéniev ou Dostoiévski qui était plutôt bien accueilli par les Victoriens en est une preuve flagrante, car tout en se démarquant de la tradition romantique, il ne remettait que très peu en cause les points de repère fixes de l'époque³. L'association entre littérature du vice et littérature française échauffa donc de nombreux esprits à la fin du dix-neuvième siècle, ce qui explique en grande partie l'attitude de la censure victorienne face aux romanciers réalistes et naturalistes français. En 1885, l'éditeur Vizetelly fut passé en jugement pour avoir publié les traductions de *Pot-Bouille* et *Nana* de Zola. De nombreuses pétitions furent signées par un grand nombre d'écrivains, et s'il fut finalement libéré, il dut néanmoins payer une lourde amende et fut mis à l'épreuve pendant un an, avec interdiction de continuer à publier les romans de Zola, avant de pouvoir retrouver une liberté d'éditer toute relative. Pourtant, les critiques avaient considérablement évolué entre 1830, où ils s'indignaient des audaces de Balzac, et le début des années 1880, où leur fureur se détourna totalement de lui pour s'intéresser aux "modernes" — Zola, Maupassant, Huysmans entre autres :

Thus do literary fashions change. In the thirties "[...] a baser, meaner, filthier scoundrel never polluted society" than did Balzac. In the nineties he became one of those "divine

¹ W. S. LILLY, "The New Naturalism", *Fortnightly Review* 44 (Aug. 1885) : 241.

² Graham HOUGH, *Image and Experience — Studies in a Literary Revolution* (London : Methuen, 1960) 181.

³ Voir l'article de Clarence R. DECKER, "Victorian Comment on Russian Realism", *PMLA* 52 (1937) : 542-549.

spies, for whom the world has no secret," who finds "spirit everywhere," and who gives "us so much life that we are almost overpowered by it"¹.

Malgré le procès Vizetelly, l'évolution se poursuivit, et à la fin du siècle l'intérêt d'une telle littérature était de mieux en mieux accepté.

Comme en France, le réalisme anglais des vingt dernières années du dix-neuvième siècle se concentra sur trois thèmes principaux : l'artiste et son art, les diverses facettes de la notion de sexe, et les trajectoires d'échecs humains, d'un point de vue professionnel ou sentimental². Le premier de ces intérêts, représenté entre autres dans le *Yellow Book* par certaines nouvelles de Henry Harland ("P'tit Bleu", "When I Am King", "The Broken Looking-Glass"³), Henry James ("The Coxon Fund", "The Death of the Lion", "The Next Time"⁴), Richard Le Gallienne ("About the Securities"⁵), Reginald Turner ("A Chef-d'Oeuvre"⁶), Menie Muriel Dowie ("Wladislaw's Advent"⁷), Ella Hepworth Dixon ("The Sweet o'the Year"⁸), Sidney Benson Thorp ("An Immortal"⁹) ou Henry Duff Traill ("The Papers of Basil Fillimer"¹⁰), était principalement dû à un retour de plus en plus net sur elle-même de la part de la génération fin de siècle et donna lieu à des études parfois très dures sur les conditions précaires de vie de l'artiste ou sur la redéfinition de son rôle dans la société. L'extension très nette de la notion de sexe, quant à elle, découlait d'un besoin de s'opposer aux normes de l'Angleterre puritaine et correspondait au développement d'études scientifiques sur la sexualité et tout particulièrement l'homosexualité, parmi lesquelles *A Problem in Greek Ethics* (1883) et *A Problem in Modern Ethics* (1891) de John Addington Symonds, ou *Sexual Inversion* (1897) d'Havelock Ellis. La fin de la période victorienne vit également se développer la littérature et l'art à caractère pornographique qui trouvaient chez l'éditeur Leonard Smithers, ami de Beardsley, un adepte fort précieux¹¹. Sans aller jusqu'à ces extrêmes, de nombreux écrivains

¹ Clarence R. DECKER, "Balzac's Literary Reputation in Victorian Society", *PMLA* 47 (1932) : 1150-1157 [1157].

² Derek STANFORD, "A Larger Latitude : Three Themes in the 'Nineties Short Story", *ContempRev* 210 (1967) : 96-104.

³ Henry HARLAND, "The Broken Looking-Glass", *The Yellow Book* 1 (Apr. 1894) : 142-148.

⁴ Respectivement parues dans les volumes 2 (July 1894) : 290-360 ; 1 (Apr. 1894) : 7-52 et 6 (July 1895) : 11-59.

⁵ Richard LE GALLIENNE, "About the Securities", *The Yellow Book* 9 (Apr. 1896) : 246-252.

⁶ Reginald TURNER, "A Chef-d'Oeuvre", *The Yellow Book* 11 (Oct. 1896) : 237-247.

⁷ Menie Muriel DOWIE, "Wladislaw's Advent", *The Yellow Book* 4 (Jan. 1895) : 90-115.

⁸ Ella Hepworth DIXON, "The Sweet o'the Year", *The Yellow Book* 9 (Apr. 1896) : 158-163.

⁹ Sidney Benson THORP, "An Immortal", *The Yellow Book* 13 (Apr. 1897) : 156-166.

¹⁰ Henry Duff TRAILL, "The Papers of Basil Fillimer", *The Yellow Book* 5 (Apr. 1895) : 19-32.

¹¹ Voir STANFORD, introduction, *Critics of the Nineties* 11-20.

s'intéressèrent aux problèmes du sexe pris dans son sens le plus général, ce que le *Yellow Book* reflète très bien. Cet intérêt se marqua dans la présentation de mariages malheureux, de femmes et hommes adultères, de mères célibataires, de relations nouvelles entre hommes et femmes, et il avait pour but premier de montrer l'état de décomposition dans lequel la société victorienne avait sombré. A ceci s'ajoutaient des trajectoires marquées par l'échec, comme si le monde présenté, gris et sans aucune lueur d'espoir, était le reflet d'un pessimisme ambiant qui se traduisait souvent dans des descriptions de morts "en direct" n'ayant pas la noblesse, dans leurs détails sordides, des morts dignes et presque grandioses des héros de romance.

Les réactions au réalisme de la fin du siècle, qui remettait en cause de nombreuses valeurs fondamentales, furent le plus souvent très négatives mais pour deux raisons bien distinctes. Certains critiques s'y opposèrent d'un point de vue moral, jugeant qu'il n'était pas souhaitable de présenter de tels aspects de la vie même s'ils existaient en effet : la voix du puritanisme anglais s'exprimait à travers eux. D'autres au contraire, dont Wilde, Symons ou même Stevenson, mirent en avant des raisons esthétiques, jugeant que le réalisme n'était pas digne du concept de Beauté inhérent à tout art, même s'ils approuvaient le fait de séparer morale et art et de dépeindre les côtés dépravés de la vie. Il se trouva tout de même quelques écrivains et critiques pour se prononcer en faveur du réalisme, et parmi ces interventions, celle de Mrs E. Lynn Linton mérite d'être citée :

We cut ourselves off from one of the largest and most important areas of that human life we pretend to portray, and we throw the limelight of fancy on crimes which are of comparatively rare occurrence, and which consequently excite but little living sympathy. How many respectable men in England have committed a murder for which they have allowed another man to suffer ? How many women have set fire to houses in the hope of burning to death an inconvenient witness to their past folly ? Who among us has destroyed a will and so come into money and estates to which we have no right ? Which of us is personating a dead man ? In whose house is that mad woman kept out of sight of the world ? And where do we find the domestic burglar who roams about the passage o' nights, acting the family ghost for nefarious reasons connected with sliding panels and secret treasures ? These things are rare in real life, though so prolific as themes for novels. But what is not rare is the "treacherous inclination" which either discounts or overleaps the authorisation of society, or which bravely beats down the rebellious instinct and suffers heart-break rather than social shame¹.

Prenant des exemples caractéristiques de romans contemporains, Mrs E. Lynn Linton tente de montrer que les sujets discutés par les réalistes sont beaucoup plus proches des préoccupations quotidiennes de l'homme et qu'il n'est donc pas immoral de les présenter

¹ *The New Review* 2 (1890) : 15-16. Cité dans HARRIS, "English Short Fiction" : 92.

dans un roman. La polémique à l'époque était encore vive malgré les progrès immenses accomplis depuis quelques dizaines d'années déjà, et elle se poursuivit jusqu'à la fin du dix-neuvième siècle.

Des cinq grands romanciers réalistes qui publièrent dans le *Yellow Book* — George Moore, H. G. Wells, Arnold Bennett, John Buchan et George Gissing — seul le dernier resta fidèle au réalisme tout au long de son oeuvre. George Moore, célèbre pour son roman inspiré du naturalisme français, *Esther Waters* (1894), mais aussi pour son non moins connu *Autobiography of a Boy* influencé par le courant esthétique et ses excès, fut au contraire caractéristique de la variété des années 1890 dans ses essais dans divers styles : comme Beardsley dans le domaine de l'art, il semblait ressentir le besoin d'inaugurer une nouvelle technique dès que les possibilités de la précédente commençaient à s'épuiser. George Moore ne publia dans le périodique que la pièce en un acte en collaboration avec John Oliver Hobbes, "The Fool's Hour", où il montre l'acuité de sa satire sociale. Buchan, connu par la suite pour ses romans policiers et ses récits d'aventures pour enfants, ne fit qu'un détour assez court par le réalisme dans des nouvelles comme "A Captain of Salvation", histoire d'un ancien pêcheur repent¹, ou "At the Article of Death", relatant la mort solitaire d'un vieux berger écossais². Bennett, lui aussi, hésita longuement entre le réalisme et l'esthétisme, et Wells se tourna très rapidement du côté de la science-fiction, gardant de sa période antérieure un intérêt pour les sciences qui se sent déjà dans "A Slip Under the Microscope", histoire d'un jeune étudiant en biologie issue d'une famille pauvre qui se résoud à tricher lors d'un examen pour réussir aussi bien que ses camarades plus aisés³.

Dans la production de ces auteurs pour le *Yellow Book*, à laquelle s'ajoutent des contributions d'écrivains moins connus comme Marie-Clothilde Balfour, Berman Paul Neuman ou T. Baron Russell, l'un des principaux intérêts était la présentation de classes sociales défavorisées. Dans "The Foolish Virgin"⁴, Gissing décrit avec force détails l'itinéraire d'une jeune domestique brisée par ses choix de vie : sa vision est amère, presque scientifique, et son réalisme est surtout marqué par une précision extrême dans les descriptions qui se retrouve chez Bennett dans l'évocation de la chambre d'hôpital où le vagabond solitaire de "A Letter Home" vient mourir :

¹ John BUCHAN, "A Captain of Salvation", *The Yellow Book* 8 (Jan. 1896) : 143-158.

² John BUCHAN, "At the Article of Death", *The Yellow Book* 12 (Jan. 1897) : 273-280.

³ Herbert George WELLS, "A Slip Under the Microscope", *The Yellow Book* 8 (Jan. 1896) : 229-251.

⁴ George GISSING, "The Foolish Virgin", *The Yellow Book* 8 (Jan. 1896) : 11-38.

In the middle of the ward was an open stove, and the restless flames were reflected in all the brass knobs of the bedsteads and in some shining metal balls which hung from an unlighted chandelier. His part of the ward was almost in darkness. A confused, subdued murmur of little coughs, breathings, rustlings, was continually audible, and sometimes it rose above the conversation at the table. He noticed all these things. He became conscious, too, of a strangely familiar smell. What was it? Ah, yes! Acetic acid — his mother used it for her rheumatics¹.

H. G. Wells voit quant à lui l'influence du milieu social sur l'éducation des enfants et montre que si les classes plus défavorisées commencent à avoir accès à l'Université, les clivages demeurent et ne peuvent s'effacer du jour au lendemain. L'utilisation du dialecte chez des auteurs comme Buchan, Dowie ("My Notebook in the Weald"²) ou Balfour ("Sub tegmine fagi"³) est également de plus en plus courante à l'époque pour faire ressortir les différences sociales qui séparent les personnages.

La déchéance, le désespoir et la mort sont les thèmes principaux de ces nouvelles où toute notion d'espoir semble bannie. Les descriptions sont éloquentes, parfois mélodramatiques dans la plus pure tradition victorienne, comme lorsque T. Baron Russell évoque dans "A Melodrama — The Union" l'histoire fort improbable d'une jeune fille-mère retrouvant le père de son enfant et finissant par l'épouser⁴. Dans "A Captain of Salvation", Buchan rend lui aussi très bien l'atmosphère de pauvreté des quartiers défavorisés de la ville où tous les éléments forment un ensemble criard bien éloigné des rêves de beauté et d'harmonie évoqués par les auteurs de contes esthétiques :

Gin palaces poured broad splashes of garish light across the pavement. Slatternly women and brutal men lined the footpath, and in the kennels filthy little urchins grinned and quarrelled. Every now and then some well-dressed, rakish artiste, or lady of the half-world, pushed her way through the crowds, or a policeman, tall and silent, stalked among the disorderly. Vanity Fair and its denizens were everywhere, from the chattering hucksters to the leering blackguards and sleek traffickers in iniquity⁵.

Dans cette atmosphère, la mort joue souvent le rôle principal, et son observation est précise. Le berger solitaire qui meurt dans la lande écossaise à la fin de la nouvelle "At the Article of Death" de Buchan permet à l'auteur de montrer une conception nouvelle de la mort, bien plus effrayante que celle des héros de romans victoriens car bien plus proche du lecteur :

¹ Arnold BENNETT, "A Letter Home", *The Yellow Book* 6 (July 1895) : 93-102 [99].

² Menie Muriel DOWIE, "My Notebook in the Weald", *The Yellow Book* 12 (Jan. 1897) : 39-54.

³ Marie-Clothilde BALFOUR, "Sub tegmine fagi", *The Yellow Book* 10 (July 1896) : 199-213.

⁴ T. Baron RUSSELL, "A Melodrama — The Union", *The Yellow Book* 13 (Apr. 1897) : 205-211.

⁵ BUCHAN, "A Captain of Salvation" : 152-153.

His breath was winnowing through his worn chest like an autumn blast in bare rafters. The horror of the black night without, all filled with the wail of sheep, and the deeper fear of the red light within, stirred his brain, not with the far-reaching fanciful terror of men, but with the crude homely fright of a little child. [...] And with it he was acutely conscious of the last pangs of mortality. He felt the grating of cheek-bones on skin, and the sighing, which did duty for breath, rocked him with agony¹.

Chez Buchan comme chez Bennett, le déterminisme social est également très fort : "His folk had all been short-lived, and already his was the age of his father at his death. Such a fact might have warned him to circumspection"², pense le berger à l'agonie, tandis que le narrateur de "A Letter Home" voit dans les traits de son personnage principal une possible réponse à sa déchéance :

His face showed the rough outlines of his history. Yet it was a transparently honest face, very pale, but still boyish and fresh enough to make one wonder by what rapid descent he had reached his present level. Perhaps the receding chin, the heavy, pouting lower lip, and the ceaselessly twitching mouth offered a key to the problem³.

Ce type de réalisme déterministe trouva donc place dans les pages du *Yellow Book*, et parmi les quelques artistes qui s'y essayèrent, la plupart acquirent un nom dans le domaine des lettres britanniques dans les années suivantes. Un autre aspect du réalisme, plus subjectif et plus intérieur, devait s'exprimer dans le périodique, et son poids fut d'autant plus important que la mode en avait été lancée un an plus tôt, et que John Lane s'en était fait largement l'écho dans ses productions de la Bodley Head.

1893 fut une année-clé dans le développement d'une nouvelle forme de réalisme en Grande Bretagne, avec la parution de cinq recueils de nouvelles qui allaient marquer leur décennie : *Wreckage* de Hubert Crackanthorpe, *Mlle Miss* de Henry Harland, *Keynotes* de George Egerton, *Wreckers* et *Methodists* de H. D. Lowry et *Renunciations* de Frederick Wedmore. Ces auteurs, évidemment influencés par les naturalistes français, et plus particulièrement par Maupassant, reçurent plusieurs surnoms, dont deux sont d'intérêt. Pour William Frierson, le premier à s'être intéressé à eux dans son ouvrage sur le naturalisme anglais, ils formaient aux côtés d'autres écrivains comme G. S. Street, Ernest Dowson et H. M. Gilbert, ce qu'il surnomma l'"Ecole de Maupassant" en raison de leurs nouvelles proches des contes de Maupassant par certains traits. Quoique tentante, l'appellation est gênante car si ces auteurs sont souvent proches dans leur inspiration, leurs intérêts et leurs techniques d'écriture, ils ne formaient en aucun cas un véritable

¹ BUCHAN, "At the Article of Death" : 279.

² BUCHAN, "At the Article of Death" : 280.

³ BENNETT, "A Letter Home" : 94.

mouvement cohérent, encore moins une véritable école — à l'image de l'ensemble des écrivains de la fin du siècle d'ailleurs. De plus, comme le note George Worth¹, si Maupassant influença de façon incontestable leur vision de la littérature, jamais l'un d'entre eux ne se réclama explicitement de lui. C'est pourquoi l'expression plus vague de "nouveau réalisme", forgée par Arthur Waugh² et réutilisée par plusieurs critiques actuels, semble plus proche de la vérité. D'une part, elle permet d'opposer ces auteurs de la fin du siècle aux grands réalistes victoriens comme George Eliot ou Anthony Trollope ; d'autre part elle n'implique aucune notion de mouvement concerté ; enfin, elle se range dans la lignée de toutes ces "nouvelles" manifestations de la fin du siècle, depuis la "Nouvelle Femme" jusqu'au "New English Art Club". Le terme "naturaliste" aurait pu être substitué à celui de "réaliste", mais l'opposition avec un Eliot ou un Trollope n'aurait plus été mise en valeur, et le choix n'est finalement pas gênant puisque les deux termes étaient souvent utilisés l'un pour l'autre dans la critique britannique qui, en raison de mouvements littéraires beaucoup moins circonscrits et beaucoup moins clairement définis qu'en France, jonglait de façon encore plus hasardeuse avec ces termes. Le nouveau réalisme ou néo-réalisme était en quelque sorte un intermédiaire entre le réalisme idéaliste de la plupart des écrivains victoriens, où les bons s'opposaient aux méchants et finissaient toujours par l'emporter, et le réalisme sordide d'auteurs comme Gissing, Bennett ou Moore.

Afin de définir ce qui rapprochait ces nouveaux réalistes de la fin du dix-neuvième siècle, il est intéressant de comparer deux articles parus dans le *Yellow Book* en 1894 et montrant sous le titre commun "Reticence in Literature" les deux côtés de la critique. Les deux auteurs — Arthur Waugh pour l'attaque, et Hubert Crackanthorpe pour la défense — étaient caractérisés par la modération de leurs jugements, et la confrontation de leurs deux points de vue n'en est que plus intéressante. Lorsque Waugh écrivit son article, l'intérêt d'un nombre de plus en plus important d'écrivains britanniques pour le néo-réalisme semblait un fait accompli. Partant de la notion de "retenue" en littérature (d'où le titre de son essai), Waugh explique tout d'abord qu'il doit toujours exister un point

¹ Voir George J. WORTH, "The English 'Maupassant' School of the 1890s : Some Reservations", *MLN* 72 (1957) : 337-340.

² Voir Arthur WAUGH dans "The New Realism", *Fortnightly Review*, New Series, 593 (1 May 1916) : 849-858 [850], parlant du début du vingtième siècle : "This movement we venture, for want of a more comprehensive title, to define as the New Realism ; since the object of the realist is to draw life as it stands, and there is nothing with which these young men are so eagerly concerned as the fidelity of their art to life ; while at the same time the method upon which they set to work is altogether new, being absorbed in emotional and spiritual analysis of a deeply intimate and personal kind — a kind, indeed, which has rarely, if ever, been associated with the practice of realism in the past".

d'équilibre entre franchise et retenue, puritanisme et libertinage, et que ce point d'équilibre, variable selon les époques et les pays, est lié à ce qu'il appelle la norme contemporaine ("contemporary standard")¹. Trois questions selon lui permettent de définir si une oeuvre correspond bien à l'idéal moral qu'elle doit transmettre à ses lecteurs :

Does the work, we should ask ourselves, make for that standard of taste which is normal to wholesomeness and sanity of judgment ? Does it, or does it not, encourage us to such a line of life as is recommended, all question of tenet and creed apart, by the experience of the age, as the life best calculated to promote individual and general good ? And does it encourage to this life in language and by example so chosen as not to offend the susceptibilities of that ordinarily strong and unaffected taste which, after all, varies very little with the changes of the period and development ?²

Pour Waugh, l'école réaliste de la fin du siècle, qu'il surnomme la "nouvelle école", s'inspire à la fois de l'efféminement de la poésie de Swinburne et de la brutalité virile de l'école naturaliste française, devenant en cela encore plus dangereuse que chacune de ces deux tendances prise individuellement :

A new school has arisen which combines the characteristics of effeminacy and brutality. In its effeminate aspect it plays with the subtler emotions of sensual pleasure, on its brutal side it has developed into that class of fiction which for want of a better word I must call *chirurgical*. In poetry it deals with very much the same passions as those which we have traced in the verse to which allusion has been made above [Swinburne's "Dolores"] but, instead of leaving these refinements of lust to the haunts to which they are fitted, it has introduced them into the domestic chamber, and permeated marriage with the ardours of promiscuous intercourse. In fiction it infects its heroines with acquired diseases of names unmentionable, and has debased the beauty of maternity by analysis of the process of gestation. Surely the inartistic temperament can scarcely abuse literature further. I own I can conceive nothing less beautiful³.

Cette littérature est, selon Waugh, le fait d'écrivains vivant dans une société hostile où l'artiste se replie sur lui-même et devient stérile : elle ne peut donc pas durer. Cette remarque est particulièrement intéressante, car elle associe de très près les écrivains naturalistes et leurs confrères décadents, pourtant opposés à cette représentation mimétique de la nature prônée par les naturalistes. Elle indique déjà de façon indirecte la cause commune qui se dessine sous cette multiplicité de manifestations littéraires.

La réponse de Crackanthorpe, l'un des fleurons du naturalisme en Grande Bretagne malgré son suicide prématuré à l'âge de vingt-six ans qui coupa un élan

¹ WAUGH, "Reticence in Literature" : 205.

² WAUGH, "Reticence in Literature" : 211.

³ WAUGH, "Reticence in Literature" : 217-218.

prometteur, commence par une redéfinition des deux termes "réalisme" et "idéalisme", si souvent utilisés à mauvais escient par les critiques :

Throughout the story of literature, the jealous worship of beauty — which we term idealism — and the jealous worship of truth — which we term realism — have alternately prevailed. Indeed, it is within the compass of these alternations that lies the whole fundamental diversity of literary temper.

Still, the classification is a clumsy one, for no hard and fast line can be drawn between the one spirit and the other. The so-called idealist must take as his point of departure the facts of Nature ; the so-called realist must be sensitive to some one or other of the forms of beauty, if each would achieve the fineness of great art. And the pendulum of production is continually swinging, from degenerate idealism to degenerate realism, from effete vapidness to slavish sordidity¹.

Dans la suite de son essai, Crackanthorpe s'oppose à la dichotomie selon lui trop distincte entre idéalisme et réalisme, expliquant que la seule différence entre les deux n'est pas d'ordre esthétique mais dépend du tempérament individuel de chacun de ces écrivains :

A work of art can never be more than a corner of Nature, seen through the temperament of a single man. Thus, all literature is, must be, essentially subjective ; for style is but the power of individual expression. The disparity which separates literature from the reporter's transcript is ineradicable. [...] We are each of us conscious, not of the whole world, but of our own world ; not of naked reality, but of that aspect of reality which our peculiar temperament enables us to appropriate².

En conclusion, Crackanthorpe met en garde ses lecteurs contre tous les pseudo-artistes qui, sous prétexte d'écrire de façon réaliste, produisent des ouvrages qui n'ont pas droit au nom d'oeuvre d'art :

The truth is, and, despite Mr. Waugh, we are near recognition of it, that nowadays there is but scanty merit in the mere selection of any particular subject, however ingenious or daring it may appear at first sight ; that a man is not an artist, simply because he writes about heredity or the *demi-monde*, that to call a spade a spade requires no extraordinary literary gift, and that the essential is contained in the frank, fearless acceptance by every man of his entire artistic temperament, with its qualities and its flaws³.

Pour lui, la bataille de la liberté d'expression de l'artiste sera bientôt gagnée, et il cite Gosse à ce sujet :

A new public has been created — appreciative, eager and determined ; a public which, as Mr. Gosse puts it, in one of those admirable essays of his, "has eaten of the apple of knowledge, and will not be satisfied with mere marionnettes. Whatever comes next," Mr. Gosse continues, "we cannot return, in serious novels, to the inanities and impossibilities of the old well-made plot, to the children changed at nurse, to the madonna-heroine and the god-like hero, to the impossible virtues and melodramatic vices.

¹ CRACKANTHORPE, "Reticence in Literature" : 260.

² CRACKANTHORPE, "Reticence in Literature" : 261.

³ CRACKANTHORPE, "Reticence in Literature" : 269.

In future, even those who sneer at realism and misrepresent it most wilfully, will be obliged to put their productions more in accordance with veritable experience [...]"¹.

Le nouveau réalisme qui se développait en Angleterre était intimement lié au genre de la nouvelle dans lequel tous ces auteurs s'illustrèrent. Le problème n'était plus, comme l'avaient compris à la fois Waugh et Crackanthorpe d'un point de vue différent, de s'opposer à l'esthétisme ni d'ériger les classes ouvrières en exemple. Plus importante était la notion d'intériorité, qui se développait également en France à la même époque avec les romans psychologiques de Paul Bourget et les débuts du symbolisme. Les méandres de l'esprit humain intéressaient beaucoup ces auteurs, et il est important de noter qu'en cela ils étaient proches des écrivains évoqués plus haut qui exploraient ces mêmes méandres à partir de descriptions de rêves ou de souvenirs. Comme le note un critique, le nouveau réalisme correspondait à une sorte de réalisme subjectif ou, pour reprendre un terme souvent utilisé à propos de l'art de Beardsley, de "réalisme de l'intérieur"² :

The aesthetic revolt represents an assault upon the major premises of Naturalistic dogma. It does not deny the importance of using the whole of human experience as fit material for fiction. But it does insist that experience must be clarified and interpreted, that the work of the artists can never be objectively scientific. It is this aspect of Victorian literary criticism that was partially responsible for the deflection of Naturalism into the numerous subjective Realisms of late nineteenth and twentieth century fiction³.

Les écrivains néo-réalistes se rendaient eux aussi compte du gouffre béant existant entre l'objet et le sujet, et ils se posèrent en observateurs esthétiques, privilégiant leurs impressions de certains moments qui leur semblaient plus réelles qu'une quelconque notion de réalité extérieure⁴. Ces centres d'intérêt nouveaux entraînaient l'introduction de nouvelles techniques d'écriture comme celles du point de vue et du monologue intérieur⁵. La structure de leurs nouvelles était le plus souvent fragmentée et se composait plutôt que d'une intrigue linéaire, d'une suite de scènes non remarquables en soi, caractérisées par leur absence de transitions, mais formant finalement une image très réelle dans l'esprit du lecteur. Les titres choisis pour ces recueils de nouvelles étaient d'ailleurs caractéristiques de cet état d'esprit : *Monochromes*, *Keynotes*, *Dissonances*, *Episodes* marquaient l'amour

¹ CRACKANTHORPE, "Reticence in Literature" : 268.

² Voir notamment à ce sujet Ewa KURYLUK à propos de Beardsley dans l'article "Salome or on Delight : About the Grotesque in Aubrey Beardsley's Work", *Polish Art Studies* 4 (1983) : 27-46.

³ Clarence R. DECKER, "The Aesthetic Revolt against Naturalism in Victorian Criticism", *PMLA* 53 (1938) : 844-856 [855-856].

⁴ Voir John A. LESTER, *A Journey Through Despair, 1880-1914 : Transformations in British Literary Culture* (Princeton : Princeton UP, 1968) 111-116.

⁵ Voir à ce sujet l'article de HARRIS, "English Short Fiction" : 58-69.

de leurs auteurs pour les modulations à peine perceptibles de la vie, les nuances subtiles de l'esprit de leurs personnages et les variations quasi-impressionnistes de l'humeur de leurs narrateurs. Quoiqu'a priori opposés dans l'esprit à leurs contemporains auteurs de contes esthétiques ou d'histoires fantastiques, les nouveaux naturalistes partageaient avec eux des préoccupations bien proches, et les exemples d'une Evelyn Sharp ou d'une Ella D'Arcy, qui s'illustrèrent avec bonheur dans les deux domaines, contribuent à renforcer l'idée que les frontières étaient alors bien floues entre les diverses tendances littéraires, et qu'aucun véritable mouvement ne pouvait être défini avec précision dans le domaine de la prose comme dans le domaine de la poésie. La seule différence entre les deux manifestations est que l'écriture esthétique ou fantastique utilise l'illusion ou la fuite du monde présent pour oublier la réalité, tandis que l'écriture naturaliste traite de l'illusion pour montrer qu'elle n'entraîne que souffrance et destruction, et pour parvenir à travers elle à la réalité¹. Dans les deux cas, la quête mène la désillusion et au désenchantement, si bien que la fuite de la réalité et l'exploration de cette même réalité correspondent, selon Lester, à une cause commune : "[...] the unity among the myriad moods and motives of the period may best be found by viewing them as varied responses evoked by a single challenge which was posed to man's imaginative life in that time"². Cette cause commune avait déjà été annoncée quelques décennies plus tôt par le courant pré-raphaélite qui joua un rôle prépondérant dans le développement de la littérature fin de siècle en lui fournissant un vocabulaire s'appliquant à la fois aux descriptions détaillées du monde de tous les jours et aux explorations de l'esprit et des profondeurs de l'âme et du rêve³.

L'un des représentants caractéristiques du nouveau réalisme était Harland, qui s'illustrait parallèlement dans le domaine de la romance et du conte esthétique. Le côté plus naturaliste de sa prose s'exprima dans des nouvelles comme "P'tit Bleu", "Rosemary for Remembrance", "The Friend of Man"⁴, "The Elsingfords"⁵ ou "The Broken Looking-Glass" dont les thèmes principaux étaient celui de l'artiste déchu et du retour vers le passé par l'intermédiaire de la mémoire involontaire⁶. Les sketches très courts proposés par V.

¹ Voir à ce sujet SEILER-FRANKLIN, *Dekadenz und Avantgarde* 118-137. Kenneth GRAHAM, dans *English Criticism of the Novel, 1865-1900* (Oxford : Clarendon Press, 1965) 49-70, étudie également les liens étroits entre ce qu'il appelle la "romance" et l'"invasion du réalisme".

² LESTER, *A Journey Through Despair* 18.

³ Voir à ce sujet John Dixon HUNT, "Realism and the 'Larger Latitude'", *The Pre-Raphaelite Imagination 1848-1900* (Lincoln, Neb. : University of Nebraska Press, 1968) 211-242 [221-242].

⁴ Henry HARLAND, "The Friend of Man", *The Yellow Book* 11 (Oct. 1896) : 51-79.

⁵ Parue sous le pseudonyme [Robert SHEWS] dans le volume 11 (Oct. 1896) : 101-124.

⁶ Voir le chapitre 11 consacré à Harland.

(Stanley V. Makower), O. (Oswald Sickert) ou C. S. (Arthur Cosslett Smith) étaient également typiques de la prose naturaliste fin de siècle qui aimait se concentrer sur des moments très brefs (une rencontre fugitive par exemple) permettant de révéler un ou plusieurs personnages, souvent à travers leurs pensées. Dans ces nouvelles qui ont pour titre "Sancta Maria"¹ ou "A Beautiful Accident"² (Makower), "Margaret", "For Ever and Ever", "Honi soit qui mal y pense" ou "To Every Man a Damsel or Two" (C. S.)³, ou bien encore "A Purple Patch" (O.)⁴, le non-dit est souvent plus important que les paroles, comme si les mots étaient parfois inutiles ou introuvables pour exprimer un sentiment. Dans "Margaret", par exemple, l'amour de quelques jours qui s'ébauche entre le narrateur et une jeune aveugle n'est pas rendu par le langage mais par de longs silences ou la simple pression d'une main sur une autre. Dans "Second Thoughts", Arthur Moore, qui écrivit plusieurs romans en collaboration avec son ami Ernest Dowson, fonde sa conclusion sur ce même type de non-dit⁵. L'histoire est celle d'une jeune fille de la bonne société qui croit tomber amoureuse de l'homme qu'a aimé sa mère des années auparavant et qui vient de réapparaître dans leur vie après une très longue absence. La nouvelle est fondée sur la tension inexprimée entre la mère et la fille qui aiment secrètement le même homme. La fin est implicite : l'homme prend la main de la mère alors que la jeune fille semble pour la première fois accepter les avances de son jeune prétendant officiel. Ce geste final qu'aucune parole n'accompagne suggère un retour à l'ordre, et il est caractéristique d'une grande partie de ces nouvelles naturalistes fascinées par les méandres de l'esprit humain. Le milieu social décrit ne vient qu'en second plan, et si certaines nouvelles choisissent un décor aristocratique ou bourgeois ("Second Thoughts" d'Arthur Moore, "Suggestion" et "The Quest of Sorrow" d'Ada Levenson, "Lucille", "Points of View" ou "A Pen-and-Ink Effect"⁶ de Frances Huntley, "Kathy" d'Oswald Sickert...), d'autres au contraire se concentrent sur les milieux paysans et ouvriers parfois frappés par la pauvreté la plus extrême ("Sancta Maria" de Makower, "My Notebook in the Weald" de Menie Muriel Dowie, "On the Toss of a Penny" de Cecil de Thierry⁷ ou "Lucretia" de Katherine Douglas King⁸...).

¹ [V.] (Stanley V. MAKOWER), "Sancta Maria", *The Yellow Book* 2 (July 1894) : 166-170.

² Stanley V. MAKOWER, "A Beautiful Accident", *The Yellow Book* 6 (July 1895) : 297-302.

³ [C. S.] (Arthur Cosslett SMITH), "Margaret", *The Yellow Book* 4 (Jan. 1895) : 155-157 ; "For Ever and Ever", *The Yellow Book* 5 (Apr. 1895) : 172-173 ; "Honi soit qui mal y pense", *The Yellow Book* 2 (July 1894) : 144-145 ; "To Every Man a Damsel or Two", *The Yellow Book* 3 (Oct. 1895) : 147-151.

⁴ [O.] (Oswald Valentine SICKERT), "A Purple Patch", *The Yellow Book* 2 (July 1894) : 146-166.

⁵ Arthur MOORE, "Second Thoughts", *The Yellow Book* 3 (Oct. 1894) : 112-133.

⁶ Parues respectivement dans les volumes 8 (Jan. 1896) : 52-60 et 47-51, et 6 (July 1895) : 286-291.

⁷ [DE THIERRY, Cecil], "On the Toss of a Penny", *The Yellow Book* 13 (Apr. 1897) : 129-142.

Parmi les néo-naturalistes de la fin du siècle, une place toute spéciale doit être réservée à Hubert Crackanthorpe qui, malgré sa mort prématurée, laissa derrière lui trois recueils de nouvelles : *Wreckage* (1893), *Sentimental Studies* (1895) et *Last Studies* (1897). Quatre nouvelles de Crackanthorpe furent publiées dans les premiers volumes du *Yellow Book* : "Modern Melodrama", "A Study in Sentimentality", "The Haseltons" et "Bread and the Circus"¹. Les thèmes évoqués, récurrents dans l'ensemble de la prose de Crackanthorpe, sont aussi des constantes de toute la prose néo-naturaliste de la fin du siècle. "A Modern Melodrama" relate dans un style dépouillé qui ne laisse que très peu de place aux sentiments et aux émotions les réactions d'une jeune femme apprenant qu'elle va bientôt mourir. "A Study in Sentimentality", paru dans *Sentimental Studies* sous le titre "In Cumberland", évoque le thème délicat de la religion et de l'amour : un vicaire qui se croit mourant appelle la femme qu'il a jadis aimé à son chevet. Pour lui faire plaisir une dernière fois, elle lui dit l'aimer encore. Son aveu redonne au vicaire la force de vivre, mais lorsqu'il vient la chercher pour lui demander de s'enfuir avec lui, elle lui avoue la vérité et il n'a plus pour seul refuge que la religion qu'il avait pourtant voulu abandonner². "The Haseltons", paru également dans *Sentimental Studies* sous le titre "A Commonplace Chapter", est l'histoire banale d'un couple, Ella et Hillier, que les circonstances séparent peu à peu mais qui parviennent à se réajuster l'un à l'autre, plus par devoir que par amour. Dans toutes ces nouvelles, Crackanthorpe étudie le point de vue de ses personnages sans ajouter quelque commentaire que ce soit, d'où un style suggestif et haché qui n'évite pas par moments un ton mélodramatique essentiellement victorien³. Les relations difficiles entre êtres humains sont mises en valeur par Crackanthorpe à travers leur propre perception des choses, et le constat final est toujours empreint d'un grand pessimisme. L'auteur considérait la société et ses structures comme source des nombreux maux humains, et comme Maupassant auquel il fut souvent comparé, il savait étudier avec subtilité la nature profonde des êtres et des choses ainsi que le remarqua Frierson :

⁸ Katherine Douglas KING, "Lucretia", *The Yellow Book* 10 (July 1896) : 223-244.

¹ Hubert CRACKANTHORPE, "Modern Melodrama", *The Yellow Book* 1 (Apr. 1894) : 223-232 ; "A Study in Sentimentality", *The Yellow Book* 3 (Oct. 1894) : 175-209 ; "The Haseltons", *The Yellow Book* 5 (Apr. 1895) : 132-163 ; "Bread and the Circus", *The Yellow Book* 7 (Oct. 1895) : 235-257.

² Une variation sur ce même thème est proposée par R. V. RISLEY dans "Rideo", *The Yellow Book* 6 (July 1895) : 118-131.

³ WORTH, "The English 'Maupassant' School" : 337-340.

From Maupassant he learned that the aim of the novelist should not be "to tell a story, to amuse or to sadden us, but to force us to contemplate the profound and concealed significance of happenings." He learned to scorn tricks of plot, elements of adventure, and dénouements. "It suffices," said Maupassant, "for the writer to take charge of his characters during a certain phase of their lives and lead them, by natural transitions, to the succeeding phase." The significance of the phase which the novelist describes is determined by the adroit grouping of the '*petits faits*', the 'fragile modulations'. And the writer must be sincere and honest ; he must use only those facts which give the impression of unquestionable veracity. He must endeavor to give '*une vision personnelle du monde*' and should search for '*le mot juste*' to render the vision intelligible. And what subjects might the realistic artist treat ? "He must show how the feelings are modified under the influence of environmental circumstances, how the sentiments and passions develop, how people love one another, how they hate each other, how struggles evolve in all the ranks of society, how within an individual the varied bourgeois interests fight for dominance — the interests of family, of money, and of politics."¹

Un sous-groupe important des néo-réalistes était composé par toute une série de jeunes femmes modernes dont la littérature fut communément regroupée en anglais sous le terme "New Woman Fiction". Si l'idée de la "femme nouvelle" datait des années 1880, notamment avec l'oeuvre d'Olive Schreiner, le terme "New Woman" fut utilisé pour la première fois en 1894 par la romancière Ouida — en réponse à un article féroce de Sarah Grant, écrivain féministe très engagée, sur les hommes :

It can scarcely be disputed, I think, that in the English language there are conspicuous at the present moment two words which designate two unmitigated bores : The Workingman and the Woman. The Workingman and the Woman, the New Woman, be it remembered, meet us at every page of literature written in the English tongue, and each is convinced that on its own especial W hangs the future of the world... Your contributor [= Sarah Grant] avers that the Cow-Woman and the Scum-Woman, man understands ; but that the New Woman is above him².

Le Yellow Book donna leur chance à un grand nombre de ces "nouvelles femmes" qui se voulaient égales ou supérieures aux hommes, et si l'on considère l'ensemble de la production écrite et dessinée parue dans le périodique, le chiffre le plus frappant est probablement celui de la proportion de femmes y ayant participé. Plus significatif encore, sur les cent trente-trois collaborateurs de la partie littéraire, quarante-huit sont des femmes, soit trente-six pour cent — un record à une époque où les lectures mêmes des femmes étaient fortement surveillées. Les mentalités, pourtant, étaient en pleine évolution, et John Lane, dans ce domaine encore à l'avant garde, fit beaucoup pour la publication d'ouvrages écrits par des femmes — d'où son surnom "Petticoat Lane"³. Le faible qu'il avait pour

¹ William C. FRIERSON, "Hubert Crackanthorpe — Analyst of the Affections", *The Sewanee Review* 36 (1928) : 462-474 [471].

² [OUIDA], "The New Woman", *The North American Review* 158 (May 1894) : 610. Cité dans Ellen JORDAN, "The Christening of the New Woman : May 1894", *VN* 63 (1983) : 19-21 [20].

³ Cité dans MIX, *A Study in Yellow* 42.

certaines de ces nouveaux auteurs se fit rapidement connaître chez les critiques qui s'en moquaient tantôt violemment tantôt plaisamment, comme le montre ce poème de J. M. B. (J. M. Bulloch) écrit au moment de la parution de *Sappho* d'Edith Wharton à la Bodley Head en 1896 :

THE BOWER OF SAPPHO

"And then, you know, I publish for Sappho." — *John Lane.*

In Lesbos, of immortal fame
 The Poet struck her wondrous lyre,
 And set the Isles of Greece aflame,
 And all the hearts of men on fire.
 But times, alas ! have changed since then,
 And Helicon is past our ken :
 Parnassus is no poet's seat,
 For Sappho sings in Vigo Street.

Her Court was crowded ; maidens came
 To worship her from far and near,
 For ne'er had Poet such a fame
 And ne'er had woman such a peer.
 Old Sappho sang a syren strain,
 But now she twangs for Mr. Lane ;
 Her courtiers came from Cos and Crete,
 But now they veer to Vigo Street.

Faint echoes of this woman's spell
 Were heard in many an English book —
 Just think of simple "L. E. L.",
 And innocent Eliza Cook.
 And now the Maiden Muse has fled
 For shelter to the Bodley Head,
 And there, with Mr. Lane's *élite*,
 Our Sappho sings in Vigo Street.

They sing, the modern Muses Nine,
 On hand-made paper, gorgeous print,
 With Aubrey Beardsley's weird designs
 Of satyrs, leering-eyed and squint ;
 Nor pipe they for a vulgar set —
 Their price, you know, is always net.
 The hearts of women throb and beat
 For Mr. Lane in Vigo Street.

What though the fire of Greece has gone ?
 The seed of Sappho multiplies ;
 And London has its Helicon,
 On which man turns his longing eyes.
 A heavenly throng, they chant their aims

To Mr. Lane, the Squire of Dames ;
 And sentiment is not effete,
 For Sappho sings in Vigo Street¹.

La plupart des protégées de John Lane, parmi lesquelles George Egerton, Mémie Muriel Dowie, Netta Syrett, John Oliver Hobbes, Gabriela Cunninghame Graham, Victoria Cross, Ada Levenson, Ella D'Arcy, Ella Hepworth Dixon, Evelyn Sharp, Frances Huntley, ou, parmi les poètes, Rosamund Marriott-Watson, Olive Custance, Lily Thicknesse, Leila Macdonald ou Annie Macdonnell, sont aujourd'hui presque totalement oubliées. Comme une majorité d'auteurs mineurs de cette décennie, elles restent cependant des pionnières, certes maladroites, de l'accession massive de la femme à la culture. A l'image d'Arnold Bennett, George Gissing, Hubert Crackanthorpe ou Henry Brereton Marriott Watson, ces femmes n'hésitèrent pas à traiter de thèmes comme la prostitution, les relations extra-conjugales, l'inceste, la vie sexuelle des femmes, et de manière parfois encore plus explicite que leurs collègues masculins. Certaines d'entre elles étaient des féministes convaincues, comme Evelyn Sharp qui se fit emprisonner plus d'une fois lors de manifestations de suffragettes au siècle suivant, mais beaucoup menaient par ailleurs une vie tranquille entourée d'un mari et d'enfants. Qu'elles soient réellement émancipées ou issues de familles bourgeoises très respectables qu'elles ne voulaient pas décevoir, elles avaient en commun le désir d'ignorer pour la première fois ce que Stanford surnomme le "tabou du silence"², et d'explorer les profondeurs de la psychologie féminine dans toute sa complexité. C'est ainsi que ces femmes de la Bodley Head aidèrent à faire progresser la description des femmes dans les romans et nouvelles, même si la plupart de leurs oeuvres ne sont pas d'un grand intérêt. En abordant les thèmes sociaux essentiels de l'émancipation de la femme, de son désir d'indépendance financière et intellectuelle et de son refus d'être considérée comme un simple objet de désir, elles reprenaient à leur compte une idée initialement lancée par Thomas Hardy, qui avait fortement choqué les critiques.

Parce qu'elle était un phénomène nouveau, la femme moderne, celle qui menait une vie indépendante ou n'hésitait pas à affirmer haut et fort ses opinions sur des sujets autrefois réservés aux hommes, devint tout naturellement un sujet de conversation sans fin. *Punch*, qui la caricaturait en vieille demoiselle intellectuelle et repoussante et lui

¹ *Sketch* (1896) cité dans MAY, *Lane* 150-151.

² STANFORD, "A Larger Latitude" : 99.

réservait la plupart de ses plaisanteries¹, ne se lassa pas de la présenter dans les situations les plus ridicules, et elle constitua rapidement une sorte de pendant à l'esthète efféminé. L'interrogation à la mode était celle de l'identité sexuelle de ces deux nouvelles catégories sociales, et les parodies allaient bon train :

[...] a new fear my bosom vexes ;
 Tomorrow there may be no sexes !
 Unless, as end to all pother,
 Each one in fact becomes the other.
 E'en *then* perhaps they'll start amain
 A-trying to change back again !
 Woman *was* woman, man *was* man,
 When Adam delved, and Eve span.
 Now he can't dig and she won't spin,
 Unless 'tis tales all slang and sin².

Plusieurs contributions du *Yellow Book* se firent l'écho de cette nouvelle définition des deux sexes. Dans son essai sur Frédéric Chopin et George Sand, Henry James précisa à propos de cette dernière : "the lady happens to be — I won't go as far as to say a gentleman"³. Beerbohm, par deux fois, évoqua le problème de cette confusion des sexes : "Our sexes are already nearly assimilate. Real women are becoming nearly as rare as real ladies, and it is only at the music-halls that we are privileged to see strong men"⁴, affirmait-il dans "A Note on George the Fourth", après avoir violemment condamné dans "A Defence of Cosmetics" la nouvelle tendance des hommes à se maquiller :

I know, I know that many men in a certain sect of society have shown a marked tendency to the use of cosmetics. [...] [I] speak of those who make themselves up, seemingly with an aesthetic purpose. Doubtless — I wish to be quite just — there are many who look the better for such embellishment ; but, at the hazard of being thought old-fashioned and prejudiced, I cannot speak of the custom with anything but strong disapproval. If men are to lie among the rouge-pots, inevitably it will tend to promote that amalgamation of the sexes which is one of the chief planks of the decadent platform and to obtund that piquant contrast between him and her, which is one of the redeeming features of creation. [...] Let us beware. For if, in violation of unwritten sexual law, men take to trifling with the paints and brushes that are feminine heritage, it may be that our great ladies will don false imperials, and the little doner deck her pretty chin with a Newgate fringe !⁵

¹ Voir A. R. CUNNINGHAM, "The 'New Woman Fiction' of the 1890s", *VS* 17. 2 (1973) : 177-186. Voir également sur le sujet l'article de Linda C. DOWLING, "The Decadent and the New Woman in the 1890s", *Nineteenth Century Fiction* 33. 4 (1979) : 434-453.

² "The Angry Old Buffer", *Punch* 27 Apr. 1895 : 203.

³ JAMES, "He and She : Recent Documents" : 30.

⁴ BEERBOHM, "A Note on George the Fourth" : 249-250.

⁵ BEERBOHM, "A Defence of Cosmetics" : 78-79.

Dans "The Arbitrary Classification of Sex", enfin, Richard Le Gallienne se moque des puritains de la fin du siècle qui croyaient les deux sexes en danger parce que l'un aimait à se parer des atours de l'autre : "Sex — the most potent force in the universe — in danger because women wear knickerbockers instead of petticoats, or military men take to corsets and cosmetics !" ¹. Selon lui, ces stéréotypes sont totalement dépassés et une valeur suprême les remplace — celle de la beauté, qu'elle soit féminine ou masculine : "To ask the sex of a beautiful person is as absurd as it would be to ask the publisher the sex of a beautiful book. Such questions are for midwives and doctors" ², affirme-t-il dans une phrase restée célèbre. Une caricature sympathique de la femme moderne est enfin donnée dans la nouvelle "The Headswoman" de Kenneth Grahame dont le thème diffère totalement des centres d'intérêt habituels de l'auteur ³. L'histoire se déroule au début du seizième siècle dans une petite bourgade française, Sainte-Radegonde, mais l'introduction de Grahame précise indirectement que son éloignement spatio-temporel n'empêche pas sa nouvelle d'être une leçon contemporaine :

Though the date was early sixteenth century, the members of this particular town-council possessed some resemblance to those of similar assemblies in the seventeenth, eighteenth, and even the nineteenth centuries, in the general absence of any characteristic at all — unless a pervading hopeless insignificance can be considered as such ⁴.

L'histoire est celle de Jeanne, fille du bourreau de la ville. A la mort de son père, la tâche étant héréditaire, Jeanne demande à devenir le bourreau officiel, affirmant ainsi son droit à travailler, gagner sa vie, et être indépendante. Jeanne réussit très bien dans son métier, même si elle s'inquiète de voir certains hommes la fuir en raison de son professionnalisme qui va, selon eux, à l'encontre de la féminité. Un jour, elle doit exécuter l'héritier d'un château voisin, qui est sauvé à la dernière minute de la mort. Elle en tombe amoureuse et se marie avec lui, laissant son emploi à son cousin. Jeanne est une représentante positive du féminisme qui balayait alors l'Angleterre, et pour une fois, la satire s'exerce plutôt vers tous les hommes qui refusent obstinément de lui faire confiance.

¹ LE GALLIENNE, "The Arbitrary Classification of Sex" : 318.

² LE GALLIENNE, "The Arbitrary Classification of Sex" : 320-321.

³ Kenneth GRAHAME, "The Headswoman", *The Yellow Book* 3 (Oct. 1894) : 25-47. Voir à ce sujet l'étude de Daniel RUTENBERG, "From Praise of Hanging to the Femme Fatale : Capital Punishment in 'Nineties Periodicals", *VPN* 11. 3 (1978) : 95-104.

⁴ GRAHAME, "The Headswoman" : 25.

Parmi les jeunes femmes modernes qui s'essayèrent à l'art de la nouvelle, les noms d'Ella D'Arcy, George Egerton, Evelyn Sharp, Vernon Lee, Victoria Cross, Katharine Douglas King, Ella et Marion Hepworth Dixon et John Oliver Hobbes viennent immédiatement à l'esprit de toute personne familiarisée avec la décennie. Ces auteurs évoquèrent principalement les problèmes des femmes, et si divers thèmes sont récurrents dans leur prose, leur approche est souvent légèrement différente. Egerton, par exemple, montre dans ses nouvelles sa sympathie pour les femmes et tente toujours d'analyser ce que pourra être leur futur : elle ne fit paraître aucune nouvelle de ce type dans le *Yellow Book*, mais le recueil *Keynotes* (1893), parodié par *Punch* dans l'article "'She-Notes' by 'Borgia Smudgiton'"¹, en présentait plusieurs. Son réalisme très subjectif à la façon de Crackanthorpe n'était pas dépourvu de poésie, comme si le désir d'Egerton était d'atténuer la dureté de la réalité présentée. Ella D'Arcy, autre écrivain dont la production principale se concentre dans les années 1890, s'opposait à la vision d'Egerton. Son regard sur les femmes est toujours beaucoup plus analytique, détaché, voire ironique, comme lorsqu'elle présente son personnage de nymphomane dans "The Pleasure Pilgrim"², et ses héroïnes, le plus souvent décrites par des narrateurs masculins, sont définies à travers leurs défauts plus qu'à travers leurs qualités. Dans "A Marriage"³, par exemple, D'Arcy montre comment une femme, sans jamais rien faire de particulier, mais par une succession de détails désagréables, peut rendre malheureux un homme jusqu'à l'en faire mourir :

[...] this idea of the effectiveness of the slightest blow repeated on the same place over and over again, also describes Ella D'Arcy's own technique as a writer. For this is exactly what she does in her work, where the steady accumulation of small and individually insignificant incidents gradually builds up a sharp image of the conflict at the heart of the story. There is the minimum of incident in "A Marriage", but each small detail develops the overall picture of suffering which lies behind the facade of this apparently successful marriage. The same is true of the many other stories in which Ella D'Arcy explores the boredom, stultification or misery which in her view all too often lie hidden in respectable middle-class suburbia, with its appearance of niceness, gentility and comfort⁴.

A l'image de Crackanthorpe, D'Arcy traite essentiellement de l'hypocrisie des rapports humains, comme dans "Poor Cousin Louis"⁵ et "An Engagement"⁶ où elle décrit le mal personnifié sous les traits d'un médecin sans scrupules. Son réalisme est toutefois plus

¹ Wendell V. HARRIS, "Egerton : Forgotten Realist", *VN* 33 (1968) : 31-35 [31].

² Ella D'ARCY, "The Pleasure Pilgrim", *The Yellow Book* 5 (Apr. 1895) : 64-67.

³ Ella D'ARCY, "A Marriage", *The Yellow Book* 11 (Oct. 1896) : 309-342.

⁴ Patricia STUBBS, *Women and Fiction — Feminism and the Novel 1880-1920* (York : Barnes & Noble, 1979) 107.

⁵ Ella D'ARCY, "Poor Cousin Louis", *The Yellow Book* 2 (July 1894) : 34-59.

⁶ Ella D'ARCY, "An Engagement", *The Yellow Book* 8 (Jan. 1896) : 379-406.

sobre et plus objectif aussi, avec une touche satirique ponctuelle qui la démarque de la plupart de ses contemporains.

Le thème du mariage raté, que l'on retrouve dans la majorité des nouvelles de D'Arcy, fut probablement celui qui attira le plus ces femmes écrivains de la fin du siècle. La nouvelle "Lucretia" de Katharine Douglas King, histoire d'une femme qui quitte son mari pour s'enfuir avec un amant plus riche et et surtout ne plus être réduite à s'occuper de sa maison et de ses enfants, en est un exemple parmi d'autres. La fin de la nouvelle qui se concentre sur le point de vue du mari malheureux reste cependant très conventionnelle. Dans "A Thief in the Night"¹, Marion Hepworth Dixon évoque le même thème de l'adultère, mais de façon beaucoup plus suggestive. Une femme se rend dans la maison de son amant le soir de sa mort. Elle regarde un portrait de lui qui lui rappelle le passé heureux qu'ils ont vécu ensemble, et pense un moment l'emporter, mais il lui semble que cet objet n'est pas assez vivant et ne le représente pas de façon assez fidèle. Elle finit par décider de voler la robe de chambre dans laquelle il est mort, car elle est un objet plus intime qui lui permettra de le garder plus longtemps et plus fidèlement dans sa mémoire. La scène se passe dans le noir, et la présence obsédante du corps de l'homme mort renforce la description réaliste de l'ensemble. La chambre trop bien rangée, le drap blanc qui recouvre le corps de l'homme, les objets qui semblent avoir perdu leur sens et leur réalité, ajoutent à la sensation de vide et d'impuissance que ressent cette femme restée seule dans la chambre mortuaire de son amant. Comme chez Crackanthorpe, le triangle de la femme, du mari et de l'amant forme ainsi la base de nombreuses de ces nouvelles féminines de la fin du siècle.

L'identité de la femme semblait en effet devoir passer par une redéfinition de son identité sexuelle. A l'image des femmes émancipées qu'étaient souvent ces écrivains, Victoria Cross présente dans "Theodora — A Fragment" le fragment d'histoire d'une jeune femme moderne. Theodora est décrite par le narrateur dans des termes qui insistent sur son côté androgyne :

And this girl, about whom there was nothing of the humble, crooked-neck violet — in whom there was a dash of virility, a hint at dissipation, a suggestion of a certain decorous looseness of morals and fastness of manners — could stimulate me with a keen sense of pleasure, as our eyes or hands met².

¹ Marion Hepworth DIXON, "A Thief in the Night", *The Yellow Book* 4 (Jan. 1895) : 239-246.

² [Victoria CROSS] (Vivian CORY), "Theodora — A Fragment", *The Yellow Book* 4 (Jan. 1895) : 156-188 [162].

L'histoire d'amour de Cecil et Theodora, quoique très courte, est passionnée, et la description du baiser qu'ils échangent dans un riche décor d'objets orientaux qui alourdissent l'aspect capiteux de l'atmosphère, est proche du poème "Stella Maris" de Symons dans le côté excessif des adjectifs utilisés :

I heard her moan, but for that instant I was beyond the reach of pity or reason, I only leant harder on her lips in a wild, unheeding, unsparing frenzy. It was a moment of ecstasy that I would have bought with years of my life¹.

Victoria Cross revendiquait dans ce texte le droit de la femme aux plaisirs de l'amour, et comme Katharine King, elle posait le problème de son identité et de sa liberté d'agir et de penser.

Un troisième thème capital dans cette prose féminine était celui de l'opposition entre la femme jolie mais peu intelligente, et la femme au visage ingrat mais très cultivée. Netta Syrett montre ce dilemme dans "A Correspondence"², où la jeune Cecily, fiancée au sculpteur Mr Graham, fait écrire ses lettres d'amour à son amie et jeune fille de compagnie Gretchen dont elle admire le grand savoir. Gretchen, peut être parce qu'elle sait qu'elle est laide par rapport à Cecily, accepte de tricher et se délecte à écrire ces lettres d'amour. Si le mariage entre Cecily et Mr Graham était au départ arrangé, il devient vite, pour le jeune homme, un mariage d'amour lorsqu'il reçoit ces lettres qui lui font découvrir la grandeur d'esprit de sa future épouse. Il ne comprend la vérité que lorsque Cecily lui avoue sa honte. Le mariage se fait quand même (la jolie jeune fille l'a donc emporté en apparence), mais le dernier épisode de la nouvelle la montre malheureuse, quelque temps plus tard, dans une loge de théâtre où son mari ne s'intéresse qu'aux propos que lui tient Gretchen. La conclusion est donc mitigée, et Syrett montre indirectement que l'intelligence d'une femme est primordiale mais que la société n'en a pas encore accepté l'idée. Evelyn Sharp, qui évoque le même thème dans sa nouvelle "In Dull Brown"³, aboutit au même résultat, soulignant ainsi le dilemme de ces femmes de la fin du siècle qui ne pouvaient pas encore exactement définir leur véritable identité.

La conclusion à tirer de ce survol de la partie littéraire du *Yellow Book* est évidente : le périodique, tout comme la décennie 1890 dont il était selon Charles Lewis

¹ [CROSS], "Theodora — A Fragment" : 187.

² Netta SYRETT, "A Correspondence", *The Yellow Book* 7 (Oct. 1895) : 150-173.

³ Evelyn SHARP, "In Dull Brown", *The Yellow Book* 8 (Jan. 1896) : 181-200.

Hind l'expression absolue ("the absolute expression"), était caractérisé par une multitude de mouvements non concertés dont Holbrook Jackson analysa fort bien l'essence :

The Eighteen Nineties were the decade of a thousand "movements". People said it was a "period of transition", and they were convinced that they were passing not only from one social system to another, but from one culture to another, and from one religion to a dozen or none ! But as a matter of fact there was no concerted action. Everybody, mentally and emotionally, was running about in a hundred different directions. [...] "A New Spirit of Pleasure is abroad amongst us," observed Richard Le Gallienne, "and one that blows from no mere coteries of hedonistic philosophers, but comes on the four winds". The old sobriety of mind had left our shores, and we changed from a stolid into a volatile nation¹.

Le phénomène décadent avait donc existé, mais jamais il ne fut représentatif de l'ensemble de la décennie. Si plusieurs poètes et écrivains des années 1890 développèrent des thématiques décadentes, aucun ne fut uniquement décadent, comme le précise Linda Dowling dans son étude du langage de la décadence² :

[...] literary Decadence figures simply as one among a number of competing experimental and traditional modes of writing during the 1890s, and even those writers who stand most plainly in the Aestheticist line that stems from Pater — Ernest Dowson, Lionel Johnson, Arthur Symons, and the young W. B. Yeats — are to be described only partially or punitively with the term "Decadent". Yet clearly, our very uneasiness with the term arises from the genuine complexity of the literary situation in which these inheriting Aestheticist writers found themselves. Thus, even though none of them writes as a consistently or programmatically Decadent writer, each of them writes with an uneasy awareness of the Decadent mode [...]³.

L'intérêt pour l'impression fugace, les interrogations douloureuses sur le passage inéluctable du Temps, l'introspection parfois morbide de l'artiste, l'apologie du moment présent, étaient autant de valeurs récurrentes de toute la littérature de la fin du dix-neuvième siècle. Ces valeurs transcendaient toute notion de mouvement ou de groupe et découlaient d'un désir commun de fuir une réalité et une tradition littéraire devenues insatisfaisantes. En cela, les écrivains de la fin du siècle étaient bien les descendants des Romantiques, et leur cri de rébellion, comme l'expliqua Le Gallienne dans son ouvrage *The Romantic Nineties* n'était que l'aboutissement des interrogations de leurs prédécesseurs :

¹ Holbrook JACKSON, *The Eighteen Nineties*, 1913 (Harmondsworth : Penguin, 1950) 29.

² Cette idée est également développée dans l'article de Robert L. PETERS, "Towards an 'Un-Definition' of Decadent as Applied to British Literature of the Nineteenth Century", *JAAC* 18 (1959) : 258-264 [262]. Cet article a été écrit en réponse à l'article de RYALS, "Towards a Definition of *Decadent*", cité plus haut.

³ Linda C. DOWLING, *Language and Decadence in the Victorian Fin de Siècle* (Princeton : Princeton UP, 1986) 175.

I have called the '90s "romantic," not merely because it was romantic to have lived in them, or because they included so many romantic figures, but because their representative writers and artists emphasized the modern determination to escape from the deadening thralldom of materialism and outworn conventions, and to live life significantly — keenly and beautifully, personally and, if need be, daringly ; to win from it its fullest satisfactions, its deepest and richest and most exhilarating experiences. The will to romance : that, in a phrase, was the motive philosophy of the '90s¹.

La littérature de la fin du siècle était donc marquée par une confusion générale illustrée par le chevauchement constant des genres et des styles. Dans un article datant de 1974, Ruth Z. Temple montra bien les contradictions des critiques sur l'appellation des pseudo-mouvements des années 1890². Ses remarques peuvent s'appliquer aux auteurs du *Yellow Book* pour lesquels toute classification précise est le plus souvent partiellement impossible en raison du foisonnement d'influences auxquelles ils furent soumis. Les exemples d'auteurs comme D'Arcy, Harland, Grahame, Sharp ou Davidson, pour ne citer qu'eux, permettent d'affirmer que les limites entre les diverses tendances littéraires de l'époque étaient aisément franchissables et qu'à leur exemple, de nombreux écrivains de la fin du siècle s'essayèrent à différents types d'écriture, explorant ainsi les possibilités stylistiques souvent nouvelles qui s'offraient à eux — une constante qui devait se retrouver dans la partie artistique du périodique.

¹ LE GALLIENNE, *The Romantic Nineties* 157.

² Ruth Z. TEMPLE, "Truth in Labelling : Pre-Raphaelitism, Aestheticism, Decadence, Fin de Siècle", *ELT* 17. 4 (1974) : 201-222.

Chapitre 5 : Le *Yellow Book*, vitrine des années 1890 (II) — la partie artistique

Lorsqu'Aubrey Beardsley et Henry Harland déclarèrent dans *Sketch* que la seule valeur retenue pour le *Yellow Book* serait celle de la qualité, ils englobaient dans cette définition la partie littéraire comme la partie artistique, ajoutant à propos de cette dernière :

[...] a picture will have to recommend itself purely as a work of art — that will be the one and final test. If you were to bring us a bad picture of the Crucifixion, we should not take it ; but if you brought us a good picture of a pumpkin, it's highly probable we should take it¹.

La mise en parallèle extrême d'une scène de la Crucifixion et d'une citrouille renforçait le sens de leur message : comme dans la partie littéraire, ils étaient désireux d'ouvrir les portes du périodique à toutes les innovations possibles, rejetant implicitement la Royal Academy de Londres qui à l'époque encore imposait ses normes restrictives sur tout l'art britannique. Ce faisant, ils se plaçaient résolument du côté de certains groupes artistiques rénovateurs qui, depuis quelques années déjà, s'opposaient ouvertement à l'institution de la Royal Academy, ouvrant le champ de la peinture et de l'illustration à des sujets de plus en plus variés et à des techniques nouvelles souvent importées de France. Le monde des arts était en pleine mutation dans les années 1890, et afin de bien comprendre l'étendue de la modernité du *Yellow Book* dans sa partie artistique, il est nécessaire de se replacer dans le contexte de la fin du siècle en étudiant séparément les deux domaines complémentaires de la peinture et de l'illustration : car si l'art britannique de la fin du siècle, situé entre les chefs-d'oeuvre des pré-raphaélites et les courants modernes du début du vingtième siècle, effacé par l'extraordinaire rayonnement de la peinture française de la même époque, est le plus souvent ignoré ou considéré comme mourant, il n'en est pas moins riche de renseignements sur les années 1890 et annonciateur de l'art contemporain.

¹ *Sketch* 5 (11 Apr. 1894) : 558.

Situation de l'art dans les années 1890

Comme la partie littéraire, la section artistique du *Yellow Book* avait pour principe de ne publier que des reproductions d'oeuvres contemporaines¹ et constitue en cela un survol des différentes manifestations artistiques de la fin du siècle. L'ensemble des tableaux reproduits dans le périodique dataient le plus souvent de quelques années, mais un grand nombre de dessins furent composés tout spécialement pour le *Yellow Book*. Dans le volume 8 consacré à l'Ecole de Glasgow, la photographie de la sculpture *The Ballad Monger* de Kellock Brown² est une exception puisque le périodique, contrairement au *Dome* préféra se limiter aux arts graphiques et picturaux, présentant tour à tour des reproductions de peintures à l'huile, d'aquarelles, d'esquisses au charbon, de dessins au pastel ou d'illustrations au crayon.

La seconde moitié du dix-neuvième siècle fut marquée par le pessimisme ambiant des grands peintres français et britanniques qui avaient l'impression, pour les mêmes raisons que les écrivains, d'appartenir à une ère non favorable au développement des arts³. L'idée de déclin, de décadence, de dégénérescence, était sur toutes les lèvres, et l'invasion de l'art japonais, du réalisme et du rococo, le développement de la photographie, et l'industrialisation générale de l'art, qui semblait aller à l'encontre du développement de l'énergie créatrice et de l'imagination, faisaient croire aux artistes que le monde serait bientôt hermétiquement fermé à toute manifestation artistique. Les réactions furent d'ordre varié : certains artistes se replièrent sur eux-mêmes, fuyant le monde de la réalité et prêtant le flanc aux critiques du public qui associait la vie d'artiste à une vie errante de débauche et l'artiste lui-même à un personnage morbide vivant à contretemps — à rebours, pour reprendre l'expression de Huysmans. D'autres, au contraire, se battirent pour que survive l'art et pour que de nouvelles formes éclosent, et leur isolation du reste de la société fut utilisée de manière beaucoup plus positive. La période fut marquée par de nombreuses renaissances artistiques : le renouveau gothique de Pugin, la confrérie pré-raphaélite, l'art nouveau ou le mouvement des arts décoratifs pour ne citer que les plus

¹ Une seule exception doit être faite pour Constantin Guys, artiste français d'origine hollandaise mort en 1891, dont Beardsley tint à reproduire un dessin représentant un groupe de dandys (*A Sketch, The Yellow Book* 5 (Apr. 1895) : 261.

² Kellock BROWN, *The Ballad Monger, The Yellow Book* 8 (Jan. 1896) : 295.

³ Voir à ce sujet Patrick BADE, "Art and Degeneration : Visual Icons of Corruption", *Degeneration : the Dark Side of Progress*, éd. par J. Edward CHAMBERLIN et Sander L. GILMAN (New York, Guilford : Columbia UP, 1985) 220-240.

connues. Au total, malgré cette ambiance non favorable, le dix-neuvième siècle fut au contraire une période de progrès constants depuis le romantisme jusqu'aux mouvements modernes en passant par le réalisme et l'impressionnisme, ainsi que l'affirma fort justement Gombrich : "If one can name one idea that dominated that great and creative nineteenth century, it is the idea of progress"¹. L'exemple de l'évolution du statut de l'artiste dans les vingt dernières années du dix-neuvième siècle en Grande Bretagne n'allait pas tarder à le confirmer.

L'événement marquant de la décennie 1890 dans le domaine de l'art fut très certainement la mort de Lord Frederic Leighton of Stretton en 1896. Leighton, l'un des plus grands peintres classiques victoriens, était président de la vénérable Royal Academy ; il venait d'être anobli un jour avant sa mort, et ses funérailles furent grandioses — une véritable affaire d'état. Leighton reste un symbole dans toute l'histoire de l'art britannique non seulement pour son oeuvre, mais aussi pour le fait qu'il fut le premier peintre à avoir reçu pareils honneurs. Par la suite, de nombreux autres peintres furent décorés ou anoblis — plusieurs d'entre eux participèrent au *Yellow Book* — mais Leighton fut celui qui ouvrit le chemin vers cette reconnaissance tardive du statut de l'artiste. De plus, il eut le courage, sur la fin de sa vie et en tant que Président de la Royal Academy, d'accepter de publier deux de ses esquisses dans le *Yellow Book*. Sa décision fit frémir l'ensemble de ses collègues et il dut très rapidement se retirer, mais ce geste n'en était pas moins annonciateur des changements profonds qu'allaient subir les institutions artistiques au tournant du siècle lorsque peu à peu elles élargirent leurs horizons à de nouvelles formes d'art.

Le marché de l'art avait totalement changé à la fin du dix-neuvième siècle puisqu'il n'était plus le fait d'une élite aristocratique, mais s'était au contraire démocratisé, devenant accessible à la majorité des Victoriens qui pouvaient découvrir les chefs-d'oeuvre de l'art du monde entier à travers les reproductions qui en étaient faites². Cette démocratisation, qui fit naître de nombreuses vocations chez des artistes parfois brillants, mais aussi souvent médiocres, signifia également la fin du monopole de la Royal Academy. D'autres écoles d'art se développèrent à l'époque, dont la Slade School dès 1871, et surtout, tout un groupe d'artistes des années 1880-1890 s'organisa de façon plus ou moins efficace

¹ Ernest GOMBRICH dans une conférence intitulée "The Ideas of Progress and their Impact on Art". Cité dans BADE, "Art and Degeneration" : 220.

² Voir l'introduction de cette étude.

contre le pouvoir conservateur de la Royal Academy¹ qui refusait d'accepter les nouveautés venues de France et s'opposait toujours à la peinture d'après nature, notamment au plein-airisme. Jusque dans les années 1870 au moins, les peintres anglais devaient tout d'abord passer par les grands classiques pour s'exercer à peindre et, contrairement aux Français, ne se tournaient vers la peinture d'après nature qu'après avoir acquis une maîtrise reconnue de leur art. Telle était la politique de la Royal Academy qui de plus posait uniquement l'accent sur la qualité du dessin et non sur l'utilisation et l'arrangement des couleurs — deux principes que les peintres britanniques durent importer de France, où nombre d'entre eux partirent compléter leurs études, pour les adapter à leur tempérament. Dans ce domaine comme dans celui de la littérature, la France joua donc un rôle capital, suivie de près par l'Italie que la majorité des peintres visitèrent et admirèrent pour ses trésors architecturaux et picturaux². Mais ces artistes souffrirent souvent de leurs associations avec la France qui étaient considérées par le public britannique comme autant de signes d'une modernité dangereuse et effrayante. Très souvent, ils furent accueillis plus favorablement de l'autre côté de la Manche, où les critiques français de l'époque appréciaient globalement cet art anglais dont l'insularité leur semblait intéressante³.

La démocratisation de l'art eut évidemment de nombreuses retombées positives. Dès les années 1860-1870, les peintres de qualité devinrent de véritables héros qu'il devenait même de bon ton d'épouser — ce qui constituait un grand bouleversement. La deuxième partie du dix-neuvième siècle vit également la croissance du nombre de femmes artistes qui passèrent de quelques exceptions dans les années 1830 à environ 1 000 selon un recensement de 1871⁴. Leur participation est d'ailleurs non négligeable dans le *Yellow Book* où elles représentent près de dix-neuf pour cent de l'ensemble des artistes. Les femmes avaient toujours eu beaucoup de mal à recevoir une éducation artistique correcte et à allier vie d'artiste et vie de famille, et les premières qui se lancèrent dans la profession étaient en majorité issues de familles d'artistes ou mariées à des confrères qui pouvaient comprendre leur vocation. En 1860, l'école d'art de la Royal Academy, suivie par

¹ Voir notamment Sidney C. HUTCHINSON, *The History of the Royal Academy 1768-1968* (London : Chapman & Hall, 1968).

² Editorial, *Apollo* 91 (March 1970) : 176.

³ Voir à ce sujet Peter FULLER, "Fine Arts", *The Later Victorian Age, The Cambridge Guide to the Arts in Britain*, éd. par Boris FORD, 9 vols (Cambridge ; New York : Cambridge UP, 1989) 7 : 162-206 [177].

⁴ Chiffre cité dans Paula GILLET, *The Victorian Painter's World* (Gloucester : Alan Sutton, 1990) 133.

d'autres, ouvrit enfin ses portes à des étudiantes, si bien que le mouvement put se propager plus vite. Très souvent, elles étaient obligées de se confiner à des domaines jugés mineurs comme le dessin, les arts décoratifs, les natures mortes, ou les compositions florales, et très peu obtinrent une réputation durable, comme le montre la liste des artistes femmes ayant publié dans le *Yellow Book*. Il est vrai que parmi elles se trouvaient un grand nombre d'amateurs qui déclenchaient les foudres de la critique victorienne et ternissaient la réputation de leurs consœurs de qualité¹. Mais si leurs oeuvres sont pour la plupart oubliées, elles jouèrent, comme leurs amies écrivains, un rôle important dans le mouvement d'émancipation de la femme à la fin du dix-neuvième siècle, montrant qu'il était désormais possible d'allier indépendance, esprit et talent avec le fait d'être femme.

Dans ce nouveau paysage artistique se détache la personnalité de James McNeill Whistler, peintre américain qui adopta l'Angleterre comme sa seconde patrie et qui reste l'un des pivots essentiels de l'art fin de siècle même si la partie principale de son oeuvre se situe plutôt dans les années 1860-1880. Whistler ne collabora pas au *Yellow Book*, mais tout comme Wilde est le grand absent de la partie littéraire, il est le grand absent de la partie artistique. Absence toute relative d'ailleurs dans un cas comme dans l'autre, puisque les deux hommes sont implicitement présents dans l'ensemble des contributions, chacun dans leur domaine : présents parce que les auteurs et artistes du *Yellow Book* étaient leurs disciples directs ou indirects dans la plupart des cas ; présents également parce qu'à eux deux, et malgré les différends qui les séparaient, ils résumaient l'esprit littéraire et artistique de la fin du siècle en Grande Bretagne.

Né en 1834 aux Etats-Unis, Whistler vint étudier l'art en France en 1855 auprès du peintre suisse Charles Gleyre. Il y découvrit tout d'abord Velasquez, dont il étudia les tableaux possédés par le Louvre, puis l'art japonais dont l'influence se fit sentir sur l'ensemble de sa production ultérieure dans l'utilisation des formes géométriques et des couleurs. Ami de Fantin-Latour, il fut ensuite introduit auprès de Courbet dont le réalisme l'inspira dans les années 1850 et 1860. En 1859, Whistler partit s'installer à Londres, mais ses voyages à Paris furent fréquents, et il côtoya les peintres impressionnistes et les plein-airistes. Malgré une personnalité dandy haute en couleurs et un style de vie ostentatoire, il sut se faire respecter pour ses grandes qualités d'artiste, et son tableau *At*

¹ Voir à ce sujet le développement de GILLET, "Progress and Obstacles : Women Painters from Mid-Century to the Close of the Victorian Era", *The Victorian Painter's World* 158-191.

the Piano fut reçu favorablement à la Royal Academy en 1860. Sa peinture, pourtant, était novatrice et se fondait sur une véritable théorie de l'art qu'il élaborait et affina au cours des années et qui eut une influence durable sur les artistes britanniques de la fin du dix-neuvième siècle et du début du vingtième siècle.

De ses nombreux séjours en France, Whistler avait en effet appris plusieurs choses. Grand admirateur de Théophile Gautier, il avait lu avant Oscar Wilde *Mademoiselle de Maupin* et s'en était trouvé conforté dans sa conviction que tout ce qui était utile ne pouvait être beau, que l'art et la morale appartenaient à deux sphères indépendantes, et qu'il n'entraînait pas dans la mission de l'artiste de les faire coïncider. Sa lecture des recherches de Baudelaire sur les correspondances dans *Les Fleurs du Mal*, qui avaient déjà intéressé un poète comme Swinburne quelques années auparavant, vint s'ajouter à cette ferme croyance en la doctrine de l'art pour l'art qu'il fut l'un des premiers à importer en Grande Bretagne. Reprenant le concept de base de la synesthésie selon laquelle la musique, les couleurs, les sons et les parfums étaient liés, il développa l'idée dans le domaine de la peinture, faisant de ses tableaux de véritables symphonies de couleurs comme le suggèrent leurs titres musicaux : *The White Girl (Symphony in White N° 1)* (1862), *Arrangement in Grey and Black : Portrait of the Painter's Mother* (1871) ou *Nocturne in Black and Gold : The Falling Rocket* (1877). Ces titres avaient pour but premier de suggérer une analogie avec l'art abstrait de la musique mais aussi de souligner le refus de la peinture anecdotique ou éducative :

Why should not I call my works "symphonies", "arrangements", "harmonies" and "nocturnes" ? ... The vast majority of English folk cannot and will not consider a picture as a picture, apart from any story which it may be supposed to tell.

My picture of a *Harmony in Grey and Gold* is an illustration of my meaning — a snow scene with a single black figure and a lighted tavern. I care nothing for the past, present or future of the black figure, placed there because the black was wanted at that spot. All I know is that my combination of grey and gold is the basis of the picture.

Art should be independent of all clap-trap, should stand alone, and appeal to the artistic sense of eye or ear, without confounding this with emotions entirely foreign to it, as devotion, pity, love, patriotism, and the like. All these have no kind of concern with it and that is why I insist on calling my works "arrangements" and "harmonies".

Take the picture of my mother, exhibited at the Royal Academy as an *Arrangement in Grey and Black*. Now that is what it is. To me it is interesting as a picture of my mother ; but what can or ought the public to care about the identity of the portrait¹ ?

Ainsi, les couleurs et les notes de musique étaient assimilables, et le rôle de l'artiste, qu'il soit peintre ou musicien, était de les arranger de manière à obtenir une harmonie parfaite :

¹ James McNeill WHISTLER, *The Gentle Art of Making Enemies* (London : William Heinemann, 1890) 126-128. Le texte parut pour la première fois dans *The World* 22 May 1878.

"Nature contains all the elements, in colour and form, of all pictures, as the keyboard contains the notes of all music. But the artist is born to pick, and choose, and group with science, the elements, that the result may be beautiful — as the musician gathers his notes, and forms his chords, until he bring forth from chaos glorious harmony"¹. Cette définition des harmonies, qui s'oppose à toute notion d'éthique ou d'utilitarisme en art fut mal reçue par des peintres comme Ruskin qui jugeait que Whistler ne faisait que "jeter un pot de peinture à la tête du public". Sa déclaration violente ("I have seen, and heard, much of cockney impudence before now ; but never expected to hear a coxcomb ask two hundred guineas for flinging a pot of paint in the public's face"²) reste dans les annales de la peinture car elle exprime parfaitement les résistances que durent subir les peintres désireux de se démarquer des traditions. Elle fut également à l'origine du procès que Whistler intenta à Ruskin. Ce procès où les deux hommes rivalisèrent en esprit et en violence verbale, ruina Whistler mais lui donna la satisfaction d'obtenir gain de cause.

Les théories de Whistler, qui mettaient en valeur l'utilisation des couleurs, avaient des résonances impressionnistes indubitables, et Whistler fut souvent considéré comme le lien entre l'impressionnisme français et son pendant britannique à la fin du siècle. La peinture de Whistler, pourtant, était unique en son genre, et si elle était influencée par le mouvement impressionniste, elle ne s'en démarquait pas moins sur plusieurs points capitaux. Whistler, tout d'abord, rejeta vite le réalisme de ce courant, et aux scènes de nature, il préféra les scènes de ville. Ensuite, plus que par les effets de lumière sur les surfaces, il était intéressé par la qualité atmosphérique des lieux et l'impression qu'ils laissaient sur le spectateur. Sa peinture était donc avant tout ouvertement subjective tandis que les Impressionnistes tendaient à une analyse objective de la Nature, les sentiments personnels lui étant subordonnés. Sur la fin de sa carrière, dans les années 1890, une nouvelle influence se fit sentir sur Whistler qui était devenu un ami de Stéphane Mallarmé en janvier 1888 : celle des Symbolistes, dont il n'adopta jamais l'amour pour le Moyen Age ou l'utilisation d'un tissu symbolique prédominant, mais dont il tira cette atmosphère sombre de dégénérescence qui marque ses derniers tableaux. Whistler avait donc absorbé les grandes tendances de la peinture française de la seconde moitié du dix-neuvième siècle

¹ James McNeill WHISTLER, *Mr. Whistler's Ten o'Clock Lecture*, 1885 (London : Chatto & Windus, 1888) 14.

² John RUSKIN, *Fors Clavigera* (1877), cité dans Graham HOUGH, *The Last Romantics*, 1947 (New York : Barnes & Noble ; London : Methuen, 1961) 177.

et en avait sorti un art unique qui devait être à la base des principaux mouvements picturaux qui s'esquissaient en Grande Bretagne à l'approche du vingtième siècle.

La peinture : impressionnistes et plein-airistes 1

Parmi les institutions qui s'opposèrent à la toute puissance de la Royal Academy dans les années 1880, le New English Art Club fait figure de chef de file². Fondé en 1886 par un groupe d'artistes ayant fait leurs études d'art en France, ce Club avait pour but premier, tout comme le Salon des Refusés à Paris, de permettre à de jeunes talents non acceptés à la Royal Academy de se faire un nom dans le domaine de l'art. La constitution écrite du Club stipulait notamment que chaque année le jury serait élu par les membres du Club et les peintres y exposant : le procédé était déjà en application en France et semblait bien fonctionner. Fred Brown, l'un des membres fondateurs du New English Art Club³, rappela plus tard les diverses raisons qui menèrent à la création de celui-ci :

Some years before I went to study in Paris, in the summer of 1883, there had been a steady exodus to that city of students from the Royal Academy and other Schools, who had realized how inadequately they were taught and how much they had to *unlearn*. A frequent subject of discussion at the cafés where they met at night was the difference in the management of exhibitions in England and France, and the Royal Academy was adversely criticized. The 'Salon' was run on suffrage lines, all exhibitors having a voice in the election of the selecting committee. On returning to London these men apparently became dissatisfied with their treatment by the Academicians, with what justification I cannot say, but certainly there was some resentment at the reflections cast upon Academy

¹ Sur ce qu'il est désormais convenu d'appeler l'impressionnisme britannique, voir principalement les deux études récentes suivantes : Kenneth McCONKEY, *British Impressionism* (Oxford : Phaidon, 1989) et Laura WORTLEY, *British Impressionism — A Garden of Bright Images* (London : The Studio Fine Art Publications, 1988).

² Aucune étude complète n'a été publiée sur le Club. Pour des renseignements partiels, voir principalement : Fred BROWN, "Recollections : the Early Years of the New English Art Club", *Artwork* 6 (1930) : 269-278 ; C. DE WINTER, "The New English Art Club", *Artist* 97. 5 (1982) : 12-17 ; Marie-Claire HAMARD, "Les premières années du New English Art Club", *"Lift Not the Painted Veil..." : recherches sur la peinture anglaise et américaine*, éd. par Danielle BRUCKMULLER-GENLOT et al., *Les Annales littéraires de l'Université de Besançon* 267 (Paris : Les Belles Lettres, 1982) 71-82 ; Bevis HILLIER, introduction, *The Early Years of the New English Art Club* (London : Fine Arts Society, 1968) ; Charles KAINS-JACKSON, "The New English Art Club", *Artist* 1 Apr. 1893 : 99-111, et 2 Dec. 1893 : 355-357 ; William J. LAIDLAY, *The Origin and First Two Years of the New English Art Club* (London, 1907) ; Dugald S. Mc COLL, "The New English Art Club", *Studio* 9 (1896-1897) : 285-288, et 129 (1945) : 65-73 ; Anna ROBINS et Francis FARMAR, *The NEAC Centenary Exhibition* (London : Christie's, 1986) ; Alfred THORNTON, *Fifty Years of the New English Art Club, 1886-1935* (London, 1935) et Frederick WEDMORE, "The New English Art Club", *Studio* 4 (1894-1895) : 71-75, et 6 (1895-1896) : 213-219.

³ Enseignant à la Westminster School of Art, il eut, entre autres, Aubrey Beardsley, Charles Furse, William Russell, Alfred Thornton et Robert Anning Bell comme étudiants. A partir de 1893, il fut nommé à la Slade School of Art où il influença toute une génération de peintres et de dessinateurs.

teaching. However this may be, a hearty reception was given to the idea of holding an exhibition to show what foreign-trained painters could do¹.

Malgré l'idée de rébellion face au pouvoir installé qui était au centre de la création du New English Art Club, le manifeste du groupe fut très sobre, et sa formulation n'avait rien de révolutionnaire :

This Club consists of some fifty Members, who are more or less united in their art sympathies. They have associated themselves together with the view of holding an Annual Exhibition, hoping that a collective display of their works, which has hitherto been impossible, will prove not only of interest to the public, but will better explain the aim and method of their art².

Comme l'indique ce commentaire rédigé par Fred Brown et le peintre plein-airiste Thomas Cooper Gotch, les artistes du New English Art Club étaient loin de former une quelconque école, et leur seul point commun était probablement leur désir d'élargir le champ de l'art, d'un point de vue thématique et technique à la fois.

La première influence capitale qui marqua le Club dans les premières années de sa création fut celle de Bastien-Lepage, le maître du plein-airisme en France³. Les peintres qui plus tard quittèrent le Club, tout en continuant à y exposer ponctuellement, pour fonder l'École de plein-air de Newlyn en 1887, étaient en proportion significative⁴. Parmi eux, des artistes comme Thomas Cooper Gotch ou les époux Elizabeth et Stanhope Alexander Forbes, étaient les plus connus et se firent une réputation non négligeable dans le monde des arts. Ils étaient également influencés par les peintres impressionnistes français et, malgré le retour à la Nature qu'ils prônaient avant tout, par James McNeill Whistler dans une certaine mesure. A leurs côtés, des peintres comme James Whitelaw Hamilton, James Guthrie ou James Elder Christie représentaient la tendance encore plus nettement impressionniste de l'École de Glasgow et prêchaient eux aussi les vertus de la Nature. En 1889, toutefois, le Club fut repris en main par un groupe minoritaire mené par Walter Sickert qui avait rejoint le Club en 1888. L'inspiration de ce peintre était nettement métropolitaine et influencée par l'art de Whistler, et malgré ses échos venus de France, le Club devint alors plus insulaire. De nombreux artistes du *Yellow Book* furent associés ou membres du New English Art Club à un moment de leur carrière, parmi lesquels des

¹ BROWN, "The Early Years of the New English Art Club" : 269.

² Cité dans Denis FARR, *English Art 1870-1940* (Oxford ; New York : Oxford UP, 1978) 31.

³ Sur les divers membres du New English Art Club à ses débuts, voir l'article de McCOLL, "The New English Art Club" : 65-73.

⁴ Voir HAMARD, "Les premières années du New English Art Club" : 73.

artistes de compromis comme George Thomson ou Walter Russell qui montraient que l'institution se voulait moderne mais ne refusait pas un art plus traditionnel lorsqu'il était de qualité¹. Au fil des années, avec le changement de politique de la Royal Academy qui ouvrit de plus en plus largement ses portes à des talents novateurs, le New English Art Club perdit de sa valeur de symbole. De nombreux groupes minoritaires s'en détachèrent également pour fonder des sociétés encore plus révolutionnaires, et longtemps il constitua une sorte de lien entre la tradition de la Royal Academy et le modernisme de certaines sociétés d'avant-garde².

En décembre 1889, à la suite d'une exposition à la Goupil Gallery comportant entre autres des tableaux de George Thomson, Bernhard et Walter Sickert et Philip Wilson Steer, le terme d'"impressionnisme de Londres" fit son apparition dans la critique artistique britannique, et fut bientôt appliqué à la majorité des membres du New English Art Club, de façon parfois abusive. Le nom choisi marquait bien la filiation avec le courant de l'impressionnisme français qui n'avait encore guère trouvé d'échos en Grande Bretagne, tout en soulignant son côté purement insulaire. Les Impressionnistes français, en effet, furent le plus souvent mal compris des critiques britanniques, et ce n'est que dans les années 1890 que se trouvèrent quelques peintres ou critiques d'art pour les défendre, voire les admirer, dont Robert A. M. Stevenson, George Moore, Frank Rutter ou D. S. McColl parmi les plus actifs à promouvoir cette forme de peinture. Les premiers peintres anglais ou américains à se tourner vers la France furent en fait Walter Sickert, John Sargent et Philip Wilson Steer pour les plus connus, mais le plus souvent ils reçurent la leçon de l'impressionnisme français par l'intermédiaire de Whistler, et même si leurs séjours en France étaient nombreux, même s'ils connurent des peintres impressionnistes français — on pense notamment à l'admiration que portait Sickert à Degas et qui l'inspira dans ses nombreuses scènes de théâtre ou de music-hall — ils restèrent avant tout dans une certaine tradition britannique imposée par la différence de passé culturel et de société comme l'expliqua Walter Sickert en 1910 :

The pictures at the New English Art Club are often described as Impressionist, and their painters called Impressionists. This always surprises and amuses French visitors to England. A painter is guided and pushed by his surroundings very much as an actor is,

¹ Comme le note Roger BILLCLIFFE dans *The Glasgow Boys — The Glasgow School of Painting 1875-1895* (London : John Murray, 1985) 301 : "The appeal of the New English, the Grosvenor and the Grafton Galleries is that they were prepared to recognise such differences of artistic opinion as might exist without making too harsh a judgement upon the merits of any particular style".

² Le New English Art Club perdit peu à peu son rôle central, mais il existe toujours et organise régulièrement des expositions d'art.

and the atmosphere of English society acting on a gifted group of painters, who had learned what they knew either in Paris or from Paris, has provided a school with aims and qualities altogether different from those of the Impressionists¹.

Beaucoup plus que les Français en effet, les Britanniques étaient toujours restés attachés à la peinture d'un Watteau, d'un Rubens ou d'un Ruysdaël, ce qui, selon Monneret, "les incit[ait] à s'abandonner à l'impression directe et leur [faisait] s'adonner avec dilection à la peinture à l'aquarelle, véritable art national dont l'emploi entraîn[a] une modification de l'oeil et de la main qui trouv[a] son aboutissement dans l'impressionnisme"². Les premiers peintres impressionnistes français (Manet, Cézanne, Monet, Sisley...) avaient d'ailleurs, pendant la guerre de 1870, découvert en Angleterre l'art de Turner, ses jeux d'eau et de lumière, son expression unique d'une énergie latente, et c'est ainsi que l'aquarelle devint l'un des vecteurs des jeux de transparence et de lumière auxquels ils s'adonnèrent. Pour eux, la qualité de la lumière avait dépassé l'importance des formes dont ils essayaient de se libérer, et ils aimaient peindre le brouillard ou l'eau qui, pour reprendre les mots d'Huygues, "brise[nt] ce qui reste de solidité préconçue aux formes et les entaille[nt] des mille blessures de la lumière et de ses éclats, de ses scintillements, de ses miroitements"³. Les Britanniques, dont l'aquarelle était l'art national, ne pouvaient rester insensibles à ces recherches. De plus, si le pré-raphaélisme était bien éloigné de l'impressionnisme dans son aspect narratif et souvent moralisant, il s'en rapprochait en partie pour sa théorie du travail en plein air, son utilisation nouvelle de couleurs éclatantes et ses jeux de lumière.

Cependant, s'ils suivaient les Français dans leur désir de se débarrasser des formes, les Impressionnistes de Londres n'utilisaient pas toujours les mêmes moyens. La technique française consistait à faire ressortir l'individualité de chaque touche de peinture, à rendre le plus visible chaque coup de pinceau. Le paysage, de statique, devenait donc dynamique, et les peintres semblaient saisir des moments fugaces et les fixer sur la toile dans leur instantanéité, d'où l'impression d'énergie interne qui se dégage de ces tableaux. Cette nouvelle technique de peinture entraîna la colère des traditionalistes qui, à l'image de Max Nordau, associaient cet art à la dégénération de la civilisation :

¹ Walter SICKERT, "The New English and After", *New Age* 2 June 1910 : 109.

² Sophie MONNERET, *L'Impressionnisme et son époque — dictionnaire international illustré* (Paris : Denoël, 1978-1980) 302.

³ René HUYGUES, dans son introduction "Histoire et sens de l'impressionnisme" à l'ouvrage de MONNERET, *L'Impressionnisme* 10.

The curious style of certain recent painters — Impressionists, Stipplers, or Mosaists, Papilloteurs, or Quiverers, roaring colourists, dyers in gray and faded tints — becomes at once intelligible to us if we keep in view the researches of the Charcot school into the visual derangements in degeneration and hysteria. (...) painters suffering from hysteria and neurasthenia will be inclined to cover their pictures uniformly with the colour most in accordance with their condition of lassitude and exhaustion. Thus originates the violet pictures of Manet and his school, which springs from no actually observable aspect of nature, but from a subjective view due to the condition of the nerves¹.

Les peintres britanniques, toutefois, suivirent Whistler dans ses efforts pour se défaire des formes, et plutôt que de mettre en relief l'individualité de chaque touche de peinture, ils préféraient créer une atmosphère générale en fusionnant les différentes touches de couleur dans une sorte d'harmonie symphonique. Parmi les représentants les plus typiques de cet impressionnisme à la mode britannique, Sickert et Steer participèrent au *Yellow Book*, et des tableaux comme *The Lion Comique* (Fig. 39)² ou *Portrait of Himself* (Fig. 38)³ sont des exemples parmi d'autres de la façon dont ils purent adapter les théories impressionnistes françaises et les enseignements de Whistler à leur propre personnalité.

Les courants modernes de la peinture n'avaient pas pour seul berceau Londres, et c'est dans la ville de Glasgow que s'était formé au début des années 1880 un groupe de peintres plein-airistes que l'on surnomma quelques années plus tard les Garçons de Glasgow ("Glasgow Boys") en raison de leur jeune âge⁴. Depuis le début des années 1860, en effet, Glasgow s'était attaquée à la suprématie d'Edimbourg en matière artistique, avec notamment la création en 1861 du Glasgow Institute of the Fine Arts, et en 1867 du Glasgow Art Club. Dès les années 1870, ces institutions des plus respectables devinrent insuffisantes pour les peintres novateurs qui désiraient s'opposer à la tendance des peintures narratives, souvent moralisantes et pseudo-sentimentales, qui étaient alors à

¹ Max NORDAU, *Degeneration* (New York : Appleton, 1895) 27 et 29.

² Walter SICKERT, *The Lion Comique*, *The Yellow Book* 3 (Oct. 1894) : 139.

³ Philip Wilson STEER, *Portrait of Himself*, *The Yellow Book* 2 (July 1894) : 173.

⁴ La plupart d'entre eux n'avaient qu'une vingtaine d'années en 1880. Le terme ne fut cependant forgé par un critique qu'en 1890 à la suite d'une exposition des tableaux de l'ensemble de ces peintres à Glasgow. Sur ces peintres, voir principalement : BILLCLIFFE, *The Glasgow Boys* et "How Many Swallows Make a Summer ? Art and Design in Glasgow in 1900", *Scotland Creates — 5000 Years of Art and Design*, éd. par Wendy KAPLAN (London : Weidenfeld & Nicolson, 1990) 136-148 ; Gerald B. BROWN, *The Glasgow School of Painters* (Glasgow, 1908) ; William BUCHANAN et al., *The Glasgow Boys*, 2 vols (Glasgow : Scottish Arts Council, 1968 et 1971) ; William HARDIE, *The Glasgow School of Painting* (London : The Fine Art Society, 1970) et *Scottish Painting 1837-1939* (London : Studio Vista, 1976) ; David et Francina IRWIN, "The Glasgow School", *Scottish Painters at Home and Abroad 1700-1900* (London : Faber & Faber, 1975) 372-394 ; David MARTIN, *The Glasgow School of Painting* (London : George Bell & Sons, 1897).

la mode¹. La création de la Mungo Society en 1874 aida un grand nombre de ces peintres à exprimer leurs idées nouvelles et à présenter leurs tableaux qui étaient le plus souvent refusés par le Glasgow Art Club et le Glasgow Institute of the Fine Arts. Les Garçons de Glasgow faisaient partie de ces artistes : le plus souvent influencés par les impressionnistes français qu'ils connaissaient bien pour avoir étudié avec eux à Paris, ils contribuèrent à introduire en Ecosse et en Angleterre un style de peinture nouveau, inspiré par une observation précise de la nature et un désir pressant de se démarquer à tout prix des formes traditionnelles. La plupart d'entre eux acceptèrent de publier la reproduction d'une ou plusieurs de leurs oeuvres dans le volume 8 du *Yellow Book* consacré à leur école².

Les Garçons de Glasgow, toutefois, n'avaient guère en commun que ces aspirations. Leur bagage artistique était certes assez similaire puisque la plupart avaient fait leurs études d'art à Glasgow puis à l'Académie Julian de Paris, et que tous avaient subi l'influence du réalisme de l'Ecole de la Haye, et, lors de leurs séjours dans le petit village de Grez-sur-Loing, celle de l'impressionnisme et du plein-airisme de Bastien-Lepage. Roger Billcliffe, dans un ouvrage récent sur ces peintres, explique qu'ils étaient en fait divisés en trois grands groupes auxquels s'ajoutaient des artistes indépendants qui passaient souvent de l'un à l'autre³. Le premier groupe était principalement composé de James Paterson, le paysagiste, et de son ami William York Macgregor, qui fit longtemps figure de chef de file de l'école de Glasgow, et dont le studio de Bath Street (ouvert en 1881) devint très vite un lieu de rencontre capital. Le second groupe était né de l'amitié entre James Guthrie et Edward Walton, qui passaient leurs étés dans le petit village de Cockburnspath, et des artistes comme Joseph Crawhall, James Whitelaw Hamilton, Thomas Corsan Morton, Arthur Melville et George Henry s'y rattachèrent au début des

¹ Ces peintures étaient péjorativement surnommées "gluepots". Sur l'histoire artistique de Glasgow voir BILLCLIFFE, *The Glasgow Boys* 11-15.

² Les peintres de Glasgow ayant publié dans le *Yellow Book* sont les suivants : Kellock Brown, James Elder Christie, Joseph Crawhall, Alexander Frew, David Gauld, James Guthrie, James Whitelaw Hamilton, George Henry, Edward Hornel, William Kennedy, John Lavery, David Martin, Thomas Corsan Morton, Francis Newbery, Stuart Park, James Paterson, George Pirie, Alexander Roche, Robert Macaulay Stevenson, Grosvenor Thomas et Edward Arthur Walton. David Martin, plus connu pour ses talents de critique d'art, consacra un ouvrage à ce groupe. Il y inclut les noms de David Young Cameron et de Harrington Mann, qu'il est toutefois difficile d'associer à ce mouvement même s'ils eurent des relations ponctuelles avec certains membres du groupe, mais surtout quelques artistes capitaux n'ayant pas participé au *Yellow Book*, dont Thomas Millie Dow (1848-1919), William York Macgregor (1855-1923), Arthur Melville (1855-1904), James Pittendrigh Macgillivray (1856-1938), Thomas Austen Brown (1859-1924), John Reid Murray (1861-1906), James McLachlan Nairn (1859-1904) et Henry Spence (1860-1928).

³ BILLCLIFFE, *The Glasgow Boys* 17-26.

années 1880. A la fin de la décennie, les deux groupes se rapprochèrent et furent rejoints un peu plus tard par quelques artistes faisant encore leurs études à Paris, parmi lesquels John Lavery, Alexander Roche, William Kennedy et Thomas Millie Dow. Lorsque les Garçons de Glasgow participèrent au *Yellow Book*, ils avaient déjà amorcé le virage vers la seconde phase de leur art. La première partie des années 1890 vit les critiques écossais et anglais les reconnaître peu à peu, ce qui fut confirmé rapidement par leur admission au Glasgow Art Club et à la Royal Scottish Academy qui préfigurait, pour certains d'entre eux, une association prochaine avec la Royal Academy de Londres. Dans cette seconde phase, d'autres noms importants vinrent s'ajouter à la liste des Garçons de Glasgow. Parmi eux, David Gauld, qui s'illustra dans le genre de la peinture animalière, Edward Hornel, qui s'associa à George Henry et fit avec lui de nombreux voyages d'études à l'étranger dont il rapportait à chaque fois des idées nouvelles, Stuart Park, dont les représentations stylisées de compositions florales eurent à l'époque un grand succès, et Robert Macaulay Stevenson, peintre mais aussi critique et théoricien, qui se fit souvent le porte-parole des plus novateurs d'entre eux. Plus que jamais, un souci très net de la forme, des couleurs et de la composition des tableaux, se fit alors sentir dans l'ensemble de la production de la période malgré la diversité des sujets dépeints, et les Garçons de Glasgow reçurent le sobriquet de "Persian carpet school"¹. Au début du vingtième siècle, l'esprit de groupe disparut peu à peu et le mouvement important que les Garçons de Glasgow avaient pu représenter dans les années 1880 et 1890 s'effaça presque totalement à la veille de la première guerre mondiale. Sans être de véritables révolutionnaires, les "Garçons de Glasgow" avaient fait beaucoup pour la progression de la peinture écossaise, et, plus généralement, de tout l'art britannique.

Les différentes contributions que les Garçons de Glasgow proposèrent au *Yellow Book* donnent un panorama assez exact de l'étendue de leurs sujets et de la diversité de leurs techniques. Les deux exemples reproduits ci-après, *The Harbour Light* de David Martin (*Fig. 9*)² et *Stacking Hay* de William Kennedy (*Fig. 10*)³, sont caractéristiques de ce qu'était l'impressionnisme de Glasgow. Les sujets sont tout à fait différents puisque le premier est une marine tandis que le second représente une scène rurale, mais la qualité atmosphérique des deux tableaux, rendue dans les cieux tourmentés et la lumière diffuse qui imprègne le paysage, est une constante qui se retrouve dans une grande partie de la

¹ BILLCLIFFE, *The Glasgow Boys* 172.

² David MARTIN, *The Harbour Light*, *The Yellow Book* 8 (Jan. 1896) : 113.

³ William KENNEDY, *Stacking Hay*, *The Yellow Book* 8 (Jan. 1896) : 95.

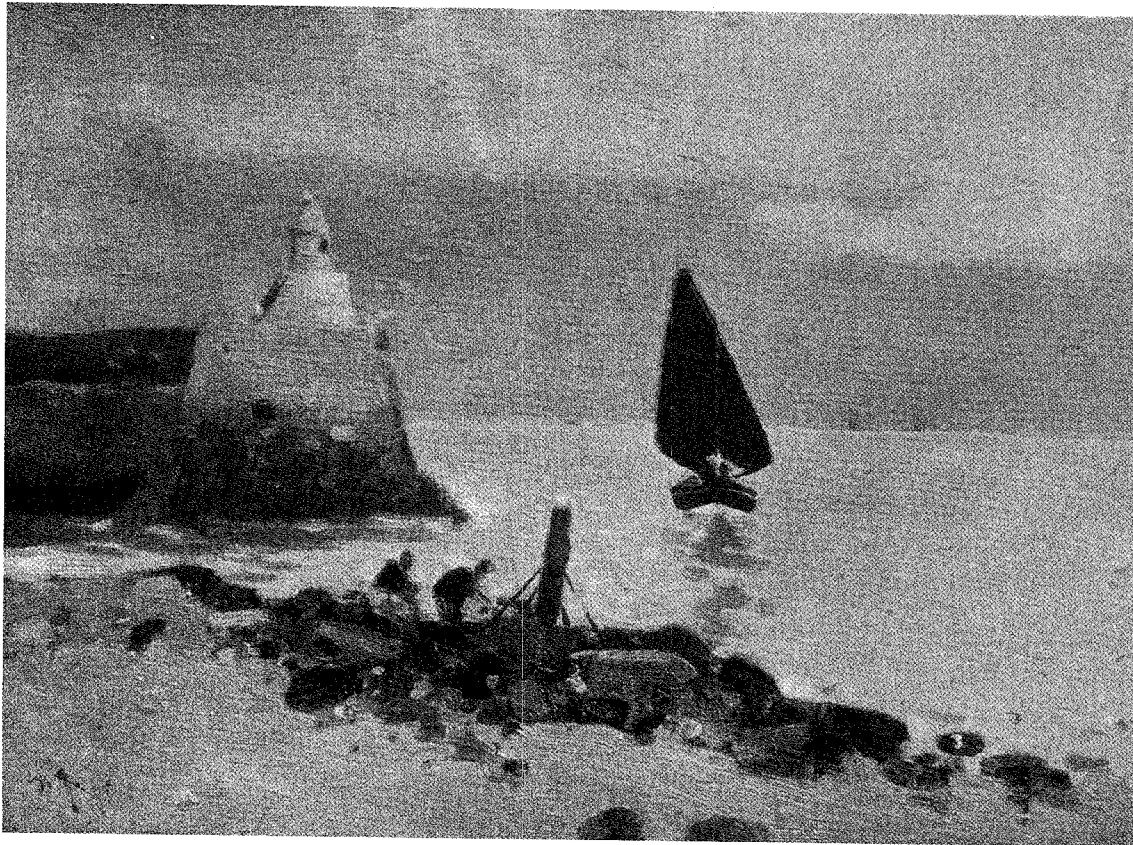
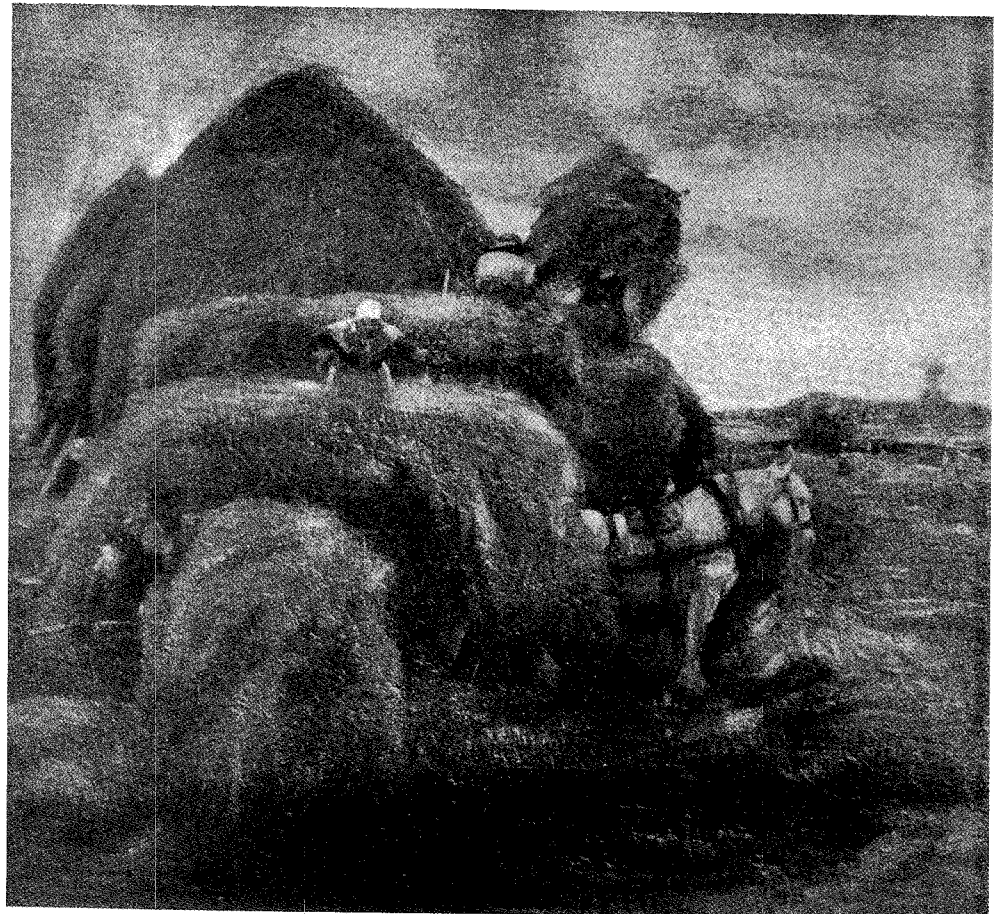


Fig. 9 : Ecole de Glasgow : *The Harbour Light* (David Martin)

Fig. 10 : Ecole de Glasgow : *Stacking Hay* (William Kennedy)



production des Garçons de Glasgow. *The Harbour Light*, tout comme *Stacking Hay*, sont certes éloignés de la technique impressionniste française, malgré des échos évidents dans le traitement des deux scènes, mais ils représentent d'autant mieux les limites de l'influence d'outre-Manche sur ces artistes avant tout britanniques qui adaptèrent les différents impacts artistiques auxquels ils furent soumis pour créer une peinture à la fois moderne et ancrée dans la tradition britannique. Martin et Kennedy n'étaient que des peintres relativement mineurs du mouvement de Glasgow, mais ils n'en sont pas moins représentatifs de l'esprit de base du groupe que des peintres plus connus comme Guthrie ou Lavery tendirent à oublier quelque peu lorsque la renommée leur permit de voir s'ouvrir devant eux des horizons nouveaux.

Les autres contributions du volume 8 du *Yellow Book* montrent que derrière l'esprit commun qui pouvait exister entre certains peintres, se dessinait une grande variété. Quelques artistes de Glasgow, tout d'abord, s'illustrèrent davantage dans le dessin que dans la peinture. C'est le cas par exemple de David Young Cameron, renommé pour ses gravures et dessins à la manière des artistes en noir et blanc des années 1860, dont plusieurs exemples sont donnés dans le périodique¹. Cameron peignit également de nombreux tableaux dont le ton souvent mystique les rapproche davantage des théories symbolistes qu'impressionnistes. Le tableau *The Pied Piper*, de James Elder Christie², un membre du New English Art Club depuis 1887, est une nouvelle version très classique de la légende de Hamelin et s'éloigne ici encore des tendances étudiées chez Martin ou Kennedy. Il est l'illustration flagrante de la diversité des sujets dépeints par les "Garçons de Glasgow", qui loin de se cantonner aux paysages ruraux, peignirent également des animaux (*Study of a Calf* de Gauld, *Hen and Chickens* de Pirie, ou *Horses* de Crawhall³), des compositions florales (*Wild Roses* de Park⁴), des marines (*A Southerly Air* de Frew⁵), des scènes d'intérieur (*Idling* ou *The Window Seat* d'Alexander Roche⁶), des scènes bibliques (Christie) ou des portraits (Lavery, Guthrie ou Walton). Les techniques utilisées étaient elles aussi différentes, et le japonisme explicite des tableaux de

¹ David CAMERON, *The Butterflies*, *The Yellow Book* 10 (July 1896) : 221 ; *Dieppe Castle*, *The Yellow Book* 10 (July 1896) : 219 ; *A Girl's Head*, *The Yellow Book* 8 (Jan. 1896) : 9 ; *Vanity*, *The Yellow Book* 13 (Apr. 1897) : 9 ; plat et page de titre du volume 8 (Jan. 1896).

² James CHRISTIE, *The Pied Piper*, *The Yellow Book* 8 (Jan. 1896) : 301.

³ Parus respectivement dans le volume 8 (Jan. 1896) : 45 ; 175 et 253.

⁴ Stuart PARK, *Wild Roses*, *The Yellow Book* 8 (Jan. 1896) : 323.

⁵ Alexander FREW, *A Southerly Air*, *The Yellow Book* 8 (Jan. 1896) : 41.

⁶ Parus respectivement dans le volume 8 (Jan. 1896) : 375 et 377.

Hornel (comme dans *Geisha* ¹) était bien éloigné des échos de Vélasquez qui se devinaient dans les portraits aristocratiques de Lavery ou de l'atmosphère poético-sentimentale des paysages ruraux de Paterson. Ainsi, plus qu'une véritable école, les Garçons de Glasgow ne représentaient qu'une volonté commune de se démarquer des formes traditionnelles de l'art. En cela ils suivaient les conseils de leur chef de file, McGregor, qui avait déclaré un jour que les écoles n'existaient pas dans le domaine de l'art ("Don't follow any school, there are no schools in art"²), et ils étaient caractéristiques de toute la fin du dix-neuvième siècle en Grande Bretagne qui vit éclore un foisonnement de tendances nouvelles mais ne donna naissance à aucune véritable école artistique ou littéraire, avec ses règles bien établies et son manifeste, comme on pouvait alors en trouver en France.

Le deuxième principal regroupement de peintres plein-airistes dans les années 1890 était celui de Newlyn, dans les Cornouailles³. Comme dans le cas des Garçons de Glasgow, les peintres de Newlyn s'étaient au départ regroupés en opposition aux enseignements traditionnels de la Royal Academy, et ils ne formèrent jamais une véritable école même s'ils passèrent à la postérité sous le nom d'"Ecole de Newlyn". Les artistes de Newlyn n'avaient en effet pas de règles spéciales, et ils acceptaient souvent des nouveaux venus sur simple recommandation d'un de leurs proches — ce qui explique en partie la médiocrité de certains d'entre eux qui ne dépassèrent jamais le stade d'artistes amateurs. Une vingtaine de peintres peuvent se rattacher à ce groupe, parmi lesquels Dame Laura Knight (1877-1970) et son mari Harold Knight (1874-1961), Samuel John Lamorna Birch (1869-1955), Henry Scott Tuke (1858-1929) et les peintres ayant participé au volume 7 du *Yellow Book* : Frank Bramley, Alfred Chevallier Tayler, John da Costa, Percy Craft, John Croke, Norman Garstin, Fred Hall, Walter Langley, James Mackenzie, Henry Meynell Rheam, Frank Richards, Arthur Tanner et les époux Gotch (Caroline et Thomas Cooper) et Forbes (Elizabeth et Stanhope Alexander). Le premier à avoir découvert Newlyn en 1879 était Thomas Cooper Gotch qui fut si séduit par l'endroit qu'il désira s'y marier en 1881. Toutefois, ce fut Langley qui s'installa le premier à Newlyn en 1882, suivi par Tuke en 1883, Stanhope Forbes en 1884, Garstin en 1885 et

¹ Edward Atkinson HORNEL, *Geisha*, *The Yellow Book* 8 (Jan. 1896) : 221.

² Cité dans *Studio* 89 (1925) : 90.

³ Voir principalement sur ces peintres : Caroline FOX et Francis GREENACRE, *Painting in Newlyn 1880-1930* (London : Barbican Gallery, 1985) ; Alice MEYNELL, "Newlyn", *AJ* (1889) : 97-102 et 137-142 ; R. PEARSALL, "Stanhope Forbes and the Newlyn School of Painting", *The Antique Collector* 44 (1973) : 213-216 et Betsy Cogger REZELMAN, "The Newlyn Artists and Their Place in Late Victorian Art", Ph. D. Dissertation, Indiana University, 1984.

les Gotch en 1887. Les termes de Groupe de Newlyn ou Ecole de Newlyn commencèrent à être utilisés dès 1882, mais ce n'est que dans la deuxième partie des années 1880 qu'ils acquirent une véritable signification.

La plupart des peintres de Newlyn avaient fait un séjour à Paris où ils avaient principalement étudié à l'Académie Julian sous la direction de Carolus-Duran, Jean-Paul Laurens ou Léon Bonnat, ainsi qu'à Anvers où certains d'entre eux avaient suivi les cours de Verlat. Comme les "Garçons de Glasgow", ils avaient également peint la campagne française, notamment les paysages bretons de Pont-Aven et de sa région où plusieurs d'entre eux séjournèrent. Contrairement à Glasgow, en revanche, la petite ville de Newlyn ne possédait pas d'école d'art avant que Stanhope Forbes et sa femme Elizabeth n'en fondent une en 1900, à une époque où la plupart des pionniers du groupe avaient déjà quitté la ville — même si celle-ci resta pendant de nombreuses années encore un centre artistique important en Angleterre. Les peintres de Newlyn, malgré l'irrégularité et l'inégalité de leurs talents, jouèrent comme leurs confrères de Glasgow un rôle important dans la peinture britannique de la fin du siècle en contribuant à faire admettre à la Royal Academy que son attitude nationaliste et conservatrice, marquée par son rejet de la peinture étrangère, était en fait très réductrice. Au moment où ils collaborèrent au *Yellow Book*, le côté avant-gardiste de leur mouvement avait plus ou moins disparu, et des peintres comme Stanhope Forbes ou Frank Bramley étaient même déjà membres associés de la Royal Academy.

Si les artistes de Newlyn n'avaient pas de manifeste plus précis que ceux de Glasgow, leur peinture avait des qualités communes héritées de leurs études similaires en France. Adeptes du plein-airisme, ils pensaient que la qualité atmosphérique et les effets de couleurs d'un paysage ne pouvaient être saisis que sur le champ, et ils peignirent très souvent la lumière tamisée et diffuse des journées grises des Cornouailles. Influencés dans leurs jeux de lumière par Whistler, l'Ecole de la Haye et les impressionnistes, ils aimaient faire ressortir le contraste entre la lumière artificielle et celle du soleil. Le tableau *Solitude* de John Crooke, à travers une description de la campagne déserte, rend très bien l'atmosphère souvent floue de ces peintures. Les paysages ruraux n'étaient toutefois pas le principal thème de ces artistes, comme le montre la sélection du *Yellow Book*. Si certains préférèrent se tourner ponctuellement vers les marines (dont Percy Craft qui publia *A Seascape* dans le *Yellow Book* ¹), d'autres s'illustrèrent dans le dessin en noir et

¹ Percy CRAFT, *A Seascape*, *The Yellow Book* 7 (Oct. 1895) : 189.

blanc, comme Frank Richards, qui travailla pour *The Graphic* et *Pick-Me-Up*. Certains peintres de Newlyn marquèrent également un intérêt très net pour les recherches des pré-raphaélites : c'est le cas de Thomas Cooper Gotch après un voyage en Italie en 1892, ou d'Elizabeth Forbes, dans ses illustrations pour des livres d'enfants notamment. Dans le *Yellow Book*, un autre exemple est donné avec le tableau de Rheam, *Merlin and Vivien*, qui dans la thématique comme dans le traitement des couleurs et l'agencement des formes rappelle les oeuvres d'un Millais ou d'un Rossetti¹. L'ensemble des peintres de Newlyn s'illustrèrent toutefois principalement dans la peinture anecdotique ou de genre, qu'ils remirent à la mode en Grande-Bretagne avec d'autant plus de facilité qu'elle avait toujours été une forme très populaire d'art. Ils peignirent la vie quotidienne de la petite communauté de pêcheurs dans laquelle ils s'étaient intégrés, insistant sur son côté presque primitif encore, à mille lieues de l'industrialisation effrénée des grandes villes. Les classes sociales qu'ils décrivaient étaient celles des pêcheurs et des paysans qui les entouraient, et comme Thomas C. Gotch dans *Charcoal Study*², Stanhope Forbes dans *Their Daily Bread*³ ou Frank Bramley dans son célèbre tableau *The Hopeless Dawn* (1888), ils n'hésitèrent pas à adapter leur technique de plein air à des scènes d'intérieur. La différence avec les peintres de genre classiques était dans l'immédiateté de leur tableaux, rendue par le jeu des harmonies de ton⁴. La peinture de Newlyn, comme celle de Glasgow, était donc finalement très variée, à l'image des deux portraits présentés ci-après, *The Bride* de Frank Bramley⁵ (Fig. 11) et *Motherhood* de Caroline Gotch⁶ (Fig. 12). Si le premier tableau, dans son harmonie subtile de blancs et sa touche légère se rapproche à la fois de la technique impressionniste et de celle de Whistler, le second est une scène de genre plus classique, dans des tons beaucoup plus contrastés, qui n'est pas sans rappeler dans son

¹ Henry Meynell RHEAM, *Merlin and Vivien*, *The Yellow Book* 7 (Oct. 1895) : 27.

² Thomas Cooper GOTCH, *A Charcoal Study*, *The Yellow Book* 7 (Oct. 1895) : 177.

³ Stanhope Alexander FORBES, *Their Daily Bread*, *The Yellow Book* 7 (Oct. 1895) : 145.

⁴ Voir à ce sujet l'avis de E. D. H. JOHNSON dans "Victorian Perspectives II", *Paintings of the British Social Scene from Hogarth to Sickert* (London : Weidenfeld & Nicholson, 1986) 268-269 : "The British pleinairistes, like their Continental counterparts but unlike Whistler and the Impressionists, generally ignored the challenge of the city in their obsession with landscape. Their work was in this respect a continuation of the pastoral tradition going back to the preceding century. However, whereas country people had earlier been represented resting from their daily toil, there was now an insistence on the hard — and ennobling — realities of agricultural labour. The heroic stature accorded farm workers in the pictures of Jean-François Millet was reflected in contemporary British painting ; but the French artist's implacable portrayal of the peasant's bondage to the soil was replaced by the traditionally more idyllic English view. This tendency to idealize was related in turn to an increasingly nostalgic awareness of the passing of the ways of life being depicted, a sense far keener in industrialized Britain than in France with its more deep-rooted, agricultural economy".

⁵ Frank BRAMLEY, *The Bride*, *The Yellow Book* 7 (Oct. 1895) : 9.

⁶ Caroline Burland GOTCH, *Motherhood*, *The Yellow Book* 7 (Oct. 1895) : 123.



*Fig. 11 : Ecole de Newlyn :
The Bride (Frank Bramley)*



*Fig. 12 : Ecole de Newlyn :
Motherhood (Caroline Gotch)*

agencement des formes et dans l'attitude religieuse qui se dégage du personnage de la mère, certaines constantes de l'art pré-raphaélite.

Les principaux peintres qui acceptèrent de publier des reproductions de leurs tableaux dans le *Yellow Book* étaient donc principalement des émules du plein-airisme de Bastien-Lepage et de l'impressionnisme français, même s'ils surent donner à leur art une dimension typiquement insulaire qui les en différençiait. L'impressionnisme de Glasgow, le plein-airisme de Newlyn et l'impressionnisme de Londres de peintres plus individuels comme Sickert et Steer, étaient relativement nouveaux encore dans les années 1890 même si certains de ces peintres commençaient à être admis, en plus du New English Art Club dont la plupart étaient membres ou membres associés, aux instances artistiques les plus traditionnelles du pays dont la Royal Scottish Academy et la Royal Academy de Londres. Tout en étant de facture moderne, leur peinture n'était plus considérée comme choquante, ou, dans le sens vague du terme tel qu'il était employé à l'époque, "décadente". De plus, la variété de leurs sujets et les modulations très nettes de leur technique, à l'intérieur d'un regroupement de peintres, étaient caractéristiques d'un état d'esprit commun à l'ensemble des arts de l'époque : les années 1890 étaient une décennie d'expérimentation où les frontières entre genres et styles étaient très floues et aisément franchissables par les artistes qui n'hésitaient pas à s'essayer à plusieurs techniques, comme si leur but ultime était de trouver leur propre voie, leur propre identité.

L'illustration : arts décoratifs et art nouveau

Une autre particularité des années 1890 par rapport aux autres périodes plus anciennes de l'histoire de l'art était de présenter un nouveau domaine capable de rivaliser avec l'art de la peinture : celui de l'illustration, à laquelle s'adonnaient de nombreux peintres bien sûr, mais aussi de jeunes artistes uniquement spécialisés dans ce domaine qui tentèrent, nous l'avons déjà évoqué, de faire de l'illustration plus qu'un art mineur réservé aux femmes et aux artistes médiocres. Les causes et les conséquences du développement de l'illustration en Grande Bretagne à la fin du dix-neuvième siècle ont déjà été évoquées : il reste à tenter de présenter les différentes tendances qui se dessinèrent à l'époque et dont le *Yellow Book* se fit une fois de plus le miroir.

L'industrialisation croissante et l'avènement progressif de l'âge de la machine tout au long de la période victorienne avaient tout d'abord provoqué parmi les artistes une certaine fascination mêlée de peur, pour finir par n'engendrer que le rejet. En réaction à la

laideur du paysage industriel qui commençait à envahir les divers domaines de la vie quotidienne, des artistes comme Augustus Pugin (1812-1852), à l'origine du mouvement du Renouveau Gothique en architecture, ou Henry Cole, qui prônait un rapprochement entre artistes et artisans, se battirent dès les années 1830-1840 en faveur d'un art utilitaire plus beau. Leur combat, cependant, était bien isolé, tout comme le fut celui de Whistler quelque temps plus tard. Le peintre américain, en effet, s'intéressa largement à la présentation esthétique de ses propres ouvrages et fut en quelque sorte un initiateur du mouvement plus général du renouveau des arts décoratifs qui, sous la houlette de William Morris, vit le jour dans les années 1870-1880. Selon les critères de Whistler, le livre était un objet à la fois fonctionnel — puisqu'il est fait pour être lu — et esthétique — il doit être beau à regarder pour lui-même, en dehors de toute idée de contenu. Whistler s'intéressa donc tout particulièrement aux problèmes de la typographie, et introduisit une nouvelle façon de présenter les pages des livres avec une asymétrie globale de l'ensemble, une prédominance des plages blanches, et la présence de notes dans les marges. Sa signature "papillon" (un papillon stylisé qui était censé le représenter) venait ajouter à la valeur esthétique de l'ensemble : plus qu'un illustrateur, Whistler était avant tout un décorateur, et ses idées influencèrent de nombreux jeunes artistes des années 1880 et 1890. Son art était destiné à une élite puisque face à l'industrialisation croissante de l'art il tentait de revenir à des procédés traditionnels tout en modernisant les formes. Whistler, dans l'ensemble de son oeuvre, se faisait l'écho de diverses tendances qu'il avait su adapter avec beaucoup de talent : celle des Japonais, déjà notée dans son oeuvre peint, mais aussi celle de William Blake dont il redécouvrit, en même temps que d'autres peintres de la seconde moitié du dix-neuvième siècle, l'anti-académisme, l'absence de perspective, l'attrait pour le monde invisible de l'imagination, et le rejet de la vision traditionnellement réaliste de la nature. Ses jeux de surfaces planes, ses lignes sinueuses et asymétriques, le côté ornemental et le rythme particulier de ses dessins, s'inspirèrent largement de ces deux sources principales.

Au début des années 1880, l'importance de la qualité globale du livre devint un sujet à la mode dans certains milieux¹. La Century Guild avait été fondée par l'architecte Arthur Heygate Mackmurdo en 1882, et des artistes comme Heywood Sumner, Herbert Horne, William de Morgan, Selwyn Image et Frederick Shields y oeuvrèrent en faveur du renouveau de l'artisanat et d'une association plus proche entre artistes et artisans. En

¹ Voir en introduction la création et les buts du *Century Hobby Horse*.

1884, l'Art Workers' Guild suivit le mouvement et devint vite le lieu de rendez-vous de nombreux artisans et artistes intéressés par les nouvelles idées de la Century Guild. L'Arts and Crafts Exhibition Society ouvrit ses portes en 1886, marquant le début des expositions artistiques consacrées au mouvement "arts and crafts" (en français "arts décoratifs"), qui après une apogée dans les années 1890-1905 commença à décliner rapidement par la suite : la destinée de la Guild of Handicraft d'Ashbee, inaugurée en 1888 et fermée définitivement en 1907, en est une illustration flagrante. Plus qu'un simple mouvement artistique, les arts décoratifs débouchèrent sur de nombreux métiers. Certaines écoles d'art développèrent leurs départements d'arts décoratifs, comme le Royal College of Art, réorganisé par Walter Crane entre 1899 et 1901, ou la Central School of Arts and Crafts fondée en 1896 et dirigée par W. R. Lethaby. Quelques écoles privées furent également fondées par Mackmurdo (Home Arts and Industries Association) ou Ashbee (School of the Guild of Handicraft). Toutes prônaient avant tout l'égalité entre les arts plastiques et les arts appliqués (travail des bijoux, de la céramique, du cuir, des émaux, de la broderie...), et une littérature technique ou descriptive très abondante parut sur le sujet dans des revues artistiques générales comme le *Century Guild Hobby Horse* ou *The Quest*, ou des magazines plus spécialisés comme *Arts and Crafts* (1890), *Arts and Crafts Magazine* (1904-08), ou *Spinning Wheel* (1893-99), consacré à la décoration des intérieurs et réservé aux femmes. Les femmes, d'ailleurs, jouèrent un rôle capital dans l'essor du mouvement, même si l'Art Workers' Guild leur était fermée. Le travail de la broderie ou des bijoux leur offrit de nombreuses possibilités de s'exprimer, mais elles s'illustrèrent également dans d'autres directions, comme le montre la fondation de la Guild of Women Binders en 1898. Le mouvement des arts décoratifs touchait donc tous les domaines de l'art, depuis ses manifestations artisanales jusqu'à l'illustration et l'architecture : il contribua ainsi à décloisonner l'art et à le présenter aux yeux d'un public toujours plus large.

En novembre 1888, dans une conférence consacrée à l'imprimerie lors de l'exposition des arts décoratifs de Londres, un certain Emery Walker déclara : "The essential point to remember is that the ornament, whatever it is, picture or pattern-work, should form *part of the page*, should be part of the whole scheme of the book"¹. Cette idée centrale de son intervention fut aussitôt retenue par un artiste qui depuis longtemps déjà se battait contre la médiocrité ambiante des illustrations modernes, et avait entrepris

¹ Emery WALKER, cité dans John R. TAYLOR, *The Art Nouveau Book in Britain* (Edimburgh : Paul Harris Publications, 1980) 92.

de relancer la xyloglyphie à la manière des illustrateurs médiévaux dont il aimait tant s'inspirer. Pendant plusieurs années, Morris avait en effet oeuvré de façon assez isolée en faveur du renouveau des arts décoratifs, et cette conférence de Walker lui donna enfin le courage de créer la Kelmscott Press, première des presses privées qui tentèrent de remettre au goût du jour l'amour pour le beau livre en faisant de celui-ci un véritable objet d'art fabriqué de façon artisanale avec les matériaux les plus nobles, et décoré avec soin. La Kelmscott Press, dont le but premier était de s'opposer aux productions médiocres de cette fin de siècle, produisit son premier livre illustré en 1894 (*The Story of the Glittering Plain*, illustré par Walter Crane), et fit toujours appel aux meilleurs dessinateurs de l'époque, parmi lesquels Laurence Housman, Arthur Gaskin, Charles Gere ou Edmund Hort New qui tous publièrent un dessin au moins dans le *Yellow Book*. Les rares livres publiés, notamment en raison des délais imposés par cette recherche optimale de la qualité, étaient tirés à un nombre d'exemplaires réduits, car en dépit de ses idées socialistes, Morris ne pouvait empêcher ses livres de s'adresser à une élite très réduite capable de les apprécier. Malgré cette tendance élitiste, la Kelmscott Press marqua largement son époque et fit des émules : en 1894, l'Ashendene Press fut fondée par C. H. St John Hornby, suivie en 1900 par la Dover Press de T. J. Cobden-Sanderson et Emery Walker. Plus professionnelles, mais également fortement inspirées de l'exemple de Morris, l'Eragny Press (1894-1914), l'Essex House Press (1898-1910) et la Vale Press de Charles Ricketts et Charles Shannon (1896-1903) contribuèrent également à favoriser les innovations en matière de format, d'illustration et de typographie, tout en se tenant toujours et avant tout à une politique de qualité. La Grande Bretagne n'était pas isolée dans ses recherches, et si le mouvement des arts décoratifs prit naissance à Londres, il se propagea bien vite dans toute l'Europe, notamment en Allemagne et en France où Emile Gallé et ses disciples de l'Ecole de Nancy n'allaient pas tarder à prendre le relais dans d'autres formes d'art¹. Toutefois, l'insistance sur la globalité du livre était typiquement britannique, et les Français comme les Allemands préférèrent poser l'accent sur la qualité des illustrations².

A l'origine du combat de Morris et de ses disciples se lisait une grande admiration pour toute la période médiévale, avec ses guildes et ses corporations artisanales, ainsi qu'un défi lancé à la mode de la production en série que commençaient à imposer les

¹ Voir Ruari McLEAN, *Modern Book Design from William Morris to the Present Day* (London : Faber & Faber, 1958).

² Voir à ce propos le développement de Philip JAMES dans *The English Book Illustrations 1800-1900* (London : King Penguin, 1947) passim.

développements de l'industrialisation. Les artistes et artisans qui prônaient cette réunification des arts constituaient, une fois de plus, un groupe très large dans ses aspirations politiques, esthétiques et sociales. William Morris fut peut-être d'autant mieux accepté comme porte-parole de leurs idées qu'il ne se contentait pas de théories abstraites. En effet, dès 1861 au sein de la firme Morris, Marshall, Faulkner & Company, il s'initia lui-même à la plupart des artisanats (menuiserie, tissage, reliure), estimant que l'artiste complet était celui qui était capable de produire un objet dans toutes les phases de sa conception et de sa fabrication. Sa philosophie était toutefois fondée sur un paradoxe déjà entrevu, car si Morris souhaitait suivre Ruskin dans son idée de faire descendre l'art vers le peuple, son recours au travail manuel et son refus de toute intervention de la machine dès lors qu'il n'était pas indispensable, le limita à une production très restreinte qui n'allait pas dans le sens de la démocratisation de l'art.

Parmi les contributions du *Yellow Book* influencées par ce mouvement des arts décoratifs, trois contributions peuvent tout d'abord être citées. La première est celle de Walter Crane, *The Renaissance of Venus*, qui montre l'importance qu'eurent sur les disciples de Morris l'influence de l'art pré-raphaélite¹. *For the Backs of Playing Cards*, d'Aymer Vallance², critique au *Studio*, est un exemple plus directement caractéristique des diverses manifestations que généra le mouvement des arts décoratifs dans le domaine de l'illustration puisque l'objet de l'artiste ici est uniquement de décorer, et non d'illustrer. Plus typique encore est l'ex-libris conçu par Robert Anning Bell, *A Book Plate for Major-General Gosset*³ (Fig. 13). Cette contribution représente très bien le paradoxe de la plupart des illustrations du mouvement des arts décoratifs : d'un côté la ligne tend à l'abstraction, à l'image de l'oiseau sur les armoiries de Gosset, ou des fleurs stylisées de l'arrière-plan ; de l'autre, la profusion des détails et la souplesse et l'entrelacement sans fin des lignes rendent l'ensemble finalement assez confus. L'influence des pré-raphaélites est également indirectement présente ici aussi dans la touche médiévale qui se dégage de l'atmosphère du dessin.

A côtés de ces exemples ponctuels d'artistes qui s'illustrèrent parallèlement dans d'autres domaines, les artistes de ce qu'il est convenu d'appeler l'Ecole de Birmingham, commençaient à acquérir eux aussi une certaine renommée. En 1890, la ville de

¹ Walter CRANE, *The Renaissance of Venus*, *The Yellow Book* 2 (July 1894) : 9.

² Aymer VALLANCE, *For the Backs of Playing Cards*, *The Yellow Book* 2 (July 1894) : 363.

³ Robert Anning BELL, *A Book-Plate for Major-General Gossett*, *The Yellow Book* 1 (Apr. 1894) : 251.

Fig. 13 : A Book Plate for Major-General Gosset
(Robert Anning Bell)

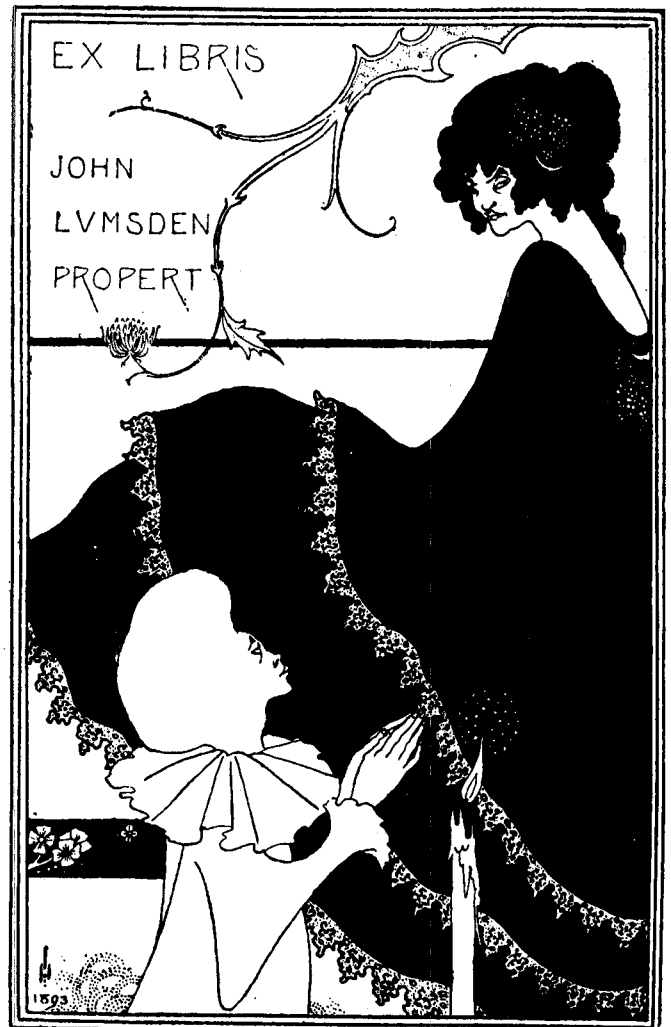


Fig. 14 : A Book Plate for J.L. Propert, Esq.
(Aubrey Beardsley)

Birmingham s'était associée au renouveau des arts décoratifs avec la création par Montague Fordham de la Birmingham Guild of Handicraft qui, de vingt artisans environ à ses débuts, passa à plusieurs dizaines et devint une société à responsabilité limitée en 1895. En 1910, à la suite de problèmes financiers, elle fusionna avec une autre entreprise du même style et existe encore aujourd'hui. Elle suivait au départ les idées de Ruskin et Morris et s'intéressa aux divers arts appliqués comme le travail de la céramique, des émaux, de la broderie, de la soie ou des bijoux. L'école d'art municipale de la ville avait d'ailleurs un département d'art décoratifs très dynamique qui ne cessa de se développer sur la fin du siècle. Les artistes de l'école de Birmingham, dont la plupart proposèrent un dessin dans le volume 9 du *Yellow Book*, avaient pour noms Harriet Isabel Adams, Jessie Mabel Dearmer, Arthur Joseph Gaskin et Georgina Gaskin, Charles March Gere, Edward S. Harper, Evelyn Holden, Celia Levetus, Sidney Meteyard, Edmund Hort New, Mary J. Newill, Florence M. Rudland, Bernard Sleight, Joseph E. Southall ou Ernest Treglown. Ils travaillèrent non seulement dans l'illustration de livres mais aussi dans diverses branches des arts appliqués cités ci-dessus. Le périodique *The Quest* se faisait l'écho de leur production et reste un témoignage important de tout un pan du mouvement des arts décoratifs. Peut-être plus que les peintres impressionnistes ou plein-airistes évoqués ci-dessus, les artistes de Birmingham avaient des points communs très nets car ils étaient liés par leur adhésion aux idéaux de Morris pour lequel certains d'entre eux travaillaient. Leurs dessins, quoique souvent narratifs, comme le montre par exemple "*Binnorie, O Binnorie*" d'Evelyn Holden¹ (Fig. 16), étaient principalement décoratifs. Les études d'arbres de Mary Newill, dont l'une fut reproduite dans le périodique², en sont d'excellents exemples. Au-delà de ces caractéristiques globales communes, les variations étaient cependant assez importantes, et une division assez nette s'établit entre les dessins à forte inspiration médiévale, comme *The Lady of Shalott* de Florence Rudland³ ou "*Binnorie, O Binnorie*" d'Evelyn Holden (Fig. 16) qui s'inspirent très largement de la thématique et de la technique des pré-raphaélites, et des dessins beaucoup plus modernes comme *A Reading from Herrick* de Celia Levetus⁴ (Fig. 15) ou "*Three Blind Mice*" d'Ernest Treglown⁵ qui, par certains traits, rappellent l'art de Beardsley. La comparaison entre les dessins de Levetus et de Holden présentés ci-après est assez flagrante, car si tous

¹ Evelyn HOLDEN, "*Binnorie, O Binnorie !*", *The Yellow Book* 9 (Apr. 1896) : 165.

² Mary J. NEWILL, *Study of Trees*, *The Yellow Book* 9 (Apr. 1896) : 33.

³ Florence RUDLAND, *The Lady of Shalott*, *The Yellow Book* 9 (Apr. 1896) : 55.

⁴ Celia LEVETUS, *A Reading from Herrick*, *The Yellow Book* 9 (Apr. 1896) : 103.

⁵ Ernest G. TREGLOWN, "*Three Blind Mice*", *The Yellow Book* 9 (Apr. 1896) : 155.



Fig. 15 : Ecole de Birmingham :
A Reading from Herrick
(Celia A. Levetus)



Fig. 16 : Ecole de Birmingham :
« Binnorie, O Binnorie ! »
(Evelyn Holden)

AND STRAIGHT IT BEGAN T^O PLAY ALONE
 666 BY THE BONNY MILLDAMS O' BINNORIE
 66 YONDER SIT'S MY FATHER THE KING 66
 6666 BINNORIE O BINNORIE 666666
 AND YONDER SIT'S MY MOTHER THE QUEEN
 66 BY THE BONNY MILLDAMS OF BINNORIE 666

deux ont en commun une stylisation très nette de la ligne et des formes, il ne s'en dégage pas la même impression du tout. D'un côté, le dessin de Holden, surchargé de détails minutieux, et replacé dans un contexte historique lointain, possède les qualités et les défauts des dessins de Morris et de ses disciples dans la complexité de leur agencement. De l'autre, le dessin de Levetus met en scène trois jeunes filles modernes qui conversent autour d'un livre de Herrick dans un jardin, et par son style beaucoup plus épuré il n'est pas sans rappeler les dessins du mouvement de l'art nouveau qui, à la même époque, esquissait également ses premiers pas, à la fois si proche dans l'esprit du mouvement des arts décoratifs qu'il lui fut très souvent associé¹, mais également différent par de si nombreux points que certains artistes comme Crane refusèrent violemment tout amalgame des deux tendances.

Le mouvement de l'art nouveau ou Jugendstil eut de nombreux adeptes en Grande Bretagne même si aucun terme anglais ne lui fut consacré, à part peut-être celui de "modern style", finalement très peu usité. Partant des mêmes sources que les artistes des arts décoratifs — Blake, les Japonais et Whistler — les artistes art nouveau choisirent une direction plus moderne tout en demeurant largement influencés par les théories de Morris, comme l'indiquent les nombreuses confusions volontaires ou involontaires entre les deux termes, même et surtout parmi les critiques d'art. La principale différence — mais elle était de taille majeure — qui séparait les deux tendances était que, contrairement aux disciples de Morris, les artistes art nouveau étaient fortement influencés par la théorie de l'art pour l'art et par la philosophie de Pater en général. Le résultat fut un accent tout particulier posé sur l'agencement des formes, souvent très simples, contrairement au mouvement art nouveau en France qui visait avant tout à combler les espaces vides par des lignes sinueuses et à supprimer justement l'idée même de forme. L'importance en Grande Bretagne du mouvement architectural de l'art nouveau n'était probablement pas étranger à cette particularité, comme si le but de ces artistes était la quête de la forme essentielle.

L'art nouveau, qui comme le mouvement des arts décoratifs connut son heure de gloire entre 1890 et 1910 environ, était avant tout une réinterprétation esthétique de la nature vers laquelle tendait tout l'art victorien². Cette réinterprétation, aussi bien dans le domaine de l'illustration que dans celui de l'architecture ou de la décoration, passait par

¹ Voir TAYLOR, *The Art Nouveau Book* 55-70.

² L'idée est celle de James GRADY dans "Nature and the Art Nouveau", *The Art Bulletin* 37. 3 (1955) : 187-194 [188] : "The Art Nouveau was the culmination of Nature as an aesthetic expression".

un rendu abstrait des formes, et une insistance sur l'unité de chaque détail afin de créer un ensemble parfait — ce qui n'était évidemment pas sans rappeler les consignes de Morris à ses artistes et artisans. L'art nouveau était aussi une fuite du quotidien et un moyen d'évasion vers le monde du symbole qui ne furent jamais formulées de façon consciente car, à l'opposé du mouvement des arts décoratifs, aucun théoricien ne se dégagea de ce groupe. Également empruntée aux esthètes était sa théorie de la supériorité de la forme sur toute idée de contenu, et la polyphonie des enlacements des lignes courbes ainsi que l'abstraction des formes étaient des preuves flagrantes de ce désir fondamental. De façon assez paradoxale, l'art nouveau fut un art finalement plus populaire que le mouvement des arts décoratifs, car il s'adapta très facilement aux nouveaux procédés de reproduction industriels et accepta de se commettre dans les domaines de la publicité et du livre bon marché, acquérant par là-même une grande audience, mais perdant en même temps une partie de sa crédibilité aux yeux des critiques d'art. Parmi les artistes qui participèrent au *Yellow Book*, si l'on excepte pour le moment Aubrey Beardsley, Charles Robinson, William MacDougall ou Fred Ryland peuvent être considérés comme des artistes art nouveau à part entière. Toutefois, seules les contributions de Ryland, dont *The Mirror* qui rappelle avec insistance les scènes de toilette de Beardsley¹, sont véritablement typiques des principales caractéristiques du mouvement (*Fig. 38*). Certains artistes de Birmingham, comme Celia Levetus ou Arthur Gaskin, se rapprochèrent également dans certains dessins de leurs collègues art nouveau, mais leur foi en les théories de Morris ne peut être mise en doute, et ces similitudes étaient plutôt à mettre au crédit des sources communes des deux mouvements. Walter Crane, d'ailleurs, eut été outré d'apprendre le contraire alors qu'il déclarait encore en 1911 que l'art nouveau était une maladie décorative étrange, et qu'il était tout à fait impensable d'associer ce mouvement à l'école décorative de Morris, son antithèse absolue². En fait, la principale différence résidait dans le côté sophistiqué des productions art nouveau, alors que les arts décoratifs, bien ancrés dans les traditions du passé, tendaient normalement vers la simplicité. Toutefois, le paradoxe était que les seconds ne produisaient finalement pas les dessins les plus dépouillés et les moins complexes, ainsi que le montre la comparaison des deux ex-libris présentés plus haut (*Figs. 13 et 14*). D'un côté, *A Book Plate for Major-General Gosset*, de Robert Anning Bell, tend à la simplicité de par son sujet et de par son personnage central, mais ne parvient qu'à donner une impression de surcharge de la ligne propre à l'ensemble des

¹ Fred RYLAND, *The Mirror, The Yellow Book* 6 (July 1895) : 279.

² Walter CRANE, *William Morris to Whistler* (London : George Bell, 1911) 232.

dessins de ce mouvement. De l'autre, l'ex-libris de Beardsley¹ est beaucoup plus sophistiqué, à l'image de ses personnages étranges et artificiels, mais il s'en dégage une impression de pureté de la ligne et des formes qui n'existe pas dans le dessin de Bell, et qui se retrouve dans une certaine mesure dans le dessin de Celia Levetus (Fig. 15) à l'opposé de celui de Holden (Fig. 16).

En marge des tendances des arts décoratifs et de l'art nouveau s'était créé un petit groupe de quatre artistes de Glasgow, surnommés les Quatre de Glasgow ("The Glasgow Four"), qui publièrent certains de leurs dessins dans le volume 10 du *Yellow Book*². Charles Rennie Mackintosh, le célèbre architecte, y était entouré par sa future épouse, Margaret Macdonald, ainsi que par la soeur de celle-ci, Frances Macdonald, et son futur mari, Herbert J. McNair. Tous quatre avaient fait leurs études à l'École d'Art de Glasgow où ils avaient reçu l'enseignement de Francis Newbery, et dès les années 1890, ils s'illustrèrent dans l'architecture et la décoration d'intérieurs, tout en consacrant une partie de leurs activités au dessin dans un style inspiré à la fois des mouvements des arts décoratifs et de l'art nouveau, mais également bien spécifique. D'ailleurs, s'il fallait citer un seul véritable groupe artistique à l'époque, les Quatre de Glasgow seraient prioritaires, tant étaient nettes les similarités de style entre les soeurs Macdonald et MacNair notamment. Parmi leurs caractéristiques évidentes se trouvaient leur amour presque exagéré des lignes verticales, compensées toutefois par des lignes courbes souvent complexes, leurs formes stylisées de la nature et des être humains et l'importance donnée à la symétrie et aux parallélismes. Les éléments naturels tout comme le corps humain étaient donc considérés comme des objets décoratifs susceptibles eux aussi d'être déformés — ce qui constituait un premier pas vers l'art abstrait. Le monde présenté par les Quatre de Glasgow était un monde du rêve et de l'inconscient, rendu par un jeu de flou très net dans *Ill Omen* de Frances Macdonald³ (Fig. 17) ou *Ysighlu* de Herbert McNair⁴ (Fig. 18), qui n'était pas sans rappeler, dans son insistance sur le côté mystique et spirituel des thèmes évoqués, l'art des pré-raphaélites, une fois de plus⁵. Leur style mélancolique, frisant parfois le macabre, était également hautement allégorique, et loin d'un quelconque engagement social, les Quatre de Glasgow se rapprochaient des théories

¹ Aubrey BEARDSLEY, *A Book-Plate for J. L. Propert, Esq., The Yellow Book* 1 (Apr. 1894) : 251.

² A l'exception de Charles Rennie Mackintosh, qui ne publia d'ailleurs que de très rares dessins.

³ Frances MACDONALD, *Ill Omen, The Yellow Book* 10 (July 1896) : 175.

⁴ Herbert J. McNAIR, *Ysighlu, The Yellow Book* 10 (July 1896) : 93.

⁵ Sur les Quatre de Glasgow, voir notamment Thomas HOWARTH, *Charles Rennie Mackintosh and the Modern Movement* (London : Routledge & Kegan Paul Ltd, 1952).

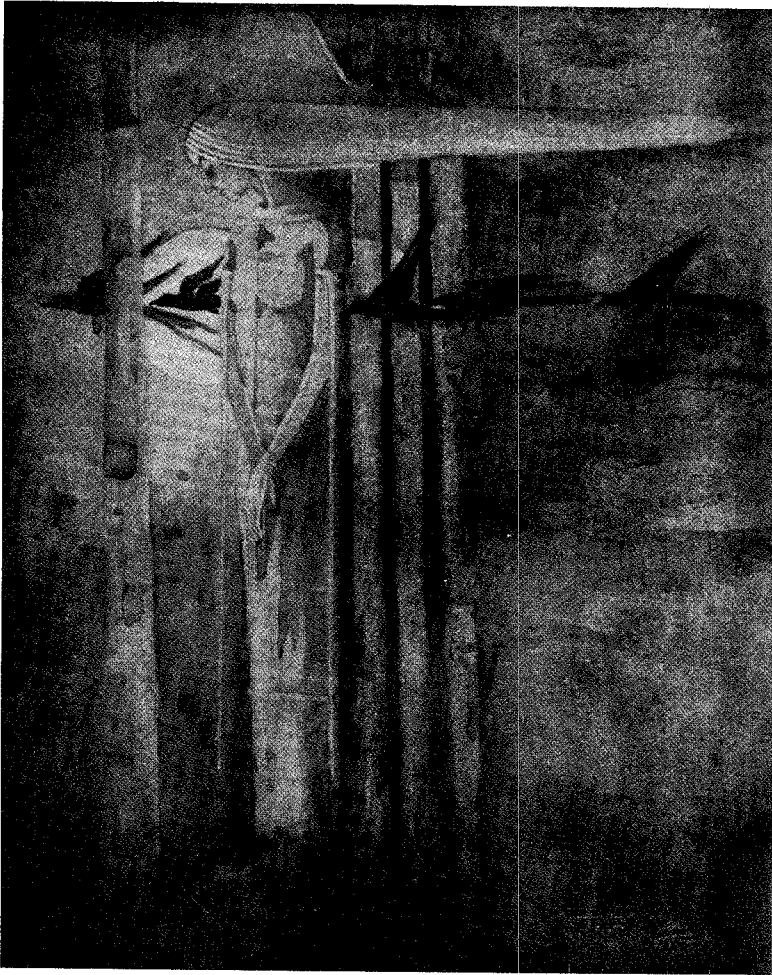


Fig. 17 : *III Omen* (Frances Macdonald)

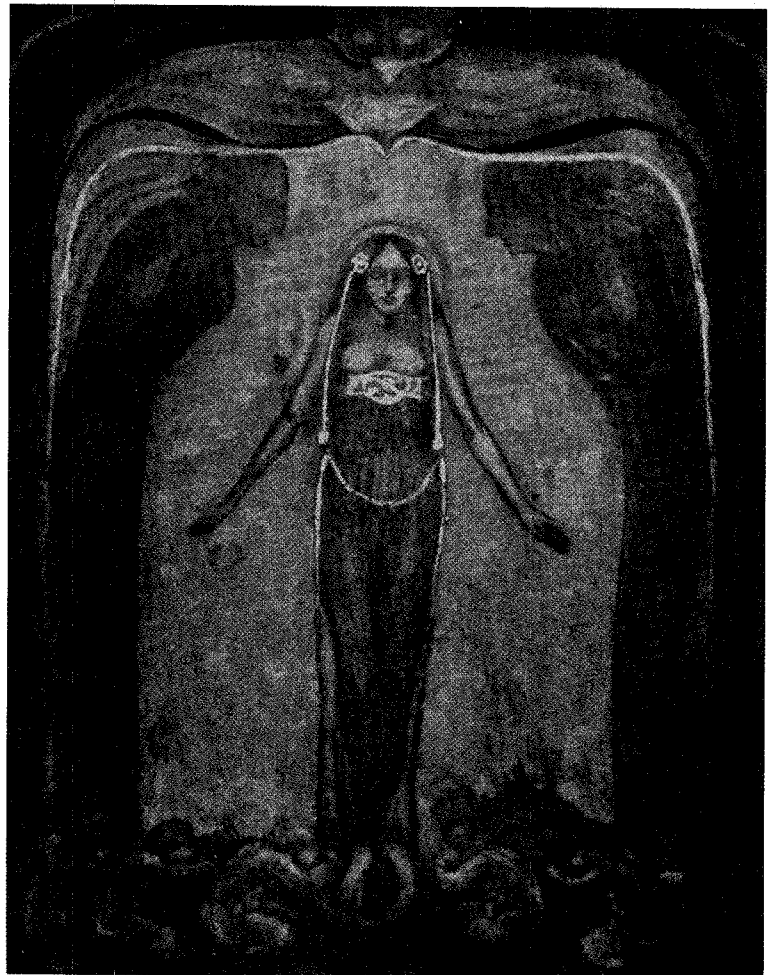


Fig. 18 : *Ysighlu* (Herbert McNair)

esthétiques sans toutefois en épouser les excès. Le résultat inévitable fut que leurs idées furent rejetées en bloc à l'époque en Angleterre, notamment lors de l'exposition des arts décoratifs en 1896, où on les associa à tort avec Wilde et son cercle, et où seul Newbery et quelques amis les soutinrent¹. Leur rayonnement fut beaucoup plus actif de l'autre côté des frontières britanniques où ils contribuèrent à propager les idées de Morris et où on les associa souvent, et à juste titre, au mouvement de l'École de Vienne.

Dans ce paysage artistique de la fin du siècle, un artiste unique en son genre reste à citer — Aubrey Beardsley². De nombreux critiques se sont posé la question de savoir si Beardsley faisait oui ou non partie de la tendance art nouveau, certains l'affirmant avec vigueur et d'autres le niant tout aussi violemment³ — preuve du génie de cet homme qui en quelques années de travail seulement — il mourut de la tuberculose à Menton en 1898 — sut se faire un nom impérissable dans l'histoire de l'art moderne. Enfant fragile, Beardsley s'était mis très tôt à dessiner, s'amusant tout d'abord à copier les dessins de Kate Greenaway. A seize ans, en 1888, il devint employé chez un géomètre à Londres où il s'était installé avec sa mère et sa soeur Mabel après avoir passé son enfance à Brighton. L'art cependant le passionnait beaucoup plus et une rencontre en 1891 avec Burne-Jones le poussa à prendre quelques cours auprès de Fred Brown, l'un des membres fondateurs du New English Art Club, à la Westminster School of Art. La formation de Beardsley fut très courte et très succincte, mais tout au long de sa vie il apprit beaucoup par l'étude des autres peintres, à commencer par le peintre italien de la Renaissance Andrea Mantegna, dont il admirait le caractère impersonnel des dessins, et les peintres pré-raphaélites dont il reprit tout d'abord les tendances médiévalisantes. L'art de Beardsley se divise aisément en quatre grandes phases dont chacune fut influencée par un nouveau type de pensée, mais si le jeune homme empruntait beaucoup aux autres, il ajoutait toujours une note personnelle qui faisait de lui bien plus qu'un simple imitateur.

L'imitation des primitifs italiens Mantegna et Botticelli, et des médiévalisants comme Burne-Jones fut à l'origine des premiers dessins de Beardsley réunis par exemple

¹ Voir Jean-Paul BOUILLON, *Journal de l'art nouveau* (Genève : Editions d'Art Albert Skira, 1985-1986) 112.

² Voir Marie-Claire HAMARD, "Les illustrateurs du *Yellow Book*", "*Lift Not the Painted Veil...*" : recherches sur la peinture anglaise et américaine, éd. par Danielle BRUCKMULLER-GENLOT et al., *Les Annales littéraires de l'université de Besançon* 267 (Paris : Les Belles Lettres, 1982) 83-93 [85].

³ Malcolm EASTON, *Aubrey and the Dying Lady : A Beardsley Riddle* (London : Secker & Warburg, 1972) 18 : "It is as absurd to call his work *art nouveau* as it would be to call Michelangelo a Mannerist : even in the realms of creative imagination the horse still comes before the cart".

dans l'ouvrage *La Morte d'Arthur* où il s'inspira des gravures sur bois primitives du quinzième siècle que Morris tentait alors de remettre au goût du jour. Dès le départ, Beardsley s'avéra être l'un des seuls dessinateurs de la fin du siècle qui sut tirer le meilleur parti des nouveaux procédés de reproduction en adaptant avec intelligence ses dessins aux différentes techniques, jouant ainsi un rôle prédominant dans le développement du livre illustré, et aidant à long terme à donner ses lettres de noblesse à l'art de l'illustration. D'ailleurs, s'il admirait les Pré-Raphaélites, il jugeait contrairement à eux que la qualité artistique d'un objet est intrinsèque et ne dépend pas du nombre d'exemplaires tirés ou des procédés technologiques utilisés pour le reproduire. Il était avant tout un artiste moderne, ce que ses phases ultérieures permirent d'exprimer davantage encore.

A partir de 1893, d'autres influences capitales se font sentir sur Beardsley : celles des peintres japonais, dont il reprit les masses noires et blanches se superposant sans perspective, et de Whistler dont la "Peacock Room" (1878) lui inspira de nombreux éléments décoratifs dont les fameuses plumes de paon qui parsèment l'ensemble de ses dessins de l'époque. De cette époque datent les fameuses illustrations pour la *Salomé* d'Oscar Wilde qui firent frémir le public victorien et qui valurent au jeune artiste un certain succès de scandale. En 1894, Beardsley étudia pendant quelque temps la peinture grecque sur vase au British Museum : les éléments grotesques et décoratifs tendirent alors à disparaître de ses dessins au profit d'une ligne plus simple et d'un ensemble plus contrasté. L'ensemble de ses dessins étaient conçus pour être reproduits par des procédés photo-mécaniques qui semblaient avoir été créés sur mesure pour son type d'art. A ce moment, Beardsley avait déjà gagné le titre de maître de la zincographie que lui attribue son biographe Brian Reade¹. Malgré sa virtuosité exceptionnelle — notamment en raison de son jeune âge puisqu'il n'avait alors que vingt-quatre ans — Beardsley ne rencontra jamais de son vivant la reconnaissance qu'il méritait, et Joseph Pennell, dans le premier numéro du *Studio* en avril 1893, écrivit l'un des seuls articles élogieux à son sujet durant sa courte vie.

En 1894, alors qu'il s'attelait à sa tâche de directeur de la section artistique du *Yellow Book*, Beardsley prit un nouveau virage, moins sensible cette fois, et adapta légèrement les points essentiels de sa phase précédente, parvenant à une simplicité extrême de la ligne et à une maîtrise parfaite des nouveaux procédés de similigravure et de

¹ Brian READE, *Aubrey Beardsley* (London : HMSO, 1966) 1.

zincographie. Cette troisième phase, comme le montrent ses contributions au *Yellow Book*, est également marquée par un intérêt grandissant pour les scènes de la vie contemporaine puisqu'il n'hésite pas à dessiner une prostituée marchant dans les rues de Londres le soir (*A Night Piece*). Son art n'en devint certes pas réaliste pour autant car, ainsi que nous l'étudierons plus tard, son art apparemment dépourvu de toute fioriture n'en est pas moins hautement sophistiqué et principalement décoratif. Quelques dessins parus dans le *Yellow Book* contrastent toutefois avec les habituels jeux de masses planes noires et blanches qui caractérisaient l'art de Beardsley à l'époque. Les portraits des actrices Mme Réjane ou Mrs Patrick Campbell (*Fig. 26*), par exemple, en font partie. Dans ces dessins, le contraste noir / blanc des dessins antérieurs est remplacé par une ligne en pointillés très légers qui rendent les corps et les objets comme immatériels. Ils sont un avant-goût de ce que certains critiques appelèrent par la suite la période grise de Beardsley. Depuis le début de sa carrière, Beardsley s'était montré un grand expérimentateur qui semblait toujours abandonner son style du moment dès lors qu'il parvenait à la maîtriser parfaitement. Son passage au *Yellow Book* ne lui fit pas changer ses habitudes, et lorsqu'après son renvoi il se remit à publier des dessins — dans le *Savoy* cette fois — son style s'était de nouveau modifié, très nettement cette fois. Ses dessins, tout d'abord, reprenaient la ligne pointillée des portraits de Mme Réjane ou de Mrs Patrick Campbell (*Fig. 26*), mais de façon beaucoup plus touffue. L'influence des exubérances du rococo était maintenant très nette, ainsi que celle de tout le dix-huitième siècle en général. Le côté stylisé des dessins antérieurs avait également disparu — une tendance que Beardsley développa encore à la veille de sa mort dans ses derniers dessins.

Beardsley fut donc un artiste unique en son genre, et s'il ne fut que très peu apprécié par les Victoriens, il reste un symbole de l'art fin de siècle tant pour l'originalité de ses dessins que par l'influence qu'il eut sur des peintres modernes comme Kandinsky ou Picasso. Très souvent Beardsley fut imité, mais jamais ses successeurs ne parvinrent à atteindre le degré personnel de ses dessins qui allaient bien au-delà de l'aspect purement décoratif. Son art était à cheval entre les Symbolistes français et les peintres abstraits puisqu'il était fait de symboles et que sa ligne ultra-simplifiée — dans sa phase *Yellow Book* au moins — annonçait entre autres les nouvelles formes des cubistes¹. Beardsley avait également emprunté de nombreux éléments du langage de l'art nouveau, notamment

¹ Voir à ce sujet READE, *Aubrey Beardsley* 7.

dans sa façon de traiter les corps humains comme des objets décoratifs, et inversement l'art nouveau s'inspira de nombreux éléments de son langage.

Autres tendances artistiques des années 1890

Au-delà des grandes tendances de l'art fin de siècle définies ci-dessus, d'autres manifestations plus réduites mais tout aussi caractéristiques devaient être présentées dans les pages du *Yellow Book*, dont celle des artistes en noir et blanc à la manière des illustrateurs des années 1860. Comme le note Holbrook Jackson dans son étude des années 1890, ces illustrateurs qui avaient pour nom Phil May ou Patten Wilson s'opposaient aux artistes arts déco et art nouveau qui étaient avant tout des décorateurs pour qui l'harmonie globale de la page était plus importante que la finesse de l'illustration elle-même. Cette forme d'art représentait souvent des sujets de la vie quotidienne et était par là-même assez populaire car accessible à tous. Dans le *Yellow Book* des dessinateurs comme William Strang, Muirhead Bone, Frederick George Cotman, Archibald Standish Hartrick, Edmund Joseph Sullivan ou Joseph Pennell, Alfred H. R. Thornton, Laurence Housman et, pour certains dessins, Charles Conder, peuvent être assimilés aux côtés de Patten Wilson à ce type de dessins qu'Holbrook Jackson appelle "réalistes" en opposition à l'inspiration souvent archaïsante ou médiévalisante des dessins influencés par les théories de William Morris¹. Ici encore, pourtant, les frontières étaient floues, et les dessins d'un Patten Wilson pour le *Yellow Book*, de par leur aspect fantastique très proche de certains dessins de science-fiction avec leur foisonnement de détails et leurs longues lignes courbes, pourraient être placés dans une catégorie intermédiaire (*Fig. 19*), tout comme, dans un style tout à fait différent, les dessins architecturaux d'Edmund Hort New.

Une seconde catégorie d'artistes en noir et blanc était constituée par des illustratrices qui, si elles ne travaillèrent pas en groupe, partageaient de nombreux points communs. Des dessins d'artistes comme Amelia Bäuerle, les soeurs Nellie et Mabel Syrett, Ethel Reed, Miss Sumner, Aline Szold ou Jessie Dearmer — sans oublier les artistes féminines de l'Ecole de Birmingham — se ressemblaient beaucoup dans leur présentation de décors précieux, tout droit sortis d'un rêve, dans lesquels les personnages principaux sont des enfants, à l'image de *Fine Feathers Make Fine Birds*, de Bäuerle²

¹ JACKSON, *The Eighteen Nineties* 296.

² Amelia BAUERLE, *Fine Feathers Make Fine Birds*, *The Yellow Book* 13 (Apr. 1897) : 151.



Fig. 19 : « So the wind drove us... »
(Patten Wilson)

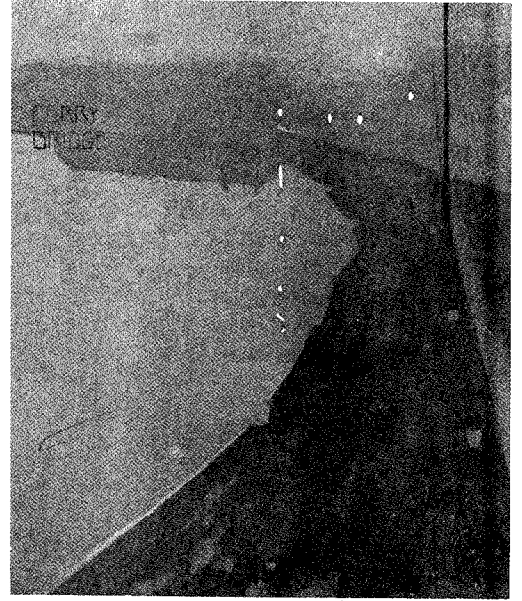


Fig. 20 : Ferry Bridge (Charles Pears)



Fig. 21 : Design for a Fan (Charles Conder)

(Fig. 34), de *A Vision* de Reed¹ (Fig. 44) ou des dessins des soeurs Syrett et de Dearmer. Ces illustratrices travaillaient souvent sur des livres d'enfants, et si leurs dessins étaient globalement de qualité assez médiocre, ils n'en possédaient pas moins un certain charme, aujourd'hui daté, caractéristique de toute l'illustration féminine de la fin du siècle.

Plus isolé, et peut-être encore davantage marqué par l'esprit fin de siècle était le peintre et dessinateur Charles Conder dont l'amour pour le style gracieux et léger des artistes rococo français du dix-huitième siècle fut traduit par un critique contemporain dans les termes suivants :

Yes, of the French Eighteenth Century — not of any one master in it — is the best and most characteristic of Mr Conder's work a suave and gracious prolonged and piquant echo. It is that in sentiment, in design, and in performance. Watteau is in it — in the disposition of its spaces, in the grace of carriage and gesture. Fragonard is in it, by the noble *ordonnance* of its material, its suggestion of courtly garden, with here and there a *bosquet*, a column, a terminal figure, and with flowing fountain and endless vista. Fragonard is in it, too, by the impulsiveness, as Boucher by the lightness, of its Loves².

La grâce et le côté précieux des dessins de Conder s'exprimèrent à la fois dans des illustrations en noir et blanc (*The Fairy Prince* (Fig. 35), *A Masque*)³ recréant un univers féérique de personnages déguisés et de décors irréels, ou dans des peintures sur soie, souvent sur éventail, dont un exemple est donné dans *Design for a Fan*⁴ (Fig. 21). Ces peintures aux couleurs légères sont empreintes d'un charme suranné et presque immatériel qui faisait de Conder un artiste unique en son genre que certains critiques classèrent parmi les décadents en raison de son romantisme à rebours et du raffinement de son art⁵.

Dans le domaine des artistes individuels ayant marqué de leur personnalité le *Yellow Book*, Charles Pears, le peintre de la mer, doit également être cité pour les quelques tableaux qu'il fit reproduire dans le *Yellow Book*. Le style de Pears, comme le montre par exemple *Ferry Bridge*⁶ (Fig. 20), était fortement influencé par la peinture japonaise lui aussi, ainsi que par les harmonies de couleurs de Whistler. L'ensemble était fort personnel toutefois, et les superpositions de surfaces colorées presque transparentes,

¹ Ethel REED, *A Vision*, *The Yellow Book* 13 (Apr. 1897) : 127.

² Frederick WEDMORE, "The Art of Conder", *Connoisseur* 8 (1904) : 218.

³ Respectivement parus dans le volume 13 (Apr. 1897) : 287 et 289.

⁴ Charles CONDER, *Design for a Fan*, *The Yellow Book* 4 (Jan. 1895) : 191.

⁵ Voir à ce sujet WEDMORE, "The Art of Conder" : 224 : "And Mr Conder's fastidious art and his temperament of luxury twice refined, is the delightful product of an engaging *décadence*, and of a late civilization".

⁶ Charles PEARS, *Ferry Bridge*, *The Yellow Book* 12 (Jan. 1897) : 309.

les dégradés de tons très proches, à peine réhaussés par quelques taches de lumière à l'horizon, permettaient d'identifier à coup sûr les oeuvres de Pears parmi d'autres. Sa peinture, comme celle des Japonais, évitait la perspective et lui préférait les jeux de surfaces planes et géométriques, si bien que loin d'être réaliste, le traitement de ses tableaux se rapprochait des théories de l'art pour l'art dans son désir de privilégier la forme au détriment du contenu. D'autres artistes individuels présentèrent une partie de leurs talents dans le *Yellow Book*, depuis le respectable Frederic Leighton, alors Président de la Royal Academy jusqu'aux peintres beaucoup plus modernes tels Charles Furse, William Rothenstein, John Sargent, William Eden, Bernhard Sickert ou Alfred K. R. Thornton. Des artistes moins renommés comme Wilfrid Ball, Frederick G. Cotman, Herbert J. Draper, Gertrude Demain Hammond, Francis Howard, Robert Halls — le miniaturiste —, Gertrude Prideaux-Brune, William Hyde, ou John Trivett Nettleship — le peintre animalier à la façon de Delacroix —, firent également une ou plusieurs apparitions permettant d'illustrer une fois de plus la variété fondamentale de l'art de la fin du siècle.

En frange de ces diverses manifestations, la caricature connut une nouvelle vogue au tournant du siècle même si, presque curieusement, le *Yellow Book* ne lui accorda qu'une place très limitée en ne reproduisant dans cette catégorie que deux dessins de Beerbohm, *George the Fourth* et *The Yellow Dwarf*. La définition que Beerbohm lui-même donna de l'art de la caricature permet d'en déterminer l'essence et les liens directs avec l'esprit de la fin du siècle : "The most perfect caricature is that which, on a small surface, with the simplest means, most accurately exaggerates, to the highest point, the peculiarities of a human being, at his most characteristic moment, in the most beautiful manner"¹. La caricature, parce qu'elle met en relief un nombre restreint de traits prédominants de la personnalité de l'homme, serait alors l'équivalent graphique des formes littéraires courtes qui virent le jour dans les années 1890. De plus, elle se concentre sur un individu ou un petit groupe d'individus, mais elle possède une dimension plus globale et traite à travers eux de la nature de l'homme en général. La caricature tente donc, par le biais de la distorsion et de l'exagération, de démasquer la véritable personnalité de la personne qu'elle dépeint, et par-delà, elle expose au grand jour les maux et les défauts de toute notre société : l'épigramme, la nouvelle ou le sketch psychologique n'avaient pas d'autres buts. Le grand âge de la caricature en France s'était situé sous le règne de Louis-Philippe, époque à laquelle des artistes comme Charles

¹ Cité dans Ann GOULD, éd, *Masters of Caricature — from Hogarth to Scarfe and Levine* (London : Weidenfeld & Nicholson, 1981).

Philipo, Honoré Daumier, Gavarni ou Grandville avaient produit la majorité de leurs dessins. Dans les années 1840 et 1850, la caricature se développa un peu partout en Europe, notamment par le biais des journaux satiriques qui, tel *Punch* en 1841, se mirent à voir le jour. En Grande Bretagne, les caricaturistes étaient moins nombreux qu'en France, et surtout ils n'étaient pas essentiellement caricaturistes, à l'image de Thackeray, de Tenniel, voire de Beerbohm. La présence de *George the Fourth* et de *The Yellow Dwarf* dans les pages du *Yellow Book* était toutefois importante pour rappeler ce pan non négligeable de l'art fin de siècle.

Si l'on excepte (peut-être) Beardsley, les artistes qui publièrent dans le *Yellow Book* étaient loin d'être simplement des décadents comme l'affirmèrent de si nombreux critiques de l'époque. La variété des genres présentés, comme dans la partie littéraire, permet ici aussi d'affirmer que le *Yellow Book* se voulait être le miroir de l'art de toute une génération. Bien sûr, l'art de la fin du dix-neuvième siècle rejetait en bloc les enseignements de la période victorienne, et par une insistance nouvelle sur les problèmes de formes et de couleurs, parfois au détriment du contenu, ses diverses ramifications avaient en quelque sorte une ligne de conduite commune. La présentation des différents regroupements d'artistes a toutefois permis de montrer la diversité avec laquelle s'exprima cette philosophie de base et la difficulté de toute classification dans un paysage artistique aux frontières encore floues. Comme leurs amis écrivains, les peintres et dessinateurs de la fin du siècle étaient avant tout des expérimentateurs, et, inévitablement, ils subirent souvent eux aussi le contrecoup de leurs innovations.

Chapitre 6 : Un titre-masque

Périodique avant tout éclectique, jonglant avec les différentes écoles ou mouvements artistiques et littéraires de son temps, le *Yellow Book* fut pourtant considéré comme symbole de l'état de décadence dans lequel étaient tombés les arts en cette fin de dix-neuvième siècle. Parmi les différentes caractéristiques et composantes du périodique, le titre choisi mérite d'être analysé plus en détails puisqu'il joua un rôle capital dans l'histoire et la trajectoire du *Yellow Book*. Les journaux de l'époque ne s'y étaient pas trompés et la plupart d'entre eux se déchaînèrent dès le tout début contre ce titre qui, selon eux, n'était que le miroir parfait du contenu du périodique. La réalité était toute autre : loin de refléter la nature du contenu du *Yellow Book*, le titre du périodique était une manière d'entrer dans une relation de jeu avec les lecteurs de l'époque qui devaient parvenir à lire au-delà des apparences. L'arrestation d'Oscar Wilde et son association avec le *Yellow Book* démontra que le public n'avait pas entièrement saisi le jeu auquel Lane et ses associés l'avaient invité.

Le symbolisme du jaune

Afin de comprendre la nature initiale de ce jeu et les raisons de son échec auprès du public, un retour à la déclaration de Harland sur le jour de la naissance du *Yellow Book* s'impose :

The *Yellow Book* was first thought of one fearful afternoon in one of the densest and soupiest and yellowest of all London's infernales yellow fogs. Aubrey Beardsley and I sat together the whole afternoon before a beautiful glowing open fire and I assure you we could scarcely see our hands before our faces, with all the candles lighted, for the fog, you know¹.

Si cette version fut souvent démentie par de nombreux contemporains, si elle peut ne se référer qu'à l'une de ces légendes qui entourèrent la naissance du *Yellow Book*, elle n'en indique pas moins que le but premier des créateurs du périodique était de feindre l'excès — d'où le côté affecté des phrases de Harland et la chaîne de superlatifs utilisés. Aucune explication réelle ne fut jamais donnée quant au choix du titre — mis à part que celui-ci avait été choisi dans l'humeur morose d'un jour froid de janvier alors qu'un épais brouillard jaune étouffait les rues de Londres. Cette explication, si elle est plausible,

¹ Cité dans MIX, *A Study in Yellow* 68.

demeure sujette à caution et pourrait n'être qu'une mise en scène plus ou moins consciente de Harland pour tenter de donner une raison concrète au titre choisi. Quoi qu'il en soit, le titre du périodique fut souvent le seul élément que le public connût du *Yellow Book*, et il semble intéressant de montrer comment lui aussi symbolisait cette auréole d'excès et de feinte avec laquelle voulaient jouer les deux fondateurs du *Yellow Book*.

La deuxième composante du titre "The Yellow Book" se rapporte à la nature du périodique ("book" = livre), comme nous avons déjà eu l'occasion de le montrer. Nous ne reviendrons pas sur les différents aspects du périodique qui en font un livre plus qu'un simple périodique trimestriel, ni sur les raisons de ce choix. En revanche, il convient de noter que le fait que le *Yellow Book* ait joué à être livre montre que, fidèle à la légende de sa naissance, il eut recours à la feinte : le second mot du titre choisi pour le nouveau périodique semble n'avoir été qu'un masque dont le rôle initial n'était pas tant de cacher la véritable nature du *Yellow Book* que de révéler ce que ses fondateurs désiraient qu'il fût. Cependant, ce n'est pas tant vers le concept de livre que vers la couleur jaune du périodique que les critiques orientèrent leurs commentaires acerbes — probablement parce que le jaune éclatant des couvertures du *Yellow Book* rappelait sans cesse le choix de cette couleur. La symbolique du jaune, aujourd'hui quelque peu oubliée, mérite d'être replacée dans son contexte historique afin de mieux pouvoir juger des réactions de l'époque.

Au cours des années 1890 en Grande Bretagne, en association évidente avec la doctrine de l'art pour l'art¹, la notion de couleur prit une importance croissante. Dans la conférence qu'il tint aux Etats Unis en 1882, Oscar Wilde déclarait déjà :

Colours resemble musical notes ; a single false colour or false note destroys the whole. Therefore, in decorating a room one keynote of colour should predominate ; it must be decided beforehand what scheme of colour is desired and have all else adapted to it, like the answering calls in a symphony of music ; otherwise your room will be a museum of colours. With regard to choice of colour, the disciples of the new school of decorative art are said to be very fond of gloomy colours. Well, we set great value on toned or

¹ Voir la déclaration d'Oscar Wilde dans sa conférence "The House Beautiful" de 1882 : "I doubt not that our Aesthetic Movement has given to the world an increased sense of the value of colour, and that in time a new science of the art of dealing in colour will be evolved". Cité dans Kevin H. F. O'BRIEN, "The House Beautiful" : A Reconstruction of Oscar Wilde's American Lecture", *VS* (1974) : 395-418 [407]. En 1890, dans une lettre adressée au rédacteur en chef de *The Daily Chronicle* en réponse aux accusations portées contre son roman, Wilde écrivit également : "Finally, let me say this — the aesthetic movement produced certain colours, subtle in their loveliness and fascinating in their almost mystical tone. They were, and are, our reaction against the crude primaries of a doubtless, more respectable but certainly less cultivated age". Cité dans *Selected Letters of Oscar Wilde*, éd. par Rupert HART-DAVIS (New York : Harcourt Brace, 1962) 264.

secondary colours, because all decoration means gradually ascending colours while bright colours should be kept for ornament¹.

L'intérêt porté par Wilde aux couleurs trouvait sa source principale dans l'oeuvre d'une des autres grandes figures du mouvement esthétique, le peintre James McNeill Whistler. Les nombreux souvenirs de l'époque rappellent les excentricités de Whistler en matière de couleurs dans sa propre vie, et notamment l'exposition "jaune" qu'il organisa dans une galerie peinte en jaune et blanc où tous les visiteurs, avertis par des faire-parts jaunes, étaient accueillis par un portier en livrée jaune et blanche et l'artiste lui-même, leur distribuant un papillon jaune, symbole de sa signature². Les "petits déjeuners jaunes", autres symboles de l'esthétisme selon Whistler, constituent un autre exemple caractéristique de l'importance des couleurs chez l'artiste : ceux-ci se déroulaient entre quatre murs jaunes dans une pièce fleurie de capucines où, parmi les serviettes jaune citron trônait un poisson rouge dans son bocal japonais³. Comme le fit remarquer Oscar Wilde dans "The House Beautiful", Whistler était si imprégné de cette notion de couleur qu'il parvenait à penser en couleurs :

You should have such men as Whistler among you to teach you the beauty and joy of colour. When he paints a picture, he paints by reference not to the subject, which is merely intellectual, but to colour. I was speaking to Mr Whistler once, before a great critic, of what could be done with one colour. The critic said that he did not think that anybody could paint a picture with but a single colour, including, of course, its various tones. Mr Whistler undertook to do it with any colour, and the critic chose white as the colour offering fewest tones ; Mr Whistler painted his beautiful "Symphony in White," which you no doubt have imagined to be something quite bizarre. It is nothing of the sort. Think of a cool grey sky with white clouds, a grey sea flecked with the crests of white-capped waves ; a grey balcony on which are two little girls clad in pure white leaning over the railing ; an almond tree covered with white blossoms is by the side of the balcony, from which one of the girls is idly plucking with white hands the petals which flutter across the picture. Such pictures as this one are of infinitely more value than horrible pictures of historical scenes ; here are no extensive intellectual schemes to trouble you and no metaphysics, of which we have had quite enough in art. If the simple and unaided colour strikes the right keynote, the whole conception is made clear⁴.

A la fin du dix-neuvième siècle, les théories de Whistler, dont Wilde se faisait le porte-parole malgré le différend qui les séparait, étaient encore très à la mode dans les cercles littéraires et artistiques les plus en vue, et les titres d'ouvrages publiés dans les années

¹ Cité dans O'BRIEN, "The House Beautiful" : 405.

² Voir Birgit BORELIUS, "Oscar Wilde, Whistler and Colours", *Scripta Minora Regiae Societatis Humaniorum Litterarum Lundensis* 3 (1966-1967) : 1-62 [10].

³ Voir Ingebord BOLTZ, "Kunst und Design in der Yellow Decade", *Die Nineties : Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik*, éd. par Manfred PFISTER et Bernd SCHULTE-MIDDELICH (Munich : Francke, 1983) 377-400 [377].

⁴ Cité dans O'BRIEN, "The House Beautiful" : 406-407.

1890 s'en ressentirent. Si *The Green Carnation* de Robert Hichens (1895) demeure le plus connu de ces titres, d'autres ouvrages oubliés comme *Green Arras* (Laurence Housman), *The White Wampum* (Pauline Johnson), *Grey Roses* (Henry Harland), *Monochromes* (Ella D'Arcy), *Yellow and White* (W. Carlton Dawe), *In Scarlet and Grey* (Mrs Arthur Hennicker), *Gold* (Annie Luden), *The Colour of Life* (Alice Meynell), *The Purple East* (William Watson), *Orange and Green* (Caldwell Lipsett) ou *The Yellow Aster* (Iota), pour ne citer que des ouvrages publiés par la Bodley Head¹, témoignent de cette caractéristique des années 1890. Certains chercheurs de l'époque, tel Havelock Ellis, se penchèrent d'ailleurs sur la symbolique des couleurs en littérature², probablement influencés par le *Traité des couleurs* de Goethe, paru en 1810.

Au-delà de cet intérêt naissant pour l'utilisation et la signification symbolique des couleurs, deux nuances furent constamment associées aux années 1890 : le vert et le jaune. Certaines études lexicales sur les oeuvres de Wilde³ montrent en fait que le blanc, quoique moins mis en valeur par les théoriciens de la décadence, occupa une place peut-être encore plus conséquente mais plus inconsciente aussi, comme le note Holbrook Jackson : la *Salomé* de Wilde, véritable symphonie en blanc pour reprendre les termes de Whistler, illustre l'ambiguïté de cette couleur symbole de la pureté et de la souillure à la fois. Cependant, le blanc n'eut jamais à l'époque la réputation qu'acquérèrent le jaune et le vert, et en 1896 Richard Le Gallienne annonça le triomphe imminent du jaune, analysant les deux couleurs préférées du mouvement esthétique en Angleterre de la façon suivante :

Green must always have a large following among artists and art lovers ; for, as has been pointed out, an appreciation of it is a sure sign of a subtle artistic temperament. There is something not quite good, something almost sinister, about it — at least in its more complex forms, though in its simple form, as we find it in // outdoor nature, it is innocence enough. (...) Innocence has but two colours, white or green. But (...) the

¹ Seul *The Green Carnation* n'a pas été publié par John Lane à la Bodley Head.

² Voir Havelock ELLIS, "The Colour-Sense in Literature", *ContempRev* 69 (1896) : 714-729. En ce qui concerne la signification du jaune, qu'il démontre être dominant chez Blake, Poe, Pater et Rossetti ainsi que chez Homère, Catullus et Marlowe, Ellis écrit : "And where there is a predominance of black, white, and, I think I would add, yellow — the colours that are rare in the world, and the colour of golden impossibilities — there we shall find that the poet is singing with, as it were, closed eyes, intent on his own inner vision" (p. 726). La conclusion de l'article est la suivante : "And the evidence of this test, at all events, by no means furnishes support for the theory of decadence. On the contrary, it shows that the decadence, if anywhere, was at the end of the last century, and that our own vision of the world is fairly one with that of classic times, with Chaucer's and with Shakespeare's. At the end of the nineteenth century we can say this for the first time since Shakespeare died" (p. 729). Quelques années plus tard, Ellis s'intéressa plus particulièrement à la couleur jaune dans l'article "The Psychology of Yellow", *Popular Science Monthly* 68 (1906) : 456-463.

³ Voir notamment Aatos OJALA, *Aestheticism and Oscar Wilde*, 2 vols (Helsinki : Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Kirjapainon Oy, 1955).

green of the aesthete does not suggest innocence. There will always be wearers of the green carnation ; but the pop-vogue which green has enjoyed for the last 10 or 15 years is probably passing. (...) Of course, a love for green implies some regards for yellow, and in our so-called aesthetic renaissance the sunflower went before the green carnation — which is, indeed, the badge of but a small schism of aesthetes, and not worn by the great body of the more catholic lovers of beauty¹.

Alors que le vert, couleur de l'absinthe si souvent chantée par les poètes français de la fin du siècle, représentait les extrêmes de la décadence par le truchement de l'oeillet vert de Wilde, symbole de l'artificialité par excellence, le jaune semblait à Le Gallienne plus représentatif des années 1890. Immortalisée par le tournesol porté par le jeune Wilde dans sa période esthétique avant qu'il ne lui préfère l'oeillet vert, la couleur donna son nom à la dernière décennie du dix-neuvième siècle qui fut rebaptisée par les critiques : "The Yellow Nineties". Le *Yellow Book* ne fut évidemment pas étranger à ce surnom, mais en choisissant ce titre, Harland et Beardsley ne firent que cristalliser une mode déjà lancée depuis quelque temps. Dans un court essai intitulé "The Boom in Yellow", écrit en 1896, Richard Le Gallienne rendit parfaitement les excès auxquels cette folie du jaune put mener dans les classes sociales oisives prêtes à tout pour suivre la mode du moment :

Let us dream of this : a maid with a yellow hair, clad in a yellow gown, seated in a yellow room, at the window a yellow sunset, in the grate a yellow fire, at her side a yellow lamplight, on her knee a Yellow Book².

L'influence d'Oscar Wilde sur l'utilisation du jaune comme l'un des critères de la Beauté ne fut en fait qu'un intermédiaire déterminant, comme le nota Max Beerbohm dans son essai "1880" :

In fact, Beauty had existed long before 1880. (...) It was Mr Oscar Wilde who first trotted her around. (...) Peacock feathers and sunflowers glittered in every room, the curio shops were ransacked for the furniture of Annish days, men and women, fired by the fervid words of the young Oscar, threw their mahogany into the street³.

En effet, Oscar Wilde tirait lui-même son amour du jaune de trois sources capitales au moins. Deux époques de l'histoire de l'Angleterre l'inspirèrent tout d'abord plus particulièrement : la Régence, époque des gants jaunes de Lord Byron qui faisaient rage parmi les familiers de la Cour, et le Moyen-Age — probablement par l'intermédiaire de Rossetti et de son cercle pré-raphaélite. Enfin, Whistler l'introduisit à la vénération des

¹ Richard LE GALLIENNE, "The Boom in Yellow", *Prose Fancies* 2nd Series (London : John Lane, The Bodley Head, n. d.) 79-89 [79-80].

² LE GALLIENNE, "The Boom in Yellow" : 87.

³ BEERBOHM, "1880" : 278-279.

couleurs comme les précédents extraits de "The House Beautiful" l'ont montré. Celle-ci résulta en une véritable philosophie de la vie exprimée dans les pages de *The Picture of Dorian Gray* où le jeune héros, tel Des Esseintes dans *A Rebours* de Huysmans, découvre le monde des couleurs dont l'aspect fragmenté s'oppose à l'uniformité grise du monde philistin. Chez Wilde comme chez de nombreux écrivains de la fin du dix-neuvième siècle ou du début du vingtième siècle, dont Charles Dickens dans *David Copperfield* ou James Joyce pour Stephen Daedalus, la maturité croissante du héros est symbolisée par une perception grandissante des couleurs — théorie qui est en écho direct avec les préceptes énoncés par Walter Pater¹. Wilde n'ajoutait-il pas, dans "The Critic as Artist", que le sens des couleurs était plus important que celui du bien et du mal ("Even a colour sense is more important, in the development of the individual, than a sense of right and wrong"²) ?

C'est sous ces différentes influences, et notamment sous celle de Whistler dans le cas particulier, que Wilde composa le poème "Symphony in Yellow". Véritable illustration en vers, jusque dans le titre choisi, d'un tableau de Whistler, ce poème au style impressionniste s'inspirait aussi largement de Théophile Gautier :

An omnibus across the bridge
Crawls like a yellow butterfly
And, here and there, a passer-by
Shows like a little restless midge.

Big barges full of yellow hay
Are moored against the shadowy wharf,
And, like a yellow silken scarf,
The thick fog hangs along the quay.

The yellow leaves begin to fade
And flutter from the Temple elms
And at my feet the pale green Thames
Lies like a rod of rippled jade³.

Associé ici à la ville — une image récurrente chez les esthètes et décadents des années 1890 — le jaune avait dès le départ une connotation négative auprès du public victorien. Couleur symbolisant le banqueroutier, le Juif ou le mari trompé au Moyen-Age, elle représente la honte, la trahison et la culpabilité à la fois. Comme le fit remarquer Portal, Judas est souvent représenté vêtu de jaune sur les vitraux des églises, et les bourreaux

¹ Voir à ce sujet l'article de Jan B. GORDON, "Parody as Initiation' : The Sad Education of 'Dorian Gray'", *Criticism* 9. 4 (1967) : 355-371.

² Oscar WILDE, "The Critic as Artist", *Intentions*, 1891, *Complete Works of Oscar Wilde* (London ; Glasgow : Collins, 1989) 1009-1059 [1058].

³ Oscar WILDE, "Symphony in Yellow", 1889, *Complete Works* 808.

espagnols de l'époque se vêtaient de jaune afin de montrer au public la trahison du condamné à mort qu'ils allaient exécuter¹. En fait, le jaune — dans son sens infernal car il a également une connotation céleste — symbolise la séparation d'avec Dieu : la consommation de Sodome par le soufre (jaune) en est un autre exemple². Plus tard, les gants jaunes de Lord Byron représentèrent un signe extérieur choquant de modernité et d'affranchissement — de transgression de la norme³.

Les remarques ci-dessus expliquent en grande partie le choix des couvertures jaunes pour les romans français réalistes et décadents de la fin du dix-neuvième siècle : ces "yellow backs", comme on les surnommait alors en Angleterre, étaient signés Zola, Louÿs ou Huysmans entre autres, et étaient censés illustrer la modernité outrancière et le sentiment de "nostalgie de la boue" propres aux écrivains de cette fin de siècle des deux côtés de la Manche. Plusieurs maisons d'édition londoniennes reprirent l'idée, et le commentaire du rédacteur en chef de *Harper's Magazine* sur ce qu'il nommait la "littérature jaune", est typique de la connotation entièrement négative acquise par la couleur : "The Yellow literature is not new. There have always been diseased people seeking notoriety by reason of their maladies"⁴. En 1810 déjà, Goethe soulignait le côté malsain auquel le jaune peut être associé en ces termes :

Lorsque le jaune est transmis à des surfaces non pures et communes comme la toile ordinaire, le feutre et tissus similaires, sur lesquels il ne rayonne pas de toute son énergie, il produit cet effet désagréable. Par un glissement réduit, imperceptible, la belle impression de feu et d'or devient celle de la fange, la couleur de l'honneur et des délices est mue en celle de la honte, du dégoût et du malaise⁵.

Quelques années plus tard, la description de la créature de Frankenstein par Mary Shelley semblait relever de la même théorie — et le rapprochement est d'autant plus intéressant que le *Yellow Book* fut souvent reçu comme une sorte de "monstre" par le public victorien :

¹ Frédéric PORTAL, *Des couleurs symboliques dans l'Antiquité, le Moyen Age et les Temps Modernes* (Paris, 1837) 87-90.

² PORTAL, *Des couleurs symboliques* 86.

³ Il convient également de noter que Thomas Wainewright, dandy et artiste criminel de l'essai "Pen, Pencil, Poison — A Study in Green" d'Oscar Wilde, porte ces mêmes gants jaunes : "Like Disraeli, he determined to startle the town as a dandy, and his beautiful rings, his antique cameo breastpin, and his pale lemon-coloured kid gloves, were well known, and indeed were regarded by Hazlitt as being the signs of a new manner in literature (...)" (*Complete Works* 993-1008 [995]).

⁴ "Editor's Study", *Harper's Magazine* Feb. 1895 : 481. Cité dans MIX, *A Study in Yellow* 3.

⁵ Johann Wolfgang GOETHE, *Traité des couleurs*, 1810, trad. par Henriette BIDEAU (Paris : Triades, 1973) 238.

It was already one in the morning ; the rain pattered dismally against the panes, and my candle was nearly burnt out, when, by the glimmer of the half-extinguished light, I saw the dull yellow eye of the creature open ; it breathed hard, and a convulsive motion agitated its limbs. (...) // Great God ! His yellow skin scarcely covered the work of muscles and arteries beneath ; his hair was of a lustrous black, and flowing ; his teeth of a pearly whiteness ; but these luxuriances only formed a more horrid contrast with his watery eyes, that seemed almost of the same colour as the dun white sockets in which they were set, his shrivelled complexion and straight black lips. (...) // I started from my sleep with horror ; a cold dew covered my forehead, my teeth chattered, and every limb became convulsed : when, by the dim and yellow light of the moon, as it forced its way through the window shutters, I beheld the wretch — the miserable monster whom I had created¹.

L'effrayante association du jaune et du noir dans la description du monstre est bien proche de la réaction de dégoût du *Spectator* face au caractère bâtard et résolument moderne du *Yellow Book* : "All that this literary cackling has produced is a jaundiced looking, indigestible monster, half-book, half-magazine"².

Plus proche du *Yellow Book*, et donc d'influence plus directe, *The Picture of Dorian Gray* illustre cette connotation négative du jaune acquise au cours des siècles, dans un passage clé où un livre jaune est offert par Lord Henry à Dorian Gray. Ce livre — dont le titre n'est jamais cité mais qui se révèle être *A Rebours* de Huysmans — influence la vie du jeune héros et le fait basculer peu à peu dans une vie de débauche jusqu'à un point de non-retour. Comme tous les "yellow backs" importés de France, il est symbole d'un état d'esprit décadent, anti-bourgeois et résolument moderne — trois qualificatifs bannis par les Victoriens mais représentatifs de l'affranchissement moral vers lequel tendait à l'époque la conception artistique des jeunes artistes :

His eye fell on the yellow book that Lord Henry had sent him. (...) After a few minutes he became absorbed. It was the strangest book that he had ever read. It seemed to him that in exquisite raiment, and to the delicate sound of flutes, the sins of the world were passing in dumb show before him. Things that he had dimly dreamed of were suddenly made real to him. Things of which he had never dreamed were gradually revealed (...) It was a poisonous book (...) For years Dorian Gray could not free himself from the influence of this book. Or perhaps it would be more accurate to say that he never sought to free himself from it³.

Dans ce contexte, le choix de la couleur jaune était tout à fait logique pour un périodique dont les instigateurs avaient déclaré dès le départ : "While *The Yellow Book* will seek always to preserve a delicate, decorous, and reticent mien and conduct, it will at

¹ Mary SHELLEY, *Frankenstein ; or, the Modern Prometheus*, 1817 (London : Routledge & Kegan Paul, 1831) 77-79.

² *The Spectator* 19 May 1894 : 695.

³ Oscar WILDE, *The Picture of Dorian Gray*, 1891, *Complete Works* 17-167 [101-102].

the same time have the courage of its modernness and not tremble at the frown of Mrs Grundy"¹. La couleur choisie pour la couverture était un moyen de cristalliser les notions de décadence et de modernité associées au jaune au cours de l'histoire et plus particulièrement en cette fin de dix-neuvième siècle. Par ailleurs, le choix exact de la nuance par Harland et Beardsley est révélateur : la couleur de la couverture est bien plus proche de celle de la fange que de celle de l'or, même si ce choix fut probablement plus inconscient que dicté directement par les enseignements de Goethe. De plus, l'association du jaune et du noir est, en imprimerie, celle qui attire le plus le regard du lecteur potentiel. Les éditeurs de romans populaires anglais au dix-neuvième siècle l'avaient déjà compris puisqu'ils firent paraître des livres à pages et couvertures jaunes — surnommés là-encore les "yellow-backs" — destinés à accrocher l'attention des premiers voyageurs dans les gares victoriennes. Le développement de la "presse jaune" à sensation ("yellow press") dès les dernières années du siècle est une autre illustration de ce fait². L'explication donnée par le critique Israel Zangwill pour le choix du titre du *Yellow Book* est donc pleine de bon sens même si d'autres facteurs sont à prendre en compte :

The real origin of the modern symbolic meaning of yellow is, I take it, quite an accidental association of ideas, unconscious of itself. And here it is. In a book-buying nation, where there is no library system to evoke expensive publications, the average book must be bound in paper. Now the color of this paper-binding must be light enough to show up the type of the title and dark enough not to be easily sullied. Yellow is the colour that most obviously fulfills these conditions, for it is next to white as an effective background for black lettering, and so the manufacture of yellow paper for cover purposes has kept many a mill going. This yellow paper is mostly used in France, and France happens to be the country whose literature is most modern and daring. Thus a subtle association has been created between yellow and the ultra-modern. Hence *The Yellow Book*³.

Philip-Gilbert Hamerton, dans sa critique du premier volume du *Yellow Book*, et Richard Le Gallienne, dans son essai "The Boom in Yellow", allèrent dans le même sens que Zangwill :

¹ Prospectus. Cité dans MIX, *A Study in Yellow* 79.

² La "presse jaune" ("yellow press") est née dans la deuxième partie des années 1890 aux Etats-Unis. En 1895, le *New York World* fit paraître "The Yellow Kid", personnage que l'on peut considérer comme l'ancêtre des héros de bande dessinée, et qui était imprimé en couleurs — une innovation à l'époque. De l'encre jaune avait été utilisée pour attirer le regard des lecteurs. La "presse jaune" se développa alors très rapidement aux Etats-Unis comme en Grande Bretagne où elle englobe encore aujourd'hui tous les magazines et journaux à sensation qui utilisent des moyens plus ou moins avouables pour attirer le lecteur et l'influencer dans son jugement.

³ Israel ZANGWILL, "Men, Women, and Books", *The Critic* 18 May 1895 : 359. Il est à noter qu'Israel Zangwill était annoncé dans le prospectus de mars 1894 mais qu'il ne collabora jamais au *Yellow Book*.

The yellow colour adopted is glaring, and from the aesthetic point of view not so good as a quiet mixed tint might have been ; however, it gives a title to the publication and associates itself so perfectly with the title that it has a sufficient *raison d'être*, whilst it contrasts most effectively with black. Though white is lighter than any yellow, it has not the same active and stimulating quality¹.

I suppose the honour of the discovery of the colour for advertising purposes rests with Mr Colman ; though its recent boom comes from the publishers, and particularly from the Bodley Head. *The Yellow Book* with any other colour would hardly have sold as well — the first private edition of Mr Arthur Benson's poems, by the way, came caparisoned in yellow, and with the identical name, *Le Cahier Jaune* ; and no doubt it was largely its title that made the success of *The Yellow Aster*².

Le choix de la couleur jaune pour la couverture du *Yellow Book* était ainsi censé afficher le caractère avant-gardiste, voire décadent, de la publication malgré les démentis du prospectus. Cependant, la présentation du périodique dans les chapitres précédents a montré l'éclectisme des contributions du *Yellow Book*. Il semble donc que la nuance décadente ou choquante affichée dans la couverture n'ait été qu'une autre feinte, un nouveau masque cachant une réalité beaucoup moins osée qu'elle ne le prétendait. En avril 1895, alors qu'Oscar Wilde commençait à s'interroger sur les dangers de ses diverses poses, John Lane comprenait peu à peu que son propre jeu de masques avait dépassé les limites admises par le public victorien bien pensant et qu'il fallait incessamment y mettre un frein. Dès le volume cinq, après le départ de Beardsley et le changement de ton perceptible du périodique, le titre et la couverture du *Yellow Book* en devinrent les seuls traits purement "décadents", ce qu'un critique de l'époque exprima dans la phrase : "[It] is shorn of its yellowness ; it is nothing but book"³. De façon assez paradoxale, la valeur de masque et de mensonge du titre du *Yellow Book* augmentait au moment même où les éditeurs décidaient d'atténuer leur jeu sur l'ambiguïté.

La lecture du périodique renforce aussitôt l'idée que l'utilisation du jaune en couverture n'était pas gratuite dans l'esprit de Harland et Beardsley, mais correspondait tout à fait à l'esprit de l'époque. Une analyse plus détaillée de cette couleur dans les contributions montre que les collaborateurs du *Yellow Book* en avaient la même perception. Trois grandes directions se dessinent : le jaune est tout d'abord associé à la modernité et à la France par le biais de descriptions de costumes ou d'intérieurs, comme dans le passage suivant : "They began to talk of Oceana's last appearance at the Ambassadeurs, when her yellow dress had been pronounced a triumph, and the French

¹ HAMERTON, "*The Yellow Book*" : 186.

² LE GALLIENNE, "The Boom in Yellow" : 81 .

³ "*The Yellow Book*", *Critic* 30 Nov. 1895 : 371.

papers had declared that the long rows of yellow gas lamps had quivered with sympathy"¹. Il est également lié à la maladie et la décomposition — signes de dégradation, de décadence — dans des phrases à connotation négative du type : "The ghastly yellow of his face repelled her"², ou : "Suddenly the fire leaped into a yellow flame, which lit up the room and revealed all its nakedness and filth"³. Enfin, il apparaît dans presque toutes les nombreuses images de brumes ou de brouillards :

The dawn stared raw and yellow out of the East at Rosewarne. Its bleak and ugly face smouldered through morose vapours⁴.

Unrest fretted me : I woke in spiritual pain. Dawn was breaking — bright yellow dawn, and the glades were full of vapours⁵.

The thin yellow fog round the window is scattered into single points of black — and pale green that tingle⁶.

Il convient de remarquer que l'association récurrente du jaune et du brouillard dans le périodique est intéressante de trois points de vue au moins. Tout d'abord, elle montre l'intérêt — même inconscient — des collaborateurs du *Yellow Book* pour la couleur choisie comme emblème du périodique. De plus, elle semble réitérer le jour brumeux de la conception du *Yellow Book* dans l'esprit d'Aubrey Beardsley et Henry Harland. Enfin et surtout, elle lie de façon intéressante deux des images principales des années 1890. Les descriptions de journées ou nuits de brouillard font partie intégrante du paysage londonien non seulement chez Oscar Wilde mais aussi chez Arthur Conan Doyle ou Robert Louis Stevenson⁷. De plus, l'image du brouillard semble renforcer la valeur de masque du jaune dans le *Yellow Book*. En effet, le brouillard semble toujours cacher quelque chose de sinistre ou de peu recommandable : Dorian Gray visite les bas quartiers de Londres pendant les mêmes nuits de brouillard que Mr Hyde ou Sherlock Holmes. L'extrait suivant de *The Picture of Dorian Gray* est une bonne illustration de la façon dont l'image du brouillard pouvait être associée à la notion de masque et de décadence dans les années 1890 en Angleterre :

¹ Stanley V. MAKOWER, "Chopin, Op. 47", *The Yellow Book* 11 (1896) : 250-258 [252].

² Henry Brereton Marriott WATSON, "The Dead Wall", *The Yellow Book* 6 (1895) : 221-248 [222].

³ [V.], "Sancta Maria" : 166.

⁴ WATSON, "The Dead Wall" : 221.

⁵ GILCHRIST, "The Crimson Weaver" : 274.

⁶ MAKOWER, "A Beautiful Accident" : 301.

⁷ Voir à ce sujet l'article de Earl F. BARGAINNIER, "Fog and Decadence : Images of the 1890s", *Journal of Popular Culture* 12 (1978) : 19-29.

A cold rain began to fall, and the blurred street-lamps looked ghastly in the dripping mist. The public-houses were just closing, and dim men and women were clustering in broken groups round their doors. From some of the bars came the sound of horrible laughter. In others, drunkards brawled and screamed. [...] The moon hung low in the sky like a yellow skull. From time to time a huge misshapen cloud stretched a long arm across and hid it. The gas-lamps grew fewer, and the streets more narrow and gloomy. [...] The way seemed interminable, and the streets like the black web of some sprawling spider. The monotony became unbearable, and, as the mist thickened, he [Dorian Gray] felt afraid. [...] After some time they left the clay road, and rattled again over rough-paven streets. Most of the windows were dark, but now and then fantastic shadows were silhouetted against some lamp-lit blind. He watched them curiously. They moved like monstrous marionettes, and made gestures like live things. He hated them¹.

Ainsi, il semblerait que la couleur jaune soit doublement associée à la notion de masque dans le *Yellow Book*. Dans les derniers numéros du périodique, l'apparition du Nain Jaune sous les traits duquel se dissimulait Harland dans des essais polémiques destinés à relancer l'attention du public, paraît appuyer cette association constante du jaune et du masque à l'intérieur même du *Yellow Book*. Le pseudonyme choisi par Harland sera étudié en détails dans la partie consacrée à l'auteur, mais il est déjà possible de remarquer que ce personnage représenté par Max Beerbohm sous les traits d'un nain quasi-ubuesque masqué d'un loup noir à franges, reflète parfaitement cette association récurrente². Celle-ci est d'autant plus frappante que le dessin de Beerbohm est le seul à être reproduit en couleurs (jaune et noir) dans tout le périodique, si l'on excepte, bien entendu, les couvertures. Enfin, faut-il ne voir qu'une coïncidence dans le choix du dessin de Harriett Isabel Adams, "Come Unto These Yellow Sands³" ? N'y a-t-il pas là-encore, de la part des éditeurs du périodique, un clin d'oeil à la couleur emblème du *Yellow Book* ? Le dessin, de qualité fort médiocre, représenterait alors, de par son allusion à *La Tempête* de Shakespeare, un des derniers soubresauts d'orgueil du périodique — l'influence quasi-magnétique de la couleur jaune, donc du *Yellow Book*, que ses fondateurs désiraient tant⁴.

Couleur jaune et jeu de masques

Comme les extraits de la critique contemporaine ont pu le montrer, la couleur et le titre du *Yellow Book* ne laissèrent pas les critiques indifférents, qu'ils fussent favorables

¹ WILDE, *Dorian Gray* 220-221.

² Voir Max BEERBOHM, *The Yellow Dwarf*, *The Yellow Book* 9 (Apr. 1896) : 9.

³ Harriett Isabel ADAMS, "Come unto these Yellow Sands", *The Yellow Book* 9 (Apr. 1896) : 83.

⁴ Voir la chanson d'Ariel dans l'Acte I, scène 2 de *La Tempête* de William Shakespeare.

ou non à l'esprit prôné par le nouveau périodique¹. Le commentaire outré du *Spectator* de mai 1894 a également été cité plus haut : "All that this literary cackling has produced is a jaundiced looking, indigestible monster, half-book, half-magazine"². On peut y ajouter, entre autres, les analyses du journal *The Critic* qui rebaptisa les trois premiers volumes "A Yellow Impertinence", "A Yellow Bore" et "A Yellow Indecency"³, ou bien encore la déclaration suivante de Henry James : "What omen could be happier than that this infant *recueil*, joyously christened even before reaching the cradle, should take the name of *The Yellow Book* ? — which so certainly would command it the liveliest attention"⁴. L'influence du magazine de par le choix de sa couleur et de son titre fut durable puisque, comme le fait remarquer Albert J. Farmer, plusieurs livres de la fin du dix-neuvième siècle et du début du vingtième siècle présentèrent des jeunes gens oisifs, désabusés et débauchés dont l'activité principale était de lire à longueur de journée des livres à couverture jaune... Enfin, l'image utilisée par E. F. Benson pour évoquer le renvoi de Beardsley et ses conséquences sur le périodique est révélatrice quant à la valeur de fanfaronnade que revêtait la couleur jaune des couvertures du *Yellow Book* : "[*The Yellow Book*] turned grey overnight"⁵.

Si l'on compare maintenant les visées des éditeurs dans le choix du titre du magazine et les réactions du public victorien, il devient rapidement évident que le jeu ambigu lancé par Lane, Beardsley et Harland était d'autant plus dangereux et aléatoire que tous les critiques de l'époque ne l'avaient pas compris. Loin de jouer un rôle de miroir reflétant la véritable nature du contenu du périodique, le jaune du *Yellow Book* avait un rôle de masque. Comme tout masque qui cache et révèle à la fois, il était double : le premier pas consistait à comprendre la signification symbolique des deux mots formant son titre, "yellow" et "book". La plupart des contemporains s'arrêtèrent à ce premier masque superficiel sans comprendre que derrière lui un second masque beaucoup plus subtil se cachait et révélait que le *Yellow Book* voulait jouer à être livre tout comme il voulait jouer à être jaune. Oscar Wilde, un des rois du masque de l'époque, fut l'un des seuls à savoir franchir cette seconde étape qui, puisqu'elle fut le plus souvent ignorée, explique en grande partie la violence des réactions et les mauvaises interprétations faites

¹ Voir le chapitre 3 sur l'évolution du *Yellow Book*.

² *The Spectator* 19 May 1894 : 695.

³ Voir ORDÓÑEZ, "The Victorian Image and *The Yellow Book*": 199.

⁴ Henry JAMES, introduction, *The Novels and Tales of Henry James*, 24 vols (London : Macmillan & Co, 1907-1909) 1 : vi.

⁵ BENSON, *As We Were* 322.

du périodique dès le départ. La réflexion de Wilde à un ami : "Have you seen *The Yellow Book* ? It is horrid and not yellow at all"¹ démontre qu'il avait compris la tactique de Lane, Beardsley et Harland et qu'il se rendait parfaitement compte que les couvertures jaunes et noires n'étaient que fanfaronnade ; et lorsqu'il déclara que le *Yellow Book* n'était absolument pas jaune, il se réfèrait non pas simplement à la couleur concrète de ses couvertures, mais à la couleur symbolique de son contenu. Ce jeu sur l'écart entre le signifiant et le signifié du titre choisi, ainsi que leur réconciliation dans le symbole (ici, la couleur jaune) était très moderne à une époque où les théories symbolistes de Yeats n'avaient pas encore été formulées. Il commençait toutefois à faire son apparition dans le domaine de la publicité où certains artistes — dont Beardsley — introduisaient des symboles si éloignés en apparence du produit vanté que le public, non coutumier du fait, en devenait méfiant². Un extrait de "The New Poster" d'Evelyn Sharp illustre bien cette attitude des Victoriens face à ce nouveau moyen d'expression jouant sur le masque et le symbole. Une publicité d'Adrian Marks, décrit comme le nouvel artiste en noir et blanc — une allusion à peine cachée à Aubrey Beardsley — déclenche la conversation suivante :

— What has a black lady on a black tree got to do with Milton or a fountain-pen ?

— Oh, nothing. It has got to advertise it, that's all," said the artist, smiling indulgently.

The ugly boy, who was now at liberty, said it was howling cheek of the painter chap to stick different things on a scarlet sheet and call it an advertisement for something that wasn't there.

— Perhaps, said his vis-à-vis with irritating amiability. — I suppose you would have a pen-holder and a fountain with no background at all ? That would be quite obvious of course³.

Le même principe fut utilisé pour le *Yellow Book* : le lien entre ce que symbolisait sa couleur et la nature de son contenu n'était pas forcément évident pour le public non averti, mais le titre choisi s'ajoutait à la liste des moyens publicitaires mis en oeuvre par John Lane pour en faire une réussite commerciale. Ce jeu explique également l'irritation du public victorien qui, voulant à tout prix trouver un lien logique entre le titre du *Yellow Book* et son contenu, lui forgèrent une réputation désirée jusqu'à un certain point par les fondateurs du périodique, mais hautement surfaite en réalité.

¹ Voir MIX, *A Study in Yellow* 91.

² En 1899, la question du symbolisme dans le domaine de la publicité était toujours de mise, puisque le *Poster* y consacra un article : Karl KLOUFE, "Symbolism in Advertising", *The Poster* Jan. 1899 : 9-10.

³ Evelyn SHARP, "The New Poster", *The Yellow Book* 6 (July 1895) : 123-163 [126].

Dans son essai "The Truth of Masks", Oscar Wilde écrivit : "Costume is a means of displaying character without description and of producing dramatic situations and dramatic effects"¹. Ici, le titre *The Yellow Book* joue le rôle de costume puisqu'il est descriptif de l'aspect extérieur du périodique. Il sert également à révéler le contenu du magazine lorsqu'il est analysé de manière correcte. Enfin, il place le *Yellow Book* dans une situation de jeu avec le public qui doit en deviner la signification. C'est ainsi que se dégage du périodique une dimension théâtrale très évidente dès le départ, et avant de clore ce chapitre sur le titre choisi par Lane, Harland et Beardsley, il semblait important de souligner le coup de théâtre que fut le *Yellow Book* lors de sa parution en 1894. Dès le départ, le périodique fut annoncé dans les milieux de l'art et de la littérature comme un événement de type théâtral, avec force publicité et prospectus, jusqu'à la "distribution" des acteurs / auteurs, rendue sous forme de liste de noms dans le prospectus de mars 1894. Le côté sensationnel de l'entreprise de Lane, renforcé par la dose de mystère dont le périodique fut entouré avant son lancement, avait, lui aussi, tous les aspects d'un véritable coup de théâtre en avril 1894. Tout comme l'oeuvre de cet autre représentant de la décennie jaune, Oscar Wilde, qui définissait le monde comme une scène de théâtre :

Actors are so fortunate. They can choose whether they will appear in tragedy or in comedy, whether they will suffer or make merry, laugh or shed tears. But in real life it is different. Most men and women are forced to perform parts for which they have no qualifications. The world is a stage, but the play is badly cast²,

Le *Yellow Book*, dans sa conception même, symbolisait ce besoin de mise en scène des années 1890. Ainsi, le périodique se présenta comme un microcosme théâtral où se côtoyaient, apparemment en harmonie, des acteurs de toutes tendances. Chaque volume était la nouvelle représentation d'une pièce où différentes voix s'affrontaient pour définir l'esprit complexe de la période. Cette théâtralité, associée au motif du masque se retrouvera dans l'attitude des principaux collaborateurs du *Yellow Book* ainsi que dans la plupart de leurs contributions. De même, le refus et l'incapacité du public victorien à participer pleinement au jeu auquel les éditeurs du *Yellow Book* l'invitaient trouvera un écho direct dans son refus et son incapacité à aborder les contributions présentées dans ses pages : le fonctionnement du titre reflétait le fonctionnement du périodique tout entier.

¹ Oscar WILDE, "The Truth of Masks", *Intentions*, 1891, *Complete Works* 1060-1078 [1078].

² Oscar WILDE, *Epigrams, Phrases and Philosophies for the Use of the Young*, *The Writings of Oscar Wilde*, 13 vols (London ; New York : A. R. Keller & Co., 1907) 1 : 79.

Dans la nouvelle "A Beautiful Accident", Stanley V. Makower écrit ce qui pourrait être une auto-description du *Yellow Book* :

Look at the little window... The yellow blind is down and a light behind gives to it a soft warm colour. In the centre is a black shadow which we can recognise to be the shape of the back of a small looking-glass. But we do not think of the looking-glass. We only see a bright yellow ground with a queerly shaped black shadow in the centre, and on each side of it a dark wing formed by the shape of the muslin curtains¹.

L'extrait associe la couleur jaune à la notion de masque ("the blind"), et la description de la pièce semble être une représentation métaphorique de la première couverture signée Beardsley où deux ombres noires masquées se profilent sur un fond jaune éclatant. La prédominance du jaune dans le description de Makower semble telle que le reste du décor paraît accessoire ; de même, le titre choisi pour le *Yellow Book* fit oublier aux lecteurs de l'époque la véritable nature du périodique. Makower insiste également sur le fait que quelque chose se cache derrière le miroir même si le spectateur — l'image de la scène est explicite ici — se concentre sur le "rideau", c'est à dire le masque superficiel. L'analogie avec le fonctionnement du titre du *Yellow Book* est là-encore évidente : sur quelle scène les rideaux jaunes se levèrent-ils par treize fois entre avril 1894 et avril 1897 ?

¹ MAKOWER, "A Beautiful Accident" : 302.

**PARTIE II : DERRIERE LES
RIDEAUX JAUNES**

Sous-partie I : Les acteurs du
Yellow Book

Lorsque le lecteur pénètre dans l'univers du *Yellow Book*, son attention est inévitablement attirée par certains de ses collaborateurs. A la fin des années 1890, il était de bon ton dans certains cercles de vivre sa vie comme une oeuvre d'art, un jeu avec le public, et avant d'étudier le motif du masque dans les contributions du *Yellow Book*, un détour par certains des collaborateurs du périodique s'impose afin de comprendre comment les jeux de masques sont également centraux dans leurs propres existences. Ce qui suit ne doit pas être considéré comme une généralisation sur l'ensemble des artistes et écrivains ayant participé au périodique : parmi ceux-ci, certains ne portèrent probablement jamais grand intérêt à la notion de masque, ou s'ils le firent, suivirent une mode ambiante plutôt qu'une véritable conviction personnelle. Cependant — et la question mérite d'être posée — si les véritables collaborateurs "masqués" ne représentèrent qu'une partie de l'ensemble des participants, pourquoi les critiques et les lecteurs de l'époque se sont-ils uniquement concentrés sur eux, faisant du *Yellow Book* et des années 1890 en général une lecture en partie faussée ? Afin de comprendre pourquoi leur jeu fut la cible des regards, et pourquoi, comme dans le cas du titre du périodique, il ne fut que très rarement compris par le public, il convient de s'attarder sur le concept même du masque, ses développements, ses manifestations et sa signification à la fin du dix-neuvième siècle.

Chapitre 7 : La notion de masque dans les années 1890

Quelques rappels

Si le masque est universel, tant d'un point de vue temporel que spatial, il est aussi intimement lié au mythe et au rituel. Son développement correspond essentiellement à des civilisations marquées par l'incertitude : pour combattre l'inconnu, qui lui fait peur, l'homme ritualise par le nombre et le cycle. Le masque, agent d'ambiguïté et d'ambivalences, puisqu'en déguisant l'être il proclame le simulacre, symbolise l'incertitude de l'homme :

Témoignant de nos ambivalences, le masque est ainsi l'agent double d'une dialectique de l'imposture et de l'épiphanie. Par les modifications de quelque nature qu'il impose à l'apparence, le masque paraphe culturellement l'incertitude qu'au plus profond de l'âme, l'homme éprouve de sa propre condition¹.

¹ Jacques BRIL, *Le masque ou le Père ambigu* (Paris : Payot, 1983) 19-20.

Instrument de métamorphose qui symbolisait autrefois le lien entre la vie et la mort, le visible et l'invisible, le masque permet également de devenir autre et d'échapper ainsi à ses propres limites pour acquérir une liberté nouvelle. Symbole du mensonge, du subterfuge, il est aussi, paradoxalement, agent de vérité puisqu'il met en même temps ce mensonge ou ce subterfuge en évidence. En poussant à l'extrême de ses fonctions, le faux visage devient le vrai, comme le montrent les racines linguistiques du mot "masque" qui renvoie, dans de nombreuses sociétés archaïques où le masque joue un rôle primordial¹, à la notion de "visage" ou d'"âme". En latin aussi, le mot "persona" signifie à la fois visage et masque : "Le masque, c'est la personne même, *persona*. La personne ne devient telle en vérité que lorsqu'elle accède à l'expression de ses ambiguïtés et de ses incertitudes essentielles, camouflées, séquestrées par l'exercice du registre secondaire. Le masque est une voie privilégiée, semble-t-il, vers cet épanouissement"².

Toute mascarade est initialement le symbole d'un retour au chaos primitif, à un moment de l'histoire très reculé où les interdits n'existaient pas, où l'homme était encore sauvage :

Revenir au chaos, c'est annuler en même temps qu'inverser. Mais inverser, c'est jouer plus pleinement encore sur la corde des antithèses : c'est vilipender le sacré et révéler l'immonde, c'est mettre la charrue devant les boeufs et chevaucher l'âne à l'envers, c'est dissimuler l'être et proclamer le simulacre. C'est, en définitive, porter masque et déguisement³.

L'exemple du Carnaval ancestral illustre le sens de ces mascarades dont les bals masqués sont des prolongements profanes. Le Carnaval, qui connut son âge d'or au seizième siècle et disparut presque entièrement en tant que symbole dans les années 1920-1930, fut toujours hautement condamné par l'Église, même si, de façon paradoxale, sa fréquence et son importance diminuèrent avec les débuts de la laïcisation et de la sécularisation : phénomène païen, il est toutefois le fait de sociétés religieuses par essence. La période de Carnaval, qui précède celle, très rigoureuse, du Carême, est une parenthèse de désordres sociaux et de violence, de démesure, de dislocation de l'ordre établi, et aussi de renversement et d'inversion. Par le déguisement, l'homme change de sexe ou de rôle social par exemple ; la satire sociale est très proche :

¹ Voir Alessandro PIZZORNO, "Le Masque", trad. Marie-Charlotte GUILLAUME, *Cahiers Renaud-Barrault* 31 (1960) : 143-169 [148].

² BRIL, *Le masque* 183.

³ BRIL, *Le masque* 128.

Des inversions de toutes sortes, "introjections", projections et autres faits troubles, dont nous parlent aujourd'hui les psychologues et les psychanalystes, pourraient être illustrés probablement à la lumière des libertés carnavalesques. A plus forte raison, une certaine manière de rechercher l'équilibre social en se basant sur une ou plusieurs périodes déterminées de déséquilibre apparent, pendant lesquelles la société se précipite d'un extrême à l'autre, quoiqu'il s'avère que les abstinences et les rigueurs du carême ont toujours été moins observées que les excès carnavalesques¹.

Ainsi, le Carnaval opérant une négation du quotidien et des institutions et, par la projection de désirs normalement refoulés, revenait au chaos initial pour atteindre, par la régénération qui s'ensuivait, un nouvel état d'équilibre. D'ailleurs, le Carnaval se déroulait chaque année à la fin de l'hiver, marquant ainsi l'espoir de renaissance et de résurrection qui accompagne le début du printemps. Durant cette parenthèse rituelle et cyclique que l'on pourrait qualifier de dyonisiaque pour reprendre le terme de Nietzsche, la vie devenait jeu et le jeu devenait vie. Bakhtine, dans son étude sur l'oeuvre de Rabelais, précise que le carnaval est une sorte de théâtre ignorant toute distinction entre les acteurs et les spectateurs mais appartenant au domaine de la vie plus qu'au domaine de l'art : "Il se situe aux frontières de l'art et de la vie. En réalité, c'est la vie même présentée sous les traits particuliers du jeu"². Le Carnaval jouait alors le rôle de soupape de sécurité car il permettait à l'homme et à la société en général de publier au grand jour ce qui était habituellement caché.

La fin du dix-neuvième siècle était le terrain idéal pour une résurgence du motif du masque. L'avènement de la machine, le développement des sciences exactes et le déclin progressif de la religion, qui marquèrent tout le siècle mais trouvèrent leur apogée dans les années 1890, étaient déjà propices à une réaction par le masque puisque, par opposition, celui-ci se réfère au mystère de la vie et de l'au-delà. Ensuite, la société fin de siècle était une société d'interrogations et d'incertitudes face à l'avenir, comme le sont en général toutes les fins de siècle, à l'image de la conversation tenue dans *The Picture of Dorian Gray* :

"Fin de siècle," murmured Lord Henry.

"Fin du globe," answered his hostess.

"I wish it were *fin du globe*," said Dorian with a sigh. "Life is a great disappointment"³.

¹ Julio C. BAROJA, *Le Carnaval*, trad. Sylvie SESE-LEGER (Paris : Gallimard, 1979) 26.

² Mikhaïl BAKHTINE, introduction, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance* (Paris : Gallimard, 1972) 15.

³ WILDE, *Dorian Gray* 137.

Enfin, le masque est souvent associé à la décadence des moeurs, comme le montre son rejet par l'Eglise chrétienne pour ses liens plus ou moins explicites avec la nature inconsciente de l'homme et le fait qu'il cache le visage, cette création de Dieu, et par là-même la vérité. Comme le fait remarquer Georges Buraud, le Diable, ce menteur par excellence, n'est-il pas toujours masqué dans les mystères du Moyen-Age ?¹

Loin des carnivals primitifs, tout le dix-neuvième siècle, en Angleterre comme dans plusieurs pays d'Europe dont la France et l'Allemagne, vit renaître le motif du masque sous la forme de plusieurs sortes de dérivés profanes : le jeu sur les déguisements et l'apparence, si caractéristique de l'époque victorienne (on pense notamment à de nombreux romans de Dickens²), mais aussi les nombreuses descriptions de monstres (*Frankenstein* et le roman gothique en général), masques mortuaires, voiles, statues ou scènes de maquillage. Chez de nombreux poètes de la fin du siècle en Angleterre comme en France, l'image du Sphinx, synonyme de mystère, est également récurrente et représente le masque essentiel car, dans les mots de Buraud, "il est une transposition de la face humaine (ou plutôt d'un mélange de la bête et de l'homme) qui ne manifeste la présence d'aucune individualité. De là, la sensation de vide inquiétant qu'il suggère³. Oscar Wilde, qui avait surnommé "La Sphynge" son amie Ada Leverson utilisa souvent ce motif dans sa poésie comme dans sa prose, lançant ainsi — ou prolongeant — une mode qui trouva vite de nombreux échos⁴.

Le dérivé le plus direct du masque primitif est cependant le loup noir que l'on porte dans les bals masqués et que l'on peut décrire comme une forme décadente ou dégradée des masques ancestraux. Porté par l'aristocratie comme par les classes populaires, il rend mystérieux quelque chose qui, au départ, ne l'est pas. Le loup frivole est une invitation : sa fonction essentielle n'est pas tant de cacher que de conférer à son porteur la qualité d'homme masqué afin de lui permettre un nouveau type de relations avec ses semblables. Comme dans le cas du Carnaval, l'homme masqué se met hors de la loi commune et revendique pour lui-même l'usage d'une liberté d'autant plus grande qu'elle n'est

¹ Voir Georges BURAUD, *Les masques* (Paris : Le Club des Editeurs, 1961) 51-52.

² Voir à ce sujet le développement de John REED, "Disguise", *Victorian Conventions* (Athens : Ohio UP, 1975) 289-361.

³ BURAUD, *Les masques* 9.

⁴ Voir par exemple la nouvelle "The Sphinx Without a Secret", 1887, qui décrit l'histoire d'une femme dont l'existence est entourée d'une auréole de mystère et qui s'avère n'avoir rien à cacher (*Works* 215-218), et, bien sûr, le poème "The Sphinx", 1894, où la créature, mi-femme, mi-animal, est à la fois symbole de la femme fatale et de l'atmosphère rutilante de l'époque byzantine (*Works* 833-846).

momentanément pas limitée par quelque convention sociale que ce soit. Ce côté fascinait littéralement Lord Byron, fidèle du Carnaval de Venise, qui jugeait qu'il constituait l'exutoire nécessaire pour une société vivant dans l'inégalité et sous la pression d'un gouvernement¹. De plus, le masque excite également la curiosité et le désir de savoir chez l'Autre, qui se sent défié et voudrait comprendre la nature de ce qui a été dissimulé et de ce qui est maintenant simulé par le masque, ce nouveau visage. Dans son article "Le voile de Poppée", Jean Starobinski exprime cette idée dans les termes suivants :

Le caché fascine. "Pourquoy inventa Popaea de masquer les beautez de son visage, que pour les renchérir à ses amans ?" (Montaigne). Il y a, dans la dissimulation et dans l'absence, une force étrange qui contraint l'esprit à se tourner vers l'inaccessible et à sacrifier pour sa conquête tout ce qu'il possède. [...] Le caché est l'autre côté d'une présence. Le pouvoir de l'absence, si nous tentons de le décrire, nous ramène au pouvoir que détiennent, de façon assez inégale, certains objets réels : ils désignent, derrière eux, un espace magique ; ils sont l'indice de quelque chose qu'ils ne sont pas. Obstacle et signe interposé, le voile de Poppée engendre une perfection dérobée qui, par sa fuite même, exige d'être ressaisie par notre désir. Apparaît ainsi, en vertu de l'interdiction opposée par l'obstacle, toute une profondeur qui se fait passer pour essentielle. La fascination émane d'une présence réelle qui nous oblige à lui préférer ce qu'elle dissimule, le lointain qu'elle nous empêche d'atteindre à l'instant même où elle s'offre. Notre regard est entraîné par le vide vertigineux qui se forme dans l'objet fascinant : un infini se creuse, dévorant l'objet réel par lequel il s'est rendu sensible. A la vérité, si l'objet fascinant appelle l'abdication de notre volonté, c'est qu'il est lui-même annihilé par l'absence dont il a suscité l'intervention. Cet étrange pouvoir tient, d'une certaine façon, à un manque, à une insuffisance de la part de l'objet : au lieu de nous retenir, il se laisse dépasser dans une perspective imaginaire et une dimension obscure².

A la fin du dix-neuvième siècle en Angleterre, les bals masqués étaient nombreux et étaient devenus très populaires à la fois. Dans la haute société, ils permettaient de dissiper momentanément l'atmosphère d'ennui caractéristique de l'époque ; plus populaires, ils permettaient les rencontres, en d'autres circonstances impensables, entre les différentes classes sociales et les deux sexes, et constituaient un moyen abordable d'oublier momentanément les soucis quotidiens, comme le note un chroniqueur de l'époque dans un article consacré aux bals masqués de Covent Garden : "A visit to the *bal masqué* at Covent Garden Theatre will show how many of us are gay when the fog, the County Council, the Sabbaterians, and the income tax will allow"³. Le masque, comme dans les temps les plus reculés, est alors une fois de plus associé à la fête : "La fête est à la

¹ Voir BAROJA, *Le Carnaval* 157-158.

² Jean STAROBINSKI, "Le voile de Poppée", *L'Oeil Vivant*, 2 vols (Paris : Gallimard, 1961) 1 : 7-28 [9-10].

³ Cité dans Bridget J. ELLIOTT, "Covent Garden Follies : Beardsley's Masquerade Images of Posers and Voyeurs", *Oxford Art Journal* 9. 1 (1986) : 38-48 [40]. L'article dans son entier est intéressant sur le sujet des bals masqués à la fin du dix-neuvième siècle en Angleterre.

société ce que le masque est à la personne : le doublet nécessaire de l'aspect habituellement proclamé¹. Dans les années 1890 la signification symbolique initiale de ces mascarades était bien éloignée des esprits de la plupart de ces hommes et femmes qui allaient au bal masqué comme ils allaient au théâtre — afin de se divertir. Quelques uns d'entre eux avaient pourtant conscience de ce que l'action de se masquer signifiait véritablement et s'intéressèrent tout particulièrement à certaines périodes de l'histoire culturelle européenne et orientale qui les aidèrent et les influencèrent dans leur compréhension globale de la notion de masque.

Les influences

La notion de masque intéressait l'ensemble de l'Europe au dix-neuvième siècle, et de grands écrivains et philosophes allemands se penchèrent sur la question : Goethe avait notamment écrit ses *Maskenzüge*, poèmes dramatiques, et son chapitre sur les carnivals romains ("Le Carnaval de Rome en 1788") dans *Voyage en Italie* ; Schopenhauer développa sa propre idée de la vision du monde, écrivant : "[all things appear] as in a mask, which allows us merely to assume what is concealed beneath it, but never to know it"² ; enfin, Nietzsche, jonglant entre ses masques apolliniens et dionysiaques, réitéra dans plusieurs de ses ouvrages l'idée, fondamentale selon lui, que de la surface ou du masque naissent la profondeur et le sens : "Tout ce qui est profond aime le masque.// Tout esprit profond a besoin d'un masque"³, ou, à propos de la culture grecque au début du *Gai Savoir* :

Ah ! ces Grecs, ils s'entendaient à *vivre* : pour cela il importe de rester bravement à la surface, de s'en tenir à l'épiderme, d'adorer l'apparence, de croire à la forme, aux sons, aux paroles, à tout l'Olympe de l'apparence ! Ces Grecs étaient superficiels — *par profondeur!*⁴

Cette notion de superficialité par profondeur, si elle ne fut pas directement empruntée aux philosophes allemands malgré l'influence de Nietzsche sur de nombreux auteurs de la fin du dix-neuvième siècle en Angleterre, avait pour première source principale tout le dix-huitième siècle — anglais et français — période de prédilection des esthètes fin de siècle qui y voyaient l'ère de la pose et de l'affectation. Le premier pôle

¹ BRIL, *Le masque* 44.

² Voir Arthur SCHOPENHAUER, *The World as Will and Idea*, 1819, Livre II, chapitre 18. Cité dans LESTER, *A Journey Through Despair* 136.

³ Friedrich NIETZSCHE, *Par delà bien et mal* (Paris : Gallimard, 1975) 58-59.

⁴ Friedrich NIETZSCHE, *Le Gai Savoir*, trad. Henri ALBERT (Paris : Mercure de France, 1921) 15.

d'attraction et de fascination était constitué par toute l'école rococo, avec pour maître incontesté Jean-Antoine Watteau. Ces peintres (et architectes) rococo, qui s'élevaient contre la tendance baroque des années précédentes, avaient gardé de ce style la complexité des formes, mais avait substitué aux lourdes masses et aux couleurs sombres de l'art baroque un jeu délicat de surfaces et de couleurs claires : l'élégance et la légèreté — comme le montrent les peintures d'un Watteau, d'un Boucher ou d'un Fragonard — remplaçaient la grandiloquence de l'art de la cour de Louis XVI. En Angleterre, où le mouvement se propagea assez rapidement comme dans tout le reste de l'Europe, Gainsborough représente au mieux cet intérêt nouveau porté aux formes décoratives et aux surfaces. L'art rococo était, avant tout, un art hautement aristocratique dans ses décors, comme si cette classe sociale était la seule à pouvoir être à la hauteur de ce désir de surface, d'apparences et de légèreté. Les peintres rococo mesuraient la valeur de l'art selon le plaisir qu'il procurait au spectateur, ce qui rejoint en grande partie les théories de Pater. Au dix-neuvième siècle, la tendance rococo se transforma peu à peu en raison d'un besoin nouveau de jouer sur des sentiments nobles et élevés ou sur l'érudition historique, ainsi qu'en raison du développement du naturalisme : cependant subsistèrent, bien avant les années 1880-1890, certaines écoles fortement influencées par les maîtres du rococo, parmi lesquelles l'école dite des "fantaisistes" en France, dont les artistes cherchaient refuge dans leur propre subjectivité, les milieux aristocratiques dans lesquels ils s'estimaient protégés, et leurs propres rêves — afin d'échapper à une réalité qu'ils jugeaient indésirable¹. Les peintures sur soie, et notamment sur éventails, de toute cette période, restent les plus beaux exemples de ce charme désuet et de cette grâce légère si bien captés par Charles Conder à la fin du dix-neuvième siècle.

Le second pôle d'attraction du dix-huitième siècle était plus directement anglais. A travers le théâtre de la Restauration, ce siècle apparaissait aux disciples de Pater comme une époque pleine de jeunesse et d'élégance, alors que les critiques victoriens avaient une nette tendance à le considérer comme une période caractérisée par une sorte de stérilité artistique et de fatigue intellectuelle. Dans ces pièces de Congreve, Etherege ou Wycherley, le point de vue prédominant est aristocratique, et derrière les Beaux Esprits rivalisant de grâce et de légèreté, derrière les jeux sociaux et les ambiguïtés sexuelles à peine cachées, derrière les épigrammes qui fusent, se lisent en filigrane un jeu fondamental sur le masque et l'apparence, et une mise en perspective de tout le problème

¹ Voir Carol DUNCAN, *The Pursuit of Pleasure : the Rococo Revival in French Romantic Art* (New York ; London : Garland Publishing Inc., 1976) 21-54.

de la pose. Les dandys, les femmes d'esprit et les fausses ingénues des pièces de la Restauration privilégient le paraître au détriment de l'être et, tout comme l'artiste du dix-huitième siècle, se laissent aller à des émotions de façon quasi-hédoniste tout en restant spectateurs détachés de leur propre vie — et c'est en grande partie ce qu'admiraient les artistes et écrivains de la fin du dix-neuvième siècle en Angleterre comme en France, où les frères Goncourt remirent tout particulièrement le dix-huitième siècle au goût du jour. Ce rejet de la substance pour tout ce qui est surface et introspection correspond également au rejet de l'art gothique et pré-raphaélite (dans son côté médiévaliste¹) dans les années 1890. Enfin, le dix-huitième siècle, par opposition au puritanisme victorien, était souvent considéré comme le siècle de la licence, des aventures légères sans lendemain, une période où la morale était définie en termes de Beauté et de Laideur, plus que de Bien et de Mal. Il eut donc sur les artistes et écrivains fin de siècle un attrait de fascination intense, et leur permit souvent d'exprimer des messages qui ne seraient jamais passés s'ils avaient eu pour décor la fin du dix-neuvième siècle : comme dans le cas des nouvelles prenant pour décor la France ou l'Italie afin de créer un certain éloignement spatial, l'éloignement temporel servit à éviter les foudres de la critique victorienne.

Enfin, dès les années 1720 les références à des manifestations masquées en tous genres se multiplièrent dans les poèmes, romans et tableaux de l'époque. Ces scènes masquées, qui fascinaient ou irritaient, se retrouvent dans des oeuvres aussi différentes que *Marriage à la Mode* de Dryden (1673), *The Rape of the Lock* de Pope (1712), *The Harlot's Progress* (1732) de Hogarth, *Tom Jones* de Fielding (1749), *Pamela* de Richardson (1741), ou *Roxana* de Defoe (1724) — pour ne citer qu'eux. Toutes ces mascarades du dix-huitième siècle, qui avaient de nombreux points en commun avec les carnivals et les traditions populaires rurales de l'Angleterre dès le Moyen Age, étaient essentiellement urbaines². Au départ réservées aux classes sociales supérieures, elles étaient en fait le lieu de rendez-vous de toutes les classes sociales et des deux sexes, comme si elles levaient les barrières existantes entre riches et pauvres, hommes et femmes — d'où les protestations nombreuses de ceux qui y voyaient un synonyme de liberté sexuelle et d'émancipation de la femme. Les prostituées, bientôt imitées par les femmes de

¹ Sur l'influence du dix-huitième siècle sur les Esthètes de la fin du dix-neuvième siècle en Angleterre, et notamment sur le théâtre d'Oscar Wilde, voir Linda C. DOWLING, "The Aesthetes and the Eighteenth Century", *VS* 20. 4 (1977) : 357-377.

² Pour un historique très complet sur la notion de mascarade au dix-huitième siècle et ses origines, voir particulièrement Terry CASTLE, *Masquerade and Civilization — The Carnavalesque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction* (Stanford : Stanford University Press, 1986).

la bonne société, ne venaient-elles pas masquées dans les théâtres de la Restauration¹ ? Comme plus tard dans les bals masqués de la fin du dix-neuvième siècle, ces scènes de mascarade étaient toujours un moment de transgression avec, à l'arrière plan, la fascination de l'interdit et la notion de quelque chose de moralement dangereux et excitant. La mascarade — qui est avant tout déguisement — entraîne une transgression du code sartorial et par là même de l'identité — cette identité donnée à l'homme par Dieu. D'où le comportement profondément asocial, voire anti-social, de l'homme ou de la femme déguisés : l'association récurrente entre le déguisement, concret ou abstrait, et le personnage du criminel ou du traître dans les romans du dix-huitième et du dix-neuvième siècles, en est une illustration flagrante². Cette transgression du code sartorial revêtait une signification toute particulière dans un siècle où de nombreuses correspondances étaient établies entre le langage et l'habit : comme les mots, les habits ne parlent-ils pas de la personne qui les porte et ne deviennent-ils pas en cela un système de communication à part entière ? Auquel cas, la transgression du code sartorial s'apparente tout simplement au mensonge, à l'insincérité — ces deux autres constantes des pièces de la Restauration : le masque concret du déguisement trouve son parallèle et son complément quasi-obligatoire dans le masque abstrait du mensonge, et ces deux notions ne manquèrent pas d'intéresser fortement les artistes et les écrivains de la fin du siècle.

La notion de transgression associée aux mascarades avait enfin pour fondement le fait que ces manifestations masquées, quelle qu'en soit la nature, étaient avant tout symboles d'une volonté de retour à un état précédant l'ordre établi. Au dix-huitième siècle comme plus tard dans les dernières décennies du dix-neuvième siècle, le rejet de l'ordre établi prenait la forme d'un refus de la structure d'oppositions sur laquelle la civilisation tout entière de l'époque était fondée, et d'une volonté de faire coïncider les contraires. Le thème de l'androgynie, caractéristique de toute la seconde moitié du dix-neuvième siècle dans la littérature française et anglaise, mais plus particulièrement des deux dernières décennies, est l'un des aboutissements de ce jeu de masques : il trouve d'ailleurs une source directe dans la littérature de la fin du dix-huitième siècle. Mario Praz analyse

¹ La Reine Anne alla d'ailleurs jusqu'à interdire le port de masques au théâtre au siècle suivant. Les prostituées restèrent, au dix-neuvième siècle, associées à la notion de masque, celui-ci étant censé cacher quelque chose de honteux et d'inavouable. La description du visage des prostituées sous les termes "painted faces" ou "painted cheeks" allait dans le même sens puisque le maquillage est une forme extrême du masque.

² Voir à ce sujet Jean-Claude VAREILLE, *L'homme masqué, le justicier et le détective* (Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1989).

l'androgynie comme le produit d'une parabole des sexes très nettement perceptible au dix-neuvième siècle : après un début de siècle caractérisé par la toute-puissance virile du héros byronien, la seconde moitié du siècle fut marquée, selon Praz, par la prédominance de la femme — une femme qui s'émancipe et tend à écraser l'homme devenu fragile. L'androgynie serait en quelque sorte le point d'intersection de ces deux mouvements, la solution consistant à revenir aux temps originels, avant même que ne soient créés les principes mâle et femelle. L'androgynie était par essence opposé à la structure dualiste de la civilisation, d'où la réception négative qui lui fut accordée par le public victorien :

The ideal of the androgyny, as it developed in the late eighteenth century and throughout the nineteenth, expresses one of the most ancient concepts of Western civilization, that of the original, harmonious, sexually integrated constitution of the person before being divided into the artificial, externalized opposites of male and female. The ideal of the androgyny expresses humanity's yearning to return to that primal state of perfect interior balance. [...] They came to see the notion of an androgynous world as a more natural alternative to the universe of absolute opposites proposed by the middle-classes. These artists' adherence to variously developed concepts of the androgynous nature of the soul of man became the affirmation of a balanced personal identity beyond the artificial contrasts created by industrialized bourgeois society to make its system of dominance and submission, struggle and the externalization of selfhood, a self-perpetuating one¹.

En Angleterre, les notions de masques et leurs dérivés, si elles étaient principalement issues du dix-huitième siècle, furent complétées par le biais de l'influence italienne de la *Commedia dell'Arte* et japonaise du théâtre du Nô. Cette influence fut indirecte puisque c'est essentiellement par l'intermédiaire de l'art français que les artistes et écrivains anglais découvrirent ces traditions étrangères du masque et les greffèrent à ce que le siècle précédent leur avait déjà appris.

L'influence du théâtre japonais ne sera qu'évoquée rapidement ici car si elle était déjà significative à l'époque où parut le *Yellow Book*, elle le fut beaucoup plus au début du vingtième siècle, notamment grâce aux recherches de Yeats sur ce type de théâtre masqué. Cet intérêt naissant pour le Nô et le Kabuki faisait partie d'une mode plus globale pour le Japon, née en France quelques années plus tôt, et rapidement importée par quelques artistes francophiles en Angleterre. Au début du dix-neuvième siècle, en effet, peu d'études avaient permis aux Européens de se faire une idée précise de l'art et des coutumes japonaises. La véritable découverte du Japon se fit lorsque ce pays engagea ses premiers traités commerciaux avec les pays d'Europe dans la seconde moitié du dix-

¹ Bram DIJKSTRA, "The Androgyny in Nineteenth Century Art and Literature", *Comparative Literature* 26 (1974) : 62-73 [63].

neuvième siècle : Grande Bretagne en 1854, Pays Bas en 1856 et France en 1858. Dès les années 1850, des auteurs comme les frères Goncourt, Philippe Burty, puis Charles Baudelaire, aidèrent grandement à la propagation du japonisme par l'intérêt qu'ils portèrent dans leurs écrits aux traditions et à l'art japonais. Parallèlement, plusieurs expositions universelles (dont celle de Londres en 1862) aidèrent au développement du japonisme en présentant des bronzes, des laques ou des estampes japonais — si bien qu'au début des années 1880, l'art japonais commençait à être bien connu et à toucher un public relativement large. Enfin, l'ouverture à Paris en 1862, rue de Rivoli, de La Porte Chinoise, où se rendaient souvent les Goncourt, Baudelaire, mais aussi des étrangers "japonisants" parmi lesquels le plus assidu était probablement Whistler, aida également à propager cette mode dans les domaines de l'art, du mobilier, de la mode et de la décoration.

Comme le note Monneret dans son article sur le Japonisme : "[...] ce n'est pas la qualité des oeuvres qui a été à l'origine de [l']influence [des Japonais] sur l'art européen, mais le bouleversement apporté dans les habitudes visuelles par une nouvelle façon de traiter la perspective et le rapport des couleurs entre elles"¹. Les Impressionnistes, mais aussi les précurseurs des mouvements de l'art nouveau et des arts décoratifs, s'inspirèrent alors peu à peu des motifs floraux et géométriques, des formes irrégulières, de l'aspect toujours décoratif et de la souplesse de la ligne japonaise². La technique de l'estampe les influença notamment, avec ses couleurs claires, sa mise en page décentrée, son absence de modelé et son graphisme sobre et dépouillé. Edmond de Goncourt s'indigna d'ailleurs contre les critiques qui n'avaient pas compris cette influence : "Malheureux, ils ne se sont pas aperçus à l'heure qu'il est que tout l'impressionnisme, la mort du bitume, etc., etc., est fait par la contemplation et l'imitation des impressions claires du Japon"³. Cette influence fut durable, tant en France qu'en Angleterre où après Whistler, Wilde et Beardsley contribuèrent à propager la mode du japonisme, et se traduisit jusqu'au début du vingtième siècle dans les oeuvres des Nabis et des Fauves.

¹ MONNERET, "Japonisme", *L'impressionnisme* 175-179 [176].

² Voir notamment l'influence japonaise sur tout le développement du poster. Des posters avant l'heure existaient dès la fin du dix-huitième siècle au Japon (Hokusai, le grand maître, en peignait). Souvent ils servaient à présenter des spectacles. Des artistes comme Chéret, Willette, Lautrec ou, en Angleterre, Beardsley, furent fortement influencés par l'art japonais et ses différentes écoles de dessin. Voir à ce sujet Raymond NEEDHAM, "The Influence of Japanese Art on Poster Design", *The Poster and Art Collector* 32 (1898) : 102-103.

³ Cité dans MONNERET, "Japonisme" : 178.

C'est dans ce contexte propice que le théâtre de masques japonais — et notamment le Nô — commença à recevoir un écho de plus en plus large et de plus en plus intéressé de la part du public français et anglais. Le Nô, dont la forme existe depuis le début du quinzième siècle au moins, est un théâtre de masques typique de l'ensemble du théâtre oriental. Dans une pièce Nô, les seuls véritables masques sont portés par les acteurs principaux (*shite*) même si les acteurs secondaires, pour être en harmonie avec les autres, prennent également des expressions de masques. En fait, chaque acteur ou danseur a un visage immédiatement identifiable : un masque bleu symbolise un homme bon, un masque rouge — un héros loyal et un masque jaune — un homme réservé mais intelligent et possédant des pouvoirs et une force cachés¹. Les jeunes femmes, elles, portent des masques recouverts de laque blanc tandis que les démons ont des masques plus ou moins colorés. Ce type de théâtre a donc la caractéristique paradoxale, pour l'habitué, de présenter un jeu excessivement expressif alors qu'au lieu de visages mobiles, le spectateur ne voit que des masques immobiles. Cependant, pour le non initié, le spectacle est difficilement compréhensible car le jeu de masques induit une nouvelle relation acteurs / public et place le jeu des regards dans une autre perspective. C'est cette perspective qui commençait à intéresser les Français sur la fin du siècle, comme le montrent les initiatives entièrement nouvelles et révolutionnaires d'un Alfred Jarry ou la déclaration suivante de Baudelaire à propos du théâtre : "[...] je ne nie absolument pas la valeur de la littérature dramatique. Seulement, je voudrais que les comédiens fussent montés sur des patins très haut, portassent des masques plus expressifs que le visage humain, et parlassent à travers des porte-voix"². En Angleterre, cependant, si les nouvelles avancées théâtrales se faisaient déjà confusément sentir, elles n'étaient encore que des balbutiements : ce n'est qu'au tournant du siècle que les recherches de Yeats ou les articles de Symons sur les spectacles Nô lancèrent véritablement l'Angleterre dans une nouvelle vague japonisante. Il n'en reste pas moins que l'intérêt naissant pour le Nô ne faisait que renforcer la pertinence de la notion de masque dans l'esprit des écrivains et artistes concernés.

Plus directe en revanche fut l'influence de la Commedia dell'Arte même si, une fois de plus, l'intermédiaire de la France fut significatif. Née en Italie au seizième siècle, la Commedia dell'Arte était au départ une comédie ambulante qui influença très tôt la France puisque dès la seconde moitié du seizième siècle, des troupes italiennes vinrent faire

¹ Walter SORELL, *The Other Face : the Mask in the Arts* (London : Thames & Hudson, 1973) 58.

² Charles BAUDELAIRE, *Mon cœur mis à nu*, 1887, *Journaux intimes. Fusées. Mon cœur mis à nu*, éd. Jacques CREPET et Georges BLIN (Paris : J. Corti, 1949) 61.

concurrence aux troupes françaises pour n'être renvoyées définitivement qu'en 1779. Pendant ces longues années, les personnages de la Commedia, et notamment ceux d'Arlequin et de Pierrot, avaient inévitablement influencé les hommes de théâtre français qui, tel Molière, introduisirent des personnages masqués ou enfarinés dans leurs pièces. Par la suite, la seconde moitié du dix-neuvième siècle reprit à son compte les personnages d'Arlequin et de Pierrot qui, s'ils n'étaient pas les personnages principaux de la Commedia dell'Arte italienne à ses débuts, devinrent sous la plume des écrivains et des artistes français et anglais de véritables symboles.

Arlequin, dont le personnage fut repris sur de nombreuses invitations ou affiches de théâtre à la fin du dix-neuvième siècle, représente non seulement la ruse et l'habileté comme dans la Commedia initiale, mais aussi, à l'image de son habit bigarré, l'instabilité :

Il est l'image de l'indéterminé et de l'inconsistant, sans idée, sans principe, sans caractère. Son sabre n'est que de bois, son visage est masqué, son vêtement fait de pièces et de morceaux. Leur disposition en damier évoque une situation conflictuelle, celle de l'être qui n'a pas réussi à s'individualiser, à se personnaliser, à se détacher de la confusion des désirs, des projets et des possibles¹.

Pourtant, s'il est une référence à la fracturation de l'identité, Arlequin est aussi l'annonce d'une possible réunification de ces morceaux épars, comme le souligne Starobinski : "Décrochant une étoile, rapprochant ciel et terre, [Arlequin] réunit surnaturellement ce qui est naturellement séparé. Un retour magique à l'unité cosmique nous est annoncé"². Le personnage acquiert ainsi une valeur positive qu'est loin de posséder Pierrot.

Dès les débuts de la Commedia, en effet, Pierrot est l'opposé d'Arlequin. Maladroit, naïf, rêveur, il est toujours rejeté par sa fiancée Colombine. La notion d'échec associée à son nom explique pourquoi les artistes de la seconde moitié du dix-neuvième siècle voulurent en faire le symbole de l'artiste et de sa créativité. Pierrot est un personnage hors de la réalité matérielle des choses comme le montre son association récurrente à la lune. Le traitement qu'en firent les mimes Debureau père et fils dans les années 1820-1850 augmenta la valeur de détachement et de distanciation déjà inhérente à son personnage. Par la suite, et notamment dans les dernières décennies du siècle, Pierrot fleurit sur de nombreux posters et devint très populaire. Jules Chéret s'identifia à lui, tout

¹ Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, "Arlequin", *Dictionnaire des symboles — mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* (Paris : Robert Laffont, 1982) 76.

² Jean STAROBINSKI, *Portrait de l'Artiste en saltimbanque* (Genève : Editions Skira, 1970) 127.

comme Willette qui alla jusqu'à créer le journal *Pierrot*. Dans les années 1890 en France, *La Plume* fut l'exemple d'un autre journal qui consacra de nombreux poèmes à Pierrot, souvent vu comme le synonyme de la fin du siècle et de son échec inévitable. Son visage blanc fariné était alors inévitablement associé à la mort, et chez certains auteurs il devint un personnage diabolique, macabre, un "Anti-Pierrot" comme le définit Milly Heyd qui explique comment le personnage innocent de la Commedia put être ainsi transformé en une image décadente par excellence :

[...] Pierrot's image exemplified the ideal of "Against Nature", the decadent worship of the artificial and the painted. Pierrot as a stage figure had no place in real life, while at the same time cosmetics and applied colouring were an integral part of his personality. Artists therefore found in him a symbol of their art ; his artificiality, and his ideology of detachment from life, and of devotion to the world of phantasy, the Muses and poetic inspiration made it easy for them to identify with him¹.

Image du Paria, Pierrot s'intégra donc aisément à la philosophie décadente² et il n'est alors pas étonnant de le retrouver de façon insistante dans les dessins de Beardsley, la prose de Symons, ou *The Pierrot of the Minute*, pièce de Dowson. D'ailleurs, si John Lane avait créé la collection "The Pierrot's Library", c'est que son instinct commercial avait vu dans le personnage un créneau intéressant. Chez ces auteurs, comme chez leurs amis français, l'image de Pierrot était souvent arrivée bien loin de celle que l'imagerie populaire continuait d'utiliser : elle s'était transformée en celle du dandy pessimiste et morbide que Verlaine saisit si bien :

Ce n'est plus le rêveur lunaire du vieil air
 Qui riait aux aïeux dans les dessus de porte ;
 Sa gaîté, comme sa chandelle, hélas ! est morte,
 Et son spectre aujourd'hui nous hante, mince et clair.
 Et voici que parmi l'effroi d'un long éclair
 Sa pâle blouse a l'air, au vent froid qui l'emporte,
 D'un linceul, et sa bouche est béante de sorte
 Qu'il semble hurler sous les morsures du ver.

Avec le bruit d'un vol d'oiseaux de nuit qui passe,
 Ses manches blanches font vaguement par l'espace
 Des signes fous auxquels personne ne répond.

Ses yeux sont deux grands trous où rampe du phosphore,
 Et la farine rend plus effroyable encore
 Sa face exsangue au nez pointu de moribond³.

¹ Milly HEYD, *Aubrey Beardsley ; Symbol, Mask, and Self-Irony*, American University Studies Series 4 ; English Language Literature 35 (Frankfurt am Main ; Bern ; New York : Peter Lang, 1986) 36.

² Voir l'article d'Andrew G. LEHMANN, "Pierrot and Fin de Siècle", *Romantic Mythologies*, éd. Ian FLETCHER (Londres : Routledge & Kegan Paul ; New York : Barnes & Noble, 1967) 209-223.

³ Cité par LEHMANN, "Pierrot" 221-222.

Les nouvelles caractéristiques attribuées à Pierrot parlaient d'elles-mêmes et expliquaient pourquoi les écrivains et artistes fin de siècle le préféraient à Arlequin : ne symbolisait-il pas mieux que le second la sensation d'épuisement et de stérilité intellectuelle à laquelle ils avaient abouti et de laquelle ils se sentaient incapables de se défaire ?

Au travers d'influences aussi diverses que celles du Nô japonais et de la Commedia dell'Arte italienne, la France cultivait littéralement le culte du masque au dix-neuvième siècle. Dans le domaine littéraire, le phénomène se traduisit par *Le Roi au Masque d'Or* de Marcel Schwob, la nouvelle "Le masque" de Maupassant ou d'innombrables poèmes tels ceux cités par Philippe Jullian dans son article "Nostalgies fin de siècle" :

Masques sans larmes sous la pluie
Où la pluie aux soirs d'ombre éperdument ruisselle,
Paupières closes d'où rien d'autre ne ruisselle
Que les froides larmes de pluie¹.

Lointainement et si mystiquement pareils
De grands masques d'argent que la brume recule
Voguent au jour tombant sur les tombants soleils².

Ces quelques exemples, choisis parmi une multitude d'autres, soulignent le côté inquiétant, voire surnaturel du masque, un côté qui fut tout spécialement bien saisi par Jean Lorrain dans ses *Histoires de Masques*, recueil d'écrits entièrement centrés sur la fascination qu'exerçaient les masques sur l'auteur :

Le mystère attirant et répulsif du masque, qui pourra jamais en donner la technique, en expliquer les motifs et démontrer logiquement l'impérieux besoin auquel cèdent, à des jours déterminés, certains êtres, de se grimer, de se déguiser, de changer leur identité, de cesser d'être ce qu'ils sont ; en un mot, de s'évader d'eux-mêmes ?

[...] Le masque, c'est la face trouble et troublante de l'inconnu, c'est le sourire du mensonge, c'est l'âme même de la perversité qui sait corrompre en terrifiant ; c'est la luxure pimentée de la peur, l'angoissant et délicieux aléa de ce défi jeté à la curiosité des sens : "Est-elle laide ? est-il beau ? est-il jeune ? est-elle vieille ?" C'est la galanterie assaisonnée de macabre et relevée, qui sait ? d'une pointe ignoble et d'un goût de sang ; car où finira l'aventure ? dans un garni ou dans l'hôtel d'une grande demi-mondaine, à la Préfecture peut-être, car les voleurs se cachent aussi pour commettre leurs coups, et, avec leurs sollicitants et terribles faux visages, les masques sont aussi bien de coupe-gorge que de cimetière : il y a en eux du tire-laine, de la fille de joie et du revenant.

Voilà, pour ma part, l'impression un peu opprimante et déprimante aussi que me laissent les masques ; or, cela est tout personnel, mais l'âme d'un de ces masques, le

¹ Henri de REGNIER (1864-1936, poète et romancier français adepte du symbolisme dans la première phase de son oeuvre), "Hélène", cité dans Philippe JULLIAN, "Nostalgies fin-de-siècle", *Gazette des Beaux-Arts* 74 (1969) : 161-174 [173].

² Emile VERHAEREN, "Soir", cité dans JULLIAN, "Nostalgies fin-de-siècle" : 173.

passé ou même la minute présente d'un de ces êtres mystérieux de soie et de carton, d'un de ces masques isolés, surtout de ceux que l'on voit, les nuits de bals masqués, errer grelottants et piteux, d'un trottoir à l'autre, sous les quolibets des passants, voilà ce qu'il serait curieux de connaître ; la raison du costume et de l'incognito d'un de ces désemparés, inquiétantes épaves de la joie populaire échouées, par les nuits de gelée, à travers les grandes villes, fantoches nocturnes nés peut-être à la lueur blême des becs Auer et des lampes électriques, au jour naissant évanouis¹.

Le côté grotesque, sordide et malsain du masque est l'enseignement final qu'une étude superficielle de la notion peut apporter. Il explique en grande partie pourquoi, lorsqu'ils sentirent le jeu de masques qui se cachait ou se révélait explicitement dans de nombreuses vies et oeuvres de la fin du siècle en Angleterre, les Victoriens bien pensants s'indignèrent et se détournèrent, choqués de ce qu'ils pensaient être une simple scène de publicité et d'exhibitionnisme gratuits.

¹ Jean LORRAIN, "L'un d'eux", *Histoires de Masques* (Paris : Christian Pirot, 1987) 18-22 [18-19].

Chapitre 8 : La coterie masquée du *Yellow Book*

Derrière les couvertures jaunes du *Yellow Book* se cachait tout un univers d'artistes et d'écrivains parmi lesquels certains jouèrent de la notion de masque dans leur propre vie, et parfois de façon très complexe. Diverses formes de ce jeu se distinguent, dont certaines peuvent être directement liées au masque, comme le dandysme ou la pseudonymie. D'autres aspects de la vie et des convictions de ces auteurs et artistes ne peuvent être associés à un jeu de masques qu'en raison du traitement qu'ils subirent entre leurs mains. Un point commun se détache toutefois de ces manifestations : le désir de paraître, de se distinguer des autres, que les lecteurs assimilèrent le plus souvent à une simple affectation, mais qui correspondait à un désir plus profond de transcender la fracture existentielle de l'être en essayant de lui reconstruire une véritable identité.

Dandys fin de siècle

Malgré de nombreux ancêtres dont les Macaronis, raffinés et extravagants, qui naquirent en Angleterre dans les années 1770, le dandy¹ n'apparut véritablement que durant la Régence du Prince de Galles, futur George IV. Celui-ci, oisif et frivole, ne se soucia jamais que de la classe aristocratique, très fermée encore à l'époque, et favorisa largement l'ascension de Lord Byron (1788-1824), l'un des premiers véritables dandys. Phénomène typiquement anglais au départ, le dandy eut également de nombreux adeptes en France au dix-neuvième siècle : Stendhal (1783-1842), Honoré de Balzac (1799-1850), le Comte d'Orsay (1801-1852), Eugène Sue (1804-1857), Jules Barbey d'Aurevilly (1808-1889), et bien sûr Charles Baudelaire (1821-1867). En Angleterre, aux côtés de Lord Byron le nom le plus souvent cité parmi les dandys de la grande époque de la Régence est celui de George Brummell (1778-1831). Les vingt dernières années du

¹ L'origine du mot, qui apparaît dès la fin du dix-huitième siècle dans des ballades écossaises, reste incertaine. Certains y voient une abréviation de l'expression écossaise "Jack-a-dandy", se référant à un homme affecté, où "Dandy" est une abréviation populaire du prénom "Andrew". ; d'autres préfèrent y voir une reprise du mot français "dandin". Pour toute cette partie, les ouvrages de base sont celui d'Emilien CARASSUS, *Le mythe du dandy* (Paris : Armand Colin, 1971) et celui, d'approche plus philosophique, de Françoise COBLENCÉ, *Le dandysme, obligation d'incertitude* (Paris : PUF, 1988). De nombreux autres ouvrages d'intérêt ont été publiés sur le sujet dans ces vingt dernières années : ils sont cités en bibliographie.

dix-neuvième siècle virent également éclore tout un groupe de dandys, dont certains publièrent dans le *Yellow Book* ou y furent intimement associés, qui reprirent la philosophie de Byron et Brummell en lui ajoutant les caractéristiques de leur époque, et notamment une touche supplémentaire d'esthétisme. Comme l'écrivit Baudelaire dans son remarquable essai sur le dandysme, les fins de siècle, périodes de transition, sont par définition propres à l'éclosion de phénomènes dandys :

Le dandysme apparaît surtout aux époques transitoires où la démocratie n'est pas encore toute puissante, où l'aristocratie n'est que partiellement chancelante et avilie. Dans le trouble de ces époques quelques hommes déclassés, dégoûtés, désœuvrés, mais tous riches de force native, peuvent concevoir le projet de fonder une espèce nouvelle d'aristocratie (...). Le dandysme est le dernier éclat d'héroïsme dans les décadences. (...) Le dandysme est un soleil couchant ; comme l'astre qui décline, il est superbe, sans chaleur et plein de mélancolie. Mais, hélas ! la marée montante de la démocratie, qui envahit tout et qui nivelle tout, noie jour à jour ces derniers représentants de l'orgueil humain et verse des flots d'oubli sur les traces de ces prodigieux mirmidons¹.

La crainte de la démocratie exprimée par Baudelaire est bien proche des préoccupations des esthètes de la fin du dix-neuvième siècle en Angleterre qui voyaient en l'avènement de la classe bourgeoise la fin de toute prétention de l'art dans la société. Plus objective, et avec le recul, Maud Sacquard de Belleroche montre que dans le cas de l'Angleterre et de son fameux esprit de compromis, dandysme et industrialisation ou démocratisation n'étaient pas incompatibles mais complémentaires. Dans une période où la productivité était devenue le principe clé des classes bourgeoises tandis que l'aristocratie perdait en prestige et en puissance, le dandysme semblait rétablir une sorte d'équilibre vital entre art et matérialisme :

[...] le dandysme est accepté, en Angleterre, par l'ensemble du corps social. Il réalise, historiquement et socialement, la dualité de l'âme anglaise ; il rétablit le "dialogue" rituel, origine de la stabilité anglo-saxonne. Le dandy concentre sur lui toute l'extravagance qui, à égalité avec la morosité et le conformisme, se partage le coeur anglais. [...] N'oublions pas une forme moins violente, et d'autant plus efficace, du dialogue dont l'exemple le plus parfait est fourni par l'opposition — on a presque envie de dire le couple — Gladstone-Disraeli : puritanisme contre dandysme, Angleterre marchande contre Angleterre mondaine, le résultat du combat étant, en fin de compte, la plus grande Angleterre².

L'aristocratie de l'époque était une classe sociale en pleine mutation qui cherchait toujours à s'accrocher à ses privilèges. Les années 1880 et 1890 virent ainsi la naissance d'une

¹ Charles BAUDELAIRE, "Le Dandy", *Curiosités Esthétiques*, 1845, *Curiosités Esthétiques, L'Art Romantique et autres oeuvres critiques* (Paris : Editions Garnier Frères, 1962) 484-485.

² Maud SACQUARD DE BELLEROCHE, *Du dandy au play-boy* (Paris : Editions Mondiales, 1964) 22-23.

multitude de coteries ou cliques aristocratiques très fermées, dont la plus connue fut peut-être celle des Souls¹, qui participèrent à la fragmentation de la haute société à la fin du siècle. De façon intéressante, ces coteries réservées à une élite avaient de nombreux points communs avec les différentes coteries constituant le paysage artistique et littéraire de l'époque. Loin de former de véritables mouvements, elles se contentaient de regrouper, sous une bannière très large, un nombre restreint de personnes partageant certains points de vue : le *Yellow Book*, le *Savoy*, le Rhymers' Club, ou le "mouvement" esthétique ou décadent, n'avaient pas de motto beaucoup plus précis. Les unes comme les autres semblaient tout simplement naître de l'ennui et de la lassitude ressentis au plus profond d'eux-mêmes par les aristocrates et les artistes dans une fin de siècle où leur ennemi commun, le Philistin, envahissait peu à peu tous les domaines de la vie. Cet ennui et cette lassitude, souvent paradoxalement combattus par l'oisiveté et l'affectation, étaient la risée des journaux satiriques. *Punch*, parmi de nombreux autres exemples, relata la nouvelle folie des classes aristocratiques dans les années 1880 qui consistait à aller visiter les quartiers pauvres de Londres — histoire de se dépayser et d'oublier la monotonie des fastes de la vie d'aristocrate :

THE VERY LATEST CRAZE ; OR, OVERDOING IT

"What, going already ? And in Mackintoshes ? Surely you are not going to Walk !"
 "Oh, dear no ! Lord Archibald is going to take us to a dear little slum he's found out near the Minories — such a fearful place ! Fourteen poor Things sleeping in One Bed, and no Window ! — and the Mackintoshes are to keep out Infection, you know, and hide one's Diamonds, and all that !"²

Le ton employé et les thèmes abordés par l'humoriste de *Punch* sont sensiblement les mêmes que ceux qui étaient utilisés à la même époque au sujet des esthètes — preuve supplémentaire de l'étroite association qui existait entre ces deux catégories de la population. Ce rapprochement est d'ailleurs également caractéristique de toute la deuxième partie du dix-neuvième siècle en France où, pour mieux marquer la ressemblance morale des artistes et des aristocrates, certains n'avaient pas hésité à créer un nouveau concept, "l'ariste" :

¹ Les Souls étaient un groupe de trente-six personnes au plus, parmi lesquelles des membres des familles Balfour, Wyndham, Asquith, Lyttelton, Tennant, Elcho et Lord Pembroke, qui se réunirent de 1888 à 1895 environ. Voir à ce sujet Nancy W. ELLENBERGER, "The Souls and London 'Society' at the End of the Nineteenth Century", *VS* 25. 2 (1982) : 133-160, et Jane ADBY et Charlotte GERE, *The Souls* (London : John Murray, 1985).

² *Punch*, 1883, cité dans ADBURGHAM, *A Punch History* 143.

Pour mieux marquer la supériorité de l'artiste, certains préfèrent le désigner d'un terme plus rare. Ainsi Joséphin Péladan, estimant que la société doit le compter au nombre des "meilleurs", joue sur le mot et le nomme "ariste" ; il parle bientôt d'un "art aristique". Les milieux de la "Jeune Belgique" créent de leur côté le composé *aristartiste*¹.

Dans ce contexte où l'artiste se voulait le plus souvent aristocrate de l'esprit, et où la notion d'élite n'avait probablement jamais été aussi forte chez lui, le dandy fin de siècle, qui comme tout dandy était fasciné par l'aristocratie, ne pouvait que s'intéresser également à l'artiste et se rapprocher ainsi des esthètes définis plus haut qui eux aussi mettaient le paraître au-dessus de l'être et la surface au-dessus de la substance.

Avant d'étudier le phénomène particulier du dandysme fin-de-siècle, également appelé dandysme esthétique, il convient de s'attarder sur la définition du véritable dandysme dont il n'est qu'une forme dégénérée dans de nombreux cas. Toujours selon Maud Sacquard de Belleruche, "le dandysme n'est que nuance"², ce qui insiste sur le fait souvent oublié (même par un Carlyle lorsqu'il écrivit que le dandy n'est rien de plus qu'un "porteur d'habit" ("a clothes-wearing man")³) que le dandy recherche l'élégance, certes, mais une élégance raffinée et discrète, non tapageuse au départ. Les excès commis parmi les esthètes et décadents de la fin du siècle ne sont normalement pas dignes d'un véritable dandy. Le dandy, par essence, s'attache à son aspect physique et vestimentaire, avec un amour exacerbé du détail : il saura dissenter sur les mille et une façons de nouer sa cravate ou hésiter sur la nuance de jaune de ses gants, tel Lord Byron. Ces attitudes peuvent paraître grotesques à un public profane, mais le dandysme est un art, une religion réservée à une élite, et il possède ses propres règles que les non initiés ne peuvent comprendre. Pour lui, la Beauté doit régner sur le monde, et il passera sa vie à rendre Beau chaque parcelle de lui-même, ne s'arrêtant jamais dans sa progression même s'il sait que l'oeuvre d'art qu'il crée au jour le jour sera tôt ou tard victime du Temps — car beaucoup plus que les regards ironiques ou incompréhensifs qu'il accepte avec son impassibilité légendaire, le Temps qui passe sans jamais revenir est l'ennemi héréditaire du dandy, celui qui finira par le vaincre en dépit de tous ses défis.

L'art dandy passe tout d'abord par les deux constantes de l'oisiveté et de l'artifice. Si le dandy *est*, jamais il ne *fait* :

¹ Jean LETHEVE, "Un mot témoin de l'époque 'fin de siècle' : esthète", *Revue d'histoire littéraire de la France* 64 (1964) : 436-446 [437].

² SACQUARD, *Dandy* 65.

³ Thomas CARLYLE, "The Dandiacal Body", *Sartor Resartus*, 1831, *The Works of Thomas Carlyle*, 8 vols (London : Chapman & Hall Ltd, 1907) 1 : 217.

On peut se demander si le dandysme n'est pas la concrétisation d'un rêve intemporel et universel : celui d'un paradis réservé aux aristocrates de l'esprit qui ne se seraient donné que la peine de naître, ignorant tout des vertus du faire (faire de l'argent, faire des enfants, faire une société, faire du bien, etc.) mais s'accordant à loisir le plaisir d'être entièrement pour soi (être beau, être brillant, être soi-même, etc.)¹

A cet effet, le dandy cultive son image, soigne son corps et ressent — ou essaie de ressentir — le minimum d'émotions. Baudelaire oppose le dandy, symbole du triomphe de l'esprit sur les sensations, à la femme :

La femme est le contraire du dandy. Donc elle doit faire horreur. La femme a faim et elle veut manger. Soif et elle veut boire. Elle est en rut et elle veut être foutue. Le beau mérite ! La femme est naturelle, c'est à dire abominable... La femme ne sait pas séparer l'âme du corps. Elle est simpliste, comme les animaux. Un satiriste dirait que c'est parce qu'elle n'a que le corps².

En fait, le dandy n'a souvent que peu de relations durables ou véritables avec les femmes mais possède une part importante de féminité. Son caractère est essentiellement androgyne : "[...] le dandysme représente une tentative pour fusionner en un être unique, supérieur, les principes qui divisent l'homme et le monde : actif et passif, *yang* et *yin*, mâle et femelle, *animus* et *anima*, sadisme et masochisme"³. Pourtant, la description de la femme en tant qu'être purement naturel ne doit pas faire croire que le dandy n'a pas sa part de naturel. Son naturel est d'essence différente et nouvelle, puisqu'il passe par l'artifice et le masque : à l'image des personnages des pièces de la Restauration, le côté hautement artificiel du dandy débouche sur un naturel sans précédent. Lui pour qui le dix-huitième siècle est une époque dorée, se rapproche des personnages de ces comédies — ces beaux esprits qui poussent l'artificiel à un point si extrême qu'il en devient le véritable naturel. Comme le montre Giuseppe Scaraffia dans sa petite bible du dandysme, le dandy juge la société qui l'entoure hypocrite et artificielle. Celle-ci ne révèle qu'une nature acquise au fil de ses interdits et de ses inhibitions ; le rôle que s'octroie le dandy est alors, par le biais de l'artifice, d'aller chercher le véritable naturel au-delà de la surface :

Dans une société artificielle, seul l'artifice permet de préserver le naturel. Le regard que le dandy porte en permanence sur lui-même est donc la conséquence de sa rébellion contre toutes les formes de contamination du pouvoir. Il se raidit dans la recherche d'un naturel qui reste enfoui sous l'écorce d'une nature acquise⁴.

¹ Henriette LEVILLAIN, introduction, Giuseppe SCARAFFIA, trad. Henriette LEVILLAIN, *Petit dictionnaire du dandysme* (Paris : Sand, 1988) 12-13.

² BAUDELAIRE, *Mon coeur mis à nu* 53.

³ Michel LEMAIRE, *Le dandysme de Baudelaire à Mallarmé* (Paris : Editions Klincksiek, 1978) 60.

⁴ SCARAFFIA, *Dictionnaire du dandy* 77.

C'est ainsi que le dandy affirme haut et fort la supériorité du paraître et de l'artifice, tel Baudelaire dans *Salon de 1859* :

Je désire être ramené vers les dioramas dont la magie brutale et énorme sait m'imposer une utile illusion. Je préfère contempler quelques décors de théâtre, où je trouve artistiquement exprimés et tragiquement concentrés mes rêves les plus chers. Ces choses, parce qu'elles sont fausses, sont infiniment plus près du vrai ; tandis que la plupart de nos paysagistes sont des menteurs, justement parce qu'ils ont négligé de mentir¹.

Dans cette déclaration se retrouve presque fidèlement transposée la théorie du mensonge et de la vérité que développa Oscar Wilde², ainsi que la fascination pour le monde du théâtre, lieu de l'artifice par excellence, que l'on retrouvera chez de nombreux collaborateurs du *Yellow Book*. S'il ne toucha pas un très grand nombre de personnalités littéraires ou artistiques — étant réservé à une élite, il ne le pouvait d'ailleurs pas — le dandysme influença néanmoins de son esprit le monde des arts britanniques des années 1890.

Le dandysme est par dessus-tout un art de l'éphémère : le dandy est roi de la fête, cet art fugitif par excellence — d'où la fascination que nombre d'entre eux exprimèrent pour les spectacles du cirque ou les fêtes foraines. Il crée, il élabore son personnage de dandy, son oeuvre d'art, tout en sachant pertinemment dès le départ que sa création fait partie de celles qui ne peuvent survivre à leur créateur :

La fête est une des constantes du dandysme, l'art par excellence puisque fugitif ; sitôt les dernières lueurs éteintes, il ne vit que dans le souvenir des participants et du public.

Or, la fête, cet art de l'instant, vit et meurt avec son créateur, n'est plus rien sans lui. La fête, comme la beauté, jaillit, éclate et s'éteint.

Lucie Delarue-Mardrus rappelle ce que signifiait pour Wilde le mot "fête" : "Au bout de plusieurs mois, il parlait encore d'une fête avec un tremblement de satisfaction dans la voix."

Ainsi, comme tout artiste, le dandy lutte contre le temps. Mais son combat est retardateur et sa défaite — d'aucuns l'appellent sa gloire — certaine³.

C'est ainsi que le dernier élément essentiel de l'art dandy passe par la définition de son public — un public d'élite pour un acteur d'élite. Lui qui s'oppose avant tout au vulgaire, lui dont le seul culte est celui de sa propre image, estime que le seul public capable d'apprécier sa performance est la haute société. Toutefois, malgré ses liens avec la société, le dandy est avant tout emblème d'isolement et de solitude. En cherchant à surprendre, il ne fait qu'agrandir la distance qui le sépare de son public. A cet égard, il s'oppose en tous

¹ Charles BAUDELAIRE, *Salon de 1859, Oeuvres Complètes*, 2 vols (Paris : Gallimard, 1976) 2 : 668.

² Voir le chapitre 9 consacré à l'auteur.

³ SACQUARD, *Dandy* 208.

points au snob qui lui aussi évolue dans les hautes sphères mais ne fait qu'imiter sans jamais innover. Le dandy peut se targuer d'être dandy, mais le snob ne s'avouera jamais snob. En poussant à l'extrême, comme le dit Jacques Boulenger dans son étude sur les dandys sous Louis-Philippe, lorsque Brummell se vantait d'être snob, il se définissait implicitement non pas comme snob mais comme dandy, car par cette affirmation à haute et vive voix il créait une mode et ne se contentait pas seulement d'en suivre une¹. Le snobisme, en fait, est une science qui s'apprend, tandis que le dandysme s'apparente à un art. De même, Jean d'Ormesson voit la différence entre la "démarche d'agrégation" du snob qui cherche constamment à réduire la distance avec son public aristocratique, et la "démarche de ségrégation"² du dandy dont le seul but est justement d'agrandir cette distance, de se draper dans son bel isolement :

Le snobisme consistait à diminuer la distance, mais sans parvenir à l'identification. Le dandysme consiste à augmenter la distance, mais sans aller jusqu'à la rupture. Dans les deux cas, une certaine distance doit être maintenue mais comprimée ou étirée. En d'autres termes, il y a pour le dandy une dialectique de la règle bafouée et observée³.

Ainsi le dandy, qui "incarne *le révolté de l'aristocratie et l'aristocratie de la révolte*"⁴, dans les termes de Philippe Jullian, est un être de rébellion fondamentale malgré toute son impassibilité :

Que ces hommes se fassent nommer raffinés, incroyables, beaux, lions ou dandies, tous sont issus d'une même origine ; tous participent du même caractère d'opposition et de révolte ; tous sont des représentants de ce qu'il y a de meilleur dans l'orgueil humain, de ce besoin, trop rare chez ceux d'aujourd'hui, de combattre et de détruire la trivialité. De là naît, chez les dandies, cette attitude hautaine de caste provoquante, même dans sa froideur⁵.

Son isolement, qu'il veut superbe, est typique du mouvement vers l'intériorisation et l'individuation de la mascarade que vit naître et se développer le dix-neuvième siècle. Si le siècle précédent était caractérisé par la valeur collective du carnaval et des manifestations masquées, le dix-neuvième siècle, qui vit parallèlement le passage du roman d'aventures picaresques au roman plus subjectif centré sur un lieu et un personnage, alla toujours dans le sens d'une privatisation de la mascarade : le sens du spectacle et de la révolte dandy —

¹ Voir Jacques BOULENGER, *Sous Louis-Philippe : les Dandys*, 1907 (Paris : Librairie Paul Ollendorf, 1912) 29-30.

² Voir l'article de Jean d'ORMESSON, "Arrivisme, snobisme, dandysme", *Revue de métaphysique et de morale* 4 (Oct.-Déc. 1963) : 443-459.

³ d'ORMESSON, "Dandysme" : 457.

⁴ Philippe JULLIAN, cité dans SACQUARD, *Dandy* 154.

⁵ BAUDELAIRE, "Le Dandy" : 484.

donc le sens même de sa création — se situe ici aussi dans une utilisation subtile et toujours surprenante du masque.

Le jeu du dandy, en effet, s'apparente de très près aux jeux de masques : s'il mystifie en apparence son public par ses extravagances dans lesquelles il semble se retirer comme pour mieux se protéger, il vise également à mieux lui dévoiler ses propres masques, ses propres mensonges :

Le dandy mystifie afin d'ouvrir les yeux du mystifié sur la fragilité des apparences et sur l'origine exclusivement humaine de leur construction. Ainsi il soulève le couvercle de la routine et fait apparaître l'abîme sans fond de l'imagination et du possible. Simultanément, il amène à se révéler les mensonges de l'idéologie dominante. Et sur les fondations du sens commun, il installe sa construction qui pour être fantastique n'en est pas pour cela gratuite¹.

Comme tout masque, le dandy échappe à tout système normatif et incite par là-même le spectateur à faire un retour sur lui-même, à s'interroger sur sa propre condition : parce qu'il est différent, le dandy, tout comme le masque en général, symbolise l'énigme, le mystère. La société joue pour le dandy un rôle double puisqu'elle est à la fois la spectatrice et la partenaire de son jeu : le dandy n'existe que pour lui-même mais par le regard des autres. Carlyle, dans son essai par ailleurs souvent trop simpliste, analyse bien ce besoin du regard d'autrui : "Understand his mystic significance, or altogether miss or misinterpret it ; do but look at him, and he is contented"². Le rôle de la société dans l'art dandy est également ambigu puisque le dandy, ce solitaire par excellence, ne peut jamais s'en passer même s'il passe sa vie à la défier ou à la mépriser : un homme seul sur une île déserte ne pourrait devenir dandy parce qu'il ne pourrait être défini par le regard des autres — tout comme une mascarade n'aurait pas de sens sans le regard de l'Autre. Si le dandy souffre du pourrissement de la société, il se complait à l'observer puisqu'elle est en partie la justification de son cri de rébellion. Enfin, il convient de noter que, comme dans tout jeu, le jeu du dandy suit des règles, voire des rituels (dont celui, très codé, de la toilette quotidienne), qu'il ne faut pas transgresser. Si le dandy défie, il n'en sait pas moins s'arrêter à temps : tel un funambule, son équilibre est toujours fragile, et il sait que le moindre faux pas peut le conduire à une chute fatale. Ainsi, tout son art consiste à oser sans jamais aller trop loin ; dans les termes de Jules Barbey d'Aureville : "Tout Dandy est un *oseur*, mais un oseur qui a du tact, qui s'arrête à temps et qui trouve, entre l'originalité

¹ SCARAFFIA, *Dictionnaire du dandy* 153.

² CARLYLE, "The Dandiacal Body" : 218.

et l'excentricité, le fameux point d'intersection de Pascal"¹. La chute d'Oscar Wilde en 1895 fut un tragique exemple de ce qui guette le dandy à chacun de ses pas².

Dans sa vie comme dans son écriture, Oscar Wilde fut l'emblème de ce qu'on appela à la fin du dix-neuvième siècle le dandysme esthétique ou fin de siècle dont les grands apôtres avant lui avaient été Charles Baudelaire et Jules Barbey D'Aurevilly en France. Aux côtés de Wilde, les dandys fin de siècle avaient pour nom en Angleterre James McNeill Whistler, Aubrey Beardsley, Max Beerbohm — pour les plus connus — mais aussi, parmi la coterie du *Yellow Book* et à un degré bien moindre, Arnold Bennett, Henry Harland, Baron Corvo, Richard Le Gallienne, William Watson, Constantin Guys³ ou Douglas Ainslie, qui traduisit en anglais l'ouvrage de Barbey d'Aurevilly sur le dandysme. Dans leur attitude se retrouvaient le désir de se parer pour paraître, ainsi que le jeu sur l'artifice et le masque et le besoin d'un public toutefois méprisé. Cependant, le dandysme fin de siècle n'était qu'une forme décadente du dandysme de la grande époque, et quoique gardant les règles de base du véritable dandysme, il s'écarta de son chemin par son besoin d'auto-promotion poussé à outrance. Oscar Wilde n'acquit le titre de dandy que lorsqu'il sut enfin se débarrasser de certaines tenues outrancières pour adopter la sobriété de l'habit noir tout juste rehaussé d'un oeillet vert à la boutonnière. La longue chevelure romantique de Richard Le Gallienne, qui avait tant fait parler de lui, était bien loin de l'austère élégance du dandy de la Régence. Chez Frederick Rolfe aussi, l'amour du costume et de l'apparence était également important puisque ses biographes citent tous le fait que même lorsqu'il était dans les ordres, il avait obtenu la permission spéciale de pouvoir revêtir une soutane différente de celle des autres prêtres. Ses disputes légendaires avec tout son entourage, ainsi que la vie de débauche qu'il mena sur la fin de sa vie, s'éloignent cependant radicalement de l'équilibre nécessaire chez tout véritable dandy. L'amour excessif d'Arnold Bennett pour les vêtements est également souvent mis au compte du dandysme. Bennett, qui longtemps hésita entre la tendance naturaliste et la tendance esthétique, avait mené une enfance assez malheureuse marquée par la pauvreté et le puritanisme dans le Staffordshire qu'il immortalisa dans ses nombreux romans et nouvelles se déroulant dans la région des Potteries. Quittant très tôt sa région natale pour Londres, il s'intéressa très rapidement à l'art du costume, mais sans connaître la

¹ Cité dans Roger KEMPF, *Dandies ; Baudelaire et Cie* (Paris : Editions du Seuil, 1977) 90.

² Voir le chapitre 9 consacré à l'auteur.

³ Guys, dont le dessin *Sketch* parut à titre posthume dans le périodique, avait été particulièrement admiré par Baudelaire qui lui consacra un ouvrage.

modération. Ses cravates tapageuses et ses excentricités en tous genres l'empêchèrent souvent de pouvoir entrer dans certains salons respectables de Londres. Comme le dandy, il cachait ses interrogations existentielles derrière une façade apparemment lisse et imperturbable¹, mais même s'il reçut en 1928 la palme de l'élégance, même si, comme le note l'une de ses biographes, son souci de l'habit juste s'exprime très souvent dans sa prose², ses excès n'en font pas un véritable dandy mais le rapprochent plutôt de ces porteurs d'habits ("clothes-wearing men") que Carlyle définissait dans son essai, appliquant injustement le mot au dandy pur.

L'exemple de Beardsley est aussi caractéristique de la dégénérescence du dandysme de la grande époque à la fin du dix-neuvième siècle. Toujours parfaitement habillé jusque dans le moindre détail, Beardsley aspirait certainement à la grandeur et à l'unicité du dandy, et dans son mépris superbe du public, dans sa façon de traiter avec sérieux les choses les plus frivoles et de garder son ironie pour les choses les plus graves, il en était assez proche. Cependant, comme tous les autres dandys de son époque — ou tout du moins ceux qui aspiraient à l'être — Beardsley ne put s'empêcher de reprendre à son compte les excès et les affectations des esthètes, comme le remarque très justement Ellen Moers :

Elegantly dressed and traditionally languid, Beardsley was just a bit too precious or too childlike or too effeminate — and withal too middle-class — to be a dandy of the recognizable nineteenth-century breed. Brummell might have recognized the Beardsley who declared he caught a bad cold by leaving a tassel off his cane. But what could anyone before Firbank have made of Beardsley's letters, written with the feverish fussiness of the consumptive, in which London is described as "adorably bright and busy", Paris as "looking perfectly sweet", the Brompton Oratory is regretted as "such a loveable church" and thanks are given for "an adorable little manual of Catholic belief..."³ ?

Si le dandysme eut une influence capitale sur la fin du siècle, si les personnages de dandys peuplent la prose de cette décennie, si la compréhension de la notion de masque ne peut que passer par ce phénomène, il est néanmoins vrai que le dandysme fin de siècle est parfois bien difficile à différencier de la tendance esthétique. Cette évolution du phénomène, que l'on peut qualifier de dégénérescence puisqu'elle fit perdre de son unicité au dandy, était peut être inévitable en un moment où l'artiste, plus que l'aristocrate encore,

¹ Voir notamment Louis TILLIER, *Arnold Bennett et ses romans réalistes* (Paris : Marcel Didier, 1967) 26-27.

² Margaret LOCHERBIE-GOFF, *La jeunesse d'Arnold Bennett (1867-1904)* (Avesnes-sur-Helpe : l'Observateur, 1939) 134-135.

³ Ellen MOERS, *The Dandy : Brummell to Beerbohm* (London : Secker & Warburg, 1960) 310.

devenait le principal centre d'intérêt de ces écrivains repliés sur eux-mêmes. Comme l'écrit Ellen Moers en conclusion de son ouvrage sur le dandysme dont l'épilogue concerne justement les années 1890 : "The fashionable novels of the nineties abound in dandies ; yet there was no return to the dandy novel of the Regency. Elegant young men served as the background for these books, not the reason for their existence. To the foreground came instead the artist, possibly dandified as aristocratic but essentially a creature of the aesthetic movement"¹. Ainsi, les courants esthétiques et décadents reprirent en grande partie le dandysme à leur compte dans les années 1890, et plus jamais celui-ci ne recouvra sa grandeur d'antan. Il est vrai que l'affaiblissement graduel de la société aristocratique ne pouvait que signifier la mort du dandy : faute de spectateurs adéquats, le spectacle arrivait à sa fin. Tout comme Oscar Wilde qui, dans sa période esthétique, mettait la notoriété au-dessus de la renommée, et n'avait pour seul but que celui d'attirer le plus de regards, les dandys fin de siècle s'écartèrent en partie des règles de base du dandysme de la Régence. A règles différentes, jeu différent, même si l'esprit restait partiellement le même : les moyens qu'ils utilisèrent, accrocheurs et clinquants, était plus proches d'une auto-promotion poussée à outrance, cette même auto-promotion qui caractérisait le *Yellow Book* et les années 1890 en général.

Un écrivain du *Yellow Book* se détache toutefois de cet ensemble : Max Beerbohm, chez qui la notion de dandysme reste très proche de celle du dandysme de la grande époque de la Régence vers laquelle celui-ci se tournait toujours avec insistance et nostalgie, fasciné par cette tranche du passé de l'Angleterre. Influencé dans son jeune âge par la personnalité et la prose d'Oscar Wilde, même s'il voulut s'en détacher partiellement, Beerbohm passa toute sa vie à se forger une personnalité par-dessus sa véritable nature — un but essentiellement dandy en soi. Dans sa thèse sur Beerbohm, Marie-Claire Hamard distingue trois masques au moins chez lui : celui du personnage public, très wildien dans ses conversations, celui de l'écrivain et celui du caricaturiste que Beerbohm dissociait en déclarant : "As a writer, I was kind, I think — Jekyll — but as a caricaturist I was Hyde"². La notion de masque était si centrale dans la vie de celui qui déclara un jour s'être rendu à un bal masqué en arborant un masque à sa propre image³, que même Oscar Wilde, ce jongleur de masques par excellence, demanda un jour à Ada Leverson, une amie

¹ MOERS, *The Dandy* 310.

² Cité dans Ira GRUSHOW, *The Imaginary Reminiscences of Sir Max Beerbohm* (Athens : Ohio UP, 1984) 66.

³ Cité dans Marie-Claire HAMARD, "Le miroir et les masques : la vie et l'oeuvre de Sir Max Beerbohm" (Thèse non publiée de l'Université de Paris IV, 1976) 153.

commune, si parfois Max ôtait son visage pour révéler son masque¹. Ce naturel dans l'artifice est également noté par Holbrook Jackson dans *The Eighteen-Nineties* lorsqu'il écrit : "His pose is as natural as anything civilised can be"². Un autre critique va même jusqu'à poser le problème de l'existence d'un véritable Max Beerbohm : "The question arises whether there was ever a real Max Beerbohm or whether he invented himself as he invented Enoch Soames and extra-illustrated the books in his library, for his own secret entertainment"³, et cette question aurait certainement beaucoup plu à l'intéressé. En fait, si les critiques se posèrent la question de savoir qui se cachait sous le masque de Beerbohm, c'est que celui-ci ne le soulevait que très rarement — si l'on excepte peut-être sa correspondance avec sa famille. Sa vie privée resta donc presque protégée, contrairement à celle d'un bon nombre de ses amis du *Yellow Book*. Un peu comme Yeats plus tard, Beerbohm, à l'opposé de Wilde et de la plupart des auteurs des années 1890, reste l'exemple d'une utilisation positive du masque.

Quoique n'ayant aucune théorie véritable du masque, Beerbohm savait très bien de quel côté se situait son jeu. Toujours prêt à dévaluer son travail, peut-être parce qu'il pensait que le véritable dandy n'avait pas pour but principal d'autre art que l'art de lui-même, il aimait à se comparer à un jongleur de frivolités : "How many charming talents have been spoiled by the instilled desire to do 'important' work ! Some people are born to lift heavy weights. Some are born to juggle with golden balls"⁴. Son ironie et surtout son détachement constant vis-à-vis de sa période et de ses amis, qui s'exprimèrent dans sa prose, firent qu'il fut peut-être l'un des seuls proches du cercle wildien à ne pas souffrir des retombées du procès de 1895, et lui permirent toujours d'avoir un regard indirect sur le monde :

Half a child and wholly an artist, he could only fulfill himself in the universe of his own imagination ; only in his self-created atmosphere of laughter and fantasy could his genius flourish and bear fruit. He had therefore to protect it from any disturbing invasion by the grow-up world of action and responsibility. He liked looking at this world, but since he did not want to risk being involved in it, he avoided confronting it directly or closely⁵.

¹ Cité dans HAMARD, "Le miroir et les masques" : 174.

² JACKSON, *The Eighteen Nineties* 121.

³ Frank SWINNERTON, *The Georgian Literary Scene, 1910-1935* (London : Hutchinson & Co. Ltd, 1969) 194.

⁴ Cité dans Joseph EPSTEIN, "Max Beerbohm and the Law of Levity", *The New Criterion* 4, 1 (1985) : 22-33 [26].

⁵ David CECIL, *Max — A Biography* (London : Constable, 1964) 62.

Ce détachement, cette façon de ne jamais s'engager, étaient beaucoup plus proches du dandysme de la Régence que Beerbohm dépeignit avec nostalgie dans "Dandies and Dandies" que les excès des esthètes.

Le personnage principal de l'essai "Dandies and Dandies", dans lequel Beerbohm n'hésite pas à critiquer violemment la version du dandysme donnée par Carlyle, est Beau Brummell, le dandy par excellence, qu'il surnomme le Père du costume moderne ("the Father of Modern Costume")¹. En opposant Brummell à d'autres dandies comme le comte d'Orsay ou Disraeli pour son extrême simplicité dans l'élégance, Beerbohm rejette les excès des esthètes et revient à la véritable philosophie du dandysme : "For is it not to his fine scorn of accessories that we may trace that first aim of modern dandyism, the production of the supreme effect through means the least extravagant ?"² Il explique que Brummell ne se montrait que parmi les aristocrates, non parce qu'il leur vouait une admiration servile, mais au contraire parce qu'il savait que les plus grands essaieraient d'apprendre de lui, à l'image du Régent lui-même. L'essai est également l'occasion pour Beerbohm de réaffirmer l'idée graduellement oubliée à la fin du siècle que le dandysme est un art à part entière :

Mr. Brummell was, indeed, in the utmost sense of the word, an artist. [...] And really, outside his art, Mr. Brummell had a personality of almost Balzacian insignificance. There have been dandies, like D'Orsay who were nearly painters ; painters, like Mr. Whistler, who wished to be dandies ; dandies, like Disraeli, who afterwards followed some less arduous calling. I fancy Mr. Brummell was a dandy, nothing but a dandy, from his cradle to that fearful day when he lost his figure and had to flee the country³.

Enfin, la notion de masque prend une telle importance chez Beerbohm qu'il en arrive à la conclusion — justifiée par son expérience personnelle, affirme-t-il — que lorsque le masque (du dandysme par exemple) atteint un degré de perfection absolue, il peut varier en fonction de l'humeur de celui qui le porte, c'est à dire devenir son propre visage :

[The dandy's] supremacy is in the tact with which he suits his toilet to his temperament. But the marvellous affinity of a dandy's mood to his daily toilet is not merely that it finds therein its perfect echo nor that it may even be, in reflex, thereby accentuated or made less poignant. For some years I had felt convinced that in a perfect dandy this affinity must reach a point, when the costume itself, planned with the finest sensibility, would change with the emotional changes of its wearer, automatically⁴.

¹ Max BEERBOHM, "Dandies and Dandies", *The Bodley Head Max Beerbohm* (London ; Sidney ; Toronto : The Bodley Head, 1970) 187-202 [192].

² BEERBOHM, "Dandies" : 188.

³ BEERBOHM, "Dandies" : 188.

⁴ BEERBOHM, "Dandies" : 201.

Cette idée, proche de celles de Wilde, mais que Beerbohm appliqua de façon beaucoup plus positive, fut reprise dans le conte qu'il fit paraître dans le volume onze du *Yellow Book*, "The Happy Hypocrite"¹.

Cette fascination pour le dandysme se retrouve également dans un extrait de journal où Beerbohm, alors en voyage aux Etats-Unis (1895), invente des coupures d'articles de journaux sur lui-même :

FIRST ARTICLE — The best dressed man in London, Mr. Max Beerbohm.

SECOND ARTICLE — The surprising new creation of Mr. Beerbohm...A Single-breasted frock coat...Will the Prince of Wales adopt it?...A remarkable garment which is a complete revelation to the swells of the West End...Important information for New York dudes.

THIRD ARTICLE — Will he revolutionise prevailing fashions ?

FOURTH ARTICLE — Mr. Beerbohm's valet interviewed...How the great man performs his toilet...He has sixty-eight pairs of trousers, seventy boots...and four hundred and sixty-nine different cravats...²

Une fois de plus, il est très difficile de déterminer ici la nature du jeu de Beerbohm. Faut-il voir dans ce journal imaginaire un désir très fin de siècle de se mettre en avant, ou au contraire l'extrait n'est-il pas justement caractéristique de l'ironie que Beerbohm savait également appliquer à lui-même ? Comme dans sa relation avec Wilde, la position de Beerbohm est ambiguë, et c'est probablement en cela qu'il est le plus proche des dandys de la Régence qui, dans leur détachement et leur ironie, dans leur façon de s'incarner spectateurs de leur propre vie, désiraient eux aussi demeurer insaisissables.

Même s'il vécut bien longtemps après la fin des années 1890, Beerbohm affirma toujours s'identifier à la décennie jaune : "I belong to the Beardsley period" déclara-t-il sur la fin de sa vie. Cette conviction explique en grande partie pourquoi ce jongleur d'idées se retira graduellement de l'avant-scène au début du siècle, poursuivant son activité d'écrivain puis de reporter radio, continuant d'être dandy avant tout, mais de façon beaucoup plus discrète. Moers y voit une preuve finale de son dandysme pur :

Beerbohm preserved his personal shadow of the dandy tradition by retreating into isolation ; his self-imposed exile was to be the last word in dandyism. He looked back not to the flamboyant dandyism of homosexuality and decadence, which found its way

¹ Voir l'étude de ce conte dans le chapitre 12 consacré à Max Beerbohm.

² Cité dans John FELSTINER, *The Lies of Art — Max Beerbohm's Parody and Caricatures* (London : Gollancz, 1972) 18.

into the twentieth century without his help ; not to the intellectual dandyism of Baudelaire, with its appeal to the critical temper ; but to the oldest form of the tradition, the dandyism of pose and poise and a hedge against the world. Beerbohm's dandyism was one from which all heroic qualities had been stripped away : arrogance, class superiority, exclusivism. In space and in time, quite simply and without vulgar assertion, he kept his distance¹.

Le dandysme, dont la dégénérescence s'annonçait déjà dans les années 1890, ne survécut pas au changement de siècle, et Beerbohm, dans ses écrits, resta l'un des seuls à transmettre aux générations suivantes le véritable esprit du phénomène.

Pseudonymes et noms de plume

Une autre manifestation du masque à la fin du dix-neuvième siècle en Angleterre fut le recours habituel aux pseudonymes. La pseudonymie, tout comme l'anonymat qui n'en est qu'une forme exacerbée, a toujours attiré les écrivains, leur permettant souvent de pouvoir apporter leurs contributions, sous différents noms, à des publications parfois ennemies. Cependant, cette motivation valable surtout pour les pseudonymes que Starobinsky qualifie d'"instables", donc vite abandonnés, l'est beaucoup moins pour les pseudonymes "stables" derrière lesquels certains auteurs se cachent pendant de longues années, voire toute leur vie². Il est vrai que les écrivains sont obligatoirement sensibilisés au problème du nom puisqu'ils doivent baptiser leurs personnages et choisissent souvent pour eux des noms évocateurs ou reflétant selon eux la personnalité à laquelle ils souhaitent parvenir. Contrairement à un enfant qui porte le nom de son père sans avoir pu le choisir, et à qui l'on attribue arbitrairement un prénom, reflétant soit une tradition, soit un désir des parents projeté sur l'enfant, le personnage de roman, de théâtre ou de nouvelle peut être baptisé en toute connaissance de cause par son géniteur. "What's in a name?" se demandait Juliette dont l'amour pour Roméo était rendu impossible parce que les familles Capulet et Montague étaient traditionnellement ennemies. A la fin du dix-neuvième siècle, la mode de la pseudonymie était forte, sans doute renforcée par l'intérêt général pour la notion de masque.

L'anonymat n'ayant été véritablement utilisé dans le *Yellow Book* que pour une seule contribution artistique³, c'est sur le problème du pseudonyme, très répandu celui-là, que nous nous pencherons exclusivement. Le périodique offre un large panorama des

¹ MOERS, *The Dandy* 328-329.

² STAROBINSKI, "Stendhal pseudonyme", *L'Oeil Vivant* 1 : 193-244 [196-197].

³ *Study of a Head*, *The Yellow Book* 3 (Oct. 1895) : 271.

types de pseudonymes existant. Stables ou instables, ces pseudonymes furent presque tous identifiés à l'exception de Samuel Mathewson Scott qui publia une longue histoire dans le volume sept : "A Passion of the Peruvian : La Goya"¹. En règle générale, un pseudonyme est d'autant plus efficace qu'il ne peut être démasqué. Comme l'écrit un critique en conclusion d'un ouvrage consacré au problème : "The world will be a duller place when the true identity of the Man in the Iron Mask is revealed"². Cependant, et le cas de Scott Mathewson le prouve de façon flagrante puisque même les collaborateurs du *Yellow Book* interrogés ne s'étaient pas penchés sur la question, la personne derrière le pseudonyme doit avoir une personnalité assez forte pour que le public s'intéresse à elle et se pose la question de savoir qui elle est véritablement. Le port du pseudonyme, comme le port du masque, entraîne une relation nouvelle entre acteur et spectateur, mais cette relation ne peut être établie que si le premier parvient tout d'abord à capter l'attention du second.

Les pseudonymes utilisés par les auteurs du *Yellow Book* sont de types différents. Une première distinction s'impose entre les pseudonymes réguliers ou stables, non caractéristiques du *Yellow Book* et donc faciles à identifier pour la plupart, et les pseudonymes forgés dans l'optique du périodique et rapidement abandonnés par la suite. Dans la seconde catégorie, certains pseudonymes sont définitivement identifiés, comme Philip Broughton et Albert Foschter, derrière lesquels se cache Aubrey Beardsley, ou "The Yellow Dwarf" qui dissimule Henry Harland. D'autres identifications sont probables mais encore en partie incertaines : c'est le cas de Robert Shews, de Renée de Coutans ou de l'écrivain ayant signé sa contribution sous le nom "A Woman". Pour le premier cas, Ella D'Arcy confia à K. L. Mix que l'homme masqué ne pouvait être, une fois de plus, que Henry Harland, un habitué des pseudonymes puisqu'avant de participer au périodique, il avait déjà publié sous le pseudonyme Sydney Luska. La nouvelle signée Robert Shews, quoique légèrement différente des autres nouvelles de Harland dans le *Yellow Book*, peut très bien lui être attribuée cependant. L'histoire est celle d'un mariage fort bizarre entre un artiste anglais apparemment indépendant et une Américaine puritaine et dominatrice³. La notion d'échec qui se dégage de la nouvelle lorsque l'artiste autrefois

¹ [Samuel Mathewson SCOTT], "A Passion of the Peruvian — La Goya", *The Yellow Book* 10 (July 1896) : 95-161.

² Adrian ROOM, introduction, *A Dictionary of Pseudonyms and Their Origins, with Stories of Name Changes* (London ; Chicago : St James Press, 1989) 1-67 [67].

³ [Robert SHEWS] (Henry HARLAND ?), "The Elsingfords", *The Yellow Book* 11 (Oct. 1896) : 101-124.

libre comme l'air se laisse totalement dominer par sa femme qui refuse même de le soigner alors qu'il est mourant, est typique de la prose de Harland — même si ceci n'est pas une preuve suffisante à la fin du dix-neuvième siècle où le pessimisme était de mise. Plus révélatrice est la manie de Harland d'utiliser des mots et des expressions françaises tout au long du texte, souvent de façon exagérée, comme nous le verrons plus tard : ici encore la preuve n'est pas entièrement suffisante mais permet de confirmer avec quasi-certitude l'affirmation d'Ella D'Arcy. Renée de Coutans, elle, serait selon Mix, la femme de Henry Harland, Aline, dont les origines françaises expliqueraient le choix du pseudonyme. Dans son étude sur les Harland, Karl Beckson ne fait que citer Mix et n'a apparemment pas trouvé de preuves définitives attestant la véritable identité de Renée de Coutans. Dans ce cas particulier, Aline Harland n'ayant que très peu écrit, il est assez difficile de tenter une comparaison avec d'autres textes identifiés avec certitude. Cependant, la nouvelle "Natalie" parue sous ce pseudonyme est bien proche par son style de la prose de Harland, et quand on sait l'admiration que vouait Aline Harland à son mari, il est fort probable qu'elle ait souhaité l'imiter en tous points les rares fois où elle s'essaya à l'écriture¹. Enfin, Katherine L. Mix, prenant toujours pour source les déclarations d'Ella D'Arcy, affirme que Frederick Greenwood se cache derrière le pseudonyme "A Woman" et l'article correspondant "Women — Wives or Mothers" paru dans le volume trois². Greenwood, qui apparaît sous son véritable nom dans ce même volume, venait de faire paraître en 1893 une sorte de dictionnaire du mariage, *The Lover's Lexicon*, qui prouve son intérêt pour la question. Critiqué peu de temps auparavant en 1894 pour un article pré-freudien sur les rêves ("Imagination in Dreams"), explique Mix, il est fort possible qu'il n'ait osé publier son article opposant la femme-mère à la femme-épouse, sujet sensible en cette époque d'émancipation de la femme, que sous un pseudonyme — féminin qui plus est.

L'exemple de Greenwood, si toutefois Greenwood se cache bien derrière "A Woman", permet d'introduire, au-delà de l'opposition entre pseudonymes stables et instables, une première catégorie caractéristique : le pseudonyme, tout comme les mascarades en général — on se souvient notamment de la signification première du Carnaval — permet non seulement de changer d'identité mais aussi, provisoirement ou pour une certaine partie de sa vie et de ses occupations, de sexe. Dans l'exemple de Greenwood, l'homme publie en se disant femme, probablement pour renforcer le masque,

¹ Voir à ce sujet le chapitre 11 consacré à Harland.

² MIX, *A Study in Yellow* 114.

mais loin de s'assimiler à l'identité d'une femme en particulier en choisissant un nom féminin, il préfère se cacher sous un terme générique qui redouble le masque puisque la première réaction du lecteur est de penser qu'une femme se cache derrière. D'autres écrivains de l'époque publièrent sous des pseudonymes féminins, même si aucun autre exemple n'apparaît dans le *Yellow Book* : Arnold Enoch Bennett, par exemple, qui était un habitué des pseudonymes ("A. E. B." (ses initiales), Jacob Tonson ou Sampson King firent partie des noms qu'il endossa l'espace de quelques articles ou d'un ouvrage), publia de nombreux articles dans le périodique *Woman* dont il fut rédacteur en chef dès 1893 sous le pseudonyme féminin Gwendolyn. Les confusions amusantes que pouvait entraîner l'utilisation de ces pseudonymes sont rendues de façon plaisante dans la nouvelle "The Death of the Lion" de Henry James où le narrateur s'étonne d'entendre parler au masculin d'une certaine Dora Forbes, romancière à succès :

I was bewildered ; it sounded somehow as if there were three sexes. [...] I simply sat staring, however, and only found presence of mind to say : "Is this Miss Forbes a gentleman ?"

Mr. Morrow hesitated an instant, smiling : "It wouldn't be 'Miss' — there's a wife !" "I mean is she a man ?"

"The wife ?" — Mr. Morrow, for a moment, was as confused as myself. But when I explained that I alluded to Dora Forbes in person he informed me, with visible amusement at my being so out of it, that this was the "pen-name" of an indubitable male — he had a big red moustache. "He only assumes a feminine personality because the ladies are such popular favourites"¹.

Plus fréquente cependant fut l'utilisation de pseudonymes masculins par des femmes, et le *Yellow Book* en est la parfaite illustration. Derrière George Egerton, John Oliver Hobbes, Cecil De Thierry, Vernon Lee et Graham Tomson se cachèrent respectivement Mary Chavelita Dunne-Clairmonte, Pearl Mary Teresa Craigie, Mrs Weston Campbell, Violet Paget et Rosamund Graham Tomson qui devint Rosamund Marriott-Watson lorsqu'elle épousa Henry Brereton Marriott-Watson. Le rôle limité de la femme à l'époque, et notamment dans le domaine de la littérature, explique en grande partie ce choix délibéré : qu'elles jouent sur l'ambiguïté de l'un de leurs prénoms, comme Graham Tomson, ou qu'elles se forgent une nouvelle identité de toutes pièces, ces femmes savaient que si elles désiraient évoquer certains sujets délicats comme celui de la femme et de son émancipation, il était plus facile de se cacher sous l'identité d'un homme, voire, dans certains cas, d'adopter le point de vue narratif d'un homme, redoublant ainsi le masque. Cette supercherie fonctionna souvent bien, et de nombreux journaux

¹ JAMES, "The Death of the Lion" : 20-21.

évoquèrent "Mr. John Oliver Hobbes" ou "Mr. Egerton" pendant un temps du moins. A ce sujet, il est caractéristique de noter que l'un des plus beaux compliments pour une femme écrivain à l'époque était de s'entendre dire qu'elle écrivait comme un homme... : Mix rappelle notamment la joie d'Edith Nesbit, qui publiait toujours sous le nom E. Nesbit, forme atténuée d'un pseudonyme puisqu'en ne révélant pas son prénom entier elle laissait planer le doute quant à son sexe, lorsque H. G. Wells lui attribua le prénom "Ernest"¹. Ella D'Arcy, elle aussi, commença par écrire au début des années 1890 sous le pseudonyme masculin Gilbert H. Page. Ce fut pourtant son véritable nom, peut-être trop typiquement féminin, qui attira l'attention des critiques. *Le Spectator*, entre autres, se posa la question et conclut : "The signature of Ella D'Arcy may or may not veil a masculine personality ; we are inclined to think that in "Irremediable" it is a perverse feminine taste that has chosen a heroine from the slums of Whitechapel"². La plupart des femmes écrivains années 1890 étaient bien loin par l'esprit de leurs consœurs de la grande époque victorienne qui, lorsqu'elles publiaient, le faisaient en majorité sous leur nom de femme mariée : dans le *Yellow Book*, Alice Mary Gordon fut la seule avec "Mrs Ernest Levenson" (Ada Levenson), à conserver le respectable "Mrs J. E. H. Gordon", les initiales étant celles du prénom de son premier mari, le physicien James Edward Henry Gordon.

Un second groupe de pseudonymes correspond à tous ces noms pseudo-aristocratiques également en vogue à une époque où la classe gouvernante fascinait de nombreux écrivains. Renée de Coutans et Cecil de Thierry sont deux exemples auxquels peut s'ajouter le nom pris par John Lane dans le prospectus de mars 1894 : Jean de France. De façon intéressante, ces "anoblissements" sont accompagnés dans les trois cas d'une francisation du nom, également classique dans les années 1890 où l'influence culturelle de la France était prédominante. Richard Le Gallienne, né Gallienne, ne demanda-t-il pas à ajouter la particule "Le" à son nom — de manière définitive puisque ses épouses successives, tout comme ses héritiers, portèrent le nom "Le Gallienne" — afin de donner à son nom d'origine française une consonance encore plus typique ? Un autre "anoblissement", encore plus caractéristique celui-là et associé cette fois à une italianisation du nom, est celui de Baron Corvo. Donnant pour son véritable nom l'incroyable Frederick William Serafino Austin Lewis Mary Rolfe, cet auteur excentrique

¹ Cité dans MIX, *A Study in Yellow* 17.

² "The *Yellow Book*", *Spectator* 19 May 1894 : 695-696 [695].

et renommé pour son caractère impossible qui le mena à la déchéance totale, aimait décidément jouer sur son nom. Tout au long de sa vie, il publia sous des noms aussi divers que Fr. Rolfe (afin de se faire passer pour le prêtre catholique qu'il aurait aimé être), Prospero ou Baron Corvo. Rolfe affirmait que ce dernier titre lui avait été véritablement accordé par la Duchesse italienne Sforza-Cesarini qui l'avait soi-disant recueilli, protégé, et finalement adopté. Ceci devait toutefois faire partie de ses nombreuses affabulations car aucune trace ne put jamais être retrouvée à ce propos¹.

Derrière les autres pseudonymes adoptés par les collaborateurs du *Yellow Book* se cachent des motivations et des associations aussi diverses que possibles. Certains, à l'image de Graham Tomson, prirent pour pseudonyme une partie de leur véritable nom, gardèrent leur prénom en se forgeant un autre nom ou vice-versa : c'est le cas de Sydney Adamson (Penrhyn Stanley Adamson, qui publiait par ailleurs sous l'autre pseudonyme Penrhyn Stanlaws où son prénom, et non son nom de famille cette fois, était conservé), de Douglas Ainslie (Douglas Grant-Duff), de Francis Prevost (Henry Francis Prevost Battersby), voire du Français Anatole France (Jacques Anatole François Thibault). Dans d'autres cas, le pseudonyme adopté avait probablement des raisons intérieures que les intéressés se gardaient de dévoiler : Mabel Murray Hickson (Mrs Sidney Austin P. Kitcat, née Greenhow) ou Frances E. Huntley (Ethel Colburn Mayne, au début de sa carrière) font partie de cette catégorie. Un exemple apparemment plus motivé est celui de Vivian Cory qui publia toute sa prose sous le pseudonyme Victoria Cross car son grand-père avait reçu cette décoration et que les initiales du pseudonyme étaient aussi celles de son véritable nom... John Oliver Hobbes, elle, forgea son nom en hommage à son père (John) et à deux hommes qu'elle admirait tout particulièrement : Oliver Cromwell et le philosophe Hobbes. Enfin, d'autres auteurs préférèrent attirer l'attention du public par l'utilisation simple de leurs initiales, choix moins radical que le véritable pseudonyme mais presque tout aussi efficace comme le remarque Coblençe à propos de la façon de Baudelaire de désigner le peintre Constantin Guys, également représenté de façon posthume dans le *Yellow Book* d'ailleurs, par les initiales "M. G." : "Les initiales fournissent un indice flottant ; elles maintiennent une marge de méprise possible tout en provoquant le désir de savoir qui entend rester ainsi caché. Elles permettent donc la reconnaissance"². Dans le *Yellow Book*, C. S. (Arthur Cosslett Smith), V. (Stanley V.

¹ Voir notamment sur Corvo l'ouvrage de Miriam J. BENKOVITZ, *Frederick Rolfe : Baron Corvo — A Biography* (London : Hamish Hamilton, 1977).

² COBLENCE, *Le dandysme* 194-195.

Makower), O. (Oswald Sickert) et le plus générique V. O. C. S. firent leur apparition : leur jeu sur le masque était renforcé par le fait qu'ils n'avaient pas tous choisi la même initiale, puisque le premier choisit celle de son nom, le second celle de son patronyme, et le troisième celle de son prénom. Quant à V. O. C. S., sous lequel les trois auteurs avaient écrit un ouvrage pour la bien nommée Pseudonym Library, ils intriguèrent longtemps la critique qui cherchait désespérément combien de personnes pouvaient bien se cacher derrière ces quatre lettres.

Pour compléter ce panorama, le cas du Nain Jaune étant étudié plus en détails dans la partie consacrée à Henry Harland, il reste à évoquer le cas d'Aubrey Beardsley qui publia sous les deux noms Philip Broughton et Albert Foschter deux dessins d'une veine totalement différente de ses dessins habituels¹. Le but de Beardsley était de mystifier son public et notamment les critiques qui s'irritaient de ses excès, et il y parvint encore mieux qu'il ne l'avait imaginé, comme le relata plus tard Beerbohm :

Beardsley was not at all discouraged by the contempt with which his technique was treated. On the contrary, he revelled in his unfavourable press-cuttings, knowing how little they signified. I think it was in the third number of *The Yellow Book* that two pictures by hitherto-unknown artists were reproduced. One was a large head of Mantegna, by Philip Broughton ; the other, a pastel-study of a Frenchwoman, by Albert Foschter. Both the drawings had rather a success with the reviewers, one of whom advised Beardsley "to study and profit by the sound and scholarly draughtsmanship of which Mr. Philip Broughton furnishes another example in his familiar manner." Beardsley, who had made both the drawings and invented both the signatures, was greatly amused and delighted².

La mystification, que Beardsley avait redoublée en adoptant un style qui ne lui était pas propre, puisque le portrait signé Foschter est une huile et non un dessin, contenait pourtant quelques éléments (comme le lys stylisé et le style graphique en deux dimensions du chapeau et des habits de son dessin *Mantegna*) révélateurs de la véritable identité du peintre en question³. Ceci ne fut toutefois pas assez clair pour les critiques qui tombèrent tête baissée dans le piège que leur avait consciemment tendu le jeune artiste, prouvant par là-même que lui aussi était capable de peindre ce type de tableau et que son art si moderne n'était pas dû à une incapacité à dessiner, mais bel et bien à une nouvelle conception du dessin.

¹ [Philip BROUGHTON] (Aubrey BEARDSLEY), *Mantegna*, *The Yellow Book* 3 (Oct. 1894) : 9 et [Albert FOSCHTER] (Aubrey BEARDSLEY), *From a Pastel*, *The Yellow Book* 3 (Oct. 1894) : 91.

² Max BEERBOHM, "Aubrey Beardsley", *A Variety of Things*, 1928, cité dans STANFORD, *Writing of the Nineties* 45.

³ HEYD, *Beardsley* 191.

Enfin, d'autres écrivains ayant participé au *Yellow Book* utilisèrent également des pseudonymes en dehors de leurs contributions pour le périodique, dont Ella Hepworth Dixon (Margaret Wyndham), Arthur Christopher Benson (Christopher Carr et Charles Hare Plunkett), Richard Le Gallienne (Logroller), H. G. Wells (Reginald Bliss), John Buchan (Cadmus ou Douglas Erskine) ou Philip-Gilbert Hamerton (Adolphus Segrave). Cette habitude était si courante que certains auteurs publiant sous leur véritable nom se virent soupçonnés d'utiliser un pseudonyme. Le très sérieux *Academy* de juillet 1897, par exemple, écrivit un article démontrant que Katherine Douglas King, autre collaboratrice du *Yellow Book*, devait être un pseudonyme inspiré de l'histoire et du premier vers d'une des ballades de Rossetti : "I Catherine am a Douglas born", alors que la jeune fille était tout simplement la fille de Mr and Mrs King et s'appelait réellement Katherine Douglas King...¹ Cette simple anecdote prouve la vogue de la pseudonymie à la fin du dix-neuvième siècle.

Au-delà de toutes les explications individuelles ayant poussé ces auteurs à masquer leur véritable identité, le port d'un pseudonyme appelle quelques remarques générales qui le remettent dans toute la perspective de l'utilisation de jeux de masques dans les années 1890. Tout d'abord, le désir d'attirer l'attention — car la pseudonymie, lorsqu'elle est détectée, tout comme l'anonymat, excite les imaginations — est une première composante de ce jeu. Tout comme l'acteur assume au moins temporairement un pseudonyme lorsqu'il joue un rôle, l'écrivain masqué cache sa véritable identité et en présente une nouvelle au public — entrant ainsi dans une relation nouvelle avec lui. "La pseudonymie de Stendhal n'est pas une fuite dans l'anonymat", écrit Starobinsky de cet auteur à qui l'on connaît au moins une centaine de pseudonymes. "C'est un art de paraître, c'est une altération volontaire des relations humaines. Car Stendhal ne vise à se soustraire au système des valeurs nominales que pour mieux se le soumettre et en mieux jouer"². Le pseudonyme, cependant, ne se contente pas de cacher : comme le masque, il est un instrument qui, à travers le déguisement de la personnalité permet à son porteur de découvrir son moi profond. Le passage suivant, extrait de l'essai "Pen, Pencil, Poison" d'Oscar Wilde où celui-ci narre la vie de Thomas Wainewright, écrivain et criminel, en est une illustration :

Scott, the editor of the *London Magazine*, struck by the young man's genius [= Thomas Wainewright], or under the influence of the strange fascination that he exercised on every one who knew him, invited him to write a series of articles on artistic subjects, and

¹ MIX, *A Study in Yellow* 253.

² STAROBINSKI, "Stendhal pseudonyme" : 194.

under a series of fanciful pseudonyms he began to contribute to the literature of his day. *Janus Weathercock*, *Egomot Bonmot*, and *Van Vinkvooms*, were some of the grotesque masks under which he chose to hide his seriousness or to reveal his levity. A mask tells us more than a face. These disguises intensified his personality¹.

Le pseudonyme, parce qu'il est un refus symbolique du nom du père, est aussi une voie empruntée pour opérer une rupture avec ses origines. "Notre nom nous attend d'avance. Il était là, avant que nous ne le connaissions, comme notre corps. L'illusion commune consiste à croire que notre destinée et notre vérité y sont inscrites"², écrit Starobinski. Prendre un pseudonyme correspondrait donc à refuser cette destinée, à vouloir s'en libérer et à tenter de recréer, sur les fragments de sa personnalité, un masque unifiant et unique correspondant à une identité inaltérable hors de portée du regard d'autrui. Tout en étant un signe révélateur de "fractionnement du sujet, [de] non-coïncidence à soi, [d]'illusion de l'unité"³, le pseudonyme est également un moyen d'essayer de combattre cette fracture en effectuant une rupture avec les autres permettant d'atteindre le véritable état de liberté nécessaire à la reconstitution de son identité profonde :

Le nom est situé, symboliquement, au confluent de l'existence "pour soi" et de l'existence "pour autrui" : il est vérité intime et chose publique. En acceptant mon nom, j'accepte qu'il y ait un commun dénominateur entre mon être profond et mon être social. Or c'est à ce niveau que le pseudonyme entend opérer une disjonction radicale. Il va séparer deux mondes au point même où, par le truchement du langage, leur réunion était rendue possible. Par ce geste, l'égotiste se révolte contre son appartenance à la société. Il refuse d'être livré aux autres en même temps qu'il est donné à lui-même. Pour lui, la liberté d'agir n'est concevable que dans l'insubordination : c'est pourquoi il recourt au pseudonyme qui lui rend les mains libres⁴.

Pour Starobinski, cette démultiplication de l'identité qui protège l'identité inaltérable de l'homme en la soustrayant au regard d'autrui, est une métamorphose active qu'il oppose à la métamorphose passive des drogues (opium, haschisch) très en vogue à l'époque⁵. Et si le pseudonyme est un artifice, tout comme le dandysme ou les jeux de masques en général, il n'est qu'un instrument permettant d'atteindre enfin le naturel profond de l'être.

¹ WILDE, "Pen, Pencil, Poison" : 995.

² STAROBINSKI, "Stendhal pseudonyme" : 195.

³ COBLENCÉ, *Le dandysme* 194-195.

⁴ STAROBINSKI, "Stendhal pseudonyme" : 198.

⁵ STAROBINSKI, "Stendhal pseudonyme" : 212.

Les conversions fin de siècle

Un dernier aspect des années 1890 semble enfin participer indirectement de ces mêmes jeux de masques : la vague de conversions au catholicisme qui balaya la seconde partie de la décennie. Une discussion complète sur le catholicisme anglais en cette fin du dix-neuvième siècle n'est évidemment pas le but de cette étude, mais il est important d'aborder cette caractéristique de l'époque afin de montrer qu'elle entre elle aussi en partie dans la panoplie d'instruments utilisés par ces auteurs et artistes pour afficher leur différence et leur appartenance à une minorité, une élite de l'esprit. Les conversions de la fin du siècle furent souvent le fait d'artistes affirmant par ailleurs leurs penchants homosexuels, et si la relation de cause à effet n'est pas évidente, il n'en demeure pas moins intéressant de chercher à comprendre le lien entre ces deux phénomènes caractéristiques des dix dernières années du dix-neuvième siècle.

L'une des trois grandes tendances dominantes de l'Eglise anglicane, aux côtés d'une tendance évangélique ("Low Church") et d'une tendance libérale ("Broad Church"), est le mouvement anglo-catholique ("High Church") qui reste attaché à la tradition catholique de la religion anglicane et que l'on appela tractarien puis ritualiste. Le catholicisme anglais avait connu un important renouveau dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle avec le mouvement d'Oxford, réuni autour de John Henry Newman, qui tenta de remettre au goût du jour la liturgie, la dévotion et la doctrine de l'Eglise ancienne, avec le développement du sens du mystère, de la grâce éternelle et de la crainte divine inspirée par l'Eglise. Ce mouvement n'avait tout d'abord attiré que le petit clergé et n'était pas très populaire parmi les fidèles et le haut clergé. La fin du dix-neuvième siècle vit de façon parallèle se multiplier les conversions au catholicisme romain, par opposition à l'anglo-catholicisme, et ces conversions touchèrent de nombreux artistes et écrivains, dont certains publièrent dans le *Yellow Book*.

Parmi les conversions les plus connues figure celle de Frederick Rolfe en 1886. Né à Londres en 1860 d'une famille de fabricants de pianos, cet homme connu pour ses nombreux pseudonymes tous plus extravagants les uns que les autres, était un personnage fort bizarre, qui n'eut jamais réellement d'amis tant son caractère était épouvantable. Après une éducation très puritaine et étouffante, et des études à Camden Town, Rolfe était devenu instituteur à la Grantham Grammar School. En 1886, il prit la décision de se convertir au catholicisme romain — une idée qu'il chérissait depuis l'âge de quinze ans — et dut abandonner son poste d'instituteur. A partir de ce moment, ses emplois se situèrent

tous à l'intérieur de la communauté catholique, et tout d'abord dans un collège écossais. Comme le rêve de Rolfe était de devenir prêtre — une aspiration vraiment profonde puisque malgré tous les déboires qu'il subit, il s'y tint jusqu'au bout de sa vie — il prit des cours à Oscott College où ses ennuis commencèrent. Elève intéressé mais peu assidu, il était fort différent des autres, et ses excentricités finirent par le faire renvoyer du Collège. Grâce à l'appui d'un ami haut placé dans le clergé, Rolfe parvint à rejoindre un autre collège à Rome cette fois : le Scots College pour étudiants en théologie. Malgré le premier avertissement, il ne changea toutefois pas d'attitude, et au bout de six mois, il fut de nouveau renvoyé. Comme le note un de ses biographes¹, le problème de Rolfe ne venait pas de ce qu'il était mis au ban de la société en raison de sa conversion, mais était inhérent à lui-même : idéaliste, il voulut toujours vivre à la hauteur de ses illusions ; de tendance paranoïaque, il avait un tempérament auto-destructeur très prononcé, et il passa le reste de sa vie à mendier auprès de ses rares amis tout en adoptant des airs de grand seigneur qui ne lui valurent pas la sympathie de tous et qui le condamnèrent à mourir dans la déchéance et l'oubli le plus total. L'attitude de Rolfe était en fait totalement opposée à ce que l'on attend généralement d'un prêtre, comme le note Benkowitz : "By temperament he was arrogant, self-willed and sensuous, whereas priesthood implies humility, obedience and carnal discipline. O'Sullivan testified that ugly things pained Rolfe. Yet the cure of souls demands a rational perspective on ugliness as well as the nobility of men's desires and on the discrepancy of their achievements"². Malgré cette opposition flagrante, Rolfe, qui aimait à se faire appeler "Fr. Rolfe" ou "Fr. Austin" pour jouer à la fois sur son prénom et son appartenance à l'Eglise Catholique, ne fut pas moins très malheureux toute sa vie de ne pouvoir être accepté par les Catholiques. La plupart de ses nouvelles et romans, dont les fameuses histoires regroupées sous le titre *Stories Toto Told Me* et le roman *Hadrian the Seventh* (1904), témoignent de sa fascination pour cette religion dont il admirait avant tout la riche liturgie.

Le parcours de Rolfe, s'il représente un exemple extrême, fut en partie suivi par d'autres artistes de la décennie jaune. Parmi ces conversions celles de Lionel Johnson (1891), Ernest Dowson (1891), John Gray (1890)³, André Raffalovitch, ami de

¹ Pour toute cette partie voir BENKOWITZ, *Frederick Rolfe*.

² BENKOWITZ, *Frederick Rolfe* 25.

³ Sur John Gray, dont certains disent qu'il inspira à Oscar Wilde le personnage de Dorian Gray, voir particulièrement Brocard SEWELL, *In the Dorian Mode : A Life of John Gray* (Cornwall : Tabb House, 1983) et l'ouvrage tout récent de Jerusha McCORMACK, *John Gray : Poet, Dandy and Priest* (London : New England UP, 1991).

Beardsley (1896), Aubrey Beardsley lui-même (1897), Oscar Wilde (1900), puis son ami Lord Alfred Douglas (1911), peuvent être citées. Plus discrètes furent les conversions d'Edgar Prestage (1886), qui présenta dans le *Yellow Book* un poème de Junqueiro, le poète portugais anti-religieux qui se convertit lui aussi sur la fin de sa vie au catholicisme, de John Oliver Hobbes (1892), Maurice Baring (1909) ou William Mackenzie (1914). La plupart des conversions des années 1890 portent cependant le sceau de la contradiction déjà évoqué chez Rolfe. Dowson, poussé par les exemples de Verlaine et de Huysmans en France, se convertit en toute sincérité, mais ne put jamais vivre selon les principes d'humilité de la religion qu'il venait de choisir. Pour lui, l'Eglise catholique était avant tout un passage obligatoire pour tout amoureux de la Beauté. Deux de ses déclarations vont dans ce sens : "Catholicism is the only beautiful 'ism' left", écrivit-il dans une lettre du 1 Avril 1889 à Charles Sayle¹, ajoutant plus tard, selon Frank Harris, "I am for the old faith. I've become a Catholic, as every artist must"². Dans une lettre à George Moore datée du 19 Octobre 1890, Dowson développa de nouveau cette idée :

I am quite sure that none of these people adore Catholicism more than Johnson and myself. [...] You ought to have come to N. D. de France tonight. [...] It was a wonderful and beautiful situation : the church — rather dark the smell of incense — the long line of graceful girls all with these white veils over their heads — banners [...] and to come outside afterwards — London again — the sullen streets and the sordid people & Leicester Square ! Really a most pictorial evening. Childrens [sic] voices exercised in the "Ave Maria Stella," are the most beautiful things in the world. What a monstrous thing a Protestant country is !³

L'opposition entre les jeunes filles en blanc et les rues sordides de Londres, entre un monde de beauté et un univers gris, uniforme et triste, renforce la conviction que Dowson était fasciné par la richesse de la liturgie catholique parce qu'elle faisait d'autant ressortir son pessimisme et sa mélancolie tout en symbolisant un refuge contre la corruption du monde. Cette même idée se retrouve dans une description de Lionel Johnson où les notions d'innocence, de beauté et de richesse de la liturgie sont également récurrentes :

There is the Catholic chapel, in its Georgian, quaint humility ; recalling an age of beautiful, despised simplicity ; [...]. I wonder, how it would be inside ; I suppose, night has a little weakened that lingering smell of daily incense, which seems so immemorial and so sad. Wonderful grace of the mighty Roman Church ! This low square place, where the sanctuary is poor and open, without any mystical touch of retirement and of loftiness, has yet the unfailing charm, the venerable mystery, which attend the footsteps of the Church ; the same air of command, the same look of pleading, fill this homely,

¹ Cité dans Chris SNODGRASS, "Aesthetic Memory's Cul-de-Sac : The Art of Ernest Dowson", *ELT* 35. 1 (1992) : 26-53 [51].

² Cité dans John M. LONGAKER, *Ernest Dowson* (Philadelphia : U of Pennsylvania Press, 1944) 68.

³ Cité dans SNODGRASS, "Aesthetic Memory" : 51.

comfortable shrine, which simple country gentlemen set up for the ministrations of harassed priests, in an age of no enthusiasm. I like to think that this quiet chapel, in the obedience of Rome, in communion with that supreme apostolate, is always open to me upon this winding little by-street ; it fills me with perfect memories, and it seems to bless me¹.

Ni Johnson ni Dowson ne furent donc à proprement parler des poètes religieux. L'Eglise catholique leur fournit une imagerie en accord avec leur humeur pessimiste, et le culte qu'ils lui vouaient était avant tout d'ordre esthétique, et non religieux. Le poème suivant de Lionel Johnson est un exemple parmi d'autres de ce que fut la poésie inspirée par ce type de sentiments envers l'Eglise catholique :

THE CHURCH OF A DREAM

Sadly the dead leaves rustle in the whistling wind,
 Around the weather-worn, gray church, low down the vale :
 The Saints in golden vesture shake before the gale ;
 The glorious windows shake, where still they dwell enshrined ;
 Old Saints by long dead, shrivelled hands, long since designed :
 There still, although the world autumnal be, and pale,
 Still in their golden vesture the old saints prevail ;
 Along with Christ, desolate else, left by mankind.

Only one ancient Priest offers the Sacrifice,
 Murmuring holy Latin immemorial :
 Swaying with tremulous hands the old censer full of spice,
 In gray, sweet incense clouds ; blue, sweet clouds mystical :
 To him, in place of men, for he is old, suffice
 Melancholy remembrances and vesperal².

L'atmosphère désolée de l'église décrite, les bruits et les parfums qui s'en dégagent, prennent ici plus d'importance qu'une quelconque expression d'une croyance religieuse et sont typiques en cela de l'essence des conversions fin de siècle.

La conversion de Wilde est également significative à cet égard. Irlandais d'origine, Wilde avait toujours été attiré par le catholicisme romain, et un nombre appréciable de ses poèmes se réfèrent plus ou moins directement à cette fascination. Cependant, malgré ses allusions à une possible conversion tout au long de sa vie d'adulte, ce n'est qu'à sa sortie de prison qu'il songea véritablement à franchir le pas, comme le relate en partie sa lettre-testament à Lord Alfred Douglas, *De Profundis*. En sortant de la prison de Reading où il venait de passer deux années de travaux forcés, Wilde se rendit au Brompton Oratory voir

¹ JOHNSON, "Tobacco Clouds" : 150.

² Lionel JOHNSON, "The Church of a Dream", publié dans FLETCHER éd., *The Complete Poems of Lionel Johnson* 152.

le Père Sebastian Bowden qu'il connaissait, bien décidé à se convertir au catholicisme. Le Père n'étant pas là, Wilde refusa de voir qui que ce soit d'autre, laissant évidemment planer le doute quant à la sincérité de sa décision. Il ne se convertit que quelques années plus tard, inconscient, sur son lit de mort, ayant simplement demandé à son ami Robert Ross d'appeler un prêtre, car dans ses mots, l'Eglise était le seul endroit décent pour mourir ("to die in the Church [is] the best place to die"¹). La plupart des critiques de Wilde mettent donc en doute, et avec justesse, les véritables motivations de la conversion de Wilde. Celui qui toute sa vie avait jonglé avec les paradoxes et les masques n'avait-il pas désiré, sur son lit de mort, jeter un dernier défi à ses spectateurs ? Celui qui toujours avait aspiré à la Beauté suprême ne voulait-il pas mourir dans un dernier geste esthétique qu'il désirait à la hauteur du personnage de dandy qu'il avait essayé de façonner au fil des années ? Au-delà d'une véritable croyance, la religion catholique ne signifiait-elle pas pour lui la beauté du rituel, la richesse de la liturgie, en opposition au caractère dépouillé des offices protestants ? Dans leur étude sur le dandysme, Patrice Favardin et Laurent Bouëxière voient dans l'histoire de Wilde l'exemple même d'une conversion esthétique de la fin du siècle qui, malgré son aspect hautement théâtral, n'en est finalement pas moins sincère puisqu'elle permet à l'auteur de se réconcilier avec lui-même en affirmant sa différence :

En faisant de sa mort le prétexte d'une conversion, le dandy renaît en Wilde. Les choses redeviennent ce qu'il veut. Il sait que derrière la croix du Christ s'agitent de lourdes draperies chamarrées et brodées d'or et d'argent où brille l'éclat des pierres précieuses. Il sait également qu'il abandonne la religion de sa caste pour celle du petit peuple irlandais et de bien des homosexuels anglais. Wilde s'est réconcilié avec lui-même en un geste théâtral, assurément, mais sincère².

L'exemple d'Aubrey Beardsley en 1897 semble aller dans le même sens, d'autant plus que le jeune dessinateur savait comme Wilde qu'il ne lui restait que peu de temps à vivre. Brophy, dans une étude sur l'art de Beardsley propose l'idée que, comme dans le cas de Wilde, sa conversion au Catholicisme soit la continuation de son oeuvre et de sa vie plus qu'un véritable acte religieux : "All his designs were images whose very working was an act of desperate invocation"³, écrit-elle. Les lettres de Beardsley à son ami le prêtre John Gray, converti depuis 1890 pour sa part, témoignent de la joie esthétique ressentie par l'artiste mourant dans l'acte de sa conversion qu'il vécut plus en novice qu'en

¹ Calvert ALEXANDER, *The Catholic Literary Revival : Three Phases in Its Development from 1845 to the Present* (Milwaukee : Bruce, 1935) 9.

² Patrick FAVARDIN et Laurent BOUEXIERE, *Le dandysme* (Lyon : La Manufacture, 1988) 171.

³ Bridgid BROPHY, *Black and White : A Portrait of Aubrey Beardsley* (London : Jonathan Cape, 1968) 16.

véritable pénitent, selon Alexander¹ : "The Blessed Sacrament was brought to me here this morning. It was a moment of profound joy, of gratitude, of emotion. I gave myself up entirely, utterly, to feelings of happiness, and even the knowledge of my unworthiness only seemed to add fuel to the flame that warmed and illuminated my heart"². La conversion semble ici être une réponse au néant qui s'ouvrait peu à peu devant Beardsley, et la grâce éternelle promise par le catholicisme se lit comme un remède contre la fragmentation de l'identité, une façon de donner un véritable sens, un véritable mouvement à sa vie. Certains critiques de Beardsley voulurent croire à la sincérité de la conversion de l'artiste. Ils citent notamment la lettre qu'il écrivit à son éditeur Leonard Smithers, spécialisé dans les publications érotiques, qui le supplie, au nom de Jésus, de supprimer tous ses dessins obscènes :

Jesus is our Lord and Judge !
Dear Friend, I implore you to destroy all copies of Lysistrata and bad drawings. Show this to Pollett and conjure him to do the same. By all that is holy — all obscene drawings.
Aubrey Beardsley
In my last agony³.

Des critiques plus récents ont cependant avancé l'idée que cette lettre aurait plutôt été dictée à l'artiste mourant par sa soeur et sa mère, ôtant ainsi tout son sens à son message. Yeats, qui connut le jeune artiste, rendit compte de l'ambiguïté de sa conversion dans ses souvenirs :

I think that his conversion to Catholicism was sincere, but that so much of impulse as could exhaust itself in prayer and ceremony, in formal action and desire, found itself mocked by the antithetical image ; and yet I am perhaps mistaken, perhaps it was merely his recognition that historical Christianity had dwindled to a box of toys, and that it might be amusing to empty the whole box on to the counterpane⁴.

Comme pour Wilde, il voit dans la conversion de Beardsley un jeu, mais ce jeu est finalement sincère car il entre dans le processus plus large de la vision théâtrale de l'existence par ces auteurs de la fin du siècle.

¹ ALEXANDER, *The Catholic Literary Revival* 104.

² Lettre du 2 avril 1897 à John Gray. Citée dans ALEXANDER, *The Catholic Literary Revival* 104.

³ Cité dans ALEXANDER, *The Catholic Literary Revival* 100.

⁴ William Butler YEATS, "The Tragic Generation", *The Trembling of the Veil*, 1922, *Autobiographies* (London : Macmillan, 1955) 277-349 [333-334].

Dans son article "A Mythology of Aestheticism"¹, Karl Beckson remarque que l'image du poète-prêtre fut également présentée par Walter Pater, qui dans *Marius The Epicurean* présente un personnage central dont le développement esthétique et moral est favorisé par son respect du rituel catholique romain même s'il ne se convertit jamais. En fait, tout comme le prêtre du poème de Johnson est isolé du reste du monde dans sa recherche du Mystère de la Religion, l'artiste est isolé de son public dans sa recherche d'un Idéal de Beauté. L'attitude des Esthètes en cette fin de siècle était d'ailleurs de considérer l'art comme une sorte de substitut à la religion dans une période de crise spirituelle. Il n'est donc pas étonnant de voir certains d'entre eux jongler entre l'Art de la Religion et la Religion de l'Art. Ainsi, les conversions des années 1890, tout comme le dandysme de cette même période, étaient fin de siècle avant tout — d'où les termes "catholicisme fin de siècle" ou "catholicisme esthétique" souvent utilisés à leur sujet. Pour Thornton, le catholicisme de Wilde, Dowson, Johnson, Gray ou Beardsley, était une autre réponse au monde visible d'apparences qui est rejeté, une sorte de représentation liturgique de leurs thèses symbolistes : "[Catholicism is] conscious of traditions, of the strength of symbols, of significance beyond the visible"². Ces conversions auraient été une autre façon de reconnaître l'échec de l'individu, si central dans la prose ou les dessins de ces artistes, et de se remettre entre les mains d'un Etre Supérieur leur promettant la grâce éternelle afin de donner enfin un but à leur existence, afin de résoudre la fracture existentielle inhérente à l'individu. En France, l'expérience du catholicisme chez un Rémy de Gourmont ou un Joris-Karl Huysmans était proche du mysticisme, voire du Satanisme, comme le second l'illustre si bien dans *Là-Bas*. En Angleterre, les raisons étaient plus esthétiques et, pour reprendre les mots de Maurice Lévy : "il est en effet plausible que la beauté d'un rituel faisant appel aux sens autant qu'à l'intelligence, que le pittoresque et la théâtralité d'une messe n'aient pas été étrangers à la fascination ressentie par d'aucuns"³.

Ces traits particuliers expliquent en partie pourquoi la sincérité de ces conversions fut souvent mise en doute. Mais nous avons vu tout au long de cette étude que la sincérité prenait une valeur bien particulière chez ces hommes qui cultivaient le culte du masque et du mensonge, puisque c'est justement par l'artifice qu'ils parvenaient au naturel et à la

¹ Karl BECKSON, "A Mythology of Aestheticism", *ELT* 17. 4 (1974) : 239-249 [240-241].

² THORNTON, *The Decadent Dilemma* 173.

³ Maurice LEVY, "La Décadence et la Grâce : ou les conversions de la période jaune", *Fins de siècle, Actes du Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée* (Toulouse : PUM, 1990) 381-391 [387].

vérité. Je rangerais donc ces conversions plus esthétiques que religieuses au rang des autres outils utilisés par les artistes et écrivains de la fin du siècle pour tenter de se construire une identité fixe, hors de portée du passage du Temps, sur les fragments d'identité qu'ils contemplaient avec pessimisme. Dans les conversions du début du siècle — l'exemple de Baring et de ses amis Chesterton et Belloc sont flagrants — on ne retrouve déjà plus les mêmes aspirations : le catholicisme présent dans la plupart de leurs écrits, est devenu serein, spontané, ne craignant ni le présent, ni le futur : il n'est plus utilisé comme une arme destinée à combattre ou dénoncer un individu et un monde agonisant ou en crise. Mais Baring et ses amis faisaient déjà partie d'une autre époque.

Le second phénomène associé le plus souvent à la fin du dix-neuvième siècle en Angleterre, et a priori sans aucun rapport avec ces conversions au Catholicisme, est celui de l'homosexualité, passible de la peine de mort jusqu'en 1828¹. En 1885, le "Labouchère Amendment of the Criminal Law Amendment Act" avait rendu les sanctions contre toute manifestation homosexuelle plus extensivement applicables, et plus lourdes qu'auparavant. De plus, l'homosexualité était étudiée par un nombre appréciable de personnes comme une véritable "maladie". Le climat social qui s'ensuivit fut donc d'autant plus hostile, l'homosexuel devenant une "espèce" à part entière avec ses propres caractéristiques, comme l'explique David Hilliard dans un article consacré au sujet :

The tightening of the law and the widespread acceptance by opinion-makers of the "medical model" of homosexuality produced conditions within which men with homosexual feelings began to develop a conscious collective identity. For although a small homosexual subculture had existed in London and a few other cities in the British Isles since the early eighteenth century, the final development of a homosexual underground was essentially a phenomenon of the late nineteenth century. Such a subculture did not rise in a vacuum. It was a direct consequence of growing social hostility that compelled homosexual men to begin to perceive themselves as members of a group with certain distinctive "characteristics"².

Si à la fin du siècle les homosexuels ne formaient pas de véritable groupe, ils n'étaient pas moins considérés comme tels, et les journaux satiriques se régalaient à imiter leur argot, évoquer leur côté efféminé ou leur amour du travesti. La plupart des homosexuels — ou tout du moins de ceux qui avouaient l'être — étaient issus des classes sociales supérieures ou du monde des artistes où les inhibitions étaient moins fortes.

¹ Voir particulièrement sur le sujet Brian READE, éd., *Sexual Heretics : Male Homosexuality in English Literature from 1850 to 1900* (New York : Coward-McCann, 1971).

² David HILLIARD, "Unenglish and Unmanly — Anglo-Catholicism and Homosexuality", *VS* 25 (1982) : 181-210 [183].

Il était inévitable dans ce contexte de suspicion et de dérision qu'éclatent des scandales, dont le plus fameux fut celui du procès Wilde déjà évoqué plus haut. Le Criminal Law Amendment Act de 1885, tout d'abord destiné à protéger les femmes et à supprimer les maisons closes, possédait un additif résumé de la façon suivante par Symonds :

(1) Sodomy is a felony, defined as the carnal knowledge (per anum) of any man or woman by a male person ; punished with penal servitude for life as a maximum, for ten years as a minimum. (2) The attempt to commit sodomy is punishable with ten years' penal servitude as a maximum. (3) The commission, in public or in private, by a male person with another male person of "any act of gross indecency", is punishable with two years' imprisonment and hard labour¹.

Oscar Wilde, dont le cas fut assimilé à l'article trois exposé par Symonds, se défendit contre la médiocrité et le côté sordide de ses accusateurs en faisant un éloge du plaisir intellectuel fourni par ce type de relation et en se référant à d'illustres prédécesseurs :

"The love that dare not speak its name" in this century is such a great affection of an elder for a younger man as there was between David and Jonathan, such as Plato made the very basis of his philosophy, and such as you find in the sonnets of Michelangelo and Shakespeare. It is that deep, spiritual affection that is as pure as it is perfect... It is beautiful, it is fine, it is the noblest form of affection. There is nothing unnatural about it. It is intellectual, and it repeatedly exists between an elder and a younger man, when the elder man has intellect, and the younger man has all the joy, hope and glamour of life before him².

L'éloge reste l'une des parties les plus connues du procès qui sanctionna à la fois l'homosexualité et toutes les "inversions" qui lui étaient associées, qu'elles soient d'ordre sexuel ou artistique. Ici encore, le phénomène était fortement lié à l'esprit de la fin du siècle, et il n'est pas étonnant alors de voir Beardsley souffrir des retombées du procès Wilde alors que rien dans sa vie ne puisse prouver un quelconque penchant homosexuel.

Parmi les homosexuels qui affichèrent leurs tendances, les plus connus étaient Oscar Wilde, Reginald Turner, Frederick Rolfe, Lord Alfred Douglas, Lionel Johnson, Robert Ross, Franck Harris, John Gray ou André Raffalovitch, mais probablement aussi de nombreux autres auteurs et artistes qui publièrent dans le *Yellow Book* mais dont la vie est moins connue. En raison de leur homosexualité affichée, ces hommes étaient au ban de la société, et représentaient une minorité rejetée par l'ensemble de la population, comme le note un critique :

¹ Cité dans Jeffrey MEYERS, *Homosexuality and Literature 1890-1930* (London : The Athlone Press, 1977) 5.

² Cité dans Hesketh PEARSON, *The Life of Oscar Wilde* (London : Methuen & Co., 1952).

[...] at the end of the nineteenth century homosexual literature seemed to typify the divorce between the modern artist and the rest of society. The opposition is expressed in the series of polarities that frequently appear in homosexual novels. These books are necessarily elitist, for they deal with unusual and even repulsive characters, are elusive and difficult, and deliberately address themselves to the precious few. The homosexual writer in the modern period is analogous to the tubercular artist, like Schiller and Keats, in the eighteenth and nineteenth centuries, for inversion, like disease, puts its mark on a high percentage of artists and sets them apart from society. Homosexuality, like tuberculosis, seems to stimulate creative genius, for the constant anxiety, fear and sense of doom intensifies isolation and introspection, heightens the intellectual defiance of the social outcast who is forced to question and challenge conventional ideas about morality and art, and encourages him to control the potentially dangerous element in his character through the order and form of art¹.

Comme l'anglo-catholicisme, l'homosexualité était une sorte de pose prise pour affirmer sa différence, se démarquer de la masse, et il est intéressant de voir que souvent les deux phénomènes furent souvent intimement liés dans les années 1890.

Le lien entre l'homosexualité et la religion anglo-catholique se fit tout d'abord par l'intermédiaire du mouvement d'Oxford, autour duquel éclatèrent plusieurs scandales sexuels, et qui fut rejeté avec fermeté car le public analysait d'un mauvais oeil les amitiés qu'il jugeait non naturelles entre les hommes qui le composaient. L'Eglise d'Angleterre elle-même déclara le mouvement "essentially un-English and unmanly"². Et Charles Kingsley écrivit en ces termes sur le mouvement des Oxford Tractarians, comme on les appelait :

In [...] all that school, there is an element of foppery— even in dress and manner ; a fastidious, maundering, die-away effeminacy, which is mistaken for purity and refinement ; and I confess myself unable to cope with it, so alluring is it to the minds of an effeminate and luxurious aristocracy ; neither educated in all that should teach them to distinguish between bad and good taste, healthy and unhealthy philosophy or devotion³.

Il est vrai que les Protestants n'appréciaient pas cette liturgie qui remettait au goût du jour les cérémoniaux d'avant la Réforme, et déploraient l'idée de célibat qui va contre la notion de procréation. Ils opposaient également le protestantisme et l'anglo-catholicisme par ces termes qui voient en l'un une tendance masculine et en l'autre une tendance féminine de la religion :

¹ MEYERS, *Homosexuality and Literature* 9-10.

² HILLIARD, "Anglo-Catholicism and Homosexuality" : 187.

³ Charles Kingsley : *His Letters and Memories of His Life*, éd. Frances KINGSLEY, 2 vols, 10ème éd. (London : Kegan Paul & Co., 1881) 1 : 201. Cité dans HILLIARD, "Anglo-Catholicism and Homosexuality" : 188.

At the end of the nineteenth century the conflict between Protestantism and Anglo-Catholicism within the Church of England was still regularly depicted by Protestant propagandists as a struggle between masculine and feminine styles of religion. They pointed out the apparent appeal of Anglo-Catholic forms of worship to members of the upper classes — "especially women, in the artificial and luxurious atmosphere of our wealthier classes" — which carried the implication that male Anglo-Catholics were effete, decadent, and lacking in manly qualities¹.

Ce lien entre l'homosexualité et l'anglo-catholicisme fut souvent étendu au catholicisme romain en général, et les exemples de Rolfe, Wilde, Johnson, Douglas, Gray, Raffalovitch et bien d'autres encore, ne faisaient que renforcer cette conviction. Les homosexuels étaient en effet attirés par cette religion mettant en avant la beauté du rituel et établissant une correspondance entre le monde visible et le monde invisible. L'art homosexuel de la fin de siècle, fondé sur le double entendre afin d'éviter la censure, partait du même principe, ainsi que le remarque un critique :

The clandestine predilections of homosexual novelists are both an obstacle and a stimulus to art, and lead to a creative tension between repression and expression. The novels become a raid on inarticulate feelings, and force the authors to find a language of reticence and evasion, obliqueness and indirection, to convey their theme. Homosexual novels are characteristically subtle, allusive and symbolic — the very qualities we now admire in the poetry of Yeats and Eliot, and the novels of Flaubert and Henry James — and form an eighth kind of literary ambiguity. For the ambiguous expression of the repressed, the hidden and the sometimes secret theme suggests moral ambiguity as well. If a specifically homosexual tone, sensibility, vision or mode of apprehension exists, then it would be characterized by these cautious and covert qualities, and by the use of art to conceal rather than to reveal the actual theme of the novel : "Il n'y a de vérité que dans les nuances"².

Cette tension entre répression et expression, cette nature allusive et symbolique, cette vision indirecte posée sur la vie est très proche des principes de base du dandysme et de la notion de masque en général.

L'homosexualité et les conversions de la fin du dix-neuvième siècle étaient dans l'esprit de toute la décennie. Au-delà de leur aspect esthétique, ces deux phénomènes se rejoignaient également par l'idée de transgression qui leur était inhérente puisque tous deux s'opposaient, dans leur domaine, aux normes suivies par la majorité. L'homosexualité, vécue comme un péché par la plupart, semblait contraster en tous points avec la foi religieuse que ces artistes affirmaient suivre. Cet élément n'est toutefois que peu contradictoire de par la nature particulière de cette foi. De plus, les auteurs fin de siècle, en véritables alchimistes de la vie, savaient que les opposés finissent toujours par

¹ HILLIARD, "Anglo-Catholicism and Homosexuality" : 190-191 qui cite *Rock* 29 Apr. 1898.

² MEYERS, *Homosexuality and Literature* 1-2.

se rejoindre. Ces tendances de la fin du siècle se classent donc dans la panoplie des instruments utilisés par les principaux acteurs de la décennie pour exprimer leurs interrogations et leurs incertitudes. Comme les jeux de masques, elles constituent avant tout de nouvelles poses, que certains choisirent parmi d'autres ou en plus d'autres, pour se mettre en quête de l'identité de l'homme, et exprimer ce même besoin de retour à une unité originelle qui se lisait derrière le phénomène dandy et l'utilisation de pseudonymes.

Les légendes jaunes de la "génération tragique"

Le dandysme, la pseudonymie, l'homosexualité latente ou affichée, les conversions au catholicisme de cette coterie d'artistes et écrivains fin de siècle entrent finalement dans un cadre plus global de mise en scène de l'existence à laquelle les critiques se réfèrent le plus souvent sous l'expression "légendes jaunes" ("yellow legends") puisque celles-ci furent caractéristiques de la décennie "jaune" des années 1890. Ces légendes correspondent aux histoires qui circulaient à l'époque sur plusieurs artistes et poètes de la fin du siècle, et vont de pair avec la pose esthétique affectée par ceux-ci. Partant d'une base probablement réelle, plusieurs artistes de l'époque s'inventèrent une vie qu'ils rendirent publique à force de coups médiatiques en tous genres. Là encore la présence d'un public était essentielle, et les différentes manifestations masquées évoquées plus haut entraînent le plus souvent dans l'élaboration de ces nouvelles vies inventées et affichées au grand public.

L'évocation des années 1890 appelle immédiatement celle de destins tragiques d'hommes frappés par la maladie ou rongés par le pessimisme ambiant de la fin de siècle. Leur attitude passive était d'ailleurs d'autant plus frappante qu'elle s'opposait à l'activisme des femmes, qui commençaient à affirmer leur rôle dans la société et qui, telles de nombreux écrivains ayant publié dans le *Yellow Book*, menèrent une vie bien remplie à combattre les injustices ou les inégalités sociales. Evelyn Sharp, Eva Gore-Booth, Ella Hepworth Dixon, Laurence Alma-Tadema ou George Egerton, firent partie de ces femmes dont l'existence avait un but bien précis et dont l'énergie contrastait si violemment avec l'apathie dont semblaient frappés certains de leurs amis. Et il est vrai que plusieurs artistes ou écrivains de la fin du siècle eurent des existences semblables dans leur côté tragique et inachevé. Beardsley, mort de la tuberculose à vingt-six ans après une courte vie pressée par la maladie n'en est qu'un exemple. La fragilité de son personnage, qui explique peut-

être en partie son génie précoce et unique, est très bien rendue dans un portrait de Sickert paru dans le *Yellow Book* ¹, où on le voit, maladif, quitter Hampstead Church par le cimetière à la suite de l'inauguration du buste de Keats en juillet 1894. Parmi les autres artistes et écrivains du *Yellow Book* qui moururent jeunes au terme d'une existence marquée par l'angoisse, la mort, et parfois la misère, peuvent être cités Hubert Crackanthorpe qui se jeta dans la Seine à vingt-six ans après l'échec de son mariage avec Leila Macdonald, Ernest Dowson, mort à trente-trois ans, Charles Conder, qui finit ses jours dans un asile en 1900 après une existence misérable le plus souvent passée dans le Quartier Latin parisien, Lionel Johnson qui décéda à trente-cinq ans des suites d'une chute alors qu'il était probablement ivre, et Wilde, bien sûr, qui s'éteignit d'une méningite à quarante-six ans dans une chambre d'hôtel parisienne sordide, bien loin des fastes de sa vie d'écrivain adulé par la société. D'autres destinées tragiques, comme celle de John Davidson qui se jeta dans la mer des Cornouailles, de Frederick Rolfe qui, n'ayant jamais pu atteindre son idéal, chassé par le clergé catholique qui l'attirait tant, mourut dans la déchéance et la misère la plus totale, ou d'Arthur Symons qui vécut de longues années dans un asile psychiatrique après plusieurs attaques cérébrales, contribuèrent également à la définition de cet univers tragique de la fin du siècle, comme si être artiste ou écrivain à l'époque était automatiquement associé à une sorte de fatalité inexorable.

Au-delà de la destinée tragique de ces artistes s'ajoutait le côté pittoresque de certains personnages. Les légendaires boucles longues de Richard Le Gallienne passèrent à la postérité, tout comme les costumes impeccables de Max Beerbohm ou l'oeillet vert porté par Oscar Wilde à la boutonnière. Parmi ces figures d'exception, Baron Corvo était peut-être le plus extravagant et fascinait par là-même les amis de Harland, comme le raconte A. J. A. Symons :

The editor of the *Yellow Book* and his friends were fascinated by the equivocal Baron, an impressively shabby figure at the Saturday tea-parties in the Cromwell Road. The slight, eagle-nosed, reticent, unsmiling worn wanderer, in corduroy trousers and jacket, with his appalling cap and withered cloak, his Vandyke beard grown during the walk from Wales, his strange rings and stranger words, was indisputably a man of parts. It was apparent when he talked. On those occasions he kept his eyes cast down, raising them abruptly to disconcert interrupters. His topics were very various and yet akin. In a lucky moment you might have heard a surprising panegyric of the Borgias or a vivid description of modern Rome, a profession of Catholic faith or a bitter denunciation of contemporary Catholics. He was manifestly a mine of liturgical knowledge².

¹ Walter SICKERT, *Portrait of Aubrey Beardsley*, *The Yellow Book* 2 (July 1894) : 233.

² Alphonse J. A. SYMONS, *The Quest for Corvo — An Experiment in Biography* (London : Cassell & Co. Ltd, 1935) 109.

Les légendes les plus incroyables circulaient à propos de ces artistes, certaines en partie véridiques, la plupart n'étant que des généralisations sans fondement. De nombreux bruits coururent sur les poètes du Rhymers' Club, par exemple, qui furent crédités de tous les vices par leur contemporains, et parfois même par leurs proches amis. Les histoires qui circulaient à leur compte mettaient en avant, entre autres, leur goût pour la drogue, l'alcool ou les femmes des bas-quartiers de Londres, et le public avait tendance à penser que tous les vices décrits ou dépeints par ces auteurs ou artistes ne pouvaient que faire partie de leur personnalité profonde, alors que la plupart du temps ils n'étaient que des poses que les survivants, tels Arthur Symons ou Richard Le Gallienne, abandonnèrent avec la fin des années 1890. Toutes ces histoires contenaient une part de vérité, bien sûr, mais étaient surtout alimentées et magnifiées par le fait que les intéressés ne faisaient rien pour les démentir, se drapant dans leur rôle de poète maudit et étant par là-même à l'origine de la notion de décadence si souvent utilisée à mauvais escient par les critiques. Car si quelques-uns d'entre eux s'indignèrent de ce type de procédés, à l'image de Henry James qui déclara un jour : "I have a morbid passion for personal privacy and a standing quarrel with the blundering publicities of the age"¹, la plupart, dont Richard Le Gallienne se fit le porte-parole, s'y pliaient avec bonne grâce, pensant y trouver un bon moyen de publicité :

Gossip is the social reward of personality. Whether it be playful or poison-fanged, it is a recognition, a tribute, one of the most gratifying forms of success [...] Gossip [...] means [...] that you are very interesting [...] The world will forgive its artists anything but propriety [...] But to rob a poet of his bad name ! that is indeed a dull and doubtful service².

Cependant, ces artistes certes représentatifs des années 1890 étaient loin de représenter une majorité : une fois de plus, comme dans le cas de la réputation décadente injustifiée du *Yellow Book*, ils attirèrent à eux la majorité des regards et participèrent par là-même à créer la mythologie de la fin du siècle.

Pour que ces légendes vivent, il fallait bien sûr qu'elles soient alimentées. Le public fit une partie du travail et les intéressés l'aidèrent amplement en n'hésitant pas à éclabousser leur propre réputation ou celle de leurs camarades pour atteindre l'image tragique qu'ils entendaient donner de la condition de l'artiste en général. Les artistes et écrivains de l'époque, peut-être encore plus que jamais, vivaient en vase clos et se

¹ Percy LUBBOCK, éd., *The Letters of Henry James*, 2 vols (London : Macmillan & Co., 1920) 1 : 203. Cité dans MIX, *A Study in Yellow* 34-35.

² Richard LE GALLIENNE, *Attitudes and Avowals* (London : John Lane, 1910). Cité dans MIX, *A Study in Yellow* 35.

connaissaient souvent très bien. Certains partageaient le même appartement, souvent pour des raisons financières, et la plupart fréquentaient les mêmes clubs à la mode comme le Rhymers' Club, les New Vagabonds, l'Omar Khayyam, les Odd Volumes, le Cemented Bricks de Maurice Baring ou le Ghouls de Harold Frederic, H. B. Marriott-Watson ou Charles Furse. A l'intérieur de ces cercles fermés se pratiquait couramment la technique du "log-rolling", typique de Richard Le Gallienne par exemple, qui consistait à louer les mérites de ses amis en attendant de ceux-ci qu'ils louent vos propres mérites. Cette habitude surtout caractéristique des réunions de poètes lorsque ceux-ci lisaient leurs vers à l'assemblée restreinte qui les entourait, avait le don d'agacer les critiques. Un autre point de rencontre de ces écrivains et artistes étaient les soirées organisées régulièrement par certains d'entre eux, où se retrouvaient toujours des habitués qui venaient y parler art et littérature. Parmi les soirées les plus fréquentées par le cercle du *Yellow Book* figuraient celles données par Ernest et Ada Levenson, les dimanches soirs chez les Gosse, les dimanches après-midi chez les Meynell, les "lurid Mondays" de Mabel Dearmer, femme du Révérend Dearmer, les jeudis après-midi de Mme Beardsley en compagnie de son fils et de sa fille Mabel, les jeudis soirs des Pennells et surtout les samedis soirs chez Henry et Aline Harland où se retrouvaient, selon les termes mêmes de Harland, le sel de la Terre ("the salt of the Earth"¹). Dans le passage suivant, Katherine L. Mix rend bien l'atmosphère de ces soirées telle qu'elles furent plus tard décrites par les survivants de l'époque :

During the days of the *Yellow Book* the Harlands' Saturday evenings in "the gay pink drawing room with its Persian carpets, its pictures and old furniture," at their flat in Cromwell Road were thronged with the young men and women associated with the quarterly. "Henry James had a way of dropping in 'just for the space of one moment or so, my dear Harland, for I am mortally unwell tonight'"². If James came he was always the lion, but if the master was not in the chair, the gaiety mounted higher. Evelyn Sharp, recalling those evenings in the *Manchester Guardian*, "wondered if anywhere in the young world to-day there is a literary and artistic circle so full of vitality and promises as the one, absurdly labelled decadent"³, that came to the Harlands, and included Netta Syrett, Ella D'Arcy, Kenneth Grahame, Oswald Sickert, Richard Le Gallienne and his brother-in-law Jimmie Welch the actor, Lewis Hind, Hubert Crackanthorpe, and Stanley Makower. Sometimes Aline Harland, who had a sweet soprano voice, sang some lyric of Herrick's that Makower had set to music or "*Gardez-vous d'être sévère*", considered particularly appropriate to the audience. "If but a few people were present," said Netta Syrett, "one heard Harland and Beardsley discussing drawings, gossiping about

¹ Cité dans Miriam J. BENKOVITZ, *Aubrey Beardsley : an Account of His Life* (London : Hamish Hamilton, 1981) 104. Harland aimait ajouter à ce propos : "Il faut souffrir pour être sel".

² Charles L. HIND, *Naphtali — Being Influences and Adventures while Earning a Living by Writing* (London : John Lane, 1926) 89.

³ Evelyn SHARP, "A Group of the Nineties : *The Yellow Book* Crowd", *The Manchester Guardian* 19 Jan. 1924 : 7.

John Lane and criticizing recent contributions"¹. The evening often ended by all adjourning to the kitchen to "see a poet and a painter settle a dispute as to the right way to make an omelet — a pleasant change from the customary dispute as to the right way to compose a triolet"² (³).

Ces soirées reviennent régulièrement dans les nombreux souvenirs de l'époque et sont le plus souvent présentées comme des légendes à caractère peu fiable dès lors qu'il s'agit d'un événement bien précis : un bon exemple en est la succession de variantes différentes concernant la naissance du *Yellow Book*, évoquée plus haut. Comme le périodique, l'ensemble de la décennie et de ses auteurs et artistes fut littéralement mythifiée, et parmi les critiques importants qui aidèrent à propager cette image en partie faussée des années 1890 figurent, au premier rang, Arthur Symons et William Butler Yeats.

Le rôle d'Arthur Symons dans la propagation de ces légendes fut d'autant plus important qu'il en fut également l'un des acteurs principaux puisque pendant les années 1890 au moins, il soigna sa réputation décadente en laissant courir tous les bruits imaginables à son propos, en fréquentant les endroits jugés les moins respectables de Londres ou de Paris, en clamant à qui voulait l'entendre son attirance pour les danseuses légères et les "Juliette d'une nuit", ou en louant ouvertement le maquillage des femmes, encore essentiellement associé aux prostituées à l'époque. Comme nous l'avons vu plus haut, son essai sur le mouvement décadent constitue l'un des jalons critiques de la période, mais il nia par la suite toute existence de ce mouvement, tout comme Richard Le Gallienne qui avait pourtant tout fait pour en faire la publicité. Cette contradiction chez Symons est une première indication qu'il faut lire l'ensemble de ses essais sur les hommes de la période avec beaucoup de précautions, et son étude sur Beardsley, entre autres, montre sa tendance à inventer des détails ou à les magnifier, comme s'il voulait imposer aux auteurs qu'il décrivait ses propres opinions sur les années 1890. Dans un article sur Symons et Beardsley, Chris Snodgrass voit en Symons ce qu'il appelle un "faiseur de mythes" ("myth-maker") moraliste avant tout, qui n'hésitait pas à déformer le sens de l'art de ses amis ou connaissances pour l'orienter vers ce qu'il voulait y découvrir⁴. Symons participa donc grandement à donner sa valeur de mythe aux années 1890 et à diffuser les fausses légendes qui couraient à propos de ses principaux acteurs.

¹ Cité dans CHALMERS, *Life, Letters and Unpublished Work of Kenneth Grahame* 65.

² SHARP, "A Group of the Nineties" : 7.

³ MIX, *A Study in Yellow* 32.

⁴ Chris SNODGRASS, "Decadent Mythmaking : Arthur Symons on Aubrey Beardsley and *Salomé*", *VP* 28. 3 & 4 (1990) : 61-109 [62].

Yeats, un peu différemment, joua le même jeu que lui, notamment dans son essai "The Tragic Generation" qui fut pendant longtemps le point de référence des critiques de la période¹. Dans cet essai autobiographique, Yeats voit en Walter Pater et son roman *Marius the Epicurean*, qui influença toute la génération, le véritable point de départ de cette "tragédie" des années 1890 comme il la surnomme : "It taught us to walk upon a rope, tightly stretched through serene air, and we were left to keep our feet upon a swaying rope in a storm"². Le titre de l'essai lui-même indique la valeur théâtrale que Yeats attribuait aux années 1890 et participe du même principe de mythification de cet univers. Le passage sur les poètes du Rhymers' Club est particulièrement révélateur à cet égard :

The Rhymers had begun to break up in tragedy, though we did not know that till the play had finished. I have never found a full explanation of that tragedy ; sometimes I have remembered that, unlike the Victorian poets, almost all were poor men, and had made it a matter of conscience to turn from every kind of money-making that prevented good writing, and that poverty meant strain, and, for the most part, a refusal of domestic life. Then I have remembered that Johnson had private means, and that others who came to tragic ends had wives and families. Another day I think that perhaps our form of lyric, our insistence upon emotion which has no relation to any public interest, gathered together overwrought, unstable men ; and remember, the moment after, that the first to go out of his mind had no lyrical gift, and that we valued him mainly because he seemed a witty man of the world ; and that a little later another who seemed, alike as man and writer, dull and formless, went out of his mind, first burning poems which I cannot believe would have proved him, as the one man who saw them claims, a man a genius³.

A partir de quelques exemples réels, mais eux-mêmes exagérés, Yeats généralise donc sur l'ensemble de la décennie, oubliant par là-même la variété de cette période, et ne faisant pas ressortir les véritables raisons de ces attitudes.

Les réactions faussées de Symons et de Yeats, caractéristiques du besoin de mythifier les années 1890, révèlent l'amour de la théâtralisation qui touchait la plupart des auteurs et artistes de la décennie et qui se concrétisa dans des destinées tragiques offertes au public, bien sûr, mais aussi plus globalement dans tous les jeux de masques évoqués plus haut qui, s'ils exprimaient des incertitudes, n'en étaient pas tous pour autant associés au vice ou à la fatalité. Harland, par exemple, aimait faire croire qu'il avait des origines princières, ajoutant même qu'il était né à Saint Pétersbourg, comme pour renforcer la légende. Franck Harrison ajoute que des rumeurs (probablement alimentées par Harland

¹ Sur ce sujet voir notamment Joann GARDNER, *Yeats and the Rhymers' Club : A Nineties' Perspective* (New York : Peter Lang, 1989).

² YEATS, "The Tragic Generation" : 302-303.

³ YEATS, "The Tragic Generation" : 302.

lui-même) disaient qu'il était le fils naturel de l'empereur Franz Joseph d'Autriche¹. Nul doute alors que Harland se réjouit de pouvoir faire participer au *Yellow Book* le prince Bojidar Karageorgévitch, descendant exilé du grand Karageorges, fondateur de la dynastie qui mena l'insurrection des Serbes contre les Turcs, et cousin de Pierre 1er qui accéda au trône de Serbie en 1903 — une hérédité que Harland, né à New York d'une famille de commerçants juifs, aurait rêvé d'avoir. Son anti-sémitisme latent puis déclaré sur la fin de sa vie ne fait d'ailleurs que renforcer ce refus de ses origines et ce besoin de s'en construire d'autres. Des légendes romanesques du même type couraient sur Gabriela Cunninghame Graham, épouse de l'aristocrate socialiste Robert Bontine Cunninghame Graham qui, raconte-t-on, était tombé amoureux d'elle après l'avoir renversée dans la rue alors qu'il était à cheval, et qui lui fit mener une vie remplie d'aventures romanesques. Olive Custance, elle aussi, faisait parler d'elle pour les péripéties de sa liaison avec Lord Alfred Douglas, qui dura pendant des années et ne se solda par un mariage qu'au bout d'un nombre incalculable de renversements de situations, de disputes et de réconciliations. Sans compter les bruits qui couraient à propos des femmes modernes des années 1890, Victoria Cross, Menie Muriel Dowie, Vernon Lee, George Egerton ou John Oliver Hobbes, dont les journaux satiriques aimaient s'emparer pour exprimer leur désapprobation face au phénomène de l'émancipation de la femme. Les légendes que bâtissaient les hommes et femmes des années 1890 étaient un moyen de se mettre en scène, de se faire connaître auprès du public. La plupart d'entre elles furent tenaces et se transmirent aux générations suivantes, quel que soit leur degré de validité. Le *Dictionary of National Biography*, pourtant renommé pour son sérieux, n'indique-t-il pas encore aujourd'hui que Henry Harland avait des ancêtres aristocrates et qu'il était né à Saint-Pétersbourg ?

Chez Beerbohm, le besoin de mise en scène de la vie était central, comme nous l'avons déjà vu dans sa fascination pour les principes du dandysme et leur application sur sa propre personne. Tous les critiques s'accordent pour dire que Beerbohm, tel un enfant, aimait s'inventer des histoires, et l'un des exemples le plus souvent cité est celui de son aventure romanesque avec une jeune actrice, Cissie Loftus, dont il se croyait amoureux et qu'un de ses biographes analyse fort justement comme un simple jeu :

Max had not been in love as the word is commonly understood. A man really in love with a real girl does not take pleasure in fancying his feelings at her funeral or when watching her take the veil. Nor does he choose to discourse on his passion for her in a

¹ Voir HARRISON, *The Yellow Book* 25.

sustained vein of high-spirited burlesque. So far Max is simply dramatizing himself as a lover as he has previously dramatized himself as dandy and aesthete — and, as usual, doing so in a comedy vein. [...] it was an event in the imaginative life of Max the artist, not in the actual life of Max the man¹.

Beerbohm voyait l'existence comme un véritable théâtre, et c'est cette qualité avant tout qui le faisait apprécier Wilde puisque tout au long de sa vie il considéra que les poses et les attitudes d'un homme étaient de loin bien plus importantes que ses accomplissements, une devise très wildienne. Cette description de Wilde durant son procès est typique de l'enthousiasme de Beerbohm non pas pour l'homosexualité de Wilde, mais pour sa capacité à tenir en haleine son auditoire :

Oscar has been quite superb. His speech about the love that dares not speak its name was simply wonderful, and carried the whole court right away, quite a tremendous burst of applause. Here was this man, who had been for a month in prison and loaded with insults and crushed and buffeted, perfectly self-possessed, dominating the Old Bailey with his fine presence and musical voice. He has never had so great a triumph, I am sure, as when the gallery burst into applause — I am sure it affected the gallery².

D'ailleurs, Beerbohm déclara un jour à sa femme : "I am not thinking that "I am I" and must be interesting to everyone else. I am nothing more than I — a detached and puzzled spectator — detached, yet knowing more about myself than any other subject, and offering myself humbly for the inspection of others. I think there is a difference between this and egotism"³. L'essence de cette déclaration se retrouve fidèlement dans sa façon de présenter de nombreuses scènes de la vie quotidienne sous forme de mini-scènes théâtrales, comme le prouve sa présentation du *Yellow Book* :

Scene : Cambridge Street, Pimlico.

Persons : Aubrey Beardsley and Myself.

Aubrey Beardsley : "How are you ? Sit down ! Most exciting. John Lane wants to bring out a Quarterly — Writings and Drawings — Henry Harland to be Literary Editor — Me to be Art Editor. Great fun..."⁴

Beerbohm, imitant en cela Wilde, porta donc à son paroxysme ce besoin de théâtralisation des années 1890 qui, alimenté par les jeux de masques, permettait un regard plus indirect

¹ CECIL, *Max* 88.

² Lettre à Reginald Turner, datée du 3 mai 1895. Cité dans Rupert HART-DAVIS, éd., *Letters to Reggie Turner* (London : Rupert Hart-Davis, 1964) 102-104.

³ Cité dans EPSTEIN, "Max Beerbohm" : 27.

⁴ Cité dans WEINTRAUB, *Beardsley* 93.

sur l'existence et posait ces acteurs comme spectateurs détachés d'un monde en pleine mutation avec lequel ils ne pouvaient s'identifier.

Dans un chapitre consacré aux années 1890, John May, l'associé de Lane, parla de la décennie en des termes qui la décrivent toute entière comme une représentation théâtrale, et qui expliquent qu'avec le tournant du siècle, le décor et les acteurs ayant évolué, il était impossible que cette représentation continue :

THE MISE EN SCENE

In some ways, I dare say, a man who was young in the Nineties, who saw and knew many of the dramatis personae who moved across that brilliant stage, is the last person in the world to attempt a cool and critical appreciation of them. To me, I confess, it all seems like a play, on which the curtain has been rung down. The actors have all gone, "melted into air, into thin air". The scenery too has been taken down, or changed beyond recognition¹.

May n'est qu'un des nombreux critiques qui comprirent l'essence théâtrale des années 1890, mais comme ses contemporains, il oublie dans d'autres passages de son ouvrage que toutes les légendes qui couraient sur les hommes de l'époque, loin d'être des éléments biographiques fiables, n'étaient justement qu'une preuve supplémentaire de cette théâtralité ambiante. De même, si toutes les tendances étudiées ci-dessus expriment l'aliénation profonde de ces écrivains et artistes qui s'inventèrent des vies nouvelles pour donner une autre dimension plus palpable à leur définition d'eux-mêmes², elles ne touchèrent qu'une partie seulement d'entre eux. Parmi les auteurs du *Yellow Book*, un groupe tout aussi important n'utilisa jamais aucun type de masque, comme le montre la variété des contributions, et mena une existence paisible et parfois très longue puisqu'il existait encore de nombreux représentants du périodique jusque dans les années 1940. Dans un spectacle masqué, les acteurs masqués attirent plus le regard du spectateur que les acteurs non masqués dont le rôle est justement, par comparaison, de faire ressortir l'importance des premiers : c'est ce qui se passa pour la coterie du *Yellow Book* et pour les années 1890 en général. Et lorsque Maurice Baring déclara dans ses mémoires : "When people write about the nineties now, which they often do, they seem to me to weave a baseless legend and to create a fantastic world of their own creation. The nineties

¹ MAY, *Lane* 36.

² Voir le chapitre de Masao MIYOSHI, "Masks in the Mirror : The Eighteen-Nineties" dans *The Divided Self — A Perspective on the Literature of the Victorians* (New York : New York UP ; London : U. of London Press Ltd, 1969) 289-340.

were, from the point of view of art and literature, much like any other period"¹, il avait en partie raison de dénoncer l'aura de légende qui entourait alors la décennie. Il oubliait simplement de préciser que cette image était désirée par une partie de ces auteurs et écrivains, et que de ce fait elle participait à la signification finale de la période.

¹ Cité dans ALEXANDER, *The Catholic Literary Revival* 90.

Chapitre 9 : Oscar Wilde et la "vérité des masques"

Un panorama de la notion de masque dans les années 1890 ne saurait être complet sans un détour par les théories d'Oscar Wilde que la plupart des artistes et écrivains du *Yellow Book* connaissaient et appliquèrent à divers degrés dans leur oeuvre. La vie et l'art d'Oscar Wilde sont tous deux intimement liés au motif du masque, et les quelques pages qui suivent ne prétendent pas en donner toutes les facettes. Les grandes lignes théoriques esquissées dans les essais "The Truth of Masks" (1885), "The Decay of Lying" (1889), "Pen, Pencil, Poison" (1889) ou "The Critic as Artist" (1890), plus tard regroupés sous le titre générique *Intentions* (1891), offrent une introduction claire à ce motif du masque que le roman *The Picture of Dorian Gray* (1890) et la pièce de théâtre *The Importance of Being Earnest* (1895) mirent en application pour un public plus large.

Le motif du masque dans l'oeuvre d'Oscar Wilde

Man is least himself when he speaks in his own person. Give him a mask and he will tell you the truth¹.

A mask tells you more than a face².

Il ne faut regarder ni les choses ni les personnes. Il ne faut regarder que les miroirs. Car les miroirs ne nous montrent que des masques³.

L'essence de la théorie des masques élaborée par Wilde pourrait être résumée par ces trois citations extraites des essais de l'auteur. Ceux-ci, qui s'opposent aux théories moralistes et moralisantes d'Arnold ou de Ruskin, sont des morceaux brillants dans lesquels Wilde paraît sérieux tout en assumant divers rôles ou en parodiant sa propre position dès qu'il avance une nouvelle thèse afin de ne pas sembler prendre quelque parti sincère⁴. La forme de ces essais (souvent un dialogue où chacun des deux personnages représente une partie de Wilde — les deux personnages de "The Decay of Lying" ne portent-ils pas les noms de ses deux fils, Vyvyan et Cyril ?) est en elle-même un premier

¹ Cité dans Barbara CHARLESWORTH, *Dark Passages — The Decadent Consciousness in Victorian Literature* (Milwaukee, Madison, Wisc. : U of Wisconsin Press, 1965) 53.

² WILDE, "Pen, Pencil, Poison" : 995.

³ Dernier autographe (en français) d'Oscar Wilde. Cité dans JULLIAN, *Oscar Wilde* 367.

⁴ Voir à ce sujet Elsie B. ADAMS, *Bernard Shaw and the Aesthetes* (Columbia : Ohio State UP, 1971) 85.

masque. Les théories développées paraissent exagérées, peut-être parce qu'elles sont formulées — une constante dans toute la prose de Wilde — de façon presque trop brillante. Elles n'en sont pas plus artificielles pour autant (dans le sens habituellement associé à ce mot puisque, nous le verrons plus tard, les notions d'art et de nature ont une définition bien spécifique chez Wilde) : pour l'auteur, en effet, l'Art dans son intégralité est une forme d'exagération : "Art itself is really a form of exaggeration ; and selection, which is the very spirit of art, is nothing more than an intensified mode of overemphasis"¹.

Revenons aux trois citations choisies. La première exprime le sens même de l'essai "The Decay of Lying". Pour Wilde, la vérité ne peut émerger que du masque ou du mensonge. L'imagination est l'une des facultés essentielles chez l'homme, celle qui le différencie de l'animal, celle qui lui permet d'élargir le champ de son expérience quotidienne, de vivre plusieurs vies en endossant plusieurs masques ou personnalités. Le mensonge — et le masque, de façon plus générale — sont des produits de l'imagination. La décadence du mensonge ("the decay of lying") est alors synonyme de décadence d'une culture toute entière car, selon Wilde, une société gouvernée par des hommes tous sincères, donc tous homogènes et identiques, est une société condamnée par avance. Paradoxalement, ce prince de la décadence, puisque telle était l'image que le public victorien avait de lui, considérait que le processus de dégénérescence n'était pas son fait, mais celui de ses contemporains, ces bourgeois victoriens trop enclins à brider tout éclat d'imagination, trop uniformes dans leurs réactions. Toute la vie de Wilde fut passée, jusqu'au bout, à élaborer des outils, plus sophistiqués les uns que les autres, pour tenter de combattre cette uniformité. Le principe de base, déjà lancé par Whistler, était que l'art n'imité pas la vie, mais que la vie devrait imiter l'art : le monde de la beauté ne peut être créé qu'à partir de l'imagination (le masque, l'artifice, le mensonge) et non de la réalité, vulgaire et sans intérêt aucun. De même, le Beau est séparé du Bon : Art et morale n'ont pas plus de points communs chez Wilde qu'Art et réalité, sauf par le fait que dans son propre langage, ils ne font qu'un. L'univers de Wilde est ainsi fondé sur des bases nouvelles où tout ce qui est beau est obligatoirement bon et moral, quelle qu'en soit la définition donnée par les Philistins.

¹ Oscar WILDE, "The Decay of Lying", *Intentions*, 1891, *Works* 970-992 [978].

Les deux autres citations ("A mask tells you more than a face" et "Il ne faut regarder ni les choses ni les personnes. Il ne faut regarder que les miroirs. Car les miroirs ne nous montrent que des masques") viennent compléter cette théorie du masque qui s'intègre dans une théorie générale de l'Art. Le masque, contrairement à un visage qui peut prendre diverses poses mouvantes et éphémères, se lit aisément : loin de se contenter de cacher, il révèle immédiatement quelque chose sur celui qui le porte car il amplifie un trait — ou un nombre limité de traits — de sa personnalité. Comme l'art, le masque est sélection et exagération. Bien plus, l'Art est un masque, mais un masque dont l'artiste et le critique doivent essayer, chacun de leur côté, de renforcer le côté mystérieux et indéchiffrable :

[A critic] will not treat Art as a riddling Sphinx, whose shallow secret may be guessed and revealed by one whose feet are wounded and who knows not his name. Rather, he will look upon Art as a Goddess whose mystery it is his province to intensify, and whose majesty his privilege to make more marvellous in the eyes of men¹.

Comme le montre Diane Fernandez dans son article sur Wilde et le masque, la démarche de l'auteur est triple : le masque opère tout d'abord une coupure — il correspond à un désir de rébellion contre la société établie mais aussi contre le propre passé et le Moi de celui qui porte le masque. Il est également protection et création. Bien que lié intimement au passé, il anticipe sur l'avenir en élaborant une "vérité seconde préférable à la première [...] indépendante de ses sources, coupée de l'individu, détachée"². La notion de vérité, une fois de plus, se voit associée à celle de masque : "The truths of metaphysics are the truths of masks"³, écrit Wilde dans l'essai intitulé "La vérité des masques" ("The Truth of Masks") et consacré à une étude du costume dans le théâtre shakespearien. Lorsque cette autre phrase : "A truth in Art is that whose contrary is also true"⁴ lui est ajoutée, le sens de la vérité chez Wilde prend toute sa relativité : la vérité et son contraire, le mensonge, ne font qu'un, tout comme la vie et l'Art se confondent. En faisant coïncider toute notion avec son contraire, Wilde définit sa théorie du masque et de l'Art comme une théorie du paradoxe par excellence.

Avant d'étudier la façon dont Wilde appliqua sa théorie du masque dans sa prose, il semble intéressant de citer un texte court et inédit de l'auteur :

¹ WILDE, "The Critic as Artist" : 1023.

² Diane FERNANDEZ, "Oscar Wilde et le masque", *Les Lettres Nouvelles* (mars 1971) 131.

³ WILDE, "The Truth of Masks" : 1078.

⁴ WILDE, "The Truth of Masks" : 1078.

Cette fille était laide, très laide et très méchante. Mais nul ne savait si elle était laide parce qu'elle était méchante, ou si elle était méchante parce qu'elle était laide. La suite le fera savoir.

Lorsque cette fille eut quinze ans, elle souffrit en son coeur de se voir dédaigner par tous les jeunes gens, courtisant sous ses yeux filles de son âge.

Or, vint le temps du carnaval, le temps joyeux des bals masqués. Et la fille s'en fut chez un marchand de masques, lequel était un peu sorcier.

Il lut donc comme à livre ouvert au fond du coeur de sa cliente.

— Mettez ce masque, demoiselle, lui dit-il en offrant un loup de noir velours, et parlez là-dessous sans crainte. Si vous savez dire les mots qu'il faut, quand sonnera le dernier coup de la mi-nuit, ôtez le masque et vous serez devenue belle.

La jeune fille mit le masque et s'en fut au bal transformée. Elle, qui ne marchait jamais qu'en hésitant, prit une allure décidée. Et comme elle avait fière et princière prestance, elle fut bientôt remarquée.

Un jeune homme vint lui parler courtoisement, puis, de courtois, il se fit tendre. Et la jeune personne, au lieu de bégayer selon son habitude, à sa grande surprise, alors, lui répondit avec aisance. Elle parla d'une telle manière que, lorsque sonna le dernier coup de la mi-nuit, son partenaire s'écria :

— Vous dites tant de belles choses que vous devez être très belle !

Et quand à sa prière, elle enleva son masque, elle rayonnait de beauté¹.

La morale de cette courte histoire est simple et très révélatrice de la démarche d'Oscar Wilde : le masque effectue la rupture avec le passé et la personnalité de la jeune fille qui le porte. De plus, il la protège, l'isole des railleries habituelles à son égard. Enfin, il est travestissement et création puisqu'il échafaude un nouveau visage rayonnant de beauté sur le visage laid de la jeune fille : le masque devient le nouveau vrai visage. De façon intéressante, ce changement de visage correspond à un changement parallèle de personnalité, comme si, à l'image des masques ancestraux, le loup noir frivole des bals masqués reflétait également les profondeurs du subconscient. Une question fondamentale pour l'étude du masque chez Wilde est soulevée par cette histoire : qu'est le visage démasqué, si ce n'est un autre masque, encore plus parfait que le premier par son apparence de naturel ? Comme dans les comédies de la Restauration où les personnages rivalisent de bel esprit, de sophistication et d'affectation, ne peut-on pas en déduire que le naturel émerge non pas simplement d'un masque, mais d'un masque dans le masque, d'une sorte de démultiplication, de mise en abyme du processus du masque ?

Ce naturel découvert derrière, et par, l'artifice, est également le fil directeur de la pièce *The Importance of Being Earnest*, produite en 1895 juste avant le procès Wilde, à un moment où l'auteur était au faite de sa notoriété. La pièce qui, de façon symbolique, devait initialement se dérouler dans un décor de la Restauration, met en scène les personnages types des comédies de Wilde : deux pseudo-ingénues, Gwendolyn et Cecily, leurs deux

¹ Texte recueilli par Guillot de SAIX, "Un inédit de Wilde : 'Le Miracle du Masque'" (s. d.), *Adam International Review* 22. 241-243 (1954) : 5.

soupirants dandys, Jack et Algernon, et une douairière, Lady Bracknell, qui règne sur son petit monde de manière énergique. L'intrigue est aussi complexe qu'elle est improbable : Jack, qui aime Gwendolyn, se présente à elle sous le pseudonyme d'Ernest, nom qu'il utilise toujours dès qu'il vient en ville. A sa pupille Cecily qui vit avec lui à la campagne, il explique ses nombreuses visites à Londres par l'existence d'un frère imaginaire affublé de tous les vices du monde : Ernest. Un jour, apprenant l'existence de Cecily de la bouche de son ami Jack, Algernon se présente à elle sous le nom d'Ernest : Cecily, secrètement amoureuse de son "oncle" Ernest, tombe sous le charme du jeune dandy. La situation se complique lorsque Jack survient sur ces entrefaites, annonçant avec gravité que son frère Ernest est mort — un stratagème qu'il a désiré mettre au point avant d'épouser Gwendolyn. Algernon et lui ont une discussion sérieuse pendant laquelle Gwendolyn arrive et fait la connaissance de Cecily. Les deux jeunes filles découvrent qu'elles sont toutes deux sur le point d'être fiancées à un certain Ernest, et demandent des explications à Jack et Algernon. Une fois le malentendu levé, Lady Bracknell, la redoutable mère de Gwendolyn, fait irruption chez Jack et dit consentir au mariage de Cecily et Algernon, son neveu, mais refuser celui de Jack et Gwendolyn sous prétexte que le jeune homme est un enfant trouvé. La situation semble désespérée lorsqu'une certaine Miss Prism, la gouvernante puritaine et ridicule de Cecily, entre dans la pièce pour être aussitôt apostrophée par Lady Bracknell. Celle-ci vient en effet de retrouver la nourrice qui, des années auparavant, avait perdu par mégarde un de ses neveux dans un sac... Jack découvre qu'il est le bébé en question, et une recherche rapide prouve que son nom est véritablement Ernest et qu'il est bien le frère d'Algernon. Les deux mariages sont enfin possibles et Lady Bracknell s'empresse de les bénir, laissant à Jack le mot de la fin : "I've now realized for the first time in my life the Vital Importance of Being Earnest"¹.

Le jeu de mot de la dernière réplique, repris dans le titre, reflète le fonctionnement de toute la pièce : Jack n'a pas tant compris l'importance d'être honnête ("earnest") que celle de s'appeler Ernest, puisque Gwendolyn affirme, tout comme Cecily d'ailleurs, ne vouloir épouser qu'un homme répondant à ce nom divin. Pour le public victorien, la pièce proposait une apparence de morale renforcée par le fait que tous les masques tombent dans le dénouement. *The Importance of Being Earnest* était toutefois plus subtil : si la fin semblait faire l'éloge de la vérité, elle n'en était pas moins l'aboutissement logique d'une série de mensonges, illustrant ainsi la théorie de l'auteur selon laquelle la vérité et le

¹ Oscar WILDE, *The Importance of Being Earnest*, 1895, *Works* 321-384 [384].

mensonge sont intimement liés. Tous les personnages de la pièce présentent au public un masque qui ne correspond pas obligatoirement à leur personnalité profonde. Cecily et Gwendolyn jouent les candides ingénues mais savent mener leurs fiancés de façon très assurée ; Jack et Algernon, sous leur apparence de dandys las et désabusés montrent une nature très romantique envers les deux jeunes filles ; Lady Bracknell, malgré son image de respectabilité, prononce les répliques les plus insensées de la pièce ; et Miss Prism, la soi-disant puritaine insensible à l'amour, avoue avoir "égaré" un bébé dans sa jeunesse parce qu'elle était absorbée par la lecture d'une romance à l'eau de rose, et se ridiculise par ses avances à peine cachées à un révérend père dont elle est secrètement amoureuse depuis des années. A la fin de la pièce, le personnage en apparence le plus honnête, Miss Prism, avoue avoir caché la vérité pendant toutes ces années, confirmant ainsi la pensée de Wilde selon laquelle la vérité ne peut qu'être dévoilée : "If one tells the truth, one is sure, sooner or later, to be found out"¹. Toutes les normes sont renversées, et les masques deviennent des agents de vérité plus que de mensonge. D'ailleurs, en dépit de leurs affectations, les personnages de *The Importance of Being Earnest* semblent, tels les héros des pièces de la Restauration, entièrement naturels — ce que Bachelard, citant une étude du Dr Roland Kuhn sur les masques virtuels, appelle la "sincérité de la dissimulation" ou le "naturel de l'artificiel"².

Dans cet univers frivole et artificiel où tout n'est qu'une question de pose, le langage acquiert un rôle à part entière, devenant même plus important que l'intrigue à proprement parler. Un contemporain avait déclaré d'Oscar Wilde : "Words are to him a means whereby he may disguise his own personality. He never allows us to see the real emotions of his heart ; his object seems to be to cast a glamour over us with the brilliance of his mind ; he appears to sacrifice sentiment on the altar of analysis"³. L'amour du mot incisif se retrouve dans les dialogues brillants de *The Importance of Being Earnest* et les épigrammes prononcées par les personnages, autre manifestation de l'amour de l'époque pour la recherche d'une intensité maximale dans des formes brèves, fonctionnent elles aussi comme des masques absurdes révélant une interrogation plus profonde sur le sens de la vie et de l'art. Tels les dandys jongleurs de mots biaisés et de paradoxes, les personnages de *The Importance of Being Earnest* parlent avec gravité des choses les plus

¹ Oscar WILDE, "Phrases and Philosophies for the Use of the Young", *Chameleon* Dec. 1894, cité dans *Works* 1205-1206 [1205].

² Gaston BACHELARD, "Le masque", *Le droit de rêver* (1970 ; Paris : PUF, 1988) 203.

³ Percival W. H. ALMY, *The Theatre March 1894*. Cité dans E. H. MIKHAIL, *Oscar Wilde : Interviews and Recollections*, 2 vols (London : Macmillan Press, 1979) 1 : 233.

triviales et évoquent les événements les plus sérieux avec la plus grande légèreté : si la mort et la maladie sont traitées avec insouciance, ne pas laisser de muffins à son meilleur ami devient un crime odieux. Dans ce monde à rebours où, comme dans les autres pièces de Wilde, tous les éléments tendent vers l'exposition finale, les masques arrachés par l'auteur sont le plus souvent ceux des normes de la société victorienne. Wilde, toutefois, ne pouvait se passer de ces normes, et l'univers alternatif qu'il proposait se définissait par rapport à elles — un paradoxe inhérent à l'art de tout dandy.

L'ambiguïté de la position de Wilde s'était exprimée quelques années plus tôt dans son unique roman *The Picture of Dorian Gray* où le motif du masque prend des nuances beaucoup plus inquiétantes. Au tout début du roman, le peintre Basil Hallward vient d'achever un portrait de son ami Dorian Gray, jeune dandy à la beauté fascinante. Découvrant le tableau, Dorian prononce le vœu que celui-ci s'enlaidisse et vieillisse à sa place afin de pouvoir conserver intact l'éclat extraordinaire de sa beauté et de sa jeunesse. Un soir, alors qu'il vient de renoncer à une jeune fille qu'il avait dit aimer et qui se suicide de désespoir, Dorian s'aperçoit que l'expression de son visage sur le tableau a pris un air inquiétant, comme s'il reflétait son égoïsme : le vœu semble commencer à se réaliser. Se passent alors de nombreuses années durant lesquelles Dorian mène une vie de débauche, influencé par un étrange livre jaune offert par le cynique Lord Henry, qui lui murmure de s'adonner à toutes les sensations possibles. La vie malsaine de Dorian laisse sa beauté et sa jeunesse intactes, mais le tableau, symbole de son âme corrompue, s'enlaidit et vieillit de jour en jour dans le cabinet sombre dans lequel Dorian l'a caché des regards indiscrets. Un seul homme devine son secret, Basil Hallward, et terrorisé que quelqu'un puisse connaître sa véritable personnalité, Dorian commet l'irréparable en le tuant. Le crime odieux ne modifie pas son apparence qui reste celle d'un jeune homme agréable et beau dont on se dispute la compagnie en société. Le portrait ne cesse, lui, de s'enlaidir, et petit à petit, Dorian supporte de moins en moins ce reflet de lui-même qu'il sait être beaucoup plus véridique que l'apparence harmonieuse de son visage. Un soir, il décide de poignarder le tableau afin d'effacer toute trace de sa mauvaise conscience. Le portrait, toutefois, est une partie intime de lui-même, et le coup de poignard atteint Dorian en plein cœur. Lorsque des amis retrouvent son corps, le jeune éphèbe jusqu'alors épargné par les années n'est plus qu'un vieil homme au visage rongé par le vice et la méchanceté, tandis que le tableau a retrouvé sa beauté inaltérable du premier jour.

The Picture of Dorian Gray reprenait les théories sur l'art et la vie exprimées quelque temps plus tôt par Wilde dans ses essais. Le tableau représente l'âme de Dorian,

mais il est aussi un miroir fidèle de sa véritable apparence. En revanche, le visage de Dorian fonctionne comme un masque trompeur puisqu'au lieu de révéler au public sa nature profonde, il ne fait que la cacher. La morale finale ne doit pas tant être lue comme une concession au public victorien que comme un aveu de l'échec de la théorie wildienne du masque. Dorian Gray propose au monde extérieur une apparence qui ne coïncide pas avec les profondeurs de son âme, et contrairement à la jeune fille de l'histoire "Le miracle du masque", son masque ne lui permet finalement pas de conserver sa beauté puisque l'âme qui s'y cache est laide. Plus tard, Beerbohm puis Yeats comprendront l'importance de l'harmonie entre la surface et la profondeur cachée et exprimeront l'idée entrevue dans "Le miracle du masque" selon laquelle il est nécessaire de vivre à la hauteur de son masque pour que celui-ci prenne une valeur positive. Les théories encore incertaines de Wilde étaient propres à générer une tragédie : l'exemple de Dorian Gray était prémonitoire et se transposa sous des traits fort semblables dans la propre vie de l'auteur.

Oscar Wilde acteur : la chute de l'équilibriste

To the world I seem, by intention on my part, a dilettante and dandy merely — it is not wise to show one's heart to the world — and as seriousness of manner is the disguise of the fool, folly in its exquisite modes of triviality and indifference and lack of care is the robe of the wise man. In so vulgar an age as this we all need masks¹.

Par cette déclaration faite dans une lettre à un ami en 1894, Wilde montrait qu'il entendait également appliquer le motif du masque à sa propre vie. La première manifestation évidente de ce fait résidait dans la fascination de l'auteur pour l'aristocratie. Selon Yeats, un autre Irlandais qui connaissait Wilde depuis son déménagement de Dublin à Londres, ce trait de caractère remontait à ses racines celtes : "England is a strange country to the Irish. To Wilde the aristocrats of England were like the nobles of Baghdad"². L'attrance de Wilde pour cette classe sociale frivole, oisive et sophistiquée, qui le poussa lui aussi à s'inventer des origines aristocratiques empreintes de mystère, fut mutuelle au départ, et très vite Wilde devint l'invité d'honneur obligé de nombreuses réceptions mondaines où sa vitalité, son esprit et ses conversations, brillantes à l'image des dialogues de ses pièces, firent de lui un hôte très recherché. D'ailleurs, à Olive Schreiner qui lui expliquait qu'elle vivait dans les quartiers Est de Londres parce que les gens n'y portaient pas de masques,

¹ Lettre de 1894 citée dans B. H. FUSSELL, "The Masks of Oscar Wilde", *Sewanee Review* 80.1 (1972) : 125.

² Cité dans Richard ELLMANN, *Eminent Domain* (New York : Harcourt Brace, 1962) 9.

Wilde répondit : "And I live in the West End because there they do"¹. Toute sa vie durant, il se délecta à adopter diverses poses : celle du dandy, de l'esthète puis du décadent, bien sûr, mais aussi celle, plus étonnante du socialiste², celle de l'homosexuel ou du poète maudit... Ces différentes attitudes, assumées tour à tour, étaient le plus souvent des moyens de "intensifier sa personnalité", comme il l'écrivit lui-même de Thomas Wainwright, le personnage principal de "Pen, Pencil, Poison"³, et de vivre la vie à son maximum par l'intermédiaire de multiples expériences, selon le conseil de Walter Pater. Symons, parmi d'autres critiques de l'époque, voyait en Wilde une somme d'attitudes plutôt qu'une véritable personnalité, en raison de ces différents masques ou poses éphémères mais récurrentes qu'il faisait sans cesse miroiter devant son public, tel un jongleur habile :

Realising as he did that it is possible to be very watchfully cognisant of the "quality of our moments as they pass," and to shape them after one's own ideal much more continuously than most people have ever thought of trying to do, he made for himself many souls, souls of intricate pattern and elaborate colour, webbed into infinite tiny cells, each the home of a strange perfume, perhaps a poison. Every soul had its own secret, and was secluded from the soul which had gone before it or was to come after it. And this showman of souls was not always aware that he was juggling with real things, for to him they were no more than the coloured glass-balls which the juggler keeps in the air, catching them one after another. For the most part the souls were content to be playthings ; but again and again they took a malicious revenge, and became so real that even the juggler was aware of it. But when they became too real he had to go on throwing them into the air and catching them, even though the skill of the game had lost its interest for him. But as he never lost his self-possession, his audience, the world, did not see the difference⁴.

La remarque que Wilde avait faite à propos des trois personnages principaux de *The Picture of Dorian Gray* allait dans ce sens⁵, et les pseudonymes qu'il adopta — notamment sur la fin de sa vie lorsqu'il devint en France Sebastian Melmoth, nom du personnage du roman *Melmoth the Wanderer* écrit par son grand-père Charles Mathurin — entraient également dans ce processus de démultiplication de la personnalité en plusieurs masques. De par cette relation privilégiée avec son public, Wilde jouait sa vie plus qu'il ne la vivait, jonglant comme Dorian Gray avec les notions d'art et de réalité. Le

¹ Cité dans PEARSON, *Wilde* 168.

² Voir son essai "The Soul of Man Under Socialism", 1890, *Works* 1079-1104.

³ WILDE, "Pen, Pencil, Poison" : 995.

⁴ Arthur SYMONS, "An Artist in Attitudes : Oscar Wilde", *Studies in Prose and Verse* (Londres : J. M. Dent & Co., 1904) 127.

⁵ Dans une lettre datée du 12 février 1894 et adressée à un certain "Mr Ralph Payne", Wilde écrivit à propos de son roman : "I am so glad you like that strange coloured book of mine — it contains much of me in it — Basil Hallward is what I think I am : Lord Henry, what the world thinks me : Dorian what I would like to be — in other ages, perhaps".

numéro était toutefois difficile et le moindre faux pas le guettait : le procès de 1895 allait le prouver.

"Would you like to know the great drama of my life ? It's that I've put my genius into my life ; I've only put my talent into my works"¹. Cette confession d'Oscar Wilde à André Gide juste avant sa condamnation explique en partie pourquoi les critiques s'intéressèrent bien plus à sa vie qu'à son oeuvre. Non seulement Wilde vécut sa vie comme une oeuvre d'art, à l'image de ses personnages, mais il voulut, inconsciemment peut-être, en faire sa plus grande oeuvre d'art, celle pour laquelle on se souviendrait de lui longtemps après sa mort. Lorsqu'Ernest demande à Gilbert dans "The Critic as Artist" quels sont les deux arts suprêmes, celui-ci ne répond-il pas : "Life and Literature. Life and the perfect expression of life"² ? Wilde passa ainsi sa vie en représentation continue puisque l'art et la représentation artistique étaient pour lui les seuls refuges contre l'action qu'il jugeait vulgaire. A la fois acteur principal et metteur en scène de sa vie, il prit soin de ne choisir des décors qu'hautement artificiels et de ne s'adresser qu'à un public qu'il désirait brillant et capable de comprendre son jeu sur l'artifice et le masque. Comme le dit Merle, il rechercha dans la haute société "une matière d'art déjà épurée par la prédominance du style sur l'humain"³. Cependant, si l'espace de quelques années il fut adulé par cette société, il n'en devint pas moins son bouc émissaire favori dès les premières audiences du procès de 1895 : comme dans *The Picture of Dorian Gray*, le jeu sur le masque allait se terminer de façon tragique.

Le déroulement du procès opposant le Marquis de Queensberry à Oscar Wilde⁴ est également caractéristique du désir de théâtralisation de la vie chez l'auteur. En plusieurs occasions, en effet, Wilde aurait pu éviter la tragédie qui le guettait. Nombreux furent les amis et connaissances qui lui conseillèrent de ne pas porter plainte contre Queensberry et de partir quelque temps à l'étranger pour y attendre que l'affaire soit étouffée. Malgré ces avis presque tous convergents — à l'exception de celui de Lord Alfred Douglas qui, lui, exigeait un procès contre son père — Wilde agit comme si le seul chemin qui lui était désormais ouvert était celui de la chute, comme si la comédie de moeurs devait

¹ André GIDE, *Oscar Wilde : In Memoriam (Reminiscences) : De Profundis*, trad. Bernard Fretchman (New York : Philosophical Society, 1949). Cité dans MIKHAIL, *Wilde : Recollections 2* : 297.

² WILDE, "The Critic as Artist" : 1016.

³ Robert MERLE, *Oscar Wilde* (Paris : Librairie Académique Perrin, 1984) 275.

⁴ Voir les détails donnés plus haut dans la partie sur le *Yellow Book* et l'importance d'Oscar Wilde dans l'évolution du périodique.

obligatoirement se finir en tragédie. Mais la tragédie inconsciemment désirée par Wilde était, dans son imagination, bien loin des sordides histoires de moeurs évoquées lors du procès et bien plus loin encore des terribles conditions de détention à la prison de Reading où il fut condamné à deux ans de travaux forcés. Dans sa recherche de la Beauté et de l'Idéal, Wilde avait oublié que les tragédies humaines n'ont pas la noblesse des tragédies grecques. Plus tard, dans ses confessions, il écrira, utilisant l'image du clown de façon récurrente : "I thought I could bear a real tragedy if it came to me with purple pall and a mask of noble sorrow (...) We are the zanies of sorrow. We are clowns whose hearts are broken"¹.

L'inconscience de Wilde avant le procès est très bien résumée dans une anecdote rapportée par Max Beerbohm. Tous les cercles littéraires et artistiques de Londres savaient pertinemment que le motif du procès intenté par Wilde au Marquis de Queensberry avait pour origine le mot que celui-ci avait déposé à l'intention de l'auteur : "To Oscar Wilde, posing as a sodomite [sic]". Deux amis de Beerbohm rencontrèrent Oscar Wilde à cette époque :

"Have you heard," he inquired, "what that swine Queensberry has had the effrontery to say ?" Writhing with embarrassment, [the two friends] both protested that no rumour of the Marquess's allegation had reached their chaste ears. "Since you haven't heard it, I'll tell you," said Wilde, with the eagerness of a tutor avid to fill in a gap in folklore. "He actually had the effrontery to say" — and he fixed his eye on Waller — "that *The Importance of Being Earnest* was a better-acted play than *An Ideal Husband* !" He smiled radiantly, waved, got back into his hansom, and rode off down Picadilly, leaving his victims gasping².

A cette légèreté apparente s'oppose quelque temps plus tard le ton amer de son *De Profundis*. Cette longue lettre écrite en prison, où Wilde exprime sa tristesse face à l'attitude de son ami Lord Alfred qui l'avait plus ou moins abandonné à la suite du procès, peut se lire comme une sorte de confession où Wilde résume entre autres son influence sur la décennie, son narcissisme extraordinaire et le paradoxe de ses positions :

I had a genius, a distinguished name, high social position, brilliance, intellectual daring ; I made art a philosophy and philosophy an art ; I altered the minds of men and the colours of things ; there was nothing I said or did that did not make people wonder. I took the drama, the most objective form known to art, and made it as personal a mode of expression as the lyric or sonnet ; at the same time I widened its range and enriched its characterization. Drama, novel, poem in prose, poem in rhyme, subtle or fantastic dialogue, whatever I touched, I made beautiful in a new mode of beauty : to truth itself I

¹ Cité dans FUSSELL, "The Masks of Wilde" : 124.

² Anecdote rapportée par Max Beerbohm et citée dans Samuel N. BEHRMAN, *Portrait of Max* (London : Hamish Hamilton, 1960) 67.

gave what is false no less than what is true as its rightful province and showed that the false and the true are merely forms of intellectual existence. I treated art as the supreme reality and life as a mere mode of fiction. I awoke the imagination of my century so that it created myth and legend around me. I summed up all systems in a phrase and all existence in an epigram¹.

Dans plusieurs passages de *De Profundis*, Wilde écrit que la vie d'apparences et de frivolité a pris fin pour lui, et que désormais la nature lui apportera le seul réconfort dont il ait besoin. La sincérité de ses confessions est difficile à évaluer, d'autant plus qu'une fois sorti de prison, Wilde reprit la plupart de ses habitudes et attitudes même si le coeur n'y était plus. En 1905, Max Beerbohm écrivit dans une revue de *De Profundis* : "Nothing seemed more likely than that Oscar Wilde, smitten down from his rosy-clouded pinnacle, and dragged through the mire, and cast among the flints, would be *diablement changé en route*. Yet lo ! he was unchanged. He was still precisely himself. He was still playing with ideas, playing with emotions"². *De Profundis* peut être lu comme l'amère constatation d'un échec écrite dans un moment de dépression, mais il peut aussi se comprendre comme un autre jeu de masques, différent de tous les masques déjà portés par l'auteur puisque, cette fois, il mime la sincérité³. Comme Dorian Gray, celui qu'il aurait aimé être en d'autres temps, peut-être Wilde ne pouvait-il que retourner, au moins partiellement, vers le royaume de la Nature, avant de plonger inexorablement vers la misère, la maladie, la déchéance et la mort ?

Après sa sortie de prison en 1898, Wilde se rendit en France sous le pseudonyme de Sebastian Melmoth, puisqu'il était impensable qu'il retournât en Angleterre où son nom était encore banni. La fin de la vie de l'auteur fut celle d'un acteur rejeté et fatigué, vivant tant bien que mal d'un café à un autre, mendiant sans cesse de l'argent malgré le succès inespéré en Angleterre comme en France de son long poème sur la vie en prison, *The Ballad of Reading Gaol*, jouant le dernier acte de sa vie devant une salle quasiment vide si l'on excepte les quelques véritables amis qui lui furent fidèles jusqu'au bout. La mort de Wilde fut d'autant plus complexe qu'elle entraîna celle de ses différents masques. L'ancien lion devenu bouc émissaire de la société victorienne semble s'en être rendu compte lorsqu'il écrivit dans *The Ballad of Reading Gaol* :

¹ Cité dans Richard ELLMANN, "Romantic Pantomime in Oscar Wilde", *Partisan Review* 30 (1963) : 342-355 [344].

² Cité dans FELSTINER, *The Lies of Art* 53.

³ Jerome H. BUCKLEY, dans son chapitre "Invented Selves" de *The Turning of the Key : Autobiography and the Subjective Impulse since 1800* (London : Harvard UP, 1984) 97-98, note très justement que dans cette longue lettre Oscar Wilde écrit une sorte d'autobiographie dont il semble une fois de plus être l'écrivain, le metteur en scène et l'acteur principal sur lequel sont braqués tous les feux.

And all the woe that moved him so
 That he gave that bitter cry,
 And the wild regrets, and the bloody sweats,
 None knew so well as I :
 For he who lives more lives than one
 More deaths than one must die"¹.

Wilde, qui toute sa vie avait jonglé sur une corde raide avec certaines notions, était allé trop loin — ce que ne doit jamais faire un équilibriste, sous peine de chute immédiate et sans appel. Par son côté misérable, la fin de la vie de Wilde est une preuve parmi d'autres que la philosophie du masque et de l'artifice qu'il avait prônée ne pouvait être bien reçue par la société victorienne. Anti-naturelle en apparence, elle fut jugée malsaine et rejetée avec horreur — d'où la réaction envers le *Yellow Book* jugé proche de ces théories. La vie de Wilde était aussi le miroir où se regardaient ses contemporains, fort inquiets d'y deviner sous les masques les premiers traits de l'inconscient. Comme le note un critique, en voulant affirmer l'homme dans sa liberté et en lui faisant accepter tous ses excès, Wilde est bien l'un de nos contemporains : il apportait des réponses à des questions non encore posées, et il influença de nombreux contemporains dont Jean Genêt, James Joyce, André Gide, Maurice Barrès ou Marcel Proust². Pour reprendre l'image d'un de ses biographes, la phase cathartique de son oeuvre et de sa vie fut posthume puisqu'il est, encore aujourd'hui, un des symboles de sa période, mais aussi du bel esprit britannique en général³.

¹ Oscar WILDE, "The Ballad of Reading Gaol", 1898, *Works* 843-860 [853].

² Voir à ce sujet l'ouvrage de Jacques de LANGLADE, *Oscar Wilde écrivain français* (Paris : Stock, 1975).

³ Voir Richard PINE, *Oscar Wilde* (Dublin : Gill & Macmillan, 1983) 1 : "Wilde had four phases : first *genesis*, the climb to social and artistic success, his affair with aestheticism, his self-advertisement, marriage, the difficult early years ; second *hubris*, as he began to live through decadent idioms, his vanity making him reckless ; third *nemesis*, his eclipse, as he was exposed, imprisoned, exiled, and deprived of position ; finally a posthumous, cathartic phase, the survival of his reputation as an artist, the gathering momentum of interest in his works, the rescue of his literary estate from bankruptcy, his life retold with what Shaw called 'healthy objectivity'".

**Sous-partie II : La notion de
masque dans les contributions
d'Aubrey Beardsley, Henry Harland
et Max Beerbohm**

Parmi les auteurs et artistes ayant marqué de leur sceau la destinée et le ton général du *Yellow Book*, trois noms se détachent : ceux des rédacteurs en chef initiaux, Aubrey Beardsley et Henry Harland, mais aussi celui de Max Beerbohm qui, malgré son départ temporaire entre les volumes cinq et huit, reste associé à l'esprit du périodique. Une analyse en détails de leur production pour le périodique permet d'affiner le sens de la notion de masque dans les années 1890, car, chez tous trois, elle est une composante essentielle de leur art. Comme nous le verrons, les similarités avec les théories du masque énoncées par Oscar Wilde sont très nombreuses, même si certains points de divergence se font sentir. L'étude de ces trois collaborateurs du *Yellow Book* — un artiste, un écrivain, et un artiste-écrivain — entend proposer un panorama du traitement du motif du masque dans le périodique, avant d'essayer, dans une partie ultérieure, de généraliser ces différents soucis à l'ensemble des collaborateurs du périodique et de comprendre pourquoi la notion de masque, quoique traitée à des degrés différents et de manière parfois divergente, permet de redonner une certaine unité à la multitude de tendances artistiques et littéraires qui foisonnèrent dans la dernière décennie du dix-neuvième siècle.

Chapitre 10 : Aubrey Beardsley

Si Aubrey Beardsley ne fut qu'un collaborateur éphémère du *Yellow Book* puisqu'il fut forcé d'en quitter l'équipe dès le cinquième volume, il reste, comme nous avons déjà pu le souligner, l'âme et le point de vue de tout le périodique. Sur son oeuvre et son explication, un nombre relativement restreint d'ouvrages et articles ont été consacrés, les critiques préférant, une fois de plus, se concentrer sur la vie éclair et tragique de ce jeune prodige. L'étude plus approfondie de ses dessins pour le *Yellow Book*, en plus de permettre de donner un point de vue sur toute sa phase "japonisante", ouvre le chemin d'une explication de tout son art. Jugé par les uns trop artificiel, par les autres trop sinistre et malsain, l'art de Beardsley est difficile à saisir car il semble jongler avec plusieurs facettes antinomiques. Le monde ainsi recréé par l'artiste est un univers bâti sur de nouvelles bases, de nouvelles règles, et dont le code d'accès n'est pas offert au spectateur, mais sans cesse suggéré, caché puis révélé. Dans ce jeu interactif, comme chez Oscar Wilde, la clef de l'énigme passe par le motif du masque et de la surface.

Jeux sur le masque, la surface et l'artifice

Dans le *Yellow Book* comme dans l'ensemble de son oeuvre, la production dessinée d'Aubrey Beardsley est avant tout marquée par son côté hautement artificiel et

décoratif : rares sont les artistes ayant dépeint aussi peu de scènes de nature que Beardsley, et s'étant presque uniquement limités à des lieux clos. Ces deux caractéristiques sont celles de toute l'école décorative de la fin du siècle qui n'utilisait la nature qu'en la stylisant afin d'en faire un élément décoratif, mais elles sont encore bien plus exacerbées chez Beardsley du fait de sa condition physique. Pendant toute sa courte vie, la tuberculose le força le plus souvent à passer des journées entières enfermés dans sa chambre, et en dehors des salons mondains ou des théâtres londoniens, hauts lieux de l'artifice, qu'il aimait à fréquenter lorsqu'il se sentait mieux, sa principale source d'inspiration venait de ses lectures et de son imagination. De même, la lumière du soleil est étrangement absente des dessins de Beardsley qui lui préféra, toujours pour les mêmes raisons, la lumière artificielle, celle des réverbères des rues de Londres, mais aussi celle des bougies, comme il le déclara à son ami Will Rothenstein :

I admit I can't work by daylight. I am happiest when the lamps of the town have been lit and I am so used to working by artificial light that if I want to work in the daylight I have to pull the blinds down and get my candles in order before I begin¹.

L'essentiel des décors créant l'univers pictural de Beardsley sont de véritables temples de l'artifice, depuis les ensembles architecturaux aux formes mouvantes et complexes, qui rappellent son passage dans un cabinet d'architecte, jusqu'aux nombreuses scènes de théâtre ou d'opéra, souvent doublées de mascarades. Cette atmosphère d'artifice atteint son apogée dans les deux scènes de toilette et de maquillage présentées dans le volume trois, puisqu'une scène de toilette correspond par essence à l'artifice en train de se créer sous les yeux des spectateurs. Ces scènes de toilette apparaissent de façon récurrente tout au long des différentes phases de l'art de Beardsley, tout comme elles apparaissent dans les oeuvres de Gautier et Huysmans en France, et les deux exemples publiés dans le *Yellow Book* sont parmi les plus intéressants. La première scène, présentée sur la couverture du volume trois (*Fig. 22*), révèle une fascination intense pour cette femme tout de noir vêtue qui se farde, imposant ainsi à son visage une transformation artificielle qui, symboliquement, revient à cacher sa nature sous un masque de poudre. Les objets déposés sur la tablette devant laquelle se trouve la femme (brosse, poudrier, flacons...) sont symboles de futilité et d'artifice, tout comme le miroir, orné d'une guirlande de fleurs stylisées savamment disposée, qui représente la vanité de la scène décrite. Le miroir, cependant, ne reflète rien, à l'image de la plupart des miroirs de l'oeuvre de Beardsley qui ne savent que refléter le néant de l'être, preuve subtile de la

¹ Cité dans ROTHENSTEIN, *Men and Memories* 1 : 135.

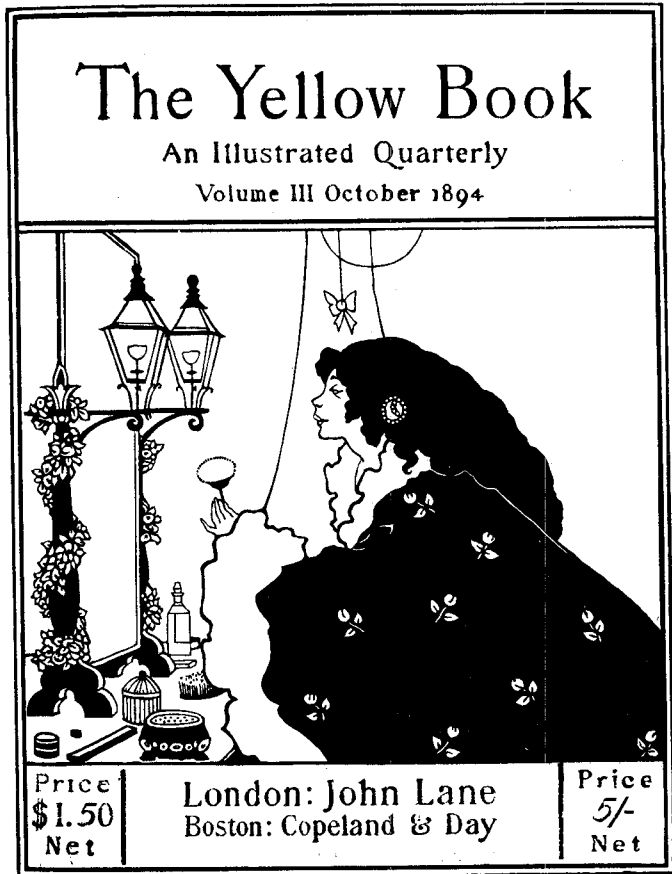


Fig. 22 : Couverture *Yellow Book* volume 3 (Aubrey Beardsley)



Fig. 23 : *La Dame aux Camélias* (Aubrey Beardsley)

futilité et de l'éphémérité de celui-ci. A l'arrière-plan, un jeu de rideaux renforce la notion de mise en scène d'un moment privilégié. Enfin, le miroir est éclairé par deux réverbères, irruption du réel dans cet univers artificiel, qui irrita fortement les critiques de l'époque qui ne parvenaient pas à comprendre la logique de cette association. Par un jeu de contraste typique de l'art en noir et blanc de Beardsley, ce collage incongru ne fait que rehausser le cachet artificiel de cet espace et fait de la table une sorte d'autel prêt à recevoir une cérémonie étrange de sacrifice présidée par la Grande Prêtresse du Mal que semble symboliser cette femme en noir.

La même artificialité se retrouve dans la scène de *La Dame aux Camélias*¹ (Fig. 23) qui elle aussi présente une femme se maquillant devant une table recouverte d'accessoires féminins et ornée de rubans. Dans ce dessin, la masse noire du sol est équilibrée par la notion de verticalité transmise par les rayures parallèles de la tapisserie murale et les deux chandeliers qui entourent le miroir. Ici encore, la partie visible du miroir ne renvoie qu'une image vide et semble être un écho ironique aux plumes de paon stylisées, symboles du regard, qui ornent la traîne de la robe de la Dame aux Camélias. Enfin, le jeu de contraste est ici d'une autre nature puisqu'il se situe dans l'opposition entre le visage inquiétant et malsain de la femme et l'immaculée blancheur de son manteau. Comme la femme du premier dessin, la Dame aux Camélias, dont l'histoire avait intéressé Beardsley car elle aussi souffrait de la tuberculose, se trouve dans une atmosphère quasi-religieuse, et la table-autel, les roses et les chandeliers, combinés à l'impression si étrange que laisse son regard, semblent inviter le spectateur à une sorte de Messe Noire — le rite de la toilette représentant symboliquement les rites religieux d'initiation qui attirèrent tant Beardsley et qui le poussèrent, sur la fin de sa vie, à renoncer à la simplicité du culte protestant pour se convertir au Catholicisme romain.

Dans les deux dessins, les femmes à leur toilette, en plus d'être très sophistiquées, ont une attitude passive et semblent posséder en elles un potentiel destructeur qui justement attire l'artiste. Beardsley développa plus tard cette idée en faisant de la femme à sa toilette le centre d'un petit groupe d'adorateurs fascinés — nains, satyres, Pierrots — dans plusieurs autres dessins. Un de ses seuls poèmes, paru dans le *Savoy* en 1896 et accompagné d'une illustration, "The Ballad of a Barber", résume d'autant mieux le pouvoir de destruction de ces femmes que celles-ci sont représentées ici sous les traits

¹ Aubrey BEARDSLEY, *La Dame aux Camélias*, *The Yellow Book* 3 (Oct. 1894) : 57.

d'une petite princesse apparemment bien innocente mais faisant pourtant perdre tous ses moyens au barbier qui, sur une pulsion incontrôlable, la tue :

Here is the tale of Carrousel,
The barber of Meridian Street.
He cut, and coiffed, and shaved so well,
That all the world was at his feet.

The King, the Queen, and all the Court,
To no one else would trust their hair,
And reigning belles of every sort
Owed their successes to his care.

With carriage and with cabriolet
Daily Meridian Street was blocked,
Like bees about a bright bouquet
The beaux about his doorway flocked.

Such was his art he could with ease
Curl wit into the dullest face ;
Or to a goddess of old Greece
Add a new wonder and a grace.

All powders, paints, and subtle dyes,
And costliest scents that men distil,
And rare pomades, forgot their price
And marvelled at his splendid skill.

The curling irons in his hand
Almost grew quick enough to speak,
The razor was a magic wand
That understood the softest cheek.

Yet with no pride his heart was moved ;
He was so modest in his ways !
His daily task was all he loved,
And now and then a little praise.

An equal care he would bestow
On problems simple or complex ;
And nobody had seen him show
A preference for either sex.

How came it then one summer day,
Coiffing the daughter of the King,
He lengthened out the least delay
And loitered in his hairdressing ?

The Princess was a pretty child,
Thirteen years old, or thereabout.
She was as joyous and as wild
As spring flowers when the sun is out.

Her gold hair fell down to her feet
 And hung about her pretty eyes ;
 She was as lyrical and sweet
 As one of Schubert's melodies.

Three times the barber curled a lock,
 And thrice he straightened it again ;
 And twice the irons scorched her frock,
 And twice he stumbled in her train.

His fingers lost their cunning quite,
 His ivory combs obeyed no more ;
 Something or other dimmed his sight,
 And moved mysteriously the floor.

He leant upon the toilet table,
 His fingers fumbled in his breast ;
 He felt as foolish as a fable,
 And feeble as a pointless jest.

He snatched a bottle of Cologne,
 And broke the neck between his hands ;
 He felt as if he was alone,
 And mighty as a king's commands.

The Princess gave a little scream,
 Carrousel's cut was sharp and deep ;
 He left her softly as a dream
 That leaves a sleeper to his sleep.

He left the room on pointed feet ;
 Smiling that things had gone so well.
 They hanged him in Meridian Street,
 You pray in vain for Carrousel¹.

L'atmosphère de la toilette est rendue comme dans les dessins, et dans l'illustration qui accompagne ce poème, le caractère quasi-rituel de la scène est indiqué par la présence d'une statuette pseudo-religieuse sur la table. Ainsi, une fois de plus chez Beardsley, l'association entre la religion, la sophistication et le sacrifice s'opère automatiquement.

Beardsley va encore plus loin lorsqu'il en vient à traiter de manière artificielle des scènes de nature. Si l'absence quasi-totale de perspective (l'influence des Japonais sur Beardsley est caractéristique ici) et la géométrisation et la stylisation des formes (arbres, fleurs, chevelures, éléments architecturaux et sartoriaux) en sont des conséquences directes, des scènes entières peuvent également être analysées sous cet angle. Chez Beardsley, en fait, le paysage naturel devient une architecture humaine : de la même façon que la femme se maquille, le paysage est maquillé, masqué par l'intervention humaine. Un

¹ Aubrey BEARDSLEY, "The Ballad of a Barber", *Savoy* (1896).

des exemples les plus frappants, dans le corpus du *Yellow Book*, est probablement celui du dessin utilisé pour la page de titre du premier volume¹ (Fig. 24). Une jeune femme est assise à un piano dans un jardin (ou un pré ?) dénudé et probablement balayé par les vents. Sa robe noire, rehaussée d'un ruban blanc, fait un étrange écho à l'ensemble de sa chevelure de jais et de son chapeau orné d'une plume blanche. L'intrusion d'un chandelier sur le piano renforce la présence irréaliste de celui-ci en un tel lieu et fait du jardin un endroit artificiel, presque anti-naturel. Ces jeux de contrastes sont en fait partie intégrante de l'art de Beardsley — au moins tout au long de sa phase *Yellow Book* : malgré la simplicité du trait, l'accent est posé sur la complexité et l'aspect décoratif des vêtements et des architectures — qu'elles soient d'origine humaine ou naturelle — si bien que même lorsque Beardsley s'attache à un sujet trivial, le traitement demeure d'une élégance suprême. L'aspect décoratif des dessins apparaît ainsi plus important que les sujets décrits — qui sont volontairement marqués du sceau de la frivolité et de l'artifice : sous le trait de Beardsley, l'élément le plus naturel peut se transformer en un symbole de l'artifice.

En plus de son côté brillant, l'oeuvre de Beardsley pour le *Yellow Book* est donc également anti-naturelle. Cet univers est marqué par une distorsion flagrante des normes : le monde créé par l'artiste est apparemment un monde de l'imaginaire — d'un imaginaire individuel torturé, peuplé de créatures étranges — plutôt qu'une simple copie de la réalité. Une des caractéristiques majeures de l'ensemble des dessins produits pour le *Yellow Book* est que les normes de la nature ne sont que très rarement respectées entre les différents personnages ou entre les personnages et leur environnement naturel et architectural. Le personnage de Cendrillon dans *The Slippers of Cinderella*² (Fig. 25) se découpe sur toute la hauteur du dessin, et la crinoline de sa robe blanche recouverte d'un tablier noir occupe la quasi-totalité de la largeur du dessin. En revanche, les arbres représentés apparemment dans le même plan semblent réduits à des proportions anormales puisque le triangle arrondi de la crinoline remplit à lui-seul l'espace laissé entre les branchages des deux arbres. De même, la plume qui orne les cheveux de la jeune fille se présente comme plus longue que la hauteur supposée des arbres qui sont entourés de bandages symbolisant, une fois de plus, l'intervention de l'homme sur la nature.

¹ Aubrey BEARDSLEY, page de titre, *The Yellow Book* 1 (Apr. 1894).

² Aubrey BEARDSLEY, *The Slippers of Cinderella*, *The Yellow Book* 2 (July 1894) : 95.

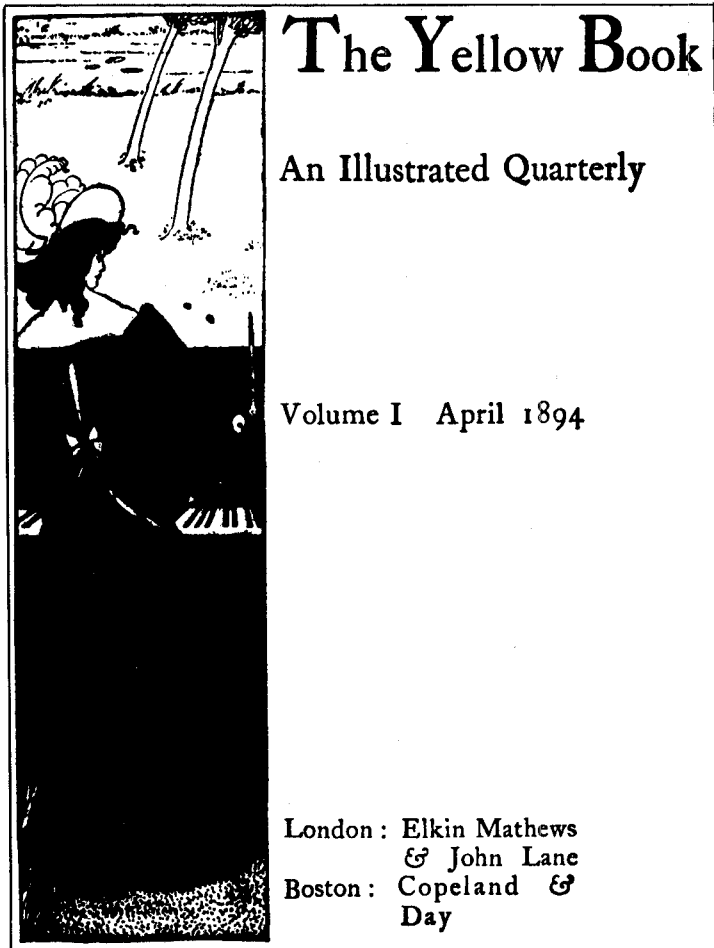


Fig. 24 : Page de titre *Yellow Book* volume 1 (Aubrey Beardsley)



Fig. 25 : *The Slippers of Cinderella* (Aubrey Beardsley)

Le même type de disproportion, quoique de nature différente, apparaît dans *The Portrait of Mrs Patrick Campbell*.¹ (Fig. 26). L'actrice représentée a une silhouette anormalement allongée et effilée, et les dimensions réduites de son visage sont sans commune mesure avec celles de son corps. L'élongation du corps féminin est une constante dans cette phase de l'art de Beardsley, et les critiques de l'époque, encore très attachés aux théories classiques de la représentation, s'opposèrent très violemment à ce portrait qui présente le personnage d'une prostituée que Mrs Campbell incarnait à l'époque dans *The Second Mrs Tanqueray*.² Leur principale critique concernait le fait que le portrait ressemblait plus à une caricature inachevée. Curieusement, le portrait de *Réjane*, paru un peu plus tard, fut presque bien accepté, malgré un style tout à fait similaire. Bridget Elliott explique que la différence de réaction fut en grande partie due à la nationalité française de cette seconde actrice, et à l'association presque naturelle que le public anglais opérait entre la France et l'art dérangeant et avant-gardiste de Beardsley.³

La fluidité des silhouettes féminines chez Beardsley découle de deux sources bien distinctes. Tout d'abord, elle résulte en partie de la stylisation du trait de l'artiste — stylisation qui s'applique aux formes humaines aussi bien qu'aux décors naturels et architecturaux. Ensuite et surtout, elle correspond à toute une mythique de la femme chez Beardsley. Les années 1890, comme nous l'avons vu plus haut, furent une période de renouveau pour la femme. La "Femme Nouvelle" ("New Woman"), souvent très proche de la femme fatale pour ses contemporains victoriens, ne pouvait être qu'un thème intéressant au plus haut point le jeune artiste, toujours en quête de nouvelles sensations et innovations. Il en résulte que l'univers de Beardsley est presque uniquement peuplé de créatures féminines au regard pervers ou inquiétant et à la taille fine, symbole d'une stérilité jugée anti-naturelle. *Garçons de Café* est le seul dessin de Beardsley paru dans le périodique où la présence masculine est exclusive⁴. Les femmes de Beardsley (le terme "Beardsley Woman" était très en vogue à l'époque pour qualifier ce type de femme fatale) sont avant tout indépendantes : la présence quasi-nulle de personnages masculins dignes de ce nom en est une preuve flagrante à elle seule. L'image qu'elles véhiculent est en tous points opposée à l'idéal de la femme victorienne, bonne épouse, bonne mère et bonne maîtresse de maison. Non seulement les femmes de Beardsley semblent être affranchies

¹ Aubrey BEARDSLEY, *The Portrait of Mrs Patrick Campbell*, *The Yellow Book* 1 (Apr. 1894) : 157.

² Pièce de Sir Arthur Wing PINERO (1855-1934), dramaturge célèbre de la fin du dix-neuvième siècle en Angleterre.

³ Voir ELLIOTT, "New and Not So 'New Women'" : 35 et 46-57.

⁴ Aubrey BEARDSLEY, *Garçons de Café*, *The Yellow Book* 2 (July 1894) : 93.

d'un possible père ou mari, mais elles ont également pour seul souci de se farder outrageusement ou de se promener seules la nuit à la recherche de quelque aventure d'un soir. Pire, elles fréquentent seules les théâtres et les opéras, souvent cachées derrière des loups noirs provoquants, et surtout elles lisent. L'exemple d'un dessin non paru dans le *Yellow Book* mais dessiné dans cette optique est très révélateur : il s'agit du dessin, déjà cité (*Fig. 5*), représentant une femme dans une bibliothèque où se trouvent les grands classiques de la littérature anglaise (Shakespeare, Dickens), aussi bien que les livres symboles d'émancipation (un volume du *Yellow Book*) et plus particulièrement d'émancipation féminine (*Discords* de George Egerton)¹. Au milieu de la pièce se trouve une table basse dont le piétement est un groupe de trois formes masculines nanisées : Beardsley, de façon ironique, montre qu'il s'oppose totalement à la norme victorienne en faisant de l'homme un simple objet en même temps qu'il rend à la femme son entière liberté d'action et de pensée. Dans le prospectus de mars 1894, analysé plus haut (*Fig. 1*), le même contraste se dessine : la silhouette de la femme écrase celle de l'homme qui se tient à ses côtés — les normes victoriennes étant ainsi subtilement remises en question par un jeu de proportions.

Le second point de distorsion des dessins de Beardsley se situe dans l'opposition entre l'élongation des silhouettes féminines et la nanisation des silhouettes masculines. D'ailleurs, le terme de masculin n'est ici utilisé que pour représenter tous ces personnages qui ne sont pas des femmes, mais qui n'en sont pas plus de véritables hommes (à l'exception de quelques dessins tels *Garçons de Café*, *Lady Gold's Escort*, *The Mysterious Rose Garden* (*Fig. 27*) ou, pour son unique personnage masculin, *The Wagnerites*). Plus que des hommes, les personnages masculins de Beardsley sont réduits à l'état de nains difformes, de satyres, de personnages hybrides à tête de fœtus, d'hermaphrodites, de Pierrots ou d'Arlequins masqués. Leurs visages sont la plupart du temps monstrueux, caricaturaux, voire difformes, à la limite entre l'humain et l'animal : ils représentent la partie primitive, déformée et inachevée de l'être humain. Cette difformité des traits n'existe que de façon ponctuelle chez les femmes de Beardsley qui sont plutôt caractérisées par la perversité de leur regard, souvent fuyant, toujours plein de double-entendre. L'exemple de *L'Education sentimentale* (*Fig. 7*), dont le thème principal est, de façon évidente, la corruption de la jeunesse par l'expérience (représentée par la

¹ Dessin pour une couverture de *Yellow Book*, non utilisé. Publié dans WALKER, *The Best of Beardsley* 37.



Fig. 26 : Portrait of Mrs Patrick Campbell
(Aubrey Beardsley)

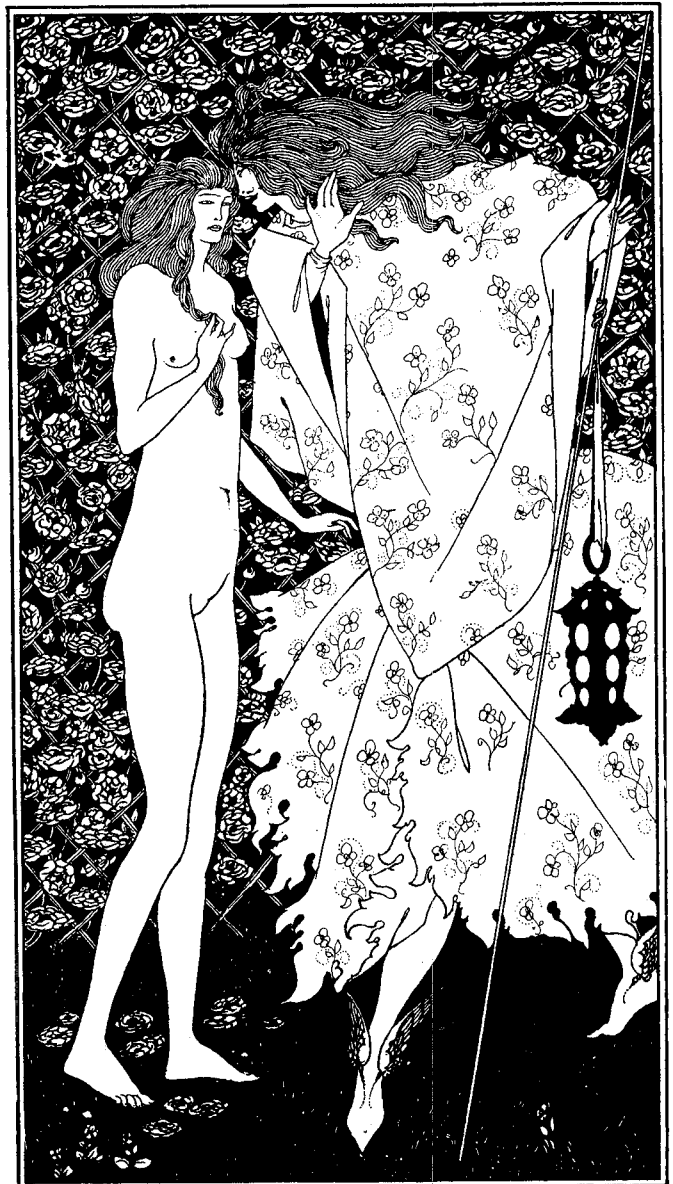


Fig. 27 : The Mysterious Rose Garden
(Aubrey Beardsley)

femme au visage difforme, une des seules exceptions de ce genre dans le corpus du *Yellow Book*), montre que même les jeunes filles supposées innocentes possèdent ce regard qui en sait trop. Une variation de ce thème, traitée de manière tout à fait différente, apparaît dans *The Mysterious Rose-Garden* (Fig. 27), où le messager ailé semble révéler à la jeune fille innocente le sens du Mal et du Bien, et où la scène de l'Annonciation à Marie se trouve étrangement mêlée à celle de la Tentation d'Eve par le serpent. Comme le remarque Kuryluk, les *visages* masculins sont très animaux tandis que les *corps* féminins, influencés par l'image de la femme-paon ou de la femme-serpent qui marqua de nombreux artistes du début du vingtième siècle, possèdent cette même caractéristique¹. Très souvent, l'opposition homme / femme est d'ailleurs rendue dans l'opposition qu'établit Beardsley entre les êtres primitifs et non civilisés (le satyre, le nain difforme) et les êtres sophistiqués et hautement civilisés (la femme et tous ses atours). L'effet global est grotesque, comme dans *Frontispiece for Juvenal*, par exemple, où les visages des deux porteurs de chaise sont un mélange d'humain et d'animal (Fig. 32). A travers cette opposition homme / femme et être civilisé / être primitif, Beardsley définit un univers androgyne où les polarités précédentes semblent se fondre l'une dans l'autre.

Les valeurs binaires évoquées ci-dessus sont cependant loin d'être les seules que Beardsley remet en question dans son art. Une autre caractéristique frappante de ses dessins est le nouveau statut qu'acquièrent sous son trait les êtres humains par opposition aux objets. Probablement en raison de l'opposition entre le blanc et le noir dans les dessins de Beardsley, ses personnages sont représentés comme des marionnettes en deux dimensions, des pantins désarticulés et le plus souvent passifs, inanimés, qui attirent non pas par leur présence physique ou par leur mouvement, mais par l'étrangeté de leur regard. En revanche, les objets ou éléments naturels, architecturaux et sartoriaux, semblent vivre une existence autonome et être plus animés que les êtres normalement dotés de vie : les portes et les rideaux ouverts semblent toujours prêts à se refermer tandis que les fenêtres et les portes fermées paraissent sur le point de s'ouvrir, et les vêtements, dans leurs ondulations, transmettent également cette impression de mouvement ou, plus précisément, de vie. Un exemple frappant, comme le remarque Heyd, est celui de ces rubans en forme de papillon que l'oeil exercé peut retrouver dans une grande majorité des dessins du *Yellow Book*. Il n'est certainement pas innocent que Beardsley ait utilisé, dans ses efforts d'ornementation, des rubans dont les noeuds ont une forme de papillon — un

¹ KURYLUK, "Salome" : 31.

écho ironique à la signature papillon de Whistler. Heyd note que l'Oxford Dictionary de l'époque indiquait d'ailleurs en dernier sens du mot "butterfly" : "a vain gaudily attired person"¹, ce qui correspond très bien aux personnages de Beardsley. Ces noeuds-papillons se retrouvent aussi bien sur les robes ou les chapeaux des femmes que sur les nappes des tables, les papiers muraux ou les rideaux de théâtre, et ajoutent au fait que chez Beardsley humains et objets sont traités de la même façon — comme des éléments prêts à être décorés. D'ailleurs, et c'est là que Beardsley va au-delà de ses contemporains du mouvement art nouveau, les rubans des robes, des chapeaux ou des nappes sont bien souvent plus proches de véritables papillons que de simples accessoires de décoration : c'est le cas, par exemple, du ruban posé, tel un papillon au repos, sur le chapeau de Mrs ***** dans *The Repentance of Mrs ******. Ici encore, la vision des choses de Beardsley est une vision à rebours qui mélange les valeurs traditionnellement opposées. Il n'est alors pas étonnant que l'univers créé par les personnages de Beardsley soit un espace où le Beau s'apparente le plus souvent au Mal, et où le Bien ne fait qu'un avec les côtés les plus laids et les plus sordides de la vie, où l'Enfer et le Paradis, la perfection et le vice sont synonymes — puisqu'ils sont traités sur le même plan. Dans cet univers recréé de toutes pièces, les valeurs jugées universelles (la femme objet, la religion...) sont totalement inversées : comme celui de Des Esseintes chez Huysmans, le monde de Beardsley est un monde à rebours, carnavalesque, où les frontières entre le réel et la rêverie deviennent floues, qui s'oppose ouvertement à toutes les normes victoriennes et dont tous les éléments, en dépit de leur aspect frivole et artificiel, renforcent le côté malsain, inquiétant et anti-naturel. Les jeux de masques de Beardsley ne sont pas, comme dans le cas de Wilde, de simples jeux innocents avec le public. Les monstres qu'il présente à ses contemporains deviennent inquiétants dès lors que ceux-ci comprennent qu'ils sont censés représenter le plus profond de l'être, peut-être le masque de leur propre inconscient. Si ce qui est normalement caché remonte à la surface, le loup frivole et le masque grotesque ne sont présents que pour révéler, et non cacher, une vérité inquiétante et malsaine ayant tous les traits de l'artifice et du mensonge. Et si le monde de Beardsley semble irréel c'est, en grande partie, parce qu'il est difficile d'admettre sa réalité. Il s'agit en fait d'un monde de l'intérieur qui est le reflet du monde de l'extérieur : il semble que l'anti-naturalisme prononcé de Beardsley — dû à son refus du monde réel et rendu dans son jeu sur le masque, la surface et l'artifice — le mène à un message encore plus réaliste que la réalité que Kuryluk classe sous le terme fort juste de "réalisme de l'inconscient" — un réalisme

¹ HEYD, *Beardsley* 121-122.

frisant le plus souvent le grotesque. Beardsley n'avait-il pas déclaré un jour : "If I am not grotesque, I am nothing"¹ ? La réaction outrée du public victorien devient alors transparente, comme dans le cas d'Oscar Wilde, cet autre jongleur de masques, qui comparant le jeune artiste à l'absinthe, en définit fort justement la nature :

Absinthe is to all other drinks what Aubrey's drawings are to other pictures ; it stands alone ; it is like nothing else ; it shimmers like Southern twilight in opalescent colouring ; it has about it the seduction of strange sins. It is stronger than any other spirit and brings out the subconscious self in man. It is just like your drawings, Aubrey ; it gets on one's nerves and is cruel².

Si le public refusa toujours de se reconnaître dans la réalité qui lui était présentée et jugea malsaine la conception du masque chez Beardsley, c'est que celle-ci le forçait à se regarder dans un miroir peu flatteur. Beardsley, en réalité, dénonce le masque (l'hypocrisie des philistins) par le masque (celui de l'acteur). En arrachant leur masque aux Philistins, il crée un monde où la vérité est mise à nu de façon presque choquante et certainement dérangeante. Ce poème de *Punch*, quoiqu'écrit sur un ton léger, résume bien l'état d'esprit des Victoriens face à cet art qui les effrayait parce qu'il ne suivait pas les règles habituelles de représentation et proposait une version jugée non naturelle de la réalité :

ARS POSTERA

Mr. Aubrey Beer De Beers,
You're getting quite a high reknown ;
Your Comedy of Leers, you know,
Is posted all about the town ;
This sort of stuff I cannot puff,
As Boston says, it makes me "tired" ;
Your Japanee-Rossetti girl
Is not a thing to be desired.

Mr. Aubrey Beer De Beers,
New English Art (excuse the chaff)
Is like the Newest Humour style,
It's not a thing at which to laugh ;
But all the same, you need not maim
A beauty reared on Nature's rules ;
A simple maid *au naturel*
Is worth a dozen spotted ghouls.

Mr. Aubrey Beer De Beers,
You put strange phantoms on our walls
If not so daring as *To-day's*,
Not quite so Hardy as *St. Paul's* ;

¹ Cité dans READE, *Aubrey Beardsley* 11.

² Oscar WILDE, cité par Frank HARRIS, *Oscar Wilde : His Life and Confessions* (New York : Garden City, 1932).

Her sidelong eyes, her giddy guise,—
Grande Dame Sans Merci she may be ;
 But there is that about her throat
 Which I myself don't care to see.

Mr. Aubrey Beer De Beers,
 The Philistines across the way,
 They say her lips — well, never mind
 Precisely what it is they say ;
 But I have heard a drastic word
 That scarce is fit for dainty ears ;
 But then their taste is not the kind
 Of taste to flatter Beer De Beers.

Bless me, Aubrey Beer De Beers,
 On fair Elysian lawns apart
 Burd Helen of Trojan time
 Smiles at the latest mode of Art ;
 Howe'er it be, it seems to me,
 It's not important to be New ;
 New Art would better Nature's best,
 But Nature knows a thing or two.

Aubrey, Aubrey Beer De Beers,
 Are there no models at your gate,
 Live, shapely, possible and clean ?
 Or won't they do to "decorate" ?
 Then by all means bestrew your scenes
 With half the lotuses that blow,
 Pothooks and fishing-lines and things,
 But let the human woman go !¹

Ce poème, en dépit de son parti pris, montre très justement que la sensation de malaise et de perversité émanant des dessins de Beardsley — dans cette période au moins —, ne provient pas de scènes explicites mais d'un ensemble de signes suggérés dans les regards et les attitudes fuyants des personnages. Ceux-ci sont énigmatiques et insaisissables, et ils appellent de toutes leurs forces le regard du spectateur tout en en restant détachés dans un superbe isolement proche de celui du dandy. Cette distanciation si centrale, qui forme la base de l'incompréhension du public, est principalement créée par la théâtralité du monde de Beardsley, doublée d'un autre instrument de détachement — l'ironie.

Théâtralité de l'oeuvre de Beardsley

Le sens du théâtre et de la théâtralité de la vie était inné chez Beardsley. Le rôle qu'il joua tout au long de sa courte vie a déjà été souligné plus haut. Dès son plus jeune

¹ "Ars Postera", *Punch* 21 Apr. 1894.

âge, de plus, il aimait à donner des représentations en tant que musicien à des amis de ses parents. A l'école, ce sens du théâtre fut cultivé et toujours il voulut, comme sa soeur Mabel qui, elle, put réaliser son rêve, devenir acteur. Seule la maladie compromit cette vocation : pressé par le temps de façon inexorable, se sachant condamné dès son plus jeune âge, Beardsley dut se concentrer uniquement sur son oeuvre de dessinateur. Pourtant, comme pour assouvir en partie sa passion, il donnait de petites représentations théâtrales chez lui avec sa soeur. La description de sa chambre par une amie, Netta Syrett, qui contribua également au *Yellow Book*, donne le ton de l'atmosphère dans laquelle vivait le jeune artiste et qui était la source d'inspiration d'un nombre important de ses dessins, notamment tout au long de cette période :

The light was so obscured by heavy lace curtains drawn across the windows that it was only when her eyes had grown accustomed to the gloom that she could take in its rather strange appearance. The walls, as she then saw, were painted a deep orange, and against them rose slender black pillars that spread out at the top into conventional interlacing twigs and branches covering an orange-coloured ceiling. The room was so full that very little of the furniture could be seen, but glimpses now of a gold and black lacquer cabinet, now of a Chinese screen, or of the carved and gilded arm of a chair gave an effect of rather oppressive richness, heightened by a faint all-pervading scent which made the air sweet and heavy¹.

La notion de théâtralité envahit de la même façon la plus grande partie des dessins de Beardsley dans le *Yellow Book* — même lorsque le décor n'est pas explicitement une salle de spectacles. Certains dessins ont un lien direct avec le théâtre ou le spectacle en général : les trois portraits *Mrs Patrick Campbell* (Fig. 26), *Réjane*, *Miss Winifred Emery*, représentent des actrices de théâtre — française pour la seconde. Il semble d'ailleurs que Beardsley ait décidé qu'elles représentaient à elles seules la notion de théâtre puisque les trois dessins sont parmi les seuls à n'avoir pas de décor. *Lady Gold's Escort* et *The Wagnerites* ont pour décor une salle de théâtre, de façon évidente. *The Comedy-Ballet of Marionnettes* (Figs. 28, 29, 30), de par son titre et sa division en trois scènes, est également explicitement lié au théâtre. Si les autres dessins ont un rapport moins direct avec ce monde du spectacle, l'existence de jeux de masques et de costumes, ainsi que les jeux de rideaux à l'arrière-plan, rappellent sans cesse la perception du monde comme un théâtre pour le jeune artiste. A cet égard, la première couverture dessinée par Beardsley et utilisée pour le volume un, annonce le ton suivi tout au long de sa production pour le périodique : l'homme et la femme, tous deux masqués d'un loup noir, sont repris au dos par le dessin de femmes masquées dans des box au théâtre. Le masque, pour Beardsley,

¹ Netta SYRETT, *Strange Marriage*, 1930. Cité dans EASTON, *Aubrey and the Dying Lady* : 87-88.



Fig. 28

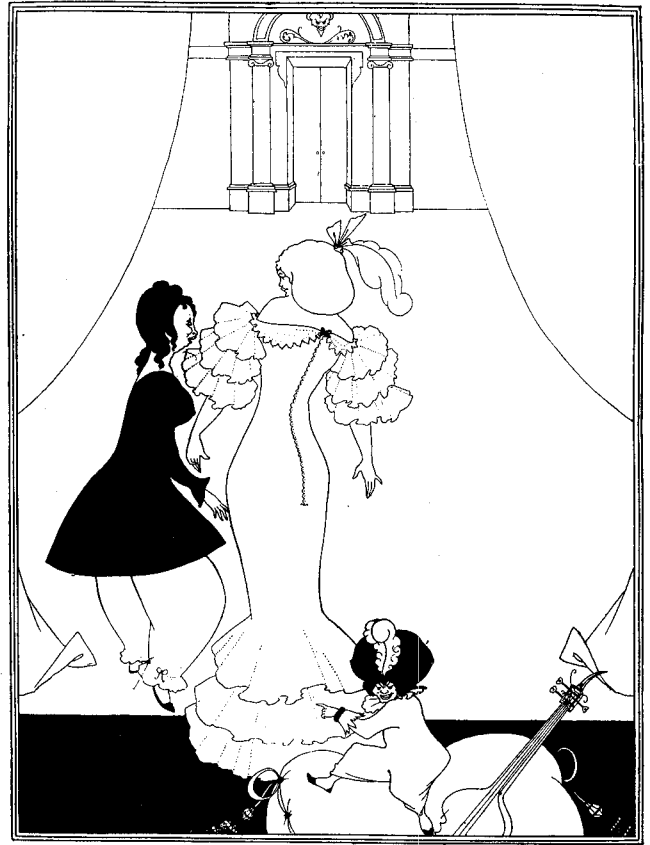


Fig. 29

Figs. 28, 29, 30 : The Comedy - Ballet of Marionettes I, II et III (Aubrey Beardsley)



Fig. 30

est une sorte d'instrument de distanciation qui lui permet de représenter le regard indirect qu'il pose sur la réalité. De même, les costumes, toujours très étudiés et raffinés, sont une préoccupation constante chez Beardsley : le critique d'art Meier-Graefe alla jusqu'à affirmer qu'ils constituaient le thème principal de son oeuvre, rendant ses personnages de véritables mannequins¹.

Les personnages de Beardsley sont constamment en représentation et certains acquièrent un statut dérangeant de voyeur, notamment dans les compositions où plusieurs personnages apparaissent dans différents plans. *A Comedy-Ballet of Marionnettes* II et III (Figs. 29, 30) présentent, au premier plan, un ou des personnages — nains difformes portant un chapeau orné d'une plume pour la plupart — qui semblent regarder la scène principale. Leur regard malsain leur donne immédiatement ce rôle de voyeur. Le jeu constant sur le regard est très marqué : yeux de paon, encadrements qui laissent voir au-delà, lous frivoles qui cachent les visages et forcent le lecteur à porter son attention sur les yeux derrière les trous du masque, yeux des personnages pleins de sournoiserie ou de double-entendre... Une partie d'entre eux regarde le lecteur ou le spectateur, comme pour lui indiquer que lui aussi a un rôle de voyeur. Le sentiment de malaise qui peut se dégager à la vision de certains dessins de Beardsley provient en partie de ce rôle que doit assumer le lecteur. On pourrait presque parler d'un mime silencieux et d'une invitation au spectateur-lecteur à se joindre au spectacle. Hélène Cixous décrit cette situation dans les termes suivants :

Théâtre, décors, rideaux, simulacres de scène font en effet fonction de leurre redoublé pour le voyeur (car le lecteur de Beardsley est toujours supposé voyeur). Non seulement il y a cadre, et image, et symbole, mais encore tout ceci est ré-inscrit dans l'optique de la mise en scène, avec ceci de remarquable : que la scène est aplatie, les effets de profondeur ou de perspective supprimés, la production ramenée à un système de structures fuyantes qui rappellent l'écriture plus que la peinture².

Dans la scène d'Adoration de l'ex-libris pour John Lumsden Propert³ (Fig. 14), le spectateur est également invité à participer à la scène d'une manière légèrement différente : si le Pierrot blanc du dessin est religieusement à genoux devant la femme, lui exprimant toute la ferveur de son amour, celle-ci ne le regarde pas mais tourne les yeux vers un spectateur invisible ou potentiel, si bien que le dialogue semble s'établir entre la femme et

¹ Alfred Julius MEIER-GRAEFE, *Modern Art — Being a Contribution to a New System of Aesthetics*, trad. par Florence SIMMONDS et G. W. CHRYSAL, 2 vols (London : William Heinemann, 1908) 2 : 254.

² Hélène CIXOUS, "Aubrey Beardsley", *L'Art vivant* 18 (1971) : 24.

³ Aubrey BEARDSLEY, *A Book-Plate for J. L. Propert, Esq., The Yellow Book* 1 (Apr. 1894) : 251.

ce spectateur, et non entre Pierrot et la femme comme on pourrait le supposer à première vue. L'ironie de la situation est renforcée par le fait que Pierrot, de par sa position par rapport à la femme, ne peut se rendre compte de l'inutilité de ses prières : une fois de plus, il symbolise, comme chez les français à la fin du dix-neuvième siècle, l'échec total et perpétuel.

Si Beardsley est le plus souvent le metteur en scène de cette pantomime, il en est aussi occasionnellement l'un des acteurs. Le premier exemple est, bien entendu, celui de son autoportrait (*Portrait of Himself*)¹ (Fig. 31). Celui-ci présente le visage de l'artiste émergeant à peine de ses draps et oreillers blancs, et presque entièrement caché derrière de lourds rideaux noirs ornés de fleurs et de pompons. Le lit, selon certains critiques, de par sa forme en alcôve, serait à la fois synonyme de vie (le ventre de la mère) et de mort (la tombe)². L'inscription en français qui accompagne le dessin — "Par les dieux jumeaux tous les monstres ne sont pas en Afrique" — ajoute à l'ironie de cet auto-portrait de l'artiste alité. Par ailleurs — quoique les exemples les plus connus ne se trouvent pas dans le *Yellow Book* — Beardsley s'identifia souvent à l'image de Pierrot, un de ses personnages favoris : ne symbolisa-t-il pas sa mort prochaine, dans le *Savoy* (N° 6, 1896), par le dessin *The Death of Pierrot* ? De même, n'écrivit-il pas, à propos de son livre sur les masques qu'il projetait d'écrire avec Beerbohm en 1893 : "I want a prologue to be spoken by Pierrot (myself)"³ ? Enfin, Lane ne fit-il pas appel à lui pour illustrer les volumes de la série *Pierrot's Library Series* en 1896, et notamment du *Pierrot of the Minute* d'Ernest Dowson (1896) ? Dans le *Yellow Book*, l'ex-libris *Design for the Bookplate of John Lumsden Propert* (Fig. 14) est le seul exemple de l'utilisation du personnage de la Commedia dell'Arte que Beardsley aimait également utiliser pour décorer des cartons d'invitation⁴. Dans l'ex-libris, la scène reprend ironiquement l'échec de Pierrot auprès de Colombine dans la Commedia dell'Arte et ses dérivés, mais si Pierrot est proche du clown blanc innocent, victime romantique de l'amour et de la mort, la Colombine du dessin est bien loin du personnage initial et plus proche d'une quelconque Déesse du plaisir. Pierrot — un Pierrot à la tête difforme d'embryon, d'enfant mort-né — est à genoux, les mains jointes, devant cette femme dont il ne semble pas comprendre la véritable nature. Son attitude religieuse est renforcée, une fois de plus, par la présence

¹ Aubrey BEARDSLEY, *Portrait of Himself*, *The Yellow Book* 3 (Oct. 1894) : 51.

² Voir particulièrement HEYD, *Beardsley* 125.

³ Cité dans Brigid BROPHY, *Beardsley and His World* (London : Thames & Hudson, 1976) 41.

⁴ Voir Stanley WEINTRAUB, *Aubrey Beardsley — Imp of the Perverse* (University Park : Pennsylvania State UP, 1976) 105.

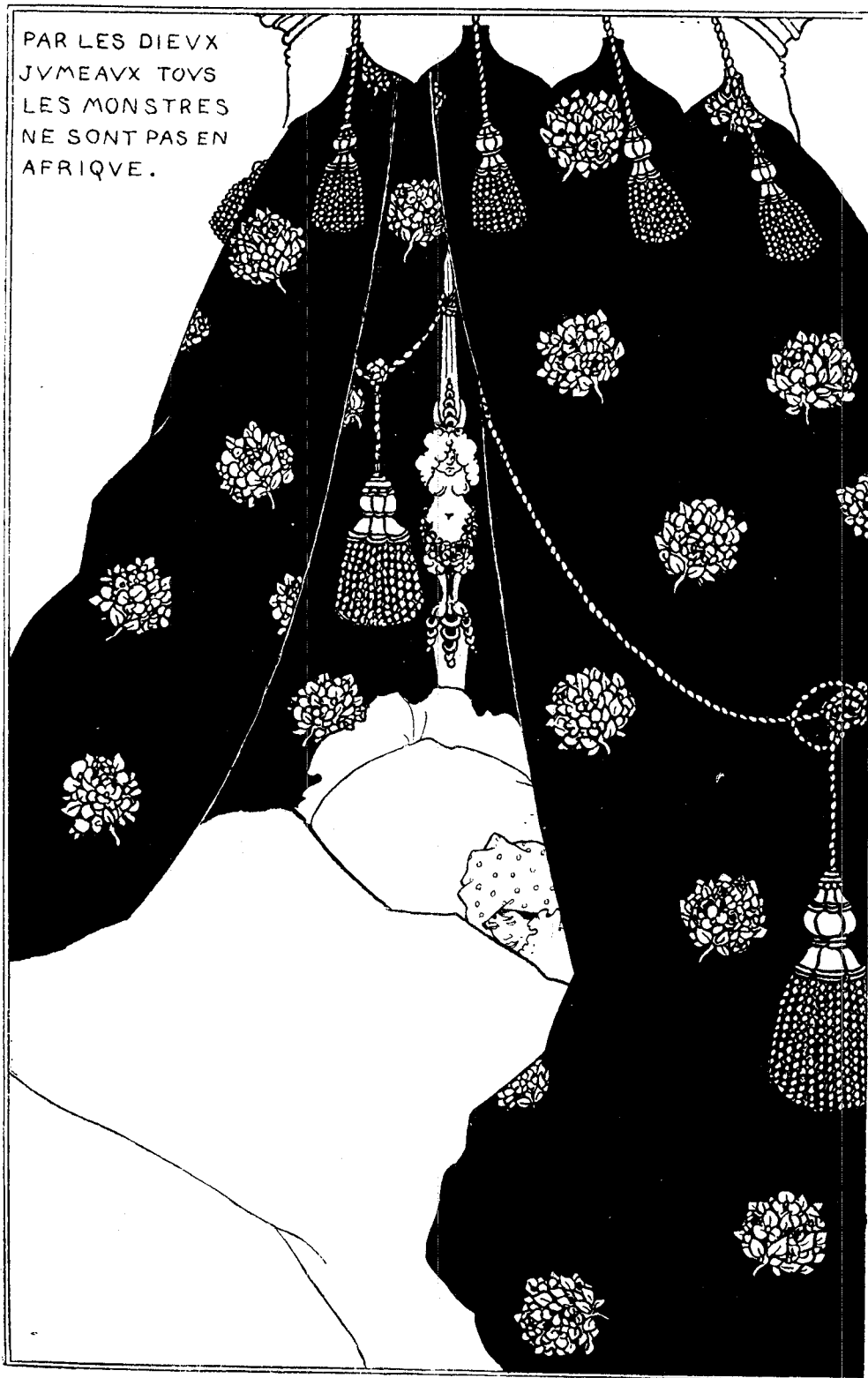


Fig. 31 : Portrait of Himself (Aubrey Beardsley)

d'une bougie, et offre un contrepoint ironique au caractère anti-religieux qui émane de la femme. La silhouette de la femme écrase celle de son adorateur de par ses proportions plus importantes, de par sa position par rapport à Pierrot, mais aussi parce que, dessinée en noir, elle se détache beaucoup plus nettement du fond blanc que Pierrot qui s'y confond presque. Les contemporains de Beardsley ne restèrent pas insensibles à ce traitement de Pierrot et y virent le plus souvent une identification toujours latente. Dans ses souvenirs sur Beardsley, Arthur Symons, par exemple, compare son ami au "Pierrot Gamin" de Verlaine (*Parallèlement*, 1889), qu'il décrit de la façon suivante :

Pierrot is one of the types of our century, of the moment in which we live, or of the moment, perhaps, out of which we are just passing. Pierrot is passionate ; but he does not believe in great passions. He feels himself to be sickening with a fever, or else perilously convalescent ; for love is a disease, which he is too weak to resist or endure. He has worn his heart on his sleeve so long, that it has hardened in the calm air. He knows that his face is powdered, and if he sobs, it is without tears ; and it is hard to distinguish, under the chalk, if the grimace which twists his mouth awry is more laughter or mockery. He knows that he is condemned to be always in public, that emotion would be supremely out of keeping with his costume, that he must remember to be fantastic if he would not be merely ridiculous. And so he becomes exquisitely false, dreading above all things that "one touch of nature" which would ruffle his disguise, and leave him defenceless. Simplicity in him, being the most laughable thing in the world, he becomes learned, perverse, intellectualising his pleasures, brutalising his intellect ; his mournful contemplation of things becoming a kind of grotesque joy, which he expresses in the only symbols at his command, tracing his Giotto's O with the elegance of his pirouette¹.

On retrouve dans cette description ce qui a déjà été montré de l'oeuvre de Beardsley : son élégance cynique et hautement artificielle, son côté à la fois grotesque et intellectualisé qui ne laisse apparaître aucun sentiment ou émotion². L'influence de tout le dix-huitième siècle n'est pas loin, même si elle marqua de façon beaucoup plus explicite sa phase ultérieure, et notamment tous ses dessins pour le *Savoy*.

Quoiqu'il en soit, ce jeu sur la théâtralité est une façon pour Beardsley de sous-entendre qu'il ne représente pas une réplique de la nature mais un art qui se dénonce explicitement et constamment comme artifice. Comme tout théâtre masqué, le théâtre de Beardsley est un théâtre de détachement, de distanciation. Même s'il invite à la

¹ Arthur SYMONS, "Aubrey Beardsley", *The Memoirs of Arthur Symons : Life and Art in the 1890s* (University Park, Pa. ; London : Pennsylvania State UP, 1977) 176.

² Voir également la réaction d'un autre contemporain, Henry C. MARILLIER, dans son introduction à l'édition *The Early Work of Aubrey Beardsley*, 1899 (New York : Dover Publications, 1967) 14-15 : "Why, turned artist, he should have developed such a grim satirical humour, is equally uncertain, unless it were his affection for Juvenal, grafted on the bitterness of one who knows that he is in the grip of death, that few and evil must be the days of his life. Over all this, like Pierrot, he wore a brave mask, and faced his tragedy with a show of laughter. How he suffered, how he worked, he never permitted to be seen".

participation du spectateur, Beardsley ne fait rien pour l'intégrer à son monde intérieur, comme l'a justement écrit Heyd : "Beardsley does everything he can to prevent fellow-feeling and rather does his utmost to alienate us from his inner world. In contrast to artists like Munch, who wished to arouse compassion for human misery and illness [...] Beardsley cannot bear pity and wears a cold mask of black and white that wards — and warns — off any warm feeling"¹. Le monde de Beardsley, toujours à la limite du réel et de l'imaginaire, est avant tout un univers du double-entendre. Annette Lavers définit la vision de la vie par Beardsley comme une profondeur idéale, sans visage et une surface brillante ("ideal, faceless depth and brilliant surface"²) : la même dialectique semble se dessiner dans son art, puisque malgré l'accent posé sur le paraître au détriment de l'être, ou sur le masque au détriment de la profondeur, ses dessins nécessitent une lecture qui ne s'arrête pas à la surface des choses. Loin de proposer un nouveau système binaire qui opposerait artifice à profondeur, Beardsley préfère, comme Oscar Wilde, proposer un système synthétisant les deux et les présentant en tension constante mais nécessaire. Son univers n'est donc pas un univers de nouvelles valeurs : il est essentiellement amoral³. Et c'est la valeur symbolique de tous les éléments qui le composent qui s'avère constituer la troisième dimension, si souvent déclarée manquante par les critiques de l'époque, de cet art bi-dimensionnel en noir et blanc.

Derrière le masque

Durant toute sa phase *Yellow Book*, Aubrey Beardsley définit son art comme un art en deux dimensions — notamment dans les dessins où il fait contraster les masses noires et les masses blanches. Nous avons déjà vu plus haut son ignorance superbe des lois de la perspective (les différents plans de ses dessins semblent se superposer) ; il

¹ HEYD, *Beardsley* 197.

² Cité dans Annette LAVERS, "Aubrey Beardsley — Man of Letters", *Romantic Mythologies*, éd. Ian FLETCHER (London : Routledge & Kegan Paul, 1967) 243-270 [259].

³ Voir SNODGRASS, "Decadent Mythmaking" : "Beardsley looked on the fragmentation and metaphysical uncertainty of the fin-de-siècle and, with his impish playfulness and his eighteenth-century appreciation of the baroque, sought to incorporate, however ironically, as many possibilities as possible — creating a world of the Both/And. Symons looked on the same disorder and, with his intense desire for purity and his puritanical sense of guilt, sought to divide the world into clear and distinct moral choices between the valuable and the worthless — creating a world of Either/Or. Symons found Beardsley's work to be a profoundly moving representation of the Decadence, but the Decadence as Symons himself needed to define it. If throughout his life he refashioned Beardsley's oscillating world of the Both/And into his own bipolar world of the Either/Or, it may well have been because he understood intuitively that a paradoxical and endlessly equivocal Both/And vitiated any clarifying Either/Or and, in the process, as far as Symons and most Victorians were concerned, subverted the entire structure of meaning itself." (p. 102)

convient également de remarquer, toujours dans ce monde en deux dimensions, artificiel et éloigné de la réalité, que le jeu sur les demi-teintes est quasi inexistant. Cependant, Beardsley sait habilement jouer sur les notions d'ombre et de profondeur sans jamais avoir recours à ces divers procédés de la représentation classique, comme s'il voulait indiquer au lecteur que si son art est un art de masques et de surface, il n'en comporte pas moins une signification plus profonde, comme s'il voulait détruire simultanément les fondements de la vision dualiste du monde, rendue ironiquement dans le noir et le blanc de ses dessins, en donnant à une troisième composante, invisible mais sous-jacente, le rôle d'indiquer au public le véritable sens de son oeuvre.

Le jeu sur une troisième dimension cachée est sans cesse présent chez Beardsley et le jeu sur le masque entre, de façon paradoxale, dans cette définition. Si les personnages de Beardsley sont souvent présentés dans l'action de se démasquer, derrière le masque les visages sont malsains, voire difformes et monstrueux, comme le montrent très bien les trois scènes de *A Comedy-Ballet of Marionettes* (Figs. 28, 29, 30). Où se trouve alors le véritable visage ? Doit-il se chercher réellement sous le masque — auquel cas il semble souvent plus effrayant que ce dernier chez Beardsley — ou bien les masques ne découvrent-ils que d'autres masques, à l'infini, tous plus monstrueux les uns que les autres, et symboles, en fin de compte, de l'inconscient, cette partie intime et minimale de l'homme dont l'existence commençait à poindre peu à peu à l'époque, quelques années avant les premières théories écrites de Freud ? Les jeux de rideaux, eux aussi, tout en transmettant la notion de théâtralisation de l'univers, contribuent à indiquer cette dimension : fermés, ils semblent taire quelque chose d'invisible pour le spectateur ; ouverts, ils ne livrent pas leur secret car ils ne font que découvrir d'autres encadrements générateurs de profondeur. Les jeux d'arcades, de portes et de fenêtres, viennent d'ailleurs assez souvent compléter les jeux de rideaux, comme dans *Frontispiece for Juvenal* (Fig. 32) ou *A Comedy-Ballet of Marionettes* (Figs. 28, 29, 30). La première scène de ce dernier dessin (Fig. 28) est tout à fait caractéristique à cet égard. L'absence de perspective est totale et le jeu des masses noires et blanches qui se superposent sans aucun ton intermédiaire semble définir un art de surfaces. Cependant, le rideau qui s'ouvre sur une arcade découvrant elle-même d'autres arcades au-delà d'une balustrade ajourée, indique l'existence d'un au-delà du dessin, d'une troisième dimension cachée, dans une sorte de jeu de mise en abyme.

Le jeu sur l'intertextualité, présent dans près de la moitié des dessins pour le *Yellow Book*, participe du même processus, d'autant plus que si Beardsley nourrit son

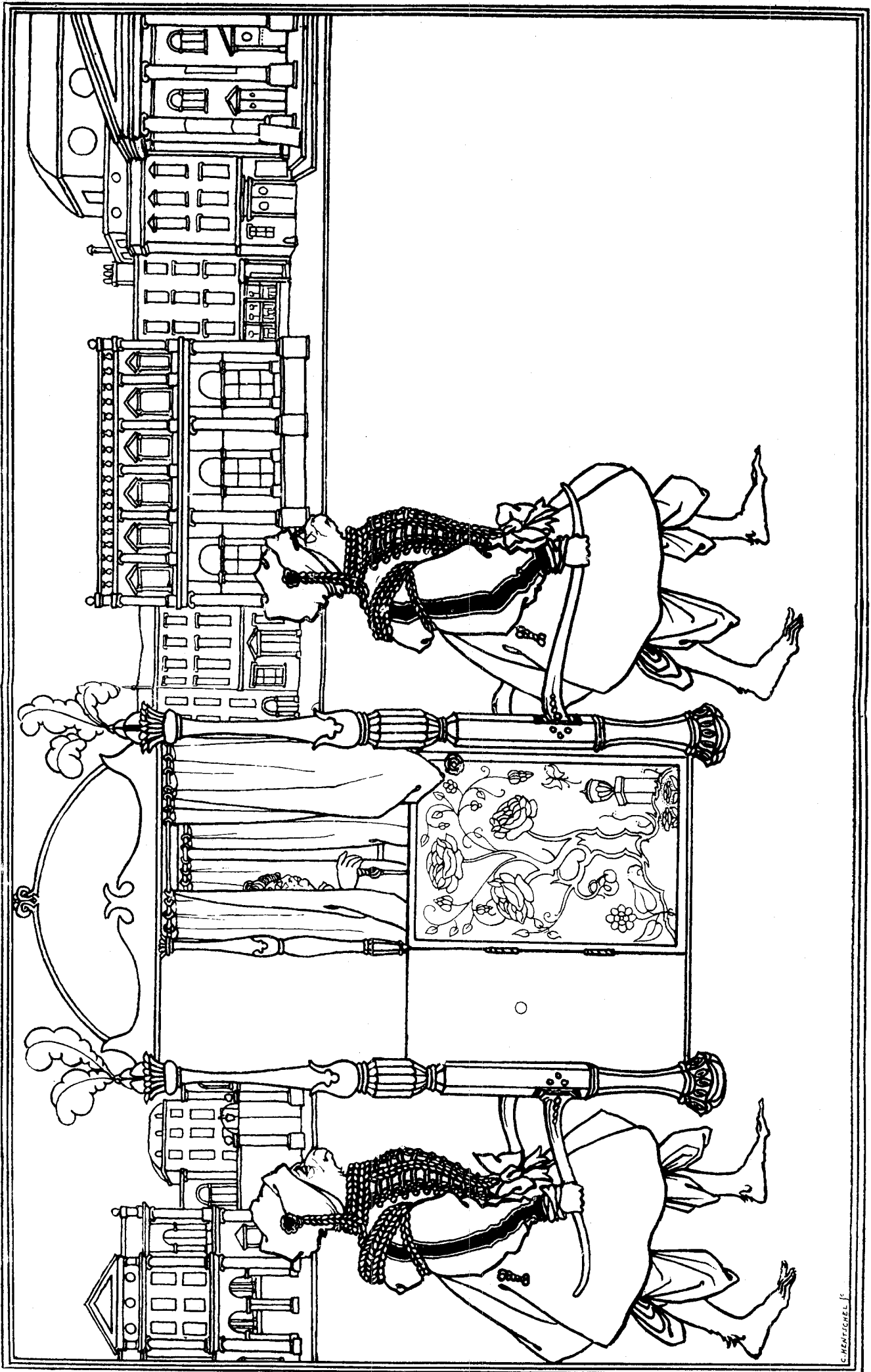


Fig. 32 : Frontispiece to *Juvenal* (Aubrey Beardsley)

imagination dans la littérature, le traitement qu'il en fait n'est pas toujours en rapport avec l'oeuvre de départ. Il est vrai que l'art de Beardsley n'est que très rarement narratif, et qu'en cela il conserve toujours la distance entre texte et illustration qui était l'un des principes de base du *Yellow Book*. Ce détachement dont Beardsley savait faire preuve face à un texte à illustrer s'était d'ailleurs soldé quelques années plus tôt par une dispute entre Oscar Wilde et lui-même lorsque ce premier jugea inadaptées les illustrations que le second avait exécutées pour *Salomé*. Lorsqu'il n'illustre pas les textes des autres, mais s'inspire de textes de la littérature, Beardsley avait exactement la même attitude : d'un ouvrage, il ne retenait toujours que les échos qui l'intéressaient et qu'il pouvait assimiler à son art comme l'explique Annette Lavers à propos de *La Dame aux Camélias* (Fig. 23) :

His taste for *La Dame aux Camélias* intrigued Symons, who nevertheless took him to Puy to visit Dumas fils. According to Symons, the unlikely character of the theme did not escape Beardsley, but what is *La Dame aux Camélias* if not an occasion to dream about total sacrifice, not only that of happiness, but that of dignity also ? The psychological and social objections to such a work would have been irrelevant for Beardsley's purpose, since he obviously kept only the echoes which could be integrated to his world¹.

De la même façon, Beardsley n'hésitait pas à changer le sens d'une oeuvre pour l'adapter à son univers. *The Slippers of Cinderella* (Fig. 25) en est un exemple puisque la légende qui l'accompagne donne à ce conte de fées une tournure tragique en en faisant une sordide histoire de meurtre :

For you must have all heard of the Princess Cinderella with her slim feet and shining slippers. She was beloved by Prince *****, who married her, but she died soon afterwards, poisoned (according to Dr Gerschovius) by her elder sister Arabella, with powdered glass. It was ground I suspect from those very slippers she danced in at the famous ball. For the slippers of Cinderella have never been found since. They are not at Cluny. HECTOR SANDUS.

Afin de renforcer son effet et son jeu avec le public, l'artiste fait également contraster cette légende avec le caractère pour une fois apparemment anodin du dessin, si bien que le texte et l'illustration semblent définir deux mondes de références totalement opposés et pourtant "dans un rapport d'inquiétante connivence"², pour reprendre les termes d'un critique. Le jeu sur l'intertextualité ajoute à l'ambiguïté du monde de Beardsley et fait appel à un au-delà du dessin, renforçant par là-même cette sensation persistante de l'existence d'une

¹ LAVERS, "Beardsley" : 252.

² Jean-Noël VUARNET, "Vénus, Priapusa, Bacchus", *Cahiers Renaud-Barrault* 83 (1973) : 43-54 [50].

profondeur toujours esquissée mais jamais révélée, derrière les superpositions de masses blanches et noires.

Quel jugement final tout ceci peut-il nous permettre de porter sur l'oeuvre de ce jeune prodige incompris à son époque mais aujourd'hui considéré comme l'un des dessinateurs anglais les plus originaux de tous les temps ? Plusieurs artistes et critiques contemporains de Beardsley se sont attachés à montrer la veine satirique de son oeuvre, notamment parmi ses amis qui pensaient ainsi le laver des pêchés qu'il dépeignait en affirmant qu'il les représentait pour mieux les critiquer. L'exemple de Symons ou celui de Lane est caractéristique :

So large is the sub-conscious element in all artistic creation, that I should have doubted whether Beardsley himself knew what he intended to do, in this or that really significant drawing. Admitting that he could tell exactly what he had intended, I should be quite prepared to show that he had really done the very contrary. Thus when I say he was a profoundly spiritual artist, though seeming to care chiefly for the manual part of his work ; that he expresses evil with an intensity which lifted it into a region almost of asceticism, though attempting, not seldom, little more than a joke or a caprice in line ; and that he was above all, though almost against his own will, a satirist, a satirist who has seen the ideal ; I am putting forward no paradox, nothing really contradictory, but a simple analysis of the work as it exists¹.

L'explication n'est cependant guère valable dans la mesure où, comme nous l'avons vu plus haut, Beardsley n'oppose pas les valeurs opposées mais au contraire les assimile : comme le montre Snodgrass dans son article sur Symons et Beardsley, ce type de jugement est plus révélateur sur la personne l'ayant prononcé que sur Beardsley, et montre ce que ses amis espéraient secrètement qu'il fût. A l'opposé, d'autres critiques dont Macfall qui cite l'exemple précédent, se montèrent contre cette explication jugée trop facile ou trop improbable, sans toutefois donner de version beaucoup plus satisfaisante :

This apology for his art bitterly offended Beardsley, who knew it to be utterly untrue, but who still more resented this desire to show him as really being "quite respectable." As a matter of fact, Beardsley had nothing of the satirist in him ; had he wanted to satirise anything he would have satirised the respectabilities of the middle class which he detested, not the musicians and the rich whom he adored and would have excused of any sin. Look through the achievement of Beardsley and try to fling together a dozen designs that could be made to pass for satire of the vices of his age ! It became a sort of cant amongst certain writers to try to whitewash Beardsley by acclaiming him a satirist — he was none. A dying satirist does not try to recall his "obscene drawings"².

¹ MACFALL, *Beardsley* 70-71.

² MACFALL, *Beardsley* 70-71.

En fait, une discussion sur les intentions satiriques de Beardsley ne semble pas capitale pour la compréhension de son art. Tout le début de cette analyse a montré que deux aspects étaient prédominants en revanche : l'aspect symbolique de ses dessins d'une part, et le jeu constant sur l'ironie — un autre masque — d'autre part.

D'un côté Beardsley utilise des objets ou des représentations symboliques : la figure du nain, du foetus, de Pierrot, de l'androgynisme ou de l'hermaphrodite¹, qui mêle les principes masculin et féminin et cristallise l'ambiguïté de sens de l'ensemble de ses dessins ; les plumes de paon, symboles du regard... De nombreux critiques se sont également attachés à étudier les symboles sexuels de l'art de Beardsley : foetus dont l'image récurrente est souvent associée à l'avortement de Mabel Beardsley en 1892², symboles phalliques...³ Pour les dessins parus dans le *Yellow Book*, cette analyse paraît surfaite en raison de l'œil attentif et exercé de John Lane qui, avant d'accepter un dessin de Beardsley, le soumettait à sa propre censure et le regardait dans tous les sens afin d'en faire supprimer les moindres détails jugés malsains ou obscènes. En revanche, l'image de Pierrot, symbole de l'isolement de l'artiste dans la société fin de siècle, ou celle d'Arlequin, symbole des principes contraires gouvernant cette même société, sont utilisés de façon récurrente. L'utilisation d'objets ou de personnages symboles qui, en parallèle avec l'image du théâtre, ajoutent une distance entre le sens et le lecteur, n'est pas une innovation de Beardsley. Elle est cependant portée à son paroxysme dans certains dessins de l'artiste. Un dernier exemple de l'utilisation de symboles par Beardsley est celui de sa fameuse "marque japonaise" comme lui-même la surnommait, pour signer ses dessins. Cette marque, qui rappelle dans son esprit la fameuse signature papillon de Whistler, fut abandonnée au cours de sa phase *Yellow Book*.

Cependant, et là réside tout l'intérêt de sa technique, Aubrey Beardsley ne se contente pas de ce tissu symbolique générateur de double-entendre et, une fois de plus, d'une opposition entre surface et profondeur, signifiant et signifié. Un autre élément focalisateur de double-entendre et de dérapage vers une troisième dimension cachée, est

¹ Pour une étude détaillée des images récurrentes chez Beardsley, voir Ian FLETCHER, "A Grammar of Monsters : Beardsley's Obsessive Images and their Sources", *ELT* 30. 2 (1987) : 141-63, et KURYLUK, "Salome".

² Voir EASTON, *Aubrey and the Dying Lady* 175.

³ Sur la nature érotique des œuvres de Beardsley, voir notamment Linda G. ZATLIN, *Aubrey Beardsley and Victorian Sexual Politics* (Oxford : Clarendon Press, 1990) et "Beardsley Redresses Venus", *VP* 28. 3 & 4 (1990) : 111-124, du même auteur. Voir également Hélène CIXOUS, "L'affiche décolle", *Cahiers Renaud-Barrault* 83 (1973) : 28-37.

son utilisation subtile de l'ironie, marquée dans le regard des personnages et le fait que l'artiste semble également se moquer de son spectacle et de lui-même à la fois. Il semble que l'aspect symbolique de l'art de Beardsley soit en partie anéanti par ce jeu sur l'ironie qui le détruit plus ou moins en paraissant lui ôter toute signification. Il s'ensuit que le lecteur en revient au point de départ et que le sens des dessins aboutit au néant — le néant de l'existence telle que Beardsley la percevait. D'ailleurs, de nombreux points de la technique de Beardsley suggèrent ce néant. Tantôt son trait est fait de pointillés légers et quasi insubstantiels qui ne reposent que sur du vide (les portraits des trois actrices dans le *Yellow Book* en sont de parfaites illustrations) ; tantôt les masses noires et blanches s'opposent dans un jeu qui est beaucoup plus proche de la surface que de la substance, et dans lequel le noir, symbole de la mort, semble inexorablement recouvrir le blanc, symbole du vide de l'existence. De même, ainsi que les rideaux et les arcades semblent s'ouvrir sur un vide suggéré par l'opposition de ces deux couleurs, le jeu constant sur une dimension invisible au-delà du dessin paraît également indiquer l'existence potentielle de ce néant palpable : de même que les miroirs ne reflètent que du néant, le jeu de masques peut se répéter à l'infini. La représentation picturale des personnages de Beardsley est également caractéristique : très souvent, la limite n'est pas indiquée entre les personnages et le décor, comme dans la première couverture où le noir des habits de l'homme et de la femme se fond au noir de l'arrière-plan. Le résultat est que le rôle des vêtements semble être de cacher tout simplement le caractère invisible et insubstantiel des personnages, comme si ces derniers n'étaient, dans les termes de Jean-Jacques Mayoux, que des "boudruches" gonflées sur du néant¹. Un bon exemple des réactions de l'époque face à ce néant des dessins est donné dans la réplique d'un critique qui écrivit que le portrait de Mrs Campbell (Fig. 26) était absent de son exemplaire du *Yellow Book*. Aux protestations de Beardsley qui n'avait pas compris l'intention sarcastique, le journaliste répondit : "Our own copy, it is true, contained a female figure in the space thus described, but we rated Mrs Patrick Campbell's appearance and Mr Beardsley's talent far too high to suppose that they were united on this occasion"². Le journaliste de *Punch*, pour sa part, publia une caricature du dessin, insistant sur l'éphémérité de la silhouette de Mrs Campbell, et donnant en légende le titre suivant : "Played Out or, The 252nd Mrs Tanqueray — trained down very fine after a long run"³. Il n'est alors pas étonnant de voir, dans le *Savoy* par

¹ Voir Jean-Jacques MAYOUX, "Aubrey Beardsley, satanique et pervers", *Sous de vastes portiques* (Paris : Les Lettres Nouvelles, 1981) : 177-187.

² Voir Simon WILSON, *Beardsley* (Oxford : Phaidon, 1983) 19.

³ Cité dans WEINTRAUB, *Beardsley — Imp of the Perverse* 108.

exemple, l'art de Beardsley évoluer vers le rococo, comme pour tenter de combler le néant à son maximum par une profusion de détails. L'exemple, littéraire celui-là, de *Under the Hill* avec ses descriptions de masques, de vêtements, de chaussures et de décors, est également caractéristique de cette nouvelle direction choisie par l'artiste après son renvoi du *Yellow Book*.

L'univers de Beardsley est également celui de la fragmentation, comme l'indique la présence d'éléments insolites intégrés de façon tout à fait naturelle à l'ensemble de ses compositions. Les exemples du piano au chandelier dans un jardin, ainsi que les réverbères entourant un miroir ont déjà été cités. De même, les vêtements de ses personnages sont tantôt très modernes, tantôt caractéristiques d'époques passées — parfois dans un même dessin, suggérant l'anachronisme cette fois. Certains dessins de Beardsley peuvent ainsi être assimilés à des jeux de cache-cache où le but du spectateur est de "chercher l'erreur". L'impression globale est celle d'un collage de plusieurs réalités ou de différentes strates de la réalité. Toute sa vie, au travers de ses différentes phases artistiques et par le biais du jeu sur le masque, Beardsley tenta de réconcilier ces fragments épars de réalité pour tenter d'en faire une synthèse satisfaisante. D'ailleurs, comme le note Lavers, il semble acquis que Beardsley lui-même considérait son oeuvre comme une unité faite de fragments qu'il pouvait réutiliser à merci : certains personnages réapparaissent d'un dessin à l'autre (dans *A Comedy Ballet of Marionnettes* par exemple (Figs. 28, 29, 30)), et *L'Education sentimentale* (Fig. 7) donna également lieu à un redécoupage, le personnage de gauche devenant le personnage principal de *Mrs. Marsuple*, également personnage de *Under the Hill*.

Tous les éléments qui précèdent mènent à la conclusion que tout dans l'art de Beardsley tend à dénoncer l'illusion du monde qu'il décrit : ses personnages, masqués puis démasqués, sont présentés comme des marionnettes avec lesquelles toute identification est impossible. Ce sont des formes qui n'ont pas d'identité réelle — ou tout du moins pas d'identité qui puisse se rattacher à une quelconque vision normale de la réalité. Au travers de sa technique picturale, l'homme est présenté comme fait de néant et de fragments, et le jeu sur le masque, qui tente de réunir ces fragments, pourrait alors se lire comme la quête d'une unité et d'une identité perdues. Le masque cache le néant de la réalité humaine en jouant sur le simulacre, la surface et l'artifice, et en les sublimant. Entre deux solitudes masquées, aucune communication ne semble possible : le désir, les aspirations humaines sont illusoire et futiles — toute matérialisation est impossible, comme l'indiquent, de façon symbolique, ces bras de personnages qui ne peuvent

atteindre leur but, ces chevelures qui se confondent à la flamme d'une bougie ou ces dessins presque entièrement faits de blanc.

L'art de Beardsley, quoique caractéristique de la fin du dix-neuvième siècle par certains aspects (il se rattache indubitablement au mouvement de l'art nouveau), est également moderne dans son utilisation spécifique du masque en tant que symbole et dans ses allusions à peine dissimulées à la nature inconsciente de l'homme. Des auteurs et artistes aussi divers que Diaghilev, D. H. Lawrence (*The White Peacock*), Carl Van Vechten, Ronald Fairbank (*The Artificial Princess*), William Faulkner (*Faulkner*), Münch (pour l'image de l'embryon notamment), Klee, Kandinsky, Cocteau ou Picasso furent plus ou moins directement influencés par sa technique picturale¹. Son monde est ambigu, artificiel et profond à la fois, toujours à cheval entre deux espaces, deux genres, deux époques, mais il représente, tout comme celui de Wilde, un excellent miroir des aspirations et frustrations des artistes de son époque. Et s'il est parfois délicat de commenter l'art éluif de Beardsley, la fin de la nouvelle "Les trous du masque" de Jean Lorrain, avec ses interrogations sur la substance de l'être et le néant de l'existence, ses jeux de masques et son atmosphère lourde de sous-entendus, en résume parfaitement l'essence :

Depuis combien d'heures est-ce que j'errais seul au milieu de ces masques silencieux, dans ce hangar voûté comme une église ; et c'était une église, en effet, une église abandonnée et désaffectée, que cette vaste salle aux fenêtres en ogive, la plupart à moitié murées, entre leurs colonnettes à rinceaux badigeonnées d'un épais enduit jaunâtre, où s'enlisaient les fleurs sculptées des chapiteaux.

Etrange bal, où l'on ne dansait plus, et où il n'y avait pas d'orchestre ! De Jakels avait disparu, j'étais seul abandonné au milieu de cette foule inconnue. Un ancien lustre en fer forgé flambait haut et clair, suspendu à la voûte, éclairant des dalles poudreuses, dont certaines, noircies d'inscriptions, recouvraient peut-être des tombeaux ; dans le fond, à la place ou certainement devait régner l'autel, des mangeoires et des râteliers couraient à demi-hauteur du mur, et c'étaient dans les coins des tas de harnais et de licols oubliés : la salle de bal était une écurie. Cà et là des grandes glaces de coiffeur encadrées de papier doré se renvoyaient de l'une à l'autre la silencieuse promenade des masques, c'est à dire qu'elles ne se la renvoyaient plus, car ils s'étaient tous maintenant assis, rangés immobiles des deux côtés de l'ancienne église, ensevelis jusqu'aux épaules dans les anciennes stalles du chœur.

Ils se tenaient là, muets, sans un geste, comme reculés dans le mystère sous de longues cagoules de drap d'argent, d'un argent mat au reflet mort ; car il n'y avait plus ni dominos, ni blouses de soie bleue, ni Colombines, ni Pierrots, ni déguisements grotesques ; mais tous ces masques étaient semblables, gainés dans la même robe verte, d'un vert blême comme soufre d'or, à grandes manches noires, et tous encapuchonnés de vert sombre avec, dans le vide du capuchon, les deux trous d'yeux de leur cagoule d'argent.

¹ Voir à ce sujet la discussion menée dans WEINTRAUB, *Beardsley* 245-253 et celle de HEYD, "Beardsley as Anticipator of Twentieth Century Art", *Beardsley* 209-231.

On eût dit des faces crayeuses de lépreux des anciens lazarets ; et leurs mains gantées de noir érigeaient une longue tige de lis noirs à feuillages pâles, et leurs capuchons, comme celui du Dante, étaient couronnés de lis noirs.

Et toutes ces cagoules se taisaient dans une immobilité de spectres, et, au-dessus de leurs couronnes funèbres, l'ogive des fenêtres se découpait en clair sur le ciel blanc de lune, les coiffait d'une mitre transparente.

Je sentais ma raison sombrer dans l'épouvante ; le surnaturel m'enveloppait ! cette rigidité, le silence de tous ces êtres masqués ! Quels étaient-ils ? Une minute d'incertitude de plus, c'était la folie ! Je n'y tenais plus et, d'une main crispée d'angoisse, métant avancé vers un des masques, je soulevai brusquement sa cagoule.

Horreur ! il n'y avait rien. Mes yeux hagards ne rencontraient que le creux du capuchon ; la robe, le camail étaient vides. Cet être qui vivait n'était qu'ombre et néant.

Fou de terreur, j'arrachai la cagoule du masque assis dans la stalle voisine : le capuchon de velours vert était vide, vide le capuchon des autres masques assis le long des murs. Tous avaient des faces d'ombre, tous étaient du néant.

Et le gaz flambait plus fort, presque sifflant dans la haute salle ; par les vitres cassées des ogives, le clair de lune éblouissait, presque aveuglant ; alors une horreur me prenait au milieu de tous ces êtres creux, aux vaines apparences de spectres, un doute affreux m'étreignit au cœur devant tous ces masques vides.

Si moi aussi j'étais semblable à eux, si moi aussi j'avais cessé d'exister, et si, sous mon masque il n'y avait rien, rien que du néant ! Je me précipitai vers une des glaces. Un être de songe s'y dressait devant moi, encapuchonné de vert sombre, couronné de lis noirs, masqué d'argent.

Et ce masque était moi, car je reconnus mon geste dans la main qui soulevait la cagoule et, béant d'effroi, je poussai un grand cri, car il n'y avait rien sous le masque de toile argentée, rien dans l'ovale du capuchon, que le creux de l'étoffe arrondi sur le vide : j'étais mort et je...

— "Et tu as encore bu de l'éther, grondait dans mon oreille la voix de de Jakels. Singulière idée pour tromper ton ennui, en m'attendant." J'étais étendu au milieu de ma chambre, le corps glissé sur le tapis, la tête posée sur mon fauteuil, et de Jakels, en tenue de soirée sous une robe de moine, donnait des ordres fébriles à mon valet de chambre ahuri, tandis que les deux bougies allumées, arrivées à leur fin, faisaient éclater leurs bobèches et m'éveillaient... Il était temps¹.

¹ LORRAIN, "Les trous du masque", *Récit d'un buveur d'éther, Histoires de masques* 70-75 [73-75].

Chapitre 11 : Henry Harland

Rédacteur en chef de la partie littéraire du *Yellow Book*, Henry Harland fut aussi le seul collaborateur à participer à tous les volumes du périodique, sous son nom ou sous un pseudonyme. Ses contributions sont de deux types : d'une part une série de nouvelles, d'autre part trois essais signés le "Yellow Dwarf". Parmi les nouvelles parues dans le *Yellow Book*, cinq furent ultérieurement publiées en 1895 par John Lane dans un recueil de la "Keynotes Series" intitulé *Grey Roses* : "The Bohemian Girl", "Mercedes", "A Broken Looking-Glass", "When I am King" et "A Responsibility". Les neuf autres nouvelles signées Harland parurent dans la même collection en 1898 sous le titre générique *Comedies and Errors* : "Merely Prayers", "The Friend of Man", "Tirala-Tirala", "The Invisible Prince", "P'tit Bleu", "The Queen's Pleasure", "Cousin Rosalys", "Flower o' the Clove" et "Rosemary for Remembrance". Malgré une valeur littéraire souvent moyenne, Harland fait partie des quelques écrivains de la fin du siècle qui firent beaucoup pour le développement du genre de la nouvelle, et une étude plus approfondie de sa production pour le *Yellow Book* met en relief les principales préoccupations des écrivains fin de siècle, et donne l'exemple d'une des diverses tentatives qui, quelques années plus tard, aboutirent à la nouvelle du vingtième siècle.

L'"artistocratie" des nouvelles de Harland

Dans les nouvelles de Harland parues dans le *Yellow Book*, deux grandes catégories de personnages se dessinent rapidement : celle, majoritaire, d'artistes et d'écrivains souvent encore jeunes, qui évoquent leur passé dans le Quartier Latin parisien, et celle d'aristocrates dont les ambitions sont souvent proches puisque leur seul rêve est de devenir artiste ou de fuir leurs obligations en publiant sous des pseudonymes. Très peu de place est faite aux personnages de classes sociales inférieures — ou, lorsqu'ils apparaissent, comme dans "When I am King", le narrateur s'empresse aussitôt d'ajouter qu'ils ne ressemblent pas à leurs congénères : "Godelinette was a child of the people, but Pair had done wonders by way of civilising her. [...] To meet her, you would never have suspected her origins ; you would have found it hard to believe that she had been the wife

of a drunken tailor, who used to beat her"¹. Le peuple, en fait, apparaît chez Harland, mais sous forme d'une collectivité méprisée dont aucune individualité ne se détache. Celui-ci n'est pas défini par le seul critère de la pauvreté — car de nombreux artistes des nouvelles de Harland mènent une existence financièrement précaire — mais par opposition à ces élites du sang ou de l'esprit que sont les aristocrates et les artistes.

Dans l'esprit de Harland, ces deux catégories sont très proches l'une de l'autre : artistes et aristocrates ont tous deux la particularité d'appartenir à une élite et à une minorité à la fois, et tous deux se battent avec idéal contre la vague montante de la démocratie qui semble signifier leur mort prochaine. "The Queen's Pleasure", par exemple, qui raconte une tranche de l'histoire d'un petit royaume imaginaire dans les pays slaves, Monterosso, met en jeu un roi et une reine dont le rêve secret est de partir pour Paris afin d'y vivre de leurs dons artistiques — mais le devoir les en empêche. Le roi Théodore est déjà un collaborateur épisodique de la *Nouvelle Revue* pour laquelle il écrit des contes sous le pseudonyme Théodore Montrouge². La reine Anéli a des dons de chanteuse et essaie sans cesse de convaincre son mari d'abandonner son royaume :

You could abdicate. Why shouldn't you ? Instead of staying here, and boring and worrying ourselves to death as King and Queen of this ungrateful, insufferable, little unimportant ninth-rate country, why shouldn't we abdicate, and go to Paris, and be a Man and a Woman, and have a little Life, instead of that dreary, artificial, cardboard sort of puppet-show existence ? You could devote yourself to literature, and I'd go on the concert-stage, and we'd have a delightful little house in the Avenue du Bois de Boulogne, and be perfectly happy³.

Les monarques semblent dans la même situation que les artistes présentés par Harland dans d'autres nouvelles : leur monarchie est sur le déclin, et la pression du peuple devient de plus en plus urgente et étouffante. Le détachement du Royaume par rapport aux choses matérielles est bien rendu par la Reine lorsqu'elle le compare à un spectacle de marionnettes, et par le narrateur qui, plusieurs fois, fait référence à sa théâtralité ("Oh, they manage these things in a highly unlikely and theatrical manner, in the far south-east of Europe !" ⁴). Le fait que le royaume soit imaginaire participe également du même principe, même si le narrateur redouble d'efforts pour lui donner une véracité historique

¹ HARLAND, "When I am King" : 74.

² HARLAND, "The Queen's Pleasure" : 33. Son personnage pourrait avoir été influencé en partie par le prince Bojidar Karageorgevitch, du royaume de Serbie, que Harland avait découvert à Paris un peu plus tôt, et qui venait de publier son conte en français, "Lilla", dans le volume six du *Yellow Book*.

³ HARLAND, "The Queen's Pleasure" : 43.

⁴ HARLAND, "The Queen's Pleasure" : 55.

en faisant de nombreuses références à des livres d'histoire, des guides touristiques, et même à des extraits de journaux anglais concernant les affaires du Royaume et notamment le renvoi du Chef du Soviet, M. Tsargradev, par la Reine. Beckson, dans son étude sur Harland, note également que, de façon intéressante, cette histoire fut écrite à un moment où Harland essayait de prouver qu'il descendait d'une famille du Suffolk afin de pouvoir obtenir le titre de "Baronnet"¹.

Dans "The Invisible Prince", le personnage principal, lui aussi artiste (et pour une fois assez renommé) se nomme Victor Field. Un jour, une femme le rencontre à un bal masqué où il refuse de lui dévoiler son identité. Elle lui expose sa théorie selon laquelle Victor Field est en fait le prince de Zeln, Louis Leczinski, qui se cache sous cette nouvelle identité. La fin ne révèle pas si Victor est réellement le prince, comme nous le verrons plus bas, mais il est intéressant de noter, une fois de plus, cette association entre l'artiste et l'aristocrate. La jeune femme qui le rencontre le dit même explicitement lorsqu'elle affirme que même si Field n'est pas un aristocrate (c'est à dire si sa théorie est fausse), il fait néanmoins partie de ce qu'elle appelle "the Aristocracy of Talent"².

Cette association constante entre artistes et aristocrates est très proche des préoccupations de toute la fin du dix-neuvième siècle et justifie la création du terme "artocrate" pour définir l'ensemble des personnages de Harland. Dans de nombreuses nouvelles, elle est doublée d'un mépris violent envers le peuple, qui s'exprime entre autres dans ce dialogue entre Victor et la jeune femme de "The Invisible Prince" :

I do think it's inconsiderate of them to admit the public to the parks. They ought to exclude all the lower classes, the People, at one fell swoop, and then to discriminate tremendously amongst the others."

"Mercy, what undemocratic sentiments ! The people, the poor dear People — what have they done ?"

"Everything. What haven't they done ? One could forgive their being dirty and stupid and noisy and rude ; one could forgive their ugliness, the ineffable banality of their faces, their goggle-eyes, their protruding teeth, their ungainly motions ; but the trait one can't forgive is their venality. They're so mercenary. They're always thinking how much they can get out of you — everlastingly touching their hats and expecting you to put your hand in your pocket. Oh, no, believe me, there's no health in the People. Ground down under the iron heel of despotism, reduced to a condition of hopeless serfdom, I don't say that they might not develop redeeming virtues. But free, but sovereign, as they are in these days, they're everything that is squalid and sordid and offensive. Besides, they read such abominably bad literature"³.

¹ BECKSON, *Harland* 88.

² HARLAND, "The Invisible Prince" : 63.

³ HARLAND, "The Invisible Prince" : 78-79.

Cette tirade intolérante est loin d'être une exception dans la prose de Harland qui est littéralement fasciné par les classes dominantes, oisives par définition, qui cultivent avant tout l'apparence et les choses de l'esprit. La Reine Anéli du royaume de Monterosso a cette même attitude de mépris envers son propre peuple, et lorsqu'on lui demande si elle n'est pas chagrinée de voir que ses sujets ne l'apprécient pas, elle s'écrie :

"Anyone who has the least individuality, the least character, the least fineness, the least originality — anyone who is in the least degree natural, unconventional, spontaneous — is bound to be misconceived and calumniated by the vulgar rank and file. It's the meanness and stupidity of average human nature ; it's the proverbial injustice of men. To be popular, you must either be utterly insignificant, a complete nonentity, or else a time-server and a hypocrite¹.

La fin de la nouvelle va encore plus loin puisque, lorsque le peuple continue de la haïr alors qu'elle a été la seule à les débarrasser du chef corrompu du Soviet, Tsargradev, elle conclut plus violemment encore :

"People talk of the ingratitude of princes," said the Queen, last night. "But what of the ingratitude of nations ? The Monterossans hated me because I dismissed M. Tsargradev ; and then, when they saw him revealed in his true colours, they still hated me, in spite of it. They are quick to resent what they imagine to be an injury ; but they never recognise a benefit. Oh, the folly of universal suffrage ! The folly of constitutional government ! I used to say, 'Surely a good despot is better than a mob.' But now I'm convinced that a *bad* despot, even, is better. Come, Florimond, let us sing ... you know ... that song ..."

"God save — the best of despots ?" suggested Florimond².

Cette attitude élitiste intolérante et sans appel, reflet du dégoût ressenti par ces personnages face au déclin de leur "caste", est renforcée par l'une des images principales des nouvelles de Harland pour le *Yellow Book* : celle de la Bohême, univers clos et élitiste présenté comme le dernier bastion de ces artistes et aristocrates, la dernière place forte que le peuple n'avait pas encore investie.

Le développement de l'image de la Bohême dans toute la seconde moitié du dix-neuvième siècle surtout, correspond au développement parallèle du statut de l'artiste : Précédemment, l'artiste n'était considéré que comme un simple artisan, et n'avait aucune position sociale. En Angleterre à la fin du dix-huitième siècle, la fondation de la Royal Academy (1768) et l'anoblissement de Sir Joshua Reynolds firent beaucoup pour améliorer ce statut, mais l'artiste n'avait pas encore toutes ses lettres de respectabilité qu'il gagna seulement dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle avec Sir Frederic

¹ HARLAND, "The Queen's Pleasure" : 47.

² HARLAND, "The Queen's Pleasure" : 70.

Leighton, un des premiers artistes à jouir d'une haute réputation¹. Ce moment coïncide avec la parution de romans prenant pour personnage principal un artiste : *Trilby* de George du Maurier, *Aylwin* de Theodore Watts-Dunton ou de nombreux romans de Henry James pour ne citer qu'eux. Ces personnages d'artistes deviennent populaires car ils sont symboles de liberté : le travail de l'artiste n'est ni répétitif ni fastidieux, il permet à l'artiste d'être libre de son lieu d'habitation, de pouvoir en changer aisément, et d'être libre de toute attache. Le mythe de la Bohême est intimement lié à cette image de liberté.

Le mot "Bohemian" fut introduit par Thackeray dans le langage et défini de la façon suivante : "a gypsy of society, especially an artist, literary man, or actor, who leads a free, vagabond or irregular life and despises conventionalities"². Dans *The Adventures of Philip* (1862), Thackeray décrit plus longuement cet univers de la façon suivante :

What is now called Bohemia had no name in Philip's younger days, though many of us know the country very well. A pleasant land, not fenced with drab stucco, like Tyburnia or Belgravia ; not guarded by a huge standing army of footmen ; not echoing with noble chariots ; not replete with polite chintz drawing-rooms, supper-rooms, oysters ; a land of tin dish-covers from taverns, and frothing porter ; a land of lotos-eating (with lots of Cayenne pepper), of pulls on the river, of delicious reading of novels, magazines, and saunterings in many studios ; a land where all men call each other by their Christian names ; where most are poor, where almost all are young³.

Quoique pouvant se situer n'importe où sur tout le globe puisqu'elle correspond surtout à un état d'esprit plus qu'à un décor particulier, la Bohême fut le plus souvent localisée à Paris. Le Quartier Latin, ses cafés où l'on se réunit pour boire de l'absinthe, les Folies Bergères, Saint-Germain, Montmartre sont les lieux les plus souvent associés à la vie de Bohême, surtout chez les anglais de la fin du siècle qui étaient attirés par la richesse culturelle et artistique de ces quartiers. Pour eux, Paris était la ville de tous les vices et de toutes les libertés, la ville où l'élégance ostentatoire de certains quartiers s'opposait au côté sordide d'autres endroits, où les lumières et l'animation des rues transmettaient une impression constante de mouvement. D'autres villes furent également des centres de Bohême, comme Rome, Florence ou Venise, mais à un degré bien moindre.

Assez curieusement, si ces scènes de vie de Bohême étaient le plus souvent situées à Paris, elles attirèrent plus les Anglais que les Français eux-mêmes. Mürger, dans son

¹ Bo JEFFARES, *The Artist in Nineteenth Century English Fiction* (London : Colin Smythe Ltd, 1979) 15.

² Cité dans l'*Oxford Companion to English Literature*, 4ème éd. (Oxford : Oxford UP, 1969) 100.

³ William Makepeace THACKERAY, *The Adventures of Philip* (London : Smith, Elder & Co., 1862) 148.

ouvrage *Scènes de la vie de Bohême*, s'empresse même de décourager les jeunes provinciaux de venir à Paris... Mais les artistes et écrivains anglais, qui désiraient s'opposer avant tout au conformisme écrasant de la Royal Academy et autres institutions gardiennes de la moralité de l'art, aimaient d'autant plus l'idée d'être constamment en avant du goût des Philistins. Ainsi, leurs descriptions de la Bohême, presque toutes identiques, insistent sur un environnement le plus souvent sordide où les occupations de l'esprit prennent la place des tâches matérielles ou domestiques, un milieu coloré, excentrique, cosmopolite où les différentes classes d'âge et de société, ainsi que les deux sexes, se côtoient en toute liberté, un monde d'exclus et de solitaires où la notion d'entraide est cependant plus forte qu'ailleurs. La Bohême, telle que ces écrivains la décrivaient, était une sorte de mythe, dont les acteurs, amoraux, ambigus et fascinants à la fois, étaient voués à une existence tragique pour la plupart :

Bored by life, disappointed in work, unhappy in love, isolated by madness, deprived in death, the artist still retained a certain grandeur because of belief in the uniquely glorified, prophetic aspect of his creative role. He encompassed a full range of imaginative experience. Spanning the emotional extremes of nineteenth century escapism — both of swashbuckling bohemian frivolity and also of intense, idealized subjective tragedy — the artist proved himself a romantic hero incarnate¹.

Parmi ces auteurs de la fin du siècle que le mythe de la Bohême fascina tant, Harland se place aux premiers rangs. Des écrivains comme Gissing, lui-même sans ressources financières, dépeignirent probablement plus exactement la véritable vie de Bohême que Harland qui n'en avait finalement qu'une connaissance assez lointaine. Mais c'est justement parce que Harland avait une vue idéalisée de la Bohême que le traitement qu'il en fit dans de nombreuses nouvelles s'intègre parfaitement à l'esprit fin de siècle et à son jeu constant de théâtralisation de l'existence.

"A Bohemian Girl", nouvelle centrée sur la vie de Bohême parisienne, comme l'indique son titre, donne au lecteur une description très vivante de cet endroit. Le narrateur se réveille un matin et se souvient qu'il est arrivé la veille à Paris chez son amie de toujours, Nina. Il évoque l'histoire de Nina en commençant par celle de son père, un artiste bohême aux idées très larges qui a toujours élevé sa fille, jusqu'à sa mort prématurée quand Nina n'avait que dix-huit ans, dans la liberté la plus totale, la faisant partager ses amitiés et ses soirées dans les cafés du Boulevard Saint-Germain. Le Quartier Latin, centre de la Bohême chez Harland, est décrit comme un monde en retrait de la vie

¹ JEFFARES, *The Artist* 130.

de tous les jours, un monde dont les personnages pittoresques, quoique non connus en dehors du quartier, deviennent vite les idoles d'une saison. Le Quartier est caractérisé par la mobilité de ses habitants (la plupart étant étudiants), ses cafés où l'on discute tard dans la nuit et où l'on boit de l'absinthe, ses studios d'artistes, et son esprit de coterie, encore très fortement ancré dans l'esprit des gens. Il existe aussi parmi ces artistes de la Bohême un esprit de corps très important : à la mort du père de Nina, tous ses anciens amis n'hésitent pas à la prendre en charge malgré leurs moyens dérisoires. Dans cette nouvelle, l'atmosphère de liberté de la vie de Bohême est contrastée avec l'atmosphère étouffante de la vie puritaine, inévitablement associée à l'Angleterre, vers laquelle Nina doit aller temporairement à la mort de son père. Nina, en fait, est le type même de la jeune femme émancipée, et de l'égérie de tout un groupe de jeunes hommes plus âgés qu'elle mais qui avaient autrefois tant admiré son père. Son enthousiasme, ses convictions en font l'emblème de la "New Woman" des années 1890, comme l'évoque cette description du narrateur : "I can see her now : her head bent over the manuscript, her hair in some disarray, a spiral of cigarette smoke winding ceilingward from between the fingers of her idle hand, her lips parted, her eyes gleaming with mischievous inspirations, her face pale with the intensity of her glee"¹. Nina est bien loin de la retenue exigée des femmes dans l'Angleterre victorienne. Son refus du mariage — elle élèvera une fille seule, sans jamais accepter d'épouser qui que ce soit — même s'il est (prudemment) rejeté par le narrateur, est également typique de cette vie de Bohême qui refuse de se plier aux conventions communes, mais qui a ses propres principes en lesquels Nina croit ardemment et farouchement :

"The relations of the sexes should be as free as friendship," [her father] had taught. "If a man and a woman love each other, it is nobody's business but their own. Neither the Law nor Society can, with any show of justice, interfere. That they do interfere, is a survival of feudalism, a survival of the system under which the individual, the subject, had no liberty, no rights. If a man and a woman love each other, they should be as free to determine for themselves the character, extent, and duration of their intercourse, as two friends should be. If they wish to live together under the same roof, let them. If they wish to retain their separate domiciles, let them. If they wish to cleave to each other till death severs them — if they wish to part on the morrow of their union — let them, by heaven. But the couple who go before a priest or a magistrate, and bind themselves in ceremonial marriage, are serving to perpetuate tyranny, are insulting the dignity of human nature"².

¹ Henry HARLAND, "The Bohemian Girl", *The Yellow Book* 4 (Jan. 1895) : 12-44 [32].

² HARLAND, "The Bohemian Girl" : 35.

Pour sa fille Camille, cependant, Nina abandonne pendant dix ans le Quartier Latin pour ouvrir une pension de famille respectable. Jamais elle ne se plaint, mais une fois sa fille éduquée, elle repart pour une vie plus libre, la seule dans laquelle elle se sente véritablement à l'aise. Le narrateur, à la fin de la nouvelle, évoque son attachement à elle, et ne peut s'empêcher d'admirer cette femme mère et non mariée qui sut toujours, de par sa force de caractère, se faire un nom tout à fait respectable sans jamais renoncer pour autant à ses principes de base, puisqu'elle refuse plusieurs beaux partis en mariage et insiste pour qu'on l'appelle "mademoiselle" quand il aurait été si facile pour elle de se cacher sous un "madame" jugé plus convenable vu sa situation en cette fin de siècle.

Parmi les autres histoires prenant pour décor la Bohême parisienne, "P'tit Bleu" tient une place toute particulière. L'histoire est celle d'une jeune danseuse de cabaret du Quartier Latin, de son véritable nom Jeanne, qui ravit par sa vitalité et son charme simple les artistes anglais qu'elle rencontre. La vie de Jeanne est marquée par une formidable abnégation qui s'oppose au côté apparemment frivole et léger du personnage. Car P'tit Bleu n'hésite pas à sacrifier sa carrière de danseuse et son amour de la ville pour s'occuper comme une mère pendant de longues années d'un artiste anglais rongé par l'opium et beaucoup plus âgé qu'elle, dont — contrairement aux dires de beaucoup — elle ne devient jamais la maîtresse. Pour sauver celui qu'elle appelle Monsieur Edouard, P'tit Bleu va jusqu'à se retirer à la campagne, et sa notion du devoir est si forte que jamais elle ne regrette la vie bruyante et colorée du Quartier Latin. Ses efforts ne sont toutefois pas récompensés puisque Monsieur Edouard fait de nombreuses fugues dont il revient encore plus détruit qu'avant. A la suite d'une de ses fugues, Monsieur Edouard meurt et P'tit Bleu disparaît, devenant, selon toute probabilité pour le narrateur qui n'ose toutefois pas prononcer le mot fatal, une prostituée, mais une prostituée dont l'âme restera toujours belle et pure grâce à son magnifique sacrifice et à son abnégation totale face à ce vieil homme. Ici est développé le thème, cher à Harland, de la fille de "mauvaise vie" au grand coeur. P'tit Bleu vient d'une famille sans père et a dû travailler tôt — mais ses aspirations étaient ailleurs, d'où sa conversion. Comme Nina, elle est le symbole de l'émancipation ("At our table, leaning back nonchalantly in her chair, as she quaffed her bock and puffed her cigarette, she looked like a bright-eyed, red-lipped bacchante"¹), et de la liberté ("And she held herself free as air. She would call no man master")². Une scène de la nouvelle

¹ HARLAND, "P'tit Bleu" : 69.

² HARLAND, "P'tit Bleu" : 73.

évoque la vogue des bals masqués à l'époque et renforce le côté provoquant de P'tit Bleu qui, déguisée en Odalisque, provoque les hommes qui l'entourent, se jouant de son loup noir de velours, de son éventail et de son voile. Ce passage rappelle la fonction d'invitation sexuelle du masque noir frivole : "P'tit Bleu had a *loup* of black velvet, which sometimes she wore, and sometimes gave to me to carry for her. I don't know when she looked the more dangerous, when she had it on, and her eyes glimmered mysteriously through its peep-holes, or when she had it off"¹. Par ce type de scènes, Harland rend vivante et colorée sa description de ces hauts lieux de la Bohême parisienne.

La Bohême, de Rome cette fois, apparaît également dans "Cousin Rosalys", où le jeune narrateur, âgé de dix-neuf ans, mène une double vie entre ses camarades de la Bohême et le Palais hautement respectable de sa tante Elizabeth où il rencontre la délicieuse Rosalys, sa cousine éloignée, dont il tombe immédiatement amoureux :

Like the villain in a melodrama, I led a double life. When I was not disguised as a Bohemian, in a velvet-jacket and a wide-awake, smoking and talking and holding wassail with my boon companions, you might have observed a young man attired in the height of the prevailing fashion (his top-hat and varnished boots flashing fire in the eyes of the Roman populace), going to call on his Aunt Elizabeth².

Harland nous fait bien sentir ici que la Bohême n'est qu'un état transitoire, comme la jeunesse, un état dont on se souvient avec nostalgie mais que, tôt ou tard, si l'on excepte quelques rares artistes farouchement indépendants qui, tels Nina dans "The Bohemian Girl", y restent toute leur vie, on quitte pour se "ranger". La Bohême est décrite comme un lieu tout en couleurs, pittoresque et cosmopolite, presque entièrement peuplé d'artistes et d'aristocrates oisifs, et qui s'oppose à toute monotonie de l'existence :

Oh, our pleasures were of the simplest nature, the traditional pleasures of Bohemia ; smoking and drinking and talking, rambling arm-in-arm through the streets, lounging in studios, going to the play or perhaps the circus, or making excursions into the country. Only, the capital of our Bohemia was Rome. [...] We smoked and talked and drank — Chianti, of course, and sunny Orvieto, and fabled Est-Est-Est, all in those delightful pear-shaped, wicker-covered flasks, which of themselves, I fancy, would confer a flavour upon indifferent wine. We made excursions to Tivoli and Frascati, to Monte Cavo and Nemi, to Acqua Acetosa. We patronised Pulcinella, and the marionettes, and (better still) the *imitation* marionettes. We blew horns on the night of Epiphany, we danced at masked balls, we put on dominoes and romped in the Corso during carnival, throwing flowers and confetti, and struggling to extinguish other people's *moccoli*. And on rainy days (with an effort I can remember that there were *some* rainy days), Everett and I would

¹ HARLAND, "P'tit Bleu" : 75.

² HARLAND, "Cousin Rosalys" : 48.

sit with D'Avignac in his fencing gallery, and talk and smoke, and smoke and talk and talk¹.

Dans cet extrait, la phrase "Only, the capital of our Bohemia was Rome" est significative de la valeur que prend le mot dans l'esprit de Harland et des artistes de l'époque : la Bohême ne correspond pas à un lieu précis, mais à un état d'esprit partagé par un petit groupe. Une autre nouvelle parue dans le *Yellow Book* illustre cette idée plus en détails : "Flower o' the Clove". L'histoire met en scène une jeune fille, Johannah, qui, après avoir passé toute sa jeunesse en Italie et en France, est contrainte de revenir en Angleterre, son pays d'origine, afin de prendre possession d'un héritage. Un jour, lors d'une discussion avec un lointain cousin dont elle vient de faire la connaissance, Johannah dit être totalement dépaysée en Angleterre après avoir passé toute sa vie à Prague. William s'étonne aussitôt et lui dit qu'il pensait qu'elle avait vécu sa jeunesse en Italie et en France. Le dialogue suivant s'engage alors :

"Prague is a figure of rhetoric. I mean the capital of Bohemia. Wasn't my father a sculptor ? And wasn't I born in a studio ? And haven't my playmates and companions always been of Florizel the loyal subjects ? So whether you call it Rome or Paris or Florence or Naples, it was Prague none the less."

"At that rate, I live in Prague myself, and we're compatriots," said Will.

"That's no doubt why I don't feel homesick any more. Where two of the faithful are gathered together they can form a miniature Prague of their own. If I decide to stay in England, I shall send for a lot of my Prague friends to come and visit me, and you can send for an equal number of yours ; and then we'll turn this bright particular corner of the British Empire into a province of Bohemia, and the County may be horrified with reason. But meanwhile, let's be Pragueians in practice as well as in theory. Let's go to the strawberry beds, and steal some strawberries"².

Au-delà de cette image récurrente de la Bohême, qu'elle donne lieu à des décors réels ou à des discussions abstraites sur l'art d'être Bohémien, se lit évidemment la fascination de Harland pour la France et l'Italie (et, de manière plus accessoire, la Russie) doublée de son mépris pour l'Angleterre et les pays germanophones en général. Même lorsque les milieux de Bohême ne sont pas réellement utilisés, les décors sont le plus souvent des décors français ou italiens, et lorsqu'ils sont anglais, les personnages ne cessent en général de s'en plaindre. Dans "Flower o' the Clove", Johannah n'a guère envie de s'installer dans la maison de campagne dont elle vient d'hériter et dont elle ne veut pas. L'Italie et la France — notamment le Quartier Latin où elle a jadis connu et aimé un homme attirant mais peu recommandable — sont constamment opposées à l'Angleterre,

¹ HARLAND, "Cousin Rosalys" : 46-47.

² HARLAND, "Flower o' the Clove" : 83.

personnifiée dans "The County" et tous ses préjugés : Johannah est regardée d'un mauvais oeil par ses nouveaux concitoyens qui trouvent qu'elle chante trop fort, qui désapprouvent le fait qu'elle ne désire pas de chevaux dans sa propriété, et qui la considèrent comme dépravée lorsqu'elle préfère laisser sa nouvelle maison dans l'état de délabrement, qu'elle juge pittoresque, dans lequel elle l'a trouvée, plutôt que d'y engager des travaux. L'Italie et la France, symbolisées par leurs villes cosmopolites, sont donc propices à la liberté, à la fantaisie, tandis que l'Angleterre, notamment la campagne anglaise, est un synonyme de morosité et de préjugés. Le même type de remarques se retrouve dans "The Bohemian Girl" lorsque Nina, à la mort de son père, part provisoirement loger dans de la famille vivant dans la campagne anglaise : le contraste entre les deux civilisations est si fort que la jeune fille ne peut y rester bien longtemps et préfère rapidement revenir à la vie plus précaire, mais aussi plus colorée et attirante de la Bohême parisienne où son père l'a élevée. En fait, une seule nouvelle parmi toutes celles publiées dans le *Yellow Book* ne fait aucune référence ni à la France, ni à l'Italie, "A Broken Looking-Glass". Il est également caractéristique que cette nouvelle, qui relate l'histoire d'un écrivain fatigué de vivre que l'on découvre mort au petit matin dans son fauteuil, est celle qui se rapproche le plus des nouvelles de tendance naturaliste de l'époque : la France, tout comme l'Italie et la notion de Bohême en général, étaient utilisées par Harland comme des terrains propices au développement de ses romances fraîches et innocentes, tandis que l'Angleterre pouvait très bien servir de décor à la mort triste et solitaire d'un écrivain sur le déclin.

Cet amour de la France et de l'Italie se traduit également chez Harland dans le langage de ses nouvelles. On sent un véritable plaisir de la part de l'auteur à faire parler ses personnages dans une sorte de mélange d'anglais et de français (ou d'italien) caractéristique de toute sa prose, et qui devient par moments un véritable tic d'écriture. Tout d'abord, Harland utilise des mots étrangers dans sa narration comme pour donner une touche véridique à ses descriptions : dans "The Bohemian Girl", par exemple, le narrateur évoque en français la "patronne" du Café, le "petit-verre" qu'il y boit, sa "loge", l'"esprit de corps" du "Quartier", ou la "femme-de-chambre" (*sic*) et son "pain de gruau", afin de donner la nuance exacte de mots qui peut-être n'ont pas d'équivalents directs en anglais. Dans ses dialogues, en revanche, le mélange des deux langues devient plus affecté — même s'il est fort probable que les artistes anglais vivant à Paris jouaient ainsi sur les deux langages. Dans le passage suivant, toujours extrait de "The Bohemian Girl", cette technique est poussée à l'extrême :

And in the street [Nina] put her arm through mine, laughing and saying, "On nous croira fiancés." She did not walk, she tripped, she all but danced beside me, chattering joyously in alternate French and English. "I could stop and kiss them all — the men, the women, the very pavements. Oh, Paris ! Oh, these good, gay, kind Parisians ! Look at the sky ! look at the view — down that impasse — the sunlight and shadows on the houses, the doorways, the people. Oh! the air ! Oh, the smells ! Que c'est bon — que je suis contente ! Et dire que j'ai passé cinq grands mois, en Angleterre. Ah, veinard, you — you don't know how you're blessed"¹.

Un second exemple où le mélange de deux langues renforce le côté pittoresque de l'intrigue, est la nouvelle "Rosemary for Remembrance", histoire d'un amour d'un jour entre un étudiant anglais et une jeune Napolitaine, Zabetta. L'histoire est racontée dans un langage plein de fraîcheur, dont le caractère innocent est renforcé par la sonorité douce de l'italien employé dans les dialogues et la déclaration du narrateur à Zabetta. Les paysages italiens, si différents, selon Harland, de la monotonie et de la réserve des paysages anglo-saxons, participent également dans une large part à l'élaboration de cette atmosphère à la fois légère, pittoresque et pleine de charme :

And then, suddenly, the salita took a turn, and broadened into a small piazza. At one hand there was a sheer terrace, dropping to tiled roofs twenty feet below ; and hence one got a splendid view, over the town, of the blue bay, with its shipping, and of Capri, all rose and purple in the distance, and of Vesuvius with its silver wreath of smoke. At the other hand loomed a vast, discoloured, pink-stuccoed palace, with grated windows, and a portecochère black as the mouth of a cavern ; and the upper stories of the palace were in ruins, and out of one corner of their crumbling walls a palm-tree grew. The third side of the piazza was inevitably occupied by a church, a little pearl-grey rococo edifice, with a bell, no deeper-toned than a common dinner-bell, which was now frantically ringing. About the doors of the church countless written notices were pasted, advertising indulgences ; beggars clung to the steps, like monster snails ; and the greasy leathern portière was constantly being drawn aside, to let someone enter or come out².

Pourtant, au-delà de ces descriptions idylliques, un autre thème revient de façon récurrente dans toute la prose de Harland pour le *Yellow Book* : celui de l'échec, et plus particulièrement de l'échec de l'artiste. Les personnages artistes de l'auteur sont en effet le plus souvent des artistes maudits — figure récurrente dans la prose fin de siècle — dont la trajectoire tragique reflète le pessimisme de Harland quant au rôle accordé à l'artiste dans la société.

Deux types d'échec peuvent être distingués dans la prose de Harland. Le premier frappe des êtres apparemment dotés de toutes les qualités mais qui sont marqués, tels les héros de tragédie, d'une faute inhérente à leur personnalité et qui les mène doucement vers

¹ HARLAND, "The Bohemian Girl" : 28.

² HARLAND, "Rosemary for Remembrance" : 79.

l'échec final. Dans "The Friend of Man", par exemple, une nouvelle fondée en partie sur des détails biographiques selon Beckson¹, le narrateur revoit des années plus tard celui qui a passé une bonne partie de sa vie avec sa famille en France et en Italie et que l'on surnommait "the friend of man" pour ses actions humanitaires. Le narrateur se remémore ses souvenirs de l'homme et son échec final à tous points de vue dû à sa trop grande insensibilité aux choses de la vie : "The Friend of man was totally deaf and blind and insensible to *men*."², écrit le narrateur, donnant ainsi l'histoire d'un homme victime de sa propre hubris. Un second exemple est Monsieur Edouard dans "P'tit Bleu" qui, malgré son grand talent de peintre — il expose dans de nombreux salons — tombe dans la déchéance la plus totale sous l'emprise de l'opium qui annihile totalement sa créativité artistique.

Plus courantes cependant sont les histoires d'un échec et d'une déchéance tout aussi flagrants, mais dont les raisons doivent se chercher non pas dans la personne concernée, mais dans le système social tout entier. Une version non tragique nous en est tout d'abord donnée dans la nouvelle "Mercedes" lorsque le narrateur se souvient du petit théâtre qu'il avait monté tout enfant avec des souris offertes par une tante :

I was stage-manager, prompter, playwright, chorus, and audience, placing the theatre before a looking-glass, so that, though my duties kept me behind, I could peer round the edge, and watch the spectacle as from the front. I would invent the lines and deliver them, but, that my illusion might be the more complete, I would change my voice for each personage [...] It was a little universe, of which we were the arch-arbiters, our will the final law³.

Cet univers créé de toutes pièces par l'enfant le fait en même temps réfléchir sur la condition de l'artiste dans la société — et Harland est bien sûr constamment présent ici. Désirant un public moins subjectif que lui-même, l'enfant demande aux domestiques de la maison de venir voir ses petites représentations : ceux-ci ne font qu'en rire, donnant pour excuse, qu'après tout, les acteurs ne sont que des souris, ce qui indigné le metteur en scène amateur :

Only mice, indeed ! To me they had been a young gentleman and lady lost in the Desert of Sahara, near to die for the want of water, and about to be attacked, captured, and sold into slavery, by a band of Bedouin Arabs. Ah, well, the artist must steel himself to meet

¹ BECKSON, *Harland* 100. Selon l'auteur, le personnage Augustus Ambrose, surnommé "the Friend of Man", serait fondé sur Stephen Pearl Andrews, grand-père par alliance de Harland.

² HARLAND, "The Friend of Man" : 69.

³ HARLAND, "Mercedes" : 139-140.

with indifference or derision from the public, to be ignored, misunderstood, or jeered at ; and to rely for his real, his legitimate, reward on the pleasure he finds in his work¹.

Beaucoup plus tragique et total est l'échec de Richard Dane dans "A Broken Looking-Glass". Dane est un auteur "raté" ou tout du moins, comme la parenthèse de la phrase suivante l'indique, un auteur qui se considère comme "raté" : "Except for a stray dozen of copies scattered here and there [...] his published writings had by this time (he could not doubt) met with the common fate of unsuccessful literature, and been 'pulped'"². En plus d'avoir échoué dans sa carrière, Richard Dane pense avoir également raté sa vie — l'échec est total : "Oh, he had nothing to recall but failure. It had sufficed that he should desire a thing, for him to miss it ; that he should set his heart upon a thing, for it to be removed beyond the sphere of his possible acquisitions. It had been so from the beginning ; it had been so always"³. La mort semble donc la seule porte de sortie possible pour cet homme solitaire et âgé qui n'a plus rien à attendre de la vie puisque, malgré tous ses efforts, celle-ci ne lui a jamais rien donné.

Enfin, la nouvelle "When I Am King" représente l'échec par excellence de l'artiste mis au ban de la société. Le narrateur, Harry, retrouve par hasard dans un bar mal famé de Bordeaux un ancien camarade avec qui il a vécu ses années étudiantes dans le Quartier Latin. Lorsqu'il évoque le passé dans le Quartier Latin, il semble parler d'un âge doré. Comme Harold Childe, Edmund Pair était considéré comme un héros par le narrateur dans le passé, et chacun voyait en lui le plus grand compositeur de chansons de tous les temps, même s'il n'était pas encore connu à l'époque au-delà des frontières du Quartier Latin. L'amie recueillie par Pair à l'époque, surnommée Godelinette, nom pittoresque et typiquement parisien aux yeux de Harland, est typique de ces jeunes femmes "faciles" du Quartier Latin qui égayaient la vie des étudiants de l'époque. Comme dans "P'tit Bleu", Godelinette est une femme qui n'a pas eu de chance : battue par son mari alcoolique, elle parviendra à rendre heureux Pair, mais ce bonheur ne dure pas longtemps puisque très vite ils connaissent la misère. Godelinette, sachant que Pair a été déshérité à cause d'elle, se laisse mourir peu à peu, laissant celui-ci d'autant plus désemparé. Cette histoire d'amour, présentée comme une romance où la femme de condition très modeste se dévoue corps et âme à son sauveur et se montre d'une générosité exemplaire, ne vient que renforcer la notion d'échec qui parcourt la vie d'Edmund Pair après son départ du Quartier

¹ HARLAND, "Mercedes" : 141.

² HARLAND, "A Broken Looking-Glass" : 144.

³ HARLAND, "A Broken Looking-Glass" : 144.

Latin, tout comme la générosité de P'tit Bleu et son échec final symbolisé par son passage à la prostitution, ne fait qu'ajouter à l'ampleur de la déchéance de Monsieur Edouard. Le thème de l'artiste maudit est central ici : Pair se retrouve à animer les soirées louches d'un bar du port de Bordeaux, alors que le narrateur pensait qu'un avenir brillant était promis à son héros. Dans le moment de discussion qu'il veut bien accorder à son ami malgré son chagrin à évoquer le passé, Pair explique son échec par la malchance qui l'a toujours poursuivi — une malchance à qui il croit avoir été prédestiné :

The history of those fifteen years, so far as I am concerned, has been the history of a single uninterrupted *déveine* — one continuous run of ill-luck, against every probability of the game, against every effort I could make to play my cards effectively. [...] We believed that the race would be to the swift, the battle to the strong ; that a man was responsible for his own destiny, that he'd get what he merited. We believed that honest labour couldn't go unrewarded. An immense mistake. [...] I had ill luck, ill luck — nothing but ill luck, defeat, disappointment. Was it the will of Heaven ? [...] When Fortune takes a grudge against a man, she never lets up. She exacts the uttermost farthing¹.

Le motif de l'artiste maudit trouve un contrepoint ironique dans le titre de la nouvelle "When I am King", une chanson composée par Pair dans le passé quand l'avenir lui était encore largement ouvert, et qui permet à Harry de le reconnaître lorsqu'il l'entend la jouer au piano dans le bar où il est de passage entre deux trains. La fatalité du sort de Pair est renforcée par la phrase en français mise en exergue de la nouvelle, une question sans réponse, comme le sont les questions que se posent à la fois Pair et le narrateur quant à l'échec de celui-là : "Qu'y faire, mon Dieu, qu'y faire ?". Enfin, le décor dans lequel Pair évolue, digne des descriptions du Londres des bas-fonds dans *The Picture of Dorian Gray*, est comme un écho symbolique de sa déchéance. Après avoir donné une description lugubre du port de Bordeaux et de ses cafés, le narrateur décrit l'atmosphère de la Brasserie des Quatre-Vents dans laquelle Pair joue du piano :

It proved to be a *brasserie-à-femmes* ; you were waited upon by ladies, lavishly rouged and in regardless toilets, who would sit with you and chat, and partake of refreshments at your expense. The front part of the room was filled up with tables, where half a hundred customers, talking at the top of their voices, raised a horrid din — sailors, soldiers, a few who might be clerks or tradesmen, and an occasional workman in his blouse. Beyond, there was a cleared space, reserved for dancing, occupied by a dozen couples, clumsily toeing it ; and on the platform, at the far end, a man pounded a piano. All this in an atmosphere hot as a furnace-blast, and poisonous with the fumes of gas, the smells of bad tobacco, of musk, alcohol and humanity².

¹ HARLAND, "When I am King" : 81-84.

² HARLAND, "When I am King" : 71-72.

La notion d'échec qui envahit la prose de Harland semble en opposition totale avec sa description des milieux idylliques et idéalisés à la fois de la Bohême, et pourtant ces deux motifs coexistent de façon très étroite dans la plupart des nouvelles publiées dans le *Yellow Book*. Cette dualité est le reflet du contraste existant dans toutes les nouvelles de Harland entre le présent, moment du constat de l'échec d'une vie, et le passé, où tous les espoirs étaient encore permis. Cette nostalgie du passé, qui passe par une étude de la mémoire et du souvenir, entre dans le processus plus large d'une tentative de retour vers l'unité originelle, le paradis à jamais perdu de l'enfance, pour transcender la fracture existentielle ressentie par l'adulte.

L'art de la mémoire et de la fragmentation

"Memory, as someone has said, is the greatest of artists. It eliminates the unessential, and chooses with careless skill the sights and sounds and episodes that are best worth remembering and recording"¹. Cette remarque de Maurice Baring dans son autobiographie trouve tout particulièrement son sens dans la prose de Henry Harland, car ses nouvelles qui opposent constamment le passé au présent, ont recours au processus de la mémoire, mais d'une mémoire que l'on pourrait qualifier d'inconsciente, d'involontaire ou d'accidentelle par opposition à la mémoire suscitée par la réflexion, volontaire celle-là.

Comme le font remarquer plusieurs critiques, et notamment Justin O'Brien dans un article intitulé "Harland, an American Forerunner of Proust", la technique consistant à faire surgir dans le présent des souvenirs du passé et mettant en jeu le processus de la mémoire "involontaire" déclenchée par un mot, un bruit, une odeur ou une chanson, est en quelque sorte un précurseur de la mémoire involontaire décrite par Proust et à la base de plusieurs de ses romans. Proust, qui n'avait probablement pas lu les nouvelles de Harland, considérait que tout stimulus, qu'il soit tactile, auditif, olfactif ou, plus rarement, visuel, était capable de ressusciter un moment précis du passé, de faire revenir à la surface de la conscience un souvenir qui semblait enfoui au plus profond de notre mémoire mais qui, tel un ressort, se trouve réactivé par la récurrence de ce stimulus. L'épisode de la madeleine, dont le goût fait plonger le narrateur dans son enfance, est le plus souvent cité par les critiques de Proust. Dans *Le Temps Retrouvé*, il exprime ainsi sa théorie :

¹ ALEXANDER, *The Catholic Literary Revival* 347.

Mais qu'un bruit, qu'une odeur, déjà entendu et respirée jadis le soient de nouveau, à la fois dans le présent, et dans le passé, réels sans être actuels, idéaux sans être abstraits, aussitôt l'essence permanente et habituellement cachée des choses se trouve libérée et notre vrai moi qui parfois depuis longtemps, semblait mort, mais ne l'était pas autrement, s'éveille, s'anime en recevant la céleste nourriture qui lui est apportée¹.

Ce qui est fondamental dans cette technique, dont Proust est toujours considéré comme le grand théoricien, est le mépris de l'auteur pour la mémoire consciente ou forcée :

Il en est ainsi de notre passé. C'est peine perdue que nous cherchions à l'évoquer, tous les efforts de notre intelligence sont inutiles. Il est caché hors de son domaine et de sa portée, en quelque objet matériel (en la sensation que nous donnerait cet objet matériel), que nous ne soupçonnons pas. Cet objet, il dépend du hasard que nous le rencontrions avant de mourir, ou que nous ne le rencontrions pas².

Près de deux décennies plus tôt, Harland, sans toutefois en déduire une quelconque théorie, utilisait cette même technique, de façon presque systématique, dans la plus grande partie de ses nouvelles. O'Brien cite notamment un passage d'une nouvelle, "Castles Near Spain", qui ne parut pas dans le *Yellow Book* mais qui mérite d'être citée ici afin de montrer la similarité des opinions de Proust et de Harland quant à la mémoire volontaire :

He went on to his journey's end ; stopped before the great gilded grille, with its multiplicity of scrolls and flourishes, its coronets and interlaced initials ; gazed up the shadowy aisles of plane-trees to the bit of castle gleaming in the sun at the end ; remembered the child Hélène, and how he and she had loved each other there, a hundred years ago ; and thought of the exiled, worse than widowed woman immured there now : but it was mere remembering, mere thinking, it was mere cerebration. The emotion he had looked for did not come³.

Le processus de l'exploration du passé par la mémoire involontaire demande à être étudié en détails dans les contributions pour le *Yellow Book* car il fait lui-aussi partie des constantes de l'art de Harland.

L'ensemble des nouvelles de Harland dans le *Yellow Book* se réfèrent presque toutes au passé lointain et sont construites sur de longs flash-backs le plus souvent suscités par une chanson ou un morceau de musique du passé que le narrateur réentend ("The Bohemian Girl", "Tirala-Tirala...", "When I am King"), un nom ("Cousin Rosalys", "P'tit Bleu"), un rêve ("Rosemary for Remembrance"), une personne que l'on revoit ("The Friend of Man") ou un objet (le miroir de "The Broken Looking-Glass").

¹ Marcel PROUST, *Le Temps retrouvé*, 1927, cité dans Justin O'BRIEN, "Henry Harland — An American Forerunner of Proust", *MLN* June 1939 : 420-428 [427].

² Marcel PROUST, *Du côté de chez Swann*, 1914, cité dans O'BRIEN, "Harland" : 427.

³ Henry HARLAND, "Castles near Spain", *Grey Roses* (1895). Cité dans O'BRIEN, "Harland" : 427.

Chaque fois, quelle que soit la nature du stimulus, un dérapage vers le passé s'effectue automatiquement, et le décor du présent s'efface peu à peu pour laisser place à celui du passé.

Dans "Rosemary for Remembrance", où la notion de mémoire est déjà symboliquement évoquée dans la qualité donnée au romarin dans le titre de la nouvelle, le passé revient avec tant de force au narrateur que la présence de Zabetta, cette jeune italienne qu'il a aimée dans le passé, est palpable dans le présent :

All day long to-day Zabetta has been my phantom guest. She has walked with me in the streets ; she has waited at my elbow while I wrote or talked or read. Now, at tea-time, she is present with me by my study fireside, in the twilight. Her voice sounds faintly, plaintively, in my ears ; her eyes gaze at me sadly from a pale reproachful face...¹

La présence presque physique de Zabetta est renforcée par le fait que leur histoire d'amour s'est passée il y a des années déjà, et que le narrateur n'a connu la jeune italienne que quelques heures seulement. Le passé qu'il évoque par la suite lorsqu'il raconte l'histoire de leur rencontre, est un passé idyllique, doré, qui s'oppose à la réalité de la vie — un passé détaché des choses matérielles. L'image du "théâtre de la mémoire" est d'ailleurs utilisée ici : "She bids me to the theatre of memory, where my youth is rehearsed before me in mimic-show. There was one — no, there were two little scenes in which Zabetta played the part of the leading lady"². Ce passé idéalisé est le temps des amours innocentes, toutes en fraîcheur et en spontanéité. Des adjectifs comme "vivid" (p. 77), "golden" (p. 78) ou "shining" (p. 96) sont utilisés pour l'évoquer. Il y a d'ailleurs une opposition frappante entre la vision si vivante et présente du passé et celle beaucoup plus vague et pleines d'interrogations du présent. Le passé correspond au rêve, à l'illusion, au moment où tous les espoirs étaient encore permis, où l'innocence régnait ; le présent symbolise la réalité matérielle des choses, le moment où les interrogations demeurent mais où l'on sait qu'elles ne trouveront jamais de réponse. Le passé est aussi synonyme de jeunesse, d'une jeunesse innocente et ardente à la fois, et sa proximité dans l'esprit du narrateur est rendu par son appel aux cinq sens dès qu'il décrit des scènes du passé, comme si non seulement les images pittoresques et colorées, mais aussi les impressions tactiles, olfactives et auditives lui revenaient :

¹ HARLAND, "Rosemary for Remembrance" : 77.

² HARLAND, "Rosemary for Remembrance" : 77-78.

A flock of milk-purveying goats jangled their bells a few yards below me. Hawkers screamed their merchandise, fish, and vegetables, and early fruit — apricots, figs, green almonds. Brown-skinned, bare-legged boys shouted at long-suffering donkeys, and whacked their flanks with sticks. And everybody, more or less, importuned you for coppers. "Mossou, mossou ! Un piccolo soldo, per l'amor di Dio !" The air was vibrant with southern human noises, and dense with southern human smells — amongst which, here and there, wandered strangely a lost waft of perfume from some neighbouring garden, a scent of jasmine or of orange flowers¹.

Cette opposition entre la clarté colorée du passé et la grisaille du présent se retrouve presque à chaque fois. Dans "Mercedes", le narrateur revoit très clairement le jour où il reçut sa cage à souris, alors que le contexte général et toutes les années qui se sont écoulées depuis restent beaucoup plus vagues dans son esprit, comme le montre cette phrase : "I don't remember how old I was, I think about ten or eleven ; but I remember very clearly the day I received them"². Dans "A Broken Looking-Glass", les souvenirs de Richard Dane, lorsqu'il s'assoit épuisé sur son fauteuil, sont recouverts d'un voile qui l'isole du reste de l'humanité. Le contexte général est décrit comme une sorte de brouillard noir d'où ressort l'image de la femme aimée, dans toute sa splendeur : une fois de plus, l'adjectif "bright" est utilisé par Harland pour caractériser le passé et l'espoir qui lui était associé ; il s'oppose à l'adjectif "blurred" et à tout le vocabulaire d'aveuglement utilisé pour décrire le présent et la désolation, le néant, l'échec qui le caractérisent. Ici, l'objet focalisateur de dérapage vers le passé est le miroir, qui semble retenir l'image de la femme aimée. Le jeu de la mémoire se met alors involontairement en route, comme chez Proust. A la fin de la nouvelle, le miroir que l'on retrouve brisé à ses pieds le lendemain matin est synonyme de sa vie brisée. Comme dans *The Picture of Dorian Gray*, le meurtre du miroir, donc de l'image de la femme aimée, correspond à la mort de Dane puisque plus rien maintenant ne peut plus le relier au passé, au seul moment de sa vie qu'il chérissait encore : une fois brisé, le miroir symbolise la mort du passé, donc de la vie. Quoiqu'étant différente des autres nouvelles par son aspect naturaliste — notamment dans la description de la mort de Richard Dane, cette nouvelle fait appel aux mêmes procédés que les autres.

Dans "Cousin Rosalys", c'est un nom qui provoque ce passage vers le passé doré, un passage qui est une transposition, comme dans la plupart des nouvelles de Harland, à la fois temporelle et spatiale, le passé, synonyme de bonheur et d'innocence, étant toujours lié à une description idyllique de la France ou de l'Italie, et le présent, gris et triste, symbole de l'échec et de la désillusion, étant associé à l'Angleterre :

¹ HARLAND, "Rosemary for Remembrance" : 79.

² HARLAND, "Mercedes" : 135.

Isn't it a pretty name, Rosalys ? But, for me, it is so much more ; it is a sort of romantic symbol. I look at it written there on the page, and the sentiment of things changes ; it is as if I were listening to distant music ; it is as if the white paper turned softly pink, and breathed a perfume — never so faint a perfume of hyacinths. Rosalys, Cousin Rosalys... London and this sad-coloured February morning become shadowy, remote. I think of another world, another era. Somebody has said that "old memories and fond regrets are the day-dreams of the disappointed, the illusions of the age of disillusion." Well, if they are illusions, thank goodness they are where experience can't touch them — on the safe side of time¹.

La description de l'idylle entre le narrateur et Rosalys, est décrite toute en nuances et en délicatesse : rien ne se passe, tout est dans les regards échangés, la pression d'une main sur l'autre. Symboliquement, leurs scènes de rencontres se déroulent dans un jardin merveilleux, tout droit sorti du Paradis. Le narrateur, dans sa conclusion, ajoute d'ailleurs, expliquant qu'il avait fait un jour l'erreur de parler de son amour pour Rosalys à sa tante Elizabeth : "Adam and Eve were driven from Eden for their guilt ; but it was Innocence that lost our Eden for Rosalys and me"². La référence au Paradis perdu — mais un paradis perdu par trop d'innocence et trop d'illusions, renforce cette auréole dorée qui entoure les évocations du passé chez Harland et la distance maintenant inévitable entre ce monde idéal et le monde cruel du présent.

La technique "proustienne" est également utilisée dans deux nouvelles, "When I am King", et "Tirala-Tirala...", où l'objet focalisateur de dérapage est une chanson dans le premier cas, et un fragment de musique dans le second. Ici encore le passé revient en force dans le présent, et sa présence est imminente, palpable, même si le temps poursuit inexorablement son cours linéaire et irréversible comme dans cet extrait de "When I am King" :

The face of Godelinette was palpable before me — pale, with its sad little smile, its bright appealing eyes. Edmund might have been smoking across the table — I could hear his voice, I could have put out my hand and touched him. And all round me were the streets, the lights, the smells, the busy youthful *va-et-vient* of the Latin Quarter ; and in my heart the yearning, half joy and all despair and anguish, with which we think of the old days when we were young, of how real and dear they were, of how irrecoverable they are³.

Dans "Tirala-Tirala...", le problème de la mémoire est analysé de façon encore plus poussée. La nouvelle ne raconte pas d'histoire à proprement parler, mais est une suite de réflexions d'un narrateur adulte qui, entendant six notes de musique, revoit son passé

¹ HARLAND, "Cousin Rosalys" : 35.

² HARLAND, "Cousin Rosalys" : 52.

³ HARLAND, "When I am King" : 78.

d'enfant heureux, un passé qui rejaillit dans le présent par l'intermédiaire d'un fragment de musique, "Tirala-tirala", un passé magnifié dont le narrateur se rend bien compte qu'il ne correspond probablement pas à la réalité du passé mais à une sorte de légende cristallisée autour de l'âge de l'enfance :

That day, too, as I look backwards, glows in the distance with a golden light ; and if I were to speak upon my impulse, I should vow it was a smiling day of June, clothed in sunshine and crowned with roses. But then, if I were to speak upon my impulse, I should vow that it was June at Saint-Graal the whole year round. When I stop to think, I remember that it was a rainy day, and that the ground was sprinkled with dead leaves¹.

Un passage de la nouvelle est très révélateur quant à la présence que peut prendre ce moment du passé lorsque, stimulé par les six notes de musique, il rejaillit dans la grisaille du présent. Comme dans "Rosemary for Remembrance", l'évocation du passé passe par une exacerbation des qualités sensorielles qui sont toutes mises en jeu, rendant la description extrêmement vivante. L'utilisation du présent pour se référer à l'enfance à partir de la seconde phrase ne vient que renforcer ce jeu :

I pause for a moment, and the flavour of that far-away afternoon comes back fresher in my memory than yesterday's. I am perched on a chair, in the dim light of Constantinople, at Saint-Graal ; my nostrils are full of a musty, ancient smell ; I can hear the rain pat-pattering on the roof, the wind whistling at the window, and, faintly, in a distant quarter of the house, my cousin Elodie playing her exercises monotonously on the piano².

Cette tranche de passé lointain, arrachée de l'abîme du souvenir, se détache une fois de plus de façon très claire dans l'esprit du narrateur, comme si toutes les années qui s'étaient écoulées depuis n'avaient été qu'une longue série monotone et interminable d'événements non discernables :

I remember quite clearly the day when I first heard it ; quite clearly, though it was more — oh, more than five-and-twenty years ago, and the days that went before and came after it have entirely lost their outline, and merged into a vague golden blur³.

Dans cette nouvelle, une partie de la maison de l'enfance est un symbole à elle seule. Surnommée par l'enfant "Constantinople", elle semble recéler en elle toutes les couches et les trésors du passé, et être synonyme de mystère et de fascination. Elle est aussi le refuge de l'enfant — refuge de la réalité puisqu'elle lui permet de plonger vers l'abîme du passé de sa famille et de s'inventer, au fur et à mesure de ses découvertes parmi les

¹ HARLAND, "Tirala-tirala..." : 66.

² HARLAND, "Tirala-tirala..." : 70.

³ HARLAND, "Tirala-tirala..." : 65-66.

richesses sans fin des malles du grenier, de nouvelles histoires, de nouvelles origines. Les six notes de musique, comparées à un talisman, permettent le dérapage vers le monde du rêve, de l'irréel, sans que le narrateur ne puisse jamais définir ni pourquoi, ni comment :

For me, it is the voice of a spirit, sighing something unutterable. It is an elixir, distilled of unearthly things, six lucent drops ; I drink them, and I am transported into another atmosphere, and I see visions. It is Aladdin's lamp ; I touch it, and cloud-capped towers and gorgeous palaces are mine in the twinkling of an eye. It is my wish-cap, my magic-carpet, my key to the Castle of Enchantment¹.

La répétition de fragments de phrases identiques dans plusieurs parties du texte, notamment concernant le pouvoir de ces six notes, renforce la litanie, le cercle du passé dans lequel le narrateur s'est enfermé. Celui-ci explique que dans le passé, cette musique évoquait toujours pour lui le mystère du Futur — c'est-à-dire, là encore, la non-réalité, également évoquée dans les mêmes termes romanesques et idéalisés. Si dans le passé, elle permettait de s'évader dans le futur et si dans le présent elle permet l'évasion vers le passé, cette musique a pour caractéristique de favoriser le dérapage vers un monde de non-réalité idéalisé parce que non présent. L'incapacité à vivre dans le présent est d'ailleurs soulignée avec beaucoup de délicatesse :

I suppose it must be that we pass the Castle of Enchantment while we are asleep. For surely, at first, it is before us — we are moving towards it ; we can see it shining in the distance ; we shall reach it to-morrow, next week, next year. And then — and then, one morning, we wake up, and lo ! it is behind us. We have passed it — we are sailing away from it — we can't turn back. We have passed the Castle of Enchantment ! And yet, it was only to reach it that we made our weary voyage, toiling through hardships and perils and discouragements, forcing our impatient hearts to wait ; it was only the hope, the certain hope, of reaching it at last, that made our toiling and our waiting possible. And now — we have passed it. We are sailing away from it. We can't turn back. We can only *look* back — with the bitterness that every heart knows. If we look forward, what is there to see, save grey waters, and then a darkness that we fear to enter ?²

C'est cette même peur de ne pas savoir saisir le moment présent, si centrale aux théories de Pater dans la conclusion de *The Renaissance*, que Harland développe dans "Rosemary for Remembrance", lorsque le narrateur décide de suivre Zabetta pour la première fois :

Happiness often passes close to us without our suspecting it, the proverb says. The young girl moved on ; and I stood still, feeling dimly that something precious had passed close to me. I had not turned back to follow any of the brazenly provocative contadine. But now I could not help it. Something precious had passed within arm's reach of me. I must not let it go, without at least a semblance of pursuing it. If I waited

¹ HARLAND, "Tirala-tirala..." : 71-72.

² HARLAND, "Tirala-tirala..." : 74-75.

there passive till she was out of sight, my regrets would be embittered by the recollection that I had not even tried¹.

Dans un genre tout à fait différent, "A Responsibility", qui montre l'influence sur Harland de son maître Henry James, est également fondée sur la fracture entre passé et présent, sur cette impossibilité à revenir en arrière. La nouvelle est centrée sur les remords du narrateur au lendemain du suicide d'un jeune homme passant ses vacances dans la même pension de famille que lui — remords d'autant plus vifs que le narrateur est persuadé que le jeune homme avait essayé de lui parler à plusieurs reprises et qu'il aurait pu faire quelque chose pour éviter l'issue fatale. Tout au long de la nouvelle, le narrateur est partagé entre deux obsessions : ce qu'il n'a pas fait, et ce qu'il aurait pu faire. La description est celle d'un moment de rupture dans son esprit, très bien rendu dans toutes ses questions laissées sans réponse, et dans l'une des toutes premières phrases de la nouvelle : "Yesterday I should have said there was nothing to tell ; to-day there is too much"². Ici encore, dans cette histoire qui se réfère à un passé très proche, contrairement aux autres, une action irréparable est décrite, soulignée par l'incapacité du narrateur à avoir pu saisir l'occasion, le moment critique : "It is so hard for the mind to reconcile itself to the irretrievable. I can't shake off a sense that there is something to be done. I can't realise that it is too late"³. Le côté irréparable des choses, l'impression d'inachevé que laissent sur l'esprit ces tranches de vie que l'on n'a pas su mener à bien, sont également exprimés en conclusion de "Cousin Rosalys" :

Eh bien, voilà ! There is the little inachieved, the little unfulfilled romance, written for me in her name, Cousin Rosalys. What of it ? Oh, nothing — except — except — Oh, nothing.

"All good things come to him who waits." Perhaps. But we know how apt they are to come too late ; and — sometimes they come too early⁴.

L'importance du moment présent qu'il faut saisir, arracher au continuum du temps, est un écho direct à ces fragments dorés de passé que la mémoire parvient parfois à extraire et à faire revivre. La différence est que la mise en scène de ces moments du passé peut être réitérée si les conditions nécessaires pour les déclencher se trouvent de nouveau réunies. Cette réitération possible du passé est très bien rendue par une autre technique narrative utilisée par Harland dans certaines de ses nouvelles : celle du flash-back

¹ HARLAND, "Rosemary for Remembrance" : 80-81.

² Henry HARLAND, "A Responsibility", *The Yellow Book* 2 (July 1894) : 103-115 [103].

³ HARLAND, "A Responsibility" : 115.

⁴ HARLAND, "Cousin Rosalys" : 53.

circulaire. Dans "P'tit Bleu", par exemple, la présence du narrateur adulte, très forte au début de l'histoire, s'efface peu à peu pour ne véritablement revenir que sur la fin. Le premier et le dernier paragraphes, presque identiques dans leur formulation, ajoutent à cette impression de circularité, comme pour signifier que ce moment restera à jamais gravé dans la mémoire du narrateur et que toujours, à l'évocation du nom "P'tit Bleu" qui provoque le dérapage, il se retrouvera plongé dans l'univers de sa jeunesse dans le Quartier Latin. Mais ces échos signifient plus : ils symbolisent la douloureuse constatation qu'il est maintenant trop tard, que le moment n'a pas su être saisi à temps, que les interrogations qui en découlent sont vouées à rester éternellement sans réponse :

P'tit Bleu, poor P'tit Bleu ! I can't name her without a sigh ; I can't think of her without a headache. Yet, all things considered, I wonder whether hers was really a destiny to sorrow over. [...] It is not pleasant to conjecture what she may have done or suffered in the flesh ; but in the spirit, one may hope, she cannot have gone altogether to the bad, nor fared altogether ill¹.

So she has simply disappeared, and, in the flesh, may have come to...one would rather not conjecture. All the same, I can't believe that in the spirit she will have made uttershipwreck. I can't believe that nothing permanent was won by those long years of love and pain. Her house of cards was toppled over, as often as she built it up ; but perhaps she was all the while building another house, a house not made with hands, a house, a temple, indestructible.

Poor P'tit Bleu !²

Les conclusions tirées par le narrateur ne peuvent donc jamais progresser : le présent apparaît comme un cercle qui, lorsqu'on en dérape, mène inexorablement vers un fragment de passé à jamais perdu. La mémoire permet de revenir en arrière, mais il est impossible de rattraper le moment critique où tout a basculé, ce moment que Harland baptise "The Castle of Enchantement" dans "Tirala-Tirala..." ou "The Fortunate Islands" dans "Rosemary for Remembrance"³, ce moment qui, à peine en vue, est déjà dépassé et que finalement personne n'atteint jamais :

Youth faces forward, impatient of the present, panting to anticipate the future. But we who have crossed a certain sad meridian, we turn our gaze backwards, and tell the relentless gods what we would sacrifice to recover a little of the past, one of those shining days when to us also it was given to sojourn among the Fortunate Islands. Ah, *si jeunesse savait !...*⁴

¹ HARLAND, "P'tit Bleu" : 65.

² HARLAND, "P'tit Bleu" : 93.

³ HARLAND, "Rosemary for Remembrance" : 96.

⁴ HARLAND, "Rosemary for Remembrance" : 96.

Ces fragments arrachés au passé entrent, chez Harland, dans un processus plus global de fragmentation inhérent à l'art de la nouvelle de la fin du siècle. Les nouvelles de l'auteur parues dans le *Yellow Book* sont presque toutes présentées sous forme d'une série de parties courtes, numérotées ou séparées les unes des autres par des astérisques, et essentiellement fondées sur les nuances et le non-dit. Parfois, rien d'autre qu'un simple espace blanc indique le changement de partie, mais l'absence de tout lien entre certains passages du texte est également révélateur de cette fragmentation de la narration — l'utilisation récurrente de points de suspension ne faisant qu'en renforcer l'idée. "The Friend of Man", par exemple, nous est livrée sous forme d'une série de fragments du passé qui semblent revenir graduellement et de plus en plus clairement au narrateur. La seule logique est celle des méandres de la pensée du narrateur, où une idée en appelle une autre sans lien narratif explicite. Comme Beardsley, même si la technique est totalement différente, Harland s'attache au domaine de l'inconscient quelques années avant que Freud ne vienne exposer ses théories. Derrière l'exploration du passé idéalisé par la mémoire et la notion centrale de fragmentation, derrière les interrogations constantes sur le statut de l'artiste et sa fonction sociale, derrière le non-dit des nouvelles, se cache une incertitude plus fondamentale sur la nature et l'identité même de l'homme. C'est cette interrogation que révèlent les jeux de masques et d'identité de trois nouvelles différentes des autres mais finalement porteuses du même sens : "Merely Prayers", "The Invisible Prince" et "Flower o' the Clove".

Le motif du masque dans "Merely Prayers", "The Invisible Prince" et "Flower o' the Clove"

Contrairement aux autres nouvelles de Harland publiées dans le *Yellow Book*, ces trois histoires se distinguent par leur côté moins nostalgique puisqu'elles ne font pas appel — ou très peu — aux souvenirs du passé. Souvent proches du conte par certains aspects, de dénouement positif — le non-dit de la fin le suggère tout du moins —, elles sont toutes trois centrées sur des personnages qui cachent puis révèlent, de façon partielle ou totale, leur identité à d'autres personnages qui souvent jouent eux aussi le même jeu.

"Merely Prayers" est l'histoire d'un roi et d'une reine imaginaires, Ferdinand et Marguerite, mariés par procuration sans s'être jamais vus, car telle est la volonté du roi qui ne voulait pas de ce mariage. Un jour, le roi Ferdinand, pourtant bien décidé à ne jamais tomber amoureux, rencontre dans le parc du château une belle inconnue rousse à laquelle il s'attache sans toutefois jamais lui révéler son identité. La jeune femme, qui se

présente comme une proche de la Reine, lui déclare détester le roi pour son attitude envers sa femme. Malgré tout, Ferdinand décide de lui déclarer un soir son amour, toujours en dissimulant sa véritable identité. La jeune femme lui déclare être déjà mariée, et lorsqu'elle lui dit s'appeler Marguerite, Ferdinand comprend enfin qu'il est tombé amoureux de sa propre femme et que celle-ci s'est jouée de lui pendant toutes leurs rencontres. Le narrateur première personne de l'histoire, contrairement aux autres narrateurs déjà étudiés chez Harland, qui ressemblaient fort à l'auteur lui-même, reste détaché de l'intrigue, se contentant de la relater le plus objectivement possible, et n'intervenant personnellement qu'au début et à la fin de l'histoire surtout, ou de façon ponctuelle lors de son déroulement. Il est typique en cela du narrateur de conte — une idée renforcée par le décor qui lui aussi pourrait sortir tout droit d'un livre de contes. Comme dans "The Queen's Pleasure", le royaume est imaginaire, mais ici le narrateur ne fait aucun effort pour donner une véracité géographique, historique ou politique au pays qu'il décrit. La scène peut se passer n'importe où dans le monde puisqu'aucun nom n'est donné, et si elle ne se passe pas en France à proprement parler, les noms de tous les personnages ont des consonances françaises : Ferdinand Augustus, Marguerite et le Connétable de Bellefontaine. La scène, qui se déroule essentiellement dans le parc du château, est également intemporelle, aucun détail particulier ne pouvant la situer avec certitude dans le présent ou dans le passé. Enfin, la situation très improbable où un roi a épousé sa femme par procuration et ne la connaît même pas de vue, est caractéristique du conte elle aussi. Tout ceci met en valeur l'utilisation humoristique par le narrateur de certaines phrases classiques du conte, comme dans le passage suivant où Ferdinand demande à son ami le Connétable comment faire pour que la jeune femme rousse dont il est tombé amoureux réapparaisse :

"How indeed ?" echoed Hilary, with pathos. "And therefore you're invoking storm and whirlwind. But hang a horseshoe over your bed to-night, turn round three times as you extinguish your candle, and let your last thought before you fall asleep be the thought of a newt's liver and a blind man's dog ; and it's highly possible she will appear to-morrow."

I don't know whether Ferdinand Augustus accomplished the rites that Hilary prescribed, but it is certain that she did appear on the morrow [...] ¹.

Le narrateur apparaît ici comme un spectateur détaché de sa propre histoire. Loin d'être omniscient, il se contente d'observer l'observable et de le communiquer à ses lecteurs. La même technique ironique est utilisée à la fin de l'histoire lorsque Ferdinand comprend que

¹ HARLAND, "Merely Prayers" : 31.

la jeune femme qu'il aime est sa propre femme : le narrateur intervient alors, interrompant l'exclamation de Ferdinand pour conclure : "And then — But I think I have told enough"¹. L'histoire est ainsi présentée, technique récurrente chez Harland, comme un simple fragment qu'il livre à l'imagination du lecteur et dont la fin lui semble inévitable. Elle indique aussi la distance du narrateur face au genre du conte puisque par ces mots il semble refuser de conclure son histoire sur la formule classique des contes, alors que c'est ce que le lecteur attend. En fait, de par son utilisation distanciée du genre du conte, l'histoire se rapproche dans l'esprit de certains contes de Wilde, et des remarques du style : "Bother women, [...] and hang love-affairs. Women are a pack of sameness, and love-affairs are damnable iterations"², ou, plus loin, "Only stupid people are logical"³, ne font que renforcer la dette de Harland vis-à-vis de ce dernier. Il n'est alors pas surprenant de retrouver au centre de l'histoire les jeux de masques avec lesquels jonglaient si habilement les personnages de *The Importance of Being Earnest*.

La morale de "Merely Prayers" pourrait être : "tel est pris qui croyait prendre". Ferdinand, pour cacher son identité, est parfois obligé de mentir, comme lorsqu'il affirme ne jamais avoir vu le roi. Il croit tromper Marguerite par ses mensonges, mais celle-ci n'est pas dupe puisque dès le départ elle sait qu'il est son mari. Marguerite, elle, ne ment jamais, disant tout ce qu'elle pense de l'attitude du roi vis-à-vis de sa femme, lui révélant qu'elle fait partie de l'entourage proche de la Reine, et ajoutant même : "my fortunes must rise and fall with hers"⁴. Si le lecteur est mené à croire que le roi est le mystificateur, il comprend sur la fin qu'il est en fait le mystifié. Marguerite, plus subtile que Ferdinand, n'utilise que des paroles à double tranchant, alors qu'à proprement parler, c'est le roi qui joue un double jeu. Un peu comme chez Oscar Wilde, le mensonge et la vérité perdent leur sens premier puisque Ferdinand, en mentant consciemment, se fait duper, tandis que Marguerite parvient à le tromper en ne lui disant que la vérité. Lors de leurs différentes rencontres dans le parc ou les alentours du château, leur conversation tourne d'ailleurs souvent autour de la notion de feinte, de mensonge ou d'hypocrisie. Le passage suivant est particulièrement révélateur de la valeur du masque chez Harland — qui se rapproche très visiblement des impressions de Beerbohm sur le dandysme puisque l'auteur exprime l'idée qu'à force de feindre un sentiment on finit tôt ou tard par le ressentir sincèrement :

¹ HARLAND, "Merely Prayers" : 50.

² HARLAND, "Merely Prayers" : 19.

³ HARLAND, "Merely Prayers" : 29.

⁴ HARLAND, "Merely Prayers" : 41.

She shook her head doubtfully. "I'm a poor hand at dissembling."

"It's an art you should study," said he. "If we begin by feigning an emotion, we're as like as not to end by genuinely feeling it."

"I've observed for myself," she informed him, "that if we begin by genuinely feeling an emotion, but rigorously conceal it, we're as like as not to end by feeling it no longer. It dies of suffocation. I've had that experience quite lately. There was a certain person whom I heartily despised and hated ; and then, as chance would have it, I was thrown two or three times into his company ; and for motives of expediency I disguised my antagonism ? In the end, do you know, I found myself rather liking him ?"¹

Jusqu'au bout de la nouvelle, Marguerite continue ce jeu de masques, sachant que Ferdinand le comprend de façon faussée puisqu'il ne sait pas qu'elle sait qui il est. C'est donc en jouant le jeu de la plus grande sincérité qu'elle mystifie son mari : "I am a married woman, and — I am in love with my husband"², déclare-t-elle quand le roi dit l'aimer. Si les théories de Wilde ne sont pas loin, elles sont toutefois en partie inversées puisqu'ici le "vainqueur" du jeu est celle qui a conscience de dire la vérité, et non celui qui a conscience de mentir. Quoique se jouant des mêmes notions que Wilde, Harland ne va donc pas si loin, donnant ainsi à son histoire une véritable morale que ne possède pas *The Importance of Being Earnest*.

Dans "Flower o' the Clove", le même type de jeu est développé même si les personnages et les décors sont beaucoup plus réels. Au début de la nouvelle, lorsqu'elle est introduite chez son cousin William Stretton, Johannah se présente sous une fausse identité, ou tout du moins ne révèle pas sa véritable identité, puisqu'elle prétend être une amie de Johannah Silver, c'est à dire d'elle-même, venue parler en son nom. Son cousin ayant toujours refusé de la voir, elle espère par cette ruse être enfin admise chez lui, et son instinct ne la trompe pas. Comme dans "Merely Prayers", le lecteur n'est pas guidé par le narrateur et se trouve aussi étonné que Stretton lorsqu'après une longue conversation où elle met en valeur ses propres arguments en les déguisant par l'utilisation de la troisième personne ("she"), Johannah révèle soudain son identité en utilisant pour la première fois, dans un lapsus (volontaire ?), le pronom "I". Dans toute cette partie, le langage léger et paradoxal des personnages renforce le côté artificiel de leurs relations, comme le montre bien le dialogue suivant :

"Then tell me, please, why you keep your Japanese fan in your fireplace."

"Why shouldn't I ? Doesn't it strike you as a good place for it ?"

Admirable. But my interest was psychological. I was wondering by what mental process you came to hit upon it."

¹ HARLAND, "Merely Prayers" : 34.

² HARLAND, "Merely Prayers" : 49.

"Well, then, to be frank, it wasn't I who hit upon it ; it isn't my Japanese fan. It's a conceit of my landlady's. This is an age of paradox, you know. Would you prefer silver paper ?"

"*Must* one have one or the other ?"

"You're making it painfully clear," he cautioned her, "that you've never lived in lodgings"¹.

Plus tard, pendant les longues après-midis que Johannah et Will passent ensemble dans la campagne, le jeu de masques se poursuit, mais d'une manière différente. Comme dans "Merely Prayers", la jeune femme est plus subtile que son partenaire. Elle sait que William commence à l'aimer et elle joue de ce sentiment, essayant de provoquer une réaction de sa part. Leurs discussions se font alors sur des séries d'hypothèses lorsque Johannah pose à Will des questions du type : "Then — just for the sake of a case in point — if *I* were the woman you chanced to be in love with, and if I simultaneously chanced to be in love with you, you *could* see your way to marrying *me* ?"² La situation respective des deux personnages entraîne de constants quiproquos de la part de William puisqu'il part de la (fausse) hypothèse que Johannah ne peut l'aimer et ne comprend donc pas l'appel qui se cache sous les paroles de cette dernière. La technique est flagrante dans ce passage où William demande à Johannah si elle aime un homme, et où celle-ci lui avoue implicitement son amour sans qu'il ne puisse la comprendre :

"I've spoken of him to you at least a thousand times. He forms the staple of my conversation."

"I must be very deaf indeed. I swear this is absolutely news to me."

"Oh, Will, you *are* such a goose — or such a hypocrite," said she.

En fait, par l'intermédiaire de ce jeu dans lequel ils ne mentent jamais mais cachent leurs sentiments ou les retiennent, par l'intermédiaire des histoires qu'ils inventent et se racontent, ils essaient d'exprimer la vérité de leur amour. Celle-ci viendra, comme dans "Merely Prayers", par la sincérité, quand Johannah en pleurs après avoir revu son ancien ami, laisse tomber le masque des paradoxes et du double-entendre, et demande pardon à William pour avoir aimé dans le passé cet homme débauché qui ne le méritait pas. Au moment où Johannah redevient plus fragile que lui, au moment où il peut la reconforter, au moment où les rôles sont inversés comme le souhaitait Johannah ("Oh, Will, if I were you, and you were I, how differently we should be employing this heaven-sent summer's afternoon"³), les mensonges ne sont plus nécessaires, et leur amour est prêt à s'exprimer

¹ HARLAND, "Flower o' the Clove" : 68-69.

² HARLAND, "Flower o' the Clove" : 94.

³ HARLAND, "Flower o' the Clove" : 92.

naturellement, comme la fin, où elle pleure dans ses bras et où il la rassure, le laisse imaginer :

"Oh, Johannah, don't ask me what I think of you. I could not tell you what I think of you. You are as God made you. God never made — never made any one else so splendid."

And in a moment his arms were round her, and she was weeping her heart out on his shoulder¹.

Ici encore, la fin est plus suggérée que réellement livrée au lecteur, comme l'indique le non-dit sur lequel est fondé l'aveu de la jeune fille, et le jeu de masques est finalement levé au moment où la sincérité finit par triompher. C'est par l'artifice que l'on atteint le naturel — telle a toujours été la fonction essentielle du masque et de ses dérivés : "Merely Prayers", tout comme "Flower o' the Clove" en sont de parfaites illustrations.

Une version légèrement différente du masque nous est enfin donnée dans "The Invisible Prince" qui, nous l'avons déjà vu, relate la rencontre entre une femme et un homme qu'elle prend pour un certain Victor Field malgré ses dénégations. La scène se déroulant à Vienne durant la période de Carnaval, le masque abstrait des personnages dans leurs jeux d'identité est symboliquement représenté par le loup noir qu'ils portent. Tout le début de la nouvelle est fondé sur un vocabulaire d'apparences, le narrateur ne pénétrant pas le secret des masques de ses personnages. Durant cette première scène au bal masqué, la femme explique à l'homme masqué qu'elle est persuadée qu'il est l'écrivain Field, et que derrière ce pseudonyme se cache un prince descendant de Stanislas Leczinski que son père le Duc de Zeln refusa toujours de reconnaître, et qui préféra changer d'identité. Une sorte de jeu s'engage entre l'homme et la femme, le premier niant tous les faits et jouant la surprise, et la seconde se persuadant de la vérité de ses affirmations malgré les dénégations de son partenaire, et refusant elle aussi de révéler son identité. L'histoire, que Harland lui-même considérait comme "his best conversational manner"², illustre la fonction de rencontre du masque : "What's the good of masked balls, if you can't talk to people you've never met ?"³ — déclare la jeune femme à son partenaire. Une fois de plus, cependant, la vérité ne fait un détour par le masque que pour le faire tomber à la fin et s'exprimer finalement à visage découvert.

¹ HARLAND, "Flower o' the Clove" : 109.

² BECKSON, *Harland* 113.

³ HARLAND, "The Invisible Prince" : 69.

Quelques mois plus tard, en effet, Victor Field rencontre une femme à Londres en qui il croit reconnaître l'inconnue du bal masqué, ce qu'elle nie. Comme dans "Merely Prayers" et "Flower o' the Clove", le lecteur n'apprend qu'au moment où Field évoque le bal masqué qu'il est également l'homme au loup noir du début de la nouvelle. En revanche, il ne sait pas plus que Field si l'inconnue du bal est la même personne que cette femme rencontrée dans la rue. La situation est donc inversée puisque Victor Field ne mène plus le jeu dans cette partie mais se laisse mener par sa partenaire qui refuse de lui livrer son secret. Ce renversement est très bien rendu dans les échos textuels entre la première partie de l'histoire et la seconde, puisqu'aux questions que lui pose Field, la jeune femme répond en utilisant les mêmes expressions que lui-même avait utilisées quelques mois auparavant. Ce faisant, elle se trahit en partie à la fois pour Field et pour le lecteur. Le mouvement de la nouvelle va d'ailleurs vers la chute des masques lorsque la jeune femme finit par prononcer le terme "Invisible Prince" qui prouve à Field qu'elle est bien l'inconnue du bal. La fin, cependant, reste très évasive, puisqu'il est difficile pour le lecteur de deviner si finalement Victor est le prince ou s'il ne l'est pas :

"I must warn you seriously," said he, biting his lip, "that if you persist in that preposterous delusion about my being Louis Leczinski, you'll be most awfully sold. I have nothing on earth to do with Louis Leczinski. Your ingenious little theories, as I tried to convince you at the time, were absolute romance."

Her eyebrows raised a little, she kept her eyes fixed steadily on his — oh, in the drollest fashion, with a gaze that seemed to say "How admirably you do it ! I wonder whether you imagine I believe you. Oh, you fibber ! Aren't you ashamed to tell me such abominable fibs ?"

They stood still, eyeing each other thus, for something like twenty seconds, and then they both laughed and walked on¹.

Une interrogation demeure donc, que le narrateur refuse d'élucider : une fois de plus, la nouvelle est présentée comme un fragment livré au lecteur et faisant appel à son imagination pour remplir les blancs laissés dans l'écriture.

Au centre des jeux d'identité présentés dans ces trois nouvelles est développée la question plus restreinte du nom et de sa valeur — notion touchant de près Harland qui utilisa plusieurs noms de plume tout au long de sa vie. Dans "Merely Prayers", par exemple, c'est au moment même où Marguerite prononce son prénom que le roi comprend enfin qui elle est. Les masques correspondent donc à toute la période durant laquelle le roi ignore le nom — donc l'identité — de la jeune femme ; la vérité éclate lorsque les noms sont échangés, comme si le nom donnait naissance au personnage. Dans "Flower o'the

¹ HARLAND, "The Invisible Prince" : 87.

Clove", l'importance du nom est développée bien davantage. William Stretton est le fils illégitime d'un certain M. Silver, qui ne l'a jamais reconnu et qui vient de mourir, laissant sa fortune à Johannah Rothe, dont la mère était une de ses cousines. Johannah doit maintenant porter le nom de Silver pour entrer en possession de son héritage, mais dès le départ, elle exprime sa répugnance à changer de nom. L'explication en est donnée plus loin dans la nouvelle :

"I can't reconcile myself to being called Miss Silver. I can't realise the character. It's like an affectation, like making-believe. Directly I relax my vigilance, I forget, and sink back into Johannah Rothe. I'm always Johannah Rothe when I'm alone. [...] Of course, there's nothing in a name, and yet there's everything. There's a furious amount of mental discomfort when the name doesn't fit. [...] to me it seems symbolic — symbolic of my whole situation, which is false, abnormal. Silver ? Silver ? It's a name meant for a fair person, with light hair and a white skin. And here I am, as black as any Gipsy. And then ! It's a condition attached to coming into a property. Well, I come into a property to which I have no more moral right than I have to the coat on your back ; and I'm obliged to do it under an *alias*, like a thief in the night"¹.

Cette déclaration, avec son allusion indirecte à *Romeo and Juliet*, exprime le besoin de Johannah de faire coïncider son nom avec sa personne, comme si le nom, tel un masque, se devait d'être le miroir de l'âme. Le faux nom est ici ressenti comme un habit qui n'irait pas et serait ainsi, comme dans *Macbeth*, symbole de trahison. C'est cette même idée qui se retrouve dans la nouvelle "P'tit Bleu" lorsque l'héroïne demande qu'on l'appelle de nouveau Jeanne, son véritable prénom. Ce vœu découle ici aussi du sentiment que, maintenant qu'elle a quitté le quartier Latin et qu'elle se dévoue corps et âme à Monsieur Edouard, le surnom "P'tit Bleu" ne reflète plus sa personnalité. La réaction du narrateur développe cette idée du nom en tant que miroir de l'âme :

Jeanne ! In putting off the name, she had put off also, in great measure, the attributes of P'tit Bleu ; she had become Jeanne in nature. She was grave, she was quiet. Shez wore the severest black frock — she made them herself. [...] But — shall I own it ? Jeanne was certainly the more estimable of the two women, but shall I own that I found her far less exciting as a comrade than P'tit Bleu had been ? She was good, but she wasn't very lively or very amusing.

P'tit Bleu, the heroine of Bullier's, that lover of noisy pleasure, of daring toilettes, of risky perfumes, of écrevisses and chablis, of all the rush and dissipation of the Boul' Miche and the Luxembourg, quietly settling down into Jeanne of the home-made frocks, in a rough French farmhouse, to a diet of veal and lentils, lentils and veal, seven times a week, and no other pastime in life than the devoted, untiring nursing of an ungrateful old English opium-eater — here was variation under domestication with a vengeance. And on Sunday...P'tit Bleu went twice to Church².

¹ HARLAND, "Flower o' the Clove" : 85.

² HARLAND, "P'tit Bleu" : 89-90.

Contrairement à Johannah, P'tit Bleu désire son changement d'identité, mais derrière la double identité de chacune se cache la même interrogation sur la valeur et le rôle du nom sur la personnalité humaine.

Face aux deux noms de Johannah, William Stretton se présente comme l'homme sans nom. Enfant illégitime, il ne porte pas le nom de son père et considère cet état de fait comme une absence d'identité : "What woman would accept the addresses of a man without a name ?"¹ demande-t-il à Johannah, lui expliquant que par respect pour sa mère, il ne voudrait pas épouser une femme qui puisse la mépriser pour sa conduite. Pour Johannah comme pour Will, insatisfaits de leur(s) nom(s), le prénom, et les déclinaisons affectives qu'il peut prendre, prennent donc toute leur importance :

"So now, keep your promise, call me Johannah."

"Johannah," he called submissively.

"Will," said she. "And when you feel, Will, that on the whole, Will, you've had strawberries enough, Will, quite to destroy your appetite, perhaps it would be as well if we should go in to breakfast, Willie"².

Le dialogue marque le début de leur relation affective, comme si le fait de prononcer le prénom de l'autre le faisait soudain exister par rapport à soi.

"The Invisible Prince" reprend ces différentes notions et jongle sur les noms et les identités avec beaucoup de brio, comme dans le dialogue suivant qui s'engage entre l'homme et la femme masqués au début de la nouvelle :

"Oh, I'll own up that I'm Queen Elizabeth if you'll tell me who you are. The end justifies the means."

"Then you *are* Victor Field ?"

"If you don't mind suborning perjury, why should I mind committing it ? Yes. And now, who are you ?"

"No ; I must have an unequivocal avowal. Are you or are you not Victor Field ?"

"Let us put it at this, that I'm a good serviceable imitation ; an excellent substitute when the genuine article is not procurable."

"Of course, tyour real name isn't anything like Victor Field," she declared pensively.

"I never said it was. But I admire the way in which you give with one hand and take back with the other."

"Your real name is Wait a moment Yes, now I have it. Your real name It's rather long. You don't think it will bore you ?"

"Oh, if it's really my real name, I daresay I'm hardened to it."

"Your real name is Louis Charles Ferdinand Stanislas John Joseph Emmanuel Maria Anna"³.

¹ HARLAND, "Flower o'the Clove" : 92.

² HARLAND, "Flower o'the Clove" : 86-87.

³ HARLAND, "The Invisible Prince" : 63-64.

Malgré le ton léger et paradoxal, l'importance du nom est également évoquée à travers le personnage du "prince invisible" : inventée par la jeune femme pour désigner Louis Leczinski alias Victor Field, cette expression se réfère à l'absence d'identité de ce prince rejeté par son père et contraint à se cacher hors de sa patrie :

Some people think he's dead. But the greater number suppose that he tired of his false position in the world, and one fine day determined to escape from it, by sinking his identity, changing his name, and going in for a new life under new conditions. They call him the Invisible Prince. His position *was* rather an ambiguous one, wasn't it ? You see, he was neither one thing nor the other. He had no *état-civil*. In the eyes of the law he was a bastard, yet he knew himself to be the legitimate son of the Duke of Zeln. He was a citizen of no country, yet he was the rightful heir to a throne. [...] No doubt he found the situation irksome. Well, there is the story of the Invisible Prince¹.

Le "prince invisible" représente la fragmentation de l'identité puisqu'il a dû rompre avec ses racines, sa famille, son pays, son nom et sa personnalité. L'adjectif qui lui est associé rend très bien le sentiment de la jeune femme, et de Harland derrière elle, face à cette fragmentation : une impression de vide, de néant, comme si l'homme sans nom ne pouvait réellement exister.

Au travers des jeux de masques et de noms présentés de façon presque identique dans ces trois nouvelles, Harland pose le problème de l'identité, déjà si central à toutes ses autres nouvelles mettant en scène des artistes revenant sur leur passé. Comme Harland lui-même qui rejeta son identité et chercha à s'en inventer de nouvelles, les personnages de ses nouvelles tentent de se fabriquer une personnalité correspondant à l'image qu'ils souhaitent avoir d'eux-mêmes. Les moyens qu'ils utilisent sont différents : retour à l'enfance — au moment où il leur était encore possible d'orienter différemment leur vie, jeux de masques, utilisation de pseudonymes. Tous cependant évoquent ce besoin de transcender la fracture inhérente à l'homme adulte et de tenter d'unifier les fragments de leur personnalité en un Moi harmonieux. Si l'issue est relativement positive dans les trois nouvelles étudiées ci-dessus, elle est loin de l'être dans toutes les autres, et l'image que nous laissent les nouvelles de Harland est celle d'une prose mitigée puisqu'elle semble parfois appartenir à l'univers de la romance tout en gardant des côtés très pessimistes et caractéristiques par là-même de l'esprit fin de siècle. Le même ton mitigé se retrouve dans les essais que Harland fit paraître sous le pseudonyme "the Yellow Dwarf" où, derrière le langage brillant et ironique se décèle une inquiétude profonde quant à la précarité de l'identité de l'artiste à l'aube du vingtième siècle.

¹ HARLAND, "The Invisible Prince" : 68.

Masques et jeux d'identité : le "Yellow Dwarf"

Après le départ d'Aubrey Beardsley, et afin d'essayer de réintroduire dans le *Yellow Book* l'esprit provocateur des débuts, Henry Harland, sous le pseudonyme "The Yellow Dwarf" (Nain Jaune), ajouta à ses (nombreuses) nouvelles pour le périodique trois essais dont les principales préoccupations rejoignent les grands thèmes et images développés dans ses autres contributions. Les trois essais du Nain Jaune ("Books — A Letter to the Editor and an Offer of a Prize", "A Birthday Letter" et "Dogs, Cats, Books and the Average Man", sont écrits sous forme de lettres au rédacteur en chef du périodique — c'est à dire à Henry Harland lui-même. S'y ajoute dans le volume 11 la caricature du Nain Jaune par Max Beerbohm (*Fig. 33*) — qui est d'autant plus remarquable dans le *Yellow Book* qu'elle reprend les couleurs jaune et noire des couvertures et représente la seule collaboration en couleurs. Le pseudonyme choisi par Harland n'était pas gratuit : si le "Yellow Dwarf" ou "Nain Jaune" est le nom d'un personnage bien connu dans la littérature enfantine, s'il est également le nom de plusieurs journaux anglais comme français, il prend surtout toute sa signification dans le jeu d'auto-promotion du périodique par Harland. Comme nous l'avons vu plus haut, au-delà de l'auto-référence, le but du Nain Jaune était de relancer l'intérêt du public qui s'émoissait considérablement depuis le départ de Beardsley : Harland s'écrit des lettres où il fait l'éloge de son propre périodique, et en jouant sur l'identité cachée du Nain Jaune sans jamais la dévoiler, essaie de créer un phénomène d'expectative chez le public.

Tous les moyens sont bons pour le Nain Jaune : non content de louer les amis du *Yellow Book*, et notamment des auteurs comme Ella D'Arcy, Kenneth Grahame, Edmund Gosse, Richard Garnett, Menie Muriel Dowie, Hubert Crackanthorpe, George Saintsbury, Richard le Gallienne, Max Beerbohm, William Watson, John Davidson et, avant tout, Henry James, il profite de ses lettres pour régler ses comptes avec ceux qu'il n'aime pas, quelle qu'en soit la raison : Hall Caine, George Du Maurier, mais aussi George Moore et John Oliver Hobbes qui, après avoir participé au premier volume du *Yellow Book*, s'étaient rapidement retirés par la suite. Le Nain Jaune en profite également, dans la seconde lettre où il célèbre le premier anniversaire du périodique, pour revenir sur la fureur engendrée par le *Yellow Book* auprès des critiques et des journalistes en général. Il félicite Harland d'avoir tenu bon malgré l'adversité, et risque même le jeu de

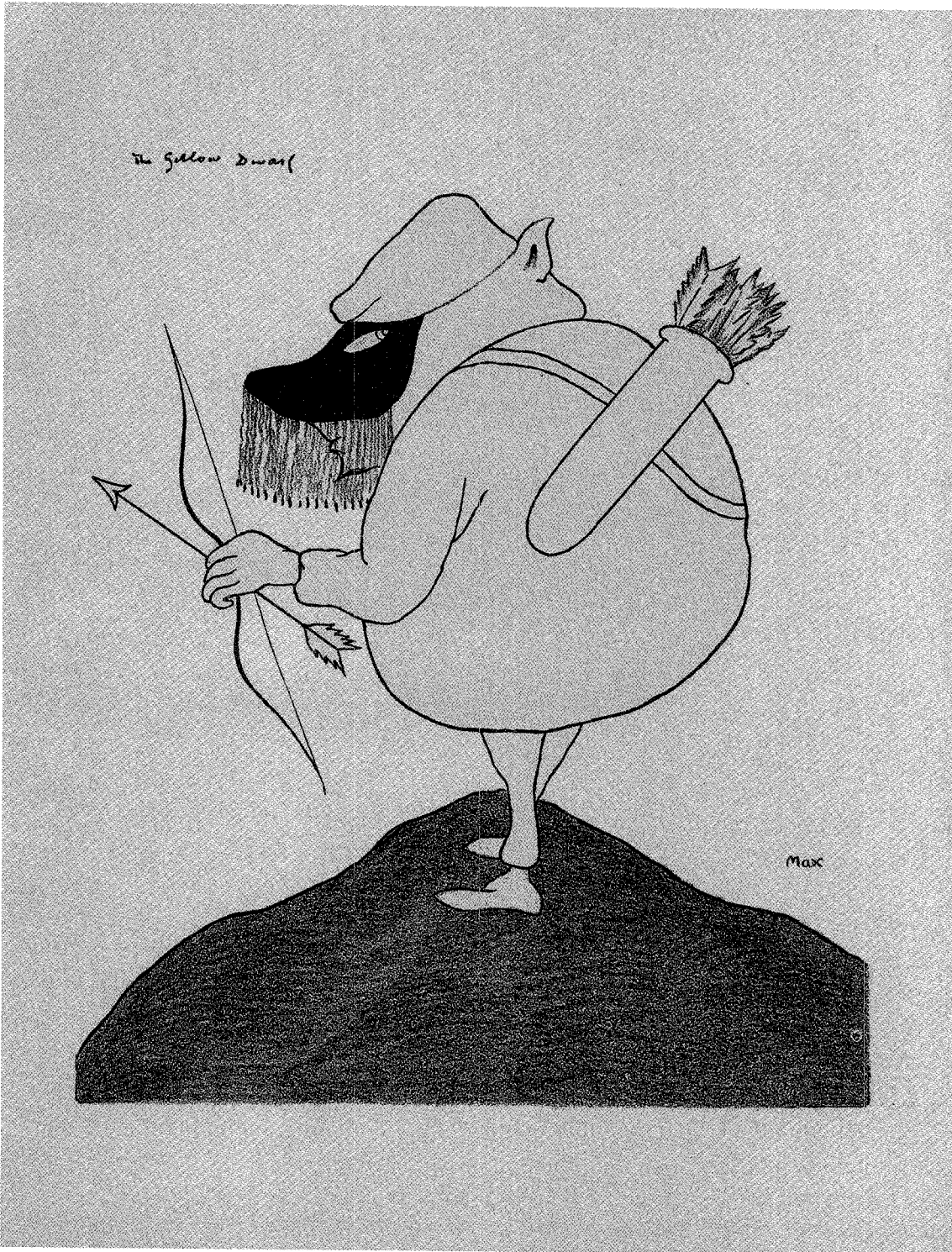


Fig. 33 : *The Yellow Dwarf* (Max Beerbohm)

mot "the *book-émisnaire* of modern publications"¹. L'hystérie générale qui suivit les premiers numéros lui permet de critiquer ouvertement les journaux qui participèrent à ce déchaînement collectif, qualifiés de vieux, poussiéreux et démodés par opposition à la modernité du *Yellow Book* :

Why were the newspapers so vexed, you wonder ? Partly, I surmise, because, like the wicked fairies in the fairy-tales, they hadn't been invited to the christening ; partly because you, sir, had perhaps declined offers of "copy" from some of their enterprising young men ; but chiefly, chiefly, because the YELLOW BOOK was new, and daring, and delightful, and seemed likely to please the intelligent remnant of the public, and to become a power in the land. The old story of envy, hatred, malice, and all uncharitableness. "For was there ever anything projected that savoured of newness or renewing, but the same endured many a storm of gainsaying or opposition." Fortunately, however, there was neither murder nor sudden death. The YELLOW BOOK smiled and flourished, and from season to season has continued to smile and flourish — till now, here am I, giving it a Reader's benediction on its third birthday².

Avec à l'esprit la promotion du *Yellow Book* avant tout, le Nain Jaune n'hésite donc pas à heurter des sensibilités afin de mettre en avant son périodique. Cependant, jamais il ne va trop loin, et tout comme il prend bien soin de citer parmi les auteurs qu'il admire des noms aussi respectables que ceux de Gosse, de Saintsbury et de Garnett, il évite toujours d'évoquer les remous créés par le procès Wilde et le départ de Beardsley : ces deux noms sont bannis des trois essais.

Une seconde technique, encore plus directement commerciale celle-ci, lui fait proposer dans son premier essai un prix de 2£10s.0d. à quiconque lui envoyant avant le 31 décembre une critique littéraire (digne de ce nom) sur un des ouvrages qu'il cite et commente rapidement par la suite : l'impact de cette offre reste à jamais inconnu, et il est fort à parier qu'il ne fut pas bien important vu le nombre réduit des lecteurs du *Yellow Book* à cette époque, mais Harland essaya dans la lettre suivante de magnifier l'influence de ses attaques :

*I was vastly diverted (as no doubt were you) by the numerous and various results that followed the appearance of my letter about books and things in the October number of your Quarterly. May we not reckon amongst these, for instance, the departure of Mr. Frank Harris for South Africa, and the reorganisation by Mr. William W. Astor of the entire staff of the *Pall Mall Gazette* ? And I love to think it was with a view to soothing the hurt I had inflicted upon a whole Tribe of pressmen, that a compassionate Government nominated a representative Pressman to the post of Laureate³.*

¹ [THE YELLOW DWARF], "A Birthday Letter" : 19.

² [THE YELLOW DWARF], "A Birthday Letter" : 20-21.

³ [THE YELLOW DWARF], "A Birthday Letter" : 11.

Cet extrait est typique de l'ironie de Harland dans ces essais : la parenthèse "as no doubt were you", qui semble insister sur le fait que Harland et le Nain Jaune sont deux personnes distinctes, ne prenant tout son sens que pour le lecteur averti de la véritable identité du Nain Jaune. Le pseudonyme choisi est d'ailleurs un pseudonyme si marqué qu'il se dénonce immédiatement comme tel, forçant tout lecteur à se poser la question de l'identité de l'auteur de ces essais. Le masque est donc mis en évidence, comme par provocation — ce que Max Beerbohm rend visuellement en représentant le visage du Nain Jaune recouvert d'un loup noir à franges et en le faisant étrangement ressembler au personnage d'Ubu créé par Alfred Jarry quelques années plus tôt¹.

Dans ces essais, le rédacteur en chef qu'est Harland peut enfin s'adresser plus directement au public du *Yellow Book*, comme il aurait pu le faire dans un éditorial. Comme il se cache sous un masque, le ton de ces trois essais peut se permettre plus facilement d'être léger et brillant, humoristique et plein de mordant : il est très bien représenté par les flèches dessinées par Max Beerbohm dans sa caricature du Nain Jaune qui semble constamment lancer des piques à ceux qu'il n'aime pas — à ceux qu'il qualifie lui-même de "moyens" ou "médiocres" ("average reader", "average artist"). Le Nain Jaune commence de façon très formelle ("Sir :"), s'adresse souvent à celui qu'il appelle avec déférence "Mr Editor" tout au long de ses contributions, et conclut sur une formule du style : "I have the honour to be, Your obedient servant, The Yellow Dwarf". Sous cette déférence se cache bien sûr un désir de brouiller les pistes quant à sa véritable identité — mais ce jeu de masques va plus loin. Dans le premier essai paru dans le volume sept, Harland parseme son texte de détails plus ou moins trompeurs sur sa véritable identité lorsqu'il évoque, par exemple, son humble demeure à Mayfair² ou sa récente cure thermale à Aix-les-Bains³, ou lorsqu'il intercale une phrase en écossais dans le texte ("Ah, weel, bairn, ye maun just live and lurrun"⁴). Ses allusions précises à la littérature française et russe ainsi que son amour des mots français auraient dû constituer autant

¹ Le personnage d'Ubu intéressa particulièrement les artistes de la fin du siècle en Angleterre. Arthur Symons écrit plus tard un essai sur Jarry où, après avoir dit de la pièce *Ubu* qu'elle était une comédie de masques et la première farce symboliste, il ajoute : "M. Jarry's idea, in this symbolical buffoonery, was to satirise humanity by setting human beings to play the part of marionettes, hiding their faces behind cardboard masks, turning their voices to the howl and squeak which tradition has considered assigned to the voices of that wooden world, and mimicking the rigid inflexibility and spasmodic life of puppets by a hopping and rearing gait". Arthur SYMONS, "A Symbolist Farce", *Studies in Seven Arts* (London : Archibald Constable & Co., Ltd, 1907) 372.

² [THE YELLOW DWARF], "Books" : 126.

³ [THE YELLOW DWARF], "Books" : 131.

⁴ [THE YELLOW DWARF], "Books" : 137.

d'indices clairs pour les lecteurs de l'époque. Des phrases mêlant allègrement l'anglais et le français telles que "What of *la phrase toute faite* ?"¹ ou "On dirait the late Mr. Thomas Carlyle"², sont en effet typiques de la prose de Harland. Cependant, ces indices ne furent probablement pas assez clairs pour la plupart puisqu'il dut préciser dans sa deuxième intervention masquée dans le volume neuf qu'il n'était ni Max Beerbohm, ni George Saintsbury, ni Rider Haggard, ni Mrs Humphry Ward... ni Henry Harland. Le jeu de la mystification devait donc continuer, et pour le renforcer, le Nain Jaune, après avoir affirmé qu'il n'était pas Harland, se plaint que celui-ci aurait amendé le texte de son premier essai avant de le publier :

I'm reluctant to deprive you of the glory, but I mauna tell a lee. I can't deny — I wish to gracious I could — that you tampered a little with my proofs, expunging choice passages, appending footnotes, and even here and there inserting a comma or a parenthesis in the text ; that, I suppose, is the Editor's consolation³.

Il se permet aussi de lui donner quelques conseils, comme par exemple dans son post-scriptum :

And — abolish your "Art Department". What on earth can any one want with pictures in a literary magazine ? Believe me, they only interrupt. It ain't the place for them. They don't hang sonnets and stories between the paintings at the Royal Academy⁴.

Enfin, comme dans la seconde lettre, le Nain Jaune s'amuse souvent à poser des questions à Harland, comme s'il ne le connaissait pas assez pour en connaître la réponse. Ces questions, pour le lecteur inconscient de la véritable identité du Nain Jaune, ont pour but de lui ôter de l'esprit qu'une quelconque association puisse exister entre les deux auteurs. Lues à la lumière de la véritable identité du Nain Jaune, elles sont autant de piques indirectes lancées par Harland à ses ennemis :

[parlant de l'article paru dans le *Saturday Review* à propos de sa première lettre] It was sweet, by the by, to hear the *Saturday Review* pathetically complaining of anonymity. Are the "slatings" in its own columns invariably signed ? Do tell me, à propos of this, and if the question be not indiscreet, what *is* the secret of the *Saturday Review's* perennial state of peevish animosity towards yourself ? Is it possible that in the course of your editorial duties you have ever had occasion to reject a manuscript offered by a member of its staff ?⁵

¹ [THE YELLOW DWARF], "Books" : 142.

² [THE YELLOW DWARF], "Books" : 136.

³ [THE YELLOW DWARF], "A Birthday Letter" : 11-12.

⁴ [THE YELLOW DWARF], "A Birthday Letter" : 22.

⁵ [THE YELLOW DWARF], "A Birthday Letter" : 12.

Cependant, le Nain Jaune va plus loin, voyant aussi les points faibles du périodique, sans toutefois nommer personne. Ici encore, le Nain Jaune est le masque permettant à Harland de critiquer indirectement certains des collaborateurs du *Yellow Book* qu'il n'appréciait guère ; la pirouette ironique qu'il exécute afin d'éviter de citer expressément des noms est typique du style de l'ensemble de ces essais : "You could hardly procure worse stuff than some of the stuff I have in mind. I won't specify ; 'twould be invidious to do so, and labour lost besides, for I know your habits of mangling people's proofs"¹. Un peu plus loin, après avoir conseillé à la rédaction de cultiver Baron Corvo, Mary Howarth, Stanley V. Makower, C. S., O., H. B. Marriott Watson, Kenneth Grahame et ... Henry Harland ("and if I do not say cultivate Mr. Henry Harland, it's because I rejoice to see that you've never shown the faintest disposition to neglect him"²), il ajoute : "And drop, drop — ah, how I should like to tell you whom to drop ; but you wouldn't print it"³. Par toutes ces diverses remarques éparpillées tout au long du texte, le jeu ironique de masques du Nain Jaune et la confusion quant à sa véritable identité se trouvent renforcés.

Dans un autre ordre d'idée, mais toujours avec le même souci à l'esprit, les notes en bas de page ("NDLR") sont trompeuses puisque Harland semble commenter son propre texte. Par exemple, dans le volume sept, la réponse de la rédaction à l'attaque virulente du Nain Jaune contre les mauvais journalistes des journaux à vocation critique est la suivante : "But surely, in the *Daily Chronicle*, we have at least one notable exception. — Ed. Y. B."⁴ Et lorsque le Nain Jaune, encore plus provocateur, affirme qu'il n'y a pas de véritable critique dans le *Spectator*, l'*Academy* et l'*Athenaeum*, une note en bas de page indique : "THE YELLOW BOOK must note its dissent from the Yellow Dwarf's observations, in so far, at least, as they affect the *Spectator*. — Ed."⁵. Ces notes elles-mêmes sont un renforcement du masque puisque, selon les avis, elles peuvent être interprétées de deux manières différentes : elles peuvent indiquer, une fois de plus, l'esprit de compromis des rédacteurs du périodique qui, publiant une lettre provocatrice, la nuancent par ce type de remarque apaisante, mais elles peuvent également se lire, notamment dans le second cas, comme un renforcement de l'ironie de toute la lettre

¹ [THE YELLOW DWARF], "A Birthday Letter" : 21.

² [THE YELLOW DWARF], "A Birthday Letter" : 22.

³ [THE YELLOW DWARF], "A Birthday Letter" : 22.

⁴ [THE YELLOW DWARF], "Books" : 126.

⁵ [THE YELLOW DWARF], "Books" : 128.

puisqu'en mettant à part le *Spectator*, Harland redouble l'attaque dirigée contre les deux autres journaux.

Une autre technique encore plus subtile est employée par le Nain Jaune pour renforcer la perfection de son déguisement et écarter de l'esprit du lecteur l'impression qu'il puisse être Harland. Cette technique consiste à hésiter sur l'identité de certains artistes cités, comme si le Nain Jaune ne les connaissait pas personnellement, voire à glisser quelques erreurs flagrantes dans leurs noms. Dans le premier essai, le Nain Jaune parle d'un certain Mr John Oliver Hobbes ou se demande s'il a affaire à Miss ou Mrs Howarth¹. Un peu plus loin il ajoute : "[cultivate] the C. S and the O. whom you have cultivated too little of late"², sous-entendant dans sa formulation qu'il ne les connaît pas par ailleurs. L'impression laissée par ce type de remarques est que le Nain Jaune semble ne pas appartenir au cercle fermé du *Yellow Book*, et ceci, comme la technique des notes de la rédaction, peut être interprété de deux façons : soit Harland voulait que le public trouve valorisant qu'un auteur n'appartenant pas au *Yellow Book* loue celui-ci ; soit il se disait que si le Nain Jaune choquait trop, il était toujours possible de prendre ses distances par rapport à lui. Quoi qu'il en soit, le but recherché était de relancer l'intérêt pour le périodique en excitant la curiosité des lecteurs, sans toutefois retomber dans les "excès" du début qui avaient conduit à la catastrophe étudiée plus haut. L'identité du Nain Jaune fut pendant longtemps farouchement gardée par Harland et Lane qui désiraient en tirer le maximum de publicité. Parmi ceux qui devinèrent immédiatement qui se cachait sous le pseudonyme se trouvaient plusieurs des auteurs directement impliqués dans les critiques du Nain Jaune, dont Franck Harris, ami de nombreux artistes et écrivains de la décennie, et journaliste de la *Saturday Review* tant critiquée dans les essais :

[The "Yellow Dwarf" is] as peevish, malicious and sickly as any dwarf of romance. He dislikes the *Saturday Review* and its present editor, and he has particular good reason to dislike them. Did not the *Saturday Review* poke fun at "Grey Roses" ? The "Yellow Dwarf" is Mr. Henry Harland. The jargon he writes, a sort of Frenchified English that shows ignorance of both languages, is as characteristic of him as the party-coloured hose was of Malvolio. We had had Mr. Harland's praise in the past over his signature ; we now have his blame from behind a mask ; we prefer the blame, and Mr. Harland need not conceal his identity³.

¹ [THE YELLOW DWARF], "A Birthday Letter" : 21.

² [THE YELLOW DWARF], "A Birthday Letter" : 22.

³ Franck HARRIS, "Chronicle", *Saturday Review* 2 Nov. 1895 : 567. Cité dans BECKSON, *Harland* 86-87.

Au-delà de ces règlements de compte, cependant, les lettres du Nain Jaune peuvent être lues en contrepoint avec les nouvelles de Harland puisque les mêmes préoccupations y sont exprimées.

Le premier essai, "Books — A Letter to the Editor and an Offer of a Prize", part de la constatation amère que les Anglais ne sont plus capables de critiquer intelligemment un livre (si toutefois ils l'ont jamais été), et qu'ils préfèrent se contenter de les louer ou au contraire de les descendre en flèche. On retrouve ici le mépris des Anglais si cher à Harland, doublé d'une admiration évidente pour la culture française, mais aussi russe et italienne. Lorsqu'il évoque avec amertume le fait que les sujets littéraires sont censurés dans la plupart des endroits dits "respectables", ne prend-il pas soin de préciser qu'il parle de la situation en Angleterre :

In London, if one is placed sufficiently low in the social hierarchy — or, if high placed, one is sufficiently fond of low life — to frequent houses in which Literature as a subject of conversation is not inhibited [...]¹.

Afin d'étayer son affirmation d'un exemple, le Nain Jaune ajoute que les critiques anglais préfèrent juger la valeur d'une oeuvre littéraire d'après la longueur de la chevelure de son auteur² — une allusion à peine cachée à Richard Le Gallienne dont les commentateurs critiquaient plus la chevelure romantique que la qualité des poèmes. A ce propos, Harland laisse une fois de plus transparaître sa conception élitiste de l'art : un critique doit avoir de la culture (et notamment avoir lu les Russes et les Français), une certaine éducation, et surtout du temps libre ("leisure") — ce qui, selon le Nain Jaune, n'est malheureusement pas le cas en Angleterre où les critiques vivent à la ligne produite et ne sont donc capables que de jugements dualistes simplifiés. Cette conception élitiste de l'art est doublée, de façon classique chez lui, par un mépris souverain du peuple : la foule ("an illiterate mob howling at our doors"³) est jugée illétrée et donc sans aucun esprit critique.

Dans "A Birthday Letter", qu'il débute par une critique de *Trilby* de Du Maurier, le Nain Jaune va plus loin encore dans son mépris du peuple. Selon lui, *Trilby* n'est pas plus ridicule ni plus mal écrit qu'un autre roman populaire — les deux critères de choix du

¹ [THE YELLOW DWARF], "Books" : 125.

² Voir [THE YELLOW DWARF], "Books" : 127 : "I find articles with such felicitous headings as 'Mr. So-and-So — Minor Poet;' I find perennial allusions to the length of another poet's hair ; but — criticism ?"

³ [THE YELLOW DWARF], "Books" : 129.

public anglais selon lui. En revanche, Du Maurier sait pratiquer, dans les mots de Harland, un "Wegotism" à outrance qui va à l'encontre de la vision élitiste de l'art :

I mean that the author's constant attitude towards his reader is an attitude of Me-and-Youness. "Me and you — we see these things thus ; we feel thus, think thus, speak thus ; and thereby we approve ourselves a couple of devilish superior persons, don't you know ? Common, ordinary, unenlightened persons wouldn't understand us. But we understand each other." That is the tone of *Trilby* from first line to last. The author takes his reader by the arm, and flatters his self-conceit with a continuous flow of cheery, unctuous, cooing Wegotism. Conceive the joy of your plebeian American or Briton, your photographer, your dentist, thus to be singled out and hob-a-nobbed with by a "real gentleman" ; made a companion of — the recipient of his softly-murmured reminiscences and reflections, all of them trite and obvious, and couched in a language it is perfectly easy to understand. "Botticelli, Mantegna, and Co." ! Why, that phrase alone, occurring on page 2, would make your shop-walker's lady feel at home from the commencement¹.

D'autres phrases de cette seconde lettre renforcent ce mépris souverain de Harland/le Nain Jaune pour le public anglais — un mépris qui, nous l'avons vu, se traduisait dans les mêmes termes violents dans sa prose : "Sometimes, for brief intervals, one forgets how elementally imbecile our Anglo-Saxon public is ; and then things like the success of *Trilby* come to make us remember it, and put on mourning"².

La troisième lettre du Nain Jaune, "Dogs, Cats, Books, and the Average Man — A Letter to the Editor", prend pour sujet principal cette fois le mépris du public dit "moyen". L'introduction du Nain Jaune donne immédiatement le ton de l'essai :

Sir : I hope you will not suspect me of making a bid for his affection, when I remark that the Average Man loves the Obvious. By consequence (for, like all unthinking creatures, the duffer's logical), by consequence, his attitude towards the Subtle, the Elusive, when not an attitude of mere torpid indifference, is an attitude of positive distrust and dislike.

Of this ignoble fact, pretty nearly everything — from the popularity of beer and skittles, to the popularity of Mr. Hall Caine's novels ; from the general's distate for caviare, to the general's neglect of Mr. Henry James's tales — pretty nearly everything is a reminder. But, to go no further afield, for the moment, than his own hearthrug, may I ask you to consider a little the relative positions occupied in the Average Man's regard by the Dog and the Cat ?

The Average Man ostentatiously loves the Dog.

The Average Man, when he is not torpidly indifferent to that princely animal, positively distrusts and dislikes the Cat³.

La suite de l'essai s'emploie à définir plus précisément ces différentes idées. Pour le Nain Jaune, le chien est un animal du peuple (il est associé à l'école "virile" de Henley

¹ [THE YELLOW DWARF], "A Birthday Letter" : 17.

² [THE YELLOW DWARF], "A Birthday Letter" : 19.

³ [THE YELLOW DWARF], "Dogs, Cats, Books and the Average Man" : 11.

et de ses disciples), tandis que le chat est un aristocrate, de tempérament essentiellement féminin. Si le chat est un être délicat, versatile, nuancé, que l'on ne peut déchiffrer immédiatement, le chien est brutal, grossier, mal élevé, monotone et commun, et l'on comprend tout de suite son sens¹. Cette opposition permet au Nain Jaune de définir ce qu'il appelle "les livres chiens" ("the books of Dogland") en opposition aux "livres chats" ("books of Catland"). Dans la première catégorie, il place, entre autres, Hall Caine, Marie Corelli, Jerome K. Jerome, Max Nordau, Arthur Conan Doyle, Anthony Hope, George Moore et la plupart des journalistes de *Punch* et du *Pall Mall Gazette* : ces auteurs sont très appréciés du public moyen selon lui. De l'autre côté, le Nain Jaune cite Anatole France, Pierre Bourget ou Pierre Loti pour la France et Menie Muriel Dowie, Ella D'Arcy, Kenneth Grahame, Alice Meynell, Hubert Crackanthorpe, Henry Harland lui-même, Max Beerbohm ("an artificially educated Cat, in green apron and periwig"²), et avant tout Henry James, pour qui l'on sent ici la grande admiration de Harland. L'essai se conclut sur un avertissement du Nain Jaune à la rédaction du *Yellow Book* :

You will remember, Mr. Editor, the magnificent retort of the French King to the malapert counsellor who ventured to remind him of that silly old Latin saw about *vox populi* and *vox Dei*. With the same splendid and conclusive scorn might you and I dismiss the opinions of the Average Man — especially his opinions about Dogs, Cats, and Books. So long as they remain his own, and are not shared by his superiors, they import as little as the opinions of the Average Dugong. But the tiresome thing is, they are infectious ; and his superiors are constantly exposed to the danger of catching them. When he speaks as an individual, the Average Man only bores without convincing you. But when he speaks by the thousand, somehow or other, he is as like as not to set a fashion, or even to establish a tradition. He has already established a tradition about Dogs and Cats ; and nowadays he is beginning to set the fashion about Books. Nice people are beginning to accept his opinions upon this, the one subject above all subjects which he is least qualified to touch³.

Cet avertissement qui, sous le ton léger et ironique, se veut alarmant, exprime bien la tension centrale de toute l'oeuvre de Henry Harland, ce désespoir montant face à la vague démocratique qui balaie peu à peu les dernières places fortes de l'esprit et de la culture. D'où le recours aux souvenirs d'un passé insouciant, d'où l'image persistante de la Bohême, de cet univers où être artiste possédait encore un sens, d'où enfin cette fragmentation inhérente à toutes ses nouvelles pour le *Yellow Book* et reflétant la fracture de l'identité de l'artiste et l'incapacité de celui-ci à résoudre cette fracture de manière satisfaisante. Tout en étant moins inquiétante que chez Aubrey Beardsley, l'utilisation du

¹ [THE YELLOW DWARF], "Dogs, Cats, Books and the Average Man" : 12.

² [THE YELLOW DWARF], "Dogs, Cats, Books and the Average Man" : 17.

³ [THE YELLOW DWARF], "Dogs, Cats, Books and the Average Man" : 22.

masque chez Henry Harland est tout aussi porteuse d'inquiétudes et d'interrogations sans réponses. Une version plus positive du masque, qui se rapproche, nous l'étudierons plus tard, de celle que Yeats proposa par la suite, est cependant donnée dans l'oeuvre de Max Beerbohm.

Chapitre 12 : Max Beerbohm

Max Beerbohm, écrivain et caricaturiste, était lui aussi l'un des pères spirituels du *Yellow Book*, et dans les premiers numéros au moins, il attira autant que Beardsley les foudres des critiques qui voyaient résumé en lui l'esprit de tout le périodique. Beerbohm nous est déjà apparu comme un jongleur de masques dans sa propre vie, et tel Oscar Wilde un peu avant lui, il exprima tout naturellement dans ses écrits cette préoccupation qu'il jugeait essentielle. Dans les quatre essais qu'il fit paraître dans le *Yellow Book*, la notion d'artifice est centrale — qu'elle s'exprime à travers le thème du maquillage, du dandysme ou du théâtre — et elle est mise en relief par une technique narrative bien spécifique ne faisant que renforcer les multiples facettes de ces jeux de masques. Ces constantes se retrouvent dans l'histoire "The Happy Hypocrite", qui, sous les traits d'un conte pour enfants, se lit comme une véritable apologie du masque et une tentative de réhabiliter un tant soit peu ce motif aux yeux du public victorien.

Les essais du Yellow Book : jeux d'artifices et masques narratifs

Le premier essai de Max Beerbohm paru dans le volume dans le volume 1 du *Yellow Book*, "A Defence of Cosmetics", a déjà été évoqué plus haut pour le "succès de fiasco" qu'il valut à son auteur et les critiques outrées qu'il provoqua. L'entrée du jeune Beerbohm dans les sphères littéraires ne pouvait être plus fracassante, et la notoriété rapide qu'il désirait ainsi atteindre fut immanquablement au rendez-vous. Pour écrire cet essai qui se présente en surface comme une défense inconditionnelle de l'art du maquillage, Beerbohm passa de longues heures à la Bodleian Library d'Oxford, où il étudiait alors, à lire entre autres *L'art de l'amour* d'Ovide dans le but réunir des détails sur l'utilisation des cosmétiques dans l'Antiquité¹. L'essai "A Defence of Cosmetics" cite non seulement Ovide, mais aussi Archigène, homme de science à la cour de Cléopâtre, Croton, contemporain de l'Empereur Trajan, Lucien, Juvénal, Xénophon et Aristophane. Beerbohm revient à ces auteurs et savants pour tenter d'expliquer le sens du renouveau des cosmétiques qu'il affirme observer dans l'Angleterre des années 1890, et il évoque longuement, à titre de comparaison, les femmes romaines ou grecques à leur toilette. Son

¹ Voir CECIL, *Max* 97.

insistance subtile sur le fait que le phénomène fut surtout remarquable à l'époque de la décadence de l'Empire romain ne fit qu'irriter davantage le public victorien qui s'effrayait d'y voir une quelconque comparaison avec la fin de leur propre siècle. Sa réaction fut aussi violente que l'essai de Beerbohm était osé pour une époque prônant avec conviction les vertus de la simplicité et du naturel, et *Punch* immortalisa une fois de plus la colère de Mrs Grundy dans les vers suivants :

ARS COSMETICA

How would the little busy bore
 Improve on Nature's dower,
 And praise a painted Laïs more
 Than maidens in their Flower !
 How deftly he dabs on his grease,
 How neatly spreads his wax ;
 And finds in dirty aids like these
 The charm that Nature lacks.
 In barber-born, cosmetic skill,
 "Art" would be busy too ;
 And folly finds some business still
 For popinjays to do ! ¹

La colère du public victorien était principalement nourrie par sa conviction intime que Max Beerbohm ne pouvait que penser réellement ce qu'il avait écrit. Il est vrai que l'essai, ne serait-ce qu'en raison de son titre, était en apparence très polémique². Prenant le ton du prophète annonçant l'apocalypse, Beerbohm commence par affirmer avec gravité l'avènement des cosmétiques : "The Victorian era comes to its end and the day of sancta simplicitas is quite ended. The old signs are here and the portents to warn the seer of life that we are ripe for a new epoch of artifice"³. La référence à la fin du siècle et à la fin de l'ère victorienne n'est pas gratuite lorsqu'on sait la crainte sourde que constituait alors le passage vers le vingtième siècle, et son but est de renforcer le ton prophétique des premiers paragraphes. L'essai s'annonce donc comme une sorte de manifeste où Beerbohm explique que les cosmétiques constituent le grand espoir de la civilisation en ce qu'ils sont des agents de créativité et de vérité.

La thèse apparemment défendue par Beerbohm est toute simple malgré les diverses fioritures de style de l'essai. Evoquant le dix-huitième siècle, époque à laquelle, selon lui,

¹ Cité dans BEHRMAN, *Portrait of Max* 51.

² L'idée initiale de Beerbohm était de l'intituler "The Philosophy of Rouge". Plus tard, l'essai parut sous le titre beaucoup plus neutre de "The Pervasion of Rouge".

³ BEERBOHM, "A Defence of Cosmetics" : 65.

éthique et étiquette n'étaient qu'une seule et même chose, il démontre que la généralisation du maquillage chez les femmes ne peut qu'être positive puisqu'elle permet de réconcilier l'âme et le visage, la substance et l'apparence, en les rendant indépendants l'un de l'autre. Comme Baudelaire avant lui dans son essai "Eloge du maquillage" (1863), Beerbohm semble donc juger que l'artifice ne peut qu'améliorer l'être humain :

Too long has the face been degraded from its rank as a thing of beauty to a mere vulgar index of character or emotion. [...] I have no quarrel with physiognomy. For my own part, I believe in it. But it has tended to degrade the face aesthetically, in such wise as the study of cheirosophy has tended to degrade the hand. And the use of cosmetics, the masking of the face, will change this. We shall gaze at a woman merely because she is beautiful, not stare into her face anxiously, as into the face of a barometer.

How fatal it has been, in how many ways, this confusion of soul and surface ! Wise were the Greeks in making plain masks for their mummers to play in, and dunces we not to have done the same !¹

Selon Beerbohm, le ton horrifié de la plupart des Victoriens face à ce phénomène s'explique par le fait que l'homme a toujours tendance à penser que l'être masqué — ou maquillé — a pour but premier de cacher derrière une apparence ou une surface figées une nature profonde inavouable. La réaction face à l'art de Beardsley découlait de cet état d'esprit :

The very jargon of the hunting-field connects cunning with a mask. And so perhaps came man's anger at the embellishment of women — that lovely mask of enamel with its shadows of pink and tiny pencilled veins, what must lurk behind it ? Of what treacherous mysteries may it not be the screen ? Does not the heathen lacquer her dark face, and the harlot paint her cheeks, because sorrow has made them pale ?²

Pourtant, constate Beerbohm, l'artifice est la force créatrice de l'univers, celle qui permet à l'homme de se détacher de la Nature pour se rapprocher de Dieu — une affirmation qui dut faire bondir plus d'un critique victorien à une époque où l'artifice était au contraire considéré comme une volonté parjure de refuser l'oeuvre de Dieu et de vouloir la modifier pour la parfaire.

Au fur et à mesure que les arguments s'ajoutent les uns aux autres, l'écriture de Beerbohm s'emballe, comme à la recherche des raffinements les plus extrêmes. La conclusion, telle une scène de toilette à la Beardsley avec sa profusion de détails, est proche du délire et rappelle certaines descriptions fiévreuses de *A Rebours* :

¹ BEERBOHM, "A Defence of Cosmetics" : 71.

² BEERBOHM, "A Defence of Cosmetics" : 68.

Positively rouge will rob us for a time of all our reason ; we shall go mad over masks. Was it not at Capua that they had a whole street where nothing was sold but dyes and unguents ? We must have such a street, and, to fill our new Seplasia, our Arcade of the Unguents, all herbs and minerals and live creatures shall give of their substance. The white cliffs of Albion shall be ground to powder for loveliness, and perfumed by the ghost of many a little violet. The fluffy eider-ducks, that are swimming round the pond, shall lose their feathers, that the powder-puff may be moonlike as it passes over loveliness's lovely face. Even the camels shall become ministers of delight, giving their hair in many tufts to be stained by the paints in her colour-box, and across her cheek the swift hare's foot shall fly as of old. The sea shall offer her the phucus, its scarlet weed. We shall spill the blood of mulberries at her bidding. And, as in another period of great ecstasy, a dancing wanton, la belle Aubrey, was crowned upon a church's lighted altar, so Arsenic, that "green-tress'd goddess," ashamed at length of skulking between the soup of the unpopular and the test-tubes of the Queen's analyst, shall be exalted to a place of highest honour upon loveliness's toilet-table¹.

Le ton de la fin de l'essai, avec sa personnification de l'artifice et de la beauté qui deviennent sous la plume du jeune étudiant de véritables déesses du plaisir, est de plus en plus pompeux et grandiloquent. Le prophète a désormais fait place à l'esthète, au disciple de Pater et de Wilde, dont les phrases semblent avoir été polies jusqu'à ce qu'elles brillent de leurs plus beaux feux. La profusion des détails, la grâce légère de l'ensemble, rappellent le style rococo en peinture et en architecture et horrifièrent le public victorien qui restait persuadé que seuls les décadents français étaient capables de tels excès dans la recherche du raffinement. Ce qu'il n'avait pas compris, comme dans le cas de Beardsley, c'est que Beerbohm ne faisait qu'affecter cette affectation et que loin d'être prophétique ou polémique, le ton de son premier essai était avant tout parodique.

Beerbohm avait voulu utiliser dans "A Defence of Cosmetics" une technique narrative à laquelle il eut souvent recours par la suite et qui lui permit d'exprimer en toute sincérité la plupart de ses idées. Véritable masque narratif, la parodie lui permettait de rester détaché de sa véritable position, de se poser en spectateur de ses propres affirmations et de cacher son message final pour mieux le révéler. Elle entraînait également une relation de jeu ou de participation avec le lecteur que Beerbohm, tout comme Wilde ou Beardsley, recherchait avant tout. "A Defence of Cosmetics" est en fait typique de la notion de "sur-masque" si chère à Max Beerbohm² : l'auteur semble prêcher l'artifice de façon si naturelle que le lecteur ne se rend pas compte qu'il y a là un double masque et que le naturel n'est justement que le fruit d'un artifice suprême. "A Defence of Cosmetics", de plus, est fondé sur une ambiguïté qui renforce le jeu de masques narratifs déployé par

¹ BEERBOHM, "A Defence of Cosmetics" : 82.

² Le mot est un essai de traduction de la notion d'"Übermask", introduite par Edward Gordon Craig dans le domaine du théâtre au début du vingtième siècle.

l'auteur. Beerbohm, certes, détestait le maquillage chez les femmes, comme le montre son admiration pour la jeune actrice Cissie Loftus, qu'il aimait justement parce qu'elle apparaissait sur scène sans maquillage¹. Pourtant, en tant qu'ami et admirateur de Wilde et de Beardsley —notamment dans la première moitié des années 1890—, en tant que dandy et jongleur de masques, il ne pouvait qu'être fasciné par ce phénomène typique des raffinements extrêmes d'une civilisation sur le déclin. Cette position intermédiaire — qui fait écrire à Felstiner : "In the 'Defence of Cosmetics' [Beerbohm] found a mask to project the roles of aesthete and counter-aesthete at once" — est une illustration de la distance dont Beerbohm sut toujours faire preuve vis-à-vis de son époque, et de la pose de spectateur détaché qu'il adopta tout naturellement dès le début de sa carrière.

Face à l'incompréhension du public victorien qui n'avait pas su pénétrer au-delà du premier masque de son essai, Beerbohm décida de se justifier dans une lettre parue dans le second volume du *Yellow Book* sous le simple titre "A Letter to the Editor". Exprimant tout d'abord sa surprise face au "lynchage" véritable dont il avait été l'objet de la part des critiques, il résume rapidement certaines des réactions les plus violentes :

What in the whole volume seems to have provoked the most ungovernable fury is, I am sorry to say, an essay about Cosmetics that I myself wrote. Of this it was impossible for any one to speak calmly. The mob lost its head, and, so far as any one in literature can be lynched, I was. In speaking of me, one paper dropped the usual prefix of "Mr." as though I were a well-known criminal, and referred to me shortly as "Beerbohm" ; a second allowed me the "Mr." but urged that "a short Act of Parliament should be passed to make this kind of thing illegal" ; a third suggested, rather tamely, that I should read one of Mr. William Watson's sonnets. More than one comic paper had a very serious poem about me, and a known adherent to the humour which, forest-like, is called new, declared my essay to be "the rankest and most nauseous thing in all literature." It was a bomb thrown by a cowardly decadent, another outrage by one of that desperate and dangerous band of madmen who must be mercilessly stamped out by a comity of editors².

La lettre, très courte, explique ensuite les véritables intentions parodiques de l'auteur pour revenir peu à peu, de façon assez progressive, au ton de l'essai "A Defence of Cosmetics". Une fois de plus, l'argumentation de Beerbohm, fondée sur une contradiction flagrante, reste finalement très ambiguë et dut déconcerter le public victorien plutôt que le rassurer. D'un côté, sa façon d'écrire dans un style très recherché, à la limite du précieux parfois, et de jongler avec des épithètes rares et des mots français, latins ou grecs, montre que son rejet de l'artifice n'est que partiel. De l'autre, il semble s'indigner

¹ CECIL, *Max* 100.

² BEERBOHM, "A Letter to the Editor" : 281-282.

qu'on puisse le classer parmi les "décadents" — au sens large du terme — tout en prenant la défense inconditionnelle d'Emile Zola et en se rangeant du côté des innovateurs dans les domaines de l'art et de la littérature :

It is a pity that critics should show so little sympathy with writers, and curious when we consider that most of them tried to be writers themselves, once. Every new school that has come onto the world, every new writer who has brought with him a new mode, they have rudely persecuted. The dulness of Ibsen, the obscurity of Meredith, the horrors of Zola — all these are household words. It is not until the pack has yelled itself hoarse that the level voice of justice is heard in praise. [...] Where [the critics] see not beauty, let them be silent, reverently feeling that it may yet be there, and train their dull senses in quest of it¹.

Tout comme sa parodie n'est que partiellement sincère, son indignation n'est que pseudo-indignation. Par ce moyen, le public devait rester jusqu'au bout en alerte, à la recherche du moindre détail permettant de situer enfin ce jeune auteur. Le jeu atteint son apogée dans la conclusion de la lettre, où Beerbohm prévient le public de l'imminence du danger des masques et de l'artifice, utilisant des tournures telles qu'il reste impossible de faire la part du vrai et du faux, de la sincérité et de la parodie :

There are signs that our English literature has reached the point, when, like the literatures of all the nations that have been, it must fall at length into the hands of the decadents. The qualities that I tried in my essay to travesty — paradox and marivaudage, lassitude, a love of horror and all unusual things, a love of argot and archaism and the mysteries of style — are not all these displayed, some by one, some by another of les jeunes écrivains ? Who knows but that Artifice is in truth at our gates and that soon she may pass through our streets ? Already the windows of Grub Street are crowded with watchful, evil faces. They are ready, the men of Grub Street, to pelt her, as they have pelted all that came before her. Let them come down while there is still time, and hang their houses with colours, and strew the road with flowers. Will they not, for once, do homage to a new queen ? By the time this letter appears, it *may* be too late !²

La forme même de la lettre, adressée très respectueusement à Henry Harland sous les mots "Dear Sir", et concluant par la formule "Meanwhile, Sir, I am, your obedient servant, MAX BEERBOHM"³, entre elle aussi dans le jeu avec le public puisque la réponse ne s'adressait certainement pas au rédacteur en chef mais aux critiques et lecteurs qui n'avaient pas compris "A Defence of Cosmetics". Comme Harland dans ses essais signés "le Nain Jaune", Beerbohm renforçait ici la portée de son coup de théâtre et se mettait constamment en avant, révélant et cachant à la fois sa véritable personnalité sous divers masques, et impliquant toujours le public au maximum — suivant en cela l'une des

¹ BEERBOHM, "A Letter to the Editor" : 283-284.

² BEERBOHM, "A Letter to the Editor" : 284.

³ BEERBOHM, "A Letter to the Editor" : 284.

bases de la politique éditoriale de John Lane selon laquelle l'agressivité des lecteurs était toujours préférable à leur indifférence.

L'ambiguïté à la base de "A Defence of Cosmetics" et "A Letter to the Editor" fait partie d'un schéma plus général que Beerbohm utilisa de nouveau de façon légèrement différente dans "A Note on George the Fourth", un essai sur la vie du roi et de sa cour. Lorsque plus tard Ada Leveson posa à Beerbohm quelques questions sur son oeuvre, celui-ci lui répondit à propos de son essai sur George IV :

I meant all I said about George, but I did not choose to express myself quite seriously. To treat history as a means of showing one's own cleverness may be rather rough on history, but it has been done by the best historians, from Herodotus to Froude and myself. Some of my "George" was false, and much was flippant ; but why should a writer sit down to be systematically serious, or else conscientiously comic. Style should be oscillant¹.

Cette déclaration est essentielle pour la bonne compréhension des essais à visée historique de Beerbohm. La vérité historique s'avère ne pas constituer le but premier de l'auteur qui lui préfère une fois de plus un mélange subtil de faits attestés et d'inventions personnelles où les détails romancés ne sont pas toujours ceux qui paraissent les moins vrais. Comme chez Oscar Wilde, les notions de vérité et de mensonge sont remplacées chez Beerbohm par celles de beauté ou de laideur, et sa philosophie est d'affirmer ce qu'il voudrait être la vérité ("I meant all I said..."), se fondant généralement sur des critères purement esthétiques. La caricature que fit Beerbohm du roi, dans laquelle George IV ressemble tout particulièrement à Oscar Wilde, peut se comprendre par les points de ressemblance physique et morale entre les deux hommes, mais aussi se lire d'une manière plus générale comme un clin d'oeil de Beerbohm à celui qui lui inspira en grande partie, en début de carrière du moins, une majorité de ses sujets ainsi que sa technique narrative.

Le roi George IV, symbole de l'époque de la Régence qui précéda l'ère victorienne, est ici loué par Beerbohm pour les mêmes raisons qu'il fut critiqué par ses contemporains, c'est à dire sa frivolité et la vie de plaisirs qu'il voulut toujours mener, oubliant par là-même le plus souvent ses devoirs de roi envers son pays. L'auteur évoque rapidement la garde-robe impressionnante de George IV, son amour des femmes et de la bonne chair, sa passion pour les bals masqués et son humour inspiré de Sheridan. Le roi est décrit comme un homme sachant saisir les moments de bonheur se présentant à lui

¹ Interview accordée par Max Beerbohm à Ada Leveson pour *Sketch*. Cité dans CECIL, *Max* 104.

pour en tirer le maximum de plaisir — un véritable disciple de Pater avant l'heure. Le Londres de l'époque est dépeint comme un endroit où les fêtes masquées vont bon train, et où l'on s'amusait tant que Beerbohm pense sincèrement que les dandys fatigués de la fin du dix-neuvième siècle ne survivraient pas à une seule de ces journées de folie :

London must have been a splendid place in those days — full of life and colour and wrong and revelry. [...] Which of *our* dandies could survive a day of pleasures such as this ? Which would be ready, dinner done, to scamper off again to Ranelagh and dance and skip and sup in the rounda there ? Yet the youth of this period would not dream of going to bed before he had looked in at White's or Crockford's for a few hours' faro¹.

La société de George IV était donc positive et pleine de vie, et semble ainsi s'opposer à la lassitude ambiante des années 1890 que Beerbohm n'oublie pas d'évoquer :

We to-day are living a decadent life. All the while that we are prating of progress, we are really so deteriorate ! There is nothing but feebleness in us. Our youths who spend their days in trying to build up their constitutions by sport or athletics, and their evenings in undermining them with poisonous and dyed drinks, our daughters who are ever searching for some new quack remedy for new imaginary megrim, what strength is there in them ?²

Dans le contexte ainsi décrit, les éléments historiques sont difficiles à distinguer des inventions de Beerbohm, tant l'auteur est enthousiaste et convaincant dans sa présentation. Des références passagères à Lord Byron, George Brummell, Sir Walter Scott tendent à assermenter les affirmations de Beerbohm, mais parmi les épisodes plus privés de la vie du roi, certains ne sont guère vérifiables. Partant de plusieurs faits de base, Beerbohm brode sa propre vision des choses sur le canevas historique, mais en toute sincérité puisqu'il parvient ainsi à embellir son sujet selon ses propres critères, et que pour lui la sincérité n'est qu'une question d'esthétique. Si dans "A Defence of Cosmetics" et "A Letter to the Editor", le style oscillait entre la polémique et la parodie, il hésite ici entre la reconstitution historique et l'invention pure et simple, mais demeure semblable dans son but premier de créer l'ambiguïté et de forcer le lecteur à réévaluer ses conceptions de la vérité et du mensonge. "A Note on George the Fourth" aborde d'ailleurs subtilement cet aspect des choses. Parlant de la réception du roi auprès de son peuple, Beerbohm écrit : "And I think it to the credit of the reading mob that, by reason of his beautiful style, all that he said was taken for the truth, without questioning"³. Cette phrase est typique non pas tant du véritable esprit de la Régence que de la finesse de Beerbohm

¹ BEERBOHM, "A Note on George the Fourth" : 250.

² BEERBOHM, "A Note on George the Fourth" : 249.

³ BEERBOHM, "A Note on George the Fourth" : 248.

qui exposait à propos de George IV et de son peuple une relation qu'il désirait entre lui-même et son public. La conclusion de l'essai "A Note on George the Fourth" insiste sur le fait que la mauvaise image de George IV, véhiculée par des grands écrivains comme Thackeray, vient indubitablement du fait que ceux-ci voulurent l'évaluer selon les standards moraux de la période victorienne, ce que Beerbohm juge non valable, voire inconcevable : "In fact he applied to his subject the wrong method in the wrong manner, and at the wrong time"¹, affirme-t-il à propos de Thackeray. Certains pourraient objecter à Beerbohm que lui aussi applique les normes d'une autre époque à la vie et aux accomplissements de George IV. La réponse était probablement sous-entendue : le cas n'était pas le même car les années 1890, par leur redécouverte de ces notions de masque et d'artifice, par leur désacralisation de la Nature au profit du Style, étaient proches dans l'esprit de l'époque de George IV et pouvaient donc se permettre de la juger sans craindre de la déformer.

L'essai sur George IV constitue un nouveau pas dans l'élaboration de la théorie du masque chez Beerbohm. Dans son évaluation finale, l'auteur regrette que les changements sociaux et moraux introduits par ce roi n'eurent pas le temps de pénétrer en profondeur le peuple anglais, et s'effacèrent aussi vite qu'ils étaient venus :

A pity that George's predecessor was not a man, like the Prince Consort, of strong chastening influence ! Then might the bright flamboyance which George gave to Society have made his reign more beautiful than any other — a real renaissance. But he found London a wild city of taverns and cock-pits, and the grace which in the course of years he gave to his subjects never really entered into them. The cock-pits were gilded and the taverns painted with colour, but the heart of the city was vulgar, even as before. The simulation of higher things did indeed give the note of a very interesting period, but how shallow that simulation was, and how merely it was due to George's own influence, we may see in the light of what happened after his death. The good that he had done died with him. The refinement he had laid upon vulgarity fell away, like enamel from withered cheeks. It was only George himself who had made the sham endure. The Victorian Era came soon, and the angels rushed in and drove the nymphs away and hung the land with reps².

Dans ce passage, Beerbohm semble expliquer l'échec de Dorian Gray qui n'avait jamais réussi à faire concorder surface et profondeur, physique et âme, et dont l'expérience ne pouvait que mener à l'échec le plus total. On retrouve ici l'idée déjà développée plus haut selon laquelle le masque ne peut devenir un instrument positif que lorsqu'il parvient à établir le lien entre l'âme et le visage. En cas contraire, il n'est qu'un mensonge inutile et

¹ BEERBOHM, "A Note on George the Fourth" : 249.

² BEERBOHM, "A Note on George the Fourth" : 268-269.

dérisoire dont les conséquences ne peuvent être que négatives, voire dangereuses, comme dans le cas de Dorian Gray.

L'essai que Beerbohm fit paraître dans le volume suivant du *Yellow Book*, tout simplement intitulé "1880", reprend des caractéristiques propres à "A Defence of Cosmetics" et "A Note on George the Fourth". Une fois de plus, le véritable Beerbohm est intouchable derrière ses différents masques, et la distance qu'il établit entre son sujet et lui-même ne fait que renforcer l'impression qu'il donnait d'être un observateur amusé de l'histoire. L'extrait suivant, où il donne son avis final sur les années 1880, rend très bien à travers le champ lexical de la pantomime et de la scène, cette position particulière de l'auteur qui, quoique fasciné et irrésistiblement attiré par ce qu'il décrit, garde toujours une distance évidente par rapport à son sujet :

There is always something rather absurd about the past. It is easy to sneer at these Mashers, with their fantastic raiment and vacuous lives. It is easy to laugh at all that ensued when first the mummings and the stainers of canvas strayed into Mayfair. To me the most wonderful moment of the pantomime has always seemed to come when the winged and wired fairies begin to fade away and, as they fade, clown and pantaloons tumble on, joggling and grimacing. The social condition of 1880 fascinates me in the same manner. Its contrasts are irresistible¹.

L'image du spectacle fascinait d'ailleurs le jeune auteur, même s'il écrivit plus tard un article intitulé "Why I Ought Not to Have Become a Dramatic Critic"² dans lequel il affirmait ne pas apprécier le théâtre malgré son activité de critique théâtral pour le *Saturday Review* pendant de nombreuses années. N'avait-il pas toujours été amoureux d'actrices, et n'en épousa-t-il pas finalement une ? Pour lui, en fait, le théâtre était une façon de représenter la vie, et il aimait se mettre dans la peau du spectateur attentif mais détaché qui se délectait à faire revivre sous sa plume certaines périodes privilégiées de l'histoire, tout en affirmant : "The past differs from the present only as a revival differs from a new play"³.

Comme dans ses descriptions de la Régence, Beerbohm retrouve dans "1880" son enthousiasme communicatif lorsqu'il évoque cette période synonyme selon lui d'amusement et de frivolité dont Oscar Wilde fut l'une des figures les plus en vue : "Peacock feathers and sunflowers glittered in every room, the curio shops were ransacked

¹ BEERBOHM, "1880" : 282.

² Cité dans Harold ACTON, "Max Beerbohm — a Dandy Among English Classics", *Essays by Divers Hands* 38 (London : Oxford UP, 1975) 8.

³ Cité dans GRUSHOW, *Max Beerbohm* 31.

for the furniture of Annish days, men and women, fired by the fervid words of the young Oscar, threw their mahogany into the streets"¹. Plus que pour son évocation des années 1880 et son insistance, une fois de plus, sur toutes les manifestations de la beauté et des apparences qu'elles générèrent, l'essai est intéressant par la position même de Beerbohm. Le jeune auteur se déguise une fois de plus en historien sans jamais cacher totalement son esprit brillant et incisif. Après une introduction où il demande au lecteur de l'excuser pour le peu de documents valables qu'il a pu trouver sur la décennie, Beerbohm semble tout d'abord suivre scrupuleusement la démarche de l'historien en rappelant, avec force détails, les changements politiques et sociaux annonçant l'avènement des années 1880, dont la chute de Disraeli et le changement occasionné par l'arrivée des Whigs au pouvoir. Tel un scientifique commentant une bibliographie de recherche, Beerbohm n'hésite jamais à forcer le ton et à jouer le parfait chercheur :

Strangely enough, no historian has yet written of this most vital epoch. Nor are the contemporary memoirs, though indeed many, very valuable. From such writers as *Montague Williams, Frith, or the Bancrofts*, you gain little peculiar knowledge. [...] Good memoirs must always be the cumulation of gossip, but gossip, alas, was killed by the Press. In the tavern of the barber's shop, all secrets passed into every ear, but from the morning paper little is to be culled. Manifestations are made manifest to us, but the inner aspect of things is sacred. I have been seriously handicapped by having no real material, save such newspapers of the time as *Punch, or the London Charivari, The Queen, The Lady's Newspaper*, and others. The idea of excavation, which in the East has been productive of such rich material for the historian, was indeed suggested to me, but owing to obvious difficulties had to be abandoned. I trust then that the reader may pardon any deficiencies in so brief an excursus by reason of the great difficulties of research and the paucity of intimate authorities².

Cette introduction fort scientifique en apparence, qui cite de véritables historiens de l'époque, est toutefois immédiatement contrebalancée par le ton trop sérieux de l'essai qui présente les années 1880 comme une période mémorable et reculée de l'Histoire, alors que quelques années seulement s'étaient écoulées depuis :

A desire to have lived in the eighteenth century is common to all our second-rate *littérateurs*. But for my own part, I have often felt that it would have been nice to live in that bygone epoch when society was first introduced into the mysteries of art and, not losing yet its old elegant *tenue*, first babbled of blue china and white lilies and of the painter Rossetti and of the poet Swinburne³.

La suite de l'essai continue de jouer sur ce ton à double tranchant que Beerbohm aimait utiliser comme masque narratif. D'un côté, il donne de nombreux exemples vérifiables et

¹ BEERBOHM, "1880" : 278-279.

² BEERBOHM, "1880" : 276.

³ BEERBOHM, "1880" : 275.

cite des sources fort sérieuses sur la période. De l'autre, sa conclusion relativise cet aspect et fait ressortir toute la subjectivité de l'essai dans une pirouette finale habituelle chez Beerbohm :

Perhaps, in my study of the period, I may have fallen so deeply beneath its spell that I have tended, now and again, to exaggerate its real importance. I lay no claim to the true historical spirit. (...) To give an accurate and exhaustive account would need a far less brilliant pen than mine. But I hope that, by dealing, even so briefly as I have dealt, with its more strictly sentimental aspects, I may have lightened the task of the scientific historian. And I look to Professor Gardiner and to the Bishop of Oxford¹.

Comme dans les autres essais, la position de Beerbohm reste ambiguë du début à la fin puisque tout le sérieux de sa démarche est renversé par ces quelques phrases, et derrière ses multiples jeux de masques, le véritable Max reste intouchable.

Après une interruption de plusieurs mois à la suite du départ forcé de Beardsley, Beerbohm fit paraître de nouveau une contribution dans le volume 9 du *Yellow Book* sous le titre "Poor Romeo". L'histoire est celle d'un personnage historique mineur de la Régence, Romeo Coates, qui, par amour pour une femme, accepta un jour de se ridiculiser en jouant publiquement *Roméo et Juliette* de façon grotesque. Telle est du moins la version de Beerbohm qui, dans "A Note on George the Fourth", avait déjà fait une allusion au personnage, le comparant à un paon faisant la roue dans ses beaux habits². Coates est présenté comme le type même des dandys ridicules au grand coeur des pièces de la Restauration, regroupés en anglais sous le terme de "fops". Romeo Coates ne fut qu'un personnage bien mineur de la Régence en dépit des quelques biographies qui lui furent consacrées en son temps, et pour le lecteur non averti, "Poor Romeo" apparaît tout d'abord comme l'histoire fictive de l'échec d'un homme — un thème qui devait se faire de plus en plus récurrent dans la prose ultérieure de Beerbohm. Bien sûr, l'auteur cite de nombreuses sources, parfois avec une précision étonnante ("As we may read in Vol. lxxviii. of *The Gentleman's Magazine* [...]"³), mais l'ensemble paraît si factice que le lecteur n'y croit tout d'abord pas :

¹ BEERBOHM, "1880" : 283.

² BEERBOHM, "A Note on George the Fourth" : "When all the town was agog for the fête to be given by the Regent in honour of the French King, Sheridan sent a forged card of invitation to Romeo Coates, the half-witted dandy, who used at this time to walk about in absurd ribbons and buckles, and was the butt of all the streetseers. When the poor fellow arrived at the entrance of Carlton House, proud as a peacock, he was greeted with a tremendous cheer from the by-standing mob, but when he came to the lacqueys he was told that he card was a hoax, and was sent about his business" (p. 266).

³ Max BEERBOHM, "Poor Romeo !", *The Yellow Book* 9 (Apr. 1896) : 169-181 [170].

Mr. Pryse Gordon, however, in his memoirs tells another tale. He professes to have seen nothing peculiar in Romeo's dress, save its display of fine diamonds, and to have admired the whole interpretation. The attitude of the audience he attributes to a hostile cabal. John R. and Hunter H. Robinson, in their memoirs of Romeo Coates, echo Mr. Pryse Gordon's tale. They would have done well to weigh their authorities more accurately¹.

Le ton moralisateur de Beerbohm vis-à-vis des critiques, son attitude d'historien sérieux et méthodique, paraissent forcés. Une simple vérification permet toutefois de vérifier que les auteurs cités ont bien existé et, qui plus est, ont bien écrit leurs souvenirs de Romeo Coates. Le *Dictionary of National Biography* atteste d'ailleurs les divers détails donnés par Beerbohm dans toute la première partie de la contribution, ce qui ôte tout doute possible quant à la nature des renseignements apportés par l'auteur. Du même coup, "Poor Romeo" bascule du côté de l'essai historique : en cela, il est typique des frontières très floues qui existaient alors entre les genres et avec lesquelles Beerbohm adorait jongler, ainsi que le remarque fort justement l'un de ses critiques :

[Max Beerbohm] wrote satire and parody that masqueraded as dramatic criticism. A Beerbohm caricature will yield the plot of a short story ; his short stories happily cross the line between fact and fiction ; his fictions are essayistic. In his life as in his art he negotiated the boundaries where contradiction becomes natural².

Une fois les faits de base posés, Beerbohm s'interroge sur les témoignages contradictoires qu'il a pu lire à propos de la fameuse soirée donnée par Coates durant laquelle celui-ci joua de façon si grotesque que la plupart des spectateurs quittèrent la salle. A partir de ce moment, les allégations de l'auteur deviennent invérifiables. Afin d'expliquer certains points obscurs de l'histoire de Coates, Beerbohm affirme s'être rendu à Bath pour y enquêter et avoir rencontré un vieux libraire dont le père a bien connu Coates. Les renseignements qu'il assure avoir obtenu du libraire — mais qu'aucune source officielle ne cite plus — sont les suivants : un jour, juste avant la fameuse représentation de *Roméo et Juliette*, Coates avait reçu une lettre qu'il avait déchirée avant de sortir. Le père du libraire avait alors ramassé les différents bouts et tenté de reconstituer le message, mais en vain. Les fragments de la lettre sont toujours en possession du libraire et, toujours selon Beerbohm, deux longues heures de travail intensif leur permettent de reconstituer le message : la lettre est signée E. T. L. , initiales d'Emma Tilney Long, la bien-aimée de Coates, et lui demande de se ridiculiser en public afin de regagner son amour. Dans le but de savoir pourquoi Emma voulait se venger, Beerbohm se rend à l'Hôtel de Ville pour y consulter les archives de l'époque. Il y trouve la clé après

¹ BEERBOHM, "Poor Romeo !" : 173-174.

² Lawrence DANSON, "Max and Mr McCall", *PULC* 47. 2 (1986) : 175-188 [175].

de longues recherches : le jour d'une *fête champêtre*, Coates avait fait tomber dans le bassin aux poissons la bourse pleine d'or de sa belle, et, ne sachant nager, il avait refusé d'aller la repêcher, lui offrant en échange de l'argent. Tous ces renseignements nouveaux sont présentés comme les fruits d'une longue recherche méthodique, mais que sont-ils en réalité ? Aucune preuve ne permet d'établir leur véracité, mais rien non plus ne vient les contredire. La technique de Beerbohm, une fois de plus, est très subtile : partant de faits réels présentés de telle manière qu'ils semblent fictifs, il change brusquement de tactique pour énumérer des faits apparemment fictifs mais qui paraissent réels. Les masques narratifs qu'il emploie sont donc toujours doubles, puisqu'au lieu d'affecter une attitude, il affecte d'affecter cette attitude — une position qui se retrouvera dans son conte "The Happy Hypocrite".

Un dernier point capital de l'ensemble des essais de Beerbohm pour le *Yellow Book*, et de l'ensemble de sa prose en général, réside dans le côté artificiel de son style qui ne fait que renforcer ses divers masques narratifs. Pour Beerbohm, la langue était une source de richesses infinies, et il aimait s'ingénier, tel Wilde avant lui, à épuiser tout le vocabulaire qui s'offrait à lui dans ses moindres nuances. Une propriété caractéristique de son style est son amour des mots français, latins ou grecs, toujours utilisés dans le but conscient de rendre encore plus précieuses ses phrases. Les exemples ne manquent pas, et des essais comme "A Note on George the Fourth" ou "Poor Romeo !" regorgent de mots en français comme *fête, beauté, exposition d'escrime, gauche, maître, haut monde, mot juste*, ou *début, rôle, première, protégé, encore, tristesse, fête champêtre, trouble, riche et surtout* (le vêtement). Les mots latins ou grecs sont plus rares mais parsèment certains textes : "you are mistaken, *toto coelo* mistaken", affirme-t-il dans "A Defence of Cosmetics"¹, pour ne citer qu'un exemple parmi d'autres. Toutes ces expressions ont pour la plupart un équivalent en anglais, mais, comme l'expliqua lui-même l'auteur, certaines nuances subtiles ne pouvaient être aussi bien rendues dans sa langue maternelle : "[My words] are not affected. At times there is word in the English dictionary by which I can express my shade of meaning. I try to think of a French, or Latin, or Greek one. If I can't, then I invent a word — such as "pop-limbo" or "bauble-tit" — often a compound of some well-known English word with an affix or prefix to point its significance. Sometimes I invent a word merely because the cadence of the sentence demands it"². La

¹ BEERBOHM, "A Defence of Cosmetics" : 77.

² Déclaration à Ada Leverson pour *Sketch*. Cité dans CECIL, *Max* 104.

recherche de la perfection de chaque mot était une caractéristique de l'ensemble d'une période pour laquelle le style était souvent plus important que le sujet traité, et Beerbohm lui-même ne niait pas ce trait de son caractère lorsqu'il affirmait haut et fort : "Well ! For my own part, I am a dilettante, a *petit maître*. I love best in literature delicate and elaborate ingenuities of form and style. But my preference does not keep me from paying due homage to Titanic force, and delighting, now and again, in its manifestation¹".

"The Happy Hypocrite" ou le masque dans le masque

La fascination pour le motif du masque chez Beerbohm devait se retrouver de façon encore plus littérale dans l'histoire "The Happy Hypocrite" parue dans le volume 11 du *Yellow Book*. L'histoire est celle d'un jeune aristocrate, Lord George Hell, qui malgré une vie de débauche tombe un jour soudainement amoureux d'une jeune fille très simple, Jenny Mere. Comme Jenny refuse de l'épouser en déclarant que ses traits ne reflètent pas la bonté qu'elle recherche chez un homme, Lord George se rend chez un marchand de masques et lui achète un masque de bonté. Il retourne alors auprès de Jenny sous le nom de George Heaven, et cette fois leurs sentiments sont réciproques. Peu de temps après, ils se marient et s'installent dans une petite hutte forestière où ils coulent des jours heureux jusqu'à ce qu'une des anciennes maîtresses de George Hell, La Gambogi, ne les retrouve. Dans sa fureur et sa méchanceté, elle arrache à George Hell son masque de bonté, mais à sa grande surprise le visage du jeune homme est devenu lui aussi un parfait reflet de la bonté, comme si son amour sincère pour Jenny l'avait totalement transformé, comme si à force de porter un masque de bonté il était devenu réellement bon. L'idée est celle déjà développée dans "A Note on George the Fourth" selon laquelle le masque devient la véritable nature de l'homme dès lors qu'il a été porté assez longtemps en cohérence avec les profondeurs de l'âme. Si les aspirations véritables de l'homme coïncident avec ce que révèle le masque, en d'autres mots si le porteur du masque parvient à vivre à la hauteur de son masque, ce dernier peut accéder au statut suprême de nouveau visage, plus naturel encore que le visage initial. Dans une conversation avec son biographe S. N. Behrman sur la fin de sa vie, Beerbohm exprima cette idée dans les termes suivants :

"I have always been interested in masks, you know," [Beerbohm] said. So was Yeats. I once began to collaborate with Aubrey Beardsley on a book about masks. We never finished it."

¹ Max BEERBOHM, "Ouida", *More*, 1897. Cité dans SWINNERTON, *The Georgian Literary Scene* 192.

"It would be easy," I [i. e. S. N. Behrman] said, "if just by buying a mask of goodness, a mask of beauty, you could achieve them both."

"But, oh, you have to live up to the mask, you know," said Max¹.

Ainsi, pour reprendre les mots de Jules Barbey d'Aurevilly, la théorie de Beerbohm tout comme celle de Beardsley était d'"arriv[er] ainsi au comble de l'art qui donne la main au naturel"². "The Happy Hypocrite", que le jeune auteur écrit comme une réponse à *The Picture of Dorian Gray* où l'échec de Dorian est justement de ne jamais parvenir à faire coïncider son Moi profond et le visage de beauté et de candeur qu'il affiche au grand monde, devait donc se lire comme un exemple d'une version saine et positive du masque qui tentait de réconcilier le public victorien avec ce motif qu'il abhorrait.

"The Happy Hypocrite" eut une destinée assez peu commune pour un conte mineur puisqu'il fut adapté au début du vingtième siècle par le chorégraphe Charles Weidman en une pièce moderne de mimes et de masques qui eut beaucoup de succès auprès du public³. Depuis son titre jouant sur le sens grec du mot "hypocrite" (l'acteur) jusqu'à son personnage central de dandy aristocrate, en passant par le décor de la Régence — cette époque de George IV et de Romeo Coates que Beerbohm appréciait tant — "The Happy Hypocrite" se joue de toutes les facettes du motif du masque tant d'un point de vue thématique que narratif. En effet, le genre du conte auquel l'histoire se rattache n'était qu'un moyen supplémentaire, classique chez cet auteur, de renforcer la valeur de cette notion de masque.

Dès le départ, l'histoire s'inscrit dans la tradition orale et débute comme un conte pour enfants. L'idée d'une morale finale est sous-jacente, d'autant plus que le narrateur prend un ton très moralisateur dans son introduction :

None, it is said, of all who revelled with the Regent, was half so wicked as Lord George Hell. I will not trouble my little readers with a long recital of his great naughtiness. But it were well they should know that he was greedy, destructive, and disobedient. I am afraid there is no doubt that he often sat up at Carlton House until long after bed-time, playing at games, and that he generally ate and drank far more than was good for him. His fondness for fine clothes was such, that he used to dress on week-days quite as gorgeously as good people dress on Sundays. He was thirty-five years old and a great grief to his parents⁴.

¹ Cité dans BEHRMAN, *Portrait of Max* 299.

² Cité dans SCARAFFIA, *Dictionnaire du dandy* 104.

³ Voir Eleanor KING, "The Magic of Masks", *Dance Magazine* (Aug. 1963) : 34-37 [37].

⁴ BEERBOHM, "The Happy Hypocrite" : 11.

Tous les ingrédients classiques de l'introduction du conte traditionnel se retrouvent ici : les références à l'on-dit ("it is said"), le ton sentencieux du narrateur, et les raccourcis narratifs ("I will not trouble my little readers with a long recital of his great naughtiness"). Dans les lignes suivantes s'ajoute l'image mythique du "grand méchant loup" à laquelle est assimilée le si bien nommé George Hell. Ici encore le ton est moralisateur (comme l'indique la dernière phrase), et la description outrée du vilain aristocrate en fait un monstre hybride qui, comme dans les contes traditionnels, effraie les petits enfants :

I am glad I never saw his lordship. They say he was rather like Caligula, with a dash of Sir John Falstaff, and that sometimes, on wintry mornings in St James's Street, young children would hush their prattle and cling in desolate terror to their nurses' skirts, as they saw him come (that vast and fearful gentleman !) with the east wind ruffling the round surface of his beaver, ruffling the fur around his neck and wrists, and striking the purple complexion of his cheeks to a still deeper purple. "King Bogey" they called him in the nurseries. In the hours when they too were naughty, their nurses would predict his advent down the chimney or from the linen-press, and then they always "behaved." So that, you see, even the unrighteous are a power for good, in the hands of nurses¹.

Le ton de cette introduction, une fois de plus, est parodique : le narrateur imite le narrateur traditionnel du conte, dépassant même par moments ses côtés les plus caractéristiques. Le narrateur, qui raconte son histoire avec la sagesse d'un fabuliste, et qui semble se placer dans un temps immémorial alors qu'il évoque l'époque bien peu lointaine de la Régence, n'est en vérité qu'un "faux-naïf" pour reprendre l'expression utilisée par un critique². L'étonnement qu'il nous fait partager tout au long de l'histoire en parsemant son texte d'un "Lo !" ou d'un "Behold !", n'est qu'un pseudo-étonnement destiné à guider le lecteur victorien dans son changement progressif d'attitude vis à vis de George Hell, afin que lui aussi soit témoin de la transformation graduelle de son âme et ne s'offense pas de la morale finale et de la part belle qu'elle fait au masque. Le conte n'est ici en fait qu'un masque pour faire passer, sous un aspect anodin, une idée subtile à des adultes : Max Beerbohm rendit ce fait plus explicite lorsqu'il publia ultérieurement l'histoire avec pour sous-titre "A Fairy Tale for Tired Men". Le lecteur adulte est invité à prendre part à une situation très artificielle puisqu'il doit prétendre, pour un moment au moins, se retrouver enfant dans sa nursery. C'est pourquoi le guidage narratif est capital au début de l'histoire : afin d'aiguiller son lecteur dans la direction qu'il désire qu'il suive, le narrateur accumule tout d'abord les indices de sa présence, multipliant les commentaires et les notes en bas de page, et jonglant habilement avec les pronoms "you" et "we" dans le but

¹ BEERBOHM, "The Happy Hypocrite" : 12-13.

² Robert VISCUSI, *Max Beerbohm ; Or, the Dandy Dante : Rereading with Mirrors* (Baltimore : Johns Hopkins UP, 1986) 84.

d'impliquer constamment le lecteur. Comme dans les essais, il a également recours aux références apparemment historiques — les extraits de *Contemporary Bucks* du Capitaine Tarleton¹ ou de la correspondance de Lord Coleraine² en sont des exemples —, à la seule différence que cette fois-ci, malgré les longs passages cités, ces références ne sont que de pures inventions déguisées en faits pseudo-historiques. Par la suite, une fois le cadre posé, le narrateur se fait plus discret, se contentant de quelques commentaires épars qui continuent d'influencer le lecteur mais de façon beaucoup plus indirecte.

Egalement typiques du conte sont les personnages de l'histoire. Lord George est tour à tour le fils dissipé et le jeune prince romantique qui par amour n'hésite pas à abandonner toutes ses richesses. Il est aussi, dans son désespoir lorsque Jenny le rejette la première fois, celui qui erre à la recherche de son amour et n'hésite pas à subir plusieurs épreuves initiatiques pour conquérir le cœur de sa bien-aimée. Les monstres sont ici remplacés par l'obligation dans laquelle George Hell se voit de renoncer aux plaisirs de la ville, symbole d'artifice et de dépravation, afin de gagner l'amour de Jenny, et par son exil forcé en plein cœur d'une forêt, synonyme de simplicité et de bonté. Jenny, elle, entre dans la catégorie tout aussi traditionnelle des jeunes filles candides et pures sauvées de leur solitude par un prince charmant. Elle s'oppose à la méchanceté et à la dépravation de La Gambogi, véritable sorcière qui traque les deux amoureux jusque dans leur cabane forestière et désire briser leur bonheur par le sort qu'elle croit pouvoir leur jeter en arrachant le masque de son ancien amant. Un quatrième personnage important, M. Aeneas, le marchand de masques, peut lui-aussi être assimilé aux personnages types du conte parmi lesquels il représenterait très certainement le magicien dans son antre dont le but ultime est d'utiliser ses pouvoirs à des fins positives et non destructrices, contrairement à La Gambogi. Enfin le "Merry Dwarf", qui se trouve auprès de Lord George lorsqu'il tombe amoureux de façon si soudaine et si inattendue, est une représentation moderne du traditionnel personnage de Cupidon qui, dès que la flèche de l'amour a atteint sa cible, se retire aussitôt de la scène pour ne plus y reparaître.

Dans ce cadre rigide du conte, si le motif principal est celui du masque, l'opposition thématique sur laquelle est fondée toute l'histoire est celle de l'artifice et du naturel. Avant de rencontrer Jenny, Lord Hell ne peut vivre qu'à la ville, symbole de plaisirs artificiels. Sa vie est passée à tricher au jeu, à participer à des mascarades, et à se

¹ BEERBOHM, "The Happy Hypocrite" : 11 et 37.

² BEERBOHM, "The Happy Hypocrite" : 13.

rendre au théâtre presque chaque soir en compagnie de sa maîtresse italienne, La Gambogi. En revanche, il ne connaît absolument rien des joies simples de la Nature. Jenny, elle, représente tout ce qui est naturel, et symboliquement elle vit à la campagne et déteste ce métier d'actrice qu'elle est obligée de faire pour gagner de quoi vivre. Lorsque Lord George voit Jenny sur scène et qu'il en tombe aussitôt follement amoureux, il utilise dans sa déclaration un langage grandiloquent et pompeux caractéristique de l'artifice de sa pensée, mais il opère déjà un premier pas vers le naturel en laissant pour la première fois s'exprimer ses sentiments :

"Miss Mere," he cried, "give ear, I pray you, to my poor words, nor spurn me in misprision from the pedestal of your Beauty, Genius and Virtue. All too conscious, alas ! of my presumption in the same, I yet abase myself before you as a suitor for your adorable Hand. I grope under the shadow of your raven Locks. I am dazzled in the light of those translucent orbs, your Eyes. In the intolerable whirlwind of your Fame I faint and am afraid"¹.

Cette déclaration, sincère dans tout son artifice, ne suffit toutefois pas à Jenny qui, en dépit de sa simplicité, sait lire les visages comme des miroirs de l'âme et des sentiments : "I can never be the wife of any man whose face is not saintly. Your face, my lord, mirrors, it may be, true love for me, but it is even as a mirror long tarnished by the reflection of this world's vanity"². Il est intéressant également de remarquer que George Hell exécute ses premiers pas dans la direction du naturel dans un décor de théâtre, pourtant lieu de l'artifice par excellence. Ce point est important dans la compréhension globale de l'histoire et permettra de mieux mettre en relief le sens de la scène finale.

Oubliant ses airs arrogants et fiers d'autrefois, George Hell, désespéré du refus de Jenny, sombre dans la mélancolie, et songe même à se suicider. Pour la première fois de sa vie de dandy, il trouve refuge dans un petit bois de Kensington, loin des bruits de la ville, et se demande avec horreur comment il a pu, pendant si longtemps, aimer une ville dont l'aspect est si sinistre. Symbole de son nouvel état d'esprit, ce décor naturel est toutefois également le décor de la mystification qu'il compte mettre sur pied pour être accepté de Jenny : il décide de se faire confectionner un masque de saint sous lequel il séduirait Jenny, l'épouserait et vivrait avec elle loin de la ville pendant le reste de ses jours. Là où le décor artificiel avait permis les premiers pas vers le naturel, le décor naturel

¹ BEERBOHM, "The Happy Hypocrite" : 18.

² BEERBOHM, "The Happy Hypocrite" : 19.

permet les premiers pas vers le mensonge : la symbolique des lieux semble indiquer dès le début de l'histoire les liens finalement très étroits existant entre l'artifice et le naturel.

Sur ce contexte contrasté entre artifice et nature vient alors se greffer l'image — littérale — du masque que Lord George désire se procurer. Le marchand de masques chez qui il se rend est le fournisseur de personnages célèbres depuis les Dieux de l'Olympe jusqu'à George Brummell, le dandy par excellence. La description de sa vitrine, où différents types de masques se superposent, ressemble curieusement à un tableau de James Ensor :

His window was lined as usual with all kinds of masks — beautiful masks with pink cheeks, and absurd masks with protuberant chins ; curious *πρ οσωπα* copied from old tragic models ; masks of paper for children, of fine silk for ladies, and of leather for working men ; bearded or beardless, gilded or waxen (most of them, indeed, were waxen), big or little masks. And in the middle of this vain galaxy hung the presentment of a Cyclops' face, carved cunningly of gold, with a great sapphire in its brow¹.

L'utilisation de l'adjectif "vain" pour caractériser ce magasin précise que Lord George pénètre ici dans le lieu artificiel puisque tous les objets qui l'entourent sont des représentations de mensonges, de mystifications. Lorsqu'il demande à M. Aeneas un masque de saint, aussi régulier qu'un miroir de l'amour pur, Lord Hell précise devoir le porter jusqu'à sa mort. M. Aeneas trouve le masque idéal, et entreprend de le poser définitivement sur le visage de son client. S'ensuit alors une cérémonie rituelle, précédée par l'histoire de M. Aeneas sur les dieux de l'Olympe qui la replace dans un contexte sacré, et suivie par la renaissance de George Hell sous les traits d'un homme nouveau dont les traits ne peuvent plus exprimer que la plus grande des bontés :

So, while Julius [the shop-assistant] heated the inner side of the waxen mask over a little lamp, Mr. Aeneas stood over Lord George, gently smearing his features with some sweet-scented pomade. Then he took the mask and powdered its inner side, all soft and warm now, with a fluffy puff. "Keep quite still, for one instant," he said, and clapped the mask firmly on his lordship's upturned face. So soon as he was sure of its perfect adhesion, he took from his assistant's hand a silver file and a little wooden spatula, with which he proceeded to pare down the edge of the mask, where it joined the neck and ears. At length, all traces of the "join" were obliterated. It remained only to arrange the curls of the lordly wig over the waxen brow.

The disguise was done. When Lord George looked through the eyelets of his mask into the mirror that was placed in his hand, he saw a face that was saintly, itself a mirror of true love. How wonderful it was ! He felt his past was a dream. He felt he was a new man indeed. His voice went strangely through the mask's parted lips, as he thanked Mr. Aeneas².

¹ BEERBOHM, "The Happy Hypocrite" : 21.

² BEERBOHM, "The Happy Hypocrite" : 26-27.

Cette initiation, digne des cérémonies rituelles de l'ancien temps, permet à George Hell de porter le visage d'un Saint. Une fois devenu autre, George se demande s'il n'est pas mal de tromper ainsi Jenny sur son identité, mais se rassure en pensant que le masque ne ment pas puisqu'il ne fait qu'exprimer le changement de son âme. Il retourne à la campagne quand tout à coup, comme par miracle (n'est-on pas dans un conte ?), Jenny en personne apparaît et tombe dans ses bras. Les deux jeunes gens décident de se marier et Hell continue sa progression vers le Bien en renonçant à tous ses biens matériels et en partant s'installer vivre dans une cabane toute simple au milieu des bois. La rupture avec son passé, déjà partiellement obtenue par l'application du masque sur son visage, semble être totale lorsque, le jour de son mariage, il signe le registre du nom "George Heaven". Comme chez Harland, les noms sont dans ce conte d'une grande importance car ils révèlent la véritable nature de leurs propriétaires, qu'elle soit cachée ou affichée. Le changement de personnalité de Lord George se lit aussi bien sur son visage que dans son nom, tout comme la simplicité de Jenny se retrouve dans son nom "Mere". Le raisonnement de Lord George, lorsqu'il décide de se masquer davantage en choisissant un faux nom est le suivant : "What name should he assume ? Under a mask he had wooed this girl, under an unreal name he must make her his bride. [...] Surely George Hell was dead, and his name had died with him. So he dipped a pen in the ink and wrote "George Heaven" for want of a better name"¹. Ici encore la notion de masque est ambiguë puisqu'au moment où il porte deux masques à la fois — celui de cire sur son visage et celui de son faux nom —, Lord George se rapproche de plus en plus de la bonté et du naturel que ces deux masques expriment.

Auprès de Jenny, George apprend en effet l'innocence, la richesse de la Nature, le bonheur simple. Il refuse que Jenny retourne au théâtre qu'elle déteste, et ne désire qu'une chose : une existence heureuse, paisible et retirée. L'atmosphère du conte se fait encore plus présente ici : "No king and queen in any palace of gold were happier than they. For them their tiny cottage was a palace, and the flowers that filled the garden were their courtiers. Long and careless and full of kisses were the days of their reign"². Cependant, malgré son bonheur, George ne peut s'empêcher d'être tourmenté par son jeu sur le masque, ce qui montre d'ailleurs qu'il est réellement devenu bon. Dans ses rêves, ce jeu

¹ BEERBOHM, "The Happy Hypocrite" : 35.

² BEERBOHM, "The Happy Hypocrite" : 36.

de masques est transposé différemment, mais la notion de trahison pour gagner Jenny est toujours présente :

Once he dreamt that he stood knocking and knocking at the great door of a castle. It was a bitter night. The frost enveloped him. No one came. Presently he heard a footstep in the hall beyond, and a pair of frightened eyes peered at him through the grill. Jenny was scanning his face. She would not open to him. Then, very stealthily, he crept round the castle and found a small casement in the wall. It was open. He climbed swiftly, quietly through it. In the darkness of the room, some one ran to him and kissed him gladly. It was Jenny. With a cry of joy and shame he awoke. By his side lay Jenny, sleeping like a little child¹.

Son passé n'est donc pas totalement oublié, et tant qu'il ne pourra avouer à Jenny son mensonge, il ne pourra être entièrement heureux. Autre problème, le visage de George Heaven ne peut qu'exprimer l'amour pur et reste immobile, ce qui l'empêche de sourire et d'exprimer d'autres sentiments :

At first, he had felt that his waxen mask, though it had been the means of his happiness, was rather a barrier 'twixt him and his bride. Though it was sweet to kiss her through it, to look at her through it with loving eyes, yet there were times when it incommoded him with its mockery. Could he but put it from him ! yet that, of course, could not be. He must wear it all his life. And so, as days went by, he grew reconciled to his mask. No longer did he feel it jarring on his face. It seemed to become an integral part of him, and, for all its rigid material, it did forsooth express the one emotion that filled him, true love².

Un jour, le passé de George Hell resurgit dans son bonheur presque sans faille sous les traits jaloux de La Gambogi. La Gambogi avait vu George Hell entrer chez le marchand de masques et en ressortir transformé. Après de longs mois de recherches, elle a enfin retrouvé son ancien amant et est bien décidée à le démasquer. Jenny, bien sûr, ne comprend rien à ce que dit la Gambogi, qui l'effraye par son apparence mauvaise. Mais lorsque la Gambogi, au comble de la fureur, arrache le masque de cire, sa surprise est grande : "For there, staring back at her, was the man she had unmasked, but, lo ! his face was even as his mask had been. Line for line, feature for feature, it was the same. 'Twas a saint's face"³. George, ne comprenant pas tout de suite, demande pardon à Jenny de l'avoir ainsi trompée sur sa nature, mais celle-ci le rassure vite, puisqu'elle ne voit qu'un visage qui est le pur reflet du masque, et un reflet encore plus beau puisqu'il n'est pas rigide :

¹ BEERBOHM, "The Happy Hypocrite" : 36.

² BEERBOHM, "The Happy Hypocrite" : 38.

³ BEERBOHM, "The Happy Hypocrite" : 43.

"Surely," said Jenny, "your face is even dearer to me, even fairer, than the semblance that hid it and deceived me. I am not angry. 'Twas well that you veiled from me the full glory of your face, for indeed I was not worthy to behold it too soon. But I am your wife now. Let me look always at your own face. Let the time of my probation be over. Kiss me with your own lips."

So he took her in his arms, as though she had been a little child, and kissed her with his own lips. She put her arms round his neck, and he was happier than he had ever been. They were alone in the garden now. Nor lay the mask any longer upon the lawn, for the sun had melted it¹.

Tout lien avec le passé est donc finalement rompu à ce moment. La scène finale est ambiguë puisqu'elle fait tomber les masques mais sous-entend en fait un artifice bien plus subtil dans ses manifestations que l'artifice de George Hell au début du conte : il s'agit de l'artifice qui paraît naturel, qui parvient si bien à feindre le naturel, qu'il en devient encore plus naturel que le naturel. Ici, la feinte suprême a pour décor le jardin dans la forêt, et comme depuis le début du conte, les lieux sont choisis en contrepoint avec l'événement principal afin de mieux faire ressortir les liens étroits entre les deux notions d'artifice et de naturel. En donnant à George Hell l'image de son Moi idéal — le vœu cher à tout dandy comme le fait remarquer Viscusi² — le masque de cire permet de cacher momentanément le visage de George jusqu'à ce qu'une parfaite harmonie s'installe entre son âme et son véritable visage. Contrairement à Dorian Gray qui mime la perfection mais n'est pas intérieurement parfait, George mime l'amour pur mais le ressent à l'intérieur : il n'existe donc pas d'écart entre sa personnalité profonde et son masque, si bien que lorsque le masque tombe, son mime de l'amour pur est devenu pour lui si naturel qu'il est sa véritable nature, donc son véritable visage. "The Happy Hypocrite" donne une version plus positive du masque et de la vie en montrant que l'artifice suprême est de parvenir à paraître naturel. Le visage de George Heaven n'est pas son visage naturel d'origine, mais il donne l'illusion de l'être. Comme les héros des pièces de la Restauration qui paraissaient d'autant plus naturels qu'ils parviennent à mimer l'affectation, George Hell est sauvé par le masque. A une époque où le jeu ambigu sur les masques avait entraîné Oscar Wilde en prison, il fallait toute la grâce et la subtilité du style de Beerbohm pour arriver à faire passer auprès du public victorien cette morale positive du masque — d'où le déguisement de conte pour enfants. Dans sa vie comme dans son art, après les excès de ses débuts, Max Beerbohm fut ainsi l'un des premiers à savoir utiliser la notion de masque sans choquer les conventions rigides du public victorien, et "The Happy Hypocrite" en est un exemple typique. Bien plus que Beardsley, dont l'esprit rebelle ne

¹ BEERBOHM, "The Happy Hypocrite" : 44.

² VISCUSI, *Max Beerbohm* 84.

pouvait que se heurter à une hostilité profonde, ou que Harland, dont la pensée "à rebours" était finalement régressive, il sut donner au motif du masque un esprit globalement constructif. Dans les années qui suivirent, d'autres auteurs imitèrent Beerbohm dans cette voie : comme lui, ils avaient admiré le génie de Wilde, et comme lui ils surent éviter de reproduire ses erreurs et ses excès.

**Sous-partie III : Généralisation aux
autres contributions**

L'étude de la notion de masque chez Aubrey Beardsley, Henry Harland et Max Beerbohm a montré que ce motif était un moyen utilisé pour parvenir à une définition du rôle de l'artiste dans la société, et, au-delà, de l'homme dans ses interrogations et ses doutes au seuil du vingtième siècle. En cela, tous trois étaient très proches de la façon de voir d'Oscar Wilde qui avait posé avant eux ce que Ian Fletcher appela le "dilemme décadent" et qu'il décrivit en ces termes :

What becomes evident from even a brief survey of the decade on its Decadence is the centrality of the notion of what I would call the Decadent dilemma. The Decadent is a man caught between two opposite and apparently incompatible pulls : on the one hand he is drawn by the world, its necessities, and the attractive impressions he receives from it, while on the other hand he yearns towards the eternal, the ideal, and the unworldly. The play between these two poles forms the typical Decadent subject matter and is at the root of the period's manner and particularly its mannerisms¹.

Ce jeu constant entre deux pôles opposés, symbolisé par le motif du masque qui est tentative de réconciliation des contraires, est toutefois de nature différente chez les trois hommes. Chez Beardsley, il s'exprime dans l'opposition entre les surfaces brillantes et la troisième dimension cachée et inquiétante qu'elles semblent sans cesse révéler puis dérober à nos yeux. Chez Harland, il se devine sous la fascination de ses personnages pour toutes les manifestations de beauté et de richesse extérieures, conjuguée à un isolement presque total et à un besoin constant de recourir à la mémoire pour fuir la réalité. Chez Beerbohm enfin, il est plus difficilement saisissable car il se réfugie derrière tant de masques ambigus qu'il devient presque impossible de définir le vrai du faux. Quelle que soit sa nature toutefois, ce jeu qui s'exprimait déjà dans les attitudes du dandy, les conversions esthétiques et l'utilisation de pseudonymes, était un véritable dilemme puisqu'il permettait à ces auteurs et artistes de se poser la question du devenir de l'homme.

Si le "dilemme décadent" est très nettement mis en évidence dans les collaborations de Beardsley, Harland et Beerbohm, il l'est également, de façon parfois plus ponctuelle ou moins évidente, dans l'ensemble des autres contributions artistiques et littéraires du *Yellow Book*, ce qui permet de se poser la question suivante : plus qu'un dilemme purement décadent, ce phénomène n'était-il pas finalement une caractéristique de l'ensemble de la fin du siècle ? La variété des styles et genres présentés dans le *Yellow Book* nous a déjà montré que le périodique, tout comme les années 1890, n'était pas

¹ Robert K. R. THORNTON, "Decadence in Later Nineteenth Century England", *Decadence and the 1890s*, éd. par FLETCHER 14-29 [26].

uniquement décadent. L'étude du motif du masque dans l'ensemble de ses contributions — sans plus se soucier des étiquettes diverses qu'elles purent se voir attribuer — nous permettra de conforter l'idée déjà entrevue plus haut selon laquelle se dessine derrière la richesse et la variété des styles et des genres présentés une unité de sens, une quête commune qu'il reste maintenant à définir, mais dont les grandes lignes nous ont déjà été données dans l'étude des contributions de Beardsley, Harland et Beerbohm.

Chapitre 13 : Jeux de masques et d'artifices

Une des premières caractéristiques globales des parties artistique et littéraire du *Yellow Book* réside indubitablement dans l'attrance pour ce que nous pouvons regrouper sous le terme général d'artifice, qui se manifeste de diverses manières dans les décors utilisés par ces écrivains et artistes, dans leur thématique ou dans leur style. Il existe bien sûr divers degrés d'artifice, le stade ultime étant atteint par les trois collaborateurs étudiés dans la partie précédente. Pourtant, même dans les contributions les plus éloignées dans l'esprit de celles de Beardsley, Beerbohm ou Harland, certains traits plus ou moins ponctuels rappellent souvent cet intérêt, tant et si bien qu'il devient possible, au-delà de toute classification, de définir un style commun à la grande majorité des contributions au *Yellow Book*.

Décors artificiels et style artiste

La première manifestation de l'esprit artificiel qui animait de nombreux artistes à la fin du siècle était l'utilisation fréquente de décors souvent précieux, riches ou jouant avant tout sur la notion d'apparence. Les décors pauvres n'étaient évidemment pas totalement absents, et il suffirait pour le prouver de citer certains tableaux de l'Ecole de Newlyn ou de Glasgow, ou bien certaines nouvelles naturalistes. Toutefois, l'idée d'Oscar Wilde selon laquelle l'aristocratie était "une matière d'art déjà épurée par la prédominance du style sur l'humain"¹, fit de nombreux émules à l'époque, comme le montrent les dessins des tendances arts décoratifs ou art nouveau, la plupart des poèmes et plusieurs nouvelles préférant se centrer sur les rapports entre aristocrates ou artistes — mais ne faisaient-ils pas partie de cette même catégorie d'"aristes" ou d'"artistocrates" que Harland aimait tant dépeindre ? Dans ce monde où le souci de l'apparence prédomine, les sentiments sont

¹ MERLE, *Oscar Wilde* 275.

souvent remplacés par des attitudes frivoles et futiles et des rapports presque uniquement superficiels entre personnages. Les contributions de Le Gallienne ou de Levenson sont des modèles du genre que nous ne manquerons pas d'évoquer plus longuement par la suite. Moins connues, mais moulées dans le même esprit, les nouvelles très courtes de Frances Huntley, "Points of View", "Lucille" ou "A Pen-and-Ink Effect", marquent également cette attirance pour l'univers des classes sociales supérieures et leurs préoccupations qui pourraient paraître bien futiles à des yeux extérieurs. Comme Arthur Moore dans "Second Thoughts", Oswald Sickert dans "Kathy" ou Evelyn Sharp dans certaines de ses contributions, Huntley utilise le côté décoratif de ses personnages avant toute chose, ce qui lui permet de peindre un tableau plein de grâce et de légèreté fait de petites touches délicates, à l'image de Lucille dans la nouvelle du même nom : "[she was] a riddle, a puzzle — oh, but a very charming puzzle in brown hair and hazel eyes and sensitive contours"¹.

Les mêmes caractéristiques se retrouvent dans la partie artistique. *Fine Feathers Make Fine Birds* d'Amelia Baüerle (Fig. 34) ou *The Fairy Prince* de Charles Conder² (Fig. 35) sont par exemple typiques de cet univers de prédilection des années 1890. Dans le premier des deux dessins, la petite fille est comme parée de ses plus beaux atours — ce que reprend de façon ironique le titre — et parce qu'elle est évidemment déguisée, la notion de l'apparence est mise en valeur par le biais de l'évocation de ses vêtements. A ceci vient s'ajouter la tapisserie sur laquelle elle se détache, qui rivalise de préciosité avec ses habits. La présence du paon et de sa magnifique queue aux plumes chatoyantes vient renforcer la vanité de l'ensemble. *The Fairy Prince* (Fig. 35) est lui aussi caractérisé par son abondance de détails, tous plus précieux les uns que les autres. Le cadre lui-même, envahi puis dépassé par une végétation stylisée et foisonnante que rien n'arrête, pose le personnage principal dans un contexte bien précis. Le paon est ici remplacé par deux cygnes majestueux qui glissent sur l'eau, emportant sur leur dos un prince masqué et lui aussi paré de ses plus beaux atours. Ce dessin, comme bien d'autres, fit dire à Symons que le génie de Conder était à la fois bizarre, plein de délicatesse, de fantaisie et de perversité³. Le critique ajouta à son sujet : "Conder is the painter of disillusion : his imaginary figures wander where, only in Watteau, *le frisson* is made woman, to that

¹ [HUNTLEY], "Lucille" : 53.

² Charles CONDER, *The Fairy Prince*, *The Yellow Book* 13 (Apr. 1897) : 287.

³ Arthur SYMONS, "Charles Conder", cité dans Karl BECKSON éd., *The Memoirs of Arthur Symons : Life and Art in the 1890s* (University Park, Pa. ; London : Pennsylvania State UP, 1977) 184.



Fig. 34 : *Fine Feathers Make Fine Birds* (Amelia Bäuerle)



Fig. 35 : *A Fairy Prince* (Charles Conder)

fantastic region where fancy dress is to those beings who inhabit it a necessary part of their existences ; where one has an instinctive aversion for *le bas peuple* — who indeed are rarely permitted to enter into the company of their betters¹". Les éventails sur soie de l'artiste, dont un exemple est reproduit plus haut (*Fig. 21*), entrent dans cette même catégorie pour leur évocation d'un monde frivole et gracieux, empreint d'un charme désuet qui semble ne pouvoir appartenir qu'à un passé déjà révolu et que l'on regrette avec nostalgie. Rien dans ces évocations ne vient déranger la parfaite harmonie du sujet et des couleurs. De nombreux autres dessins parus dans le *Yellow Book* illustrent à des degrés moindres les excès rococo que des artistes comme Conder se plurent à réinventer. Dans un genre entièrement différent, les portraits aristocratiques peints par un Sargent, un Lavery, un Walton ou un Rothenstein allaient également dans cette direction de la recherche des apparences et de l'artifice puisque les personnages qu'ils dépeignaient appartenaient à un monde de surface avant tout : ils étaient toutefois moins typiques des années 1890.

Sur ces décors précieux et raffinés qui attirèrent de si nombreux écrivains et artistes de la fin du dix-neuvième siècle, venait souvent se greffer une image symbolisant cette idée fondamentale de la surface et de l'apparence — celle du miroir, déjà étudiée dans l'art de Beardsley. Il serait impossible de citer tous les exemples d'utilisation de ce motif dans les diverses contributions du périodique, mais quelques exemples choisis dans les domaines de l'art et de la littérature permettent d'en cerner rapidement la signification. Dans la nouvelle "Points of View" de Frances Huntley, par exemple, une jeune fille qui se souvient avec honte de s'être laissée embrasser par un inconnu, regarde son reflet dans un miroir :

... and in the glass, it seemed to her that her eyes looked bold and glittering, and her hair, with its carefully followed outlines and burnished softly-curving richness, appeared shapeless, unkempt unconsidered... Her ball-gown ! she tore it from the box where it lay in fragrant mistiness... it was disgraceful, it was immodest almost, she would never wear it again, never dance again, never see that man again...

And as she stood before the glass, with passionate quivering lips, and eyes burning with stinging unfallen tears, the strange delicious thrill stole through her once more, the roseate flickers glowed on her cheek, the kiss seemed to touch her once more with lingering pleasure... Ah, surely there was a point of view, surely there was a difference ?

She tasted in that moment something of the weakness of womanhood — its pitiful groping artificiality, its keen passionate realness².

¹ SYMONS, "Conder", cité dans BECKSON, *The Memoirs* 187.

² [HUNTLEY], "Points of View" : 51.

Le miroir renvoie à la jeune fille l'image superficielle qu'elle croit donner d'elle-même, et lui fait revivre l'instant passionné du baiser. Le miroir, ou "vanitas", n'est-il d'ailleurs pas le symbole de la vanité, à la fois dans le sens d'"éphémérité" (de la vie, de l'amour, de la jeunesse) et de "vantardise" (celle de la jeune fille face à cet instant fugace d'intimité) ? Toutefois, comme tous les miroirs, il n'est pas seulement mensonge puisqu'il laisse entrevoir à la jeune fille les faiblesses de sa personnalité et celles de toutes les femmes en général. La même idée, légèrement adaptée, est reprise à la fin de la nouvelle "A Pen-and-Ink Effect" où la jeune héroïne, Effie, se fait lire la lettre d'un homme qu'elle a cru aimer et qui vient de se marier. Bouleversée sur le coup, elle se réfugie dans sa chambre pour y réfléchir, quand soudain ses yeux rencontrent un miroir :

Her eyes met the wide dark ones in the mirror.
 "Poor girl ! oh, the poor, poor girl !" The mirror looked clouded, vanished quite,
 grew clear again.
 "To think I could ever have loved him !
 For a moment she hid her shamed, white face.
 "Feel up for a game of tennis, Ronald, Sydney, Edith !" her voice pealed out. One
 must do something to work off this mad joyous thrill of freedom, liberty...looking
 forward !
 She dashed down the stairs with a wild whirl of frills and lace-edges¹.

Ici, le miroir fait prendre conscience à Effie de l'erreur qu'elle allait commettre. Lorsqu'elle voit son regard se refléter, elle ne le reconnaît qu'à peine ("Her eyes met the wide dark ones"), et son exclamation ("the poor, poor girl") semble s'adresser à une autre personne qu'elle-même car elle refuse d'être le reflet qu'elle aperçoit devant elle. La buée qui semble recouvrir le miroir est symbolique de l'état de confusion de son esprit, et lorsqu'elle se dissipe, ses doutes s'envolent avec, et d'un ton enjoué et déterminé, elle se tourne vers l'avenir afin que son reflet dans le miroir coïncide de nouveau avec l'image qu'elle désire donner d'elle-même. Comme le masque, le miroir se présente ici comme un instrument d'identité : il n'est qu'une image de la réalité, mais une image qui aide l'homme à mieux la percevoir², ou, pour reprendre les termes de Lacan, qui constitue un stade "formateur de la fonction du Je"³.

¹ [HUNTLEY], "A Pen-and-Ink Effect" : 291.

² Voir à ce sujet ce qu'écrit H. SCHWARTZ dans "The Mirror in Art", *The Art Quarterly* (Summer 1952) : 96-118 [99] : "By creating an image of the visible world, a kind of reduced *copie trompeuse* of optically perceptible facts, the mirror also becomes not only a symbol of Truth or *Veritas*, but also exemplifies the new approach of man towards nature".

³ Voir Jacques LACAN, "La stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique", *Écrits* (Paris : Seuil, 1966) : 92-100.

Le face-à-face que le miroir instaure entre la réalité et son illusion est également rendu dans plusieurs contributions artistiques. Dans *The Mantlepiece*¹ (Fig. 36), par exemple, Steer peint une femme accoudée devant un miroir. Son reflet est parfaitement symétrique, et il est difficile de le distinguer de son visage réel — une preuve supplémentaire de la frontière parfois à peine perceptible existant entre la réalité et l'illusion. Pour le spectateur, toutefois, le miroir révèle plus que le reste du tableau puisqu'il lui permet d'apercevoir l'arrière-plan de la pièce où se trouve la femme et qui n'apparaît que sous forme de reflet. La même technique, très classique chez les peintres de toutes époques, mais particulièrement exacerbée à la fin du dix-neuvième siècle, est reprise par Sickert dans *The Old Bedford Music-Hall*² (Fig. 42) entre autres. Le jeu sur l'apparence est, dans le cas de *A Mantlepiece*, uniquement rendu par la présence du miroir, puisque la femme dépeinte, tout de sombre vêtue, ne révèle aucun trait particulièrement artificiel. Trois autres contributions également publiées dans le *Yellow Book* ajoutent à cette image du miroir d'autres instruments d'artifice, renforçant ainsi sa valeur de tromperie apparente.

Le premier de ces dessins, *The Mirror* d'Edmund Joseph Sullivan³ (Fig. 37), a recours à un double jeu de miroirs puisque une femme tournant le dos à un miroir sur pieds tient à la main un petit miroir afin, très probablement, de vérifier l'arrangement de sa coiffure. La scène, déjà artificielle de par la présence des deux miroirs et de cette femme en train de se recoiffer, l'est rendue encore davantage par le costume porté la femme et les rideaux de l'arrière-plan qui donnent à l'ensemble un air de scène de théâtre. Le dessin, de plus, est fondé sur une double symétrie très artificielle elle aussi puisque l'image reflétée dans la glace est contrebalancée par la symétrie entre les deux rideaux et les deux chandeliers qui encadrent le grand miroir. Ce dessin n'est qu'un exemple parmi d'autres de la saveur artificielle que Sullivan savait insuffler dans ses illustrations en noir et blanc, et le motif du miroir lui permettait de mettre en relief cette notion, de lui donner une profondeur plus aisément perceptible. Cette idée est reprise par David Young Cameron dans un dessin assez semblable dont le titre, *Vanity*⁴ (Fig. 39), est tout aussi descriptif de l'atmosphère dépeinte. La femme devant son miroir est cette fois assise, et seule sa gorge décolletée se reflète. Elle-aussi est habillée de façon très recherchée, et ses bijoux viennent

¹ Philip Wilson STEER, *The Mantlepiece*, *The Yellow Book* 5 (Apr. 1895) : 167.

² Walter SICKERT, *The Old Bedford Music-Hall*, *The Yellow Book* 2 (July 1894) : 221.

³ Edmund J. SULLIVAN, *The Mirror*, *The Yellow Book* 13 (Apr. 1897) : 235.

⁴ David Y. CAMERON, *Vanity*, *The Yellow Book* 13 (Apr. 1897) : 9.



Fig. 36 : The Mantlepiece (Philip Wilson Steer)



Fig. 37 : The Mirror (Edmund Joseph Sullivan)

rehausser le cachet artificiel de sa toilette. Le miroir lui-même, comme dans le dessin de Sullivan, se présente comme un instrument précieux, un véritable joyau. A ces éléments s'ajoutent les trois papillons bien inattendus dans cette scène d'intérieur, qui rappellent le piano dans le pré du dessin de Beardsley dans leur incongruité (*Fig. 24*). Ces papillons acquièrent donc une valeur artificielle malgré leur statut naturel au départ, et il n'est pas impossible qu'ils constituent une référence quasi-explicite à la signature papillon stylisée de Whistler. Le double sens du mot "vanity" prend ici toute sa valeur puisque la femme est présentée dans une attitude futile et frivole, et que son regard sur elle-même semble empli d'une grande complaisance. Une fois de plus, le miroir est associé à une femme à sa toilette, comme chez Beardsley ou Beerbohm, car ce moment privilégié de la journée était symbolique du culte suprême des apparences.

Le dernier exemple choisi est celui du dessin de Fred Ryland, illustrateur très peu connu du mouvement art nouveau, qui publia *The Mirror*¹ (*Fig. 38*) dans le volume 6 du *Yellow Book*. Une fois de plus, la scène représente une femme face à son miroir. Le décor, très art nouveau, est à la fois complexe et simple, puisque les lignes courbes qui décorent le panneau à l'arrière-plan forment finalement un ensemble épuré et stylisé qui s'accorde très bien avec les vêtements sobres mais élégants de la jeune femme. Le style est totalement différent de celui des dessins de Sullivan ou de Cameron, et alors que ces deux artistes multipliaient les détails précis des broderies ou des bijoux, Ryland utilise une ligne dépouillée, très proche de celle de Beardsley dont il fut probablement un imitateur. Son dessin ne paraît toutefois pas plus naturel que les deux précédents, car comme l'ensemble des artistes art nouveau, Ryland savait rendre artificielles les formes les plus simples et les plus pures. En ceci aussi il se rapproche de Beardsley, et il est même possible d'affirmer que la scène tout entière ressemble fortement aux scènes de toilettes de son inspirateur de par la présence des chandeliers posés symétriquement de chaque côté du miroir sur une table recouverte d'une nappe blanche, et de par la surface brouillée du miroir qui, au lieu de refléter le visage inquisiteur de la femme, ne fait que renvoyer une image inquiétante du néant. Une question se pose alors, comme elle s'était posée dans le cas de Beardsley : si le miroir permet à l'homme de partir en quête de son identité, que signifie cette image vide qu'il reflète parfois ?

¹ Fred RYLAND, *The Mirror*, *The Yellow Book* 6 (July 1895) : 279.

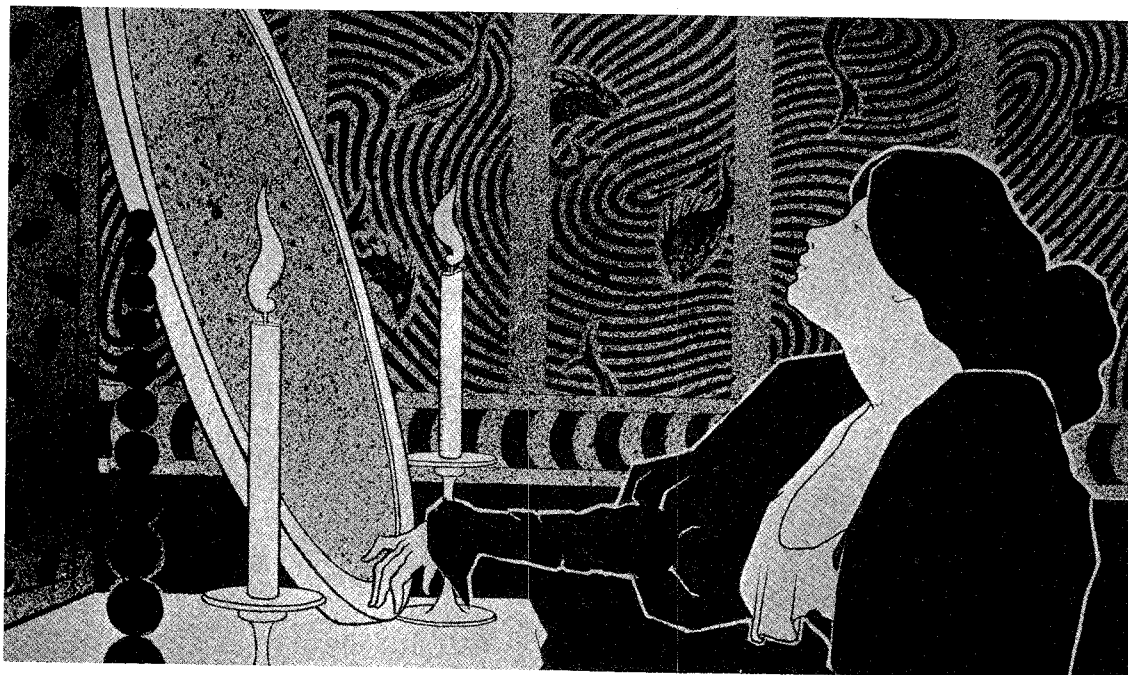


Fig. 38 : *The Mirror* (Fred Ryland)



Fig. 39 : *Vanity* (David Young Cameron)

Une réponse partielle est donnée dans une nouvelle de Charlotte Mew, "Passed", qui semble aller dans le sens vers lequel tendait tout l'art de Beardsley. "Passed" est l'histoire d'une jeune fille — la narratrice — qui découvre un jour une personne morte dans une petite chambre délabrée d'un quartier défavorisé et qui, par horreur de la pauvreté et de la mort, s'enfuit lâchement sans essayer de faire quoi que ce soit. Cette expérience marque tant la narratrice que lorsqu'elle se rappelle ce moment, sa mémoire se met soudain à déraiper vers un univers de monstres, de mort et d'enfermement où les choses les plus familières deviennent totalement étrangères et immatérielles :

My heart went home. The dear place was desolate. No echo of its many voices on the threshold or stair. My footsteps made no sound as I went rapidly up to a well-known room. Here I besought the mirror for the reassurance of my own reflection. It denied me human portraiture and threw back cold glare. As I opened mechanically a treasured book, I noticed the leaves were blank, not even blurred by spot or line ; and then I shivered — it was deadly cold. The fire that but an hour or two ago it seemed I had forsaken for the winter twilight, glowed with slow derision at my efforts to rekindle heat. My hands plunged savagely into its red embers, but I drew them out quickly, unscathed and clean. The things by which I had touched life were nothing. Here, as I called the dearest names, their echoes came back again with the sound of unlearned language. I did not recognise, and yet I framed them. What was had never been¹.

L'image centrale de cette description est ici aussi celle du miroir qui ne répond plus, qui ne reproduit plus la réalité puisque celle-ci a perdu toute substance. Tout comme les sons ne résonnent plus, les images ne se reflètent plus, et dans cet extrait de dérapage vers un univers fantastique où tous les éléments familiers existent sans toutefois posséder leurs fonctions habituelles, le spectre effrayant du néant de l'être se profile. Le miroir ne reflète pas le visage de la narratrice parce que la vie elle-même lui est refusée en raison de son acte de lâcheté. Cette même définition de l'homme comme fait de fragments reconstitués sur du vide a déjà été développée chez Beardsley : elle est illustrée également ici, de manière différente mais tout aussi directe.

"Quelle que soit sa forme et sa destination, le miroir est toujours un prodige où la réalité et l'illusion se côtoient et se confondent. [...] Figure de la figure, un simulacre détaché du corps rendu visible sur l'écran, un *alter ego*, un fantôme, un double du sujet qui en partage le sort, le reflet et son objet seraient indissolublement unis par des liens mystiques. Leur absolue identité semblait toujours tenir à un miracle qu'aucun artiste n'a jamais égalé"². Cette remarque de Baltrusaitis sur le fonctionnement du miroir explique

¹ Charlotte MEW, "Passed", *The Yellow Book* 2 (July 1894) : 121-141 [131-132].

² Jurgis BALTRUSAITIS, *Essai sur une légende scientifique — le miroir : révélations, science-fiction et fallacies* (Paris : Aline Elmayan, 1978) 281.

pourquoi celui-ci fut si souvent donné en exemple aux artistes, et pourquoi il exerça sur eux un véritable pouvoir de fascination. Instrument d'artificialité, puisqu'il est le reflet d'une apparence, le miroir était aussi, comme le masque, agent de vérité, de prise de conscience et de connaissance de soi-même. Il ne pouvait donc qu'intéresser au plus haut point ces artistes et écrivains des années 1890 dont le but ultime était de partir à la quête de leur identité, et il entra dans les divers instruments qu'ils utilisèrent pour tenter d'y parvenir.

Une alternative moderne et de plein air à ces décors précieux d'intérieurs raffinés fut le développement de l'image de la ville qui envahit peu à peu les domaines de l'art et de la littérature en cette fin de siècle, ouvrant en cela la voie aux grands poètes de la ville du début du vingtième siècle, dont T. S. Eliot (*The Waste Land*) et James Joyce (*Ulysses*)¹. La nouvelle situation de l'Angleterre et de l'Europe en général n'était évidemment pas étrangère à ce phénomène. Si seulement un cinquième d'Anglais vivaient dans des villes de plus de 10 000 habitants en 1801, ils étaient passés à plus de la moitié en 1851, et plus des trois-quarts en 1901². Cette progression fulgurante ne pouvait qu'inspirer les artistes, et elle le fit de diverses manières. Au début, associée à l'image de la saleté, de la honte, du vice et de la crainte de la révolution³, la ville faisait peur et poussait les Victoriens à exalter les vertus de la Nature. Il est vrai que ce développement rapide avait favorisé celui du dépravement et de la prostitution, si bien que la ville n'était plus considérée comme un centre de raffinement et de civilisation, et que la plupart des artistes s'y opposèrent pour des raisons d'ordre principalement moral. Il ne se trouva alors qu'un Dickens pour commencer à entrevoir la fascination qu'elle pouvait également exercer sur l'homme et chanter dans *Bleak House* (1853), *Little Dorrit* (1857) ou *Our Mutual Friend* (1865) sa multiplicité et son énergie.

Vers la fin du siècle, cependant, la ville revint au goût du jour pour à peu près les mêmes raisons qui l'avaient fait rejeter quelques années auparavant. Dépassant les a priori moraux des Victoriens, de nombreux poètes des années 1890, aussi différents que Henley et Symons, chantèrent leur fascination pour cette manifestation artificielle entièrement créée de la main de l'homme, et se mirent à évoquer de façon de plus en plus fréquente ses

¹ Voir G. Robert STANGE, "The Victorian City and the Frightened Poets", *VS* 11 (Supplement Summer 1968) : 627-640 [640].

² Voir Sally MITCHELL, éd., *Victorian Britain — An Encyclopedia* (Chicago ; London : St James Press, 1988) 162.

³ Voir STANGE, "The Victorian City".

lumières, ses bruits, ses lieux publics, ses habitants et ses rues. L'élargissement des thèmes abordés en prose comme en poésie était évidemment lié au développement de cette nouvelle image qui apportait un nouveau vocabulaire artistique et littéraire d'une richesse infinie. Pour ces artistes, la ville était donc source d'énergie créatrice, symbole de cosmopolitisme et ferment de courants nouveaux :

The city was a mechanical environment, a contingent disposition of multiple forces, a melting pot of human experiences, types and moral and emotional ferments. While in some sense it revealed the failure of nineteenth-century civilization [...] it also, by its very tension, produced a new sense of vitality ; for country living seemed to have lost its meaning and vigour, and the city, while the place of confusion and stress, offered a persistent energy and temptation, was the source of the stimulating, the intellectual, the exotic¹.

La ville devint ainsi un véritable mythe, et contrairement à l'idée reçue selon laquelle elle n'intéressa que les poètes dits "décadents", elle se retrouva dans l'art et la littérature de toute la fin du siècle, sous des formes certes différentes, mais toujours significatives. En 1901, Gilbert K. Chesterton, que l'on ne peut guère qualifier de "décadent", écrivit dans le *Defendant* :

[The] realisation of the poetry of London is not a small thing. A city is, properly speaking, more poetic even than a countryside, for while nature is a chaos of unconscious forces, a city is a chaos of conscious ones. The crest of the flower or the pattern of the lichen may or may not be significant symbols. But there is no stone in the street and no brick in the wall that is not actually a deliberate symbol — a message from some man, as much as if it were a telegram or a post card. The narrowest street possesses, in every crook and twist of its intention, the soul of the man who built it, perhaps long in his grave².

Chesterton tournait ainsi la page sur la controverse des années précédentes quant à l'intérêt et le sens moral de cette nouvelle image et rendait en quelque sorte celle-ci respectable et utilisable par l'ensemble des auteurs et artistes dignes de ce nom.

Dans le *Yellow Book*, l'image de la ville fut développée dans certaines contributions, mais de façon bien moins importante que certains critiques n'ont bien voulu l'affirmer. Dans la partie artistique, elle est principalement limitée aux contributions de Beardsley et aux scènes de music-hall de Sickert ainsi qu'à quelques tableaux ponctuels : à la fin du siècle, la ville n'était pas encore devenue un sujet d'importance dans le domaine

¹ Malcolm BRADBURY, *The Social Context of Modern English Literature* (Oxford : Basil Blackwell, 1971) 51.

² Gilbert K. CHESTERTON, "A Defence of Detective Stories", *The Defendant* (1901) 158-159, cité dans STANGE, "The Victorian City" : 639.

des arts picturaux où la Nature restait la principale source d'inspiration malgré les enseignements de Whistler. La partie poésie, en revanche, pourrait être plus intéressante à étudier car c'est dans celle-ci que, selon la légende, devraient se trouver les exemples les plus significatifs. En fait, la réalité est tout autre. Si l'on excepte le poème "Stella Maris" de Symons, qui décrit une prostituée, "To Salomé" de Wratislaw, qui présente une actrice de théâtre, ainsi que "London" de Davidson, l'ensemble de la poésie publiée dans le *Yellow Book* est une poésie de la Nature, dans la plus pure tradition des grands Victoriens malgré les différences de styles et de ton indubitables. Pour être plus précis, d'ailleurs, seul "London" mérite l'étiquette de "poésie de la ville", car si elles présentent des personnages purement citadins, les contributions de Symons et de Wratislaw ne traitent pas directement de la ville et de la fascination qu'elle pouvait exercer sur eux.

Dans "Thirty Bob a Week", Davidson chantait la complainte d'un employé de Londres qui avait bien du mal à vivre avec toute sa famille sur son seul salaire de trente shillings par semaine. Londres était toutefois également objet de fascination pour lui, et celle-ci s'exprima très bien dans un poème tout simplement intitulé "London" puisque la ville en était le seul et unique personnage :

Athwart the sky a lowly sigh
 From west to east the sweet wind carried ;
 The sun stood still on Primrose Hill ;
 His light in all the city tarries :
 The clouds on viewless columns bloomed
 Like smouldering lilies unconsumed.

"Oh, sweetheart, see, how shadowy,
 Of some occult magician's rearing,
 Or swung in space of Heaven's grace,
 Dissolving, dimly reappearing,
 Afloat upon ethereal tides
 Saint Paul above the city rides !"

A rumour broke through the thin smoke
 Enwreathing Abbey, Tower, and Palace,
 The parks, the squares, the thoroughfares,
 The million-peopled lanes and alleys,
 An ever-muttering prisoned storm,
 The heart of London beating warm¹.

Le poème est à la fois auditif et visuel. Une rumeur sourde s'en dégage dès le départ avec la référence au "soupir" emporté par le vent au-dessus la ville, et va croissant au moment où le poète semble se rapprocher de Londres, quittant le ciel, le soleil et les nuages pour se

¹ DAVIDSON, "London" : 233.

concentrer sur Primrose Hill et Saint-Paul puis, toujours dans un mouvement de descente, sur le centre de la ville avec ses rues, ses parcs, ses maisons et ses millions d'habitants. Le dernier vers, avec son utilisation de la métaphore du "coeur de Londres", parachève la personnification de la ville et donne une résonance bien particulière à l'ensemble du poème qui vibre sourdement de toutes ses cordes. Conjuguée à cette idée, la ville apparaît également comme noyée sous une couche de brouillard que le soleil parvient toutefois à transpercer. Le résultat est un tableau presque impressionniste, une harmonie de couleurs très whistlérienne où la ville apparaît irréaliste et où les touches de peinture encore humides semblent se dissoudre les unes dans les autres, évoquant la magie de Londres et le pouvoir de fascination qu'elle pouvait exercer sur le poète.

Davidson ne représentait pas la majorité des poètes du *Yellow Book* qui continuaient à s'inspirer de la Nature et de ses ressources et richesses infinies. La vision de la Nature avait toutefois changé depuis les grands poètes victoriens, et si celle-ci était toujours le sujet principal de la plupart des poèmes, elle n'en prenait pas moins une valeur toute particulière et était le plus souvent comparée à une oeuvre d'art, voire l'oeuvre d'art par excellence, puisqu'elle était née de la main de Dieu. Le poème publié par Alfred Hayes, un véritable hymne à la Nature et à Dieu, permet d'illustrer cette idée :

Let others strive for wealth or praise
 Who care to win ;
 I count myself full blest, if He,
 Who made my study fair to see,
 Grant me but length of quiet days
 To muse therein.

Its walls, with peach and cherry clad,
 From yonder wold
 Unbosomed, seen as if thereon
 September sunbeams ever shone ;
 They make the air look warm and glad
 When winds are cold.

[...]The sun my work doth overlook
 With searching light ;
 The serious moon, the flickering star,
 My midnight lamp and candle are ;
 A Soul unhardened is the book
 Wherein I write.

[...] Ashamed my faultful task to spell,
 I watch how grows
 The Master's perfect colour-scheme
 Of sunset, or His simpler dream
 Of moonlight, or that miracle
 We name a rose.

Dear Earth, one thought alone doth grieve —
 The tender dread
 Of parting from thee ; as a child,
 Who painted while his father smiled,
 Then watched him paint, is loth to leave
 And go to bed¹.

Le poète, assimilé à un peintre, se remet entre les mains de Dieu, l'Artiste Suprême de la Nature, celui qui en modèle les formes et en harmonise les nuances et les couleurs. La Nature dépeinte par Hayes prend ainsi une coloration artificielle que les références à la peinture et au "schéma des couleurs" viennent renforcer : elle devient à la fois le studio du peintre et sa source d'inspiration. Cette idée d'une Nature composée comme une oeuvre d'art est également centrale dans la poésie d'Olive Custance. Dans "Sunshine", par exemple, elle personnifie le Soleil, lui donnant les attributs d'un être humain supérieur, et sa comparaison des ombres des arbres avec un morceau de dentelle est typique des images qu'elle aimait utiliser et qui rendaient sa poésie artificielle malgré les sujets évoqués :

Oh, Sunshine Spirit, I have seen
 Your gold wings spread aslant the green ;
 Have watched their splendours trail along
 The woodland ways where wild flowers throng,
 And seen your slim feet slip between ; [...]

Stay, Spirit 'neath these sighing trees,
 Whose lace-like shadow broderies
 Dapple your dainty loveliness...
 Are you a dream ? I cannot guess...
 God's earth is full of mysteries...²

La Nature est ici décrite avec des termes se référant habituellement au domaine de l'art ou de l'artisanat, et prend ainsi une coloration différente. Le même procédé est utilisé chez Frances Nicholson dans son poème "Wait !" où les références à l'argent, à l'ambre et à l'améthyste, renforcées par l'utilisation du verbe "to glimmer", définissent une Nature rutilante comme une cascade de bijoux et semblent tout droit sortie d'un rêve ou d'un conte de fées :

Deep is the crimson in the west,
 And broader, deeper, fuller still
 The amber shafts and amethyst
 That fret the twilight of the hill.
 And wondrously in silver space
 The shadowy lake-world glimmers fair,
 A magic sunset and the grace

¹ Alfred HAYES, "My Study", *Yellow Book* 2 (July 1894) : 275-277.

² Olive CUSTANCE, "Sunshine", *The Yellow Book* 9 (Apr. 1896) : 187-188.

Of fairy woodland, all are here
 About my feet the blue-bells press,
 An azure sea of smiling bloom,
 And primroses' pale loveliness
 Thick clustered in the mossy gloom [...]¹.

Plus que la poésie de la ville, finalement pauvrement représentée, ces deux extraits de poèmes sont caractéristiques de l'ensemble de la poésie présentée dans les pages du *Yellow Book*. Leur façon de décrire la nature avec des termes artificiels, qui se rapproche de l'art de Beardsley et de son inclination à rendre artificielles les scènes les plus naturelles, leur valut souvent une réputation de décadence alors qu'elle n'était en fait qu'un point commun à toute la poésie de la fin du siècle.

L'image de la ville put davantage trouver son expression dans les nouvelles et essais du *Yellow Book*. Chez les auteurs naturalistes, elle fut le plus souvent utilisée en opposition à la campagne et permit de présenter des sujets nouveaux : pauvreté des grandes villes, monde de la prostitution et de la corruption, images de l'industrie qui envahissait peu à peu le paysage urbain. La ville était aussi le lieu d'émancipation de la femme et chez quelqu'un comme Ella D'Arcy, elle était le symbole du déchirement des couples. Les descriptions de la campagne devenaient alors une sorte de repoussoir pour mieux faire ressortir l'essence de la ville. Les coutumes arriérées présentées dans "Sub Tegmine Fagi" de Marie-Clothilde Balfour, par exemple, mettent en évidence les progrès associés à la grande ville. Très souvent, les deux lieux sont d'ailleurs symboliquement opposés, la ville représentant l'artifice, et le péché tandis que la campagne incarne la nature et la pureté. John Buchan rend très bien cette opposition dans ses descriptions des faubourgs déshérités de "A Captain of Salvation" qui semblent transpirer de tous les péchés que l'homme est capable de commettre. Un autre exemple est celui de Charles Burrow qui, dans la nouvelle "Pierre Gascon"², présente un homme profondément ancré dans les croyances et les traditions victoriennes et qui assimile la ville au péché et la campagne à l'innocence. Pierre Gascon a passé une vie très respectable, mais avant de mourir il désirerait commettre une bonne action afin de partir avec la conscience d'avoir au moins fait quelque chose d'utile dans sa vie. Un jour il sauve une femme qui allait se faire écraser par une charrette et meurt à sa place. Son médecin, qui lui avait conseillé de chercher à faire cette bonne action, juge que le geste est suffisant pour l'avoir sauvé. Symboliquement, la scène où Pierre Gascon sauve son âme se déroule en ville, comme

¹ Frances NICHOLSON, "Wait !", *The Yellow Book* 8 (Jan. 1896) : 371-372 [371].

² Charles K. BURROW, "Pierre Gascon", *The Yellow Book* 5 (Apr. 1895) : 121-129.

pour retourner les idées reçues que la morale victorienne lui avait imposées : le ville est finalement ici lieu de rédemption — une idée tout à fait nouvelle qui représentait à l'époque un grand pas en avant dans les mentalités.

Plus typiques encore de l'image de la ville à la fin du siècle, certaines contributions expriment une fascination souvent doublée de crainte envers la grande ville — Londres, Paris ou Rome, dans la plupart des cas. Le premier exemple frappant est celui de George Egerton dans sa nouvelle "A Lost Masterpiece" sous-titrée "A City Mood, Aug. 1893". Le narrateur, qui revient à Londres après un séjour à la campagne, mêle plus ou moins consciemment les images de la nature à celle de la ville ainsi que lui-même l'explique : "[...] I had come back — but the sights and sounds of my late life clung to me — it is singular how the most opposite things often fill one with associative memory"¹. Peu à peu son imagination se libère et la ville devient une sorte de grand livre animé qui fait défiler devant les yeux du narrateur et du lecteur les images les plus extravagantes :

The warehouses told a tale of an up-to-date Soll und Haben, one of my very own, one that would thrust old Freytag out of the book-mart. The tall chimneys ceased to be giraffic throats belching soot and smoke over the blackening city. They were obelisks rearing granite heads heavenwards ! Joints in the bricks, weather-stains ? You are mistaken ; they were hieroglyphics, setting down for posterity a tragic epic of man the conqueror, and fire his slave ; and how they strangled beauty in the grip of gain. A theme for Whitman !²

Cette même fascination se lit dans toute la prose de Richard Le Gallienne. Ses "Prose Fancies" se déroulent presque exclusivement à la ville mais la campagne y est souvent évoquée par contraste. L'essai "A Poet in the City" permet de cerner la vision que Le Gallienne avait de la ville car celle-ci y fait presque figure de personnage central. Londres est tout d'abord décrite comme une formidable bête humaine, un lieu de vacarme assourdissant qui attire et effraie à la fois :

The stream glides sweetly with a pleasant trotting tinkle of bells by the green park-side of Picadilly, and sweet is it to hear the sirens singing and to see them combing their gilded locks on the yellow sands of Picadilly Circus — so called, no doubt, from the number of horses and the skill of their drivers. Here are the whirling pools of pleasure, merry wheels of laughing waters, where your hansom glides along with a golden ease — it is only when you enter the First Cataract of the Strand that you become aware of the far-distant terrible roar of the Falls ! They are yet neatly two miles away, but already, like Niagara, thou hearest the sound thereof — the fateful sound of that human Niagara, where all the great rivers of London converge : the dark, strong floods surging out from the gloomy fastnesses of the East End, the quick-running streams from the palaces of the

¹ [EGERTON], "A Lost Masterpiece" : 189.

² [EGERTON], "A Lost Masterpiece" : 191.

West with its hansoms, the four winds with their omnibuses, the horses and carriages under the earth jetting upon their companies of grimy passengers, the very air busy with a million errands. [...] As I listened to the throbbing of the great human engines in the buildings about me, a rising and a falling there seemed as of those great steel-limbed monsters, weird contortionists of metal, that jet up and down, and writhe and wrestle this way and that behind the long glass windows of great water-towers, or toil like Vulcan in the bowels of mighty ships — an expression of frenzy seems to come up even from the dumb tossing steel, sometimes it seems to be shaking great knuckled fists at one and brandishing threatening arms, as it strains and sweats beneath the lash of the compulsive steam¹.

La ville est dépeinte tour à tour dans des termes de nature (l'eau, les cataractes, les chutes du Niagara) puis dans des termes humains : les moteurs battent comme des coeurs, les machines sont des monstres, des contorsionnistes aux membres de métal et semblent pouvoir penser et souffrir comme un homme. On est proche ici de certaines descriptions de machines par Zola. La plupart des images utilisées, très violentes, se réfèrent aux bruits variés de la ville qui, tel un robot gigantesque, semble posséder un pouvoir immense, physique comme moral, sur le narrateur. Cette même impression est évoquée dans un passage de "The Inner Ear" de Kenneth Grahame, où la ville prend toutefois un caractère entièrement négatif au contraire :

To all of us journeymen in this great whirling London mill, it happens sooner or later that the clatter and roar of its ceaseless wheels — a thing at first portentous, terrifying, nay, not to be endured — becomes a part of our nature, with our clothes and our acquaintances ; till at last the racket and din of a competitive striving humanity not only cease to impinge on the sense, but induce a certain callosity in the organ, while that more sensitive inner ear of ours, once almost as quick to record as his in the fairy tale, who lay and heard the grass-blades thrust and sprout, from lack of exercise drops back to the rudimentary stage. Hence it comes about, that when we are set down for a brief Sunday, far from the central roar, our first sensation is that of a stillness corporeal, positive, aggressive. The clamorous ocean of sound has ebbed to an infinite distance ; in its place this other sea of fullest silence comes crawling up, whelming and flooding us, its crystalline waves lapping us round with a possessing encirclement as distinct as that of the other angry tide now passed away and done with. The very Spirit of Silence is sitting hand in hand with us, and her touch is a real warm thing².

La ville est ici aussi décrite dans ces mêmes termes de vacarme assourdissant et en opposition, la Nature avec ses bruits à peine audibles représente l'univers du silence, celui qu'il est si difficile d'écouter avec attention lorsque l'oreille s'est habituée au bruit. Contrairement à Le Gallienne, Grahame exalte ce silence reposant, mais l'extrait de son essai est également caractéristique de l'impact de cette image de la ville sur les écrivains de la fin du dix-neuvième siècle en Angleterre.

¹ LE GALLIENNE, "A Poet in the City" : 206-207 et 209.

² GRAHAME, "The Inner Ear" : 73.

L'intérêt grandissant pour les décors artificiels ou précieux, conjugué à une découverte des possibilités artistiques de la ville, s'exprima également dans le langage d'un certain nombre d'écrivains qui, comme ils aimaient dépeindre la nature en termes artificiels, se tournèrent également vers le domaine de l'art pour exprimer toutes les nuances de leur pensée. Comme chez Aubrey Beardsley, la référence langagière devint de plus en plus artificielle, et cela s'exprima principalement dans certaines descriptions de personnages où le vocabulaire de la peinture remplaça celui habituellement utilisé. Deux exemples caractéristiques peuvent être cités à l'appui : d'un côté la description de l'héroïne de "A Modern Melodrama" dont le visage ressemble à une superposition de couleurs discordantes ("The fire-light glinted on the metallic gold of her hair, which clashed with the black of her eyebrows ; and the full, blue eyes, wide-set, contradicted the hard line of her red-vivid lips"¹) ; de l'autre le changement d'attitude de Basil Fillimer, personnage principal de la nouvelle "The Papers of Basil Fillimer" de H. D. Traill, exprimé en ces termes : "He 'shaded off' from a colourless indifference to a certain young woman of his acquaintance through various neutral tints of regard into a sort of pale sunset glow of affection for her"². Ces phrases ne sont que deux exemples parmi bien d'autres, choisis une fois de plus pour montrer que cette tendance transcendait toute notion de mouvement pour être le fait de l'ensemble d'une génération. Comme dans les poèmes de Hayes et de Custance cités plus haut, l'image de l'art est ici devenue une référence pour décrire un visage ou un sentiment naturel. Les deux phrases de Crackanthorpe et Traill sont très proches d'un tableau de Whistler ou d'un peintre impressionniste, dans leur manière d'exprimer les variations subtiles et à peine perceptibles d'un paysage par le biais de touches de couleurs se mêlant les unes aux autres. Ces descriptions constituent autant de preuves évidentes de ce désir de fusion des arts qui animait la fin du dix-neuvième siècle en Angleterre comme en France, et montrent comment le vocabulaire d'un domaine artistique (ici la peinture) pouvait se transposer dans un autre domaine artistique (ici la prose ou la poésie) et ainsi élargir le champ du langage dans des directions nouvelles qu'il restait à explorer.

Tout comme nous avons défini plus haut l'existence d'un dilemme fin de siècle transcendant toute notion de mouvement ou de tendance, il semble maintenant possible de définir un langage fin de siècle qui lui transcenderait toute notion de genre. En effet, le

¹ CRACKANTHORPE, "A Modern Melodrama" : 224.

² TRAILL, "The Papers of Basil Fillimer" : 24.

point commun entre la majorité des contributions présentées dans les parties artistique et littéraire du *Yellow Book* est la place que celles-ci donnent à la forme par rapport au contenu, à la pose artificielle par rapport à la substance. Ce souci s'exprime légèrement différemment selon les genres considérés. En poésie, il se lit derrière l'amour pour les formes fixes et artificielles dont le sonnet, et dans une expression des sentiments où le souci esthétique prend toujours le dessus sur celui de la sincérité : "the lesser lights of the 'Nineties [...] were more concerned with fashioning a verse neatly than feeling it"¹, écrivit plus tard le critique Charles Lewis Hind. Dans le domaine de la prose, il se devine dans l'utilisation de décors artificiels et de formes nouvelles où l'écriture semble se déguiser de diverses façons pour toujours surprendre le lecteur et devenir, dans certains cas extrêmes, un véritable but en soi. Dans la partie artistique, enfin, il s'exprime dans la tendance des peintres et illustrateurs de l'époque à préférer se concentrer sur la technique plutôt que sur le sujet, et à rejeter globalement l'art narratif au profit d'un art fait de touches allusives et suggestives d'une plus grande subtilité. Le langage artistique fin de siècle était donc un langage souvent précieux puisque, pour reprendre la définition donnée par Robertson dans son essai du *Yellow Book* sur le sujet, la préciosité représentait justement cette tendance à utiliser un langage différent du langage commun : "Ethically [...] preciosity is an assertion of individual or special personality as against the common usage of talk ; in other words, it is an expression either of egoism or of cliqueism in conversation or literature"². De plus, ce langage avait acquis une autonomie certaine, puisqu'il devenait une sorte de sujet principal en soi, et il pouvait par là-même explorer ses limites et les repousser, générant parfois des univers étranges à la limite du rêve et de la réalité.

Théophile Gautier, évoquant le style de Baudelaire et des décadents français en général, définit de la façon suivante ce qu'il appelait le stylisme ou le style de décadence :

Le poète des *Fleurs du Mal* aimait ce qu'on appelle improprement le style de décadence, et qui n'est autre chose que l'art arrivé à ce point de maturité extrême que déterminent à leurs soleils obliques les civilisations qui vieillissent : style ingénieux, compliqué, savant, plein de nuances et de recherches, reculant toujours les bornes de la langue, empruntant à tous les vocabulaires techniques, prenant des couleurs à toutes les palettes, des notes à tous les claviers, s'efforçant à rendre la pensée dans ce qu'elle a de plus ineffable, et la forme en ses contours les plus vagues et les plus fuyants, écoutant pour les traduire les confidences subtiles de la névrose, les aveux de la passion vieillissante qui se déprave et

¹ HIND, *Naphtali* 125.

² ROBERTSON, "Concerning Preciosity" : 82.

les hallucinations bizarres de l'idée fixe tournant à la folie. Ce style de décadence est le dernier mot du Verbe sommé de tout exprimer et poussé à l'extrême outrance¹.

Cette "syntaxe de l'épuisement"², comme la surnomma bien plus tard un critique français, trouva ses manifestations les plus évidentes dans la prose d'un Huysmans en France ou d'un Symons et d'un Wilde en Grande Bretagne. Richard Le Gallienne, dans ses descriptions délicates où chaque détail prend une valeur esthétique et où chaque sensation, qu'elle soit visuelle, olfactive, tactile ou auditive, est tout particulièrement exacerbée, était également typique de ces excès, comme le montre parmi bien d'autres exemples cet extrait de "Words Written to Music" :

I have eaten dinners delicate as silverpoints, in rooms of canary-coloured quiet, where the candles burn hushedly in their little silken tents, and the soft voices of lovers rise and fall upon the dreaming ear ; but I confess that it was the soothing quiet, the healing tones of light and colour, and the face of the Sphynx irradiated by some dream of halcyon's tongues à la Persane, rather than the beautiful food, that inspired my passionate peace. Mere roast lamb, new potatoes and peas of living green had made me just as happy, gastronomically speaking, and I dare not mention what I order sometimes, and even day after day with a love that never tires, when I dine alone !³

Dans ce passage, chaque mot rivalise de délicatesse et de préciosité, et la notion même de dîner est présentée en des termes esthétiques puisque la nourriture se voit qualifiée de "belle". La majorité des artistes fin de siècle ne s'abandonnèrent pas à ces extrêmes, mais la plupart empruntèrent à ce stylisme défini par Gautier et mis en application par des auteurs comme Le Gallienne un goût pour le détail toujours plus précis et les sensations toujours plus exacerbées, créant en quelque sorte un langage d'initiés, un code auquel se reconnaissait l'ensemble de la génération artistique et littéraire de la fin du siècle⁴.

Intimement lié à cette prédominance de la forme par rapport à la substance était le fait que le langage fin de siècle était toujours plus suggestif que dénotatif, comme si les collaborateurs du *Yellow Book*, entre autres, avaient essayé dans leur majorité de cacher le sens de leurs contributions en évitant soigneusement l'évident dans leur manière de s'exprimer⁵, à l'image de Max Beerbohm dans ses jeux de masques narratifs, ou de

¹ Théophile GAUTIER, *Portraits et souvenirs littéraires* (Paris, 1875) 170-171.

² Henri MITTERAND, "De l'écriture artiste au style décadent", *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt Universität zu Berlin* 18 (1969) : 617-623 [621].

³ Richard LE GALLIENNE, "Words Written to Music", *The Yellow Book* 12 (Jan. 1897) : 338-344 [338].

⁴ MITTERAND, "De l'écriture artiste au style décadent" : 621.

⁵ Voir Walter GRAHAME, *English Literary Periodicals* (New York : Octagon Books, 1966) 266 : "[The *Yellow Book's*] writers revealed a tendency to conceal the meaning of their stories by studious avoidance of the obvious".

Henry Harland dans ses dialogues fondés sur le double-entendre. Dans son essai sur Henry James, Lena Milman imagine que cet auteur devait sans cesse être hanté par l'idée que l'une de ses épithètes ait été mal placée, et son avis final sur la question pourrait s'appliquer à l'ensemble de la génération fin de siècle qui poussa souvent la recherche de l'épithète rare si loin qu'elle en devenait ridicule :

Occasionally, Mr. James's unremitting warfare against the Obvious, whether of epithet or of incident, has misled him into artificiality. He should remember that whereas the Obvious in life is always the most easily attainable, in art, convention has so fenced it round as to place it almost out of reach, and that sometimes startling effect is best produced by perfect simplicity of phrase¹.

Si dans la partie artistique, Beardsley est le seul véritable représentant de ce nouveau trait, dans la partie littéraire, les exemples se multiplient pour montrer, en reprenant les termes du "Nain Jaune", que les écrivains du *Yellow Book* étaient plus proches de la littérature féline ("Cat literature") que de la littérature canine ("Dog literature")² déjà définies plus haut. Les quelques exemples caractéristiques cités ci-dessous ont été choisis une fois de plus dans le but de présenter des auteurs a priori différents qui se rejoignent toutefois dans leur façon indirecte de s'exprimer, forçant le lecteur à une approche plus attentive et plus active s'il désire pénétrer au-delà du masque du langage.

Le premier exemple est volontairement une contribution écrite par un auteur strictement inconnu des années 1890, James S. Pyke-Nott, car les auteurs mineurs sont souvent plus caractéristiques encore que les autres des modes éphémères langagières. Sous le titre mystérieux "Scarlet Runners", Pyke-Nott raconte l'histoire très courte d'une maison et de ses habitants — une compagnie de danseurs vêtus de rouge décrits dans les termes suivants :

I never knew exactly how many they were, it would not have been easy to count them. Night and day they danced down the corridors and up the passages, and through a hall where a wonderful machine beat out the time for them, and seized them as they approached and whirled them round and sent them off again down the corridors, and that was great fun. It was never very light in any part of the dwelling [...] but they could see each other quite well, for they were all dressed in scarlet.

They must have been fond of dancing, and certainly there was plenty of company, but I think they found it monotonous for whenever they found a crack in the walls they at once forced their way out into the open, although they always died immediately³.

¹ MILMAN, "A Few Notes upon Mr. James" : 75.

² Voir l'essai "Dogs, Cats and Books" de [The Yellow Dwarf].

³ James PYKE-NOTT, "Scarlet Runners", *The Yellow Book* 11 (Oct. 1896) : 97-100 [98-99].

Derrière cette histoire proche du conte dans son incipit ("This is the story of a house — its history"¹), se cache indubitablement une sorte d'allégorie de la vie et de la mort. La maison, avec ses corridors, son horloge et ses murs parfois fissurés, n'est autre qu'une représentation du corps humain, de ses veines et artères, de son coeur et de ses plaies éventuelles. Les danseurs tout de rouge vêtus sont les globules rouges qui ne cessent d'être en mouvement jusqu'au moment de la mort — un moment décrit en des termes tout aussi implicites à la fin de l'histoire :

And one day there was a violent jerk and then some of the passages became blocked, and then the company began to crowd upon each other. The measure died out : silence and stillness settled throughout the place ; the dancers rested in crushed heaps. Their house had been hanged².

Une fois les différentes parties de l'allégorie identifiées, la lecture de ce passage devient évidente : suite à une attaque subite, les artères se bloquent, le coeur s'arrête de battre et le sang commence à coaguler. L'histoire de Pyke-Nott est bien bizarre et maladroite, mais elle est un exemple poussé à l'extrême de cet amour pour l'implicite et le double entendre qui plus tard devait déboucher sur les théories symbolistes d'un Yeats ou d'un Symons en Angleterre.

Egalement typiques de ce symbolisme du langage poussé à son extrême étaient les contributions de Richard Le Gallienne dont deux exemples un peu différents seront donnés ici. La première de ces contributions, sous le titre "The Answer of the Rose", met une fois de plus en scène le narrateur et sa compagne la "Sphyngé" qui assistent à une représentation de *Roméo et Juliette* de Shakespeare. Dans l'atmosphère d'amour qui se dégage de la pièce, tous deux vont se déclarer leur propre amour l'un pour l'autre, mais d'une façon indirecte et déguisée passant par le langage puisque pour évoquer son amour pour cette femme qui reste si distante envers lui, le narrateur utilise l'image de l'amour impossible entre la Rose et le Rossignol, qui avait inspiré Wilde quelque temps plus tôt dans son conte "The Nightingale and the Rose"³. Lorsqu'il demande à sa compagne pourquoi la Rose a des épines pour repousser le pauvre Rossignol qui lui chante continuellement son amour, celle-ci répond que ces épines sont des tests d'amour et que le Rossignol doit continuer à chanter pour la Rose pendant longtemps encore avant qu'elle ne se décide à répondre à son appel. Le narrateur et la "Sphyngé" s'avouent donc leurs

¹ PYKE-NOTT, "Scarlet Runners" : 97.

² PYKE-NOTT, "Scarlet Runners" : 99-100.

³ Oscar WILDE, "The Nightingale and the Rose", *Works* 292-296.

sentiments en se cachant derrière d'autres personnages symbolisant les difficultés de leur amour. Ils créent ainsi un nouvel univers langagier commun à tous deux dans lequel chacun comprend les non-dits de l'autre. La dernière phrase de la nouvelle est elle aussi, comme tout le début, empreinte de sous-entendus, puisqu'après avoir chanté à sa compagne une chanson d'amour, le narrateur lui demande simplement, sans d'ailleurs attendre de réponse, car il sait que celle-ci ne peut venir : "When may I expect the Answer of the Rose ?". Le titre de la nouvelle, fondé sur cette dernière phrase, mais transformé à la forme affirmative, renforce alors ces jeux de masques langagiers puisqu'il donne l'illusion d'une réponse qui ne viendra jamais¹. Ici encore le jeu sur le non-dit est capital, car dans le nouvel univers créé par les deux amoureux, le refus de répondre de la Rose est un fait implicite attesté que la narrateur ne cherche pas à transformer. Le rôle du lecteur est de le comprendre à son tour, et pour ce faire, il doit être capable de déchiffrer lui aussi le sens profond se cachant derrière la surface des mots échangés, et de comprendre que si ce nouveau langage fait de nuances semble venir de l'esprit plus que du coeur, il n'est en fait qu'une façon de masquer des sentiments que l'on refuse d'extérioriser.

Cette même idée se retrouve très souvent dans la prose de Le Gallienne, et elle devient parfois le sujet principal de certaines nouvelles, comme dans le cas de "About the Securities". Cette histoire qui relate la mort lente d'un jeune artiste rongé par la tuberculose est aussi une occasion pour Le Gallienne, à travers son narrateur, de montrer comment le thème de la mort peut être débattu de façon détachée entre deux amis dont l'un se meurt, sans pour autant être synonyme de cynisme ou d'absence de sentiments. Lorsqu'ils se voient, Matthew, le jeune peintre, et son ami le narrateur, ne parlent que de la mort imminente du premier, allant jusqu'à évaluer avec un détachement étonnant ce qu'ils appellent "l'état d'avancement" de celle-ci. Dans leur langage, la mort est un artiste qui chaque jour ajoute une touche supplémentaire à son oeuvre d'art jusqu'à ce que celle-ci soit parfaite. Ce détachement n'existe cependant que pour masquer un sentiment plus profond que les deux hommes refusent d'extérioriser, comme l'explique le narrateur :

There are moments, for certain people, when such fantastic unreality as this is the truest realism. Matthew and I talked like this with our brains, because we hadn't the courage to allow our hearts to break in upon the conversation. Had I dared to say some real emotional thing, what effect would it have had but to set poor tired Matthew a-coughing ? and it was our aim that he should die with as little to-do as practicable. The emotional in such situations is merely the obvious².

¹ Richard LE GALLIENNE, "The Answer of the Rose", *The Yellow Book* 9 (Apr. 1896) : 237-242 [242].

² LE GALLIENNE, "About the Securities" : 247.

Une fois de plus, ce passage montre la fuite de l'évidence et le refuge trouvé dans le non-dit et les jeux d'esprit. Il explique également le refus de laisser les sentiments prendre le pas sur l'intellect, reproduisant ainsi le processus même du masque ou l'attitude du dandy qui affiche un visage impassible malgré les sourdes interrogations qui le minent. Le paradoxe que présente la nouvelle est que, plus la mort de Matthew approche, plus les deux amis se raccrochent à des faits bien réels et futiles, évoquant de manière de plus en plus pressante l'héritage que Matthew vient de recevoir et qui devrait lui permettre d'abandonner définitivement le journalisme pour une carrière d'écrivain. Tous deux savent très bien que ces projets ne sont que pure illusion et que la mort les réduira au néant très prochainement, et leur refus de l'avouer n'est qu'une manière déguisée d'affirmer une dernière fois l'amitié qui les lie. Le langage devient pur prétexte pour fuir la réalité écrasante de la mort, et par son intermédiaire les faits les plus réels prennent une dimension irréaliste et quasi-insubstantielle.

Egalement caractéristique est la nouvelle d'Evelyn Sharp intitulée "The Other Anna", dans laquelle se retrouvent des échos évidents de "The Happy Hypocrite" de Beerbohm, et des trois nouvelles de Harland "Merely Prayers", "Flower o'the Clove" et "The Invisible Prince". Anna Angell est une jeune fille de bonne famille qui vit seule et qui recherche sans cesse des moyens de vivre des aventures pour combler le vide de sa vie. Un jour où elle se rend chez un peintre qui peint son portrait, elle rencontre un autre peintre, Askett, qui la prend pour une modèle professionnelle. Tout d'abord hésitante, elle décide de ne pas le contredire et d'entrer dans son jeu, persuadée que cette mystification n'aura pour autre conséquence que celle de lui faire passer quelques moments amusants. Une semaine plus tard elle commence donc à poser, et malgré ses disputes fréquentes avec le peintre qui est aussi taciturne qu'elle est volubile, elle revient à chaque séance, incapable d'interrompre ce nouveau jeu dont elle est l'instigatrice.

Chaque séance de pose prend vite une véritable allure de rite, avec des règles bien précises et les mêmes questions éternelles. En effet, Anna a dès le départ menti sur sa véritable identité, se rebaptisant Anna Wilson, et a fait croire à Askett qu'elle vivait chez une certaine Anna Angell — c'est à dire elle-même. La conversation suivante s'engage alors :

"You seem to have the same name as the elderly lady who looks after you. How's this ? I don't believe your name is Anna at all."

"My name *is* Anna," she said, indignantly. "And so is hers. It's only a coincidence that we both have the same name ; in fact, it was because of that we first made friends, years ago at school. You see, we began, by being at school together, and we've been

together ever since, more or less. And — and when I left home, she let me come and live in her flat, that's all. It doesn't seem odd to me, but perhaps you don't know much about girls' Christian names ? And she isn't elderly at all ! She's young, and rather pretty, and —"

"Oh, all right ; I don't care what she's like. Don't forget about Monday ; and look here, you can come in that hat ; it's rather nice. Good-bye"¹.

Le jeu est le même que dans les nouvelles de Harland où les personnages ne disent (presque) que la vérité tout en parvenant à faire croire à l'autre une réalité différente. Anna ne ment pas lorsqu'elle s'exclame que l'autre Anna est jeune et jolie, de même qu'elle ne ment pas lorsqu'elle insiste sur le fait que son nom est Anna. D'ailleurs, quand au départ elle donne "Poppy" comme son véritable prénom, elle ne peut s'empêcher de rougir et de bredouiller, toute heureuse de retomber sur ses pieds en expliquant à Askett que Poppy n'est qu'un surnom et que son prénom véritable est Anna.

Les séances de pose qui suivent sont caractérisées par des dialogues à double tranchant où tout ce que dit Anna peut être interprété de deux façons, notamment lorsqu'elle répond aux interrogations de Askett sur l'autre Anna, c'est à dire elle-même. Contrairement aux nouvelles de Harland, l'intrigue n'est pas bâtie sur le suspens puisque le lecteur sait dès le départ qu'Anna joue un rôle. D'ailleurs, seul Askett semble n'avoir pas compris la situation malgré les allusions d'Anna à la farce qu'elle lui a faite, et malgré les double-entendre constants dans ses réponses. L'autre Anna est devenue entre eux un sujet de conversation sans limites, et parce que Askett l'interroge sur la nature de celle-ci, Anna opère un retour sur elle-même et analyse son caractère, exprime ses sentiments, bien mieux qu'elle ne l'aurait fait si elle avait dû parler à la première personne :

"[...] Most people are afraid of her, you know ; and they think she doesn't feel things because she laughs ; and of course she does feel them all the same. She hates people to be afraid of her ; but you are never afraid of any one, are you ? And you'd understand what she laughs. Oh yes, you'd like Anna"².

Comme dans "Flower o'the Clove", "The Invisible Prince" ou "Merely Prayers", le jeu frivole de masques se transforme peu à peu en un jeu plus subtil et plus difficilement contrôlable : celui de l'amour. A force d'entendre parler de cette femme qu'il n'a jamais vue, Askett lui donne des traits, un caractère, et se met à l'aimer à sa manière sans toutefois l'avouer explicitement à Anna. De son côté, Anna opère un tel dédoublement que cette autre Anna dont elle ne cesse de parler devient un objet de jalousie ("Of course it was

¹ Evelyn SHARP, "The Other Anna", *The Yellow Book* 13 (Apr. 1897) : 170-193 [176].

² SHARP, "The Other Anna" : 184.

absurd, but for all that she found it impossible to control her growing jealousy for the other Anna"1). Un jour, elle annonce au peintre que l'autre Anna est amoureuse d'un homme qui ne s'en rend pas compte. La nouvelle intéresse Askett mais ne l'empêche pas de faire savoir à son modèle que son tableau est achevé et qu'il n'a plus besoin de ses services. Ils se quittent sans que la vérité n'ait éclaté au grand jour. Un peu plus tard, Askett rencontre le peintre du début de l'histoire qui peignait le portrait d'Anna et lui demande des renseignements sur l'autre Anna qui n'a cessé d'occuper ses pensées depuis. Son interlocuteur est surpris et lui apprend qu'Anna Wilson et Anna Angell ne sont qu'une et même personne. Askett comprend alors le sens de la fameuse farce à laquelle son modèle faisait si souvent allusion, et comme dans les nouvelles de Harland, le dénouement a lieu dans les toutes dernières lignes lorsqu'Askett, en ayant enfin compris les règles, rentre dans le jeu d'Anna et va frapper à sa porte :

"I've only come to ask the other Anna to marry me, instead of the chap who doesn't know how to appreciate her. Do you think she will?"

There was the dawn of a laugh in her eyes as she threw the door wider.

"I believe," she replied, "that she still has a lurking fondness for the other chap. But if you'll come in I'll tell you that little joke of mine, and then —"

"No need," observed Askett, "I think I know it"2.

La déclaration d'amour et la demande en mariage sont faites et reçues dans le langage du nouvel univers créé par Anna, et symboliquement l'homme prend à la fin le jeu en main puisque c'est lui maintenant qui mystifie Anna en parlant son langage sans qu'elle ne s'y soit attendue. Comme dans les exemples de *Le Gallienne* ou de *Pyke-Nott* cités plus haut, cette contribution est entièrement fondée sur l'implicite du langage qui, loin de dénoter, ne fait que suggérer une interprétation et force le lecteur à s'initier comme les personnages aux règles du jeu avant de pouvoir y participer de façon active.

Le cas particulier d'Ada Leverson mérite enfin qu'on s'y arrête un peu plus longuement. Déjà citée plus haut pour son amitié sincère et durable avec Oscar Wilde, cette femme du monde rivalisait d'esprit avec lui, tant et si bien que certains lui avaient même attribué la paternité de *The Green Carnation* de Hichens. Ada Leverson — qui n'était pour rien dans la rédaction de cette brillante satire, avait en effet un goût prononcé pour le genre, et tout comme Beerbohm, elle aimait mettre en relief les excès des esthètes qu'elle côtoyait quotidiennement. Ses satires, pleines d'esprit et de frivolité apparente,

1 SHARP, "The Other Anna" : 187.

2 SHARP, "The Other Anna" : 193.

sont de véritables comédies à la Wilde, les piques d'humour n'étant jamais méchantes et visant toujours une classe d'individus plus qu'une personne en particulier. Comme le remarque Colin McInnes, qui réédita ses romans assez récemment, Ada Levenson mérite d'être connue pour ses qualités d'écrivain, même si elle ne se prenait pas au sérieux et refusait de prendre la pose de la femme de lettres professionnelle : ses écrits, romans comme nouvelles, reflètent la haute société victorienne puis georgienne dans laquelle elle évoluait¹.

Dans le *Yellow Book*, Ada Levenson proposa deux nouvelles très proches dans l'esprit de l'ensemble de son oeuvre et qui permettent de résumer l'essence du style des années 1890. La première, "Suggestion", présente un jeune dandy, Cecil, qui malgré ses dix-huit ans à peine semble porter sur lui toute l'expérience du monde (ses proches ne cessent de dire qu'il sait tout). Cecil est beau et il le sait : il ne cesse de se regarder dans un miroir et d'admirer la délicatesse de son teint et la nuance langoureuse de son regard :

Every one says I am strangely like my mother. Her face was of that pure and perfect oval one so seldom sees, with delicate features, rosebud mouth, and soft flaxen hair. A blondness without insipidity, for the dark-blue eyes are fringed with dark lashes, and from their languorous depths looks out a soft mockery².

Cet autoportrait fait de Cecil l'esthète type, tel que le Philistin pouvait se l'imaginer. Son côté féminin, rendu dans les longs cils, le regard langoureux et les traits délicats du visage, la tendance de Cecil à sans cesse regarder son reflet dans les miroirs, sont renforcés par l'extrême vanité du jeune homme qui, à table, espère que la lueur des chandelles met en valeur son teint, ou qui considère son regard comme irrésistible ("[...] if [my father] had a shade of decency he would dash away an unbidden tear every time I look at him with my mother's blue eye"³). Cecil est un oisif dont les seules préoccupations sont les vêtements et la décoration. Ses idées sur le sujet sont d'ailleurs très précises, et sa soeur Margery tout comme sa très jeune belle-mère Laura ne peuvent acheter quoi que ce soit sans tout d'abord lui demander son avis. Ses rêves esthétiques ressemblent étrangement à ceux d'un Des Esseintes ou d'un Dorian Gray, mais le ton de parodie si léger de la nouvelle les rend moins inquiétants et prêtent plutôt à sourire, car malgré sa suffisance, Cecil reste un personnage très sympathique :

¹ Voir Colin McINNES, "The Heart of a Legend — The Writings of Ada Levenson", *Encounter* 16 (May 1961) : 46-56.

² LEVERSON, "Suggestion" : 253.

³ LEVERSON, "Suggestion" : 252.

On my last birthday — I was seventeen — my father — who has his gleams of dry humour — gave me *Robinson Crusoe* ! I prefer Pierre Loti, and intend to have an onyx-paved bath-room, with soft apricot-coloured light shimmering through the blue-lined green curtains in my chambers as soon as I get Margery married, and Laura more — settled down¹.

A ce style précieux distillé par le narrateur Cecil s'ajoute la notion de "suggestion" exprimée dans le titre de la nouvelle. En effet, Cecil est un artiste du langage, et il sait en manipuler les multiples nuances, jouant sur les mots, les intonations et les regards, et parvenant toujours à ses fins avec ses interlocuteurs. C'est ainsi qu'il explique avoir poussé son père à épouser Laura Egerton, une amie de sa soeur, par simple suggestion. Quand plus tard il se rend compte que Laura n'est pas heureuse, il facilite sa liaison avec un jeune peintre, également par simple suggestion, sans jamais explicitement proposer quoi que ce soit. Ici encore se sent le ton de la parodie légère et derrière cette faculté particulière de Cecil, Ada Leverson révèle la tendance des artistes des années 1890 à fonctionner par sous-entendus et par non-dits et à toujours éviter l'évident et l'incontournable.

L'intrigue de "The Quest of Sorrow" est peut-être encore plus ténue. Le narrateur, répondant lui-aussi au prénom de Cecil, se rend un jour compte qu'une chose essentielle lui manque dans la vie : le malheur. Le style grandiloquent et affecté qu'il utilise pour exprimer cette nouvelle quête est proche de celui utilisé par des journaux satiriques comme *Punch* dans leurs propres parodies des Esthètes :

I had never known grief. Sadness had shunned me, pain had left me untouched ; I could hardly imagine the sensation of being unhappy. And the desire arose in me to have this experience ; without which, it seemed to me, that I was not complete. I wanted to be miserable, despairing : a Pessimist ! I craved to feel that gnawing fox, Anxiety, at my heart ; I wanted my friends (most of whom had been, at some time or other, more or less heartbroken) to press my hand with sympathetic looks, to avoid the subject of my troubles, from delicacy ; or better still, to have long, hopeless talks with me about it, at midnight. I thirsted for salt tears ; I longed to clasp Sorrow in my arms and press her pale lips to mine².

Comme le personnage de "Suggestion" — avec qui il ne fait peut-être qu'un — Cecil est un jeune dandy las de vivre, ou qui du moins affecte de l'être. Pourtant, il a beau chercher, il ne voit en lui aucun défaut, aucune faille le rendant candidat à l'échec. Chacun s'accorde à dire qu'il est beau et raffiné, il a tellement de succès auprès des jeunes filles

¹ LEVERSON, "Suggestion" : 254.

² LEVERSON, "The Quest of Sorrow" : 325.

qu'il doit repousser leurs ardeurs lorsqu'elles se font trop pressantes, il est riche et peut exaucer le moindre de ses désirs, fût-il le plus extravagant...

Devant ce tableau idyllique mais pour lui désolant, Cecil décide que le seul échec qu'il puisse connaître est dans le domaine de l'écriture. Non pas qu'il sous-estime ses facultés — bien au contraire il place très haut en estime ses poèmes qu'il signe du pseudonyme "Lys de la Vallée" — mais afin d'être sûr de son échec il envoie un poème précieux et affecté à un magazine philistin qui, pense-t-il, le lui renverra avec horreur et indignation, lui permettant enfin de vivre les affres de la déception. Le poème, pourtant, est accepté et paraît en première page du journal. La lettre d'accompagnement, très élogieuse, remercie Cecil pour cette amusante parodie d'une certaine école moderne. Le ton est ici d'autant plus ironique que l'épisode est une sorte de mise en abyme de la nouvelle dans sa globalité et laisse planer le doute quant à la nature de celle-ci pour le lecteur non averti. Le naturel de Cecil est si affecté que les éditeurs du journal n'ont pu le considérer que comme une parodie poussée. Que devient- alors la nouvelle ? Est-elle parodie, comme le laisse à penser son ton léger et ironique, ou bien n'est-elle qu'une expression de plus du tempérament affecté d'un auteur fin de siècle. Comme Max Beerbohm avec son essai "The Defence of Cosmetics", Ada Levenson laisse au lecteur la liberté d'interpréter le sens de sa nouvelle selon ses propres désirs.

Ne renonçant pas à son projet, Cecil décide que sa seule chance d'être malheureux maintenant est de tomber amoureux de la fiancée de son meilleur ami. Un amour impossible accompagné d'un déchirement intérieur et d'un dilemme insolvable entre l'ami et la maîtresse — que souhaiter de plus pathétique ? Ici encore, les échos de Wilde, de Harland ou de Beerbohm sont très présents. Cecil développe en effet la même théorie du masque que ces trois hommes, persuadé qu'un sentiment feint assez longuement finit toujours par devenir réel :

What happened in the next few weeks is rather difficult to describe. I saw Miss Sinclair again and again, and lost no opportunity of expressing my admiration ; for I have a theory that if you make love to a woman long enough, and ardently enough, you are sure to get rather fond of her at last. I was progressing splendidly ; I often felt almost sad and very nearly succeeded at times in being a little jealous of Freddy¹.

Le vocabulaire employé par Cecil, parsemé d'expressions modératrices ("rather", "almost", "a little", "at times", "very nearly") reflète parfaitement son état d'esprit

¹ LEVERSON, "The Quest of Sorrow" : 331.

puisqu'il essaie simplement de se persuader qu'il peut devenir malheureux. Sa capacité d'auto-suggestion est toutefois moins grande que la capacité de l'autre Cecil à imposer indirectement ses idées sur les autres, et rien ne se passe comme il l'aurait souhaité. Non seulement il se rend compte qu'il ne parvient pas à tomber amoureux de Miss Sinclair, mais celle-ci, au lieu de le repousser, décide de rompre ses fiançailles pour s'enfuir avec lui. Pris de panique, Cecil part pour la France, et comble du destin, son ami Freddy, qui avait deviné un début d'idylle entre sa fiancée et lui, lui en est extrêmement reconnaissant. La quête de Cecil ne peut donc être menée à bien et la dernière image le montre, résigné, s'abandonner aux joies de bonheur sur la plage de Trouville puisque le malheur, lui, ne veut pas venir à sa rencontre. Ces deux nouvelles de Leveson, par leurs exagérations et leurs clichés amusants sont donc intéressantes au même titre que les essais de Beerbohm pour mieux comprendre les artifices de la période : à travers ces parodies, qui comme les caricatures accentuent les traits caractéristiques, peut se lire dans toutes ses outrances l'essence du style suggestif et fait de nuances des années 1890.

Ecrivant sur ce qu'elle appelle le style décadent, Catherine Rancy, dans une étude sur le fantastique et la décadence fin de siècle en Angleterre, précise : "le décadent croit et fait croire qu'il perçoit une signification cachée et généralement maléfique sous les apparences de la nature objective. [...] c'est [sur le langage] que repose la tâche de créer ce qui n'existe que dans l'imagination de l'auteur, puis de la transmettre de façon convaincante au lecteur"¹. Cette idée du langage comme masque s'étend en fait à l'ensemble de la littérature des dernières années du dix-neuvième siècle, si bien qu'il est possible d'affirmer que celles-ci furent à l'origine d'une interrogation sans précédent sur le statut, les fonctions et les possibilités d'évocation du langage. De la même façon, de nombreux peintres et dessinateurs comme Beardsley ou les impressionnistes s'attachèrent, à un degré plus ou moins avancé, à cultiver leur vocabulaire pictural au détriment de tout "message" ou de toute histoire, créant ainsi des tableaux ou des dessins se jouant de nuances subtiles et suggestives, et annonçant les théories symbolistes qui allaient se développer quelques années plus tard. Comme le note Seiler-Franklin dans son étude du *Yellow Book*, ce nouvel impératif artistique faisait du récit ou de l'image un labyrinthe conduisant le lecteur à pressentir que la vérité naît de la langue ou du style, et n'existe qu'en temps qu'expression, reflet d'un reflet². C'est ainsi que la fin du siècle vit se

¹ RANCY, *Fantastique et Décadence* 11-12.

² Voir SEILER-FRANKLIN, *Dekadenz und Avantgarde* 53-59.

développer les contributions artistiques et littéraires qui se contentaient de fixer un moment fugace par l'intermédiaire du langage ou d'une technique de dessin ou de peinture nouvelle, et qui étaient en fait des prises de conscience du phénomène de l'écriture artistique dans son sens le plus global avec à la clé, à un stade encore expérimental, une interrogation fondamentale sur le nouveau statut de l'art et de l'artiste dans la société.

Motifs dérivés du masque

Dans cet univers favorisant l'artifice au détriment du naturel, certains motifs typiques de la fin du dix-neuvième siècle apparaissent de façon régulière : l'image de Pierrot, déjà évoquée dans l'art de Beardsley, mais aussi celles du Sphinx, de Pygmalion, du portrait animé et du masque mortuaire. Ces différents motifs, dont le *Yellow Book* se fit ponctuellement l'écho, étaient indubitablement dérivés du concept plus général du masque, et constituaient des prolongements intéressants des jeux d'artifice et de miroirs évoqués plus haut. En effet, eux aussi posaient, de manière apparemment différente mais finalement très similaire, le problème de l'être et du paraître qu'ils érigeaient en question fondamentale, et ils faisaient partie de toutes ces manifestations qui participèrent à la quête effrénée de l'identité entamée par la génération fin de siècle.

Le premier de ces motifs, celui de Pierrot, le clown blanc toujours triste qui apparaît furtivement et comme dans un rêve dans certains dessins d'Ethel Reed¹ (*Fig. 44*), est principalement représenté dans un poème d'Olive Custance tout simplement intitulé "Pierrot" :

Pierrot Pierrot at first they said you slept,
And then they told me you would never wake
I dared not think I watched the white day break,
The yellow lamps go out I have not wept.

But now I kiss your dear cold hands and weep ;
Shaken with sobs I cower beside the bed
At last I realise that you are dead
Drawn suddenly into the arms of sleep

Love ! you will never look at me again
With those rain-coloured, heavy-lidded eyes,
Closed now for ever Pierrot, was it wise
To love so madly since we loved in vain ?

¹ Ethel REED, *A Vision, The Yellow Book* 13 (Apr. 1897) : 127.

In vain ! in vain ! but Pierrot, it was sweet
 To stem the stealthy hours with wine and song !
 Though death stood up between us stern and strong,
 And fate twined nets to trip our dancing feet

. . . . Too soon, alas ! too soon our summer swooned
 To bitter winter and against the lace
 Of tossed white pillows lay a reckless face,
 With feverish parched mouth like a red wound

Yet still was our brave love not overthrown,
 And I would nestle at your side and see
 Your large sad eyes grow passionate for me
 Love ! wake and speak I cannot live alone

Blue as the blue flame is the great sky above
 The earth is wonderful and glad and green ;
 But shut the sunlight out for I have seen
 Forgetfulness upon the face of love¹.

Ce poème relativement long selon les standards de l'époque est typique de la poésie artificielle de Custance où les sentiments apparaissent plutôt comme des poses et où la sincérité ne s'exprime qu'à travers l'artifice. Le Pierrot du poème est mort, et son visage, plus blanc que jamais, ressemble fort à celui du Pierrot moribond de Verlaine. Son regard lourd et maintenant vide, ses lèvres rouges comme une blessure, son visage exsangue, renforcent la vanité de son personnage et de l'amour ou de la vie en général. Derrière cette réflexion artificielle sur un pantin mort, se lit une interrogation sourde sur le statut de l'artiste fin de siècle, dont l'isolation est symbolisée par la solitude de Pierrot, et sur le sens de la vie, si éphémère, si fragile, si vaine. Le poème est centré sur cette notion de vanité, de néant et d'oubli, comme l'indique le premier mot du dernier vers et les nombreux blancs du texte, et le masque de Pierrot n'est ici, comme dans l'art de Beardsley, qu'un instrument utilisé dans le but de révéler cette angoisse existentielle qui étreignait alors les coeurs de façon particulièrement exacerbée.

Un second motif capital et peut-être encore plus caractéristique de la fin du siècle était celui du Sphinx, ou plus particulièrement de la Sphynge. Wilde avait réintroduit cette image dans son poème "The Sphynx" où la statue de pierre apparaît comme une femme fatale anéantissant les hommes à ses pieds. On se souvient également du surnom qu'il avait donné à Ada Leveson, et de la lettre qu'il lui écrivit lorsqu'elle vint l'accueillir, très tôt le matin, à sa sortie de prison : "Dear Sphinx —, How sweet and good of you to be the very first to greet me. When I think that Sphynxes are the minions of the moon, and

¹ CUSTANCE, "Pierrot" : 121-122.

that you got up early before dawn, I am filled with wonder and joy"¹. La femme, selon lui, était une créature cachant un secret², et son attitude est typique de l'attitude de nombreux hommes de la fin du siècle qui se sentaient dépassés par tous les progrès qu'avaient accomplis ces femmes modernes et par les nombreux domaines dans lesquels celles-ci égalaient ou dépassaient désormais leurs disciples masculins.

Fidèle admirateur de Wilde à l'époque, Richard Le Gallienne reprit le motif à son compte pour désigner la compagne de ses "Prose Fancies", apparemment calquée sur sa fiancée de l'époque, Julie Norregard. Son opinion sur l'image du Sphynx est exprimée plus longuement dans l'une de ses contributions :

Evidently the Sphynx has not the face of a woman for nothing. That is why no one has yet read her riddle, translated her mystic smile. Yet many people smile mysteriously, without any profound meanings behind their smile, with no other reason than a desire to mystify. Perhaps the Sphynx smiles to herself just for the fun of seeing us take her smile so seriously. And surely women must so smile as they hear their psychology so gravely discussed. Of course, the superstition is invaluable to them, and it is only natural that they should make the most of it³.

La femme-sphyngue est donc mystérieuse, étrange, et elle semble habiter un autre univers dont elle ne révèle, au goutte à goutte, que quelques plages bien délimitées : "Ah, yes, the waiters know that the Sphynx is no ordinary woman. She cannot conceal even from them the mystical star of her face ; they too catch far echoes of the strange music of her brain ; they too grow dreamy with dropped hints of fragrance from the rose of her wonderful heart"⁴. De plus, elle est éternellement belle et jeune tout en semblant accumuler dans son regard et son attitude l'expérience de tous les siècles qui l'ont précédée. Son visage ne manifeste la présence d'aucune individualité, et par là-même, comme le note un critique, il est un masque essentiel qui transmet, ou plutôt suggère, une inquiétante impression de profondeur, voire de vide⁵.

D'autres auteurs moins connus du *Yellow Book* eurent recours à cette image de la Sphyngue. Parmi eux, trois femmes : Frances Huntley, Katherine de Mattos et Tessa Mackenzie, dont les versions très semblables à celles de Wilde et Le Gallienne méritent un

¹ Cité dans Inez HOLDEN, "The Art of Ada Leverson", *Cornhill Magazine* 164 (1950) : 429-438 [429-430].

² Voir à ce propos sa courte nouvelle "The Sphynx Without a Secret", *Works* 215-218.

³ LE GALLIENNE, "The Arbitrary Classification of Sex" : 316.

⁴ Richard LE GALLIENNE, "Variations Upon Whitebait", *The Yellow Book* 8 (Jan. 1896) : 210-215 [212].

⁵ BURAUD, *Les masques* 9.

commentaire. L'idée du Sphinx apparaît tout d'abord dans la nouvelle "Lucille" de Huntley où, pour décrire le mystère entourant la jeune fille, qu'il n'hésite d'ailleurs pas à qualifier d'"énigme" vivante, le narrateur utilise les termes suivants :

Yet with humour she was otherwise fully equipped ; her eyes caught your flying sparkle, and rayed it off into immensity of fun. Her lips — they almost sparkled, too, so mobile, scarlet. Her very hands dimpled sometimes with laughter of rosy finger-tips, and suggestion... In a mad moment, you might have imagined that her feet twinkled, too, in their small jewelled slippers, enjoying the joke like the rest !...

And, after a scintillation like that, the girl would do or say something so irritating, so painfully, insistently, commonplace... It was incomprehensible, that attitude of hers : she was, as I have told you, my Sphinx of every-day life¹.

L'idée d'incompréhension et de fascination marque cette description. Face à cette jeune fille à l'attitude indéchiffrable et imprévisible, le narrateur est en pleine incertitude comme l'indique le vocabulaire et le type de syntaxe hésitante de l'ensemble de la nouvelle, et comme le montre, dès le départ, son introduction : "I can hardly expect you to understand me, I fear — for, if the truth can be told, I understand myself not at all ; and of Lucille, my comprehension is, at best, just not misapprehension : though of that, even, I feel at times uncertain enough"². Ces hésitations et cette barrière difficilement franchissable entre le narrateur et la jeune fille reflètent le mystère dont certains hommes de l'époque aimaient entourer l'image de la femme et qui les laissait sans défense, incapables de percer une énigme qui les dépassait totalement.

Les deux autres contributions évoquées plus haut, le poème "In a Gallery — Portrait of a Lady (Unknown)" de Katherine de Mattos et le court morceau de prose "The Secret" de Tessa Mackenzie, introduisent elles aussi l'image d'une femme mystérieuse et distante en la conjugant au motif du regard puisque dans les deux cas la femme représentée est le personnage principal d'un tableau qu'analyse le narrateur. Le poème de Katherine de Mattos rappelle indubitablement dans son association du tableau et de l'âme du peintre *The Picture of Dorian Gray* d'Oscar Wilde, même si la jeune femme était une fervente admiratrice et une protégée de Henley :

Veiled eyes, yet quick to meet one glance
Not his, not yours, but *mine*,
Lips that are fain to stir and breathe
Dead joys (not love nor wine) :
'Tis not in *you* the secret lurks
That makes men pause and pass !

¹ [HUNTLEY], "Lucille" : 56.

² [HUNTLEY], "Lucille" : 52.

Did unseen magic flow from you
 Long since to madden hearts,
 And those who loathed remain to pray
 And work their dolorous parts —
 To seek your riddle, dread or sweet,
 And find it in the grave ?

Till some one painted you one day,
 Perchance to ease his soul,
 And set you here to weave your spells
 While time and silence roll ;
 And you were hungry for the hour
 When one should understand ?

Your jewelled fingers writhe and gleam
 From out your sombre vest ;
 Am I the first of those who gaze,
 Who may their meaning guess,
 Yet dare not whisper less the words
 Pale even painted cheeks¹.

L'image de la Sphynge n'est pas explicitement évoquée ici, mais le statut éternel de la femme dépeinte ("long since"), le secret qu'elle cache en elle (le mot "riddle" est même utilisé), ne laissent aucun doute quant aux intentions de Katherine de Mattos. "The Secret" de Tessa Mackenzie, écrivain mais aussi critique d'art, est une véritable transposition en prose de ce poème, et les mêmes notions d'éternité ("omniscient") et de mystère indéfinissable ("secret") sont attribuées à la jeune femme du tableau décrit qui est cette fois explicitement comparée à la Sphynge :

Yes, you would have me know that it is within the little casket held level below your tiny, pointed chin, but you forget I can look into your solemn, omniscient eyes, and read that the secret lies within them too. Never was mystery more safe than in your keeping, you weird little creature, with eyes of a Sphinx and mouth of a baby. Was your secret known to the artist who painted you, to him who gave you that thrilling look, overteeming with what you can never tell ? Where two persons know, there concealment is weak, so I am assured that neither the painter who conceived you, nor I who am in love with you, can share the knowledge you were created to hide. You are so sure of it that you look me through and through, guiltless of having any treasure which no one may share. "Why need I fear you ?" I read in your eyes, "I hold what you can never know. I am Mystery, and exist only so long as no one has my Secret."²

Les deux auteurs insistent sur la puissance du regard de ces deux femmes inconnues capables d'anéantir de leur charme étrange des générations entières de spectateurs. Cette image légèrement adaptée de la femme fatale était également un moyen pour Mackenzie et de Mattos d'insister sur les délices du mystère, car, ainsi que l'affirme la première, le

¹ de MATTOS, "In a Gallery — Portrait of a Lady (Unknown)" : 177-178.

² T. MACKENZIE, "The Secret" : 233.

royaume de l'imagination, qui fait place à une plus grande liberté, doit toujours être préféré à celui de la certitude :

With dismay I think on the dissatisfaction inevitably linked with the solving of what was unknown, that bitter taste underlying so much that is rapturous on earth, and I look up at my maiden with her Secret, and know that the greatest wisdom in the world is hers¹.

Les deux contributions de Katherine de Mattos et de Tessa Mackenzie sont à la fois intéressantes pour leur introduction de l'image de la Sphynge, mais aussi pour celle d'un autre motif récurrent à la fin du siècle : le portrait animé. Les tableaux qu'elles décrivent, dont les personnages principaux semblent suivre du regard le spectateur, telles des Mona Lisa adaptées au goût du jour, sont pourvus d'un souffle de vie indéfinissable qui se lit dans l'attraction qu'ils exercent sur les narrateurs respectifs. Le motif du portrait animé se retrouve également, et de façon plus explicite encore, dans la nouvelle gothique de Gabriela Cunninghame Graham, "The Christ of Toro". Dans la première partie intitulée "The Prediction", un tableau peint par l'un des moines du monastère de Toro est présenté de telle manière que, déjà à ce moment de l'histoire, il semble prêt à s'animer :

It was a marvellous picture, fresh and living from the brain of its creator. Every speck of colour had been placed on with a hand sure of its power. Christ nailed to the cross ; His hands and feet seemed to palpitate as if still imbued with some mysterious vestiges of life. The drops of blood which fell slowly down might have been blood indeed. But it was in the face — not in the vivid realism of the final scene of the tremendous drama — that the beauty lay. One doubted if it did not retain some strange element of life, some hidden vitality, rather felt than actually perceived, under the pallid flesh. As the light flickered over them one would have said the eyelids had not yet lost their power of contractability, as if at any moment one would find them wide open under the shadow of the brow ; the mouth seemed still fresh with ghostly pleadings².

Le vocabulaire utilisé se concentre principalement sur l'idée d'animation ("fresh", "living", "palpitate", "vestiges of life", "vivid"...), et malgré les nuances apportées par les modaux, l'ensemble est perçu comme vivant (le mot est d'ailleurs employé), fourmillant d'une énergie latente qui ne demande qu'à s'extérioriser. Lorsque le Supérieur voit le tableau, il ordonne de l'accrocher au-dessus de l'autel et prédit qu'il sauvera une âme et mènera un homme perdu vers le chemin du Paradis. Quelque cent ans plus tard, le tableau, qui n'a pas répondu à la prédiction, est mis au rebut. Plusieurs générations de moines se sont succédées, et le tableau les a toutes vues défiler devant lui puisque comme toute oeuvre d'art il a pour lui l'éternité que ne possèdent pas les hommes. Un jour il est

¹ T. MACKENZIE, "The Secret" : 236.

² GRAHAM, "The Christ of Toro" : 61.

découvert par un homme qui, après avoir mené une vie de débauche, est sur le point de se suicider. L'homme subit immédiatement le charme du tableau, et la prédiction du moine de Toro est enfin sur le point d'être exaucée. Le monde extérieur s'efface graduellement autour de lui, une musique divine s'élève dans la majesté voûtée du monastère, et le miracle s'opère :

And as he still looked confounded, and as it translated, the figure in the picture became distinct and more distinct, grew larger and still larger until he could see neither frame nor picture, but only the gigantic figure of the crucified looming from a celestial light — and in the excessive radiance that enveloped him, he saw the eyelids stir, the mouth open, and He, the Son of God, with outstretched arms was gazing on him with an ineffable smile.

For what Juan Perez had taken in his frenzy to be a lifeless picture was a living thing — with breath and motion ! A living thing — a living man, but a man clothed with glory ! A living man who, how he knew not, had left the Cross and was even then moving towards him with arms extended as if he would clasp him to his heart. Was he dreaming ? Nay, he was not dreaming. For a touch as soft and noiseless as a flake of snow had fallen upon his shoulder — lingered there wistfully. Eyes looked into his that confounded his senses and bewildered his brain with their sweetness¹.

L'énergie latente du tableau peut s'exprimer pour Juan Perez car son regard désespéré était justement à la recherche de la seule révélation lui permettant de continuer à vivre. Le Christ crucifié du tableau se dégage pour venir à lui, et cette révélation est la base de sa future conversion. La description du tableau en tant que portrait vivant est maintenant explicite, comme l'indique la répétition du mot "living". En devenant, sous les yeux de Juan Perez, une chose vivante, le tableau l'aide à découvrir sa voie, son identité perdue au fil d'années de débauches et de mauvaises actions. En cela, le motif du portrait animé entre dans la même catégorie que celui du masque puisqu'il est aussi un agent d'harmonisation des fragments de la personnalité, et qu'il se pose comme tentative de réconciliation de l'homme avec son Moi profond.

Une variante du portrait animé, plus directement et explicitement liée au motif du masque, est présentée dans "The Death Mask" d'Ella D'Arcy. Dans cette nouvelle complètement différente de sa prose habituelle, même si son intérêt pour la notion de point de vue s'y exprime également, l'auteur évoque la mort d'un artiste, surnommé par le narrateur le "Maître", et décrit le masque mortuaire qu'un certain Peschi, artiste italien du Quartier Latin de Paris où se déroule l'histoire, est chargé de modeler à partir de son visage. Les réactions du narrateur lorsqu'il découvre le masque mortuaire sont le point de focalisation principal de la nouvelle qui montre comment le masque, cet objet pourtant

¹ GRAHAM, "The Christ of Toro" : 71-72.

figé, permet de faire ressortir les différents traits de la personnalité de l'homme qu'il représente. Un critique, parlant du rôle et de la fonction du masque mortuaire dans les sociétés primitives notamment, insiste sur le point que D'Arcy essaie de démontrer, précisant le côté éternel du masque mortuaire par rapport au côté éphémère et mouvant du visage :

[Le masque mortuaire est la Ressemblance Absolue ; ce n'est pas le miroir] d'une flottante et incertaine image : il fixe les traits, les sculpte, écrit la ressemblance dans un style éternel.[...] Ce qu'on nomme le caractère de l'individu, sous son aspect mesquin, cesse de se peindre sur cette face. Devant elle, impossible de penser à ses prétentions, à ses passions, à ses manies : ce qui apparaît, c'est l'essence même de la personnalité, ce qu'il y avait en elle de plus individuel, débarrassé de toute déformation, de toute habitude, de toute scorie. Le regard s'est éteint. Mais tout le masque est comme un diamant où se joue la clarté, un cristal définitif taillé dans la lumière¹.

D'ailleurs, comme l'explique un peu plus haut ce même critique, "si le masque en sa fonction la plus élevée est bien un instrument de métamorphose, et si la mort est la métamorphose essentielle, elle doit se servir du masque comme d'un moyen, d'un témoignage"². C'est ce témoignage extraordinairement parlant que D'Arcy se propose de décrire :

The lamp threw its rays upwards, illuminating strongly the lower portion of the cast, throwing the upper portion into deepest shadow, with the effect that the inanimate mask was become suddenly a living face, but a face so unutterably repulsive, so hideously bestial, that I grew cold to the roots of my hair... A fat, loose throat, a retreating chinless chin, smeared and bleared with the impressions of the meagre beard ; a vile mouth, lustful, flaccid, the lower lip disproportionately great ; ignoble lines ; hateful puffinesses ; something inhuman and yet worse than inhuman in its travesty of humanity ; something that made you hate the world and your fellows, that made you hate yourself for being ever so little in this image. A more abhorrent spectacle I have never seen³.

Les termes excessifs et péjoratifs utilisés dans cette première étape de la description font du masque mortuaire une sorte de gargouille horrifiante, un monstre tout droit sorti d'un roman gothique, une créature repoussante du Docteur Frankenstein. Le dégoût ressenti par le narrateur vient surtout du fait que le masque révèle un visage inhumain déguisé sous une forme humaine, ce qui le pousse à se demander si lui-même ne posséderait pas ces mêmes traits cachés au fond de lui, et si un masque moulé sur son visage ne les révélerait pas comme dans le cas du Maître. Peschi, l'artiste italien, change soudain l'orientation de la lumière, et un tout autre spectacle s'offre alors aux yeux des spectateurs abasourdis :

¹ BURAUD, *Les masques* 196-197.

² BURAUD, *Les masques* 193.

³ Ella D'ARCY, "The Death-Mask", *The Yellow Book* 10 (July 1896) : 265-274 [270].

The astounding way the face changed must have been seen to be believed in. It was exactly as though, by some cunning sleight of hand, the mask of god had been substituted for that of a satyr... You saw a splendid dome-like head, Shakespearean in contour ; a broad, smooth, finely-modelled brow ; thick, regular, horizontal eyebrows, casting a shadow which diminished the too great distance separating them from the eyes ; while the deeper shadow thrown below the nose altered its character entirely [...]. You discerned the presence of those higher qualities which might have rendered him an ascetic or a saint ; which led him to understand the beauty of self-denial, to appreciate the wisdom of self-restraint : and you did not see how these qualities remained inoperative in him, being completely overbalanced by the size of the lower brain, the thick, bull throat, and the immense length from the ear to the base of the skull at the back¹.

Toute la première partie de la description reprend les mêmes détails que précédemment, mais d'un point de vue totalement opposé cette fois puisque le masque de satyre devient un véritable masque divin. La seconde partie, elle, montre la cohabitation des deux traits de caractère sur le masque, avec, à la clé, cette notion capitale selon laquelle le masque peut lui aussi prendre des poses éphémères et mouvantes selon les jeux de lumière. Il est ainsi l'essence même du caractère du Maître, dans toute sa complexité. Le masque permet de faire remonter en surface les qualités les plus cachées de l'homme mort, comme si celles-ci s'étaient incrustées à jamais sur ce visage figé et pourtant si vivant :

I had seen in the living man more traces than a few of the bestiality which the death-mask had completely verified ; but never in the living man had I suspected anything of the beauty, of the splendour, that I now saw.

For that the Master had somewhere a beautiful soul you divined from his works ; from the exquisite melody of all of them, from the pure, the ecstatic, the religious attitude of some few. But in actual daily life, his loose and violent will-power, his insane passions, held that soul bound down so close a captive, that those who knew him best were the last to admit its existence.

And here, a mere accident of lighting displayed not only that existence, but its visible, outward expression as well².

Le masque modelé d'après le visage du Maître apparaît comme un instrument de vérité plus fiable encore que le visage naturel. Comme chez Beerbohm, Beardsley ou Harland, le masque, cet artifice par excellence, est finalement un outil de vérité et de connaissance de soi et des autres. Dans le cas présent, il permet au narrateur de comprendre l'individualité du Maître, l'éphémérité de son existence. L'image qu'il développe, qui compare la vie à un kaléidoscope géant actionné par la main du Destin dont chaque combinaison est unique et correspond à un être humain bien particulier, découle de cette théorie du masque et de cette quête ontologique toujours sous-jacente :

¹ D'ARCY, "The Death-Mask" : 270-271.

² D'ARCY, "The Death-Mask" : 271-272.

"I lost myself in mazes of predestination and free-will. Life appeared to me as a huge kaleidoscope turned by the hand of Fate. The atoms of glass coalesce into patterns, fall apart, unite together again, are always the same, but always different, and, shake the glass never so slightly, the precise combination you have just been looking at is broken up for ever. It can never be repeated. This particular man, with his faults and virtues, his unconscious brutalities, his unexpected gentlenesses, his furies of remorse ; this man with the lofty brain, the perverted tastes, the weak, irresolute, indulgent heart, will never again be met with to the end of time ; in all the endless combinations to come, this precise combination will never be found. Just as of all the faces the world will see, a face like the mask there will never again exchange glances with it...¹

Le motif du masque mortuaire permet donc ici à D'Arcy de poser la question de l'individu. Celui-ci apparaît comme le fruit d'un hasard qui ne peut se renouveler, et sa perte est par là-même irréparable. Le masque, comme l'oeuvre d'art, est un moyen de recouvrer une part d'éternité, de laisser derrière soi un témoignage de sa brève existence et de son individualité.

Différente mais similaire dans son essence était l'image de Pygmalion qui, elle aussi, revint à la mode dans les années 1890. Ce roi de Chypre qui selon Ovide s'était fait modeler une statue d'ivoire représentant son idéal de beauté féminine, n'était pas sans intéresser la génération fin de siècle qui y reconnaissait l'une de ses tendances à l'esthétisation de la vie. La seconde partie de l'histoire de Pygmalion, qui voit Aphrodite prendre pitié de lui et donner vie à la statue, allait également dans leur sens puisqu'elle prônait à l'opposé une animation de l'art déjà observée plus haut. Les deux concepts étaient à l'époque intimement liés, comme le remarque un critique à propos de *The Picture of Dorian Gray* :

So if that art is most perfect "which mirrors man in all his infinite variety", as Wilde alleges in "The Critic as Artist", then a sort of reversal takes place. The "natural" or objective world is the most subjective ; it is the personal or subjective autobiography that becomes an objective nature. This permutation of the mirror-effect is at the heart of *The Picture of Dorian Gray* : as the effete Dorian comes to live in the static, immutable kingdom of art, the picture become ever more life-like. If our very existence has a certain reversible quality, then every subject/object relationship is potentially interchangeable. The aestheticization of the human and the coming to life of a work of art — standard nineties' pygmalionism — also means that history, the lives and deeds of man, is aestheticized².

Le motif de Pygmalion, qui symbolise la conjugaison de ces deux concepts d'esthétisation de la vie et d'animation de l'art, s'exprime tout d'abord dans deux poèmes du *Yellow Book* dont le personnage principal est une statue. Le premier, écrit par Olive

¹ D'ARCY, "The Death-Mask" : 274.

² Jan B. GORDON, "Decadent Spaces" : Notes for a Phenomenology of the *Fin de Siècle*, *Decadence and the 1890s*, éd. par FLETCHER : 30-58 [39].

Custance et intitulé "The White Statue", se lit comme une prière adressée à une statue silencieuse dont le poète voudrait qu'elle prenne vie :

I love you, silent statue : for your sake
 My songs in prayer up-reach
 Frail hands of flame-like speech,
 That some mauve-silver twilight you may wake ! [...] ¹

D'autre part, dans un poème adressé à la statue d'une certaine Coelia, Leila Macdonald évoque quant à elle un personnage bien précis, si bien que la statue qu'elle décrit semble animée par la jeunesse et la beauté passées de son modèle. La statue de pierre, bien sûr, est rigide et immuable, mais l'énergie de la jeune femme est latente malgré tout :

Alas, my Coelia, you, whose grace
 Has perished with the silent Time,
 Accept this homage of a rhyme,
 Paid to where stone reflects your face.
 For stone may show
 Not all Vesuvius could eclipse
 The sunshine of your smiling lips ².

Dans ces deux poèmes, la référence à la légende de Pygmalion n'est qu'indirecte et ne s'exprime qu'à travers cette évocation de statues pleines d'un potentiel de vie qu'elles ne peuvent entièrement exprimer. La statue, comme le masque dont elle est un dérivé, est un moyen pour l'artiste d'exprimer ses intentions profondes, de s'interroger sur le sens de la vie et de l'identité, et de partager ses interrogations avec le lecteur / spectateur. La statue se dispense toutefois d'un intermédiaire, contrairement au masque qui nécessite un acteur interprétant les intentions de l'artiste pour les transmettre au spectateur. Elle s'offre donc "sans intermédiaire au déchiffrement par le spectateur lui-même du désir expressif de l'artiste. Son immobilité libéralise cette relation dont le mouvement accentue au contraire, dans le masque, la sollicitation dans un sens déterminé" ³. De plus, de par sa rigidité et son caractère immobile, elle semble donner une réponse au sentiment d'éphémérité qui envahissait les esprits de l'époque et se pose bien comme une alternative au masque.

La seule référence directe à Pygmalion dans le *Yellow Book* est de la plume de Le Gallienne dans "About the Securities". Dans un passage évoquant la mort prochaine de

¹ Olive CUSTANCE, "The White Statue", *The Yellow Book* 11 (Oct. 1896) : 91.

² Leila MACDONALD, "To the Bust of the Pompeian Coelian", *The Yellow Book* 7 (Oct. 1895) : 117-119 [119].

³ BRIL, *Le masque* 38.

son ami, le narrateur compare celle-ci à un grand artiste travaillant tout en finesse et en nuances :

Death sometimes shows himself one of those impersonal artists who conceal their art, and, unless you had been told, you could hardly have guessed that Matthew was dying [...].

Connoisseurs, of course, would have understood ; at a glance, would have named the sculptor who was silently chiselling those noble hollows in the finely modelled face, — that Pygmalion who turns all flesh to stone,— at a glance would have named the painter who was cunningly weighting the brows with darkness that the eyes might shine the more with an unaccustomed light. Matthew and I had long been students of the strange wandering artist, had begun by hating his art (it is ever so with an art unfamiliar to us !) and had ended by loving it¹.

La mort est ici à la fois sculpteur et peintre : elle est donc une véritable créatrice, et le passage vers le néant est décrit finalement en termes de naissance en raison de ce champ sémantique de la création. Si la mort est un Pygmalion, elle en est un reflet inversé puisqu'au lieu de donner vie à de la pierre rigide, elle rend peu à peu rigide un corps et un visage encore animés par le souffle de la vie. Par ce renversement de la légende, Le Gallienne rend encore plus flagrante cette quête de l'identité qui passait si souvent par un désir de mort. Le jeune artiste de sa nouvelle attend la mort avec impatience et comme une délivrance. Chaque jour il observe en lui les changements à peine perceptibles qui se sont opérés au cours de la nuit. Parce qu'il est un artiste raté, comme la plupart des artistes présentés dans les nouvelles de Le Gallienne, il a de lui-même une image qui ne lui plaît pas, qui n'est pas en harmonie avec ses aspirations profondes. Les travaux qu'entreprend sur lui la mort sont une façon de faire enfin coïncider son image extérieure avec celle de son âme et de son coeur — une image d'échec, d'amertume et de désillusions. Cette impatience devant la déchéance physique est la dernière alternative d'un homme qui n'a jamais pu faire coïncider les deux pôles du réel et de l'idéal. Par ce pygmalionisme inversé, il parvient à se donner l'illusion de pouvoir un jour atteindre l'unité tant recherchée, mais lorsque la mort le ravit, il est déjà trop tard.

Les divers dérivés du masque utilisés par les collaborateurs de la partie littéraire du *Yellow Book* avaient tous une portée commune : celle d'exprimer les interrogations des artistes concernés sur le mystère de la vie et de l'art et leurs relations souvent ambiguës. Tout comme le masque est agent de vérité, ses dérivés permettent également de se lancer à la quête de sa propre identité, et de tenter d'harmoniser les fragments épars de sa personnalité pour atteindre une unité perdue mais sans cesse convoitée. De plus, tous ces

¹ LE GALLIENNE, "About the Securities" : 246-247.

dérivés sont constamment à la limite de l'art et de la vie et rendent très floues, voire inexistantes, les frontières existant entre ces deux univers. Beardsley, Harland et Beerbohm avaient déjà exprimé cette notion, et l'étude qui précède permet d'affirmer que celle-ci n'était pas limitée à un petit cercle de "décadents" mais qu'elle était l'un des soucis principaux de toute la littérature et l'art de la fin du dix-neuvième siècle. Une seconde image principale devait venir se greffer sur celle du masque : l'image du spectacle, à la fois omniprésente et capitale dans la compréhension de l'ensemble de la période, et qui s'exprima de façon récurrente dans les pages littéraires et artistiques du périodique.

L'image du spectacle

En cette fin de siècle fascinée par les possibilités de l'être et du paraître, il était naturel de tourner tout particulièrement son attention vers la scène, lieu du jeu par excellence. Dans sa partie littéraire comme dans ses contributions artistiques, le *Yellow Book* se fait une fois de plus l'écho de ce phénomène et permet de mieux comprendre ce qui avait déjà été entrevu à travers l'étude de Beerbohm et de Beardsley, à savoir que l'image de la représentation, quelle qu'en soit la nature, fut à l'époque l'une des voies choisies par les artistes pour tenter avec plus ou moins de bonheur de réconcilier les deux parties opposées de leur personnalité et d'atteindre l'unité qu'ils recherchaient désespérément.

La première grande image du spectacle au dix-neuvième siècle fut véhiculée par les lumières chatoyantes du monde du cirque. Une fois de plus, les artistes français influencèrent grandement les Britanniques en se tournant dès les années 1830 vers l'univers du cirque, mais aussi de la fête, de la foire ou des saltimbanques. Les *Odes Funambulesques* de Théodore Banville (1857), où l'exploit acrobatique des clowns est une allégorie de l'acte de création poétique, ne sont qu'un exemple parmi d'autres de cet intérêt grandissant pour ces personnages en marge de la société auxquels s'identifièrent de nombreux artistes et écrivains¹ dont Flaubert qui s'exclama un jour : "Le fond de ma nature est, quoi qu'on en dise, le saltimbanque"². La notion de verticalité et d'envol le plus souvent associée aux acrobates, les hésitations pathétiques des clowns, n'étaient-elles pas symboliques de leur supériorité sur la foule, de leur désir de quitter la grisaille de la réalité et de leurs interrogations profondes ? De plus, comme le souligne Starobinski en

¹ Voir STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste* 11-17.

² Lettre du 8 août 1846, citée dans STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste* 10.

citant Hegel, cette fuite de la vanité humaine n'était-elle pas elle-même empreinte de vanité — une "abstraction sans contenu"¹ — à l'image de la révolte des artistes et écrivains de la fin du siècle² ? Les tableaux d'un Degas, d'un Seurat ou d'un Toulouse-Lautrec sont également représentatifs de l'attrait qu'eut sur les artistes fin de siècle le monde de la fête et du spectacle, même si les impressionnistes se targuaient d'avoir délaissé le monde des apparences propre au dix-huitième siècle. Ces tableaux, dans leur évocation des lumières et des fards du spectacle juxtaposée à la lassitude des artistes après leur numéro, exprimaient le dilemme de la fin du siècle, et les deux pôles entre lesquels se trouvaient déchirés ses artistes. Dans le *Yellow Book*, le monde du cirque n'attira guère que Crackanthorpe qui décrit dans sa nouvelle "Bread and the Circus", au titre suggestif de la tradition du cirque romain, quelques vignettes de la vie quotidienne d'un cirque ambulante sur les routes de France. L'univers scintillant du music-hall eut plus de succès, et c'est surtout à travers lui que purent s'exprimer les diverses facettes de l'image de la danseuse.

Considérée depuis le Moyen Age comme un objet de luxure, la danseuse avait été mise au goût du jour par Baudelaire dont la Fanfarlo aux mille visages, qu'il rejette cruellement dès qu'elle redevient tout simplement femme, explique le pourquoi de la fascination des artistes fin de siècle pour ces personnages. Comme les acteurs, les danseuses avaient la possibilité de mimer des centaines d'autres vies, et parce qu'elles étaient capables de multiplier leurs visages et leurs personnalités, de vivre des fragments sans cesse renouvelés d'existences diverses, elles attiraient ces disciples de Pater dont la philosophie était de vivre la vie de façon intense, d'explorer les moindres directions offertes afin de trouver, un jour peut-être, leur propre voie. Dans *The Picture of Dorian Gray*, Dorian tombe amoureux de Sybil Vane parce qu'elle joue l'amour de Juliette pour Roméo à la perfection, mais il la délaisse dès lors qu'elle devient incapable de le faire : son changement d'attitude reflète l'importance que donnait la génération fin de siècle à cette capacité des danseuses et actrices à pouvoir vivre plusieurs vies par procuration. Tout comme l'utilisation de pseudonymes et les divers jeux de masques, la danse et le spectacle en général étaient des voies empruntées pour vivre des vies parallèles et ainsi échapper momentanément à une réalité trop monotone.

¹ STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste* 40.

² STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste* 109.

Parmi les danseuses qui fascinèrent la génération fin de siècle en France comme en Grande Bretagne, les noms d'Yvette Guilbert, évoquée dans l'essai de Makower, Eleanora Duse, Jane Avril, Isadora Duncan ou Loïe Fuller viennent les premiers à l'esprit. La fin du dix-neuvième siècle avait également des théoriciens de la danse qui, avant Yeats, intégrèrent l'image de la danseuse à leur vocabulaire poétique et critique. Parmi eux, Arthur Symons — dont la fascination pour les danseuses de music-hall était bien connue — consacra dès 1898 plusieurs essais à cet art, parmi lesquels "Pantomime and the Poetic Drama" et "The World as Ballet". *Le Yellow Book* n'existait déjà plus lorsque ces deux textes parurent, mais la philosophie qu'ils expriment aurait très bien pu trouver place dans ses pages. La danseuse était pour Symons un symbole à part entière qui permettait de faire resurgir devant le spectateur un monde primitif où l'instinct prédominait et où le corps et l'esprit ne faisaient encore qu'un :

Nothing is stated, there is no intrusion of words used for the irrelevant purpose of describing ; a world rises before one, the picture lasts only long enough to have been there : and the dancer, with her gesture, all pure symbol, evokes, from her mere beautiful motion, idea, sensation, all that one need ever know of event. There, before you, she exists, in harmonious life ; and her rhythm reveals to you the soul of her imagined being¹.

La danseuse, de par son art, était synonyme d'harmonie car elle parvenait à réconcilier l'être et le paraître, la substance et la surface, le sujet et l'objet, donnant ainsi une nouvelle ébauche de réponse au dilemme victorien. Capable de suggérer dans son rythme la mouvance de son âme, elle pouvait être considérée comme un véritable symbole universel et atemporel. Elle ne représentait plus un individu précis mais un concept, et il n'était pas rare de la voir représentée avec un visage impassible qui, tel un masque, la plaçait à distance du public, lui donnait une dimension plus générale et en faisait l'incarnation d'une idée visuelle². Mallarmé avait, avant Symons, exprimé cette notion, affirmant la différence entre la danseuse et la femme qui danse :

A savoir que la danseuse *n'est pas une femme qui danse*, pour ces motifs juxtaposés qu'elle *n'est pas une femme*, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et *qu'elle ne danse pas*, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élans, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction : *poème dégagé de tout appareil du scribe*³.

¹ SYMONS, "The World as Ballet", *Studies in Seven Arts* 391.

² Voir à ce sujet l'article de Frank KERMODE, "Poet and Dancer before Diaghilev", *Puzzles and Epiphanies : Essays and Reviews 1958-1961* (London : Routledge & Kegan Paul, 1962) 1-28.

³ Cité dans Frank KERMODE, *Romantic Image* (London : Routledge & Kegan Paul, 1957) 85-86.

La danseuse, au même rang que la Sphynge, faisait partie de ces images de femmes fascinantes et inaccessibles qui attirèrent les esprits meurtris de la génération fin de siècle — une idée qui s'exprime avec force dans le poème "To Salomé at St James's" de Theodore Wratislaw.

Le poème de Wratislaw, indubitablement inspiré dans sa thématique de la *Salomé* de Wilde, reprend en effet l'image de la danseuse pour l'associer à celle de la femme fatale éternelle qui écrase les hommes affaiblis à ses pieds. La danseuse présentée dans le poème semble être née en des temps immémoriaux, et son image se superpose à celle d'autres femmes de tous les temps pour ne plus former qu'une seule et même personne :

Flower of the ballet's nightly mirth,
Pleased with a trinket or a gown,
Eternal as eternal earth
You dance the centuries down.

For you, my plaything, slight and light,
Capricious, petulant and proud,
With whom I sit and sup to-night
Among the tawdry crowd,

Are she whose swift and sandalled feet
And postured girlish beauty won
A pagan prize, for you unmeet,
The head of Baptist John.

And after ages, when you sit
A princess less in birth than power,
Freed from the theatre's fume and heat
To kill an idle hour,

Here in the babbling room a gleam
With scarlet lips and naked arms
And such rich jewels as beseem
The painted damzel's charms,

Even now your tired and subtle face
Bears record of the wondrous time
When from your limbs' lascivious grace
Sprang forward your splendid crime.

And though none deem it true, of those
Who watch you in our banal age
Like some stray fairy glide and pose
Upon a London stage,

Yet I to whom your frail caprice
Turns for the moment ardent eyes
Have seen the strength of love release
Your sleeping memories.

I too am servant to your glance,
 I too am bent beneath your sway,
 My wonder ! My desire ! who dance
 Men's heads and hearts away.

Sweet arbitress of love and death,
 Unchanging on time's changing sands,
 You hold more lightly than a breath
 The world between your hands¹.

Les références à Salomé sont évidentes ("The head of Baptist John"), mais en dehors du titre, le prénom n'est pas utilisé, donnant à la danseuse du poème une dimension universelle, comme si toutes les danseuses du monde étaient des représentations de Salomé. Le poème de Wratistlaw résume l'essence de la fascination de la fin du siècle pour le personnage de la danseuse. Telle Salomé, cruelle dans son innocence, exécutant sa danse des sept voiles et réclamant la tête de Iokanaan, la danseuse fragile et capricieuse possède en elle une force indicible lui permettant de tenir le monde entre ses mains. L'homme à ses pieds n'est qu'un être asservi et éphémère dont elle se débarrassera au gré de sa volonté. Sa force réside dans sa dimension éternelle puisqu'elle est un mythe, un symbole. Elle est aussi essentiellement urbaine et associée à l'image du théâtre, qui, conjointement avec les évocations de music-halls, faisait également partie du vocabulaire artistique de la fin du siècle. Le poème est très proche dans l'esprit des poèmes de Symons sur les danseuses de music-hall, et l'atmosphère enfumée qui s'en dégage donne au personnage de la danseuse une touche décadente qui lui fut souvent attribuée à la fin du dix-neuvième siècle où, comme l'actrice, elle était encore souvent considérée comme une femme aux mœurs faciles.

La danseuse, symbole d'une harmonie tant recherchée par tous ces artistes et écrivains, était devenue à la fin du siècle une véritable muse, et son influence continua de se faire sentir au début du vingtième siècle où Yeats, entre autres, entreprit de développer son image. Philip Wilson Steer rend également dans le *Yellow Book* son admiration pour ce personnage, et ses tableaux méritent d'autant plus d'être cités qu'ils sont dépourvus de l'auréole presque sulfureuse décelée dans les déclarations de Symons ou le poème de Wratistlaw pour ne se concentrer que sur les notions d'harmonie et d'identité véhiculées par la danseuse. Le premier de ces tableaux, *Skirt Dancing*², représente une jeune fille en tutu en équilibre sur une jambe. La tête de la danseuse n'apparaît pas en intégralité —

¹ WRATISLAW, "To Salomé at St James's" : 110-111.

² Philip Wilson STEER, *Skirt-Dancing, The Yellow Book* 3 (Oct. 1894) : 173.

seule la partie inférieure de sa chevelure est visible — et le peintre se concentre au contraire sur la grâce légère du tutu de tulle blanche aux effets chatoyants très bien rendus par la technique impressionniste de Steer. Le moment d'équilibre fixé sur le tableau par Steer symbolise l'harmonie du mouvement de la danseuse, renforcée par la position des mains qui tiennent avec beaucoup de délicatesse les bords de la robe. Dans le volume 3, un autre tableau intitulé *The Mirror*¹ combine l'image de la danseuse à celle du miroir qui intéressait tant Steer. La jeune fille qui se regarde dans son grand miroir n'est peut-être pas une véritable danseuse, mais la posture qu'elle adopte, soulevant d'une main le bord de sa combinaison blanche, rappelle sans doute aucun l'attitude de la danseuse de *Skirt Dancing*. Le reflet exact de son image dans le miroir est alors comme une représentation visuelle de la réconciliation entre l'être et le paraître qu'elle symbolise. Cette idée se retrouve sous une forme légèrement différente dans le tableau intitulé *Portrait of Himself* (Fig. 40) dont le premier trait frappant, pour un autoportrait, est de se concentrer plus sur la danseuse assise au premier plan dans son tutu blanc que sur le peintre, présenté de profil, et dont seul le bas du visage apparaît de façon très floue. La danseuse incarne ici la muse du peintre, dont elle est probablement le modèle, si bien que la définition de l'identité de l'artiste ne peut s'exprimer qu'à travers elle. Dans sa version classique comme dans sa version plus typiquement fin de siècle, la danseuse véhiculait cette notion essentielle d'identité qui devait se retrouver dans une autre image du spectacle également à la mode dans les années 1890 — le music-hall.

L'extrait suivant d'un poème de Symons reflète l'esprit qui animait les artistes de l'époque fin de siècle face à l'image du music-hall :

My life is like a music-hall,
Where, in the impotence of rage,
Chained by enchantment to my stall,
I see myself upon the stage,
Dance to amuse a music-hall. [...]

The light flares in the music-hall,
The light, the sound, that weary us ;
Hour follows hour, I count them all,
Lagging, and loud, and riotous :
My life is like a music-hall².

¹ Philip Wilson STEER, *The Mirror, The Yellow Book* 3 (Oct. 1894) : 171.

² Arthur SYMONS, prologue, *London Nights* (London : Leonard Smithers, 1895).



Fig. 40 : Portrait of Himself
(Philip Wilson Steer)



Fig. 41 : The Lion Comique (Walter Sickert)

Décrit par le poète comme un endroit plein de sons et de lumières scintillantes, le music-hall était aussi lieu d'amusement et de détente. Phénomène essentiellement urbain, le music-hall¹ était né en Angleterre dans les années 1830 et 1840 où il se développa jusqu'à devenir une véritable entreprise commerciale et fort populaire à la fin du siècle. Tout comme l'illustration en noir et blanc, il fut pendant longtemps considéré comme une forme dégénérée d'art, et seules les classes moyennes et inférieures de la population le fréquentaient à ses débuts. Dans les années 1890, le public se fit plus divers, et le music-hall devint un lieu de rencontre privilégié entre les prostituées et leurs clients, et entre les différentes classes sociales, jouant en cela le même rôle que les bals masqués. L'atmosphère enfumée éclairée par des lumières électriques était propice à ces rencontres. Les spectacles étaient variés : danse, musique, mais surtout chansons comiques redoutées par les Puritains pour leur jeu sur le double-entendre.

Si l'on excepte quelques contributions utilisant le music-hall comme décor, dont la courte nouvelle "To Every Man a Damsel or Two" de C. S., cette image fut principalement véhiculée dans le *Yellow Book* par l'intermédiaire du peintre Walter Sickert qui exprima dans de nombreux dessins et tableaux des années 1880 et 1890 sa fascination pour le monde du music-hall. Le début de la carrière artistique de Sickert avait débuté au théâtre, où il jouait encore sous le pseudonyme "Mr Nemo" en 1880, et la notion de représentation marqua tout le reste de sa vie et de son oeuvre. De nombreux critiques relèvent le fait que Sickert adorait se déguiser, comme si ses changements de costume lui permettaient de jouer des rôles différents, d'assumer diverses identités. Sa façon de se comporter était également caractéristique, et ses coups de théâtre étaient renommés dans le monde artistique d'alors qui ne s'étonnait plus, par exemple, de le voir s'inscrire un jour à un club pour en démissionner avec force fracas le lendemain². Lorsque Sickert se tourna dès la fin des années 1870 vers la peinture, en partie parce qu'il voulait suivre les traces de son père, mais aussi parce qu'il venait de faire une rencontre décisive avec Whistler en 1879, il traduisit dès le début dans son art cet intérêt principal, à la fois dans la composition et la technique picturale de ses portraits, mais aussi dans les

¹ Sur le sujet voir par exemple Peter BAILEY, éd., *Music-Hall : The Business of Pleasure* (Milton-Keynes : Open UP, 1986) ou Jacqueline S. BRATTON, éd., *Music-Hall : Performance and Style* (Milton-Keynes : Open UP, 1986). Voir également Martha VICINUS, "The Music Hall : From a Class to a Mass Entertainment", *The Industrial Muse — A Study of Nineteenth Century British Working-Class Literature* (London : Croom Helm, 1974) 238-285, et Diana HOWARD, *London Theatres and Music-Halls 1850-1950* (London : British Theatre Institute, 1970).

² FARR, *English Art* 27.

sujets choisis¹. C'est ce deuxième aspect que révèlent tout particulièrement ses contributions au *Yellow Book*.

Avant la seconde moitié du dix-neuvième siècle, les représentations d'intérieurs de théâtres ou de music-halls étaient relativement rares en Angleterre, les peintres préférant se concentrer sur les acteurs en costume. Le but premier de Sickert, dans ses représentations d'intérieurs de music-halls qu'il fréquentait régulièrement pour y chercher l'inspiration, était d'essayer d'en capter la magie, tout comme Degas l'avait fait avant lui. Ces sujets lui permirent de se démarquer de l'influence de Whistler qui n'en avait pas peints, même si la technique est indubitablement inspirée du maître. Cinq tableaux de scènes de music-hall parurent dans le *Yellow Book* : *The Old Oxford Music-Hall* (Fig. 43), *The Old Bedford Music Hall* (Fig. 42) et *Ada Lundberg, Collins' Music-Hall, Islington* et *The Lion Comique* (Fig. 41)². S'y ajoutait un dessin au crayon intitulé *The Middlesex Music-Hall*, esquisse d'une jeune chanteuse en costume sur la scène³.

Dans *The Lion Comique* (Fig. 41) et *Ada Lundberg*, paru initialement sous le titre complet *Bonnet and Claque — Ada Lundberg at the Marylebone Music-Hall*, l'accent est posé sur le chanteur ou la chanteuse, présenté(e) en gros plan. Fred Albert, le lion comique du premier tableau⁴, semble avoir été saisi en plein milieu d'une chanson — une notion d'instantanéité qui se ressent également très fortement sur le visage d'Ada Lundberg. Virginia Woolf, qui avait décrit Sickert comme un peintre narratif avant tout, avait également bien senti cette constante de ses scènes de music-hall : "The figures are motionless, of course, but each has been seized in a moment of crisis ; it is difficult to look at them and not to invent a plot, to hear what they are saying"⁵. Si le lion comique est présenté de pied, seul le visage d'Ada Lundberg apparaît en premier plan, mais tous deux acquièrent, sous le pinceau de Sickert, une qualité irréaliste très appropriée pour rendre l'illusion du music-hall. La principale différence entre les deux tableaux réside dans le fait que le lion comique apparaît sur scène avec pour seul compagnon un musicien au premier

¹ Voir à ce sujet Richard SHONE, *Walter Sickert* (Oxford : Phaidon, 1988) 16.

² Parus respectivement dans les volumes 1 (Apr. 1894) : 85 ; 2 (July 1894) : 221 et 225 ; 3 (Oct. 1894) : 137 et 139.

³ Walter R. SICKERT, *The Middlesex Music-Hall, The Yellow Book* 5 (Apr. 1895) : 233.

⁴ Voir VICINUS, *The Industrial Muse* 258-260 : Le lion comique était l'un des personnages principaux du music-hall. Il chantait des chansons à boire, était connu pour sa vantardise apparente, et affichait (sur la scène comme à la ville) une apparence outrageuse et presque choquante.

⁵ Virginia WOOLF, "Walter Sickert", *The Captain's Death Bed and Other Essays* (London : Hogarth Press, 1950) 172-185 [177].



Fig. 42 :
The Old Bedford Music-Hall
(Walter Sickert)

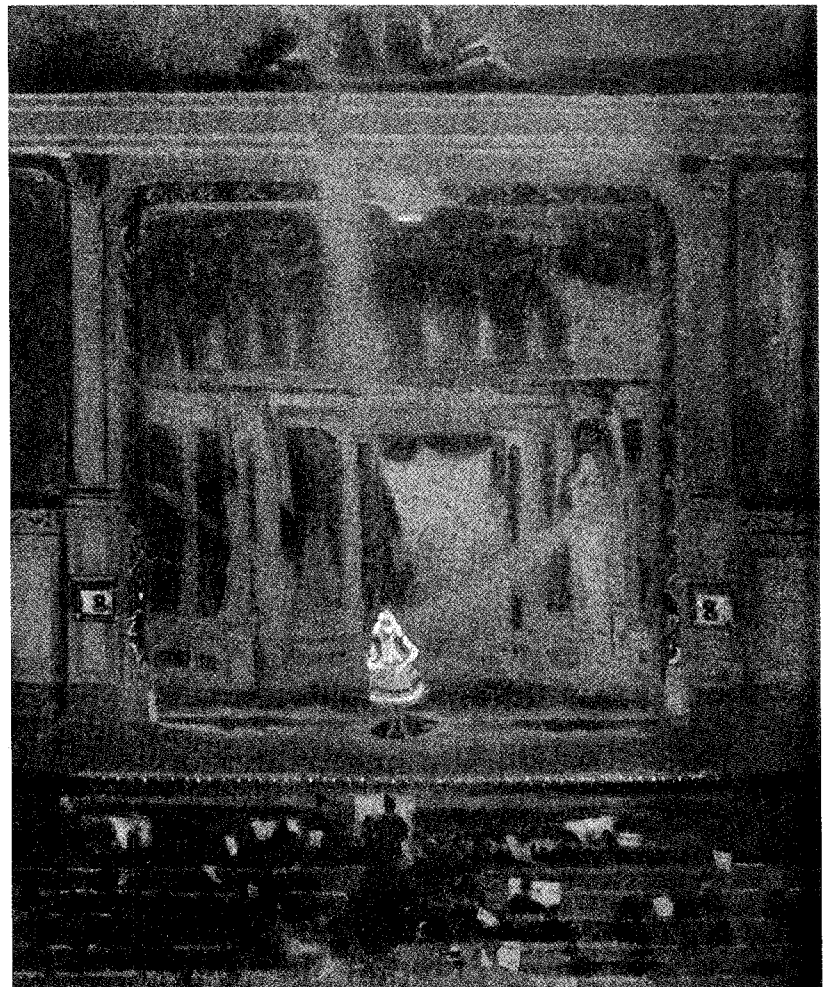


Fig. 43 : *The Old Oxford Music-Hall*
(Walter Sickert)

plan, tandis que le visage d'Ada Lundberg se superpose aux visages de plusieurs spectateurs — une innovation à l'époque. Le public est donc ici incorporé à la scène, comme si Sickert reprenait au mot l'affirmation de Symons en 1892 : "in a music hall the audience is part of the performance"¹, et le jeu de la perspective renforce encore cette idée puisque le public semble très proche de la chanteuse vers laquelle tous les regards sont tournés.

Dans les trois autres tableaux cités plus haut, l'artiste sur scène est au contraire vu d'en haut ou de plus loin, et le public, quoiqu'également incorporé à la scène, ne représente plus qu'une somme d'entités apparemment insignifiantes. Comme dans *The Lion Comique* (Fig. 41) ou *Ada Lundberg*, l'accent est posé sur la qualité irréelle du spectacle, ce que rend tout particulièrement *Collins' Music-Hall, Islington*, dans lequel à la fois l'actrice et le public n'apparaissent qu'à travers un voile très flou. Le seul contraste est celui existant entre la blancheur de la robe de l'actrice et l'obscurité dans laquelle sont plongés les spectateurs. Ce jeu de lumières, également présent dans les deux tableaux précédents, se retrouve dans *The Old Bedford Music-Hall* (Fig. 42) et *The Old Oxford Music-Hall* (Fig. 43) où le personnage sur la scène est mis en valeur par un faisceau de lumière dirigé dans sa direction. Dans *The Old Oxford Music-Hall* (Fig. 43), le décor, presque inexistant dans les tableaux cités plus haut, devient prédominant, et l'actrice sur scène ainsi que le public ne sont plus que des prétextes pour le représenter dans toute sa magie. Dans *The Old Bedford Music-Hall* (Fig. 42), paru initialement sous le titre *Little Dot Hetherington at the Bedford Music Hall* en 1888-1889, le public, l'orchestre, la scène et les coulisses sont représentés à travers leur reflet dans deux grands miroirs perpendiculaires qui permettent à Sickert de se concentrer sur tous les aspects du music-hall à la fois. Ici encore, il existe une véritable interaction entre le public et l'actrice qui semble montrer quelqu'un dans la galerie. Le jeu des miroirs renforce bien évidemment la notion d'irréel et d'illusion associée à l'image du music-hall, et la scène, une fois de plus, semble figer un instant bien précis, comme si toute notion linéaire de temps lui était inconnue. Un critique exprime cette idée en comparant le tableau de Sickert avec *The Beggar's Opera* de Hogarth :

Sickert's treatment of the interaction in play-acting between make-believe and reality may bring to mind Hogarth's portrayal of *The Beggar's Opera*, with its charged exchange of glances between the leading actress and her noble protector in the audience. Whereas

¹ Arthur SYMONS, *Fortnightly Review* 51 (1892) : 716-722 [716]. Cité dans Wendy BARON, *Sickert* (London : Phaidon, 1973) 27.

Hogarth invites a serial reading of the details of his picture, however, the restricted focus and compositional density of Sickert's canvas formidably gathers its wealth of meaning within a single intantaneous impression¹.

L'image du music-hall, comme le montre Barthes, était un symbole de l'instant que Sickert avait su capter avec beaucoup de finesse. Comme la nouvelle, le sonnet, l'épigramme ou la pièce en un acte, elle faisait partie de ce besoin de la fin du siècle de se concentrer sur des moments précis fixés à jamais sur le papier ou la toile :

Sortir le geste de sa pulpe douceâtre de durée, le présenter dans un état superlatif, définitif, lui donner le caractère d'une visualité pure, le dégager de toute cause, l'épuiser comme spectacle et non comme signification, telle est l'esthétique originelle du music-hall. Objets (de plongeurs) et gestes (d'acrobates), désempoissés du temps (c'est à dire à la fois d'un pathos et d'un logos), brillent comme des artifices purs, qui ne sont pas sans rappeler la froide précision des visions baudelairiennes de haschich, d'un monde absolument purifié de toute spiritualité parce qu'il a précisément renoncé au temps².

Comme les artistes des années 1890, le music-hall était également fondé sur un tiraillement fondamental entre deux pôles opposés : celui du travail, absolument nécessaire pour parfaire les numéros présentés au public, et celui des appareils, indispensables à sa valeur de spectacle :

Au music-hall, tout est *presque* acquis ; mais c'est précisément ce *presque* qui constitue le spectacle, et lui garde, en dépit de son apprêt, sa vertu de travail. [...] Naturellement, il faut au music-hall une féerie profonde qui efface au labeur toute rugosité et n'en laisse que l'épure. Là règnent les boules brillantes, les bâtons légers, les meubles tubulaires, les soies chimiques, les blancs crissants et les massues scintillantes ; le luxe visuel affiche ici la *facilité*, déposée dans la clarté des substances et le lié des gestes [...] ³.

Ainsi que l'image de la danseuse, celle du music-hall était une représentation visuelle de ces artistes déchirés mais désireux de ne présenter à leur public que des masques harmonieux. La scène, lieu de l'illusion par excellence, était pour toute cette génération, un reflet de la vie, et les miroirs qui lui étaient si souvent associés permettaient en quelque sorte d'inverser la relation réalité / illusion et de poser, une fois de plus, la question du sens de l'existence⁴.

¹ JOHNSON, "Victorian Perspectives II" : 271.

² Roland BARTHES, "Au music-hall", *Mythologies* (Paris : Editions du Seuil, 1957) : 176-179 [177].

³ BARTHES, "Au music-hall", *Mythologies* : 178.

⁴ A ce sujet voir l'article de Jean-Jacques CHARDIN, "What the 'Decadents' See in the Mirror : the Catoptric System in British fin-de-siècle Poetry", *CYCNOS* (1990) : 123-131.

La vie comme théâtre

Au centre des diverses facettes de l'image du spectacle se trouvait donc toujours la notion centrale de la vie que les artistes essayaient de redéfinir par tous les moyens possibles, et se lisait un désir ou un besoin d'appréhender la vie comme un théâtre, un lieu d'illusions sublimes, un spectacle de marionnettes dont les artistes et écrivains seraient les principaux protagonistes. Dans un essai consacré à l'art de la danse, Arthur Symons exprima dans les termes suivants cette idée déjà développée par Oscar Wilde :

In every art men are pressing forward, more and more eagerly, farther and farther beyond the limits of their art, in the desire to do the impossible : to create life. Realising all humanity to be but a masque of shadows, and this solid world an impromptu stage as temporary as they, it is with a pathetic desire of some last illusion, which shall deceive even ourselves, that we are consumed with this hunger to create, to make something for ourselves, of at least the same shadowy reality as that about us¹.

Le côté illusoire et éphémère du monde réel est souligné ici et explique l'image du spectacle utilisée pour le décrire. Contrairement aux idées reçues sur la période, ce souci n'animait pas seulement les artistes associés de près à l'esprit décadent, et une fois de plus, les contributions du *Yellow Book* le démontrent.

La première manifestation de cette assimilation entre vie et théâtre réside dans le vocabulaire théâtral utilisé par certains auteurs pour désigner les choses de la vie. Cette tendance allait de pair avec la tendance déjà évoquée plus haut qui consistait à dépeindre des phénomènes naturels avec des mots normalement associés aux domaines de l'art ou de l'artifice. Deux contributions aux tons totalement opposés poussent la technique à son extrême : "A Melodrama — The Union" de T. Baron Russell et "A Modern Melodrama" de Hubert Crackanthorpe.

La nouvelle de Russell, loin de se rapprocher des manifestations esthétiques et décadentes de la fin du siècle, se classe sans doute aucun dans la catégorie de la prose réaliste, et le ton mélodramatique annoncé par le titre la rend typique du réalisme victorien plus que du nouveau réalisme inspiré des auteurs français. L'histoire, dont le côté réaliste est renforcé par une utilisation importante du dialecte dans les dialogues, est celle d'une fille-mère issue d'un milieu très défavorisé, qui retrouve le père de son enfant et finit par l'épouser. L'heureux dénouement, assez improbable, nuance la dureté des descriptions réalistes du début et oppose le ton de la nouvelle au ton fataliste et pessimiste de

¹ SYMONS, "The World as Ballet" : 390.

l'ensemble de la prose réaliste de la fin du siècle. Russell n'était pas dupe du côté romancé de son histoire, et le titre qu'il choisit en était le premier indicateur. De plus, la nouvelle est encadrée par deux avertissements très semblables de la part du narrateur qui demande au lecteur de l'excuser du peu de crédibilité de son histoire :

Is it not almost unprintable ? To give to it anything of actuality one would have — no, not to invent, but to suppress. As a bit of life it was too impossibly dramatic, too fictional, too much — what can one say ? — too much like a story in a Christmas number, and a story constructed in the worst style, at that¹.

La nouvelle est ainsi démarquée de la réalité malgré son ancrage évident dans le monde réel. Sa division en trois "actes" ajoute à la théâtralité de la scène décrite, et le monde apparaît à l'observateur détaché qu'est l'artiste comme illusoire, pure mise en scène dérisoire dont les acteurs ne sont que des ombres chinoises par essence fugaces.

Crackanthorpe, dans une nouvelle tout à fait différente dans le ton, développe la même idée. "A Modern Melodrama" se présente en cinq parties séparées par des astérisques — une division très théâtrale elle aussi. L'histoire est celle d'une jeune femme tuberculeuse qui apprend en épiant ce que dit son médecin à son mari, qu'elle ne survivra pas à l'hiver. Pourtant, personne ne veut le lui dire, et c'est elle-même qui en parle la première. La nouvelle s'ouvre sur la description de la scène — une pièce où toute l'histoire (il n'y a pas véritablement d'intrigue) se déroule. Cette unité spatiale est conjuguée à une unité temporelle également typique du genre théâtral puisque le tout se passe en quelques minutes à peine. La présence de rideaux dans le séjour, ainsi que la disposition du mobilier, rappellent les décors de théâtre, comme le narrateur le fait explicitement remarquer :

The pink shade of a single lamp supplied an air of subdued mystery ; the fire burned red and still ; in place of door and windows hung curtains, obscure, formless ; the furniture, dainty, but sparse, stood detached and incoordinate like the furniture of a stage-scene ; the atmosphere was heavy with heat, and a scent of stale tobacco ; some cut flowers, half withered, tissue-paper still wrapping their stalks, lay on a gilt, cane-bottomed chair².

La description du décor, faite de phrases courtes allant à l'essentiel, ressemble fort à une suite de simples indications scéniques — une technique qui se retrouve également dans la description des personnages. L'extrait suivant pousse si loin le jeu que les morceaux de phrases, simplement séparés par des points-virgules, se passent même de verbes,

¹ RUSSELL, "A Melodrama — The Union" : 205.

² CRACKANTHORPE, "Modern Melodrama" : 223.

l'essentiel étant de donner les traits minimaux et caractéristiques du personnage afin de permettre au lecteur / spectateur de pouvoir se le représenter :

The other man was in evening dress ; his back leaning against the mantelpiece, his hands in his pockets : he was moodily scraping the hearthrug with his toe. Clean-shaved ; stolid and coarsely regular features ; black, shiny hair, flattened on to his head ; under-sized eyes, moist and glistening ; the tint of his face uniform, the tint of discoloured ivory ; he looked a man who ate well and lived hard¹.

Dans ce décor de scène, tous les personnages et les objets acquièrent une valeur spéciale. Les cinq scènes correspondent d'ailleurs à des situations-type au théâtre. Dans la première et la seconde, la visite du médecin à la jeune femme et la conversation étouffée que celle-ci surprend possèdent une qualité scénique évidente. De même, le personnage de la domestique fidèle qui épie pour sa maîtresse mais refuse de lui avouer la vérité afin de ne pas lui faire de mal, est une constante du théâtre depuis les époques les plus reculées. Dans la quatrième scène, restée seule pour réfléchir avec horreur à sa mort prochaine, Daisy, la jeune femme, se fait d'ailleurs la remarque suivante : "She felt frightened. It was like a thing in a play. It was as if someone was there, in the room — hiding — watching her"². Cette théâtralité sous-jacente est enfin exprimée dans toute la fin où le dialogue remplace totalement la description, et où les phrases très courtes, entrecoupées par des indications scéniques minimales, deviennent la règle :

"You clumsy fool !" she exclaimed.
 She drank off the wine at a gulp.
 "Daisy," he began.
 She was staring stonily at the empty glass.
 "Daisy," he repeated.
 She tapped her toe against the fender-rail.
 At this sign, he went on :
 "How did you know ?"
 "I sent Liz to listen," she answered mechanically.
 He looked about him, helpless.
 "I think I'll smoke," he said feebly.
 She made no answer.
 "Here, put the glass down," she said.
 He obeyed.
 He lit a cigarette over the lamp, sat down opposite her, puffing dense clouds of smoke.
 And, for a long while, neither spoke.
 "Is that doctor a good man ?"
 "I don't know. People say so," he answered³.

¹ CRACKANTHORPE, "Modern Melodrama" : 223.

² CRACKANTHORPE, "Modern Melodrama" : 229.

³ CRACKANTHORPE, "Modern Melodrama" : 231-232.

On retrouve ici le pessimisme latent des histoires de Crackanthorpe, qui ne s'exprime guère par des mots, mais se sent dans tout le non-dit, les gestes, les regards échangés ou les inflexions de voix. Crackanthorpe, comme Russell, présente une scène de la vie comme une pièce de théâtre, sous-entendant lui aussi que la vie n'est après tout qu'une vaste mise en scène dont nous sommes les acteurs forcés, les marionnettes dirigées par un metteur en scène plus puissant et omniscient ayant pour nom le Destin.

De nombreux autres écrivains reprennent cette idée de façon plus ponctuelle, et seuls quelques exemples peuvent être cités. John Buchan, dans "The Captain of Salvation", représente son héros comme celui d'une tragédie lugubre :

To the chance hearer who hailed from more civilised places the thing must have seemed little better than a blasphemous parody. But all element of farce was absent from the hearts of the grim-faced men and women ; and the scene as it lay, the squalid street with its filth stirred by the March wind, the high shifting sky overhead, the flicker and glare of the street lamps as each gust jostled them, the irregular singing, the marching amid the laughs or the silent scorn of the bystanders — all this formed a picture which had in it more of the elements of the tragic or the noble than the ludicrous.

And the heart of the man at the head of the little procession was the stage of a drama which had little of the comic about it¹.

Le vocabulaire théâtral se mêle dans la description aux termes plus neutres pour donner une image finalement très réaliste. Plus parodique est l'utilisation que fait Traill de ce vocabulaire dans sa description de la femme qu'aime Basil Fillimer :

Unlike some women, she was not constitutionally unfitted to appear with success in the matrimonial drama ; but she was particular about the *mise-en-scène*. "Act I., A Cottage," would not have suited her at all. She would have played the wife's with no spirit, I feel convinced. As to "Act V., A Cottage," with an "interval of twenty years supposed to elapse" between that and the preceding act, I doubt whether she would ever have reached it at all².

D'un tout autre genre enfin, "Sub Tegmine Fagi" de Marie-Clothilde Balfour, a recours à l'image du théâtre pour montrer que la vie, depuis la Grèce ancienne jusqu'à nos jours, n'est que la répétition inlassable d'une pièce de théâtre au ton certes changeant, dont les hommes sont les acteurs principaux :

Pete Macara was a perfectly lovely villain, whose face was the colour of ancient ivory, carved into a mask of the vilest sort of wisdom. [...] When strangers came to the little grey town in the hollow, they wondered at its uneventfulness, and pitied us for the long monotonous months that slowly filled the years ; but beneath the surface, it seems, on looking back, that for those who had eyes to see there was a constant succession of small

¹ BUCHAN, "The Captain of Salvation" : 150.

² TRAILL, "The Papers of Basil Fillimer" : 24.

tragedies, the tragi-comedies that build up the commonplaceness of life. Not the dainty operettas of Strephon and Chloe, as I said before, but little melodramas, where one only did not weep because one was too hopelessly wretched. For the pathos is apt to be so miserably hideous, that the onlooker feels sick and turns away with a sigh ; and yet it is but the setting and the mask ; the actual passions are, after all, the great simple underplan of life in all of us, and in such as these they lie nearer the surface. And the innermost soul is the same, when you reach it — or perhaps it is a little more childlike, and unharmed by the mire in which it is plunged¹.

Ici comme dans l'extrait de "The Captain of Salvation", le vocabulaire courant se mêle au lexique théâtral pour montrer l'assimilation de la vie et du théâtre, de la réalité et de l'illusion. Derrière ces diverses manifestations se lisait une notion chère à Oscar Wilde : celle de la vie considérée comme le premier des beaux-arts.

Ce point de vue trouve un écho théorique dans l'essai de Richard Le Gallienne, très logiquement intitulé "The Dramatic Art of Life". L'idée centrale de ce court texte est en effet fondée sur la croyance que la vie est un art et que chacun d'entre nous y joue un rôle bien particulier : "Now life, as has been said many times, is an art too. Sententious morality from time past has told us that we are each given a part to play, evidently implying, with involuntary cynicism, that the art of life is — the art of acting"². Plus loin, ayant expliqué que chaque personne d'intérêt joue un rôle souvent difficile, Le Gallienne ajoute :

Yet many of us are in a like dilemma with similar parts. Actors and audience must all wear the same drab clothes and the same immobile expression. It is in vain you protest that you do not belong to this absurd and vulgar nineteenth century, that you have been spirited into it by cruel mistake, that you really belong to mediaeval Florence, to Elizabethan, Caroline, or at latest Queen Anne England, and that you would like to be allowed to look and dress as like as possible. It is no use ; if you dare to look or dress like anything but your own tradesmen — and other critics — it is at your peril³.

La position de l'auteur, quoiqu'indubitablement affectée, permet de mieux comprendre les raisons du recours à l'image de la représentation théâtrale pour décrire la vie. Sa conclusion, véritable apologie des masques et du mensonge dans le style de Wilde ou de Beerbohm, lie l'image du théâtre au motif du masque et démontre que tous deux découlaient de ce même besoin pour l'artiste de découvrir la voie de son identité :

In playing his part the conscientious artist in life, like any other actor, must often seem to feel more than he really feels at a given moment, say more than he means. In this he is far from being insincere — though he must make up his mind to be accused

¹ BALFOUR, "Sub Tegmine Fagi" : 207 ; 209-210.

² LE GALLIENNE, "The Dramatic Art of Life" : 311.

³ LE GALLIENNE, "The Dramatic Art of Life" : 313.

daily of insincerity and affectation. On the contrary, it will be his very sincerity that necessitates his make-believe. With his great part ever before him in its inspiring completeness, he must be careful to allow no merely personal accident of momentary feeling or action to jeopardise the general effect. [...] To "tell the truth," as it is called under such circumstances, would simply be a most dangerous form of lying. There is no duty we owe to truth more imperative than that of lying stoutly on occasion — for, indeed, there is often no other way of conveying the whole truth than by telling the part-lie.

A watchful sincerity to our great conception of ourselves is the first and last condition of our creating that finest work of art — a personality ; for a personality, like a poet, is not only born, but made¹.

La question finale de *Le Gallienne* est de savoir comment il peut jouer au mieux le rôle qui lui incombe jusqu'à ce que coïncident enfin l'image qu'il donne aux autres et sa personnalité profonde : "[...] I tremulously ask myself — what is the divine conception that is to become embodied in me, what is the divine meaning of ME ? How best shall I express it in look, in word, in deed, till my outer self becomes the truthful symbol of my inner self — till, in fact, I have successfully placed the best of myself on the outside ! — for others besides myself to see, and know and love ! What is my part, and how am I to play it ?"² Telle était également la question posée par *The Picture of Dorian Gray* ou, avec plus de succès, "The Happy Hypocrite". L'art et l'accent posé sur l'artifice et le masque étaient donc à la fin du dix-neuvième siècle des moyens pour l'artiste de se rendre compte de la dualité qui lui était inhérente. Une fois ce constat établi, plusieurs directions s'offraient à lui : cultiver son image d'artiste afin de parvenir, à travers la création artistique, à redonner un sens à son existence, ou se refermer au contraire sur son passé et refuser de penser au futur. Ces deux voies, qui se croisèrent dans l'oeuvre de certains artistes, sont abondamment représentées dans le *Yellow Book* et leur exploration permet de dévoiler les étapes douloureuses de cette quête d'une identité originelle perdue.

¹ LE GALLIENNE, "The Dramatic Art of Life" : 315-316.

² LE GALLIENNE, "The Dramatic Art of Life" : 312-313.

Chapitre 14 : L'artiste et sa création

L'image de l'artiste, déjà étudiée dans la prose de Harland, était récurrente dans l'ensemble de la littérature de la fin du dix-neuvième siècle dans des versions réalistes ou plus sentimentales qui toutes exprimaient l'individualité et l'isolement de ces hommes vivant le plus souvent en marge de la société. De nombreux auteurs exprimèrent cet intérêt dans les pages du *Yellow Book*, y ajoutant un thème indissociable : celui de la création artistique, parfois vaine, toujours ardue, qui constituait une réponse partielle au problème de l'éternité. Les artistes héros des nouvelles du *Yellow Book* ont des destinées variables, mais presque tous sont animés par une foi extraordinaire en l'art qui, si elle ne parvient pas toujours à les sauver, leur permet d'entretenir l'espoir que leur travail leur donnera une place parmi les élus connus et inconnus dont le rôle est de transmettre intacte la flamme de l'inspiration artistique.

L'isolement de l'artiste maudit

Dès la fin du dix-huitième siècle, la mode du *Kunsterroman*, roman dont le héros principal est un artiste, commença à se développer considérablement en Angleterre pour atteindre son apogée dans les vingt dernières années du dix-neuvième siècle et le début du vingtième siècle : *Confessions of a Young Man* (1880) de George Moore, *Love among the Artists* (1889) de George Bernard Shaw, *New Grub Street* (1891) de George Gissing ou *Trilby* (1894) de George du Maurier ne sont que quelques exemples d'auteurs très différents annonçant les ouvrages de Somerset Maugham (*Of Human Bondage* (1915) et *The Moon and Sixpence* (1919)) puis, un peu plus tard, le célèbre roman *A Portrait of the Artist as a Young Man* de James Joyce (1914-1915). En un peu plus d'un siècle, l'image de l'artiste héros s'était considérablement modifiée, et si à la fin du dix-huitième siècle un Alton Locke oeuvrait en faveur de causes sociales, les Stephen Daedalus du vingtième siècle s'étaient au contraire totalement refermés sur eux-mêmes et placés au ban de la société¹. Les artistes dépeints par les écrivains de la génération fin de siècle appartenaient sans doute possible à la seconde de ces deux catégories, comme l'indique l'image récurrente de la Bohême dans les années 1890. Celle-ci, déjà développée dans la prose de Harland, était le plus souvent parisienne et représentait une petite communauté soudée et

¹ Gerard J. GOLDBERG, "The Artist-Hero Novel in Transition", *EFT* 4. 3 (1961) : 12-27 [12-13].

indépendante, un flot illuminé dans la mare de la grisaille de la société. La Bohême accueillait les artistes rejetés par le système social habituel, et sa situation en France renforçait, pour l'artiste anglais exilé, le sens de son aliénation. Des nouvelles comme "The Death-Mask" d'Ella D'Arcy, "The Sweet o'the Year" d'Ella Hepworth Dixon ou bien encore "Wladislaw's Advent" de Menie Muriel Dowie, prennent pour décor la Bohême parisienne, ses milieux d'artistes cosmopolites vivant tant bien que mal dans des appartements délabrés, mais animés par une foi artistique qui les sauve de la mort — pour un temps du moins. D'autres nouvelles évoquent la Bohême comme une terre idéale pour l'artiste, à l'image de Richard Le Gallienne dans "A Seventh-Story Heaven". Ses deux personnages, Amour et Beauté, malgré leur pauvreté et leur superbe isolement au-dessus des contingences matérielles, parviennent à donner des airs de fête à certains moments de leur vie grâce à l'amour qui les habite, et représentent en ce sens des habitants typiques de cette Bohême idéalisée :

You should have seen the gusto with which Beauty pricked those sausages — I had better explain to the un-Bohemian reader that to attempt to cook a sausage without first pricking it vigorously with a fork, to allow for the expansion of its juicy gases, is like trying to smoke a cigar without first cutting off the end — and O, to hear again their merry song as they writhed in torment in the hissing pan, like Christian martyrs raising hymns of praise from the very core of Smithfield fires¹.

La situation symbolique du nid d'amour des deux personnages de Le Gallienne reflète l'isolement de l'artiste fin de siècle. Comme dans *The Lesson of the Master* de James, celui-ci pense toujours devoir choisir entre l'art et le monde, et préfère le premier au second, n'étant pas capable de concilier les deux : Arnold n'avait-il pas déjà défini, quelque temps plus tôt, l'impossibilité d'agir de l'artiste si celui-ci continuait de désirer à vivre² ? Frank Kermode établit une différence entre l'image de l'artiste romantique, isolé de la société de par l'intensité de sa vision — même s'il voit au départ les mêmes choses — et l'image de l'artiste fin de siècle, pauvre, déchu, excentrique et souvent immoral, menant une vie de Bohême totalement déconnectée de la réalité des autres hommes³. Ces deux images véhiculent l'idée que l'artiste est un visionnaire, un génie en proie au désespoir face à la médiocrité du monde, mais la seconde, plus populaire, envahit les romans et nouvelles de la fin du siècle, devenant une véritable mythologie à part entière. Dans son ouvrage sur le sujet, Maurice Beebe différencie de la même façon l'artiste héros

¹ LE GALLIENNE, "A Seventh-story Heaven" : 19-20.

² Voir KERMODE, *Romantic Image* 12-20.

³ Voir KERMODE, "The Artist in Isolation", *Romantic Image* 1-29 [3-4].

de la Source Sacrée ("the artist-hero of the Sacred Fount") et l'artiste héros de la Tour d'Ivoire ("the artist-hero of the Ivory Tower"), reprenant pour cela deux titres de romans de Henry James¹ :

[...] the typical artist-hero of the Sacred Fount tradition finds the source of his art in experience. If he is superior to the average man, it is largely because he lives more intensely, feels more deeply, and is more aware of the world about him. He exults in his humanity, but sees mankind as a part of nature. He may rebel against society, but when he does, he usually flees to high mountains or ocean shores so that he may commune directly with nature, become rejuvenated at the fountain source of his being, then return to the society of men. The artist of the Ivory Tower, on the other hand, cares little for humanity or nature. Far from wanting to live more fully, he resents his carnal appetites and natural instincts, and yearns for release from human bondage. His Ivory Tower, like a monastic cell or Faust's chambers, is often without windows ; and if he looks out at all, it is not so much *at* the world as *down* upon it. As the Ivory Tower tradition gains momentum, we shall see a new emphasis on internal consciousness, a predilection for the unnatural, a striving for the unknown and the unseen. The artist tries to become a saint, like Flaubert's Anthony in the desert, strong enough to withstand all worldly temptations. Dissatisfied with the way in which he was made, he tries to create himself anew, thus becoming a dandy or an esthete. Life is replaced by art, and art becomes a sacred ritual².

Ce repli de l'artiste, qui allait de pair avec la subjectivité accrue de l'époque³, devait se lire dans plusieurs contributions du *Yellow Book*. Symbolisé par un exil incontournable, il se soldait le plus souvent par la déchéance physique et morale ou le suicide, comme si la mort était le seul remède pour ces hommes en quête d'eux-mêmes et incapables de résoudre le dilemme de l'art et de la vie⁴.

Une première nouvelle évoquant la cruauté du monde des artistes est "The Phantasies of Philarete", où James Ashcroft Noble décrit la triste trajectoire parallèle d'un journaliste, John Errington, et d'un écrivain, Hartmann West, dont il vient de lire le dernier ouvrage, *The Phantasies of Philarete*. Contrairement aux autres critiques, Errington est enchanté par le roman et, sur les conseils de sa femme, il rédige une lettre à l'écrivain afin de lui témoigner son admiration, lui demandant si par hasard il ne pourrait

¹ *The Sacred Fount* parut en 1901 ; *The Ivory Tower*, qui lui est postérieur, reste inachevé.

² Maurice BEEBE, *Ivory Towers and Sacred Founts — The Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce* (New York : New York UP, 1964) 114.

³ Voir à ce sujet William A. MADDEN, "The Victorian Sensibility", *VS* 7. 1 (1963) : 67-97 [67] : "[...] in Late Victorian literature, with the collapse of the Mid-Victorian moral premise, the "public" voice disappeared and the "private" voice — pessimistic, subjective, relativist, and detached — emerged as the dominant voice. In terms of the writer / audience relationship, it has been suggested that Early Victorian doubt and hope made communication seem still possible and important ; that Mid-Victorian agnosticism, by limiting the possibilities, established a momentary harmony ; and that Late Victorian skepticism, by questioning the Mid-Victorian premise, finally isolated the writer from his fragmented audience".

⁴ Voir à ce sujet l'article de GOLDBERG, "The Artist-Hero" : 12-27.

pas l'aider dans sa carrière. Contrairement à toute attente, West prend très mal la requête et se plaint auprès du chef d'Errington, qui se retrouve très vite sans emploi. Une série de malheurs vient alors s'abattre sur l'ancien journaliste : sa femme meurt en couches, se sentant coupable de cette situation, et quelque temps après, leur seule fille est emportée par une pneumonie. De plus en plus isolé de la société, Errington finit par se donner la mort, non sans avoir auparavant écrit à West pour lui faire part de son amertume. C'est à ce moment que West se rend compte des conséquences de sa colère et qu'il s'enferme lui aussi peu à peu dans un isolement qui lui sera bientôt fatal. Reculant toujours le moment de parler de cette histoire à des amis ou des connaissances, il finit par s'enfermer dans la mort : le médecin dira de lui qu'il ne voulait plus vivre, et que sa mort n'est qu'un suicide déguisé¹. Le ton mélodramatique de l'histoire n'ôte rien à sa valeur de témoignage, et les milieux artistiques de l'époque en ressortent ternis par une notion de cruauté et de pessimisme ambiants qui se retrouve sous diverses formes dans les autres nouvelles du périodique centrées sur un personnage d'artiste.

Si Errington possédait l'appui de sa femme, il n'en était pas de même pour la plupart des artistes héros de la fin du siècle dont l'isolement était souvent marqué par l'échec de leur vie conjugale. A l'image de Crackanthorpe qui opposait l'inspiration artistique et la vie domestique, nombre d'entre eux considéraient les sphères de l'art et des sentiments comme incompatibles, marquant par là-même leur aliénation totale par rapport à la vie normale de la société. La pièce en un acte "The Dedication", de Fred Simpson, montre par exemple les dégâts que peut occasionner la gloire sur la vie privée d'un auteur à succès qui se sépare de sa fiancée. Une autre version est donnée dans "The Papers of Basil Fillimer", qui oppose le personnage d'un grand penseur, Basil Fillimer, à celui d'un narrateur présenté dès le départ comme un homme très simple : "My name is Johnson, just plain John Johnson — nothing more subtle than that ; and my individuality is, as they say, 'in a concatenation accordingly.' In other words, the character of my intellect is exactly what you expect in a man of my name"². Afin de montrer l'étendue de l'intelligence de Fillimer, le narrateur présente des extraits de son journal intime, n'hésitant pas à ajouter qu'il se sent incapable de comprendre la subtilité des raffinements intellectuels de son ami. Malgré tout, il se permet de déduire que l'intelligence de Fillimer était inopérante en matière de sentiments, et il cite à l'appui l'échec sentimental de son ami

¹ James Ashcroft NOBLE, "The Phantasies of Philarete", *The Yellow Book* 5 (Apr. 1895) : 195-225.

² TRAILL, "The Papers of Basil Fillimer" : 19.

auprès d'une jeune fille, et son incapacité à en analyser correctement les raisons. La leçon est que le narrateur, dans toute sa simplicité, est plus apte que Fillimer à juger de l'amour et de la vie : le génie ne peut aller de pair avec une existence normale, et l'artiste, de par sa différence, demeure incompris et s'impose un exil solitaire dans sa propre société.

Plus typiques encore de cette image de l'artiste maudit déjà véhiculée dans la nouvelle "About the Securities" de Richard Le Gallienne, étaient les deux contributions de Sydney Benson Thorp, "An Immortal", et de Reginald Turner, "A Chef-d'Oeuvre". Comme souvent, l'esprit de l'époque est très bien capté par ces auteurs mineurs dont le nom est essentiellement attaché à la décennie. Dans "An Immortal", Sidney Benson Thorp narre l'histoire de la déchéance d'un artiste, Henry Longton qui, après avoir connu le succès, est peu à peu tombé dans la déchéance et la solitude. Le drame de Longton est commun à tous les artistes de la fin du siècle qui sont incapables de produire dès lors que leur art devient un moyen de subsistance : l'art ne peut exister que pour lui-même, et tout but utilitaire lui fait perdre sa valeur. La portrait de Longton est typique de toutes ces descriptions d'artistes rongés par la faim, la maladie ou la déchéance : "His mean face was dingy with a three days' growth ; the opening of his coarse lips disclosed sparse fragments of discoloured teeth ; his eyes shone with a distressful expression of diffidential self-esteem ; the greasy skin was unpleasantly diversified with patches of unwholesome red"¹. L'artiste semble voué, de par sa vocation, à l'isolement le plus total, et s'il est solitaire dans sa déchéance ("the solitary creature"²), il l'est aussi dans son succès qui le place au-dessus de la foule du public :

The appearance of Henry Longton's volume had been the literary event of the season. The new man had been recognised as standing in a solitude unapproachable by the twittering mob of a prolific generation. A great poet, who chanced to be also himself a great critic, had dared to stake his reputation upon the future of the new Immortal. And so for a while he had lived in a hashish dream of exultation. He knew his achievements to be high ; and as he wandered by day or night through howling thoroughfares, lonely amid the turgid waves of half-evolved humanity, he forgot the cruel side of life, and hugged himself in the warm cloak of flattering memories : the tumult of the traffic sounded drums and trumpets to his song³.

Comme presque tous les artistes héros des nouvelles du *Yellow Book*, Longton a un ami fidèle qui représente son lien unique avec la société des hommes. Un jour, il lui demande d'exaucer l'un de ses vœux : se rendre à sa place à l'Alhambra devant le tableau de la

1 THORP, "An Immortal" : 158.

2 THORP, "An Immortal" : 158.

3 THORP, "An Immortal" : 157.

Madonne. La requête est bien mystérieuse, d'autant plus que l'artiste ajoute qu'il s'agit d'une affaire de vie ou de mort. Jugeant le voeu trop ridicule, l'ami refuse le marché, mais le jour dit, sans prévenir Longton, il se rend devant le tableau et observe le manège d'une jeune fille qui semble vouloir lui parler. Lorsqu'il retourne chez son ami, il est trop tard : Longton s'est suicidé après avoir brûlé toutes les lettres qu'une admiratrice inconnue lui envoyait depuis deux ans. Aucune conclusion explicite n'est tirée, et la mort de Longton tire un trait définitif sur le mystère de la jeune fille. Le suicide final de l'artiste n'est qu'en contradiction apparente avec le titre de la nouvelle puisque l'immortalité de Longton réside dans son art et que la trajectoire de l'artiste sur terre n'a plus de sens dès lors que sa production se tarit : une fois sa mission accomplie, il peut quitter ce monde avec l'espoir d'y laisser un héritage éternel.

Cette notion d'immortalité conférée par l'art se retrouve dans "A Chef-d'Oeuvre" où Turner relate l'histoire d'un jeune artiste, Alan Herbert, emporté par la mort avant même d'avoir atteint la gloire qu'il désirait tant. Le narrateur, le seul confident de Herbert à l'université d'Oxford, rend hommage à la persévérance de l'artiste qui, des années durant, et au sacrifice de sa vie, se voue uniquement à l'accomplissement d'un chef-d'oeuvre lui permettant d'atteindre l'immortalité. Pour Alan, l'art est une véritable religion, ainsi qu'il le déclare lui-même au narrateur : "You have heard of religious conversions. There are other kinds. I have been converted, I have found salvation, and I intend to live — don't laugh at me ! — for Art"¹. Ce culte de l'art lui donne à la fois une raison d'être et un espoir de connaître, à travers son oeuvre, la vie éternelle. Comme une religion aussi, l'art a ses exigences et l'artiste qui lui a fait don de son coeur et de son âme est condamné à vivre seul : "[...] I intend to live in the heart and memory of every one that knows what beauty in Art is. I have certainly given my life and my soul to the service of Art"². Les exigences strictes de cette vie de renoncement sont bien rendues dans la description du dénuement le plus total dans lequel vit Herbert :

He was living in some rooms in an old house off the Strand, and when I entered I noticed that his sitting-room was almost bare of furniture. The wall was covered with long strips of paper, on which were written what looked like genealogies. I was quite shocked when I saw my friend. In place of his former vigorous bearing, I found him thin, pale, and care-worn, and he certainly had not been cheating himself by pretending to work, for his face was that of one who studied by day and by night. As I looked around me, I saw two or three chairs, a bare writing table, and on the floor a heap of books in utter confusion³.

¹ TURNER, "A Chef-d'Oeuvre" : 238.

² TURNER, "A Chef-d'Oeuvre" : 242.

³ TURNER, "A Chef-d'Oeuvre" : 241.

Comme Longton et les autres artistes maudits des nouvelles et des romans de la fin du siècle, Herbert est caractérisé par sa pâleur extrême. Son sacrifice semble d'autant plus démesuré que ce fameux chef-d'oeuvre sur lequel il travaille si dur est une simple nouvelle dont il voudrait qu'elle atteigne la perfection.

L'idée de l'immortalité conférée par le biais de l'art est rendue dans "A Chef-d'Oeuvre" à travers l'image de la maternité. La nouvelle d'Alan, encore à l'état d'embryon, devient le sujet unique de ses préoccupations même si la gestation est longue. La description d'un Alan de plus en plus fatigué et pâle au fur et à mesure que la nouvelle prend forme va également dans le même sens. Alan, d'ailleurs, considère son futur chef-d'oeuvre comme son enfant puisqu'il lui permettra de faire passer son nom à la postérité, et lorsqu'il apprend qu'il va bientôt mourir, il se presse d'achever sa nouvelle afin de ne pas s'éteindre avant que son enfant n'ait vu le jour : "I realise now how hard it is for a mother to die when her child is about to begin life. But how much harder if her child doesn't live and she goes out into the darkness, leaving nothing"¹. Alan finit par envoyer sa nouvelle à la "_____ Review" d'un certain M. H_____, une allusion peut-être directe à Henley qui dirigeait alors la National Review et dont les idées n'étaient pas celles de Turner et de ses amis. La fin de la nouvelle symbolise une fois de plus l'échec final de l'artiste lorsque, sur son lit de mort, Alan Herbert reçoit une réponse négative de la part de la revue. Tournant le visage vers le mur, il se laisse alors mourir, impuissant, ne laissant derrière lui que du néant.

Les nouvelles évoquées ci-dessus se soldent toutes par la mort de l'artiste héros, une constante qui se retrouve dans la prose de Henry James pour le *Yellow Book*. James, alors à l'apogée de sa gloire, était littéralement vénéré par Henry Harland qui par plusieurs fois exprima son admiration envers celui que l'on surnommait le Maître :

An intenser, finer insight, served by a technique nearer to perfection, a freer, firmer, more accomplished hand, and guided, restrained, by a more exacting, a more sensitive literary conscience — that is the word one first feels impelled to speak, when asked to speak a word about Mr Henry James. It is by no means the only word, it is by no means the last word. The last word of all, in speaking of any artist, must of course be *temperament*. But the temperament, golden and generous, human and sympathetic, exalted, fastidious, chivalrous, that glows through every page of Mr James's writing, that warms every sentence, that gives to every syllable the ring of the living voice — that would be the theme for another and a far more ambitious study than the present².

¹ TURNER, "A Chef-d'Oeuvre" : 246.

² Henry HARLAND, *Academy* 55 (Nov. 1898) : 339-340.

Afin de remercier Harland de ses attentions, James accepta de publier plusieurs nouvelles dans un périodique dont il réprouvait pourtant la tenue trop avant-gardiste. "The Death of the Lion", "The Coxon Fund" et "The Next Time" sont caractéristiques, par leur longueur (plus de cinquante pages), de l'incapacité de l'auteur à s'adapter au genre court. Plus proche des novellas, toutes trois mêlent le ton de la comédie à celui de la satire et représentent d'excellents miroirs des milieux artistiques et littéraires de l'époque. Derrière cette apparence légère, toutefois, se lisait l'échec inhérent à l'artiste dont les trois histoires se font l'écho.

"The Death of the Lion" est l'histoire d'un écrivain, Neil Paraday, que l'intérêt soudain des journalistes porte au pinacle. Sa gloire, toutefois, n'est que partielle, car si Paraday devient un véritable lion social, il oublie peu à peu son travail d'artiste et sa production se tarit. Le narrateur de la nouvelle, un jeune journaliste, est le seul à comprendre le besoin de solitude de l'artiste. Lorsqu'il vient chez lui pour l'interroger, il se rend compte que son devoir est non pas de révéler des aspects de la vie privée de Paraday à ses lecteurs, mais au contraire de le protéger d'intrusions extérieures. Paraday n'a-t-il d'ailleurs pas déjà divorcé pour pouvoir mieux vivre seul avec son art ? L'élément extérieur est tout d'abord symbolisé par un journaliste peu scrupuleux, Mr. Morrow, véritable parodie de sa profession. Le seul intérêt de Morrow étant de publier un article à sensation qui attirera le public, il se moque bien de voir Paraday mal à l'aise devant cette intrusion dans sa vie privée, et le narrateur s'inquiète des conséquences de cette soudaine publicité :

When Neil Paraday should come out of the house he would come out a contemporary. That was what had happened — the poor man was to be squeezed into this horrible age. I felt as if he had been overtaken on the crest of the hill and brought back to the city. A little more and he would have dipped down to posterity and escaped¹.

Si le narrateur souligne l'importance de l'isolement de l'artiste, affirmant que celui-ci ne peut exister qu'en dehors de la société, il insiste également sur le fait qu'il ne peut être connu et admiré qu'à travers son art. A Morrow qui lui demande de visiter la maison de Paraday, il répond que toute la personnalité de l'artiste est contenue dans les pages de son dernier roman. Morrow ne comprend pas l'attitude du narrateur, et il symbolise ce qui attend Paraday. Le romancier devient en effet l'idole d'un public envahissant et non connaisseur, à l'image de Mrs. Weeks Wimbush qui croit le protéger alors qu'elle ne fait

¹ JAMES, "The Death of the Lion" : 17.

que le détruire à petit feu. Peu à peu, Paraday s'enferme dans ses obligations sociales et ne touche plus à son roman : la société l'a tiré de son isolement mais lui a fait perdre son identité d'artiste. Un jour, une jeune américaine, Fanny, se présente au narrateur pour voir Paraday. Il comprend tout de suite qu'elle n'est pas une admiratrice comme les autres, et la persuade, pour le bien de Paraday, de toujours éviter de le voir — ce qu'elle accepte. Fanny, tout comme le narrateur, représente le public intelligent et compréhensif, celui qui en fait n'existe que très peu. La satire des milieux littéraires est très violente : les admirateurs de Paraday ne sont que des parasites qui tournent autour de lui jusqu'au jour où il tombe gravement malade. Symboliquement, le jour de sa mort est marqué par une réunion où deux nouveaux "lions" font leur apparition dans ce monde cruel qui ne leur accordera probablement, à eux aussi, qu'une gloire éphémère et réductrice. Sur son lit de mort, Paraday demande au narrateur de retrouver le manuscrit de son dernier roman qui a récemment disparu — peut-être emporté par un admirateur indélicat. La fin de l'histoire évoque la nouvelle mission du narrateur qui, après avoir tenté en vain de protéger Paraday de son vivant, cherche maintenant à le faire survivre après la mort en recherchant le manuscrit :

It may be imagined whether, now that he has gone, the promise seems to me less sacred. I am convinced that if such pages had appeared in his lifetime the Abbey would hold him to-day. I have kept the advertising in my own hands, but the manuscript has not been recovered. It's impossible, and at any rate intolerable, to suppose it can have been wantonly destroyed. Perhaps some chance blundering hand, some brutal ignorance has lighted kitchen-fires with it. Every stupid and hideous accident haunts my meditations. My undiscourageable search for the lost treasure would make a long chapter. Fortunately I have a devoted associate in the person of a young lady who has every day a fresh indignation and a fresh idea and who maintains with intensity that the prize will still turn up. Sometimes I believe her, but I have quite ceased to believe myself. The only thing for us, at all events, is to go on seeking and hoping together ; and we should be closely united by this firm tie even were we not at present by another¹.

Les passages satiriques de la nouvelle, notamment dans sa présentation d'admirateurs assoiffés de détails privés et incapables de goûter l'art de Paraday, renforcent la teneur du message final qui exprime l'échec de l'artiste dans la société : les sphères de l'art et de la réalité sont une fois de plus présentées comme incompatibles, et l'artiste doit cultiver sa différence, quel qu'en soit le prix, s'il désire continuer à produire, donc à conserver son identité.

¹ JAMES, "The Death of the Lion" : 51-52.

La difficulté de la création artistique est évoquée en d'autres termes dans "The Coxon Fund" dont le narrateur s'avère être, une fois de plus, le confident privilégié de l'artiste décrit. Celui-ci, Frank Saltram, est un parleur de génie — un art à part entière que le narrateur défend face à un ami, George Gravener, qui soutient que les conversations sont l'ennemi mortel de l'homme :

I differed from him here sincerely, only going so far as to concede, and gladly, that we were drenched with sound. It was not, however, the mere speakers who were killing us — it was the mere stammerers. Fine talk was as rare as it was refreshing — the gift of the gods themselves, the one starry spangle on the ragged cloak of humanity. How many men were there who rose to this privilege, of how many masters of conversation could he boast the acquaintance ? Dying of talk ? — why, we were dying of the lack of it !¹

Dans cette envolée lyrique, le narrateur fait l'éloge d'un art cher à Oscar Wilde, et la définition qu'il donne un peu plus loin de la conversation de Saltram ("The sight of a great suspended, swinging crystal, huge, lucid, lustrous, a block of light, flashing back every impression of life and every possibility of thought"²) lui donne toute sa dignité et sa valeur artistique.

Dès le début de l'histoire, Saltram est présenté comme un être à part. Séparé de sa femme, il vit chez un couple d'amis qui a reconnu en lui l'artiste de génie qu'il semble être. Les commentaires du narrateur, qui se perd constamment dans ce qu'il sait de la fin de l'histoire de Saltram, rendent la lecture assez confuse et hachée, et tout le début, parsemé d'allusions à une fin tragique ("Sometimes it almost appeared to me that his massive, monstrous failure — if failure after all it was — had been intended for my private recreation"³), semble ne progresser que très lentement. La démarche suivie par le narrateur pour relater l'histoire de Saltram est en fait linéaire, mais ses nombreux commentaires et parenthèses évoquant déjà avec force mystères l'issue fatale, la compliquent grandement. Le problème de Saltram est bien particulier : ses discours sont brillants et empreints de traits de génie, mais dès lors qu'il s'agit de les dévoiler au grand public, il se dérobe, ne se rendant pas à ses conférences : "his circulars and programmes, of which I possess an almost complete collection, are as the solemn ghosts of generations never born"⁴ — écrit de lui le narrateur. En dehors de ses capacités extraordinaires pour le discours, Saltram est donc présenté comme un homme commun caractérisé par ses

¹ JAMES, "The Coxon Fund" : 298.

² JAMES, "The Coxon Fund" : 305-306.

³ JAMES, "The Coxon Fund" : 293.

⁴ JAMES, "The Coxon Fund" : 300.

nombreux défauts, dont celui de la lâcheté, ainsi que le narrateur l'explique à une jeune fille déçue de ne pas le voir à sa conférence, Miss Anvoy :

"He doesn't recognise his obligations ?"

"On the contrary, he recognises them with effusion, especially in public : he smiles and bows and beckons across the street to them. But when they pass over he turns away, and he speedily loses them in the crowd. The recognition is purely spiritual — it isn't in the least social. So he leaves all his belongings to other people to take care of. He accepts favours, loans, sacrifices, with nothing more restrictive than an agony of shame. Fortunately we're a little faithful band, and we do what we can." I held my tongue about the natural children engendered, to the number of three, in the wantonness of his youth. I only remarked that he did make efforts — often tremendous ones. "But the efforts," I said, "never come to much ; the only things that come to much are the abandonments, the surrenders."¹

Par son incapacité à vivre dans le système des autres, Saltram représente l'artiste par excellence dans toute sa complexité. Son attitude face à ses éditeurs potentiels est également caractéristique puisque le simple fait de songer à un titre pour un prochain ouvrage lui procure un frisson désagréable :

The title of an unwritten book didn't after all much matter, but some masterpiece of Saltram's may have died in his bosom of the shudder with which it was then convulsed. The ideal solution, failing the fee at Kent Mulville's door, would have been some system of subscription to projected treatises with their non-appearance provided for — provided for, I mean, by the indulgence of subscribers. The author's real misfortune was that subscribers were so wretchedly literal. When they tastelessly inquired why publication had not ensued I was tempted to ask who in the world had ever been so published. Nature herself had brought him out in voluminous form, and the money was simply a deposit on borrowing the work².

Si Saltram est toujours imprévisible, il demeure dans cette attitude un véritable artiste. Sa destinée est toutefois changée par une certaine Lady Coxon, tante de Miss Anvoy, qui dans son testament décide de léguer sa fortune à une fondation s'occupant du cas des artistes de génie incompris. Miss Anvoy, qui désire exaucer les vœux de sa tante, veut que Saltram en soit le premier bénéficiaire — ce que le narrateur réproouve mais ne peut empêcher. Le drame final, sous son aspect de comédie, est le même que dans "The Death of the Lion". La société, ici représentée par l'argent que Saltram n'a jamais possédé, pourrit l'artiste et fait mourir son inspiration. Tant qu'il restait dans son univers, Saltram était un artiste de génie ; parce qu'il pénètre dans la société des autres hommes, il n'est plus désormais qu'un être commun parmi d'autres :

¹ JAMES, "The Coxon Fund" : 304-305.

² JAMES, "The Coxon Fund" : 311.

Mr. Saltram, while we gathered about, as it were, to watch the manna descend, was already drawing the magnificent income. He drew it as he had always drawn everything, with a grand abstracted gesture. Its magnificence, alas, as all the world now knows, quite quenched him ; it was the beginning of his decline. It was also naturally a new grievance for his wife, who began to believe in him as soon as he was blighted and who to this day accuses us of having bribed him to gratify the fad of a pushing American, to renounce his glorious office, to become, as she says, like everybody else. On the day he found himself able to publish he wholly ceased to produce¹.

Cet antagonisme incontournable entre l'art et la société devait s'exprimer de façon encore plus flagrante dans "The Next Time".

La dernière nouvelle de Henry James pour le *Yellow Book* se concentre sur la carrière parallèle de deux écrivains : Ray Limbert, jugé par le narrateur comme un génie, mais dont l'échec auprès du public est total, et Jane Highmore, sa belle-soeur, romancière à succès que le même narrateur ne considère pas comme une véritable artiste. Deux communautés s'affrontent constamment dans cette nouvelle : celle des artistes d'un côté, et celle du public de l'autre. Entre elles, le seul lien possible est le critique littéraire, représenté ici par le narrateur — un écho évident à "The Death of the Lion". Au début de la nouvelle, Mrs Highmore vient voir le narrateur pour qu'il écrive une critique de son prochain roman. Celui-ci est d'autant plus étonné que le but de Mrs Highmore est surprenant puisqu'elle exprime le désir de rencontrer pour une fois l'échec comme son beau-frère Ray Limbert :

As *he* didn't sell, dear soul, and as several persons, of whom I was one, thought ever so much of him for it, the fancy had taken her — taken her even quite early in her prolific course — of reaching, if only once, the same heroic eminence. She yearned to be, like Limbert, but of course only once, an exquisite failure. There was something a failure was, a failure in the market, that a success somehow wasn't².

La beauté artistique est associée ici à l'échec commercial de façon évidente, et James se rapproche des théories de Wilde. Le narrateur explique toutefois que l'art ne se commande pas et que Mrs Highmore, quoi qu'elle fasse, est condamnée à plaire au public :

It was not that when she tried to be what she called subtle (for wasn't Limbert subtle, and wasn't I ?) her fond consumers, bless them, didn't suspect the trick nor show what they thought of it : they straightway rose, on the contrary, to the morsel she had hoped to hold too high, and making but a big, cheerful bite of it, wagged their collective tail artlessly for more³.

¹ JAMES, "The Coxon Fund" : 360.

² JAMES, "The Next Time" : 12.

³ JAMES, "The Next Time" : 14.

Le public apparaît, comme dans les lettres du Nain Jaune, sous les traits d'une meute de chiens bien dressés et s'oppose par ses réactions collectives à l'individualité de l'artiste. En venant voir le narrateur, Mrs Highmore espère inverser cette tendance car en général les livres qu'il loue sont des échecs complets comme il l'affirme lui-même : "Mine was in short the love that killed, for my subtlety, unlike Mrs Highmore's, produced no tremor of the public tail"¹. La romancière n'a toutefois pas compris, comme Ray Limbert dont le narrateur entreprend de raconter la triste histoire, que le public ne fonctionne pas de la même façon que l'artiste, et que les deux univers de la société et de l'art sont de toute façon incompatibles.

Sur une liste d'interrogations laissées sans réponses, le narrateur revient alors au début des années 1870 lorsque Jane Highmore et Ray Limbert débutaient leurs carrières respectives : la technique est la même que dans "The Coxon Fund", le narrateur évoquant le passé à la lumière de ce qu'il sait déjà être la fin de l'histoire. Ray Limbert est décrit comme l'artiste par excellence, renfermé, pâle — comme si son physique le prédisposait déjà à son rôle d'artiste maudit. Evoquant sa rencontre avec lui, puis son travail comme correspondant à Londres du *Blackport Beacon*, le narrateur écrit avec nostalgie :

It's all tears and laughter as I look back upon that admirable time, in which nothing was so romantic as our intense vision of the real. No fool's paradise ever rustled such a cradle-song. It was anything but Bohemia — it was the very temple of Mrs. Grundy. We knew we were too critical, and that made us sublimely indulgent ; we believed we did our duty, or wanted to, and that made us free to dream. But we dreamed over the multiplication-table ; we were nothing if not practical. Oh, the long smokes and sudden ideas, the knowing hints and banished scruples ! The great thing was for Limbert to bring out his next book, which was just what his delightful engagement with the *Beacon* would give him leisure and liberty to do. The kind of work, all human and elastic and suggestive, was capital experience : in picking up things for his bi-weekly letter he would pick up life as well, he would pick up literature².

Très vite pourtant, l'enthousiasme des débuts se tarit : Ray est renvoyé du périodique qui lui reproche d'être trop artistique, et comme il refuse de s'abaisser plus bas — pensant déjà l'avoir fait — il accepte sa démission, au risque de déplaire à sa terrible future belle mère, Mrs. Stannace. Il décide de se lancer dans l'écriture de romans pour pouvoir entretenir sa femme Maud. Mrs Highmore est quant à elle déjà devenue un phénomène de société, et à partir de ce moment la nouvelle se fonde sur des oppositions binaires, chacun des artistes rêvant, ne serait-ce qu'une fois, de prendre le rôle de l'autre.

¹ JAMES, "The Next Time" : 14.

² JAMES, "The Next Time" : 20.

Le premier roman de Limbert, *The Major Key*, est un pur joyau selon le narrateur et plusieurs critiques, mais il ne se vend pas : "It was in short an exquisite thing, but it was scarcely a thing to have published, and certainly not a thing to have married on"¹. Mrs Highmore, de son côté, ne pense qu'en termes de rentabilité, et si ses romans n'ont aucune valeur artistique, ils lui rapportent de grosses sommes d'argent. A sa vie sociale très remplie et haute en couleurs, s'oppose l'isolement de Limbert au sein même de sa maison :

Within doors and without, Limbert's life was overhung by an awful region that figured in his conversation, comprehensively and with unpremeditated art, as Upstairs. It was Upstairs that the thunder gathered, that Mrs. Stannace kept her accounts and her state, that Mrs. Limbert had her babies and her headaches, that the bells forever jangled for the maids, that everything imperative, in short, took place — everything that he had somehow, pen in hand, to meet and dispose of in the little room on the garden-level².

Le nouvelle parvient à un moment de crise irréparable lorsque Limbert déclare avoir accepté un emploi de rédacteur en chef dans un périodique. Comme dans "The Coxon Fund", le narrateur connaît déjà la fin et le fait de plus en plus sentir : "We took our way slowly through the empty streets, and in the explanations and revelations that, as we lingered under lamp-posts, I drew from him, I found, with an apprehension that I tried to gulp down, a foretaste of the bitter end"³. Limbert lui explique en effet qu'il n'arrive plus à nourrir sa famille, et qu'il désire quitter Londres. Il lui dit avoir accumulé les erreurs et avoir enfin trouvé la solution miracle lui épargnant son isolement et lui garantissant la prospérité :

Success be hanged ! — I want to sell. It's a question of life and death. I must study the way. I've studied too much the other way — I know the other way now, every inch of it. I must cultivate the market — it's a science like another. I must go in for an infernal cunning. It will be very amusing, I foresee that ; the bustle of life will be positively exhilarating. I haven't been obvious — I must *be* obvious. I haven't been popular — I must *be* popular. It's another art — or perhaps it isn't an art at all. It's something else ; one must find out *what* it is. [...] Of course I've everything to unlearn ; but what is life, as Jane Highmore says, but a lesson ? I must get all I can, all she can give me, from Jane. She can't explain herself much ; she's all intuition ; her processes are obscure ; it's the spirit that swoops down and catches her up. But I must study her reverently in her works. Yes, you've defied me before, but now my loins are girded : I declare I'll read one of them — I really will : I'll put it through if I perish !"⁴

¹ JAMES, "The Next Time" : 29.

² JAMES, "The Next Time" : 31.

³ JAMES, "The Next Time" : 33.

⁴ JAMES, "The Next Time" : 36.

Le choix de Limbert, s'il consterne le narrateur, est définitif, et il se met à écrire en tentant de cultiver la médiocrité, voire la vulgarité, dans ses feuilletons pour le périodique. Le résultat est en négatif le diagnostic prononcé par le narrateur à propos de Jane Highmore au début de la nouvelle : si celle-ci ne peut devenir une véritable artiste, Limbert ne peut se rendre médiocre, et leurs destins ne sont pas interchangeable car les sphères de l'art et de la société ne le sont pas. Pressé par les dettes, Limbert finit par mourir lentement malgré l'admiration demeurée intacte de sa femme. Son dernier roman inachevé, intitulé *Derogation*, le voit se donner de nouveau à son art sans aucune concession, et le narrateur conclut ainsi la nouvelle :

What had happened, I was afterwards satisfied, was that he had quite forgotten whether he generally sold or not. He had merely waked up one morning again in the country of the blue, and he had stayed there with a good conscience and a great idea. He stayed till death knocked at the gate, for the pen dropped from his hand only at the moment when, from sudden failure of the heart, his eyes, as he sank back in his chair, closed for ever. *Derogation* is a splendid fragment ; it evidently would have been one of his high successes. How far it would have waked up the libraries is of course a very different question¹.

La "prochaine fois" évoquée par le titre de la nouvelle n'est possible ni pour Limbert ni pour Jane Highmore dont la destinée est de répéter à chaque nouvel ouvrage les caractéristiques du précédent. Une fois de plus, la fin de la nouvelle coïncide avec la mort de l'artiste héros — une mort à la fois teintée de l'amertume de n'avoir pas su être populaire et de la satisfaction d'être resté fidèle jusqu'au bout à sa véritable vocation d'artiste. Ces complexes relations entre l'art et la société, si bien exprimées dans les trois nouvelles de James pour le *Yellow Book*, étaient en partie autobiographiques chez un auteur qui savait la difficulté, voire l'impossibilité, pour l'artiste de concilier ces deux univers.

Création artistique et "artifice d'éternité"

La vision de l'art par Henry James allait exactement dans le sens des autres collaborateurs du périodique. Un de ses critiques explique que James était persuadé que l'artiste devait refuser certains aspects de la vie sociale s'il désirait continuer à produire — une idée illustrée chaque fois différemment dans les trois nouvelles évoquées ci-dessus :

¹ JAMES, "The Next Time" : 59.

James's Pater-like insistence that life, when it is most meaningful, is an "aesthetic adventure" and that art should reflect the awareness of the sensitive observer of life at its most significant level clarifies the particular relation to life represented by James. The artist is detached from one kind of life only that he may accept more fully and participate more completely in a different kind of life. The first is the life of *doing* and *getting* ; the second of *being* and *seeing*. The artist must be detached from the first if he is to be certain that his awareness is unqualified by selfish interest and acquisitive intent, for when so qualified, consciousness is impure. The artist convinced that life is an "aesthetic adventure" must deny many nonesthetic aspects of everyday life. His most "triumphant" response to society is therefore indifference : he turns his back¹ on society to find in his art a realm where life *is* an aesthetic adventure².

L'artiste se crée un royaume à part dont la réalité n'est pas définie dans les termes habituels puisqu'elle est la réalité — ou la non-réalité — de l'art. La frontière floue entre ces deux univers, sous-jacente entre autres dans les nouvelles de James, Turner et Thorp, devient le thème principal de la "Wladislaw's Advent" de Menie Muriel Dowie, histoire d'un jeune artiste polonais immigré dans la Bohême parisienne. Wladislaw, que le narrateur décrit comme une image vivante du Christ, ne vit que pour l'art, persuadé qu'il ne parviendra jamais à produire un tableau de génie, mais ne pouvant s'empêcher de retourner à ses pinceaux après chaque interruption. Il est remarqué un jour par un certain Dufour, peintre professionnel renommé pour ses portraits de filles de joie, qui lui demande de bien vouloir poser pour lui dans une scène de la Tentation qu'il est en train de peindre. L'association de Wladislaw avec le domaine de l'art est totale puisque son visage ressemble de façon frappante aux représentations du Christ, et par cette remarque Menie Muriel Dowie développe l'idée chère à Wilde que la vie ressemble à l'art plutôt que l'art ne ressemble à la vie. Le langage même de Wladislaw est caractéristique de ce fait puisque le narrateur affirme que dans son caractère allusif il ressemble au langage de ses peintures :

A certain indecisiveness in Wladislaw's painting was reflected in his conversation : he never could describe anything. Perhaps this is to do him an injustice ; I would rather say that he had no idea of giving a detailed description. By whiles you might get a flash equivalent to one of his illuminative brush-strokes, which was very certain to be an unsurpassable appreciation of the fact or the circumstances ; but bid him begin at the beginning and go coolly to the end, and you had him useless, flurried, monosyllabic and distraught³.

Un jour, Wladislaw revêt l'habit du Christ avant de se rendre dans le studio de Dufour, et une révélation s'opère en lui : son association avec le personnage qu'il incarne n'est plus seulement physique, et il se sent soudainement investi d'une mission, comme si

¹ Le plus souvent de façon littérale dans la prose de James.

² BEEBE, *Ivory Towers and Sacred Founts* 230-231.

³ DOWIE, "Wladislaw's Advent" : 104-105.

l'esprit du Christ venait de lui être insufflé. Lorsqu'il arrive au studio en plein milieu d'un repas organisé par Dufour pour ses anciens modèles — souvent des danseuses ou des filles de joie — son apparition glace d'effroi les spectateurs tant il ressemble au Christ ressuscité. La scène décrite oppose la luxure des invités à la dignité de Wladislaw, et les visages figés des invités stupéfaits semblent sortir tout droit d'un tableau de Dufour, soulignant la limite bien floue entre l'art et la réalité. Tel le Christ, Wladislaw paraît indiquer, par son irruption soudaine en plein milieu du banquet, que le jour du Jugement Dernier est arrivé, et la scène est si poignante que le narrateur ne peut s'empêcher d'évoquer dans sa conclusion le retour du véritable Christ :

There is perhaps a moral in Wladislaw's story ; if so, I have had no thought to write it. Certainly the world has turned and made mock, like those men and women, at the Christ-figure ; and as I write I find myself wondering about the great promise which is still the Hope of some.

When He comes, if He is to come, will it be upon some such scene that He will choose to enter?¹

La création artistique, décrite dans d'autres nouvelles comme un processus ardu et parfois fatal, est vécue par Wladislaw comme une découverte de lui-même. La création — qui s'opère ici par personne interposée — lui permet de trouver un sens à son existence, si bien qu'elle fonctionne comme une mise en abyme de la quête de l'identité. Le fait que la quasi-totalité de ces nouvelles soient relatées par un narrateur lui-même artiste et s'exprimant à la première personne, ne fait que renforcer la portée de ce processus. Il existe derrière toutes ces histoires un désir d'atteindre une définition de l'artiste : celui-ci passe à la fois par l'intrigue et les personnages présentés, mais aussi par la narration qui reconstruit pas à pas les fragments de réalité pour leur donner un sens, une raison d'être.

Si le personnage de l'artiste, isolé dans sa tour d'ivoire, était le symbole du refus de la réalité par toute une génération, l'art représentait pour certains le seul refuge sûr face au passage inexorable du Temps, se posant ainsi en "artifice d'éternité" pour reprendre les termes de Yeats. L'idée n'était pas nouvelle mais était devenue de plus en plus consciente depuis que Gautier avait écrit les vers suivants :

¹ DOWIE, "Wladislaw's Advent" : 115.

L'ART

Tout passe — L'art robuste
 Seul a l'éternité
 Le buste
 Survit à la cité¹.

L'étude qui précède a montré en diverses occasions que tant dans le domaine de l'art que de la littérature, s'exprimaient constamment la crainte de voir s'enfuir le Temps et le désir de le fixer à jamais par l'intermédiaire de l'art. L'inspiration, pourtant, est fragile, et les artistes héros des nouvelles du *Yellow Book* montrent que la postérité n'est pas donnée à tous et que la création artistique peut être subitement détruite par une intrusion trop brutale du réel — une idée qu'expriment également quelques poèmes publiés dans le périodique.

Edmund Gosse, dans un poème d'inspiration très classique, "Alere Flammam", offre une première vision de cet aspect de l'art comme véhicule d'éternité. Le poète apparaît ici comme un gardien du Feu sacré de l'inspiration dont il doit sans cesse nourrir la flamme pour que perdure l'inspiration des autres poètes qui viendront le remplacer :

In ancient Rome, the secret fire, —
 An intimate and holy thing,
 Was guarded by a tender choir
 Of kindred maidens in a ring ;

[...] There sacrificed the sire as priest,
 Before that altar, none but he,
 Alone he spread the solemn feast
 For a most secret deity ;
 He knew the god has once been sire,
 And served the same memorial fire.

Ah ! so, untouched by windy roar
 Of public issues loud and long,
 The Poet holds the sacred door,
 And guards the glowing coal of song ;
 Not his to grasp at praise or blame,
 Red gold, or crowns beneath the sun,
 His only pride to tend the flame
 That Homer and that Virgil won,
 Retain the rite, preserve the act,
 And pass the worship on intact².

L'allusion aux Vestales de la Rome ancienne dans toute la première partie du poème permet de donner une dimension éternelle à l'acte décrit. L'accent est posé sur le rituel

¹ Cité dans THORNTON, *The Decadent Dilemma* 194.

² Edmund GOSSE, "Alere Flammam", *The Yellow Book* 1 (Apr. 1894) : 153-154.

("sacrificed", "altar", "solemn feast", "sacred", "rite", "worship"), comme si la flamme se transmettait de génération en génération, toujours selon les mêmes coutumes ancestrales. L'univers habité par le Poète s'oppose aux conquêtes bruyantes et vaines du monde des humains par sa marque d'éternité ("retain", "preserve", "pass the worship on intact"). L'art, présenté comme rituel, est un moyen de lutter contre le Temps qui passe inexorablement puisqu'à une notion linéaire à sens unique du Temps il préfère une version cyclique et par là-même éternelle.

Une idée similaire est exprimée dans "Sat est scripisse" d'Austin Dobson, un poème aux consonances également classiques et dédié à Edmund Gosse en même temps qu'un volume d'essais l'accompagnant. Le poète imagine un lecteur futur lisant le livre et le poème, et s'adresse à lui, soulignant le fait que l'art est le seul point d'immortalité de l'homme, et insistant sur l'éphémérité de la gloire mais aussi sur le fait que l'important pour lui n'est pas la prospérité mais le fait d'avoir sincèrement servi les Muses :

"They knew not, nor cared greatly, if they were spark or star,
They knew to move is somewhat, although the goal be far ;
And larger light or lesser, this thing at least is clear,
They served the Muses truly, their service was sincere.

"This tattered page you see, Sir, is all that now remains
(Yes, fourpence is the lowest !) of all those pleasant pains ;
And as for him that read it, and as for him that wrote,
No Golden Book enrolls them among its "Names of Note".

"And yet they had their office. Though they to-day are passed,
They marched in that procession where is no first and no last ;
Though cold is now their hoping, though they no more aspire,
They too, had once their ardour : — they handed on the fire"¹.

L'image du feu sacré qui se transmet de génération en génération est également évoquée à la fin du poème. Le dernier vers est une réponse à la mort, de plus en plus présente au fur et à mesure que défilent les strophes. Une autre idée, qui s'exprimait chez Gosse dans l'utilisation du personnage du Poète, symbole de tous les poètes au monde, est que le rôle du poète n'est pas tant de se faire un nom dans l'histoire que de contribuer à garder toujours vivante la flamme de l'inspiration.

Une dernière version, plus typique de la fin du siècle, est celle de Constance Finch dans son poème "The Closed Manuscript" qui débute par une citation extraite du *Rubaiyat of Omar Khayyam* : "Alas ! that youth's sweet scented manuscript should close" :

¹ Austin DOBSON, "Sat est Scripisse", *The Yellow Book* 2 (July 1894) : 142-143.

I

In youth's sweet scented manuscript we wrote,
 All through the perfect, rosy summer days,
 And when the nightingales's delicious note
 Toned with love's orison ; in reverent praise
 We chronicled our joy with pencilled lays —
 In that sweet scented manuscript we wrote.

II

All night embalmed in rose leaves soft 'twas laid,
 Till the pale parchment glowed with rose tints rare,
 As fainting lips from which the blood has strayed
 Glow when requickened ; and the perfume there
 Tinged with its subtle essence all the air —
 Since all night long embalmed so soft 'twas laid.

III

Alas ! we rolled it up one cloudy day,
 When the rude winds of autumn ruffled it.
 Tore was the leaf whereon no writing lay,
 Yellow, it seemed, by no rose radiance lit.
 And never more we twain therein have writ
 Since it was folded up that cloudy day !

IV

Bury it somewhere, Love, for ever rolled,
 (Perchance some leaves shall always sweet remain)
 Beneath a rose-tree, in the soft, dark mould,
 For this same summer shall not come again.
 Oh ! lest we mar it with our tears, our pain —
 Bury it somewhere, Love, for ever rolled¹.

Le manuscrit que l'on referme à jamais un jour d'automne pour ne plus l'utiliser, et que l'on préfère enterrer de peur de le gâcher par des larmes, symbolise la jeunesse qu'à l'automne de la vie, le poète choisit de ne plus évoquer par le souvenir, de crainte de sombrer dans la mélancolie. La création artistique est symbole d'éternité, mais d'une éternité que le poète sait ne pas pouvoir partager puisque son destin est de mourir tandis que le manuscrit restera intact, seul vestige de sa brève trajectoire sur terre. Comme dans les nouvelles commentées plus haut, l'"artifice d'éternité", réponse au départ positive puisqu'elle s'ouvre sur le futur, prend ici une teinte de pessimisme caractéristique de toute la génération des années 1890. Cet état d'esprit devait se lire de façon plus exacerbée encore dans l'exploration des souvenirs et des rêves que certains de ces artistes choisirent d'entreprendre, y voyant une alternative pour exprimer leur refus des vicissitudes de la réalité.

¹ Constance FINCH, "The Closed Manuscript", *The Yellow Book* 11 (Oct. 1896) : 248-249.

Chapitre 15 : A la recherche de l'identité perdue

Le thème du souvenir, qui revient de façon lancinante dans l'ensemble de la production de Henry Harland, était l'un des points communs de certains auteurs de la fin du dix-neuvième siècle que nous avons qualifiés plus haut d'"alchimistes du souvenir". Leur prose délicate et empreinte de nostalgie, se jouant de nuances subtiles, mettait en avant un personnage qui avait été littéralement découvert par la période victorienne : celui de l'enfant, jadis relégué à des rôles très secondaires. Associé à cette récurrence du retour vers l'enfance était le thème du rêve, posé comme alternative à une réalité sordide et grise, et permettant une exploration des mécanismes psychiques de l'homme. De nombreuses contributions du *Yellow Book*, tant dans la partie artistique que littéraire, développèrent ces deux centres d'intérêt en leur donnant une saveur typiquement fin de siècle.

Souvenirs d'enfance

Les apparitions fréquentes de personnages d'enfants dans l'art et la littérature des années 1890 n'étaient que le fruit d'un nouvel état d'esprit datant des débuts de la période victorienne et fortement influencé par des auteurs comme Dickens et Wordsworth. Ceux-ci aidèrent en effet à donner à l'enfant une image positive et à part entière, érigeant son innocence en valeur absolue, et l'opposant, tel Rousseau avant eux, à la corruption de la société. Un véritable culte de l'enfance s'ensuivit, et les personnages d'enfants commencèrent à envahir l'art et la littérature britanniques dès la seconde moitié du dix-neuvième siècle. De nombreux auteurs n'hésitèrent plus à confier le rôle principal de leurs romans à un enfant ou à un adulte revenant avec nostalgie sur les traces de son passé, et certains d'entre eux allèrent même jusqu'à centrer leurs histoires sur le point de vue d'un enfant — une technique nouvelle que Maurice Baring souligne avec intérêt dans son étude sur la prose d'Anatole France. Parallèlement, comme l'enfant acquérait un statut à part entière, une nouvelle littérature lui fut consacrée, et les trente dernières années du dix-neuvième siècle furent particulièrement fertiles en nouveaux auteurs et illustrateurs spécialisés dans la littérature enfantine.

L'exploitation de l'image de l'enfant était double : si certains artistes utilisèrent ses malheurs pour renforcer le côté réaliste de leur oeuvre, d'autres plus nombreux encore en firent le symbole d'un passé et d'une innocence à jamais envolés. Dans la partie artistique

du *Yellow Book*, la première tendance est essentiellement marquée dans trois tableaux. Le premier, intitulé *Their Daily Bread*, et typique du style de son auteur Stanhope Forbes et de l'École de Newlyn en général, présente un enfant en haillons dans la rue d'un village. L'enfant semble lutter pour gagner son pain quotidien, et la vision d'un jeune être déjà en proie aux affres de l'injustice et de la pauvreté renforce le côté mélodramatique du tableau. La même impuissance, par rapport à une nature implacable cette fois, est soulignée dans l'aquarelle de Hartrick, *The Prodigal Son*¹, qui met en scène un enfant perdu dans une forêt en hiver. D'un tout autre style enfin, le tableau *Motherhood* de Caroline Gotch, où une femme voilée appartenant indubitablement à une classe sociale inférieure, est présentée portant deux enfants sur ses genoux, donne également à l'enfant un rôle de message social en insistant ici sur le fait que l'amour maternel ne connaît aucun type de frontières, qu'elles soient géographiques ou sociales (*Fig. 12*).

L'image de l'enfant était toutefois plus couramment utilisée pour insister sur l'insouciance et la grâce naturelle de cet âge éloigné des préoccupations adultes. *Fine Feathers Make Fine Birds* d'Amelia Bäuerle, déjà cité plus haut pour ses fioritures de style et son décor précieux, est caractéristique de ce point de vue puisqu'il présente une petite fille dont le déguisement d'adulte contraste avec l'air espiègle et innocent de son visage. Les illustratrices en noir et blanc de la fin du siècle étaient d'ailleurs tout particulièrement attirées par les personnages d'enfants. Jessie Dearmer, dans le style géométrique qui est le sien, les fait par exemple exprimer le bonheur simple de l'enfance. Ses petits personnages dansent (*The Muslim Dress*)², ou sont présentés dans un décor irréel qui associe le monde de l'enfance à celui du rêve et de l'imagination. C'est ainsi que la couverture du volume 9 met en scène un enfant jouant sur un grand papillon symétrique qu'il semble utiliser comme avion, et que la page de titre de ce même volume représente un petit prince oriental sur son éléphant — deux manières de franchir les limites du quotidien. Plus intéressants encore sont les dessins de Reed qui, à l'exception de la couverture et de la page de titre du volume 12, se concentrent tous sur des personnages d'enfants. Ses sujets sont souvent présentés le plus simplement possible (*Puck, Enfant terrible, A Nursery Rhyme Heroine*)³ dans la malice, la vivacité et la spontanéité qui leur sont propres et qui les différencient des adultes. Dans *An Introduction*, en revanche, les trois enfants dans leurs habits précieux que l'on semble présenter l'un à l'autre, apparaissent comme déguisés en

¹ Archibald S. HARTRICK, *The Prodigal Son*, *The Yellow Book* 5 (Apr. 1895) : 187.

² Jessie M. DEARMER, *The Muslim Dress*, *The Yellow Book* 12 (Jan. 1897) : 189.

³ Parus respectivement dans le volume 12 (Jan. 1897) : 57, 59 et 61

adultes¹ — une variation de *Fine Feathers Make Fine Birds*. Dans *Almost a Portrait*² et *A Vision (Fig. 44)*, les enfants sont associés au monde du rêve en raison du flou du dessin qui, par ses traits partant dans tous les sens, crée un univers immatériel. L'enfant est ici symbole de l'imagination et du rêve pour l'adulte qui revient sur l'insouciance de son passé. Enfin, Nellie Syrett ne présente elle aussi que des personnages d'enfants, soit en train de s'amuser (*The Five Sweet Symphonies*³) comme devraient le faire tous les enfants du monde, soit dans un monde proche du rêve très net dans la couverture du volume 11, où trois jeunes filles regardent avec étonnement quelque chose d'invisible qui semble les étonner dans une atmosphère de nuit et de flou, ou dans la page de titre du même volume où apparaissent des têtes d'enfants dans des plumes d'oiseaux. Les autres représentations d'enfants publiées dans la partie artistique du *Yellow Book* allaient toutes dans le même sens. *The Chrysanthemum Girl* de Robert Anning Bell⁴ représente une jeune fille dansant avec ses chrysanthèmes : la grâce, l'insouciance et la légèreté de la jeunesse sont ici mises en avant, tout comme dans *Babies and Brambles* de Katherine Cameron⁵ où les visages angéliques des enfants présentés soulignent une fois de plus ces notions récurrentes. Dans *The Child World*⁶, Charles Robinson place encore plus haut l'enfant qu'il représente symboliquement au-dessus d'un globe terrestre comme pour évoquer sa capacité à rêver et imaginer le futur, mais aussi pour signifier sa supériorité par rapport à l'adulte. Patten Wilson, enfin, dans la page de titre du volume 13, dessine un enfant-oiseau sur une branche d'arbre, prêt à s'envoler et à symboliser la liberté à jamais perdue par les adultes.

Dans la partie littéraire, le monde de l'enfance est également évoqué de façon récurrente, soit dans la présentation de personnages d'enfants, soit dans celle d'adultes revenant, le plus souvent avec nostalgie, sur l'univers de leurs enfance. Le cas de Henry Harland a été étudié plus haut et reste caractéristique de telles évocations. On se souvient de la place qu'il fait à ce qu'il surnomme "the Fortunate Islands", ces îles magiques que l'enfant se plaît à imaginer, persuadé qu'un beau jour il pourra enfin les visiter, et que l'adulte évoque également avec nostalgie, tout en sachant qu'il ne pourra plus les atteindre. La différence entre l'adulte et l'enfant réside donc chez Harland dans cette

¹ Ethel REED, *An Introduction, The Yellow Book* 13 (Apr. 1897) : 125.

² Ethel REED, *Almost a Portrait, The Yellow Book* 12 (Jan. 1897) : 63.

³ Nellie SYRETT, *The Five Sweet Symphonies, The Yellow Book* 10 (July 1896) : 257.

⁴ Robert A. BELL, *The Chrysanthemum Girl, The Yellow Book* 5 (Apr. 1895) : 69.

⁵ Katharine CAMERON, *Babies and Brambles, The Yellow Book* 10 (July 1896) : 57.

⁶ Charles ROBINSON, *The Child World, The Yellow Book* 11 (Oct. 1896) : 49.

capacité qu'a l'enfant de s'imaginer un avenir doré et dans ce besoin que ressent l'adulte de se retourner au contraire sur son passé qu'il idéalise — avec à la clé un message empreint de pessimisme puisque ces îles magiques restent toujours hors de portée et qu'une fois l'espoir perdu d'un jour les accoster, la vie n'est plus qu'une longue série de regrets et de désillusions. Plusieurs auteurs du *Yellow Book* devaient eux aussi se pencher sur la notion de l'enfance, et parmi eux la femme de Henry Harland, Aline, dans sa nouvelle "Natalie" publiée sous le pseudonyme Renée de Coutans.

"Natalie" est une nouvelle de trois pages à peine dans laquelle Aline Harland montre son admiration sans borne pour son mari en imitant sa prose d'un point de vue technique et thématique à la fois. L'histoire est celle d'une petite fille, Natalie, qui entend un jour sa mère jouer au piano une mélodie si belle qu'elle en ressent aussitôt une joie profonde mêlée d'un désespoir intense. Plusieurs fois, Natalie entend cette musique dont elle n'arrive pas à analyser l'impact, puisqu'elle n'est encore qu'une très petite fille, mais elle se rend compte que la mélodie lui donne d'autant plus envie de pleurer qu'elle se trouve seule dans sa chambre, comme si elle était un secret qu'elle ne pouvait pas partager avec les adultes qui l'entourent. Le dernier paragraphe présente Natalie adulte, qui, vivant les émois d'un premier amour, ressent ce même sentiment de joie mêlé de peur sourde et se rappelle la musique qu'elle croyait oubliée depuis si longtemps mais qui était en fait nichée au fond de son cœur. La technique du dérapage vers le passé, quoique moins élaborée, est la même que chez Harland, puisqu'un sentiment diffus qui se répète est à l'origine de l'évocation du passé :

Many years after, one day, the same piercing thrill went through her breast again, exquisitely, and again pain and joy were intimately commingled, and she trembled and shed tears of heavenly anguish. And all the world seemed to throb with mysteries too great to understand. Then suddenly came a memory of music, and of the little Natalie listening from her white bed while her mother played. And she knew why poor Natalie had wept and trembled, and why the music of a poet's love had been a music too great for a little child's soul to bear¹.

Dans cette nouvelle très courte, Aline Harland montre que la personnalité de l'enfant reste toujours partie intégrante de l'adulte, et que certains sentiments, certains sons ou certains bruits peuvent faire resurgir en quelques instants le fantôme du passé. La seule différence entre l'enfant et l'adulte est que le premier ressent mais ne peut expliquer, tandis que le second parvient à analyser ses sentiments, perdant ainsi une grande partie de l'innocence

¹ [de COUTANS], "Natalie" : 247.

qui le caractérisait autrefois, perdant aussi ses illusions puisque le doute chez lui a fait place à la certitude, et que la certitude, selon ces auteurs de la fin du dix-neuvième siècle, empêche les rêves d'avenir.

La même idée se retrouve dans "Lot 99" d'Ada Radford où la narratrice, Grace, évoque son enfance avec ses frères dans la maison de sa tante Lizzie. Parlant de ses oncles et tantes, Grace s'exclame : "They were striking people ; I felt it as a child when I met them, and now I am sure of it"¹. La gradation entre un sentiment diffus ("I felt it as a child") et une certitude ("now I am sure of it") est la même que dans "Natalie", avec toujours cette opposition entre la perception instinctive de l'enfant et celle, plus raisonnée, de l'adulte. La nouvelle commence par la description d'une bibliothèque dans la maison de l'enfance :

Still I was oppressed in the library, the features of the uncles and aunts, the want of view from the window, the glass eyes of innumerable birds, the height of the room, or the combination of all these things, made my heart feel solid lead and my head a disused machine. And it seems to me now in looking back that whenever anything painful has happened to me it has happened in that room ; if I have a nightmare I am there and every object is in its place ; although last time I saw the most hated of them, they were together in a heap (lot 99), at the sale².

Le sentiment qui se dégage de cette description est plutôt négatif puisque l'évocation de la bibliothèque est associée au cauchemar. D'ailleurs, Grace se présente elle-même comme une personne détestant les souvenirs matériels : elle brûle les lettres d'amour de son père et de sa mère alors qu'elles sont à peu près les seuls souvenirs qui lui restent d'eux, et à la mort de sa tante Lizzie que pourtant elle adorait, elle refuse de garder tout objet d'elle, préférant les mettre en vente aux enchères, d'où le titre "Lot 99". Grace, toutefois, est très attachée à son enfance. La récurrence de l'image de la bibliothèque tant haïe n'est qu'une façade cherchant à parer tout sentimentalisme déplacé selon elle. Le lieu de l'enfance, qui respire tout le poids du passé de sa famille, possède en effet une puissance d'évocation extraordinaire, si extraordinaire que lorsqu'elle entre pour la dernière fois dans la fameuse bibliothèque, elle reste figée, incapable de se détourner de ce spectacle qui fait lui revivre toute son enfance : "[...] mechanically I turned into the library, which I knew now would soon be dismantled, and although it was not from affection as of old, once there, my feet seemed rooted"³. La mort de la tante Lizzie est un point de rupture dans sa vie qui

¹ Ada RADFORD, "Lot 99", *The Yellow Book* 11 (Oct. 1896) : 267-282 [268].

² A. RADFORD, "Lot 99" : 269-270.

³ A. RADFORD, "Lot 99" : 282.

symbolise à la fois la perte irréparable de l'enfance, puisqu'avec Lizzie s'évanouissent les derniers souvenirs de la famille, mais aussi du bonheur, puisqu'à ce moment l'un de ses frères perd son emploi tandis que le second se lamente sur son mariage malheureux, et que Grace se retrouve seule avec ses souvenirs et ses regrets. La dernière phrase de la nouvelle exprime ce désir sourd de retourner vers l'enfance, symbole du bonheur et de l'harmonie, et désormais, seuls une phrase ou un sourire familial peuvent permettre un dérapage momentané vers ce royaume perdu : "I think Jack was a little shocked at my want of sentiment, but Lionel's smile, as he said : "You never cared for relics," took me back to our childhood, the time when we were such great friends"¹. Comme les nouvelles de Harland ou "Natalie", "Lot 99" évoque également l'incapacité qu'a l'adulte à imaginer le futur, et son désir de se refermer sur le passé, ainsi que l'exprime Grace : "The vivid light that any sudden change throws on the past may not be a true light, but I know that when Aunt Lizzie died, for a long time I saw our early life at home as one sees the scenes on the brightly lighted stage ; the present as the dim faces around one, and the future not at all"². Symboliquement son passage vers l'état adulte, marqué par la mort de sa tante, lui fait redécouvrir le passé alors qu'il est maintenant trop tard pour le récupérer un jour : elle aussi a laissé passer les "îles magiques" sans s'en rendre compte, et elle aussi ne pourra désormais qu'en ressentir des regrets teintés d'amertume.

Un troisième auteur devait exprimer ces mêmes soucis dans les pages du *Yellow Book* de manière encore plus personnelle et plus développée : Kenneth Grahame. Cet employé de banque avait été découvert quelque temps plus tôt par Henley, et même s'il ne se sentait pas très à l'aise au milieu des amis de Harland, il publia régulièrement dans le périodique des essais et des nouvelles le plus souvent centrés sur le monde de l'enfance. Grahame était contre le culte de l'artifice prôné par certains amis de Harland, et il se tourna au contraire vers le culte de l'innocence. Pour lui, l'enfance était le seul âge de la vie qui restait vierge des corruptions en tous genres guettant les adultes dans cette société industrialisée. Ses nouvelles³, plus tard publiées dans le recueil *The Golden Age* qui obtint un grand succès, présentent des enfants avec une vie privée secrète et une capacité étonnante à évaluer les défauts des adultes — ce qui était nouveau dans la période victorienne. Ces sujets laissèrent Grahame relativement protégé des retombées du procès Wilde même s'il continua d'être l'un des collaborateurs les plus réguliers du périodique.

¹ A. RADFORD, "Lot 99" : 282.

² A. RADFORD, "Lot 99" : 280.

³ A l'exception de "The Headswoman".

D'une nouvelle à l'autre, les mêmes personnages d'enfants reviennent : Harold, Charlotte et Selina notamment, qui habitent un monde détaché de la réalité quotidienne tout en y restant fortement ancré, et dans lequel les adultes n'ont qu'une place bien relative.

Cette séparation entre les enfants et les adultes est illustrée chez Grahame de différentes manières. Dans "A Falling Out", par exemple, l'auteur évoque une dispute entre deux jeunes frère et soeur, Harold et Selina, qui se termine par une brouille bien futile. Le point de vue du narrateur est celui d'un enfant, l'ami de Harold, ou plutôt de cet enfant devenu adulte et se penchant avec nostalgie sur son passé pour dévoiler les moindres méandres de sa pensée d'alors. Pour se faire pardonner sa brutalité envers sa soeur, Harold épargne pendant quelque temps afin de lui offrir le service à thé dont elle rêve pour ses poupées : le cadeau est un secret entre le narrateur et lui, et dans le but de le garder, il décide de ne pas parler à Selina jusqu'à ce qu'il ait pu lui offrir le fameux service. La petite fille, qui ne comprend pas les raisons du mutisme de son frère, pense qu'il est toujours fâché et s'en attriste. Quand elle reçoit un beau jour le service à thé, son bonheur est grand. Harold et son ami le narrateur pensent que sa joie est uniquement due au cadeau, alors que Selina est tout simplement heureuse de voir qu'elle s'était trompée et que son frère l'aime toujours. Le narrateur termine ainsi l'histoire : "But Harold and I, in our stupid masculine way, thought all her happiness sprang from possession of the long-coveted tea-service"¹ : la remarque est celle d'un adulte ayant pris du recul par rapport à son enfance, mais elle constitue la seule véritable intrusion du monde des adultes dans cette nouvelle qui analyse uniquement des comportements d'enfants avec leurs sentiments, leurs humeurs, leurs joies, leurs tristesses, et l'innocence que leur âge leur confère. La dispute évoquée dans le titre ne peut qu'être passagère entre eux car les mesquineries de l'âge adulte ne les ont pas encore touchés — telle est la leçon de Grahame. La dernière remarque du narrateur indique, comme dans les nouvelles d'Ada Radford ou de Renée de Coutans, que la seule qualité que possède l'adulte par rapport à l'enfant est la certitude : mais celle-ci est-elle réellement un avantage dans un univers de corruption et de désillusion ? Grahame ne donne pas de réponse explicite à la question, mais tout dans sa nouvelle suggère une réponse par la négative.

Mettant en scène les mêmes personnages d'enfants que "A Falling Out", "Dies Irae" approfondit la description de cette tranche dorée de la vie. Dès l'introduction, le

¹ GRAHAME, "A Falling Out" : 201.

narrateur — une fois encore un adulte revenant sur les traces de son enfance et laissant peu à peu la place à l'enfant qu'il était alors — évoque cette période bénie :

Those memorable days that move in procession, their heads just out of the mist of years long dead — the most of them are full-eyed as the dandelion that from dawn to shade has steeped itself in sunlight. Here and there in their ranks, however, moves a forlorn one who is blind — blind in the sense of the dulled window-pane on which the pelting raindrops have mingled and run down, obscuring sunshine and the circling birds, happy fields and storied garden ; blind with the spatter of a misery uncomprehended, unanalysed, only felt as something corporeal in its buffeting effects¹.

L'enfance est décrite comme une période de bonheur dont seuls certains moments sont gris, et toujours à cause des adultes — une description très proche de celle de Harland dans ses différentes nouvelles. L'enfance est aussi considérée comme un monde à jamais disparu ("memorable", "long dead") mais que la mémoire et le souvenir peuvent raviver pour un temps : elle est ainsi symbole de l'éphémérité de la jeunesse et de la prise de conscience du Temps qui passe pour ne jamais revenir. L'histoire commence par la nouvelle de la mort de Billy, frère de la gouvernante du narrateur, Martha. Martha pleure, ce qui attriste le narrateur non pas parce qu'il pleure lui aussi Billy, mais parce qu'il ne peut pas s'amuser comme d'habitude : "There had never been any one like Billy in his own particular sphere ; and now he was drowned, they said, and Martha was miserable, and — and I couldn't get a new bootlace"². Ce raisonnement logique met en relief l'innocence de l'enfant qui ne parvient pas à comprendre ce que signifie la mort d'un être humain et qui ne s'émeut de la mort de Billy que parce qu'elle contrarie ses habitudes. Ce qui, de la bouche d'un adulte, aurait été une preuve d'égoïsme, devient chez l'enfant une marque de son détachement par rapport aux problèmes du monde adulte. Selon Grahame, c'est justement dans cette différence fondamentale que réside la grande richesse de l'enfance, son innocence, son défi des conventions adultes, sa spontanéité. D'humeur maussade, l'enfant part pour l'école où d'autres contrariétés l'attendent. Sur le chemin du retour, c'est donc dans son imagination qu'il se réfugie, évoquant son avenir et toutes les aventures qu'il désirerait vivre :

This time I took refuge in happy thoughts of the sea. The sea was my real sphere, after all. On the sea, in especial, you could combine distinction with lawlessness, whereas the army seemed to be always weighted by a certain plodding submission to discipline. To be sure, by all accounts, the life was at first a rough one. But just then I wanted to suffer keenly ; I wanted to be a poor devil of a cabin-boy, kicked, beaten, and sworn at — for a time. Perhaps some hint, some inkling of my sufferings might reach their ears. In due course the sloop or felucca would turn up — it always did — the rakish-looking craft,

¹ GRAHAME, "Dies Irae" : 101.

² GRAHAME, "Dies Irae" : 102.

black of hull, low in the water, and bristling with guns ; the jolly Roger flapping overhead, and myself for sole commander. By and bye, as usually happened, an East Indianman would come sailing along full of relations — not a necessary relation would be missing. And the crew should walk the plank, and the captain should dance from his own yard-arm, and then I would take the passengers in hand — that miserable group of well-known figures cowering on the quarter-deck ! — and then — and then the same old performance : the air thick with magnanimity. In all the repertory of heroes, none is more truly magnanimous than your pirate chief¹.

Tout au long de la nouvelle, pour fuir le présent, le jeune garçon s'invente un avenir plein d'aventures, changeant d'idées très souvent selon son humeur. Sur ce point aussi, Grahame se rapproche de Harland car si leurs personnages adultes se tournent avec nostalgie vers leur passé, leurs personnages d'enfants se tournent avec anticipation sur le futur, avec à la clé un désir commun d'échapper à la réalité, de se transporter en un autre lieu et en d'autres temps, comme si le présent était continuellement non satisfaisant : l'image des îles de rêve inaccessibles décrites par Harland est implicite ici, puisqu'il semble que le bonheur recherché soit toujours devant ou derrière soi, mais jamais à côté — peut-être parce que nous sommes incapables de le saisir au vol lorsqu'il passe. Par l'évocation de cette quête que le lecteur comprend vaine, Grahame donne une réponse à ses contemporains qui prônaient le culte de l'instant, du moment fugace. Sa solution est plus négative, plus régressive aussi mais elle correspond de la même façon à une interrogation commune sur le sens de la trajectoire si éphémère de la vie. La fin de "Dies Irae" montre enfin le jeune narrateur soudainement transformé par une bataille de mottes de terre qu'il entreprend avec le fils du jardinier. La faculté d'oublier des enfants est évoquée avec beaucoup de subtilité lorsqu'après une victoire durement gagnée le jeune garçon reprend son chemin avec de nouvelles idées plein la tête :

But as for me, I made off smartly for the road, my frame tingling, my head high, with never a backward look at the Settlement of suggestive aspect, or at my well-planned future which lay in fragments around it. Life had its jollities, then, life was action, contest, victory ! The present was rosy once more, surprises lurked on every side, and I was beginning to feel villainously hungry².

Le changement si brusque et si complet dans l'esprit du jeune garçon souligne le gouffre existant entre l'adulte et l'enfant. La fin de la nouvelle, qui montre Martha, les yeux encore rougis, s'enfermer dans sa chambre et le jeune narrateur trouver son attitude bizarre, insiste de nouveau sur l'insouciance de l'enfant pour qui la mort n'est pas une

¹ GRAHAME, "Dies Irae" : 102.

² GRAHAME, "Dies Irae" : 110.

triste certitude mais une histoire parmi d'autres dans un univers imaginaire fourmillant d'images et d'action¹.

Le même jeune narrateur est de nouveau mis en scène dans "The Roman Road" : trouvant le monde des adultes injuste, il se rend au bord d'une route que lui et des amis ont surnommée "the Knight's Road", persuadés qu'ils pourraient y voir apparaître un jour Lancelot et les Chevaliers du Lac. Ayant entendu dire que toutes les routes mènent à Rome, le jeune garçon est persuadé que ce proverbe est particulièrement vrai pour sa route. Rome est pour lui source de nombreux voyages imaginaires, et il rêve qu'au-delà des lacets blancs la cité majestueuse lui ouvrira un jour ses secrets. C'est à ce moment qu'apparaît l'"Artiste", qui lui dit partager son temps entre Picadilly et Rome. Très vite, une grande complicité s'installe entre l'homme et l'enfant qui se lancent dans une longue conversation :

"I'm a sort of Ulysses — seen men and cities, you know. In fact, about the only place I never got to was the Fortunate Islands."

I began to like this man. He answered your questions briefly and to the point, and never tried to be funny. I felt I could be confidential with him.

"Wouldn't you like," I inquired, "to find a city without any people in it at all ?"

He looked puzzled. "I'm afraid I don't quite understand," said he.

"I mean," I went on eagerly, "a city where you walk in at the gates, and the shops are all full of beautiful things, and the houses furnished as grand as can be, and there isn't anybody there whatever ! And you go into the shops, and take anything you want — chocolates and magic-lanterns and injirubbers balls — and there's nothing to pay ; and you choose your own house and live there and do just as you like, and never go to bed unless you want to !"

The artist laid down his brush. "That *would* be a nice city," he said. "Better than Rome. You can't do that sort of thing in Rome — or in Picadilly either. But I fear it's one of the places I've never been to."²

Ce dialogue qui reprend l'image des "Fortunate Islands" chère à Dowson et Harland évoque le refuge hors de la réalité qu'à la fois l'enfant et l'artiste recherchent — un refuge où tout serait fait selon leur guise, et où les adultes n'auraient qu'une place bien limitée. La conversation ressemble étrangement aux dialogues entre l'aviateur et le jeune garçon dans *Le Petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry, et le fait que ni l'enfant ni l'artiste n'aient de nom défini, le fait qu'ils soient désignés simplement par leur "fonction", montre que derrière cette histoire devait se lire une généralisation sur la comparaison entre les enfants et les artistes, tous deux à la recherche d'un refuge hors de la réalité trop cruelle. A

¹ L'essai "Long Odds" de Kenneth Grahame, déjà évoqué plus haut, expose justement cette capacité imaginative de l'enfant que l'adulte ne possède plus dans la plupart des cas.

² GRAHAME, "The Roman Road" : 215-216.

partir de ce moment, la ville magique devient le centre de leur conversation, et lorsque l'enfant explique à l'artiste que les grands héros que sont Lancelot, Arthur ou Robinson Crusoe sont déjà installés là-bas, celui-ci lui demande s'il y a également de la place pour les hommes qui ont échoué — une belle auto-définition de l'artiste maudit de la fin du siècle : "And the man who fail,' he said, 'who try like the rest, and toil, and eat their hearts out, and somehow miss — or break down or get bowled over in the mêlée — some of them'll be there, I hope ?" Lorsqu'ils se quittent, l'homme et l'enfant se promettent de se faire signe dès que l'un ou l'autre aura trouvé la fameuse route menant à ce paradis. La fin souligne ici encore la capacité d'imagination de l'enfant :

Upon this compact we parted, and I went down-heartedly from the man who understood me, back to the house where I never could do anything right. How was it that everything seemed natural and sensible to him, which these uncles, vicars, and other grown-up men took for the merest tomfoolery ? Well, he would explain this, and many another thing, when we met again. The Knight's Road ! How it always brought consolation ! Was he possibly one of those vanished knights I had been looking for so long ? Perhaps he would be in armour next time — why not ? He would look well in armour, I thought. And I would take care to get there first, and see the sunlight flash and play on his helmet and shield, as he rode up the High Street of the Golden City.

Meantime, there only remained the finding it, — an easy matter¹.

"Golden" est l'adjectif une fois de plus utilisé pour évoquer les rêves de l'enfance. La seule différence entre l'artiste et l'enfant est que l'artiste, déjà adulte, rêve de cette cité, mais sait qu'il ne la trouvera jamais : ses espoirs sont derrière lui, tandis que ceux de l'enfant sont encore devant lui. En mettant côte à côte un artiste et un enfant, symboles de leur catégorie respective, Grahame désirait montrer qu'ils étaient selon lui les seuls à percevoir l'essence de la réalité : en cela il se rapprochait très nettement des théories avancées par Harland et certains de ses amis, et ne dénotait nullement dans le *Yellow Book* malgré son attachement à Henley et son groupe².

Une dernière version de l'enfance, peut-être encore plus nostalgique celle-ci, était donnée par Ernest Dowson dont la seule nouvelle parue dans le *Yellow Book*, "Apple-Blossom in Brittany", était caractéristique de son amour de la beauté de l'innocence. L'enfance avait toujours été pour Dowson un moment privilégié qu'il avait décrit en ces termes dès 1889 :

¹ GRAHAME, "The Roman Road" : 219.

² Peter GREEN, "The Golden Years, 1894-1898", *Kenneth Grahame 1859-1932 — A Study of His Life, Work and Times* (London : John Murray, 1959) 148-172 [150].

[...] in childhood we are all spontaneously dramatic. Without effort children take up poses the most delightfully naive in the world. Tragedy, comedy, romantic drama, they play it all by turns. A child who is a real child and not a precocious little prig, a child who has entered into its inheritance, lives all its real life in the kingdom of pretence. It is only when we have turned our first decade that we begin to grow out of the 'passion for making believe'¹.

Cette admiration sans borne qu'il éprouvait face à la capacité d'imagination de l'enfant explique en grande partie le fait qu'il ne tombait amoureux que de toutes jeunes filles, dont la plus célèbre, Adélaïde Foltinowicz, fille d'un restaurateur, n'avait pas plus de douze ans lorsqu'il la connut. Dans sa correspondance à des amis, Dowson exprima souvent sa crainte de voir Adélaïde grandir et perdre la fraîcheur de son charme innocent : "What a terrible, lamentable thing growth is ! It 'makes me mad' to think that in a year or two at most the most perfect exquisite relation I have ever succeeded in making must naturally end. Yes, it makes me mad ! [...] one ought to live entirely in the present"². Cette peur de la maturité est rendue avec beaucoup de délicatesse dans l'image des bourgeons de fleurs de pommier évoqués dans le titre de la nouvelle et dans un passage où les deux personnages principaux, Bénédicte Campion et sa jeune pupille Marie-Ursule, se promènent dans la campagne bretonne :

They had wandered there insensibly, through apple-orchards white with the promise of a bountiful harvest, and up the pine-clad hill, talking of little things — trifles to beguile their way — perhaps, in a sort of vain procrastination. Once, Marie-Ursule had plucked a branch of the snowy blossom, and he had playfully chided her that the cider would be less by a *litre* that year in Brittany. "But the blossom is so much prettier," she protested ; "and there will be apples and apples — always enough apples. But I like the blossom best — and it is so soon over"³.

La dernière remarque de la jeune fille est une traduction en images de la pensée de Dowson : elle souligne l'amour pour la fleur en train de se former et insiste sur l'éphémérité de cet état dont elle désire profiter au mieux en cueillant la branche de pommier aux bourgeons blancs comme la neige. La couleur elle-même n'est pas innocente puisqu'elle symbolise la pureté et la fraîcheur de l'enfance et fait écho à la robe de Marie-Ursule. Si la remarque de la jeune fille ne contient pour elle aucune arrière-pensée, elle n'en exprime pas moins l'essence de sa relation avec son tuteur qui l'aime tout comme Dowson aimait Adélaïde.

¹ Desmond FLOWER et Henry MAAS, eds, *The Letters of Ernest Dowson* (Rutherford, N. J. : Fairleigh Dickinson UP, 1967) 433-434.

² Ernest DOWSON, lettre du 5 mars 1891, citée dans FLOWER et MAAS, eds, *The Letters of Ernest Dowson* 187.

³ DOWSON, "Apple-Blossom in Brittany" : 106.

"Apple-Blossom in Brittany", reprend en effet ce thème autobiographique de l'amour d'un homme pour une toute jeune fille. Marie-Ursule est pensionnaire dans un couvent de Ploumariel dans le Morbihan, et chaque année Campion, qui habite Londres où il fréquente les milieux artistiques, vient rendre visite à sa pupille dont il redécouvre toujours avec une émotion accrue la beauté innocente symbolisée par la blancheur immaculée de sa robe :

She was very young and slight — she might have been sixteen — and she had a singularly pretty face ; her white dress was very simple, and her little straw hat, but both of these she wore with an air which at once set her apart from her companions, with their provincial finery and their rather commonplace charms. [...] In spite of her youth, her brightness, the expression of her face in repose was serious and thoughtful, full of unconscious wistfulness. This, together with her placid manner, the manner of a child who has lived chiefly with old people and quiet nuns, made her beauty to Campion a peculiarly touching thing¹.

Campion ressent les mêmes sentiments que Dowson face à Adélaïde : il est jaloux qu'elle puisse en jour se marier à un autre homme que lui, et il se sent tout d'abord soulagé, puis inquiet, lorsque le curé chez qui elle vit lui demande s'il ne voudrait pas épouser sa pupille. La nouvelle est toute en nuance, et les sentiments qui s'ébauchent entre Campion et Marie-Ursule sont évoqués avec délicatesse, à demi-mot, par la pression d'une main sur l'autre, un échange furtif de regards, ou une rougeur vite effacée sur les joues. L'amour que Campion ressent pour Marie-Ursule remplit son cœur de joie et le rajeunit. L'été suivant, lorsqu'il revient à Ploumariel, il monte avec sa pupille jusqu'à un calvaire, endroit symbolique des souffrances puis de la rédemption qu'il va endurer. Depuis cet endroit, le couvent des Ursulines apparaît comme une tache blanche, symbole de paix, d'innocence et de sécurité, symbole aussi de l'innocence de Marie-Ursule. Lorsque Marie-Ursule lui annonce son intention d'entrer dans les ordres, Campion s'affole tout d'abord de devoir la perdre à jamais, mais en s'imprégnant de l'air enchanteur de la campagne qui l'entoure, il comprend que la jeune enfant n'est pas faite pour Londres et que sa vocation est finalement le seul rival qu'il n'ait pas à craindre :

Presently he looked down again at Ploumariel, with its coronal of faint smoke ascending in the perfectly still air, at the white convent of the Dames Ursulines, which seemed to dominate and protect it. How peaceful it was ! And his thought wandered to London : to its bustle and noise, its squalid streets, to his life there, to its literary coteries, its politics, its society ; vulgar and trivial and sordid they all seemed from this point of vantage. That was the world he had pleaded for, and it was into that he would bring the child. . . . And suddenly, with a strange reaction, he was seized with a sense of the wisdom of her choice, its pictorial fitness, its benefit for both of them. He felt at once

¹ DOWSON, "Apple-Blossom in Brittany" : 94 et 96.

and finally, that he acquiesced in it ; that any other ending to his love had been an impossible grossness, and that to lose her in just that fashion was the only way in which he could keep her always¹.

L'optique du souvenir chez Dowson est donc introspective et empreinte de renoncement, et le passé semble resurgir dans son esprit comme un monde silencieux et esthétique idéalisé, à la fois atemporel et marqué par un sentiment exacerbé du passage du temps et de l'éphémérité de la vie. La saveur de désillusion amère qui se dégage de la nouvelle est probablement plus poussée encore que chez les contemporains de Dowson étudiés plus haut : plus qu'à des causes extérieures véritables, cet échec était principalement dû aux contradictions inhérentes à l'esprit esthétique de cette fin de siècle, et au côté régressif de ce renfermement sur son passé qui n'était finalement qu'un moyen de se cacher momentanément des exigences parfois difficilement supportables de la réalité quotidienne².

Les premiers pas de l'inconscient

L'étude de la mémoire ne devait pas uniquement permettre un retour vers le monde doré de l'enfance. Le processus de la mémoire lui-même intéressa plusieurs écrivains de la fin du siècle, qui, à l'image des époux Harland, explorèrent ses circuits pour déboucher sur un domaine intimement lié, le rêve, et à travers lui la notion d'inconscient dont Freud allait bientôt proposer une théorie. A la clé de ses diverses découvertes se trouvait toujours l'homme dont la génération fin de siècle essayait de mieux comprendre les motivations internes et les raisonnements complexes : l'exploration des frontières floues entre le rêve et la réalité, qui n'était qu'une des nombreuses contradictions de la fin du siècle, allait donc de pair avec un intérêt croissant pour les mécanismes de la pensée humaine.

L'essai de classification des contributions littéraires dans la première partie a permis de mettre en avant l'importance du nombre de nouvelles ou contes parus dans le *Yellow Book* et prenant pour décor un univers à la limite entre la réalité et le rêve — qu'il soit idéal ou qu'il frise le cauchemar. Les contes et histoires fantastiques étudiés plus haut, dont "Prince Alberic and the Snake Lady" de Vernon Lee, "A Journey of Little Profit" de John Buchan, "The Villa Lucienne" d'Ella D'Arcy ou "Death's Devotion" de Frank Athelstane Swettenham, de même que le conte décadent "The Crimson Weaver" de Robert

¹ DOWSON, "Apple-Blossom in Brittany" : 109.

² Voir à ce sujet SNODGRASS, "Aesthetic Memory's Cul-de-sac".

Murray Gilchrist, ne sont que quelques exemples de ce besoin de créer fictivement un monde parallèle au nôtre dont les frontières sont si floues qu'il est parfois bien difficile de les percevoir clairement. Dans le domaine artistique, cette idée était également abondamment illustrée. Certains dessins d'Ethel Reed, Nellie Syrett ou Patten Wilson ont déjà été cités pour le flou de leur technique qui crée une atmosphère étrange et intermédiaire à caractère fantastique, elle aussi à la limite entre le rêve et la réalité¹. A *Vision* (Fig. 44), où seul un Pierrot tout de blanc vêtu se détache sur un arrière-plan brouillé et irréel dans lequel se devinent quelques silhouettes et quelques lumières au loin, est caractéristique à cet égard. Plus typiques encore étaient les contributions proposées par les Quatre de Glasgow. Des tableaux comme *The Sleeping Princess*² ou *Ill Omen* (Fig. 17) de Frances Macdonald, ainsi que *Ysighlu* de James Herbert McNair (Fig. 18), nous ont introduits dans le monde étrange de ceux que les critiques de l'époque avaient surnommé fort à propos "the Spook School"³. Les couleurs principalement froides qu'ils utilisaient — des harmonies de verts, de bleus et de jaunes — renforçaient le côté morbide et mystique de ces peintres influencés à la fois par le pré-raphaélitisme et les courants des arts décoratifs et de l'art nouveau. Le tableau de Margaret Macdonald intitulé *A Dream*⁴ (Fig. 45) va dans le même sens bien que la référence aux légendes anciennes en soit absente. La femme qu'elle présente telle une somnambule dans un décor d'arbres et de fleurs blanches a la grâce irréelle des apparitions. Le flou de sa longue robe blanche, le paysage brouillé et presque délavé devant lequel elle se tient, semblent tout droit sortis d'un rêve, ce que symbolise le titre. Les aspects morbides de *The Sleeping Princess* ou *Ill Omen* (Fig. 17) sont totalement absents de cette composition avant tout harmonieuse dont les formes allongées et symétriques sont typiques de l'ensemble de l'oeuvre peint des Quatre de Glasgow : comme dans la partie littéraire, le rêve pouvait donc être esthétique ou fantastique, le point commun étant ce dérapage parfois à peine perceptible par rapport à la réalité et ce glissement progressif ou soudain vers un univers intermédiaire aux frontières mal déterminées remettant en question la notion même de réalité.

L'image du rêve fut également exploitée par de nombreux poètes de l'époque, parmi lesquels Rosamund Marriott-Watson et Ronald Campbell Macfie. Pour tous deux, le royaume du rêve était à la fois illusoire et synonyme de liberté. Dans "The Golden

¹ Voir à ce sujet Brigid PEPPIN, *Fantasy, Book Illustration 1860-1920* (London : Studio Vista, 1975).

² Frances MACDONALD, *The Sleeping Princess, The Yellow Book* 10 (July 1896) : 177.

³ Roger BILLCLIFFE, *Mackintosh Watercolours* (London : John Murray, 1978) 46.

⁴ Margaret MACDONALD, *A Dream, The Yellow Book* 10 (July 1896) : 163.



Fig. 44 : *A Vision* (Ethel Reed)

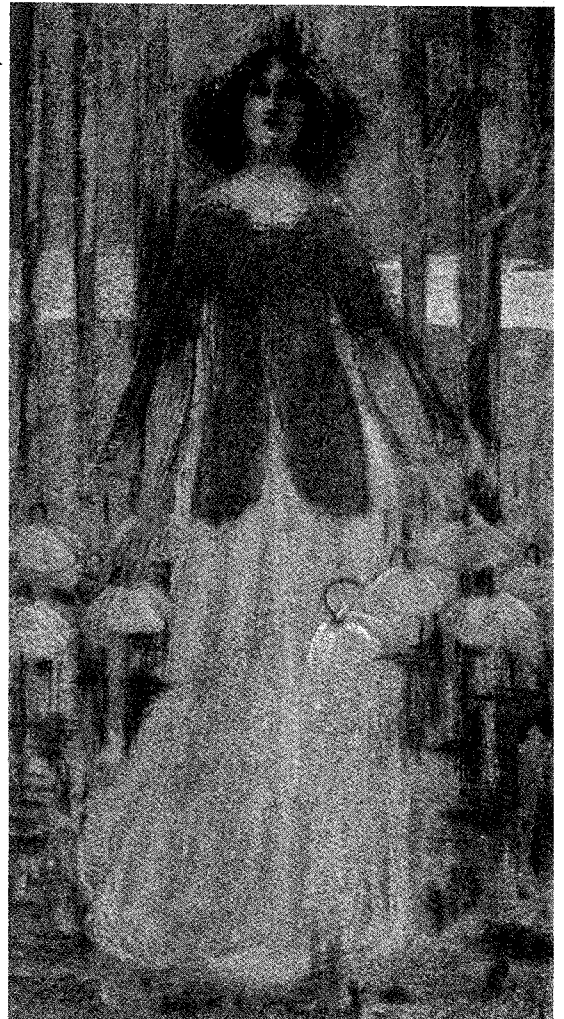


Fig. 45 : *A Dream* (Margaret Macdonald)

"Touch", par exemple, Rosamund Marriott-Watson décrit un oiseau emprisonné rêvant d'espaces libres qui pourrait bien représenter la condition du poète isolé dans le monde de son imagination :

The amber dust of sunset fills
 The limits of my narrow room,
 And every sterile shadow thrills
 To golden hope, to golden bloom.

Sweet through the splendour, shrill and sweet,
 Somewhere a neighbouring cage-bird sings,
 Sings of the spring in this grey street
 While golden glories gild his wings.

Clothed with the sun he breaks to song —
 In vague remembrance, deep delight —
 Of dim greenworlds, forsaken long,
 Of leaf-hung dawn and dewy night.

My prisoning bars, transfigured too,
 Fade with the day, forsworn, forgot —
 Melt in a golden mist — and you
 Are here, although you know it not¹.

L'opposition entre le rêve et la réalité se fait principalement par un jeu de contraste entre la couleur dorée de l'espoir et la grisaille de la réalité. Le poète sait toutefois que ce royaume du rêve n'est qu'une tache illusoire dans la mare de la monotonie quotidienne — d'où le titre "The Golden Touch". Seuls certains moments privilégiés permettent de pénétrer à l'intérieur de cet univers magique, et le voyage là-bas est toujours trop court, ainsi que l'exprime un autre poème de Marriott-Watson, "Oasis" :

Far spreads the desert before and the waste behind us,
 Grey and a-dust — but here the forest is green,
 Here nor the irons of Eld nor of winter bind us,
 Neither the grief of the known nor the unforeseen.

Faintly the south wind stirs, with the woods awaking,
 Softly the kind sun shines, like a golden flower.
 Wake, O my heart, and remember... the buds are breaking.
 Rest, O my heart, and forget... 'tis the magic hour !

Joy comes once more ; once more through the wet leaves swinging
 Vistas of silver and blue in the birch-wood gleam ;
 In the dusk of the cold spring dawn with a black bird singing —
 Singing the Song of Songs by the gates of Dream².

¹ Rosamund MARRIOTT-WATSON, "The Golden Touch", *The Yellow Book* 6 (July 1895) : 77.

² Rosamund MARRIOTT-WATSON, "Oasis", *The Yellow Book* 13 (Apr. 1897) : 212.

Le titre du poème est finalement très proche de "The Golden Touch" puisque le poète se réfère une fois encore à une tache bien délimitée et caractérisée par ses couleurs éclatantes et chaudes se démarquant de la grisaille ambiante. Le royaume du rêve apparaît donc comme merveilleux mais fragile, toujours prêt à s'écrouler, tel un château de cartes, au moindre souffle de vent.

Dans son poème "Dreams", Macfie reprend ce thème de la fuite du présent par le rêve et insiste lui aussi sur le fait que le rêve, comme la drogue, l'alcool ou autres dérivatifs, n'est qu'un moyen de dérapage éphémère :

"In the first dream that comes with the first sleep
I run, I run, I am gathered to thy heart."

Unworthy ! yea,
So high thou art above me
I hardly dare to love thee,
But kneel and lay
All homage and all worship at thy feet,
O lady sweet !

Yet dreams are strong :
Their wordless wish suffices
To win them Paradises
Of sun and song.
Delight our waking life can never know
The dreams bestow.

And in a dream,
Dupe of its bold beguiling,
I watch thy blue eyes smiling ;
I see them gleam
With love the waking moments have forbidden,
And veiled and hidden.

O brave deceit !
In dreams thy glad eyes listen,
In dreams I lie and listen
Thy bosom beat,
Hiving hot lips among thy temple-hair,
O lady fair !

And tho' I live,
Dreaming in such fair fashion,
I think, in thy compassion,
Thou wilt forgive,
Since I but *dream*, and since my heart will ache
When I awake¹.

¹ Ronald Campbell MACFIE, "Dreams", *The Yellow Book* 2 (July 1894) : 195-196.

Le vocabulaire utilisé se concentre sur la notion de masque, de tromperie et de déguisement ("dupe", "beguiling", "veiled", "hidden", "deceit"), rendant le rêve illusoire et donnant à l'ensemble une saveur amère. De plus, le rêve est toujours encadré par la réalité, ainsi que le montrent les première et dernière strophes : il n'est donc qu'une solution par essence éphémère et régressive puisqu'il est échappatoire. Devant ces diverses expressions d'un désir profond de pouvoir plonger à volonté dans cet univers magique, il n'était pas étonnant de voir les artistes et écrivains de la fin du siècle se pencher sur les mécanismes de glissement de la réalité au rêve et du rêve à la réalité, et se concentrer sur le processus complexe de la mémoire et des couches inconscientes de l'esprit humain.

Le processus de la mémoire associative ou involontaire, si souvent décrit dans les nouvelles de Harland ou de sa femme, attira d'autres écrivains dont Charlotte Mew, connue aujourd'hui encore pour ses talents de poète. Lors d'une promenade qui avait joyeusement commencé, la narratrice de la nouvelle "Passed" rencontre une jeune fille éplorée qui la mène jusqu'à une maison où gît une femme morte. La description de la chambre délabrée dans laquelle la narratrice se retrouve inclut celle d'un petit bouquet de violettes dont le parfum attire aussitôt son attention : "By the bedside, on a roughly constructed table, was a dearly bought bunch of violets. They were set in a blue bordered tea-cup, and hung over in wistful challenge of their own diviner hue. They were foreign, and their scent probably unnatural, but it stole very sweetly round the room"¹. L'importance de ce bouquet apparemment anodin, même si son parfum doux semble déplacé dans la chambre d'une morte, est mise en relief par une référence passagère un peu plus haut : "I remember noticing, as it was swept with her involuntary motions across my face, a faint fragrance which kept recurring like a subtle and seductive sprite, hiding itself with fairy cunning in the tangled maze"². Dès qu'elle pénètre dans cette pièce, la narratrice est en fait enveloppée, presque envoûtée, par ce parfum qu'elle ne localise pas à première vue, et qu'elle remarque tout d'abord de façon presque inconsciente, tout comme une mélodie en sourdine n'attire l'attention que lorsqu'elle s'arrête. D'autres détails de la scène s'impriment de cette même façon involontaire dans son esprit, comme les fragments de papier à lettres qu'elle aperçoit entre les mains de la femme morte, la jeune fille en pleurs qui la supplie de rester avec elle pour l'aider, ou un homme qu'elle entrevoit dehors

¹ MEW, "Passed" : 129.

² MEW, "Passed" : 128.

à peu près au même moment. Mew disperse avec beaucoup de subtilité ces éléments dans sa narration, et ceux-ci ne prendront toute leur valeur qu'à la fin de la nouvelle lorsqu'ils resurgiront à la surface de l'esprit de la narratrice de manière tout à fait inattendue.

L'expérience terrible vécue par la narratrice est rapidement oubliée, en apparence tout du moins. Ses remords de n'avoir rien fait pour la jeune fille en pleurs s'estompent avec le temps, comme si la blessure cicatrisait peu à peu, refoulant au fond de l'inconscient les visions d'horreur qui l'avaient hantée pendant les quelques jours suivant la rencontre. Un jour, toutefois, alors qu'elle flâne en ville, la narratrice voit resurgir devant elle le fantôme de son cauchemar. Comme dans la prose de Harland, la vision du passé est reconstituée très précisément, détail par détail, au fur et à mesure que des éléments olfactifs ou visuels viennent déclencher le processus de la mémoire associative :

A sickening confusion of odours assailed my senses ; each essence a vile enticement, outraging Nature by a perversion of her own pure spell.

A timidly protesting fragrance stole strangely by. I started at its approach. It summoned a stinging memory. I stepped forward to escape it, but stopped, confronted by the being who had shared, by the flickering lamp-light and in the presence of that silent witness, the poor little violet's prayer.

The man beside her was decorated with a bunch of sister flowers to those which had taken part against him, months ago, in vain. He could have borne no better badge of victory. He was looking at some extravagant trifle in the window next the entry I had just crossed. They spoke, comparing it with a silver case he turned over in his hand. In the centre I noticed a tiny enamelled shield. The detail seemed familiar, but beyond identity. They entered the shop. I stood motionless, challenging memory, till it produced from some dim corner of my brain a hoarded "No."

The device now headed a poor strip of paper on a dead girl's bed. I saw a figure set by death, facing starvation, and with ruin in torn fragments in her hand¹.

Comme dans la description de la chambre mortuaire, le premier élément est l'odeur non identifiée qui s'avère peu à peu être celle d'un bouquet de violettes. Les autres détails font alors boule de neige, et le souvenir remonte à la surface de la conscience avec une précision douloureuse : la jeune fille éplorée, l'homme dans la rue, le papier à lettres à écusson — tous les éléments principaux de la scène initiale sont présents et font de nouveau plonger la narratrice dans le monde du cauchemar. Comme chez Harland, il est intéressant de remarquer que ce processus de mémoire involontaire est caractérisé par une plus grande sensibilité aux sons et aux odeurs, ainsi que l'indique la première phrase de l'extrait. Le retour en arrière ne génère toutefois pas chez Mew la mélancolie qu'il entraînait chez Harland, et l'atmosphère de "Passed", loin de jouer sur le sentiment de la nostalgie, laisse un goût de malaise profond, peut-être parce qu'il est si évident que

¹ MEW, "Passed" : 140.

Charlotte Mew y avait exprimé ses angoisses face à la mort et la folie qui l'entourèrent toute sa vie durant.

Une version plus scientifique ou théorique de la mémoire associative fut donnée dans le *Yellow Book* par George Saintsbury dans un court récit intitulé "A Sentimental Cellar". Saintsbury était un grand amateur de vins — il donna même des cours d'oenologie — et l'histoire est en quelque sorte un témoignage de cette passion. Le récit, écrit dans le style des essayistes du dix-huitième siècle jusque dans son titre évocateur, met en scène deux personnages aux noms bien typiques : Falernianus et Eugenius. Falernianus a un secret — celui de pouvoir revivre toutes les étapes de sa vie passée en se rendant dans sa cave et en y regardant ses bouteilles de vin dont chacune est associée à un événement bien précis de sa vie :

But when I called this little cellar of mine just now a museum I did no dishonour to the daughters of Mnemosyne. For you will observe that wine, by the fact of its keeping powers and by the other fact of its date being known, is a sort of calendar made to the hand of whoso would commemorate, with a festive solemnity, the things that are, as Mr. Dryden says,

"Hid in the sacred treasure of the past"¹.

Le cellier de Falernianus est donc un véritable musée de son propre passé puisque par associations d'idées chaque bouteille lui permet de revivre à volonté certaines étapes de sa vie. En cela, Falernianus ressemble étrangement à Des Esseintes lorsque celui-ci concocte des essences subtiles et laisse divaguer son esprit au gré de leurs parfums. De plus, cette mémoire associative peut être déclenchée volontairement, ce qui n'était pas le cas chez Harland, de Coutans ou Mew pour lesquels le processus était plus complexe, si bien que le cellier représente le symbole du refuge de la réalité et du présent — un refuge accessible à volonté :

To me it is that and much more — a casket of magic liquors, a museum, as I have called it, of glasses like that of Mr. Dee, in which I see again the smile of beauty and the hope of youth, in which once more I win, lose, possess, conquer, am defeated ; in which I live over again in the recesses of fantasy the vanished life of the past².

Le symbolisme est évident : le cellier est la mémoire individuelle de Falernianus, celle vers laquelle il peut descendre se reposer lorsqu'il en éprouve le besoin. L'obscurité qui règne dans la cave à vins évoque les profondeurs insondables de la mémoire et les recoins

¹ George E. B. SAINTSBURY, "A Sentimental Cellar", *The Yellow Book* 1 (Apr. 1894) : 119-124 [121].

² SAINTSBURY, "A Sentimental Cellar" : 124.

infinis qu'il est impossible de tous connaître. D'ailleurs, Falernianus sait très bien que ce magnifique musée n'a de sens que tant qu'il vit : "When I am dead, or if any reverse of fortune makes me part with this cabinet of quintessence, it will pass to heirs or purchasers as so much good wine and nothing more"¹. Parce qu'elles évoquent des souvenirs personnels, ses bouteilles de vins ne peuvent entraîner des réflexes associatifs que sur lui-même, et sa mort entraînera la fin de leurs pouvoirs tout comme elle met un point final à toute manifestation de la mémoire individuelle.

Dans cette période pré-freudienne déjà intéressée par les mécanismes de l'esprit humain, la notion d'analyse des rêves commença à se développer et s'exprime dans le *Yellow Book* à travers la nouvelle "Chopin Op. 47" de Stanley V. Makower. Au début de cette histoire mélangeant le rêve à l'évocation de l'enfance, le narrateur se trouve chez un ami et s'apprête à écouter une femme jouer un morceau de Chopin au piano. Le bruit du couvercle qui s'ouvre le replonge dans son enfance lorsque sa mère lui jouait des mélodies. Ici comme chez Harland, un bruit fait resurgir du passé les souvenirs enfouis au fond de la conscience. La mélodie jouée par sa mère dans son souvenir se superpose au morceau de Chopin et le transporte dans une forêt magique où, lorsqu'il se regarde dans la surface lisse d'un étang comme dans un miroir, il voit la forêt s'effacer pour faire place à un château sombre. Le lieu est maintenant complètement déconnecté de la réalité, comme si la vision de sa mère n'avait été qu'une première étape vers des souvenirs ou un rêve plus profondément enfouis, comme si le narrateur reproduisait les différentes phases suivant l'endormissement pour aller jusqu'au rêve. Celui-ci est peuplé de chevaliers sur leur chevaux blancs, d'une princesse dont les yeux brillent comme des étoiles et surtout de pétales de roses, image récurrente tout au long de la description. Soudain, la rêverie qui avait jusqu'alors progressé par glissements, est interrompue de façon assez brusque :

Was it a horse — a white horse ?
How the rose leaves whispered and fluttered.

He rubbed his hand across his face and felt the wrinkles with which it was indented, while in the darkness of his mind he was vaguely conscious of a wide pool, over which the wind had sent a ripple².

Les astérisques utilisés juste avant l'assoupissement puis juste avant le réveil sont des indicateurs visuels du monde différent dans lequel le narrateur a momentanément plongé.

¹ SAINTSBURY, "A Sentimental Cellar" : 124.

² MAKOWER, "Chopin Op. 47" : 257.

Le fait que celui-ci se souvienne de l'étang au moment de se frotter le visage n'est pas gratuit puisque dans son rêve l'étang reflétait justement la jeunesse et la vigueur de son visage d'enfant. De plus, la référence aux rides faites par le vent sur la surface de l'eau n'est pas sans évoquer les rides de son propre visage à l'heure actuelle. Les liens entre l'univers du rêve et celui de la réalité sont suggérés par la présence d'un bouquet de roses à ses côtés et la description de la femme au piano, mot pour mot identique à celle de sa mère dans le début de son rêve, et assez vague pour être applicable aux deux femmes dans un moment de somnolence : "[...] her head was slightly turned so that he could see her profile, and her forehead and hair were lit up by the candle-light"¹. Une fois le rêve fini, une fois le narrateur éveillé, il ne peut plus retourner dans ce monde magique : seul un ensemble de circonstances exceptionnelles lui a permis ce voyage, et il se passera maintenant peut-être de longues années avant qu'il ne puisse le faire à nouveau.

L'étude de cas présentée par Makower trouve un écho plus théorique dans l'essai "The Iniquity of Oblivion" de Kenneth Grahame où l'auteur entreprend lui aussi une véritable analyse de ses rêves et tente d'en tirer les conclusions qui s'imposent. Exprimant tout d'abord l'idée selon laquelle l'homme oublie probablement plus de choses qu'il ne le croit, il explique comment la récurrence d'un rêve étrange l'a poussé à se poser cette question. Dans ce rêve, le narrateur se retrouve toujours dans la même petite pièce d'une maison d'un quartier bruyant de Londres où il se sent en paix. Parfois, il se voit monter les escaliers vers la chambre et ouvrir la porte ; parfois, il se trouve déjà à l'intérieur où tout a la particularité d'être exactement ce qu'il désire. Face à la récurrence de ce rêve, le raisonnement du narrateur est le suivant :

After three or four visits, the uncanniness of the repetition set me thinking. Could it possibly be, that this was no dream at all ? Had this chamber, perhaps, a real existence, and was I all the time leading, somewhere, another life — a life within a life — a life that I constantly forgot, within the life that I happened to remember ?²

Le narrateur avoue n'avoir aucune preuve tangible de ce fait, juste un sentiment d'incertitude, de doute, qui le laisse mal à l'aise. Il reste persuadé d'ailleurs qu'il lui serait possible d'être transporté dans cet autre univers s'il voyait les balustrades de chêne qui le meublent ou les gravures qui recouvrent ses murs, évoquant ici la mémoire involontaire expérimentée par Harland, Mew et Saintsbury :

¹ MAKOWER, "Chopin Op. 47" : 254 et 257.

² GRAHAME, "The Iniquity of Oblivion" : 194.

And this possibility, which (one feels convinced) the wilful brain could make reality in a moment if it were only in the right humour, might be easily brought about by some accidental physical cause, some touch, scent, sound, gifted with the magic power of recall. Could my fingers but pass over the smooth surface of those oak balustrades so familiar to me, in a trice I would stand at the enchanted door. Could I even see in some casual shop-window one of those prints my other existence hoards so safe and sure — but that is unlikely indeed. Those prints of the dim land of dreams, "they never are sold in the merchant's mart!"¹

Ces réflexions font écrire au narrateur, après avoir donné quelques exemples d'événements oubliés, que l'homme se souvient obligatoirement de moins de choses qu'il n'en a vécues et oubliées : "These instances, it is true, are but 'sports' in oblivion-lore. But, putting aside such puzzle-fragments of memory, it is impossible not to realise, in sad seriousness, that of all our recollection has once held, by far the larger part must be by this time in the realm of the forgot ; and that every day some fresh delightful little entity pales, sickens, and passes over to the majority"². La fin de l'essai — une véritable apologie du rêve et du passé oublié — est dans le ton de ses réminiscences nostalgiques de l'enfance :

One hope alone remains to us, by way of consolation. These memories whose passing we lament, they are torpid only, not dead. They lie in a charmed sleep, whence a chance may awaken them, a touch make the dry bones live ; though at present we know not the waking spell. Like Arthur, they have not perished, but only passed, and like him they may come again from the Avalon where they slumber. The chance is small, indeed. But the Merlin who controls these particular brain-cells, fitful and capricious though he be, after the manner of magicians, has powers to which we dare not assign limits. At any moment the stop may be pulled out, the switch pressed, the key turned, the Princess kissed. Then shall the spell-bound spring to life, the floodgates rise, the baked arid canals gleam with the silver tide ; and once more we shall be fulfilled of the old joys, the old thrills, the old tears and laughter.

Better still — perhaps best of all — as those joyous old memories, hale and fresh once more, troop out of the catacombs into the light, these insistent ones of the present, this sullen host that beleaguers us day and night with such threatening obsession, may vanish, may pass, may flee away utterly, gone in their turn to lodge with Oblivion — and a good riddance !³

L'idée centrale de cette conclusion est que tout souvenir, emmagasiné dans la mémoire, n'est pas perdu à jamais, et qu'il existe un charme magique permettant de le faire remonter à la surface de la conscience. Grahame va même plus loin que les auteurs étudiés ci-dessus puisqu'il exprime explicitement l'idée que le rêve puisse être notre véritable réalité et que la vie quotidienne ne puisse être en revanche qu'un mauvais rêve que l'esprit sera peut-être capable un jour d'oublier. Cette notion de frontière floue entre le monde de la

¹ GRAHAME, "The Iniquity of Oblivion" : 195.

² GRAHAME, "The Iniquity of Oblivion" : 197-198.

³ GRAHAME, "The Iniquity of Oblivion" : 199.

réalité et celui du rêve était une constante chez de nombreux auteurs et artistes de la fin du siècle, et elle s'exprime ici dans toutes ses interrogations et tous ses espoirs.

Ces diverses études sur les mécanismes de la mémoire involontaire et du rêve avaient en commun à la base un désir d'explorer les méandres de l'esprit humain. La mode des "sketches psychologiques" visant à reproduire une humeur, des impressions, et non une véritable intrigue, et annonçant entre autres l'oeuvre de Katherine Mansfield¹ ou Virginia Woolf, entrain dans le même type de quête et favorisa le développement d'une nouvelle technique narrative : le monologue intérieur, transcription du produit d'une rêverie éveillée, que les anglo-saxons avaient baptisé sous le nom plus évocateur de "stream of consciousness". Ce terme, forgé par William James et utilisé pour la première fois dans son ouvrage *Principles of Psychology*, correspondait à l'origine au flux des pensées d'une personne éveillée, et son utilisation initiale dans le domaine de la psychologie est d'un grand intérêt. Très vite, le terme fit son entrée dans le vocabulaire littéraire pour désigner la technique narrative consistant à décrire les sentiments et les pensées non-dites des personnages sans avoir recours aux descriptions extérieures objectives ou aux dialogues conventionnels. La remarque suivante de Wells sur la nouvelle montre d'ailleurs que ce genre était très souvent considéré à l'époque comme le pur produit d'une rêverie éveillée fonctionnant par glissements et associations d'idées — une définition que Freud appliqua un peu plus tard à l'ensemble de l'art :

Mr Hind's indicating finger had shown me an amusing possibility of the mind. I found that, taking almost anything as a starting point and letting my thoughts play about it, there would presently come out of the darkness, in a manner quite inexplicable, some absurd or vivid little nucleus. Little men in canoes upon sunlit oceans would come floating out of nothingness, incubating the eggs of prehistoric monsters unawares ; violent conflicts would break out amidst the flower-beds of suburban gardens ; I would discover I was peering into remote and mysterious worlds ruled by an order logical indeed but other than our common sanity².

De nombreuses contributions littéraires du *Yellow Book* illustrent les expérimentations de la génération fin de siècle dans ce domaine tout nouveau, si bien les écrivains de la fin du siècle s'opposent à leurs prédécesseurs non seulement dans l'élargissement de leur palette de sujets, mais aussi dans l'exploration de nouvelles techniques narratives. Les nouvelles plus haut regroupées sous le terme générique de sketches psychologiques étudièrent pour la plupart les ressources infinies du flux de la

¹ Clare HANSON et Andrew GURR, introduction, *Katherine Mansfield* (New York : St Martin's Press, 1982) 19 et 28.

² WELLS, introduction, *The Country of the Blind* v.

pensée, se concentrant généralement sur un personnage, souvent narrateur, et son point de vue donné à l'état brut. Makower, dans "Three Reflections", souligne l'intérêt de son narrateur pour le fonctionnement de son propre esprit : son regard, tel une caméra mobile, capte les moindres détails des hommes et femmes qui l'entourent et tente de les analyser tout en restant conscient de la subjectivité extrême de ses jugements : "I had come to regard her as one of the innumerable fragments of life with which our minds are peopled : she was a lodging-house myth, and I was not going to seek behind appearances for a meaning which might turn her myth into a mere sordid piece of actuality", déclare-t-il à propos d'une Comtesse qu'il observe à son balcon¹. Des auteurs comme Evelyn Sharp, Ella D'Arcy, Hubert Crackanthorpe ou Frances Huntley, ainsi que l'ensemble des nouveaux réalistes, s'intéressèrent également à cette technique que deux morceaux de prose dans le *Yellow Book* mettent tout particulièrement en valeur : "Tobacco Clouds" de Lionel Johnson et "A Lost Masterpiece — A City Mood, Aug. 1893" de George Egerton.

La rêverie éveillée à laquelle nous convie Lionel Johnson dans son essai "Tobacco Clouds" est induite par une observation des nuages de fumée que le narrateur extrait de sa cigarette. Dès le départ, le texte pose l'accent sur l'importance de savourer au maximum le moment présent, d'en extraire le plaisir le plus grand — un enseignement typique de Pater et ici renforcé par l'image trouble du tabac, qui tel une drogue hallucinogène provoque une ribambelle de visions. La rêverie éveillée présentée par Johnson fait partir le narrateur pour de longs voyages dans des terres lointaines et étranges :

"There are times, when the swarms of men press hard upon a solitary ; he hears the noise of the streets, the heavy vans of merchandise, the cry of the railway whistle : and in a moment, his thoughts travel away, to London, to Liverpool ; to great docks and to great ships ; and away, till he is watching the dissimilar bustle of Eastern harbours, and hearing the discordant sounds of Chinese workmen. The blue smoke curls and glides away, with blue pagodas, and snowy almond bloom, and cherry flowers, circling and gleaming in it, like a narcotic vision. O magic of tobacco ! Dreams are there, and superb images, and a somnolent paradise"².

Le pouvoir narcotique du tabac est souligné ici et rappelle certaines descriptions de *The Picture of Dorian Gray* ou des aventures de Sherlock Holmes par Arthur Conan Doyle. Les références constantes à l'extrême-orient renforcent l'ambiguïté du texte qui se peut se lire comme une apologie des joies de l'opium. Le texte acquiert ainsi une saveur typiquement décadente même si Johnson, dans ses poèmes notamment, se démarquait

¹ Stanley V. MAKOWER, "The Countess", *The Yellow Book* 12 (Jan. 1897) : 121-128 [125].

² JOHNSON, "Tobacco Clouds" : 146.

généralement de cet esprit. Comme chez Harland, les visions imaginaires induites par le souvenir ou la rêverie acquièrent une précision que la réalité ne possède jamais, comme si les cinq sens étaient affutés, exacerbés. Les glissements spatiaux entraînés par la rêverie se combinent parfois à des glissements temporels, comme si la fumée permettait les voyages à rebours vers un passé révolu et universel : "My thoughts go with them, into the morning, into all the mornings over the world.

They travel through the lands, and across the seas, and are everywhere at home, enjoying the presence of life. And past things, old histories, are turned to pleasant recollections : a *pot-pourri*, justly seasoned, and subtly scented ; the evil humours and the monstrous tyrannies pass away, and leave only the happiness and the peace"¹.

Dans ce monde vivant et harmonieux dans lequel le tabac fait plonger un narrateur en extase, toute notion d'action devient hors de propos, et la journée n'est plus rythmée que par les différentes phases de la rêverie et du rêve qui sont des dérivatifs à la réalité mais aussi des sources infinies d'action par procuration :

For myself, my limited and dreamy self, I eschew these upright businesses ; upright memories and meditations please me more, and to live with as little action as may be. Action : why do they talk of action ? Match me, for pure activity, one evening of my dreams, when life and death fill my mind with their messengers, and the days of old come back to me. And now, homewards, for a little sleep ; that profound and rich slumber at early dawn which is my choice delight. A sleep, bathed in musical impressions, and filled with fresh dreams, all impossible and happy ; four hours, and five, and six perhaps : then the cathedral matin bell will chime in with my fancies, and I shall wake harmoniously².

Le narrateur, dans son enthousiasme, n'oublie toutefois pas que le rêve est illusoire, mais comme sa philosophie est de vivre au jour le jour et de jouir au maximum du moment présent, cette idée toujours sous-jacente ne l'empêche pas d'admirer la beauté qui l'entoure. Sa conclusion, véritable "carpe diem" rappelant le poème "To His Coy Mistress" d'Andrew Marvell dans sa formulation même, rappelle l'éphémérité de la vie mais insiste sur l'importance d'en bien profiter :

Call me, my dear friend, what reproachful name you please ; but, by your leave, the world is better for my cheerfulness. True, should the terrible issues come upon me, demanding high courage, and finding but good temper, then give me your prayers, for I have my misdoubts. Till then, let me cultivate my place in life, nurturing its comelier flowers ; taking the little things of time with a grateful relish and a mind at rest. So hours and years pass into hours and years, gently, and surely, and orderly ; as these clouds, grey and blue clouds, of tobacco smoke, pass up to the air, and away upon the

¹ JOHNSON, "Tobacco Clouds" : 152.

² JOHNSON, "Tobacco Clouds" : 151.

wind ; incense of a goodly savour, cheering the thoughts of my heart, before passing away, to disappear at last¹.

Les derniers mots du texte indiquent que la mort est inévitable mais que mieux vaut ne pas y penser. En cela, Johnson s'oppose à la plupart de ses contemporains, et au lieu de se lamenter sur le passage trop rapide de la jeunesse et de la beauté, il préfère en célébrer chaque moment, se rapprochant ainsi des théories impressionnistes en peinture². Le flux de la pensée de son narrateur semble reproduit à l'état brut, sans avoir été reconstruit, et laisse transparaître ses interrogations sans réponses. Les remarques s'ajoutent les unes aux autres, ayant pour seule logique celle des associations d'idées, et à l'arrière-plan se profile, encore inexprimable mais fortement latente, l'idée d'une force inconsciente gouvernant la pensée humaine.

"A Lost Masterpiece" de George Egerton se concentre également exclusivement sur le fonctionnement de l'esprit humain, de façon évidemment plus parodique. Au début du texte, le narrateur qui revient de la campagne arrive à Londres et la superposition si soudaine des deux univers favorise selon lui la mise en route de ce qu'il appelle sa mémoire associative ("associative memory")³. Le sous-titre, "A City Mood, Aug. '93", indique déjà le ton du texte qui présente le flux incontrôlable des pensées du narrateur dans ce moment privilégié. L'idée d'une force inconsciente gouvernant ses idées est présente ici, et de façon plus explicite que chez Johnson : "The freshness of the country still lurked in me, unconsciously influencing my attitude towards the city"⁴. Parce qu'il est encore à cheval entre deux univers, le narrateur se sent comme dédoublé, muni à la fois d'une capacité de vision externe ("my outer eyes") combinée à une force interne ("my inner eyes"). Cette prise de conscience de sa dualité pourrait être une définition générale de la force inconsciente représentant en chacun les profondeurs insondables de la conscience :

I was conscious, too, of a peculiar dual action of brain and senses, for, though keenly alive to every unimportant detail of the life about me, I was yet able to follow a process by which delicate inner threads were being spun into a fanciful web that had nothing to do with my outer self⁵.

¹ JOHNSON, "Tobacco Clouds" : 152.

² Wendell HARRIS, dans "Richard Le Gallienne and the Romanticism of the 1890s", *Twilight of Dawn*, éd. par BRACK : 168-179, fait la même remarque à propos de Le Gallienne.

³ [EGERTON], "A Lost Masterpiece" : 189.

⁴ [EGERTON], "A Lost Masterpiece" : 190.

⁵ [EGERTON], "A Lost Masterpiece" : 190.

Le narrateur, que l'on imagine en dandy las et affecté, développe au fur et à mesure que son regard se pose sur le paysage un véritable petit chef-d'oeuvre intérieur, comme lui-même le surnomme, produit de la somme des détails insignifiants que ses yeux balaient. Les termes qu'il utilise pour décrire sa vision intérieure renforcent le côté parodique du texte déjà annoncé dans le titre "A Lost Masterpiece" : "And as I dodged through the great waggons laden with wares from outer continents, I listened and watched it forming inside, until my soul became filled with the light of its brightness ; and a wild elation, possessed me at the thought of this darling brain-child, this offspring of my fancy, this rare little creation, perhaps embryo of genius that was my very own"¹. Le ton est de plus en plus affecté, d'autant plus que l'idée de génie ainsi décrite ne parviendra jamais jusqu'à la surface de son esprit.

Soudain, une femme apparaît aux côtés du narrateur, et son aspect ridicule, comme une fausse note dans une mélodie, rompt l'harmonie de ses pensées, brouille son paysage intérieur :

I closed my eyes to avoid seeing her ; I could see her through the lids. She had square shoulders and a high bust, and a white gauze tie, like a snowy feather in the breast of a pouter pigeon.

We stop — I look again — aye, there she is ! Her black eyes stare boldly through her kohol-tinted lids, her face has a violet tint. She grips her gloves in one hand, her white-handled umbrella in the other, handle up, like a knobkerrie.

She has great feet, too, in pointed shoes, and the heels are under her insteps ; and as we outdistance her I fancy I can hear their decisive tap-tap above the thousand sounds in the street².

Tous les détails décrivant la femme sont disgracieux, et malgré ses efforts le narrateur est ramené brusquement à la dure réalité. Le thème de la création artistique est ici associé à celui de la rêverie, comme si le caractère par essence instable de la seconde reflétait la fragilité de l'inspiration. Une opposition se dessine entre le rêve, où l'harmonie des choses fait que le temps semble éternel, et la réalité dont le temps est compté, éphémère. L'art, bien sûr, se place du côté du rêve, puisque lorsque l'acte artistique est exécuté jusqu'au bout, il permet d'atteindre à la fois la beauté et l'éternité. La fin du texte, qui pousse le ton parodique à ses extrémités, annonce les passages de flux de conscience d'un Joyce ou d'une Virginia Woolf, avec ses séries de questions laissées sans réponses, ses adresses directes au lecteur, et ses dérapages constants :

¹ [EGERTON], "A Lost Masterpiece" : 193.

² [EGERTON], "A Lost Masterpiece" : 194.

What business had she, I ask, to come and thrust her white-handled umbrella into the delicate network of my nerves and untune their harmony ?

Does she realise what she has done ? She has trampled a rare little mind-being unto death, destroyed a precious literary gem. Aye, one that, for aught I know, might have worked a revolution in modern thought ; added a new human document to the archives of man ; been the keystone to psychic investigations ; solved problems that lurk in the depths of our natures and tantalise us with elusive gleams of truth ; heralded in, perchance, the new era ; when such simple problems as Home Rule, Bimetallism, or the Woman Question will be mere themes for schoolboard compositions — who can tell ?

Well, it was not my fault. — No one regrets it more, no one — but what could I do ?

Blame her, woman of the great feet and dominating gait, and waving umbrella-handle ! — blame her ! I can only regret it — regret it !¹

Comme Johnson, Egerton souligne l'éphémérité de ces rêveries éveillées tout en laissant son narrateur s'émerveiller des tranches de beauté qui passent sous ses yeux pour ne jamais pouvoir revenir. Tous deux présentent une vision légèrement différente du rêve ou de la rêverie puisque ces notions sont utilisées sans la mélancolie inhérente aux contributions de Grahame ou Harland, et qu'elles permettent des échappatoires positives dans le royaume de l'esprit, la mémoire ne fonctionnant plus chez eux comme moyen de retour vers le passé mais comme processus d'analyse de chaque moment présent.

Derrière toutes ces recherches sur le fonctionnement de l'esprit humain se dessinaient de façon évidente quoiqu'encore hésitante, les premiers balbutiements de l'inconscient. La nouvelle "The Death Mask" d'Ella D'Arcy, étudiée plus haut pour son introduction du motif du masque mortuaire, nous a déjà montré les profondeurs cachées d'un visage d'homme révélées par un simple jeu de lumières. Un poème de Stephen Phillips, intitulé "Fire", reprend cette idée en décrivant une flamme, symbole du savoir, éclairer tour à tour des visages inconnus dans une pièce par ailleurs vide de tout objet :

Dazzled with watching how the swift fire fled
 Along the dribbling roof, I turned my head ;
 When lo, upraised beneath the lighted cloud
 The illumed unconscious faces of the crowd !
 Beautiful souls I knew and spirits dire,
 A moment naked, and betrayed by fire ;
 An old grey face in lovely bloom upturned,
 The ancient rapture and the dream returned ;
 A cautious face, now brilliant and rash,
 The scheming eyes hither and thither flash ;
 Now, as at some great wrong indignant, flushed ;
 The hungry tramp with indolent gloating stare,
 The beggar in glory and devoid of care :
 That grey and trivial face, made up of needs,
 Now pale and recent from triumphant deeds !

¹ [EGERTON], "A Lost Masterpiece" : 196.

A mother slowly burning with bare breast,
 Yet her consuming babe close to her prest ;
 That prosperous citizen in anguish dire,
 Beseeching heaven from purgatorial fire,
 Souls unaware by sudden flame betrayed
 I saw ; then through the darkness stole, afraid¹.

Les visages qui apparaissent à la lueur de la flamme sont mis à nu, "trahis", comme l'écrit par plusieurs fois le poète. L'accent est posé sur le fait que ces personnes ne sont pas conscientes des profondeurs cachées que la flamme révèle ("unconscious", "unaware"). La lecture de l'âme, qu'elle soit positive ou négative, effraie le poète qui préfère s'éclipser face à ce spectacle. Le fait est que l'écart est si grand, comme dans "The Death Mask", entre l'apparence de ces personnes et ce que reflètent leurs âmes, que le premier mouvement est de reculer, de refuser de connaître cette autre face de l'homme, de préférer à la lumière du savoir l'obscurité de l'ignorance.

L'exploration de l'univers du souvenir et du rêve avait permis à la génération fin de siècle d'appréhender sa propre dualité. Qu'il ait choisi la voie de l'artifice et des masques, qu'il ait cultivé le moment présent ou se soit refermé sur ses souvenirs et ses rêves d'innocence et d'harmonie, l'artiste de l'époque avait pour caractéristique d'exprimer continuellement son mal-être individuel et son isolement par rapport à la société qui l'entourait. Le monde dans lequel il vivait était constamment tiraillé entre des domaines opposés — l'extérieur et l'intérieur, l'art et la vie, le rêve et la réalité — qui étaient tous à la base du dilemme fin de siècle. Ces polarités binaires, que le masque exprimait et essayait de résoudre, avaient pour point commun la notion d'identité et s'incluaient dans la lignée des multiples images de doubles qui avaient parsemé toute la période victorienne. Les jeux de pseudonymes et de dandysme, l'image du spectacle, le retour de l'artiste sur lui-même, l'intérêt pour le monde du rêve et de l'esprit, et le symbolisme du langage étaient des manifestations directes du motif du double dans le *Yellow Book* — motif qui depuis des générations avait servi, au-delà des situations de quiproquo qu'il générait, à poser le problème fort sérieux de l'identité². Au dix-neuvième siècle, l'exploration par les Romantiques des mythes anciens puis l'intérêt croissant pour les profondeurs de la conscience humaine exprimé chez un Wilde (*The Picture of Dorian Gray*) ou un Stevenson (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*), avaient été les principaux indicateurs

¹ Stephen PHILLIPS, "A Fire", *The Yellow Book* 12 (Jan. 1897) : 306.

² Voir Martin ESSLIN, "From *Doppelgängers* to *Doubles* in Drama", *Stanford French Review* 8 (1984) : 35-46.

de cette recherche des origines dont le thème du double était l'une des manifestations. Derrière le développement considérable de ce motif se cachait le désir de l'homme de se voir observer par lui-même, et la génération fin de siècle avait confusément compris que l'identité passait par une prise de conscience de la dualité inhérente à chacun. Tel l'enfant qui essaie, en s'observant dans un miroir, de comprendre qui est l'Autre qu'il voit reflété devant lui, les artistes des années 1890 se refermèrent sur eux-mêmes pour tenter de comprendre la dualité de leur âme et d'identifier la force obscure de leur inconscient avant de pouvoir mieux s'orienter parmi les différentes directions s'offrant à eux : le but qu'ils s'étaient fixé était encore lointain, et les chemins pour y mener bien divers.

Fragmentation et quête ontologique

Au-delà de cette notion de dualité inhérente au *Yellow Book* et aux années 1890, la notion plus englobante de fragmentation permit de mieux rendre encore la désintégration du Moi qu'observaient avec impuissance les artistes de la génération fin de siècle. L'une de ses premières manifestations, évoquée tout au long de cette étude, résidait dans la démultiplication des mouvements artistiques et littéraires qui, tel un véritable feu d'artifice, partaient dans tous les sens, rendant ainsi difficile toute tentative de définition précise ou de classification :

But the most striking feature of all is a marked break in cultural continuity which occurs at this time, and left a void to be filled ; the great Victorian literary generation gives way to a new one engaged in an endless hunt in many quarters for new styles and mannerisms. The rush to France, for realism and symbolism, for the mode of the aesthete and the impressionist ; the cults of *japonaiserie* and of African or primitive art ; the enhancing of aesthetic sensation and the devaluing of morality, even the quest for "strange great sins" ; the turning culture into a mystery, an individual contemplation of the beautiful, the structured and the composed ; the growing ideal of the perfect exhaustion and corruption of sensibilities — all these things were not so much an attempt to define a new style and a new culture as an assertion of the thrills of the quest¹.

La préférence donnée à la nouvelle par rapport au roman, au sonnet par rapport aux longs poèmes narratifs, ou aux tableaux impressionnistes par rapport aux peintures anecdotiques, allait dans le même sens : la période n'aimait pas se concentrer sur un déroulement linéaire et continu, préférant suggérer des humeurs, des atmosphères, des moments fugaces, ce qui fit dire fort justement à Gleeson White que les symboles des

¹ BRADBURY, *The Social Context of Modern English Literature* 42.

années 1890 seraient plus tard la nouvelle, le sonnet ou les couvertures de livres¹. Ce souci se retrouve dans les titres donnés à de nombreuses collections publiant des nouvelles parues dans le *Yellow Book* : "Silhouettes", "Pastels", "Prose Fancies", "Sketches", "Monochromes", "Keynotes", "Vignettes", "Miniatures" ou "Episodes", qui se réfèrent à la technique suggestive et faite de petites touches délicates qu'avaient adoptée la plupart de ces auteurs. La même idée de fragmentation et d'insistance sur des parties ponctuelles plus que sur une globalité, se sent également dans les titres de nombreuses contributions du *Yellow Book* : "The Frontier" (William Watson), "Night Piece" (Aubrey Beardsley), "A Purple Patch" (O.), "Theodora — A Fragment" (Victoria Cross), "Georg Brandes — A Silhouette" (Julie Norregard), "The End of an Episode" (Evelyn Sharp), ou "Two Hours — Two Women" (Susan Christian), pour ne citer que ces exemples. A une époque où les bases de la littérature et de l'art avaient été totalement bouleversées, et où l'athéisme commençait à envahir la société, il était naturel de voir se développer ce processus récurrent, symbole de la fracture profonde et douloureuse de toute la génération².

Les théories de Pater sur l'importance de saisir le moment présent, conjuguées aux théories impressionnistes, avaient joué un rôle capital dans le nouveau culte du fragment. De plus, comme l'explique Bellamy à propos du roman et de la nouvelle, la génération fin de siècle, en raison de ses interrogations, était incapable de maîtriser tout schéma temporel et préféra se concentrer sur des histoires courtes, souvent sans véritable début ni fin, qui ne l'obligeaient pas à anticiper sur le futur :

The lapsing of the novel may reflect a contemporary inability to deal with seriality, the sequential novel being replaced by the quasi-instantaneous stories which Wells describes. [...] A long and well-constructed novel surely represents, in the cultural matrix from which it emerges, the ability to control time, to define a sense of "where it is all going to end". Such a confidence in the face of the future was unthinkable for the English writers of the 1890s³.

Le développement de la nouvelle à la fin du siècle fut également un signe que les écrivains commençaient à s'intéresser à l'homme en tant qu'être isolé alors que les grands romanciers de la période victorienne le considéraient davantage comme un simple maillon d'une vaste chaîne humaine entrant dans la définition du sens de l'histoire et de la

¹ Gleeson WHITE, "Artistic Book Covers", *Studio* (1893). Cité dans WILSON, *Beardsley* 5.

² C'est, entre autres, la thèse développée par John M. KENNEDY dans les premiers chapitres de son ouvrage *English Literature 1880-1905* (London : S. Swift & Co., 1912).

³ William BELLAMY, *The Novels of Wells, Bennett and Galsworthy, 1890-1910* (London : Routledge & Kegan Paul, 1971) 32-33.

société¹ : les écrivains qui n'avaient pas compris cette différence, parmi lesquels Dickens, Trollope ou Hardy, furent malgré tout leur génie de piètres auteurs de nouvelles. L'importance de l'individu en tant que tel, et non plus en tant qu'unité d'un groupe plus large, trouve dans le *Yellow Book* une expression théorique dans l'essai "The Fallacy of a Nation" de Richard Le Gallienne. L'écrivain oppose deux types de personnalités : les non-entités ("nobodies") et les entités ("somebodies"), ou la masse ignorante et l'élite intellectuelle et artistique. L'essai de Le Gallienne est à la fois une exaltation de l'individualisme et une violente critique du patriotisme. S'appuyant sur les lois mathématiques les plus élémentaires, l'auteur se demande comment une somme de non-entités peut former une grande puissance. Le mot "nation" n'a pour lui plus aucun sens, comme l'indique ce passage qui dut faire frémir plus d'un impérialiste :

What would a foreign invasion mean more than that we should pay our taxes to French, Russian, or German officials, instead of to English ones ? French and Italians do our cooking, Germans manage our music, Jews control our money markets ; surely it would make little difference to us for France, Russia, or Germany to undertake our government. Japan, indeed, already dictates our foreign policy. The worst of being conquered by Russia would be the necessity of learning Russian ; whereas a little rubbing up of our French would make us comfortable with France. Besides, to be conquered by France would save us crossing the Channel to Paris, and then we might hope for cafés in Regent Street, and an emancipated literature. [...] England will be just as good to live in though men some day call her France. Let the big busybodies divide her amongst them as they like, so that they leave one alone with one's fair share of the sky and the grass, and an occasional not too vociferous nightingale².

Perdus au milieu de ces masses anonymes, se trouvent les individualités de quelques élus à la recherche de la Terre Promise que la fin du siècle victorien, avec son désir effréné de colonialisme, ne pouvait leur faire espérer atteindre. Les élus dont parle Le Gallienne appartiennent aux tribus oubliées de l'amour, de l'art et de la religion ("the lost tribes of love, art and religion"³), et ressemblent fort aux artistes et écrivains du *Yellow Book* qui, de façon plus ou moins accentuée selon les cas, exprimaient dans leur art le morcellement de leur univers ainsi que leurs incertitudes. Comme eux, ils étaient en quête de leur propre identité, mais la route était longue et tous ne choisirent pas le même chemin.

¹ Voir à ce sujet la définition de Wendell V. HARRIS dans "Vision and Form ; The English Novel and the Emergence of the Short Story", *VN* 47 (1975) : 8-12 [11] : "Whereas in the novel the significance of events is defined only over time, in the short story the significance is, implicitly or explicitly, immediate. Where in the novel each character or event is understood only as a part of a far-reaching web (the warp of that web being the flow of time, the weft the social structure), the short story illuminates only a small portion of the web (though it may imply the nature of the rest). Where the novel frequently exhibits a structure of symbols, the story may well become one".

² LE GALLIENNE, "The Fallacy of a Nation" : 323-324.

³ LE GALLIENNE, "The Fallacy of a Nation" : 325.

Au-delà de toute notion de genre, la fragmentation envahit également le style des poèmes et nouvelles présentés dans le périodique. Ceux-ci n'apparaissent souvent que comme des fragments de vie ou de moment précis, sans véritable début ni fin. Les questions laissées sans réponse et indirectement adressées au lecteur, les fins implicites fondées sur des séries de sous-entendus et de non-dits que rien ne permet d'élucider entièrement, étaient deux techniques particulièrement appréciées par les écrivains de l'époque. Harland et Le Gallienne y eurent souvent recours, les matérialisant par une utilisation presque abusive d'astérisques pour séparer les différentes vignettes de leurs collages, ou de points de suspension reproduisant les hésitations de la pensée de leurs personnages et narrateurs ainsi que leurs difficultés ou leurs réticences à s'exprimer. Les nouvelles de Frances Huntley sont de la même façon fondées sur ces blancs de l'écriture, comme l'illustre la fin de "Lucille", adressée au lecteur par un narrateur n'espérant plus de réponse à ses interrogations :

What do *you* think ? I hardly hoped you would understand, you know...but perhaps you do, and — do *you* think I could have done anything ? do *you* feel as if it had been, in any way, my fault ? It seems a preposterous, a presumptuous notion...but is there anything in it, do you think ?...I suppose it is useless to expect you to answer¹.

Les points de suspension envahissent également la poésie d'Olive Custance, atteignant leur apogée dans "Pierrot" où ils expriment implicitement toute la douleur indicible du narrateur face au personnage blanc étendu sur son lit de mort. La nouvelle "Theodora — A Fragment", de Victoria Cross, est un autre exemple caractéristique comme l'indique déjà son titre. Deux rangées de points de suspension débutent et terminent la nouvelle, comme pour souligner le fait que cette histoire d'un baiser passionné entre le narrateur et Theodora n'était qu'un fragment de leurs deux vies dont la seule importance est d'être ici mis en relief par l'écriture. Comme chez Le Gallienne, Sharp ou Levenson, les conversations sont entièrement fondées sur des paroles non-dites qu'un geste ou un regard remplacent. La qualité allusive du langage fin de siècle faisait ainsi partie intégrante de ce processus de désintégration de l'écriture qu'annonçait la notion de fragmentation.

Une autre nouvelle souligne ces divers points de façon intéressante : "Margaret" de C. S. L'histoire, très harlandienne, est celle de la rencontre fortuite entre le narrateur et Margaret, une jeune aveugle. La nouvelle se présente sous la forme de scènes très courtes correspondant à différents moments dans le temps. Entre les scènes matériellement

¹ [HUNTLEY], "Lucille" : 60.

séparées par une rangée d'astérisques, le vide est total et le lecteur doit reconstituer sur les fragments un semblant de cohérence et de linéarité :

"Why don't you take your beer ?" and I offered her the jug once more.
She groped towards me and put her hands on my shoulders turning those large dull eyes up to mine.

"Can't you see I'm blind ?" said she impatiently.

* * * * *
"It's rather wet to sit here to-night" — and I looked doubtfully at the doorway up which the wind blew the rain in gusts. She sat down on the top step, and spread her dress over the damp stone¹.

Plusieurs jours se sont écoulés entre les deux vignettes. Les réactions des personnages ne sont jamais données, et seul l'implicite permet de combler les vides de l'écriture. La fin de la nouvelle renforce très nettement cette impression : après une courte absence, le narrateur vient rendre visite à Margaret et ne voit qu'une pancarte indiquant que sa maison est à vendre. Les pleurs qu'il verse remplacent toute parole et ouvrent le champ par essence limité de la nouvelle puisqu'ils n'imposent pas au lecteur un sens mais le forcent à en imaginer un. Crackanthorpe utilise les mêmes éléments dans sa nouvelle "Bread and the Circus", véritable collage impressionniste de toute une série de vignettes sur la vie quotidienne d'un cirque ambulante le long des routes de France :

* * * * *

Meanwhile the ring-master went on : —

"And when we got to the bridge, the horses got frightened and wouldn't cross. All at once the waggon gives a great bump and Sam begins calling out that we'd fallen into the river and swimming for his life about the waggon floor. Didn't you, Sam ?"

But the clown, deep in his paper, made no answer.

* * * * *

"Hulloa, Sandow, who's bin makin' your face up this time ?" asked the manager, as the hulking saddler sauntered up for a newspaper, with a bruised eye and an ugly, swollen nose.

"It be Jacko agin, sir. He were drunk agin at t'start, and I when I went fur to wake him, he sets on me, with the result that you all kin see."

"What did you do to him ?"

The big man lifted his heavy shoulders.

"I jest chucked him oot o't' waggon. That be the wirst o' having my strength. If I was a mite o' a chap like him" (pointing to Quito), "I'd have given him the grandest hiding he'd iver experienced. Yes, that I would, yer damned little varmint," he added, as Jacko, a wizened, impish creature not five feet high, appeared grinning behind him.

* * * * *

¹ [C. S.], "Margaret" : 149.

"Circus-life ! circus-life !" the old doctor philosophised to me confidentially, wiping his beery eyes. "It's bin a terrible come-down for me."

* * 1

L'extrait est caractéristique de l'effacement du narrateur, matérialisé par des rangées d'astérisques. Les commentaires qu'il aurait pu faire afin de redonner une linéarité à l'ensemble de ces vignettes sont comme gommés. De ce fait, les vignettes semblent indépendantes l'une de l'autre, et seule une lecture active de la part du lecteur permet qu'elles s'encastrent finalement l'une dans l'autre pour former un tout cohérent. Le passage illustre également l'intérêt de Crackanthorpe pour la notion de point de vue. La nouvelle n'est en fait qu'une succession de points de vues — celui du narrateur dans son journal de bord, mais surtout celui de tous les personnages qu'il nous fait rencontrer. L'introduction est à cet égard capitale car, de par son insistance sur le nombre de participants à ce voyage pittoresque, elle expose dès le départ la multiplicité des points de vue que le narrateur, présenté comme un interprète — de la langue française mais aussi de la vie — est en mesure de nous révéler :

They are the largest travelling circus in Europe. Their staff numbers over two hundred and fifty ; they have a hundred and seventy horses, seven elephants, eight lions, two tigers, three camels, and a dromedary ; their *cortège* on the road is sixty-three waggons long. I joined them at Dieppe : they had parted with their interpreter, and I took his place².

Le texte, présenté sous forme de fragments de journal personnel, ne correspond également qu'à une tranche de vie du narrateur qui rejoint le cirque en route et le quitte de la même façon à la fin de la nouvelle. Son intérêt principal est d'illustrer la théorie chère à Crackanthorpe selon laquelle la vie n'est finalement une somme de segments représentés par les individus et leurs points de vue.

L'exploration du problème du point de vue, déjà implicite dans les poèmes "A Fire" de Stephen Phillips ou "In a Gallery" de Katherine de Mattos, ainsi que dans les nouvelles "The Death Mask" d'Ella D'Arcy et "The Secret" de Tessa Mackenzie, était l'une des formes que prirent les recherches de la fin du siècle dans le domaine narratif. Le motif du masque, qui correspond à un nouveau point de vue posé sur le monde, n'était évidemment pas étranger à ce nouvel intérêt. Le genre court de la nouvelle rendait

¹ CRACKANTHORPE, "Bread and the Circus" : 241.

² CRACKANTHORPE, "Bread and the Circus" : 235.

également cruciale la question du point de vue et en expliquait l'importance. Un excellent exemple est donné dans les nouvelles de Frances Huntley, le plus souvent fondées sur la confrontation de deux points de vue. "A Pen-and-Ink Effect" présente par exemple dans une première partie le point de vue d'un homme écrivant une lettre à une jeune fille qui l'aime afin de lui apprendre qu'il s'est marié. La deuxième partie correspond au point de vue de la jeune fille recevant la lettre : les deux passages sont juxtaposés, simplement séparés par une rangée d'astérisques, et une fois de plus, le narrateur s'efface pour laisser le lecteur opérer mentalement la reconstruction nécessaire :

The end of the little episode, so delicate, so transient ! Men were rather brutal, weren't they ? Well, when girls fell in love and were so charming ! *It was a shame, though, he thought, complacently. Poor little dear ! The letter slid into the box.*

* * * * *

Everything was going on just the same — and he was married. But then she had always known it must end so — every one had known it. There were two sorts of knowing, though, she thought, drearily¹.

La construction parallèle des deux passages ("*It was a shame, though, he thought, complacently*" / "*There were two sorts of knowing, though, she thought, drearily*") renforce la juxtaposition des deux points de vue. La nouvelle est caractéristique de l'essence du néo-réalisme des années 1890 qui, en plus d'évoquer les difficiles relations entre hommes et femmes, s'intéressait avant tout à la forme narrative et cherchait une façon efficace de rendre dans le style l'essence de ces relations. La même question est évoquée par Huntley dans sa nouvelle intitulée à fort juste titre "Points of View" qui se concentre sur une jeune fille qu'un homme presque inconnu vient d'embrasser en public. La nouvelle est fondée sur les pensées de la jeune fille qui se souvient de ce moment fugace avec une honte mêlée de bonheur. Elle réfléchit notamment à ce qu'elle pense habituellement des filles trop légères qui se laissent embrasser par des inconnus, et compare ce point de vue à la sensation qu'elle a ressentie au moment du baiser. Le monologue intérieur que nous livre Huntley est sans cesse interrompu puis redémarré au fur et à mesure que le jeune fille essaie de se persuader que son aventure est différente : "Ah, surely there was a point of view, surely there was a difference ?"² s'exclame-t-elle sur la fin. Une fois de plus, les différents points de vue sont livrés au lecteur à l'état brut,

¹ [HUNTLEY], "A Pen-and-Ink Effect" : 288.

² [HUNTLEY], "Points of View" : 51.

et son rôle est de les confronter pour tenter d'en extraire la vérité et finalement se rendre compte que celle-ci n'est rien d'autre qu'une somme de points de vue différents.

Les techniques de fragmentation du style fin de siècle, qui trouvent leur écho pictural dans l'oeuvre de Beardsley, faisaient partie des domaines nouvellement explorés par les auteurs de l'époque. Dans plusieurs nouvelles d'ailleurs, dont "Wladislaw's Advent" de Menie Muriel Dowie, le narrateur exprime sa prise de conscience de cette fragmentation, et présente son histoire comme une reconstitution de fragments épars :

All that follows this, I am unable to tell in Wladislaw's own words ; the facts were not given me at one, nor yet at two recitals — they were piled heterogeneously in my mind, just as he told them at odd moments in the months that followed ; and that they have arranged themselves with some sort of order is to be accounted for first of all by their dramatic nature, and secondly by the inherent habit of my memory, which often straightens and adjusts, although unbidden, all that is thrown into it, so that I may take things out neatly as I would have them : thus one may pick articles, ordered in one's absence, from the top left-hand drawer in a dressing table¹.

Cette remarque pourrait s'appliquer à un grand nombre des nouvelles présentées dans le *Yellow Book* qui, comme "A Lost Masterpiece" de Egerton, présentent une multitude de détails apparemment anodins dont le puzzle du sens se reconstitue graduellement dans l'esprit du narrateur et du lecteur. Henry James était lui aussi très sensible à ce processus qu'il aimait traduire dans son style. Dans "The Coxon Fund", par exemple, le point de vue unique et complexe du narrateur est donné de façon a priori désordonnée, mais le puzzle finit par se reconstituer. "Such episodes, as one looks back, are the little dramas that made up the innumerable facets of the big drama — which is yet to be reported,"² déclare le narrateur au début de la nouvelle, pour ajouter un peu plus loin à propos de Saltram, le personnage principal :

I won't pretend to have taken his vast measure on that first occasion ; but I think I had achieved a glimpse of what the privilege of his acquaintance might mean for many persons on the way of charges accepted. He had been a great experience, and it was this perhaps that had put me into a frame for divining that we should all have the honour, sooner or later, of dealing with him as a whole. Whatever impression I then received of the amount of this total, I had a full enough vision of the patience of the Mulvilles³.

L'idée centrale est ici encore celle de l'impression, qui se grave inconsciemment dans une partie de l'esprit pour être réactivée lorsqu'un nombre suffisant d'autres impressions

¹ DOWIE, "Wladislaw's Advent" : 108.

² JAMES, "The Coxon Fund" : 293.

³ JAMES, "The Coxon Fund" : 290.

convergentes s'y seront ajoutées. Comme les peintres impressionnistes, de nombreux écrivains de la fin du siècle exprimèrent dans leur art l'idée moderne que la réalité ne pouvait être comprise qu'à travers l'étude de ses multiples variations et modulations¹.

Le style fin de siècle, tel que nous l'avons déjà défini dans son côté allusif et précieux, était donc également caractérisé par cette notion de morcellement qui le rapprochait de l'impressionnisme en peinture. En France, Ernest Hello avait écrit dès 1872 que le style décadent était "le culte du mot cherché pour lui-même"², ce que Paul Bourget confirma dans *La Nouvelle Revue* du 15 novembre 1881 :

L'organisme social [...] entre en décadence aussitôt que la vie individuelle s'est exagérée sous l'influence du bien-être acquis et de l'hérédité. Cette même loi qui gouverne le développement et la décadence de cet autre organisme qui est le langage. Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot³.

Plus tard, les critiques littéraires français accusèrent le Symbolisme d'avoir lui aussi "perdu le sens de la phrase, de la strophe, à plus forte raison celui des ensembles", et d'être "hypnotisé dans la contemplation des vocables, ou même des lettres"⁴. Au-delà de toute opposition de genres, et c'est là la conclusion d'Henri Mitterand dans son article sur le style de la fin du siècle en France, les réalistes, esthètes, impressionnistes, décadents et symbolistes avaient des styles bien proches dont la confrontation permit l'avènement de l'art et de la littérature modernes. Au centre de cette volonté commune se trouvait justement cette idée de fragmentation du style :

La vision artiste, en effet, dissocie, désintègre, éparpille les ensembles en une multitude de touches ou de notations qui épuisent la totalité des éléments d'une impression, mais rend en même temps le caractère fortuit et hétéroclite de leur rencontre. L'analyse et la discrimination indéfinies de l'objet, sa réduction en une nuée confuse et vacillante d'images attrapées au vol, sont une technique familière aux Goncourt [...]⁵.

¹ Suzanne NALBATIAN, dans *Seeds of Decadence in the Late Nineteenth Century Novel* (London : Macmillan, 1983) 129, écrit à ce sujet : "It is interesting that [James, Hardy and Conrad] each regard their narrative function as a Daedalian one, as they proceed from the rudiments of "the piece" (James), "the half and quarter views" (Hardy), "the rescued fragment" (Conrad) to evoke the larger pattern".

² Ernest HELLO, *L'Homme*, 4ème édition (Paris, 1897) 402. Richard LE GALLIENNE, dans *Retrospective Reviews — A Literary Log*, 2 vols (London : John Lane, 1896) 1 : 25, exprima sensiblement la même idée : "[Decadence is] any point of view, seriously taken, which ignores the complete view".

³ Paul BOURGET, "Théories de la décadence", *La Nouvelle Revue* 13 (1881) : 413.

⁴ Ferdinand BRUNETIERE, *La Revue des Deux Mondes* 90 (1er nov. 1888) : 224. Cité dans J. KAMERBEEK, "Style de décadence", *Revue de littérature comparée* 39 (1965) : 268-286 [275].

⁵ MITTERAND, "De l'écriture artiste au style décadent" : 617-618.

De nombreuses contributions du *Yellow Book* illustrent cet état d'esprit, depuis "A Lost Masterpiece" de Egerton jusqu'aux poèmes en prose de Le Gallienne en passant par le poème "London" de Davidson ou "Bread and the Circus" de Crackanthorpe. Dans ces morceaux de vers ou de prose, les mots se juxtaposent telles des touches de peinture, les couleurs et les lumières deviennent prédominantes, et l'impression spontanée ressentie s'impose comme supérieure à tout réalisme descriptif. Le poème de Douglas Ainslie, "Her Colours" pourrait également être cité en exemple car la palette de touches de couleurs qu'il présente de manière apparemment désordonnée finit par former en harmonie la silhouette de la femme qu'il chante :

Rose, grey, and white —
Roses, sad seas, and light
Straight from the sun —
These are your colours.

Red necklet spun
When the Eastern day was done
By fairy fingers
Of lotus flowers.

In those white ivories
Your arms, a charm there lies,
Charm to conquer
The bravest singers :

And for your grey
Sweet, deep eye-oceans — they
Do yet declare
Queen Venus lingers¹.

La fragmentation inhérente au *Yellow Book* et aux années 1890 était la manifestation extérieure des difficultés de l'artiste à s'intégrer dans la société moderne dont l'évolution le dépassait. La petite revue, comme le remarque Ian Fletcher, était un support approprié à l'expression de cet espace fragmentaire :

The little magazine was in many respects the ideal form of Decadent expression. [...] It came from the shift toward the coterie, the movement, the *avant-garde* ; moreover, committed to the privilegedly unprivileged circle, the microcosm of a microcosm, it was normally magnetized by the elusive mythologizing of the group personality. [...] It was inter-generic, like decadence. [...] It had aspirations toward becoming the venue of total art ; [...] It thus attempted stabilization, but working against it was the delicious instability of periodical publication itself : the periodical was by definition incomplete, part of an unknown art or an occult rhythm. To project a little magazine beyond an issue

¹ Douglas AINSLIE, "Her Colours", *The Yellow Book* 13 (April 1897) : 196.

or two invoked the centrifugal, as it needed to include more and more, to become eclectic. The little magazine was an ideal decadent paradox¹.

Il n'était donc pas surprenant de voir se développer à l'époque un vif intérêt pour le masque, qui permet d'unifier derrière une apparence unique de multiples fragments, de même qu'il n'était pas étonnant d'observer l'artiste se replier sur lui-même comme pour échapper à cette fracture interne en tentant de se recomposer une identité satisfaisante et harmonieuse. Cette recherche des origines n'était probablement, comme le remarque Jan B. Gordon, que la culmination des histoires d'orphelins ou de successions dont les Victoriens étaient si friands et dont *Middlemarch*, *Waverley*, *Howards End*, ou *Bleak House* s'étaient entre autres faits l'écho². Elle correspondait également à l'intérêt croissant tout au long du dix-neuvième siècle pour le genre de l'autobiographie ainsi qu'aux nouvelles études sur les mythes. Les auteurs et artistes de la fin du siècle n'avaient donc rien créé de toutes pièces, et malgré leur rébellion, ils oeuvraient dans la lignée de leurs prédécesseurs. Leur appréhension exacerbée de la fragmentation inhérente à la condition humaine les mena à prôner la fusion de tous les arts³, car dans un univers de doute où les styles, les genres et les identités n'étaient plus clairement définis, cette foi active était la seule certitude à laquelle ils osaient encore se rallier.

En 1925, avec plus d'un quart de siècle de recul, Richard Le Gallienne écrivit en préface de son ouvrage *The Romantic Nineties* un poème évoquant ses souvenirs des années 1890 :

Charley of trans-Atlantic fame
 Who, oft o'er trans-Atlantic brew,
 Prompted these tales — yours the bright blame
 I print them, dedicate to you :
 Days still so near and still so new,
 Those days of Beardsley and of Wilde,
 So innocent and filled with dew ! —
 When this old world was still a child.

Those yellow naughty days so tame,
 When all we do now was still to do,
 And "sin" still wore the skirts of shame,

¹ FLETCHER, "Decadence and the Little Magazines" : 173-174.

² Jan B. GORDON, "'The Wilde Child' : Structure and Origin in the *Fin de Siècle* Short Story", *ELT* 15 (1972) : 277-290 [279].

³ L'affirmation de Michael HAMBURGER à propos de la théorie symboliste de Hofmannsthal dans "Art as Second Nature", *Romantic Mythologies*, éd. par FLETCHER : 225-241 [226], peut s'appliquer à l'ensemble de la génération fin de siècle : "Only a fusion of all the arts, and their reduction to a common core of expression that was not self-expression alone, but gesture, ritual, and myth, could resist the fragmentation of culture".

And bare-legged ladies, far and few,
 Our unaccustomed glances drew ;
 And our transgressions were so mild,
 I blush to think of them — don't you ?—
 When this old world was still a child.

Innocent '90s ! when some name
 Immortal I a moment knew,
 Touched the great robe already flame,
 Watched the last eagle in the blue
 Augustly vanish, bade adieu
 To the great Past, worshipped and smiled
 With Youth that had its greatness too —
 When this old world was still a child.

ENVOI

Charles, though the Past from which it grew
 By the pert Present be denied —
 Youth loves "the '90s," *entre nous* ! —
 When this old world was still a child¹.

Le poème présente les acteurs des années 1890 comme de grands enfants s'amusant des nouveautés de l'époque, et non comme des auteurs et artistes pervers, mais il insiste aussi sur le fait que la décennie jaune n'était pas tant marquée par la notion de fin ou de déchéance que par la notion de renouveau. Et si les moyens de lutte contre la fragmentation ne débouchèrent pas toujours sur des résultats positifs, si la plupart des artistes de l'époque étaient touchés par l'ennui et la lassitude, si la quête ontologique qu'ils avaient entreprise ne s'avéra pas toujours concluante, leurs efforts ne furent pas totalement vains. Leur repli sur eux-mêmes, aussi stérile qu'il puisse paraître, les fit paradoxalement progresser vers une meilleure connaissance de la société qui les entourait, et s'ils furent incapables de résoudre le dilemme du sujet et de l'objet, du sens et de l'apparence, ils eurent au moins le mérite de le poser, laissant à leurs successeurs la charge d'achever leur mission. De la confusion et du désespoir inhérents à la fin du siècle allaient naître l'art et la littérature modernes.

¹ LE GALLIENNE, *The Romantic Nineties* 2.

**CONCLUSION : LE *YELLOW*
BOOK — MIROIR DES
ANNEES 1890**

Après ce long interlude de l'autre côté des rideaux jaunes du *Yellow Book*, l'heure est à la prise de recul et à l'évaluation. Nous avons vu défiler sur la scène des acteurs jouant des rôles aussi divers que possible, mais finalement unis dans leurs interrogations sur le devenir de l'homme et de l'art, et dans leur quête fiévreuse d'une identité perdue ou fragmentée par les secousses sociales, religieuses et philosophiques de la fin du dix-neuvième siècle. Le périodique apparaît comme un véritable bouillon de culture d'où jaillirent dans toutes les directions des manifestations artistiques et littéraires expérimentales, le plus souvent éphémères et imparfaites. La notion d'école, de mouvement ou de groupe ne pouvait réellement exister dans une période de bouleversements si fondamentaux, et l'étude du *Yellow Book* nous a montré combien il était difficile de s'atteler à une quelconque classification sans se trouver aussitôt face à un labyrinthe complexe où tout label précis devient hors de propos. Il est d'ailleurs intéressant de noter que si les années 1890 reçurent probablement plus d'étiquettes que la plupart des autres périodes artistiques et littéraires de l'histoire britannique, comme si le désir de se forger une identité immuable, hors d'atteinte du passage du Temps, s'était transmise également à l'ensemble de la décennie, elles furent très certainement aussi parmi les plus difficiles à réellement définir tant les diverses manifestations qui y virent le jour étaient toutes plus ou moins intimement liées. Lorsque l'on descend au niveau des artistes et écrivains individuels, la tâche reste tout aussi ardue puisque, comme nous l'avons longuement vu, la plupart d'entre eux expérimentèrent divers styles et diverses formes narratives ou picturales, parfois de façon simultanée. Les années 1890 n'étaient pas plus uniquement décadentes qu'elles n'étaient exclusivement naturalistes, esthétiques ou impressionnistes, et c'est pourquoi le terme plus général de "fin de siècle", qui englobe les diverses facettes de la décennie, semble le plus approprié pour décrire ce désir commun de se démarquer de la tradition victorienne, de prôner la fuite de la réalité afin d'oublier l'éphémérité de la vie, et de constamment opérer un retour sur soi-même dans l'espoir de pouvoir rebâtir un Moi harmonieux sur les fragments de son identité — le tout menant inmanquablement à des oeuvres expérimentales souvent médiocres, rarement impérissables, et marquées par le goût amer d'un échec incontournable.

Le dilemme auquel se trouvaient confrontés ces hommes et ces femmes de la fin du dix-neuvième siècle les mena en effet dans l'impasse la plus totale. A l'image d'Oscar Wilde, ils surent exposer les contraires mais ne parvinrent que très rarement à les réconcilier et à atteindre l'harmonie parfaite que tous désiraient intérieurement. L'un des seuls ayant réussi à s'approcher au plus près d'une utilisation positive du masque fut Max Beerbohm, et il continua son jeu tout au long de sa vie, jusque dans les années 1950. La

majorité de ses compagnons, toutefois, ne purent le suivre. Certains étaient morts, très jeunes, avant même que le nouveau siècle n'esquisse ses premiers pas, tandis que les autres avaient abandonné leurs poses stériles, allant parfois jusqu'à vouloir les nier totalement¹, pour se tourner vers d'autres centres d'intérêt qui leur permirent peut-être d'éviter de sombrer dans l'oubli. Mais si l'esprit fin de siècle ne pouvait survivre à l'avènement du vingtième siècle, si dans son constant retour sur lui-même il ne pouvait être que stérile à titre individuel, il constitua en fait la base de tous les mouvements modernes qui allaient se développer dans les décennies suivantes. Après avoir mis à plat les fondations mêmes de l'art et de la littérature, les artistes et écrivains des années 1890, dans un chaos inévitable, étaient finalement parvenus à un résultat positif et constructif, non pas pour eux-mêmes mais dans le schéma plus large de l'art et de la littérature modernes. Plus qu'une fin, les années 1890 étaient une période de transition fertile dont le *Yellow Book* se fit l'écho des principaux défauts et qualités.

Derrière ces tâtonnements se profilait, discrète mais bien distincte, la silhouette de Walter Pater qui avait le premier formulé ce désir d'atteindre une nouvelle unité de l'être et de réconcilier les deux pôles opposés du réel et de l'idéal, de la substance et de l'apparence. Si la génération fin de siècle échoua en grande majorité dans cette entreprise, un poète comme William Butler Yeats parvint enfin à donner une forme constructive à ce dilemme si fréquemment et si différemment formulé. Le chemin fut long pour lui aussi, et s'il commença à écrire dans les années 1890, publiant un poème dans le dernier volume du *Yellow Book*, et participant de façon active au *Savoy*, ce n'est qu'au vingtième siècle qu'il put donner une réponse positive aux interrogations angoissées des artistes de la fin du siècle. Cette réponse passait, comme il se devait, par une nouvelle théorie du masque, largement inspirée de son compatriote irlandais Oscar Wilde, mais adaptée aux nouvelles idées symbolistes qui se développaient depuis quelques années déjà en Grande Bretagne. Fort des erreurs commises par Wilde et ses disciples, Yeats participa largement à la résolution tardive du dilemme fin de siècle pour se retrouver lui-même face à d'autres dilemmes que seuls ses successeurs purent à leur tour résoudre — mais l'art et la littérature pourraient-ils jamais aller de l'avant si tel n'était pas le cas ?

¹ On pense notamment aux deux représentants typiques des années 1890 qu'étaient Arthur Symonds et Richard Le Gallienne.

Le symbolisme ne fut jamais en Grande Bretagne un mouvement organisé comme en France, où dès 1885, sous l'égide de Jean Moréas¹, le mouvement décadent céda plus ou moins le champ aux Symbolistes. Dès la fin du siècle toutefois, les théories symbolistes étaient dans l'air du temps, et, comme l'affirma Symons dans son introduction à *The Symbolist Movement in Literature* (1899), si le symbole avait toujours été utilisé, il le fut alors de façon de plus en plus consciente. Dans cet essai, Symons décrit le symbolisme comme un type de littérature dans lequel le monde visible ne correspond plus exactement à la réalité, ni le monde invisible au rêve ("a literature in which the visible world is no longer a reality, and the unseen world no longer a dream"²). Cette définition lui permettait d'affirmer que les diverses manifestations littéraires et artistiques des années 1890 n'avaient été qu'un interlude annonçant ce développement plus tardif du symbolisme, puisqu'après tout leur but commun était également cette recherche quasi-religieuse de l'essence de toute chose que se proposait d'atteindre cette nouvelle tendance :

Here, then, in this revolt against exteriority, against rhetoric, against a materialistic tradition ; in this endeavour to disengage the ultimate essence, the soul, of whatever exists and can be realised by the consciousness ; in this dutiful waiting upon every symbol by which the soul of things can be made visible ; literature, bowed down by so many burdens, may at last attain liberty, and its authentic speech. In attaining this liberty, it accepts a heavier burden ; for in speaking to us so intimately, so solemnly, as only religion had hitherto spoken to us, it becomes itself a kind of religion, with all the duties and responsibilities of the sacred ritual³.

Il n'entre toutefois pas dans les limites de cette conclusion d'exposer les diverses théories symbolistes, ni d'analyser le rôle que joua Yeats dans la transition entre les années 1890 et le début du vingtième siècle. Il convient cependant de noter l'importance que revêtit la notion de masque, héritée de la génération fin de siècle, dans l'élaboration de la théorie symboliste de Yeats. Arthur Symons, toujours dans son introduction à *The Symbolist Movement in Literature*, cite à juste titre la définition du symbole par Thomas Carlyle : "In a symbol, there is concealment and yet revelation : hence therefore, by Silence and by Speech acting together, comes a double significance"⁴. Cette phrase, sous son apparence anodine, donne la clé de ce que les écrivains et artistes de la fin du siècle avaient pressenti, et de ce que Yeats et ses disciples comprirent un peu plus tard. Comme le masque, le symbole est un refus de livrer au lecteur ou au spectateur une signification

¹ RICHARD, *Le mouvement décadent* 8.

² SYMONS, *The Symbolist Movement*, 1899, cité dans STANFORD, éd., *Writing of the Nineties* 54.

³ SYMONS, *The Symbolist Movement*, 1899, cité dans STANFORD, éd., *Writing of the Nineties* 56.

⁴ SYMONS, *The Symbolist Movement*, 1899, cité dans STANFORD, éd., *Writing of the Nineties* 53.

globale toute faite. En cela, il ne dénote pas un sens bien défini mais ne fait que le suggérer, établissant finalement une sorte de lien — que la génération fin de siècle n'avait le plus souvent pas su trouver — entre l'expérience intérieure et l'expérience extérieure, l'idéal et la réalité.

Héritée de ses recherches sur les symboles, la théorie du masque de Yeats se développa particulièrement dès 1908-1909 et correspondit à une sorte de prise de conscience chez ce poète par ailleurs grand ami de Symons. Yeats, peu à peu, parvint à établir une véritable discipline du masque, avec ses règles strictes et inamovibles qui rappelaient celles énoncées un peu plus tôt par Beerbohm. Le masque, tout d'abord, était une attitude adoptée pour échapper à la réalité, pour explorer des domaines inconnus, et se protéger — il devait entraîner le contrôle et la prise de conscience de soi-même : "what I have called 'the Mask' is an emotional antithesis to all that comes out of their [subjective men's] internal nature"¹, écrivit-il dans *The Trembling of the Veil*. En cela, le masque de Yeats ressemblait fort aux masques avec lesquels jonglaient Wilde et ses disciples. En 1910, un poème tout simplement intitulé "The Mask" (*The Green Helmet and Other Poems*) permit de préciser la position du poète par rapport à cette notion :

"Put off that mask of burning gold
With emerald eyes."

"O no, my dear, you make so bold
To find if hearts be wild and wise,
And yet not cold."

"I would but find what's there to find,
Love or deceit."

"It was the mask engaged your mind,
And after set your heart to beat, Not what's behind."

"But lest you are my enemy,
I must enquire."

"Oh no, my dear, let all that be ;
What matter, so there is but fire
In you, in me ?"²

La morale du poème est évidente : il ne faut pas arracher les masques servant à cacher le plus profond de soi-même, car il ne faut jamais révéler aux autres sa véritable nature. Le dialogue présenté permet de mieux faire ressortir la position de Yeats : ce qui importe est la surface proposée au regard d'autrui, pas ce qui s'y cache. La rupture avec les théories

¹ William B. YEATS, *The Trembling of the Veil, Autobiographies* (London : T. Werner Laurie, 1922) 189.

²A. Norman JEFFARES, éd., *W. B. Yeats — Selected Poetry* (London : Macmillan Ltd, 1974) 46.

wildiennes est nette, car si la génération fin-de-siècle prônait la valeur des masques, elle le faisait en retombant dans le système antinomiste de l'époque victorienne puisque les masques devenaient des vecteurs de leur contraire, le naturel ou la vérité. Yeats, lui, ne donne pas au masque ce rôle car selon lui il est plus important de se protéger que de révéler les profondeurs de son âme et de son esprit. Le masque pour lui sert avant tout à épouser différentes personnalités, mais afin d'oublier la sienne propre. Il est une sorte d'outil psychanalytique permettant de s'évader momentanément des affres du Moi — une idée que Yeats exprima dans *Dramatis Personae* :

I think that all happiness depends on the energy to assume the mask of some other self ; that all joyous or creative life is a re-birth as something not oneself, something which has no memory and is created in a moment and perpetually renewed in playing a game like that of a child where one loses the infinite pain of self-realization, a grotesque or solemn painted face put on that one can hide from the terrors of judgment, an imaginative Saturnalia that makes one forget reality¹.

Les termes positifs que Yeats emploie dans cette définition du masque soulignent l'aspect constructif que ce motif revêt chez cet auteur fasciné par la richesse et les possibilités d'expression du théâtre Nô². La vision de Yeats était donc beaucoup plus sereine que celle de ses amis de la fin du siècle, car contrairement à la majorité d'entre eux, il parvint à ne pas retomber dans le système binaire du bien et du mal, de la vérité et du mensonge, de la réalité et de l'idéal. Comme dans le domaine du symbole, sa perception du masque ne se contentait pas de mettre à plat ces divers pôles puis de les inverser, mais elle parvint à les réconcilier, transcendant ainsi toute notion de dualité et de fragmentation.

Les théories de Yeats intéressèrent de nombreux metteurs en scène du début du vingtième siècle, ainsi que plusieurs auteurs de pièces de théâtre parmi lesquels Meyerhold, Edward Gordon Craig, Luigi Pirandello, Eugene O'Neill, Jean Cocteau ou Jean Genêt pour ne citer qu'eux³. Craig, par exemple, prôna dès 1907 dans sa revue *The Mask*, à laquelle étaient entre autres abonnés W. B. Yeats, Walter Crane, Yvette Guilbert et James Joyce, le remplacement de l'acteur par une "super-marionnette" ("über-marionnette"), qu'il définissait dans les termes suivants : "La supermarionnette, c'est le

¹ William Butler YEATS, *Memoirs*, 1909. Cité dans Norman JEFFARES, *W. B. Yeats : A New Biography* (London ; Sydney : Hutchinson, 1988) 166-167.

² Une discussion sur l'intérêt de Yeats pour le Nô dépasse largement les limites de cette conclusion. Une étude récente lui est consacrée : Masaru SEKINE et Christopher MURRAY, *Yeats and the Noh — A Comparative Study*, Irish Studies 38 (Gerrards Cross : Colin Smythe Ltd, 1990).

³ A ce sujet voir Susan V. Harris SMITH, *Masks in Modern Drama* (London ; Berkeley ; Los Angeles : University of California Press, 1984).

comédien avec le feu en plus et l'égoïsme en moins ; avec le feu sacré, le feu des dieux et celui des diables, mais sans la fumée et sans la vapeur qu'y ajoutent les mortels"¹. La supermarionnette était donc proche du dandy dans son impassibilité et se présentait comme un instrument moins faillible que l'acteur : "L'avantage d'un masque sur un visage, c'est qu'il répète toujours infailliblement la fantaisie poétique ; il la répète le lundi en 1912 exactement comme il l'a dite le samedi en 1909 et comme il la dira le mercredi en 1999"². Dans le théâtre du vingtième siècle, qui avait suivi Yeats dans son admiration du théâtre Nô, le masque devenait un instrument de dépersonnalisation, une garantie contre les émotions — un symbole que les dandys fin de siècle n'auraient pas rejeté — mais aussi un moyen de démasquer l'hypocrisie cachée de la société et de faire remonter en surface la véritable nature des hommes qui les portaient. Cette idée se retrouve dans l'oeuvre peint de James Ensor (*Mask Gazing at a Negro Mountebank, Scandalized Masks, Self-Portrait With Masks*), inspirée du grotesque de Poe, et annonçant les Surréalistes qui eux aussi choisirent entre autres la voie du masque pour exprimer leur détachement de la représentation mimétique de la nature.

L'étude du *Yellow Book* nous permet de réévaluer l'ensemble des années 1890 qui, plutôt que la fin ou le début d'une époque, représentèrent une période de transition entre l'art victorien et l'art moderne — un "interlude" plein de surprises et d'idées nouvelles, pour reprendre le mot de Symons à propos de la décadence. En fait, le dilemme des artistes et écrivains du *Yellow Book* et des années 1890 en général, correspondait aussi à la position ambiguë de ces hommes et femmes déchirés entre deux siècles, rejetant les traditions du premier sans toutefois jamais parvenir à les oublier totalement, désirant créer un nouvel art en se retournant sur leur propre passé. Ce paradoxe, présent tout au long de cette étude, explique en partie l'hésitation que ressent le lecteur face à certaines de ces contributions : sont-elles les dernières manifestations de la littérature et de l'art victoriens ou bien annoncent-elles au contraire les mouvements modernes sous une forme encore intermédiaire ? Le paradoxe est très bien souligné par Harrison qui, se posant la question de savoir si le périodique appartient à l'époque de Gladstone ou à celle de son

¹ Edward Gordon CRAIG, *The Art of the Theatre*, traduit en français sous le titre *L'art du théâtre* (Paris : Editions O. Lieutier, 1942) 10. La phrase est extraite de *The Mask* 1.2 (Apr. 1908) : 3.

² Edward G. CRAIG, catalogue de l'exposition *City of Manchester Art Gallery Exhibition of Drawings and Models for Hamlet, Macbeth, The Vikings and other Plays by Edward Gordon Craig* (Manchester : Manchester Art Gallery, 1912) 29-30. Traduit par Denis BABLET dans "D'Edward Craig au Bauhaus", *Le masque : du rite au théâtre*, éd. par Odette ASLAN et Denis BABLET (Paris : Editions du CNRS, 1985) 137-146 [143].

successeur Asquith, ajoute : "Was it the last, bizarre throw of moribund Victorian sensibility, or was it instead a harbinger, in Victorian disguise, of what was to come ?"¹ Quoi qu'il en soit, comme l'affirme Lester, les écrivains et artistes de la génération fin de siècle furent les premiers à accepter de vivre d'incertitudes² : T. S. Eliot, Virginia Woolf ou James Joyce les suivirent dans cette voie et leur progression fut rendue plus facile de par leur connaissance des erreurs de leurs prédécesseurs³.

Le *Yellow Book* n'était que le premier périodique d'une longue série minée elle aussi par le sentiment d'éphémérité propre aux années 1890. La trajectoire éclair du *Savoy*, dont huit numéros parurent en 1896 sous la direction d'Arthur Symons et d'Aubrey Beardsley chez l'éditeur Leonard Smithers, a déjà été évoquée plus haut. Le périodique avait moins de moyens au départ que le *Yellow Book*, mais il sut davantage se démarquer des conventions victorienne et représenta l'avant-garde de façon plus nette encore. Inévitablement, les artistes du *Savoy*, parmi lesquels Yeats, Conder, Image ou les poètes du Rhymers' Club, furent eux aussi qualifiés de décadents, même si Symons, fort de l'expérience du *Yellow Book*, avait devancé les critiques en affirmant que si son périodique n'allait présenter que des contributions de qualité, il ne serait en aucun cas l'organe d'un quelconque groupe artistique bien précis. En 1897, un autre périodique vit le jour à l'Unicorn Press d'Ernest J. Oldmeadow, qui sous le titre *The Dome* se voulait l'expression de tous les arts. *The Dome*, d'une qualité exceptionnelle, ouvrit ses pages à Charles Pears, Laurence Housman, William Strang, Bernard Sleight ou William Rothenstein, pour la partie artistique, et William Butler Yeats, Laurence Binyon, Gleeson White, Arthur Symons, William Sharp, Francis Thompson ou Francis Viélé-Griffin, le poète symboliste français, pour la partie littéraire⁴. Contrairement au *Yellow Book*, il eut recours à une très grande variété de moyens de reproduction, alternant dessins en couleurs et dessins en noir et blanc, et laissant une place importante aux artistes non contemporains dont les contributions étaient souvent accompagnées d'un article critique explicatif. De nombreuses autres "petites revues" pourraient être citées, parmi lesquelles *The Page* de

¹ HARRISON, *The Yellow Book* 17.

² "It is they who began to learn the lesson of our time, how to live with uncertainty, how indeed to draw life and strength from it" : LESTER, *A Journey Through Despair* xxiii.

³ Sur l'influence de Davidson et Symons sur T. S. Eliot, voir notamment George S. FRASER, *The Modern Writer and His World : Continuity and Innovation in Twentieth Century Literature* (London : André Deutsch, 1964) 247-251.

⁴ Voir principalement Paul WEST, "The Dome : An Aesthetic Periodical of the 1890s", *Book Collector* 6 (1957) : 160-169 et Arthur P. ZEIGLER, "The Dome and Its Editor-Publisher", *The American Book Collector* (1965).

Gordon Craig (1898) ou la nouvelle série de *The Butterfly* d'Edmund Wilson (1899-1900). Toutes, contrairement au *Yellow Book*, étaient nées après le bouleversement occasionné par le procès Wilde, et aucune ne survécut au changement de siècle tout simplement parce qu'elles étaient trop intimement liées à l'esprit de leur décennie. Dans leurs pages se lisaient les interrogations et les tâtonnements des artistes et écrivains d'une époque en pleine mutation, et plus que de se réclamer d'une tendance précise, elles étaient comme le *Yellow Book* de parfaits miroirs de la variété des années 1890, et annonçaient les revues d'avant-garde qui allaient se multiplier quelques années plus tard en France, en Allemagne ou en Russie.

Face à ce reflet d'une décennie toute entière qui se déroulait sous leurs yeux sans qu'ils le sachent, les spectateurs de l'époque se sentaient désorientés. Les jeux de masques et d'identités avec lesquels jonglaient Oscar Wilde et ses disciples remettaient entièrement en question leur vision manichéenne de l'existence où ce qui était bon était également beau, et où le mal ne pouvait qu'être laid. La violence de leur réaction, tant face à Wilde que face au *Yellow Book*, ne s'explique cependant pas uniquement par ce bouleversement de leurs idéaux, mais aussi par une sensation confuse et refoulée que ces jeux révélaient certains pans cachés de leur propre existence. Le public victorien n'était toutefois pas à proprement parler l'ennemi de ces auteurs et artistes avides de nouveauté. Bien sûr, il fut souvent à l'origine de leurs échecs ou de leurs désillusions, mais il était aussi un partenaire stimulant et indispensable dans le sens où, en opposition à lui, des idées nouvelles purent voir le jour. Le public était inévitablement au centre de cette coterie du *Yellow Book* dont tous les jeux masqués ne pouvaient prendre sens que par rapport à son regard : les acteurs proposent, certes, un contenu, mais seul le spectateur décide du sens du spectacle en dernier recours¹. Tout comme le dandy rejette la société mais ne peut s'en passer dans l'élaboration de son chef-d'oeuvre, tout comme les héros des légendes jaunes de la génération tragique défièrent les normes victoriennes mais invitèrent constamment le lecteur à être voyeur de leurs mascarades, le *Yellow Book* ne pouvait survivre sans un public qui réagisse — même, ou surtout, de façon négative et excessive. Oscar Wilde, parlant du plus grand chef-d'oeuvre d'un artiste, n'avait-il pas déclaré que le plus difficile était tout d'abord de se créer, puis de créer son public ?²

¹ Voir à ce sujet la thèse développée dans Anne UBERSFELD, *L'école du spectateur*, Lire le théâtre 2 (Paris : Les Editions Sociales, 1981).

² "The greatest work of the imagination, for an artist, is to create first himself, then his public. The writing of my plays and my poems was never difficult : because they belonged to me, they came at call. But to make my own public was a labour of Hercules. That is what I did first. [...] And yet how few

Dans l'univers très théâtralisé du *Yellow Book* et des années 1890 en général, les jeux de masques et d'identité définis plus haut impliquaient inévitablement une relation privilégiée de participation entre les auteurs-acteurs et les lecteurs-spectateurs. Afin de pouvoir participer de façon active à cette mise en scène qui leur était proposée, le public victorien devait tout d'abord connaître les règles de base de ces jeux. Il devait aussi comprendre que comme dans tout spectacle masqué, la relation acteur / spectateur passait obligatoirement par le regard car, pour reprendre les termes d'Otoman Krejca, le masque "nous oblige à la rencontre, il ne nous laisse pas nous dérober"¹. Le masque établit une sorte de relation muette et implicite entre acteurs et public puisqu'il les plonge tous deux dans une non-réalité qui efface les normes traditionnelles : dans l'univers ainsi défini, le masque, cet artifice, est pour le public un vecteur de vérité, mais d'une vérité apurée qui a tous les traits du mensonge. C'est ainsi qu'aurait dû fonctionner la relation entre le public victorien et les divers acteurs du *Yellow Book*. Et si tout ne se réalisa pas de la sorte, c'est que le public refusa de se prêter au jeu proposé, et resta totalement imperméable au "détour de sens"² que lui imposaient les acteurs du *Yellow Book*. Ainsi, la plupart des lecteurs victoriens ne surent ou ne voulurent pas aller au-delà des apparences qui leur étaient présentées avec ostentation, et ils s'arrêtèrent à la lecture en surface du périodique et de ses masques, parfois par incapacité de les comprendre, mais souvent par crainte d'aller au devant d'une vérité trop crue.

"All art is at once surface and symbol.// Those who go beneath the surface do so at their peril.// Those who read the symbol do so at their peril"³. Ces trois phrases d'Oscar Wilde, lues dans le contexte de la fin du dix-neuvième siècle, montrent une fois de plus la lucidité extraordinaire de cet auteur vis-à-vis de la société qui l'entourait. Wilde savait que l'art représentait le spectateur dans ses interrogations et ses doutes, tout comme il savait qu'il pouvait être dangereux de se regarder de trop près dans ce miroir qui reflétait les profondeurs les plus inaccessibles de l'âme humaine. "It is the spectator, not life, that art mirrors"⁴, écrivit-il dans *The Picture of Dorian Gray*, ajoutant aussitôt : "The nineteenth-century dislike of Realism is the rage of Caliban seeing his own face in the mirror.// The

understand what a life of heroism is that of an artist when he is producing — not his art, but the receptacle which is to contain it". Cité dans Laurence HOUSMAN, *The Golden Sovereign* (Leipzig : The Albatross Verlag GMBH, 1938) 120-121.

¹ Otoman KREJCA, "Le regard du masque", *Le masque : du rite au théâtre* 203-207 [206].

² Le terme est employé par Jeannine JALLAT dans "Le masque ou l'art du déplacement", *Poétique* 8 (1971) : 479-488 [482-483].

³ WILDE, préface, *Dorian Gray* 17.

⁴ WILDE, préface, *Dorian Gray* 17.

nineteenth-century dislike of Romanticism is the rage of Caliban not seeing his own face in the mirror"¹. Ces deux dernières remarques expliquent fort bien la réaction du public victorien par rapport au *Yellow Book*. Face au jeu masqué de certains collaborateurs, il refusa d'accepter comme vérités ces vices et défauts de sa propre société qui étaient mis à nu. Tout comme la mascarade fait resurgir en surface ce que la société inhibe et enfouit au plus profond des âmes, les auteurs et artistes du *Yellow Book* voulurent montrer aux spectateurs victoriens un reflet de leur véritable personnalité. Leurs jeux de masques avaient pour but premier de dénoncer l'existence de masques plus monotones et plus inquiétants dans leur public — ceux de l'hypocrisie, cette maladie fin de siècle qu'ils jugeaient bien plus dangereuse que toutes les manifestations possibles de la "décadence". L'ironie et la subtilité de cette réaction au masque par le masque ne furent pas comprises à l'époque, et parce que le public se refusa à opérer ce "détour de sens", le *Yellow Book* comme les années 1890 en général furent mal compris, mal analysés, et il fallut attendre plusieurs décennies pour qu'avec le recul, la vérité soit enfin rétablie.

Que reste-t-il aujourd'hui de la révolte des acteurs du *Yellow Book* ? Les divers mouvements modernes qui s'esquissèrent au début du vingtième siècle furent la preuve que leur action n'avait pas été si stérile après tout. Le périodique, d'ailleurs, n'est pas tombé dans les affres de l'oubli qui semblait lui être promis. Le manifeste de *Blast* cité au tout début de cette étude ne fut qu'un premier pas vers une reconnaissance plus générale du *Yellow Book* et de l'ensemble des années 1890. Après plusieurs décennies où la critique négligea le périodique en même temps qu'elle refusa obstinément de considérer les années 1890 autrement que comme celles du déclin d'un grand siècle², les tentatives de redéfinition de la période prise comme tout (et non seulement comme la fin d'une époque ou les balbutiements d'une nouvelle ère), fusèrent à partir des années 1960. Aujourd'hui, de nombreux spécialistes anglo-saxons travaillent sur tous les aspects des années 1890 et tentent de redonner à cette dernière décennie du dix-neuvième siècle toute l'attention qu'elle n'avait jamais reçue auparavant. L'intérêt pour le *Yellow Book* et sa période ne reste d'ailleurs pas, cent ans plus tard, uniquement le fait de journaux très spécialisés : la couverture du *Sunday Times Magazine* du 31 décembre 1989 n'a-t-elle pas reproduit la

¹ WILDE, préface, *Dorian Gray* 17.

² Des études comme celles de JACKSON, *The Eighteen Nineties*, ou d'Oswald BURDETT, *The Beardsley Period : An Essay in Perspective* (London : John Lane, 1925), sont des exceptions assez rares. La plupart des ouvrages critiques mentionnant l'époque ont tendance à la considérer comme "décadente", le terme n'ayant pas de sens esthétique bien défini mais comportant des connotations morales hautement péjoratives.

couverture du volume 1 du *Yellow Book* dans un numéro consacré à l'avènement des années 1990¹ ? — une pérennité certes tardive mais que John Lane et ses associés n'auraient pas reniée. Près d'un siècle s'étant écoulé maintenant depuis la création du périodique, il est impossible au lecteur actuel de se replonger intégralement dans le contexte des années 1890. Or ce contexte est capital car, pour reprendre la terminologie du théâtre, le texte sémiotique du périodique — représenté par l'ensemble des contributions dans le cadre d'une relation de communication avec le lecteur de l'époque — ne peut plus avoir le même sens aujourd'hui puisque les acteurs ne sont plus vivants et que les spectateurs ne sont plus les mêmes. Le texte linguistique brut, en dehors de tout contexte, est en fait la seule partie qui nous reste aujourd'hui du périodique : seul le masque mortuaire figé du *Yellow Book* peut nous avoir été transmis, et le rôle du lecteur contemporain est de tenter de réencoder ce texte, cette mémoire morte, afin de faire briller de nouveau le miroir terni. La dimension théâtrale du périodique est donc nettement moins perceptible aujourd'hui : le spectateur des années 1890 s'est transformé en un simple lecteur qui ne peut que s'approcher des conditions de mise en scène du *Yellow Book* à l'époque de sa création. Ceci explique en grande partie que les réactions des deux côtés du message (aussi bien de la part des artistes que du public) nous semblent aujourd'hui démesurées et presque infantiles : nous n'appartenons plus à ce contexte des années 1890 qui éclairait le texte, tout comme le texte éclairait la période. Cependant, dès lors que nous feuilletons l'un des treize volumes du *Yellow Book*, la poussière accumulée sur le miroir se dissipe pour laisser place aux années 1890 dans toutes leurs contradictions, leurs polémiques et leurs innovations.

¹ *The Sunday Times Magazine* 31 Dec. 1989.

**INDEX DU
VOLUME I**

- ➔ L'index recense tous les noms propres utilisés dans le texte de ce volume ainsi que les principaux thèmes évoqués.
- ➔ Les noms des collaborateurs du *Yellow Book* apparaissent en caractères gras. Les titres d'oeuvres ou de contributions au *Yellow Book* figurent sous le nom de leur auteur.
- ➔ Les références au *Yellow Book* n'ont pas été recensées puisque le périodique est l'objet de l'ensemble de l'étude.
- ➔ Les chiffres en italiques se réfèrent à des illustrations.

- Académie Julian 182, 187
Academy (The) 265, 372
Adams, Harriet Isabel 196, 221 ; "*Come Unto These Yellow Sands*" 221
Adamson, Penrhyn Stanley 263 (Voir [Adamson, Sidney])
 [Adamson, Sidney] 263
 [A. E. B.] 261
 [Ainslie, Douglas] 110, 252, 263, 525 ; "*Her Colours*" 525
Albemarle (The) 21
 Albert, Fred 455
 Alexander, Calvert 272
 Allen, Grant ; *The Woman Who Did* 35
All the Year Round 18
Alma-Tadema, Laurence 278
 Anderson, Sherwood 38
 Androgyne 236-237, 328
 Anglo-catholicisme 267-278
 d'Annunzio Gabriele 64, 123
 Aphrodite 444
 Archigène 378
 Aristophane 378
 Arlequin 240, 242, 311, 328
 Arnold, Matthew 289
 Artiste maudit 100, 148, 344-348, 465-479
Art Journal 72
 Art nouveau 171, 198-205
 Art pour l'Art 102, 104
Arts and Crafts 192
 Arts and Crafts Exhibition Society 192
Arts and Crafts Magazine 192
 Arts décoratifs 171, 190-198
 Art Workers' Guild 192
 Ashdene Press 193
 Asquith, Herbert Henry 535
 Astell, Mary 124
 Astor, William W. 369
Athenaeum (The) 33, 372
 Atherton, Gertrude 38
 Avril, Jane 449
 Bachelard, Gaston 293
 Backhouse, E. Trelawny 42
 Bage, Robert 123
 Bajou, Anatole 98
 Bakhtine, Mikhaïl 230
Balfour, Marie-Clothilde 150, 151, 419, 462-463 ; "*Sub tegmine fagi*" 151, 419, 462-463
Ball, Wilfrid 208
 Ballantine Press 48
 Bals masqués 232-233
 Baltrusaitis, Jurgis 413
 Balzac, Honoré de 146, 147, 244
 Banville, Théodore 447 ; *Odes funambulesques* 447
 Barbey d'Aureville, Jules 244, 251, 252, 393
Baring, Maurice 109, 123, 269, 274, 281, 286-287, 348, 485 ; "*M. Anatole France*" 123, 485
 Barlas, John 123
 Barrès, Maurice 300
 Barthes, Roland 458
 Bastien-Lepage, Jules 178, 182, 190
 Battersby, Henry Francis Prevost 263 (Voir [Prevost, Francis])
 Baudelaire 100, 175, 238, 239, 244, 245, 248, 249, 252, 258, 263, 380, 423, 448 ; "*Eloge du maquillage*" 380 ; *Les Fleurs du Mal* 100, 175, 423 ; *Salon de 1859* 249
Baüerle, Amelia 94, 205, 405, 406, 486, 487 ; *Fine Feathers Make Fine Birds* 205, 405, 406, 486, 487
Beardsley, Aubrey 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 65, 68, 69, 70, 71, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 88, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 148, 150, 156, 170, 195, 196, 199, 200, 202-205, 209, 210, 214, 218, 219, 220, 222, 223, 224, 238, 241, 252, 253, 257, 259, 264, 268, 271-272, 273, 275, 278-279, 281, 282, 302-332, 304, 309, 312, 318, 321, 325, 367, 369, 376, 378, 380, 381, 382, 392, 393, 401, 403, 404, 411, 413, 415, 419, 422, 425, 434, 435, 436, 443, 447, 517, 523, 535 ; "*The Art of Hoarding*" 71 ; *An Artist's Model* 93 ; *Atalanta* 93 ; "*The Ballad of a Barber*" 305-307 ; *Black Coffee* 93 ; *A Book-Plate for J. L. Propert, Esq.* 195, 199, 200, 319-320 ; *The Comedy-Ballet of Marionettes* 317, 318, 319, 324, 330 ; "*A Comedy of Masques*" 29 ; *Contreplat* (vols. 1 à 5) 45, 47, 93 ; *Couverture* (vol. 1) 41, 44, 78 ; *Couverture* (vol. 2) 75 ; *Couverture* (vol. 3) 303, 304 ; *La Dame aux Camélias* 304, 305, 326 ; *The Death of Pierrot* 320 ; *Dessin non publié* (vol. 5) 75, 77, 311 ; *L'Education Sentimentale* 78, 79, 80, 311, 330 ; *A Fat Woman* 53 ; *Frontispiece for Juvenal* 313, 324, 325 ; *Frontispiece to the Chopin Nocturnes* 92-93 ; *Garçons de Café* 310, 311 ; *Lady Gold's Escort* 311, 317 ; *Mrs. Marsupie* 330 ; *La Mort d'Arthur* 203 ; *The Mysterious Rose Garden* 311, 312, 313 ; *Night Piece* 69, 204, 517 ; *Page de titre* (vol. 1) 308, 309, 411 ; *The Pierrot of the Minute* (d'Ernest Dowson, illustrations) 241 ; *Portrait of Himself* 320, 321 ; *Portrait of Miss Winifred Emery* 317 ; *Portrait of Mme Réjane* 69, 204, 310, 317 ; *Portrait of Mrs. Patrick Campbell* 204, 310, 312, 317, 329 ; *Prospectus* (mars 1894) 40, 41, 42, 311 ; *The Repentance of Mrs* ***

- 314 ; *Salomé* (d'Oscar Wilde, illustrations) 29, 55, 203, 326 ; *The Slippers of Cinderella* 308, 309, 326 ; *A Study in Major Lines* ; *Under the Hill* 330 ; *The Wagnerites* 311, 317
 Voir également [Broughton, Philip] et [Foschter, Albert]
- Beardsley, Mabel 29, 60, 202, 281, 328
 Beardsey (Mrs.) 202, 281
 Beckson, Karl 260, 273, 335 ; "A Mythology of Aestheticism" 273
 Beebe, Maurice 466
Beerbohm, Max 29, 30, 38, 42, 50, 56, 59, 67, 69, 78, 80, 81, 83, 84-85, 86, 88, 92, 123, 124, 136, 163, 208-209, 214, 221, 252, 254-258, 264, 279, 284-286, 295, 298, 299, 359, 367, 368, 371, 376, 377, 378-401, 403, 404, 411, 424, 428, 430, 433, 443, 447, 463, 529, 532 ; "A Comedy of Masques" 29 ; "Dandies and Dandies" 256 ; "A Defence of Cosmetics" 67, 80, 81, 84, 85, 124, 163, 378-382, 383, 384, 385, 387, 391, 433 ; "1880" 124, 214, 387-389 ; *George the Fourth* 69, 208, 209 ; "The Happy Hypocrite" 136, 257, 378, 391, 392-401, 428, 464 ; "A Letter to the Editor" 67, 84-85, 124, 382-384, 385 ; "A Note on George the Fourth" 69, 124, 163, 384-387, 389, 391, 392 ; "Poor Romeo !" 124, 389-391 ; *"The Yellow Dwarf"* 208, 209, 367, 368, 370
 Behrman, S. N. 392
Bell, Robert Anning 42, 194, 195, 199-200, 487 ; *A Book-Plate for Major-General Gosset* 194, 195, 199-200 ; *The Chrysanthemum Girl* 487
 Bellamy, William 517
 Belloc, Hilaire 274
 Benkowitz, Miriam J. 268
Bennett, Arnold 60, 63, 95, 127, 150-151, 152, 153, 162, 252-253, 261 ; "A Letter Home" 150-151, 152
Benson, Arthur Christopher 42, 60, 109, 219, 265 ; *Le Cahier Jaune* 219
 Benson, E. F. 222
Benson, Eugene 64-65, 123 ; "A New Poet : Gabriele D'Annunzio" 64-65, 123
 Bernard, Jean-Jacques 19
 Bernard, Tristan 19
 Bewick, Thomas 11
 Billcliffe, Roger 182
 Binyon, Laurence 87, 535
 Birch, Samuel John Lamorna 186
Birmingham Daily Post 35
 Birmingham Guild of Handicraft 21, 196
Black and White 27
Blaikie, John Arthur 110
 Blake, William 9, 11, 191, 198
Blast 5, 23, 538
 Blavatsky, Mme Helena Petrovna 113
 [Bliss, Reginald] 265 (Voir Wells, Herbert George)
 Bloxam, Jack F. 21
 Bodley Head (The) 5, 23, 29, 32-39, 40, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 51, 52, 53, 56, 57, 58, 59, 60, 73, 74, 78, 82, 84, 86, 87, 90, 91, 93, 97, 152, 161, 162, 213, 219
 Bodley, Sir Thomas 33
 Bohème 26, 336-344, 466
Bone, Muirhead 205
 Bonnat, Léon 187
 Botticelli, Sandro 202
 Boucher, François 207, 234
 Bouéxière, Laurent 271
 Boulenger, Jacques 250
 Bourget, Paul 101, 156, 376, 524
 Bowden, Père Sebastian 271
Bramley, Franck 186, 187, 188, 189 ; *The Bride* 188, 189 ; *The Hopeless Dawn* 188
 Brandes, Georg 123
 Brophy, Brigid 271
 [Broughton, Philip] 259, 264 ; *Mantegna* 264 (Voir Beardsley, Aubrey)
 Brown, Fred 177, 178, 202
Brown, Kellock 171 ; *The Ballad Monger* 171
 Browne, Hablot Knight 10
 Browne, R. D. 46
 Browning, Robert 104
 Brummell, George 244, 245, 250, 256, 385, 397
 Brushfield, Dr. 86, 87
Buchan, John 60, 138, 139, 150, 151, 152, 265, 419, 462, 498 ; "A Captain of Salvation" 150, 151, 419, 462, 463 ; "A Journey of Little Profit" 138-139, 498 ; "At the Article of Death" 150, 151-152
 Bulloch, J. M. 161
 Buraud, Georges 231
 Burne-Jones, Edmund 10, 202
Burrow, Charles Kennett 419-420 ; "Pierre Gascon" 419-420
 Burty, Philippe 238
Butterfly (The) 21, 536
 Byron, Lord 214, 215, 232, 244, 245, 247, 385
 [C. S.] 128, 158, 263, 372, 373, 454, 519-520 ; "For ever and Ever" 158 ; "Honi soit qui mal y pense" 158 ; "To Every Man a Damsel or Two" 158, 454 ; "Margaret" 158, 519-520
 [Cadmus] 265 (Voir Buchan, John)
 Caine, Hall 367, 375, 376
 Caldecott, Randolph 10
Cameron, David Young 61, 185, 409, 411, 412 ; *Vanity* 409, 411, 412

- Cameron, Katharine** 61, 487 ; *Babies and Brambles* 487
Campbell, Mrs. Weston 261 (Voir [De Thierry, Cecil])
 Caricature 208-209
Carlyle, Thomas 247, 253, 256, 371, 531
Carnaval 229-230, 231-232, 250, 260, 362
Carolus-Duran 187
 [Carr, Christopher] 265 (Voir Benson, Arthur Christopher)
Carroll, Lewis 10 ; *Alice in Wonderland* 10 ; *Through the Looking Glass* 10
Caslon, William 46
Catholicisme 267-278, 305
Catty, Charles 110
 Celtic Revival (Voir *Renouveau Celtique*)
 Celtic Twilight (Voir *Renouveau Celtique*)
Cemented Bricks (The) 281
Central School of Arts and Crafts 192
Century (The) 82
Century Guild 191, 192
Century Guild Hobby Horse (The) 21, 22-23, 67, 192
Cézanne, Paul 180
Chameleon (The) 21
Chapbook 51
Chapman, Frederic 34, 91, 92
Chapman & Hall 73
Chéret, Jules 240
Chesterton, Gilbert K. 274, 415
Chevallier Tayler, Alfred 186
Chiswick Press 9, 23, 46
Chopin, Frédéric 123, 163
Christian, Susan 517 ; "Two Hours — Two Women" 517
Christie, James Elder 178, 185 ; *The Pied Piper* 185
Cirque 447, 448
Cixous, Hélène 319
Clarke, Austin 113
Claudé, Paul 19
Cléopâtre 378
Clerke, Ellen Mary 62 ; "Flowers of Fire" 62
Coates, Romeo 389-391, 393
Cobden-Sanderson, T. J. 193
Coblence, Françoise 263
Cocteau, Jean 331, 533
Cole, Henry 191
Coleridge, Samuel Taylor 106
Collet, Louise 100
Collins, Wilkie 8, 18
Colombine 240, 320
Commedia dell'Arte 237, 239-242, 320
Conder, Charles 26, 88, 205, 206, 207, 234, 279, 405, 406, 535 ; *Design for a Fan* 206, 207 ; *The Fairy Prince* 207, 405, 406 ; *A Masque* 207
Congreve, William 234
Conrad, Joseph 127
Contes (du *Yellow Book*) 129-145
Conversions esthétiques 267-278
Copeland & Day 51, 52
Copeland, Herbert 51
Corelli, Marie 376
Cornhill Magazine 18
[Corvo, Baron] 58, 64, 66, 132-134, 252, 262-263, 267-268, 269, 275, 277, 279, 372 ; "About the Heresy of Fra Serafico" 132-133, 134 ; "About the Lilies of San Luigi" 133 ; "About San Pietro and San Paolo" 133 ; "A Caprice of the Cherubim" 133 ; *Hadrian the Seventh* 268 ; *Stories Toto Told Me* 58, 64, 67, 132-133, 268
Cory, Vivian 263 (Voir, [Cross, Victoria])
Costa, John da 186
Cotman, Frederick 205, 208
Cotterell, Constance 131-132 ; "The Love-Germ" 131-132
Courbet, Gustave 131-132, 174
[Coutans, Renée de] 27, 145, 259, 260, 262, 281, 401, 488-489, 491, 498, 503, 505 ; "Natalie" 145, 260, 488-489
Crackanthorpe, Hubert 21, 31, 42, 59, 60, 67, 78, 82, 86, 123, 152, 153, 154-156, 159-160, 162, 165, 166, 279, 281, 367, 376, 422, 448, 459, 460-462, 468, 510, 520-521, 525 ; "Bread and the Circus" 159, 448, 520-521, 525 ; "The Haseltons" 159 ; *Lais Studies* 159 ; "A Modern Melodrama" 159, 422, 459, 460-462 ; "Reticence in Literature" 67, 123, 153, 154-156 ; *Sentimental Studies* 159 ; "A Study in Sentimentality" ; *Wreckage* 152, 159
Craft, Percy 186, 187 ; *A Seascape* 187
Craig, Edward Gordon 533-534, 536
Craigie, Pearl Mary Teresa 261 (Voir [Hobbes, John Oliver])
Crane, Walter 58, 192, 193, 194, 198, 199, 533 ; *The Renaissance of Venus* 194 ; *The Story of the Glittering Plain* 193
Crawhall, Joseph 182, 185 ; *Horses* 185
Critic (The) 31, 82, 222 ; "A Yellow Bore" 222 ; "A Yellow Impertinence" 222 ; "A Yellow Indecency" 222
Cromwell, Oliver 263
Crooke, John 186, 187 ; *Solitude* 187
[Cross, Victoria] 88, 162, 165, 166-167, 263, 284, 517, 519 ; "Theodora — A Fragment" 166-167, 517, 519
Croton 378
Cundall, Joseph 10
Custance, Olive 59, 88, 110, 111, 114, 162, 284, 418, 422, 435-436, 445, 519 ; "Pierrot" 111, 435-436, 519 ; "Sunshine" 418 ; "The White Statue" 445

- Daily Chronicle (The)* 74, 372
Daily Telegraph (The) 74
Dalmon, Charles 86, 110
 Dandy / Dandysme 174, 235, 244-258, 266, 271, 278, 294, 359, 513, 515, 536
 Daniel Press 33
 Danse / Danseuse 448-453
D'Arcy, Ella 42, 59, 62, 78, 85, 92, 138, 140-141, 157, 162, 165, 166, 169, 259, 260, 262, 281, 367, 376, 419, 441-444, 466, 498, 510, 514, 515, 521 ; "The Death Mask" 441-444, 514, 515, 521 ; "An Engagement" 165 ; "A Marriage" 165 ; "The Pleasure Pilgrim" 165 ; "Poor Cousin Louis" 165 ; "The Villa Lucienne" 138, 140-141, 498
 Daumier, Honoré 209
 David 275
Davidson, John 42, 76, 78, 85, 87, 88, 95, 111, 112, 114-117, 169, 279, 367, 416-417, 525 ; "A Ballad of a Nun" 85, 111, 114, 117 ; "A Fleet Street Eclogue" 116-117 ; "London" 416-417, 525 ; "Proem to the *Wonderful Mission of Earl Lavender*" 114-115 ; "Thirty Bob a Week" 115-116, 416
 Dawe, W. Carlton 213 ; *Yellow and White* 213
 Day, Fred Holland 51
 Dean & Son 73
Dearmer, Jessie Mabel 196, 205, 207, 281, 486 ; Couverture (vol. 9) 486 ; *The Muslim Dress* 486
 Dearmer, Reverend Percy 281
 Debureau Jean-Baptiste 240
 Debureau, Jean-Charles 240
 Décadence 54, 99, 100-108, 111, 114-115, 141-145, 168, 190
Décadent (Le) 98
Defendant (The) 415
 Defoe, Daniel 235 ; *Roxana* 235
 Degas, Edgar 448, 455
 Delacroix, Eugène 208
 Delarue-Mardrus, Lucie 249
 Deschamps, Léon 19
 De Mattos, Katharine (Voir Mattos, Katharine de)
 [De Thierry, Cecil] (Voir [Thierry, Cecil de])
 Diaghilev, Serge de 331
Dial (The) 21
 Dickens, Charles 10, 18, 75, 215, 231, 311, 414, 485, 518, 526 ; *Bleak House* 414, 526 ; *David Copperfield* 215 ; *Little Dorrit* 414 ; *Our Mutual Friend* 414
Dictionary of National Biography 284, 390
 Disraeli, Benjamin 245, 256, 388
Dixon, Ella Hepworth 129, 148, 162, 165, 265, 278, 466 ; "The Sweet of the Year" 148, 466
Dixon, Marion Hepworth 88, 165, 166 ; "A Thief in the Night" 166
Dobson, Austin 42, 57, 109, 483 ; "Sat est scripisse" 483
Dome (The) 171, 535
 Dostoïevski, Fedor 147
 [Douglas, Evelyn] 123
 Douglas, Lord Alfred 21, 59, 89, 269, 270, 275, 277, 284, 297, 298
 Dover Press 193
 Dow, Thomas Millie 183
Dowie, Menie Muriel 42, 82, 88, 148, 151, 158, 162, 284, 367, 376, 466, 480-481, 523 ; "My Notebook in the Weald" 151, 158 ; "Wladislaw's Advent" 148, 466, 480-481, 523
 Dowling, Linda C. 72-73, 168
Dowson, Ernest 42, 59, 63, 85, 87, 112, 145, 146, 152, 158, 241, 269-270, 273, 494, 495-498 ; "Apple-Blossom in Brittany" 85, 146, 495-498 ; *The Pierrot of the Minute* 241, 320
 Doyle, Arthur Conan 220, 376, 510
 Doyle, Richard 10
Draper, Herbert James 208
 Dreiser, Theodore 38
 Dreyfus, Alfred 89-90
 Dryden, John 235 ; *Marriage à la mode* 235
 Dudebat, Gaston 19
 Dujardin, Edouard 18
 Dumas, Alexandre 326
 Duncan, Isadora 449
 Dunne-Clairmonte, Mary Chavelita 261 (Voir [Egerton, George])
 Duse, Eleanora 449
 Ecole de Birmingham 94, 194-198, 197, 205
 Ecole de Glasgow 94, 171, 181-186, 184, 188, 190, 200, 404
 Ecole de la Haye 182, 187
 Ecole de Nancy 193
 Ecole de Newlyn 94, 178, 186-190, 189, 404, 486
 Ecole de Vienne 202
Ecrits pour l'art 18
Eden, William 208
 [Egerton, George] 31, 34, 38, 42, 60, 75, 76, 78, 85, 152, 162, 165, 261, 262, 278, 284, 420, 510, 512-514, 523, 525 ; *Discords* 75, 311 ; *Keynotes* 32, 34, 152, 156, 165 ; "A Lost Masterpiece" 420, 510, 512-514, 523, 525
 Eliot, George 153
 Eliot, T. S. 106, 116, 277, 414, 535 ; *The Waste Land* 414
 Elliott, Bridget 310
 Ellis, Edwin 112
 Ellis, Havelock 148, 213 ; *Sexual Inversion* 148

- Enfance / Enfant 145-147, 485-498
 Ensor, James 397, 534 ; *Mask Gazing at a Negro Mountebank* 534 ; *Scandalized Masks* 534 ; *Self-Portrait With Masks* 534
 Eragny Press 193
 [Erskine, Douglas] 265 (Voir Buchan, John)
 Essais (du *Yellow Book*) 122-126
 Essex House Press 193
 Esthétisme 102-104, 106
 Etherege, George 234
 Eustace, Jennie 95
 Evans, Edmund 13
Evergreen (The) 21
 Fairbank, Ronald 331
 Falconer, Lanoe 42
 Fantastique 136-145
 Fantin-Latour, Henri de 174
 Farmer, Albert J. 222
 Faulkner, William 331
 Fauves (mouvement pictural) 11, 238
 Favardin, Patrick 271
 Fawcett, Benjamin 13
 Felstiner, John 382
 Femme ("new woman") 86, 159-169, 310, 313, 339
 Fernandez, Diane 290
 [Field, Michael] 42
 Fielding, Henry 113, 235 ; *Tom Jones* 235
 Finch, Constance 110, 483-484 ; "The Closed Manuscript" 483-484
 Flaubert, Gustave 100, 146, 277, 447
 Fletcher, Ian 403, 525
 Foltinowicz, Adélaïde 496
 Forbes, Elizabeth 61, 178, 186, 187, 188
 Forbes, Stanhope Alexander 61, 178, 186, 187, 188, 486 ; *Their Daily Bread* 188, 486
 Fordham, Montague 196
 Forster, E. M. 64
 [Foschter, Albert] 259, 264 ; *From a Pastel* 264 (Voir Beardsley, Aubrey)
 Fragmentation 330, 348-357, 516-527
 Fragonard, Jean Honoré 207, 234
 France (influence de la) 62-63, 147-150, 175-179, 337-348
 [France, Anatole] 62, 123, 263, 485 ; "L'Evêché de Tourcoing" 62 ; *Histoire Contemporaine* 62
 [France, Jean de] 43, 62, 262 (Voir Lane, John)
 Franz-Joseph 284
 [Fr. Austin] 268 (Voir [Corvo, Baron])
 [Fr. Rolfe] 263, 268 (Voir [Corvo, Baron])
 Frederic, Harold 38, 130, 131, 281 ; "The Truce of the Bishop" 130, 131
 Freud, Sigmund 324, 498, 509
 Frew, Alexander 185 ; *A Southerly Air* 185
 Frierson, William 152, 159
 Fuller, Loïe 449
 Fullerton, William Morton 109
 Furse, Charles Wellington 42, 58, 208, 281
 Gainsborough, Thomas 234
 Gale, Norman 43, 59, 110
 Gallé, Emile 193
 Galsworthy, Arnold 21
 Garçons de Glasgow 181-186
 Garnett, Richard 43, 58, 64, 65, 78, 88, 109, 122, 141-142, 367, 369 ; "Alexander the Ratcatcher" 64, 141-142 ; "Justice" 109 ; "The Love Story of Luigi Tansillo" 64, 122 ; "Sonnets from the Portuguese" 65 ; *The Twilight of Gods* 141
 Garstin, Norman 186
 Gaskin, Arthur Joseph 61, 193, 196, 199
 Gaskin, Georgina 61, 196
 Gauld, David 183, 185 ; *Study of a Calf* 185
 Gautier, Théophile 175, 215, 303, 423, 424, 481 ; *Mademoiselle de Maupin* 175
 Gavarni, Paul 209
 "Génération tragique" 106, 278-287
 Genêt, Jean 300, 533
 George IV 69, 244, 384-387, 393
 George Bell & Sons 73
 Gere, Charles March 193, 196
Germ (The) 21-22
 Ghouls (The) 281
 Gide, André 297, 300
 Gilbert, H. M. 152
 Gilbert, William S. 103 ; *Patience ; or, Bunthorne's Bride* 103
 Gilchrist, Robert Murray 142-145, 220, 499 ; "The Crimson Weaver" 142-145, 220, 498
 Gillot, Firmin 13
 Gissing, George 64, 95, 129, 150, 153, 162, 338, 465 ; "The Foolish Virgin" 150 ; *New Grub Street* 465
 Gladstone, William E. 245, 534
 Glasgow Art Club 181, 182, 183
 Glasgow Boys (Voir Garçons de Glasgow)
 Glasgow Four (Voir Quatre de Glasgow)
 Glasgow Institute of the Fine Arts 181, 182
 Gleyre, Charles 174
Globe (The) 74
 Goethe, Johann W. von 213, 216, 218, 233 ; "Le Carnaval de Rome" (*Voyage en Italie*) 233 ; *Maskenzüge* 233 ; *Traité des couleurs* 213, 216
 Gombrich, Ernest 172
 Goncourt (Frères) 235, 238, 524
 Gould, Litellus 27, 42
 Gordon, Alice Mary 262 (Voir Gordon, Mrs. James Edward Henry)
 Gordon, Jan B. 526
 Gordon, James Edward Henry 262

- Gordon, Mrs James Edward Henry** 124, 262 ; "Mary Astell" 124
- Gore-Booth, Eva** 110, 112, 278 ; "Finger-Posts" 112
- Gosse, Edmund** 43, 78, 93, 109, 155, 281, 367, 369, 482-483 ; "Alere Flammam" 482-483
- Gotch, Caroline Burland** 186, 188, 189, 486 ; *Motherhood* 186, 187, 188, 189, 486
- Gotch, Thomas Cooper** 178, 186, 187, 188 ; *Charcoal Study* 188
- Goupil Gallery 179
- Gourmont, Rémy de 273
- Graham, Gabriela Cunninghame** 142, 162, 284, 440 ; "The Christ of Toro" 142, 440-441
- Graham, Robert Bontine Cunninghame** 142, 284
- Grahame, Kenneth** 43, 58, 76, 85, 86, 88, 125, 127, 145, 164, 169, 281, 367, 372, 376, 421, 490-495, 507-509, 514 ; "Dies Irae" 145, 491-494 ; "A Falling Out" 145, 491 ; *The Golden Age* 490 ; "The Headswoman" 164 ; "The Iniquity of Oblivion" 125, 507-509 ; "The Inner Ear" 125, 421 ; "Long Odds" 125 ; "The Roman Road" 145, 494-495
- Grandville 209
- Granta* 82
- Grant, Sarah 160
- Grant-Duff, Douglas 263 (Voir [Ainslie, Douglas])
- Graphic (The)* 18, 188
- Gray, John 268, 271, 273, 275, 277
- Greenaway, Kate 10, 13, 202
- Greene, George 112
- Greene, Julien 38
- Greenwood, Frederick** 43, 85, 260-261 ; "Imagination in Dreams" 260 ; *The Lover's Lexicon* 260
Voir également [Woman (A)]
- Greiffenhagen, Maurice 42
- GROB 27-29
- Grundy, Mrs 42, 43, 51, 82, 97, 218, 379
- Guardian (The)* 60
- Guilbert, Yvette 449, 533
- Guild of Handicraft (The) 192
- Guild of Women Binders (The) 192
- Guthrie, James** 178, 182, 185
- Guys, Constantin** 252, 263
[Gwendolyn] 261
- Hachette, Louis 8
- Haggard, Rider 371
- Hall, Fred** 186
- Halls, Robert** 208
- Hamard, Marie-Claire 254
- Hamerton, Philip-Gilbert** 65-66, 70, 81, 84, 85, 123, 218-219, 265 ; "The Yellow Book — A Criticism of Volume 1" 66, 70, 81, 85, 123, 218-219
- Hamilton, James Whitelaw** 178, 182
- Hammond, Gertrude Demain** 75, 77, 208 ; *The Yellow Book* 75, 77
- Hanson, Catherine 127
- Hapgood, Norman** 123 ; "Henri Beyle" 123
- Hardy, Thomas 90, 127, 162, 518
- Harland, Aline (Voir [Coutans, Renée de])
- Harland, Henry** 27, 29, 30, 31, 32, 38, 39, 40, 42, 43, 50, 53, 55, 57, 58, 59, 61, 62, 64, 65, 67, 68, 70, 78, 84, 88, 91, 92, 93, 94, 95, 97, 128, 129, 130, 136, 145, 148, 152, 157, 169, 170, 210, 211, 214, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 252, 259, 260, 279, 281, 283-284, 302, 333-377, 383, 398, 403, 404, 425, 428, 429, 433, 443, 447, 465, 471, 472, 485, 487, 488, 490, 492, 493, 494, 495, 498, 503, 504, 505, 506, 507, 511, 514, 519 ; "The Bohemian Girl" 333, 338-340, 341-342, 343, 349 ; "A Broken Looking-Glass" 148, 157, 333, 343, 346, 349, 351 ; "The Castle of Enchantment" 356 ; "Castles Near Spain" 349 ; *Comedies and Errors* 333 ; "Cousin Rosalys" 64, 145, 338, 341, 348, 351-352, 355 ; "Flower o' the Clove" 136, 333, 342-343, 357, 360-362, 363, 365, 428, 429 ; "The Fortunate Islands" 356 ; "The Friend of Man" 64, 157, 332, 345, 349, 357 ; *Grey Roses* 333, 373 ; "The Invisible Prince" 136, 333, 335-336, 357, 362-363, 365-366, 428, 429 ; "Mercedes" 145, 333, 345-346, 351 ; "Merely Prayers" 136, 333, 357-360, 362, 363, 428, 429 ; *Mlle Miss* 152 ; "P'tit Bleu" 145, 148, 157, 333, 340-341, 345, 347, 349, 356, 364-365 ; "The Queen's Pleasure" 129, 130, 136, 333, 334-335 ; "A Responsibility" 333, 355 ; "Rosemary for Remembrance" 64, 145-146, 157, 333, 344, 349, 350-351, 353, 354-355, 356 ; "Tirala-tirala" 145, 333, 349, 352-354, 356 ; "When I am King" 145, 148, 333, 334, 346-347, 349, 352
Voir également [Yellow Dwarf] (The) et [Shews, Robert]
- Harper, Edward Steel** 196
Harper's Magazine 82, 216
Harper's New Monthly Magazine 106
- Harris, Franck 43, 269, 275, 369, 373
- Harris, Wendell V. 145
- Harrison, Fraser 283, 534
- Hartrick, Archibald Standish** 205, 486 ; *The Prodigal Son* 486
- Hayes, Alfred** 60, 85, 110, 417-418, 422 ; "My Study" 417-418
- Heinemann, William 30, 73
- Hello, Ernest 524

- Henley (Ecole de) 113-114
 Henley, William Ernest 113-114, 375, 414, 438, 471, 490, 495
 Hennicker, Mrs. Arthur 213 ; *In Scarlet and Grey* 213
 Henry, George 182, 183
 Heredia, José Maria de 62 ; "Fleurs de Feu" 62
 Heyd, Milly 241, 313, 314, 323
 Hichens, Robert 83, 213, 430 ; *The Green Carnation* 83, 213, 430
 [Hickson, Mabel Murray] 263
 Higginbotham, Elsie 110, 119-120 ; "The Darkened Room" 119-120
 Hilliard, David 274
 Hillier, Arthur 112
 Hind, Charles Lewis 168, 281, 423, 509
 [Hobbes, John Oliver] 43, 78, 85, 122, 150, 162, 165, 261, 262, 263, 269, 284, 367, 373 ; "The Fool's Hour" 122, 150
 Hobbes, Thomas 263
Hobby Horse (The) 22-23, 48, 51, 65
 Hogarth Club 86
 Hogarth, William 235, 457-458 ; *The Beggar's Opera* 457-458 ; *The Harlot's Progress* 235
 Holden, Evelyn 196, 197, 198, 200 ; "*Binnorie, O, Binnorie*" 196, 197, 198, 200
 Home Arts and Industries Association 192
 Homosexualité 23, 54, 86, 89-90, 271, 274-278, 296
 Hope, Anthony 376
 Hopper, Nora 110, 112, 113, 130-131 ; "Aonan-na-Righ" 130-131 ; "Lament of the Last Leprechaun" 112 ; "Ma Creevin O !" 112 ; "Shepherd's Song" 112 ; "Woolf-Edith" 112,
 Horne, Herbert P. 22, 23, 191
 Hornel, Edward Atkinson 183, 186 ; *Geisha* 186
 Housman, Laurence 34, 42, 59, 193, 205, 213, 535 ; *Green Arras* 213
 Howard, Francis 76, 208 ; *Bodley Heads N° 5 : Mr. G. S. Street* 76
 Howarth, Mary 372, 373
 Hunt, William Holman 21
 [Huntley, Frances] 158, 162, 263, 405, 437, 438, 510, 519, 522-523 ; "Lucille" 158, 405, 438, 519 ; "A Pen-and-Ink Effect" 158, 405, 408, 522 ; "Points of View" 158, 405, 407-408, 522-523
 Hurst & Blackett 73
 Huygues, René 180
 Huysmans, Joris Karl 19, 100, 143, 147, 171, 215, 216, 217, 269, 273, 303, 314, 424 ; *A Rebours* 100, 101, 143, 215, 217, 380, 505 ; *Là-bas* 273
 Hyde, William 42, 208
 Hyland, Fred (Voir Ryland, Fred)
- Ibsen, Henrik 146, 383
Illustrated London News (The) 14, 18
 Illustration (procédés) 10-17
 Illustrations (du *Yellow Book*) 190-209
 Image, Selwyn 22, 43, 191, 535
 Impressionnisme 106, 107, 127-128, 176, 177-190, 196, 238, 512, 524
 Intertextualité 324, 326
 [Iota] 213 ; *The Yellow Aster* 213, 219
 Italie (Influence de l') 64-65, 173, 348-350
 [J. M. B.] (Voir Bulloch, J. M.) 161
 Jackson, Holbrook 168, 205, 213, 255 ; *The Eighteen-Nineties* 255
 James, Henry 30, 31, 42, 44, 57, 58, 64, 76, 78, 85, 122, 123, 127, 128, 148, 163, 222, 261, 277, 280, 281, 337, 367, 375, 376, 425, 466, 467, 471-480, 523 ; "The Coxon Fund" 128, 148, 272, 474-476, 477, 478, 523 ; "The Death of the Lion" 148, 261, 472-473, 475, 476 ; "He and She : Recent Documents" 123, 163 ; *The Lesson of the Master* 466 ; "The Next Time" 148, 472, 476-479
 James, William 509 ; *Principles of Psychology* 509
 Japonisme 102, 103, 174, 185, 191, 198, 208, 237-239
 Jarry, Alfred 19, 239, 370
 Jaune (symbolisme de la couleur) 210-225
 Jerome, Jerome K. 376
 Jeunhomme, Auguste 19
 Johnson, Lionel 23, 42, 59, 85, 87, 95, 112, 125, 268, 269, 270, 273, 275, 277, 279, 283, 510-512, 514 ; "The Church of a Dream" 270 ; "Tobacco Clouds" 85, 125, 510-512
 Johnson, Pauline 213 ; *The White Wampum* 213
 Jonathan 275
 Joyce, James 106, 215, 300, 414, 465, 513, 533, 535 ; *Portrait of the Artist as a Young Man* 215, 465 ; *Ulysses* 414
 Judas 215
 Jugendstil (Voir Art nouveau)
 Jullian, Philippe 242, 250
 Junqueiro, Guerra 65, 269
 Juvénal 378
 Kabuki 237
 Kahn, Gustave 18
 Kandinsky, Vassili 204, 331
 Kant, Emmanuel 102
 Karageorges 130, 284
 Karageorgévitch, Prince Bojidar 62, 129, 130, 284 ; "Lilla" 62, 129, 130
 Kay, James Illingworth 59
 Keats, John 106, 279
 Keene, Charles 10
 Kelmscott Press 9, 17, 193

- Kennedy, William** 183, 184, 185 ;
Stacking Hay 183, 184, 185
- Kermode, Franck 466
- Keynotes Series 33, 50, 333
- Kimball, Hannibal Ingalls 51
- King, Annie Eichberg 37
- King, Katherine Douglas** 158, 165, 166,
 167, 265 ; "Lucretia" 158, 166
- [King, Sampson] 261
- Kingsley, Charles 276
- Kipling, Rudyard 91
- Kitcat, Mrs. Sidney Austin P.** 263 (Voir
 [Hickson, Mabel Murray])
- Klee, Paul 331
- Klic, Karel 12
- Knight, Dame Laura 186
- Knight, Harold 186
- Krejca, Otoman 537
- Kuhn, Roland 293
- Kunstlerroman 465
- Kuryluk, Ewa 313, 314
- Lambert, J. W. 57
- Lane, John 5, 29, 30, 32-39, 40, 42, 43, 44,
 45, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56,
 57, 58, 59, 60, 61, 62, 65, 66, 70, 73, 74,
 76, 78, 81, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 92,
 94, 95, 97, 109, 152, 160, 161, 162, 210,
 219, 222, 223, 224, 241, 262, 282, 286,
 320, 327, 328, 333, 373, 539 ; *Accepted
 Addresses* 37
- Langley, Walter** 186
- Laurens, Jean-Paul 187
- Lavers, Annette 323, 326, 330
- Lavery, John** 183, 185, 186, 407
- Lawrence, D. H. 331
- [**Lee, Vernon**] 64, 136-137, 141, 165, 261,
 284, 498 ; "Prince Alberic and the Snake
 Lady" 136-137, 141, 498
- Le Gallienne, Richard** 23, 33, 38, 42, 59,
 60, 67, 76, 78, 82, 87, 88, 92, 107, 124-
 125, 127, 132, 134-136, 146, 148, 164,
 168-169, 213, 214, 218-219, 252, 262, 265,
 279, 280, 281, 282, 367, 374, 405, 420-
 421, 424, 426-428, 430, 437, 445-446, 463-
 464, 466, 469, 518, 519, 525, 526 ; "About
 the Securities" 148, 427-428, 445-446,
 469 ; "The Answer of the Rose" 426-427 ;
 "The Arbitrary Classification of Sex" 125,
 164, 437 ; "The Boom in Yellow" 214, 218-
 219 ; "The Donkey that Loved a Star" 134-
 135 ; "The Dramatic Art of Life" 124, 463-
 464 ; "The Fallacy of a Nation" 124, 518 ;
 "On Loving One's Enemies" 124 ; "A Poet
 in the City" 124, 420-421 ; *Prose Fancies*
 67, 134, 437 ; *The Romantic Nineties* 168-
 169, 526 ; "A Seaport in the Moon" 132,
 134 ; "A Seventh-Story Heaven" 135-136,
 466 ; "Sleeping Beauty" 124 ; "Spring by
 Parcel Post" 124 ; "Variations upon
 Whitebait" 437 ; *Volumes in Folio* 33 ;
 "Words Written to Music" 424
- "Légendes jaunes" 278-287
- Lehmann, Rudolf 16
- Leighton, Lord Frederic** 42, 44, 58, 78,
 79, 80, 172, 208, 337 ; *A Study* 78, 79, 80
- Lester, John A. 535
- Lethaby, W. R. 192
- Leverson, Ada** 49, 56, 76, 158, 162, 231,
 254, 262, 281, 384, 405, 430-434, 436,
 519 ; "The Quest of Sorrow" 158, 432-
 434 ; "Suggestion" 158, 431-432
- Leverson, Ernest 281
- Levetus, Celia** 196, 197, 198, 199, 200 ; *A
 Reading From Herrick* 196, 197, 198, 200
- Levy, Maurice 273
- Lewis, Wyndham 5
- Lilly, W. S. 146-147
- Linton, Mrs. E. Lynn 149
- Lipsett, Caldwell 213 ; *Orange and Green* 213
- Locke, Alton 465
- Locke, William 38
- Loesser, Charles 27
- Loftus, Cissie 284, 382
- [Logroller] 265 (Voir Le Gallienne, Richard)
- Lorrain, Jean 242, 331-332 ; *Histoires de
 masques* 242-243, 331-332 ; "Les trous du
 masque" 331-332 ; "L'un d'eux" 242-243
- Loti, Pierre 376
- Louis XVI 234
- Louis-Philippe 208, 250
- Louÿs, Pierre 19, 90, 216 ; *Aphrodite* 90
- Lowry, H. D. 152 ; *Methodists* 152 ; *Wreckers*
 152
- Lucien 378
- Luden, Annie 213 ; *Gold* 213
- Lundberg, Ada 455, 457
- [Luska, Sydney] 259 (Voir Harland, Henry)
- [M. G.] 263 (Voir Guys, Constantin)
- Macaronis 244
- McChesney, Dora Greenwell** 64 ; "At Old
 Italian Casements" 64
- McCull, Donald Sutherland 27, 28, 29, 68, 179
- Macdonald, Frances** 61, 94, 200, 201,
 499 ; *Ill Omen* 200, 201, 499 ; *The
 Sleeping Princess* 499
- Macdonald, Leila** 60, 88, 110, 120-121,
 162, 279, 445 ; "Red Rose" 120-121 ;
 "Refrains" 121 ; "To the Bust of the
 Pompeian Coelia" 445
- Macdonald, Margaret** 61, 94, 200, 499,
 500 ; *A Dream* 499, 500
- Macdonnell, Annie** 162
- Macdougall, William** 199
- Macfall, Haldane 96, 327
- Macfie, Ronald Campbell** 499, 502-503 ;
 "Dreams" 502-503

- McGregor, William York 182, 186
 McInnes, Colin 431
 Mackenzie, James D. 186
 Mackenzie, Tessa 125, 437, 438, 439-440, 521 ; "The Secret" 125, 438, 439-440, 521
 Mackenzie, Walter William 109, 269
 Mackintosh, Charles Rennie 94, 200
 Mackmurdo, Arthur Heygate 22, 23, 191, 192 [McLeod, Fiona] 112
 McNair, James Herbert 61, 94, 200, 201, 499 ; *Ysighlu* 200, 201, 499
 Makower, Stanley Victor 42, 122, 128, 158, 220, 225, 263, 281, 372, 449, 506-507, 510 ; "A Beautiful Accident" 158, 220, 225 ; "Chopin, Op. 47" 220, 506-507 ; "On the Art of Yvette Guilbert" 122, 449 ; "Three Reflections" 510 (Voir [V.])
 Mallarmé, Stéphane 108, 176, 449
Manchester Guardian 281
 Manet, Edouard 180, 181
 Mansfield, Katherine 509
 Mantegna, Andrea 202
 Martin, David 183, 184, 185 ; *The Harbour Light* 183, 184, 185
 Marvell, Andrew 511
 Marzials, Theo 42, 85
The Mask 533
 Masque 210-225, 228-243, 302-316, 323-332, 357-401, 404-464
 Masque mortuaire 441-444
 Mathews, Elkin 32-35, 38, 40, 44, 48, 51, 59, 86-87, 88
 Mathurin, Charles 296 ; *Melmoth the Wanderer* 296
 Mattos, Katherine de 85, 110, 114, 437, 438-439, 521 ; "In a Gallery — Portrait of a Lady (Unknown)" 114, 438-439, 521
 Maugham, Somerset 465 ; *The Moon and Sixpence* 465 ; *Of Human Bondage* 465
 Maupassant, Guy de 146, 147, 152, 153, 159, 160, 242 ; "Le masque" 242
 Maurier, George du 10, 367, 374-375, 465 ; *Trilby* 337, 374, 375, 465
 May, John Lewis 26, 34, 37, 96, 286
 May, Phil 205
 Mayne, Ethel Colburn 263 (Voir [Huntley, Frances])
 Mayoux, Jean-Jacques 329
 Meier-Graefe, Julius 319
 [Melmoth, Sebastian] 296 (Voir Wilde, Oscar)
 Melville, Arthur 182
 Mémoire esthétique 145-147, 348-357, 485-516
Mercure de France (Le) 19
 Meredith, George 123, 383
 Merle, Robert 297
Merry England 21
 Meteyard, Sidney 196
 Meunier, Dauphin 62-63, 69, 122 ; "Au bord du Lac Léman" 62 ; "Chapelle dissidente" 62-63 ; Hyde Park" 62 ; "Madame Réjane" 62, 63, 122 ; "Voyages dans les yeux" 62
 Mew, Charlotte Mary 85, 413, 503-505 ; "Passed" 413, 503-505, 507
 Meyerhold, Vsevolod E. 533
 Meynell, Alice 59, 90, 91, 213, 281, 376 ; *The Colour of Life* 213
 Meynell, William 21, 90, 91, 281
 Michel-Ange 275
 Millais, Sir John 16, 21, 188
 Milman, Lena 122, 128, 425 ; "A Few Notes upon Mr. James" 122, 128, 425
 Milton, John 104
 Mirbeau, Gustave 19
 Miroir 407-414
 Mitchell, Susan 112
 Mitterand, Henri 524
 Mix, Katherine Lyon 50, 93, 259, 260, 262, 281
 Moers, Ellen 253, 254, 258
 Molière 240
 Monet, Claude 180
 Monneret, Sophie 180, 238
 Montaigne, Michel de 232
 Moore, Arthur Collins 158, 405 ; "Second Thoughts" 158, 405
 Moore, George 42, 63, 76, 78, 104, 122, 126, 150, 153, 179, 269, 367, 376, 465 ; *Autobiography of a Boy* 150 ; *Confessions of a Young Man* 465 ; *Esther Waters* 150 ; "The Fool's Hour" 122, 150
 Moréas, Jean 531
 Morgan, William de 191
 Morris, Marshall, Faulkner & Co. 194
 Morris, William 9, 22, 23, 102, 191, 193, 194, 196, 198, 199, 203, 205
 Morton, Thomas Corsan 182
 Muhlfield, Lucien 19, 72
 Münch, Edward 323, 331
 Mungo Society 182
 Murger, Henri 337 ; *Scènes de la vie de la Bohème* 338
 Music-hall 179, 453-458
 Myron, A. 95
 Nabis 11, 238
 "Nain Jaune" (Voir [Yellow Dwarf])
National Observer 142
 Naturalisme 147-169
 Nesbit, Edith 88, 262
 Nettleship, John Trivett 42, 78, 208
 Neuman, Berman Paul 110, 150
 New, Edmund Hort 193, 196, 205
 Newbery, Francis 200, 202
 New English Art Club 27, 153, 177-179, 185, 190, 202

- Newill, Mary J.** 196
Newman, John Henry 267
Newton-Robinson, Charles 111 ; "Hor. Car. I. 5 — A Modern Paraphrase" 111
 New Vagabonds (The) 281
Nicholson, Frances 110, 418-419 ; "Wait !" 418-419
 Nietzsche, Friedrich 230, 233 ; *Le Gai Savoir* 233
 Nô 237, 239, 242, 533
Noble, James Ashcroft 123, 467-468 ; "A Forerunner of Mr. Stevenson" 123 ; *The Phantasies of Philarete* 467-468
 Noel, Roden 87
 Nordau, Max 180, 376
Norregard, Julie 60, 123, 517 ; "Georg Brandes — A Silhouette" 123, 517
 Nott, James Pyke (Voir Pyke-Nott, James)
 Nouveau réalisme 152-169
 Nouvelles (du *Yellow Book*) 126-129, 145-169
Nouvelle Revue (La) 524
 [O.] 158, 264, 372, 373, 517 ; "A Purple Patch" 158, 517 (Voir Sickert, Oswald)
 O'Brien, Justin 349
 Old Volumes (The) 86, 281
 Oldmeadow, Ernest J. 535
 Omar Khayyam (The) 281
 d'Ormesson, Jean 250
 Orsay (Comte d') 244, 256
 O'Sullivan, Seumas 112
 O'Sullivan, Vincent 268
 [Ouida] 64, 123, 160
 Ovide 378, 444 ; *L'art de l'amour* 378
 Oxford Tractarians 276
Page (The) 535
 [Page, Gilbert H.] 262 (Voir D'Arcy, Ella)
Pageant (The) 15
 Paget, Violet 261 (Voir [Lee, Vernon])
Pall Mall Budget (The) 18
Pall Mall Gazette (The) 369, 376
Park, Stuart 183, 185 ; *Wild Roses* 185
 Partridge, J. Bernard 42
 Pascal, Blaise 252
 Pater, Walter 42, 54, 104, 105, 106, 111, 113, 117, 128, 141, 198, 215, 234, 273, 283, 296, 354, 381, 385, 448, 480, 510, 517, 530 ; *Marius the Epicurean* 105, 273, 283 ; *The Renaissance* 54, 104, 105, 106, 128, 141
Paterson, James 182, 186
Pears, Charles 206, 207-208, 535 ; *Ferry Bridge* 206, 207
 Peinture (du *Yellow Book*) 170-190
 Péladan, Joséphin 247
 Pennell, Elizabeth Robins 42, 113, 281
Pennell, Joseph 9, 15, 16, 42, 113, 203, 205, 281
Penny Illustrated Paper (The) 18
 Périodiques fin de siècle (voir petites revues)
 Petites revues 17-23
 Philipo, Charles 209
Phillips, Stephen 514-515, 521 ; "Fire" 514-515, 521
 Picasso, Pablo 204, 331
 Pickering, William 10, 17
Pick-Me-Up 188
 Pierre 1er 130, 284
 Pierrot 40, 82, 240-242, 305, 311, 319-321, 328, 435-436, 499
Pierrot 241
Pierrot's Library Series 50, 241, 320
 Pinero, Arthur Wing ; *The Second Mrs. Tanqueray* 310, 329
 Pirandello, Luigi 533
Pirie, George 185 ; *Hen and Chickens* 185
 Plarr, Victor 112
 Plein-airisme 173, 174, 177-190, 196
Plume (La) 19, 241
 [Plunkett, Charles Hare] 265 (Voir Benson, Arthur Christopher)
 Poe, Edgar Allan 534
 Poésie (du *Yellow Book*) 108-121
 Pope, Alexander 235 ; *The Rape of the Lock* 235
 Poppée 232
 Portal, Frédéric 215
 Porte Chinoise (La) 238
 Portrait animé 440-441
Poster (The) 72
 Praz, Mario 86, 236-237
 Pré-raphaélites 10, 21-22, 102, 104, 113, 170, 171, 180, 188, 190, 194, 196, 202, 214
Prestage, Edgar 65, 269
[Prevost, Francis] 263
Prideaux-Brune, Gertrude 208
 [Prospero] 263 (Voir [Corvo, Baron])
 Proust, Marcel 106, 300, 348, 349 ; *Le temps retrouvé* 348
 Pryce, Richard 42
 Pseudonym Library 264
 Pseudonyme 244, 258-266, 278, 367-377, 515
 Publicité 70-76, 223
 Pugin, Augustus 171, 191
Punch 10, 18, 35, 49, 54, 81, 85, 102, 162-163, 165, 209, 246, 315-316, 329, 376, 379, 388, 432 ; "Ars Cosmetica" 379 ; "The Chaunt of the Bodley Head" 36-37
 Pygmalion 435, 444-446
Pyke-Nott, James S. 425-426 ; "Scarlet Runners" 425-426, 430
 Quatre de Glasgow 94, 200, 201, 202, 499, 500
 Queensberry, Marquis de 89, 91, 107, 297, 298
Quental, Anthero de 65
Quest (The) 21, 192, 196
 Rabelais, François 230

- Radford, Ada** 60, 489-490, 491 ; "Lot 99" 489-490
Radford, Dollie 60, 85, 110
Radford, Ernest 60, 87, 112
Raffalovitch, André 268, 275, 277
Ramsden, Hermione 123 ; "A Forgotten Novelist" 123
Rancy, Catherine 142, 434
Raven-Hill, Laurence 21
Reade, Brian 203
Réalisme (Voir naturalisme)
Reed, Ethel 94, 205, 207, 435, 486-487, 499, 500 ; *Almost a Portrait* 487 ; *Enfant Terrible* 486 ; *An Introduction* 486-487 ; *A Nursery Rhyme Heroine* 486 ; *Puck* 486 ; *A Vision* 207, 435, 487, 499, 500
Réforme 276
Régence 244, 254, 256, 257, 384, 385, 387, 389, 393
Régnier, Henri de 242 ; "Hélène" 242
Remacle, Adrien 18
Rembrandt 22
Renard, Jules 19
Renouveau Celtique 112-113, 114, 131
Renouveau Gothique 191
Restauration 234, 235, 236, 248, 291
Rêve / Rêverie éveillée 498-516
Revue Blanche (La) 19
Revue Contemporaine (La) 18
Revue Indépendante (La) 18
Revue Wagnérienne (La) 18
Reynolds, Sir Joshua 22, 336
Rheam, Henry Meynell 186, 188 ; *Merlin and Vivien* 188
Rhymers' Club 33, 60, 85, 87, 112, 113, 114, 246, 280, 281, 283, 535
Rhys, Ernest 23, 42, 112
Richards, Franck 186, 188
Richardson, Samuel 235 ; *Pamela* 235
Richepin, Jean 19
Ricketts, Charles S. 21, 34, 49, 56, 193
Ridge, Pett 129
Risley, R. V. 125 ; "Forgetfulness" 125
Roberts, R. Ellis 60
Robertson, John Mackinnon 123, 423 ; "Concerning Preciosity" 123, 423
Robinson, Charles 199, 487 ; *The Child World* 82, 487
Roche, Alexander 183, 185 ; *Idling* 185 ; *The Window Seat* 185
Rococo 204, 234, 330
Rod, Edouard 18
Rolfe, Frederick (Voir [Corvo, Baron])
Rolleston, Thomas 112
Ross, Robert 31, 271, 275
Rossetti, Dante Gabriele 21, 51, 81, 104, 188, 213, 388
Rossetti, William M. 21
Rothenstein, William 31, 42, 59, 76, 88, 208, 303, 407, 535 ; *Bodley Heads N° 2 : Mr. John Davidson* 76
Rousseau, Jean-Jacques 485
Royal Academy 44, 58, 94, 170, 172, 173, 175, 177, 179, 183, 186, 187, 190, 192, 208, 336, 338, 371
Royal Scottish Academy 183, 190
Rubaiyat of Omar Khayyam 483
Rubens, Petrus Paulus 180
Rudland, Florence 196 ; *The Lady of Shalott* 196
Ruskin, John 22, 102, 104, 176, 194, 196, 288
Russell, T. Baron 150, 151, 459-460, 462 ; "A Melodrama — the Union" 151, 459-460
Russell, Walter Westley 179
Rutter, Frank 179
Ruysdaël, Jacob van 180
Ryland, Fred 199, 411, 412 ; *The Mirror* 199, 411, 412
Sacquard de Bellerocche, Maud 245, 247
Saint-Exupéry, Antoine de 494 ; *Le Petit Prince* 494
St James's Gazette (The) 74
Saint-John Hornby, C. H. 193
Saintsbury, George 42, 44, 58, 78, 367, 369, 371, 505-506, 507 ; "A Sentimental Cellar" 505-506
Salomé 450-451
Salon des Refusés 177
Salt, Henry Stephens 123 ; "John Barlas" 123
Sampson Low, Marston & Co. 73
Sand, Georges 123, 163
Sargent, John 58, 76, 179, 208, 407 ; *Portrait of Henry James* 76
Saturday Review 371, 373, 387
Savoy (The) 59, 65, 68, 90, 92, 246, 305, 320, 322, 329, 530, 535
Sayle, Charles 269
Scaraffia, Giuseppe 248
School of the Guild of Handicraft 192
Schopenhauer, Arthur 146
Schreiner, Olive 160, 295
Schwob, Marcel 242 ; *Le Roi au Masque d'Or* 242
[Scott, Samuel Mathewson] 259 ; "A Passion of the Peruvian : La Goya" 259
Scott, Sir Walter 385
Scribner's 82
[Segrave, Adolphus] 265 (Voir Hamerton, Philip-Gilbert)
Seiler-Franklin, Andreas 145, 434
Senefelder, Aloys 13
Seurat, Georges 448
Sforza-Cesarini, Duchesse 263

- Shakespeare, William 75, 104, 221, 275, 311 ;
Hamlet 96 ; *Macbeth* 364 ; *Roméo et Juliette* 258, 364, 389, 390, 426 ; *La Tempête* 221
- Shannon, Charles S. 21, 34, 49, 193
- Sharp, Evelyn 76, 88, 129-130, 157, 162, 165, 167, 169, 223, 278, 281, 405, 428-430, 510, 517, 519 ; "The End of an Episode" 517 ; "In Dull Brown" 167 ; "The New Poster" 223 ; "The Other Anna" 428-430 ; "The Restless River" 129-130
- Sharp, William 112, 535
- Shaw, George Bernard 122, 465 ; *Love among the Artists* 465
- Shelley, Edward 91
- Shelley, Mary 216, 442 ; *Frankenstein* 216-217, 442
- Sheridan, Richard 104, 384
- [Shews, Robert] 259 ; "The Elsingfords" 157, 259-260 (Voir Harland, Henry)
- Shields, Frederick 191
- Sibley, Charles 42
- Sickert, Bernhard 60, 179, 208
- Sickert, Oswald 43, 60, 82, 158, 264, 281, 405 ; "Kathy" 158, 405 (Voir [O.])
- Sickert, Walter Richard 31, 42, 59, 60, 68, 76, 78, 85, 88, 92, 94, 178, 179, 181, 190, 279, 415, 453, 454-458, 456 ; *Ada Lundberg* 455, 457 ; *Bodley Heads N°1 : Mr. Richard Le Gallienne* 76 ; *Collins' Music-Hall, Islington* 455, 457 ; *The Lion Comique* 181, 453, 455, 457 ; *The Middlesex Music-Hall* 455 ; *The Old Bedford Music-Hall* 409, 455, 456, 457 ; *The Old Oxford Music-Hall* 455, 456, 457 ; *Portrait of Aubrey Beardsley* 76, 279 ; *Portrait of Mr. George Moore* 76 ; *Portrait of Mrs. Ada Leverson* 76
- Simpson, Fred 43, 122, 468 ; "The Dedication" 122, 468
- Sisley, Alfred 180
- Sketch 31, 40, 65, 68, 74, 170
- Slade School 172
- Sleigh, Bernard 196, 535
- Small, Ian 106
- Smith Alexander 123
- Smith, Arthur Cosslett 158, 263 (Voir [C. S.])
- Smith, W. H., & Sons 44
- Smithers, Leonard 92, 148, 272, 535
- Smolett, Richard 18
- Snodgrass, Chris 282, 327
- Souls (The) 246
- Southall, Joseph 196
- Spectator (The)* 18, 217, 222, 372, 373
 [Speranza, Lady] 54
- Sphynx / Sphynge 231, 290, 426, 435, 436-440, 450
- Spinning Wheel* 192
- Spirit Lamp (The)* 21
- Spook School (The) 499
- Sporting and Dramatic News (The)* 18
- Stanford, Derek 162
 [Stanlaws, Penrhyn] 263 (Voir [Adamson, Sidney])
- Starobinski, Jean 232, 240, 258, 265, 266, 447 ; "Le voile de Poppée" 232
- Steer, Philip Wilson 16, 31, 42, 59, 78, 85, 88, 92, 94, 179, 181, 190, 410, 451-452, 453 ; *The Mantlepiece* 409, 410 ; *The Mirror* (vol. 3) 452 ; *Portrait of Himself* 181, 452, 453 ; *Skirt Dancing* 451-452
- Stendhal 123, 244, 265
- Stevenson, Robert Louis 123, 127, 149, 220, 515 ; *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* 220, 515
- Stevenson, Robert Macaulay 179, 183
- Stewart, Balfour 102
- Stone, Herbert Stuart 51
- Strang, William 59, 205, 535
- Street, George Slythe 76, 122-123, 152 ; "George Meredith" 123 ; "Ouida" 123
- Strettell, Alma 62 ; "The Fishermen" 62 ; "Rain" 62 ; "The Wind" 62
- Studio* 16, 17, 46, 72, 73, 194, 203
- Sturges, Jonathan 27
- Style fin de siècle 422-435
- Sue, Eugène 244
- Sullivan, Edmund Joseph 205, 409, 410, 411 ; *The Mirror* 409, 410
- Sumner, Heywood 23, 191
- Sumner, Miss M. 88, 205
- Sunday Times Magazine* 538
- Swan Electric Engraving Company 15, 48
- Swettenham, Franck Athelstane 138, 139-140, 498 ; "Death's Devotion" 138, 139-140, 498
- Swinburne, Algernon 104, 109, 110, 154, 175, 388
- Symbolisme 106, 107, 108, 156, 176, 204, 531-533
- Symboliste (Le)* 18
- Symonds, J. Addington 23, 148, 275 ; *A Problem in Greek Ethics* 148 ; *A Problem in Modern Ethics* 148
- Symons, Alphonse J. A. 48, 279
- Symons, Arthur 43, 58, 59, 63, 68, 69, 78, 80, 81, 83, 85, 90, 92, 95, 100, 106, 107-108, 110, 111, 112, 114, 117-118, 119, 145, 149, 167, 239, 241, 279, 280, 282, 283, 296, 322, 323, 326, 327, 405, 414, 416, 424, 426, 449, 451, 452, 457, 459, 531, 532, 534, 535 ; "Credo" 85, 118 ; "The Decadent Movement in Literature" 106-107 ; "Pantomime and the Poetic Drama" 449 ; "Stella Maris" 69, 80, 81, 111, 117-118, 167, 416 ; *The Symbolist Movement in*

- Literature* 108, 531 ; "The World as Ballet" 449, 459
- Syrett, Mabel** 60, 94, 205, 207
- Syrett, Nellie** 60, 94, 205, 207, 487, 499 ; couverture (vol. 11) 487 ; *The Five Sweet Symphonies* 487
- Syrett, Netta** 43, 60, 85, 167, 281, 317 ; "A Correspondence" 167
- Szold, Aline** 205
- Tabley, Lord de** 59
- Tanner, Arthur** 186
- Tchékhov, Anton** 128
- Temple, Ruth Z.** 169
- Tenniel, Sir John** 10, 209
- Tennyson, Alfred** 104, 109
- Thackeray, William** 18, 209, 386 ; *The Adventures of Philip* 337
- Théâtralité** 224-225, 284-287, 295-299, 316-323, 338, 447-464
- Théâtre** (dans le *Yellow Book*) 122
- Thérèse d'Avila** (Sainte) 142
- Thibault, Jacques Anatole François** 263 (Voir [France, Anatole]).
- Thicknesse, Lily** 162
- [Thierry, Cecil de]** 158, 261, 262 ; "On the Toss of a Penny" 158
- Thomas, Bertha** 129
- Thompson, Francis** 535
- Thompson, Dr. Symes** 29
- Thompson, William** 102
- Thomson, George** 179
- Thornton, Alfred K. R.** 27, 42, 205, 208
- Thorp, Sidney Benson** 148, 469-470, 48 ; "An Immortal" 148, 469-470
- Times (The)* 81, 85
- Todhunter, John** 112
- Tolstoï, Léon** 147
- Tomson, Arthur** 61
- [Tomson, Graham]** 61, 88, 261, 262 (Voir Watson, Rosamund Marriott)
- [Tonson, Jacob]** 261
- Toulouse-Lautrec, Henri de** 448
- Tourguéniev, Ivan Sergueïévitch** 147
- Traill, Henry Duff** 58, 148, 422, 462, 468-469 ; "The Papers of Basil Fillimer" 148, 422, 462, 468-469
- Trajan** 378
- Tree, Herbert Beerbohm** 43, 91
- Treglown, Ernest G.** 196 ; "Three Blind Mice" 196
- Trilling, Lionel** 20
- Trollope Anthony** 153, 518
- Truth* 103
- Tuke, Henry Scott** 186
- Turner, Reginald** 56, 148, 275, 469, 470-471, 480 ; "A Chef-d'Oeuvre" 148, 469, 470-471
- Turner, William** 12, 180
- Ubu** 370
- Unicorn Press** 535
- [V.]** 157, 220, 263 ; "Sancta Maria" 158, 220 (Voir Makower, Stanley V.)
- [V. O. C. S.]** 263 (Voir [C. S.], [O.], [V.], Sickert, Oswald, Smith, Arthur Cosslett et Makower, Stanley V.)
- Vale Press** 34, 193
- Valéry, Paul** 19
- Vallance, Aymer** 194 ; *For the Backs of Playing Cards* 194
- Vanity Fair* 74
- Vechten, Carl Van** 331
- Vélasquez, Diego Rodriguez** 174, 186
- Verhaeren, Emile** 62, 242 ; "Soir" 242
- Verlaine, Paul** 101, 241, 269, 322, 436 ; "Pierrot Gamin" (*Parallèlement*) 241, 322, 436
- Vert** (symbolisme du) 213-214
- Viélé-Griffin, Francis** 535
- Ville** (image de la) 109, 414-421
- Virtue & Co.** 73
- Viscusi, Robert** 400
- Vizetelly, Emile** 147, 148
- Wakeman, Geoffrey** 14
- Walker, Emery** 192-193
- Walton, Edward Arthur** 76, 182, 185, 407 ; *Bodley Heads N° 3 : George Egerton* 76 ; *Bodley Heads N° 6 : Miss Evelyn Sharp* 76 ; *Kenneth Grahame* 76
- Ward, Mrs Humphry** 91, 371
- Watson, Henry Brereton Marriott** 61, 162, 220, 261, 281, 372 ; "The Dead Wall" 220
- Watson, Rosamund Marriott** 61, 110, 113, 162, 261, 499, 501-502 ; "The Golden Touch" 499, 501, 502 ; "Oasis" 501-502
- Watson William** 43, 57, 60, 78, 87, 90, 91, 92, 93, 109-110, 118-119, 213, 252, 367, 382, 517 ; "The Frontier" 118-119, 517 ; "Hymn to the Sea" 93, 109-110 ; *The Purple East* 213
- Watt, Francis** 67, 124 ; "A Pair of Parricides" 67, 124 ; "The Serjeant-at-Law" 67, 124
- Watteau, Antoine** 27, 180, 207, 234, 405
- Watts-Dunton, Theodore** 109, 337 ; *Aylwin* 337
- Waugh, Arthur** 31, 43, 67, 78, 98, 123, 153-154, 155, 156 ; "The Auction Room of Letters" 123 ; "Reticence in Literature" 67, 98, 123, 153-154
- Waugh, Evelyn** 31
- Wedmore, Frederick** 87, 129, 152 ; *Renunciations* 152
- Weekly Irish Times* 84
- Weidman, Charles** 393
- Welch, Jimmie** 281

- Wells, Herbert George** 57, 60, 95, 127, 128, 150, 151, 262, 265, 509 ; "A Slip Under the Microscope" 150, 151
Wentworth, Ernest 110, 121 ; "Perennial" 121
Westminster Gazette 82, 91
 Westminster School of Art 202
Wharton, Edith 161 ; *Sappho* 161
Whibley, Charles 43
Whistler, James McNeill 49, 53, 75, 110, 174-177, 178, 181, 187, 188, 191, 198, 203, 207, 212, 214, 215, 238, 252, 256, 289, 314, 328, 411, 416, 454, 455 ; *Arrangement in Grey and Black : Portrait of the Painter's Mother* 175 ; *At the Piano* 175 ; *The Gentle Art of Making Enemies* 49 ; *Harmony in Grey and Gold* 175 ; *Nocturne in Black and Gold : The Falling Rocket* 175 ; *The White Girl (Symphony in White N°1)* 110, 175
White, Gleeson 516, 535
Wilde, Oscar 21, 23, 35, 49, 51, 54-56, 59, 60, 63, 68, 83, 89-93, 94, 98, 102, 104, 105, 106, 107, 112, 113, 114, 122, 123, 141, 145, 149, 174, 175, 202, 203, 210, 211-212, 213, 214, 215, 217, 219, 220-221, 222, 223, 224, 230, 231, 238, 249, 252, 254, 255, 257, 265, 269, 270-271, 272, 273, 275, 277, 279, 285, 288-300, 302, 315, 323, 331, 347, 351, 369, 378, 381, 382, 384, 387, 388, 391, 393, 400, 401, 403, 404, 424, 426, 431, 433, 436, 437, 438, 444, 448, 450, 459, 463, 474, 476, 490, 510, 515, 529, 530, 536, 537 ; *The Ballad of Reading Gaol* 299-300 ; "The Critic as Artist" 215, 288, 297 ; "The Decay of Lying" 288, 289 ; *De Profundis* 270, 298, 299 ; *The Duchess of Padua* 141 ; *A Florentine Tragedy* 141 ; "The House Beautiful" 211-212, 215 ; *The Importance of Being Earnest* 38, 89, 288, 291-293, 359, 360 ; *Intentions* 288 ; "Le miracle du masque" 291, 295 ; "The Nightingale and the Rose" 426 ; "Pen, Pencil, Poison" 265-266, 288, 296 ; *The Picture of Dorian Gray* 54, 89, 113, 114, 142, 215, 217, 220-221, 230, 288, 294-295, 296, 297, 299, 351, 386, 387, 393, 400, 438, 444, 448, 464, 510, 515, 537 ; *Salomé* 29, 55, 203, 213, 326, 450 ; "The Sphynx" 436 ; "A Symphony in Yellow" 215 ; "The Truth of Masks" 224, 288, 290
Wilkins, William H. 21
Willeby, Charles 122 ; "The Composer of Carmen" 122
Wilson, Edmund 536
Wilson, Patten 33, 45, 47, 59, 88, 93, 94, 96, 205, 206, 487, 499 ; contreplat (vols. 6 à 12) 45, 47, 93, 96 ; page de titre 13 : 487 ; "So the wind drove us..." 205, 206
Wollenstonecraft, Mary 124
Woman 261
[Woman (A)] 124, 259, 260-260 ; "Women — Wives or Mothers" 124, 260-261 (Voir Greenwood, Frederick)
Woolf, Virginia 106, 125, 455, 509, 513, 535
Wordsworth, William 485
Worth, George 153
Wratislaw, Theodore 63, 85, 110, 111, 112, 416, 450-451 ; "To Salomé at Saint James's" 111, 416, 450-451
Wycherley, William 234
Wyllarde, Dolf 88, 110, 120 ; "Rondeaux d'Amour" 120
[Wyndham, Margaret] 265 (Voir Dixon, Ella Hepworth)
Xénophon 378
Yeats, Jack Butler 87, 131
Yeats, William Butler 33, 43, 60, 63, 85, 87, 106, 110, 112, 113, 114, 117, 223, 237, 239, 255, 272, 277, 282, 283, 295, 377, 392, 426, 449, 451, 481, 530-533, 535 ; "The Blessed" 112 ; *Dramatis Personae* 533 ; "The Mask" (*The Green Helmet and Other Poems*) 532 ; *The Trembling of the Veil* 532 ; "The Tragic Generation" 106, 283
 "Yellow backs" 216, 217, 218
[Yellow Dwarf (The)] 61, 70, 75, 98, 123, 221, 259, 264, 333, 366, 367-377, 383, 425, 477 ; "A Birthday Letter" 61, 367, 374-375 ; "Books — A Letter to the Editor" 367, 374 ; "Dogs, Cats, Books and the Average Man" 367, 375-376, 425
 "Yellow press" 218
Young, Ella 112
Zangwill, Israel 43, 218
Zola, Emile 146, 147, 216, 383, 421 ; *Pot bouille* 147 ; *Nana* 147

TABLES

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Note : Les illustrations, à l'exception des figures 1, 2 et 5, ont toutes été reproduites à partir de la collection originale du *Yellow Book* possédée par l'Institut d'Etudes Anglaises et Nord-Américaines de l'Université de Nancy II. La figure 1 a été reproduite à partir de l'ouvrage *Aubrey Beardsley Zeichnungen* (München ; Zürich : Delphin Verlag GmbH, 1984). Les figures 2 et 5 ont été reproduites à partir de l'ouvrage de Rainforth A. WALKER, éd, *The Best of Beardsley*, 1948 (New York : Excalibur Books, 1983).

Fig. 1 :	Prospectus mars 1894 (Aubrey Beardsley).....	41
Fig. 2 :	Couverture <i>Yellow Book</i> volume 1 (Aubrey Beardsley)	41
Fig. 3 :	Contreplat <i>Yellow Book</i> volumes 1 à 5 (Aubrey Beardsley).....	47
Fig. 4 :	Contreplat <i>Yellow Book</i> volumes 6 à 13 (Patten Wilson)	47
Fig. 5 :	Dessin pour une couverture de <i>Yellow Book</i> non utilisée (Aubrey Beardsley).....	77
Fig. 6 :	<i>The Yellow Book</i> (Gertrude Hammond), vol. 6 : 119.....	77
Fig. 7 :	<i>L'Education Sentimentale</i> (Aubrey Beardsley), vol. 1 : 55.....	79
Fig. 8 :	<i>A Study</i> (Frederic Leighton), vol. 1 : 133.....	79
Fig. 9 :	Ecole de Glasgow : <i>The Harbour Light</i> (David Martin), vol. 8 : 113.....	184
Fig. 10 :	Ecole de Glasgow : <i>Stacking Hay</i> (William Kennedy), vol. 8 : 95.....	184
Fig. 11 :	Ecole de Newlyn : <i>The Bride</i> (Frank Bramley), vol. 7 : 9.....	189
Fig. 12 :	Ecole de Newlyn : <i>Motherhood</i> (Caroline Gotch), vol. 7 : 123.....	189
Fig. 13 :	<i>A Book Plate for Major-General Gosset</i> (Robert A. Bell), vol. 1 : 251.....	195
Fig. 14 :	<i>A Book Plate for J. L. Propert, Esq.</i> (Aubrey Beardsley), vol. 1 : 251.....	195
Fig. 15 :	Ecole de Birmingham : <i>A Reading from Herrick</i> (Celia A. Levetus), vol. 9 : 103.....	197
Fig. 16 :	Ecole de Birmingham : <i>Binnorie, O Binnorie !</i> (Evelyn Holden), vol. 9 : 165.....	197
Fig. 17 :	<i>Ill Omen</i> (Frances Macdonald), vol. 10 : 175.....	201
Fig. 18 :	<i>Ysighlu</i> (Herbert McNair), vol. 10 : 93.....	201
Fig. 19 :	"So the wind drove us..." (Patten Wilson), vol. 11 : 305.....	206
Fig. 20 :	<i>Ferry Bridge</i> (Charles Pears), vol. 12 : 309.....	206
Fig. 21 :	<i>Design for a Fan</i> (Charles Conder), vol. 4 : 191.....	206
Fig. 22 :	Couverture <i>Yellow Book</i> volume 3 (Aubrey Beardsley).....	304
Fig. 23 :	<i>La Dame aux Camélias</i> (Aubrey Beardsley), vol. 3 : 57.....	304

Fig. 24 :	Page de titre <i>Yellow Book</i> volume 1 (Aubrey Beardsley).....	309
Fig. 25 :	<i>The Slippers of Cinderella</i> (Aubrey Beardsley), vol. 2 : 95.....	309
Fig. 26 :	<i>Portrait of Mrs Patrick Campbell</i> (Aubrey Beardsley), vol. 1 : 157.....	312
Fig. 27 :	<i>The Mysterious Rose Garden</i> (Aubrey Beardsley), vol. 4 : 269.....	312
Fig. 28 :	<i>The Comedy-Ballet of Marionettes I</i> (Aubrey Beardsley), vol. 2 : 87.....	318
Fig. 29 :	<i>The Comedy-Ballet of Marionettes II</i> (Aubrey Beardsley), vol. 2 : 89.....	318
Fig. 30 :	<i>The Comedy-Ballet of Marionettes III</i> (Aubrey Beardsley), vol. 2 : 91.....	318
Fig. 31 :	<i>Portrait of Himself</i> (Aubrey Beardsley), vol. 3 : 51.....	321
Fig. 32 :	<i>Frontispiece to Juvenal</i> (Aubrey Beardsley), vol. 4 : 288-289.....	325
Fig. 33 :	<i>The Yellow Dwarf</i> (Max Beerbohm), vol. 11 : 9.....	368
Fig. 34 :	<i>Fine Feathers Make Fine Birds</i> (Amelia Bäuerle), vol. 13 : 151.....	406
Fig. 35 :	<i>The Fairy Prince</i> (Charles Conder), vol. 13 : 289.....	406
Fig. 36 :	<i>The Mantlepiece</i> (Philip Wilson Steer), vol. 5 : 167.....	410
Fig. 37 :	<i>The Mirror</i> (Edmund Joseph Sullivan), vol. 13 : 235.....	410
Fig. 38 :	<i>The Mirror</i> (Fred Ryland), vol. 6 : 279.....	412
Fig. 39 :	<i>Vanity</i> (David Young Cameron), vol. 13 : 9.....	412
Fig. 40 :	<i>Portrait of Himself</i> (Philip Wilson Steer), vol. 2 : 173.....	453
Fig. 41 :	<i>The Lion Comique</i> (Walter Sickert), vol. 3 : 139.....	453
Fig. 42 :	<i>The Old Bedford Music-Hall</i> (Walter Sickert), vol. 2 : 221.....	456
Fig. 43 :	<i>The Old Oxford Music Hall</i> (Walter Sickert), vol. 1 : 85.....	456
Fig. 44 :	<i>A Vision</i> (Ethel Reed), vol. 13 : 127.....	500
Fig. 45 :	<i>A Dream</i> (Margaret Macdonald), vol. 10 : 163.....	500

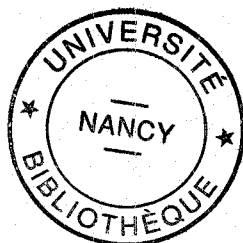
TABLE DES MATIERES

Volume I

INTRODUCTION : SITUATION DU PERIODIQUE ARTISTIQUE ET LITTERAIRE A LA FIN DU DIX-NEUVIEME SIECLE.....	4
PARTIE I : TRADITIONS ET INNOVATIONS — LE <i>YELLOW</i> BOOK OU L'ART DU COMPROMIS.....	25
<i>Chapitre 1 : La génèse.....</i>	<i>26</i>
Une naissance légendaire.....	26
La Bodley Head.....	32
<i>Chapitre 2 : Présentation générale du <i>Yellow Book</i>.....</i>	<i>40</i>
Description du nouveau périodique.....	40
L'appel des contributions.....	53
Les principes fondamentaux.....	65
<i>Chapitre 3 : L'évolution du <i>Yellow Book</i>.....</i>	<i>78</i>
L'�re Beardsley.....	78
Le procès Wilde.....	89
Le chant du cygne.....	94
<i>Chapitre 4 : Le <i>Yellow Book</i>, vitrine des années 1890 (I) — la partie littéraire.....</i>	<i>100</i>
Vers une définition de la notion de décadence.....	100
La poésie du <i>Yellow Book</i>	108
La prose du <i>Yellow Book</i>	122
<i>Chapitre 5 : Le <i>Yellow Book</i>, vitrine des années 1890 (II) — la partie artistique.....</i>	<i>170</i>
Situation de l'art dans les années 1890.....	171
La peinture : impressionnistes et plein-airistes.....	177
L'illustration : arts décoratifs et art nouveau.....	190
Autres tendances artistiques des années 1890.....	205
<i>Chapitre 6 : Un titre-masque.....</i>	<i>210</i>
Le symbolisme du jaune.....	210
Couleur jaune et jeu de masques.....	221

PARTIE II : DERRIERE LES RIDEAUX JAUNES.....	226
Sous-partie I : Les acteurs du <i>Yellow Book</i>.....	227
<i>Chapitre 7 : La notion de masque dans les années 1890.....</i>	<i>228</i>
Quelques rappels	228
Les influences	233
<i>Chapitre 8 : La coterie masquée du <u>Yellow Book</u>.....</i>	<i>244</i>
Dandys fin de siècle.....	244
Pseudonymes et noms de plume	258
Les conversions fin de siècle	267
Les légendes jaunes de la "génération tragique"	278
<i>Chapitre 9 : Oscar Wilde et la "vérité des masques"</i>	<i>288</i>
Le motif du masque dans l'oeuvre d'Oscar Wilde	288
Oscar Wilde acteur : la chute de l'équilibriste.....	295
Sous-partie II : La notion de masque dans les contributions d'Aubrey Beardsley, Henry Harland et Max Beerbohm.....	301
<i>Chapitre 10 : Aubrey Beardsley</i>	<i>302</i>
Jeux sur le masque, la surface et l'artifice.....	302
Théâtralité de l'oeuvre de Beardsley	316
Derrière le masque	323
<i>Chapitre 11 : Henry Harland.....</i>	<i>333</i>
L'"aristocratie" des nouvelles de Harland	333
L'art de la mémoire et de la fragmentation	348
Le motif du masque dans "Merely Prayers", "The Invisible Prince" et "Flower of the Clove".....	357
Masques et jeux d'identité : le "Yellow Dwarf"	367
<i>Chapitre 12 : Max Beerbohm</i>	<i>378</i>
Les essais du <i>Yellow Book</i> : jeux d'artifice et masques narratifs	378
"The Happy Hypocrite" ou le masque dans le masque	392
Sous-partie III : Généralisation aux autres contributions	402
<i>Chapitre 13 : Jeux de masques et d'artifice</i>	<i>404</i>
Décors artificiels et style artiste.....	404
Motifs dérivés du masque	435
L'image du spectacle.....	447
La vie comme théâtre	459

<i>Chapitre 14 : L'artiste et sa création</i>	465
L'isolement de l'artiste maudit.....	465
Création artistique et "artifice d'éternité"	479
<i>Chapitre 15 : A la recherche de l'identité perdue</i>	485
Souvenirs d'enfance.....	485
Les premiers pas de l'inconscient.....	498
Fragmentation et quête ontologique.....	516
CONCLUSION : LE <i>YELLOW BOOK</i> — MIROIR DES ANNEES	
1890	528
INDEX	540
TABLE DES ILLUSTRATIONS	557



Cette Thèse a été réalisée par :

MARC et FILS s.a.
21, Rue des Carmes
54000 NANCY
☎ 83.35.29.36

MOTS-CLEFS : *artifice ; artiste maudit ; art nouveau ; arts décoratifs ; Beardsley (Aubrey) ; Beerbohm (Max) ; Bodley Head ; dandysme ; décadence ; esthétisme ; fin de siècle ; fragmentation ; "génération tragique" ; Harland (Henry) ; impressionnisme ; Lane (John) ; masques ; mémoire esthétique ; nouveau réalisme ; "petites revues" ; pseudonymie ; rêve ; théâtralité ; Wilde (Oscar) ; Yellow Book.*

RESUME : D'avril 1894 à avril 1897, le *Yellow Book*, "petite revue" publiée par John Lane de la Bodley Head sous la direction d'Aubrey Beardsley et Henry Harland, symbolisa auprès du public victorien les excès de l'avant-garde artistique et littéraire alors englobés sous le terme péjoratif de "décadence". Le but de cette étude est de démontrer que le périodique, loin de représenter une quelconque tendance, reflétait le foisonnement de manifestations artistiques et littéraires de la fin du dix-neuvième siècle, et était un excellent miroir de sa décennie. La première partie présente le *Yellow Book*, ses buts et ses aboutissements, et montre que la notion de décadence qui lui fut longtemps attachée n'était que le fruit d'une volonté délibérée, de la part de ses rédacteurs en chef, de faire passer le périodique pour ce qu'il n'était pas afin de le rendre plus médiatique. La seconde partie se propose d'analyser le pourquoi de cette attitude en se concentrant sur l'utilisation de la notion de masque chez les collaborateurs du *Yellow Book* et sur la théâtralité ambiante de toute la décennie. Les contributions d'Aubrey Beardsley, Max Beerbohm et Henry Harland sont étudiées en détails et permettent de mettre en avant les grandes directions suivies par les nombreux collaborateurs du périodique dans leurs dessins, tableaux, poèmes, nouvelles ou essais : goût prononcé pour l'artifice, utilisation d'un langage suggestif annonçant le symbolisme, développement des grandes images de l'artiste maudit, de la danseuse et de l'actrice de théâtre, intérêt grandissant pour le fonctionnement de l'esprit humain et le mécanisme de la mémoire, des rêves, voire de l'inconscient. Le dernier chapitre généralise ces notions récurrentes à l'ensemble des auteurs et artistes du périodique et débouche sur la notion de fragmentation, inhérente à l'art fin de siècle, qui reflétait les interrogations ontologiques de toute la génération. La conclusion est que le *Yellow Book* symbolise les qualités et les défauts d'une période en quête d'identité. Ancré dans le vingtième siècle, il ne parvint jamais à se démarquer totalement de ses bases victoriennes, et comme la décennie des années 1890, il ne pouvait qu'être voué à un échec rapide car si ses collaborateurs surent exprimer le dilemme de la surface et de la profondeur, du sujet et de l'objet, ils furent incapables de le résoudre de façon satisfaisante.