

COULEUR ET TRANSPARENCE À L'ÈRE DES PROCÉDÉS PHOTOMÉCANIQUES

La diffusion de l'illustration en couleur dans les premières années du XX^e siècle en Grande-Bretagne provoqua une rupture considérable. Les contemporains émerveillés découvraient dans les images de Edmund Dulac, Arthur Rackham ou Kay Nielsen une forme de légèreté et de transparence liée à l'utilisation de la couleur et à ses effets de surface, dont a témoigné l'exposition *The Age of Enchantment* qui s'est tenue en 2007 à la Dulwich Picture Gallery à Londres¹. Les dessins, lavis et aquarelles originaux pouvaient désormais être reproduits avec une qualité croissante grâce aux procédés photomécaniques qui ne cessaient de se perfectionner depuis les années 1880² et permettaient de rendre les effets ondoyants de l'eau ou la qualité translucide du verre, du vitrail et des gemmes. L'illustration en couleur n'était bien souvent que l'un des supports d'expression de ces artistes polyvalents versés dans les arts appliqués et dans les pratiques de transmédiation héritées de l'esthétique Arts and Crafts, si l'on songe à l'Écossaise Jessie Marion King ou l'Irlandais Harry Clarke. Mais en ce qui concerne le livre, les progrès technologiques entraînèrent une véritable libération du trait graphique et de la couleur.

La réception de l'illustration en couleur reflète trois paramètres esthétiques et technologiques : son positionnement vis-à-vis des arts graphiques en noir et blanc qui prévalaient dans l'illustration jusqu'au tournant du siècle (à commencer par la gravure), son lien avec la photographie, et la résurgence du clivage entre ligne et couleur. D'autre part, le statut artistique de l'image d'illustration est revendiqué aussi bien par les illustrateurs que par les critiques d'art. Elle s'émancipe précisément à l'époque où de multiples moyens de reproduction photomécaniques se font

¹ On peut consulter le site du musée :

http://www.dulwichpicturegallery.org.uk/exhibitions/past_exhibitions/the_age_of_enchantment.aspx

² Voir Martin Hardie, *English Coloured Books*, 1906, London: Fritz House Books, 1990, pp. 292-296 et Simon Houfe, *Fin de Siècle: The Illustrators of the Nineties*, London: Barries & Jenkins, 1992, p. 25. La trichromie et la quadrichromie dérivent du procédé de reproduction en simili (« half-tone ») pour les illustrations en noir et blanc, perfectionné en 1882 par Georg Meisenbach. Elles deviennent viables à la fin du XIX^e siècle et sont régulièrement utilisées dans l'édition dans les premières années du XX^e siècle.

concurrence et donnent lieu à de nombreux débats et exposés techniques et esthétiques. S'exprime alors la nécessité constante de définir les limites du bon goût et les critères du jugement esthétique puisque les innovations techniques apportent leur lot annuel de nouveautés : le perfectionnement des procédés photomécaniques entraîne un repositionnement des artistes, critiques et collectionneurs, et la définition de catégories dont les frontières ne sont pas toujours étanches, et qui peuvent se concevoir selon des oppositions terme à terme impliquant certains chevauchements : art en noir et blanc et art de la couleur, productions commerciales et tirages limités, procédés photomécaniques et art individuel, maîtrise de la ligne et effusion de la couleur. En ce qui concerne le livre illustré, il faut également prendre en compte deux paradigmes reflétés et définis par le discours critique, mais pas nécessairement de façon explicite. Ils peuvent être décrits selon l'opposition suivante : la page est conçue comme un espace gravé, qui reçoit une empreinte originale et unique. Placée sous le signe symbolique de la Table de la Loi, cette surface imprimée met en exergue sa matérialité et le poids de son support. La page illustrée est aussi un lieu de transmutation, métamorphose et cristallisation, lié à la fin du XIX^e siècle à des motifs récurrents tels que Ondine et le paon, et dont le statut particulier est souligné par la position en hors texte des planches en couleur dans les éditions bibliophiliques du début du XX^e siècle. Cette évolution significative de l'art du livre illustré est évoquée en 1906 par Martin Hardie, artiste et bibliothécaire au Victoria and Albert Museum : « It may be noted that in most modern coloured books the text is frankly subservient to the illustrations. The three-colour process has produced the paradoxical result that the plates make the book, while the text merely illustrates »³.

Afin de restreindre le champ de cet article, la plupart des sources primaires sont tirées de la revue *The Studio*, de sa création en 1893 jusqu'à 1914. La critique d'art pratiquée dans les pages de ce périodique influent orientait la réception des œuvres de manière didactique et définissait le goût de l'amateur éclairé. Son fondateur Charles Holme avait souhaité créer un magazine d'art moderne illustré dédié à l'actualité de l'art académique et des arts décoratifs en Grande-Bretagne, en Europe et aux États-Unis, mais aussi au Japon ou en Chine. Diffusée à l'étranger, cette revue existait également sous forme d'éditions internationales⁴. *The Studio* est

³ Hardie, *op. cit.*, p. 297.

⁴ Sur le fonctionnement de la revue, voir Simon Houfe, *op. cit.* et John McIntyre, « Robert Anning Bell (1863-1933): A Quintessential Illustrator of his Time », *The IBIS Journal* 4 (2011): pp. 7-61.

caractérisé par un grand éclectisme qui reflète un idéal d'union des arts. Les articles sur les illustrateurs et artistes contemporains s'insèrent dans un large ensemble portant sur de nombreuses pratiques artistiques telles que la sculpture sur bois, le vitrail et la porcelaine, et qui s'inscrit dans ce que Rachel Teukolsky définit comme « a prismatic assemblage of texts, spaces, institutions, and practices » dans son ouvrage sur le discours esthétique victorien⁵. Apparaît à la lecture de *The Studio* une tension éloquente entre matérialité et opacité d'une part, transparence et légèreté d'autre part. Afin de rendre compte du statut de l'illustration dans ce contexte esthétique, il est fructueux de mettre en regard des pratiques différentes mais qui répondent néanmoins aux mêmes enjeux, que deux exemples précis contribueront à définir : le motif de l'ocelle du paon et la décoration d'un intérieur.

Libération de la ligne et effusion de la couleur

The Studio est associé à la diffusion de l'Art Nouveau et s'inscrit dans la tradition du mouvement Arts and Crafts, célébrant l'importance donnée à l'artisanat dans la conception d'un art total, tout en soulignant progressivement le fait qu'il est temps d'apporter un nouveau souffle à des pratiques devenues imitatives et figées. Dans les années 1890, *The Studio* fait la part belle à la renaissance typographique inaugurée par la création des presses privées de William Morris (Kelmscott Press, 1891-1898), de Charles Ricketts et Charles Shannon (The Vale Press, 1896-1905), ainsi que de Lucien Pissaro qui collabora avec ces derniers (Eragny Press, 1894-1914). Ce mouvement est également lié à l'émergence de nombreuses revues et magazines expérimentaux, et se caractérise par l'attention portée à la matérialité du support et par le changement de statut de la gravure sur bois, revendiquée par les bibliophiles et les artistes comme art plastique autonome. Sont déclinées de manière remarquable toutes les nuances du noir et blanc obtenues par le travail de l'artiste sur des bois originaux. Avec les créations issues de Kelmscott Press, et en dépit des motifs floraux et textiles utilisés, le livre illustré acquiert la solidité symbolique de la pierre gravée, de par la référence directe ou implicite à la xylographie des incunables, et partant, au texte de la Bible. L'édition des *Canterbury Tales* de Geoffrey Chaucer (1896) en est l'exemple extrême, comme le souligne Charles Ricketts : « With such pomp of circumstance they [such books] become more and

⁵ Rachel Teukolsky, *The Literate Eye: Victorian Art Writing and Modernist Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press, 2009, p. 3.

more large [...]; certain books like the Chaucer should be perused at a lectern »⁶. Ce mouvement s'accompagne d'une critique souvent sévère de la production industrielle et mécanique, et de la reproduction photographique perçue par ses détracteurs comme étant mécanique, impersonnelle, voire vulgaire⁷. Au tournant du siècle le marché restreint de l'estampe et des œuvres autographes en noir et blanc fait peu de place aux reproductions photographiques. En témoigne encore en 1906 l'affirmation péremptoire de Martin Hardie : « It can be understood that a collector may treasure an aquatint, a chromo-lithograph, a coloured wood-engraving – but a process plate, never »⁸.

Or, avec la diffusion des moyens de reproductions photographiques qui permettent de se dispenser de la phase de gravure d'une image originale⁹, on assiste à une véritable libération du trait, puisque l'on peut désormais reproduire directement des dessins au crayon et à l'encre, aussi bien que des lavis et aquarelles, et modifier le format de l'image originale. Cette libération du trait doit être comprise dans un sens esthétique aussi bien que moral : elle est caractérisée par une fluidité textile, et l'on pense ici aux « broderies » de Aubrey Beardsley dans *The Rape of the Lock* (1896), dont le sous-titre spécifie : « embroidered with nine drawings ». Le jeune prodige décadent anime dès le début de sa courte carrière le trait figé des ouvrages issus de Kelmscott Press : mi-hommage, mi-pastiche, ses illustrations pour *Le Morte Darthur* (1893-1894) opèrent une première rupture. Un critique de *The Studio* estime ainsi que « [Beardsley's] interwoven brambles [...] diverted half the decorative illustrators of the civilised world »¹⁰. On voit par ailleurs

⁶ Charles Ricketts, *A Defence of the Revival of Printing*, London: Hacon & Ricketts, The Ballantyne Press, 1899, p. 11.

⁷ Cette opinion répandue est reflétée dans de nombreux articles de *The Studio*, mais on trouve également l'avis opposé : dès les premiers volumes, le potentiel artistique de la photographie est affirmé. Il va parfois de pair avec une mise en garde contre ce qui est perçu comme une certaine forme d'archaïsme, le refus de recourir à des outils technologiques modernes.

⁸ Hardie, *op. cit.*, p. 294.

⁹ La disparition du graveur qui grave sur bois le dessin de l'artiste est envisagée dès les premiers temps de la photographie, par W.H. Fox Talbot notamment. Mais il faut toutefois préciser que le graveur ne disparaît pas dans les procédés photomécaniques (« process » en anglais), car il est souvent amené en dernier ressort à retoucher la plaque d'impression. Les procédés photomécaniques dérivent d'ailleurs en partie des techniques de la gravure et de l'estampe. Voir à ce sujet Sylvie Aubenas, « La Photographie est une estampe. Multiplication et stabilité de l'image », in Michel Frizot (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie* (2001), pp. 225-231. Lorsque l'on parle d'image originale, il faut entendre que la reproduction d'un dessin est jugée fidèle à l'original dans la première phase de reproduction.

¹⁰ « The Work of Mr. Selwyn Image - Part I », *The Studio* vol. 14 (1898): p. 8. Beardsley participe au lancement du magazine. Voir Simon Houfe, *op. cit.*, p. 68 et Nicholas Frankel, « Aubrey Beardsley 'Embroiders' the Literary Text », in Richard Maxwell (ed.), *The Victorian Illustrated Book*, Charlottesville & London: Virginia University Press, 2002, pp. 259-296.

apparaître dans ses dessins les ocelles de la queue du paon, motif régulier parsemant la traîne de La Beale Isoud ou œil unique décorant les atours de Salomé¹¹. Le paon est bien sûr l'un des symboles de l'esthétisme et de l'art décadent. Il est associé à Aubrey Beardsley, qui visita la « peacock room » décorée par Whistler en 1891. Le genre du paon est d'ailleurs ambivalent. Voici ce qu'en dit Charles Darwin, qui s'est beaucoup intéressé à cet oiseau, nous y reviendrons : « the peacock with his long train appears more like a dandy than a warrior, but he sometimes engages in fierce contests »¹². L'analogie textile entre trait graphique et broderie témoigne d'une féminisation du trait, et de manière générale d'une redéfinition genrée de l'illustration fin de siècle, comme l'a démontré Lorraine Janzen Kooistra qui voit non seulement dans l'illustration une figure féminine émancipée du texte masculin, mais encore un mode de « bitextualité » travaillant les relations entre image et texte¹³.

Dans les dernières années du XIX^e siècle, la trichromie ne produit que des résultats imparfaits. Le procédé artisanal de xylographie en couleur utilisé avec succès par l'éditeur Edmund Evans pour reproduire les illustrations de Randolph Caldecott, Kate Greenaway et Walter Crane à partir des années 1870 n'était pas non plus adapté à la reproduction d'aquarelles, de peinture ou de lavis. Martin Hardie le constate dans *English Coloured Books* : « the transparency of water-colour [was] lost »¹⁴. Comme en témoignent les ouvrages sur l'art de l'illustration de Joseph Pennell et Henry Blackburn, on pressent néanmoins que les prochains progrès techniques vont révolutionner l'art du livre¹⁵. En 1898, le chromophile Gleeson White, l'un des fondateurs de *The Studio*, fait l'éloge du peintre Gerald Moira et de la couleur, « a sense which has been in danger of perishing »¹⁶ dans un monde urbain qu'il décrit comme étant monochrome. Ce qui suit ressemble en effet à une libération

¹¹ Les illustrations « La Beale Isoud at Joyous Guard » dans *Le Morte Darthur* et « The Peacock Skirt » dans *Salome* de Oscar Wilde (1894) sont facilement visibles en ligne. On peut suivre les liens suivants: <http://www.victorianweb.org/art/illustration/beardsley/13.html>
<http://www.victorianweb.org/art/illustration/beardsley/3.html>

¹² Charles Darwin, *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, 1871, London: John Murray, 1882, p. 364.

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

¹⁴ Hardie, *op. cit.*, p. 272.

¹⁵ Henry Blackburn, *The Art of Illustration*, London: W.H. Allen, 1894. Joseph Pennell, *The Illustration of Books: A Manual for the Use of Students*, London: T.F. Unwin, 1896. Pennell fait les remarques caractéristiques suivantes : « in the near future colour work will play a very important part » (p. 14) mais pour le moment certains essais se résument à « crudeness, vulgarity and mud » (p. 110). Voir aussi Martin Hardie, *op. cit.*, pp. 294-296.

¹⁶ Gleeson White, « Mr. Moira's Paintings and Bas-Reliefs », *The Studio* vol. 12 (1898): p. 231.

de la couleur : dans les premières années du XX^e siècle s'ouvre the « age of enchantment », ère des livres d'étrennes édouardiens somptueusement illustrés¹⁷. En 1907, *The Studio* fait état de « the formidable competition of colour books »¹⁸ à laquelle le livre illustré en noir et blanc doit faire face. En 1914, le marché est bien établi et l'avalanche de publications (« the now customary orgy of colour books »¹⁹) séduit le public au même titre que les Ballets Russes, Diaghilev ayant d'ailleurs été inspiré en retour par Beardsley puisque le motif des ocelles de paon se retrouve sur certains costumes dessinés par Léon Bakst²⁰.

Néanmoins l'usage de la couleur en illustration ne va pas de soi. Il doit en effet être soigneusement contrôlé et délimité. Au fil des *reviews* de *The Studio*, un conflit latent se fait jour, résurgence de la rivalité entre coloristes et partisans du *designo* : se dessine en effet une opposition entre les arts graphiques en noir et blanc et la reproduction photomécanique de la couleur. Toutefois, si l'emploi immodéré de la couleur est critiqué, son usage mesuré est apprécié lorsqu'elle est circonscrite par la ligne du dessin ou intégrée à un ensemble harmonieux. On notera également que la chromoxylographie japonaise est admirée par les partisans de l'estampe et de l'autographe parce qu'elle est entièrement manuelle et artisanale²¹. Mais pour revenir au conflit entre la ligne et la couleur, des avis critiques significatifs sont émis à propos des illustrations de Arthur Rackham et viennent tempérer une réception généralement élogieuse²². Ainsi en 1909 à propos de *A Midsummer Night's Dream* (William Heinemann, 1908) : « It is wrong for the black ink lines round the trees to come into conflict with the colour scheme »²³. Et en 1914 lors de la parution de *Mother Goose* chez Heinemann : « On occasions he has been apt to spoil a beautiful drawing by the attempt to combine opaque masses of black ink with

¹⁷ Rodney Engen, *The Age of Enchantment. Beardsley, Dulac and their Contemporaries, 1890-1930*, London: Scala Publishers and Dulwich Picture Gallery, 2007. Rodney Engen voit dans ces publications un antidote à la décadence fin de siècle. Elles en sont aussi la conséquence directe.

¹⁸ Anonyme, « Reviews and Notices », *The Studio* vol. 39 (1907): p. 365.

¹⁹ Anonyme, « Reviews and Notices », *The Studio* vol. 60 (1914): p. 332. Les ouvrages en couleur les plus remarquables cités dans ce volume sont *In Powder and Crinoline* illustré par Kay Nielsen, *Princess Badoura* illustré par Edmund Dulac, *Mother Goose* de Arthur Rackham, et *Tale of Lohengrin* illustré par Willy Pogany.

²⁰ Engen, *op. cit.*, p. 14.

²¹ Gleeson White, « The Coloured Prints of Mr. W.P. Nicholson », *The Studio* vol. 12 (1898): pp. 177-183. À propos des chromoxylographies de W.P. Nicholson, White fait l'éloge de l'authenticité des images, de leur simplicité et de l'absence de détails superflus, c'est-à-dire d'une maîtrise du trait.

²² En témoigne un article de Alfred L. Baldry qui présente Rackham comme un aquarelliste reconnu avant d'être illustrateur : « Arthur Rackham: A Painter of Fantasies », *The Studio* vol. 34 (1905): pp. 189-201.

²³ Anonyme, « Reviews and Notices », *The Studio* vol. 45 (1909): p. 337.

transparent colours »²⁴. Pour reprendre les termes employés par David Batchelor dans *Chromophobia*, on perçoit en outre une opposition genrée entre chromophilie et chromophobie, qui n'est pas nouvelle et participe de la défiance envers la matérialité du livre illustré : matérialité et couleur sont féminines et dionysiaques, des facteurs de contamination et de corruption auxquels s'opposent la spiritualité de la ligne apollinienne et l'austérité du noir et blanc²⁵. La rivalité entre les deux plus grands illustrateurs en couleur de l'époque, Arthur Rackham et Edmund Dulac, reflète le conflit esthétique entre la ligne germanique du premier et le style orientalisant du second qui illustre plusieurs contes des Mille et Une Nuits réécrits par Laurence Housman dans *Stories from the Arabian Nights* (1907) et *Princess Badoura* (1913).

À la fin du XIX^e siècle, la gravure sur bois est volontiers décrite selon des connotations de masculinité et de virilité, et caractérisée par les qualités que l'on attribue à la ligne graphique héritée de Rembrandt et Dürer : « reticence of workmanship, economy, and expressiveness of 'line' »²⁶. En 1898, le peintre et critique Alfred Lys Baldry s'interroge sur l'avenir de la gravure sur bois et de ce qu'il nomme « virile design and draughtmanship »²⁷. Il explique qu'elle a été « punie » pour avoir outrepassé ses limites et être devenue purement reproductive : en s'adonnant à la pratique dévoyée de la reproduction d'effets picturaux, elle est devenue mécanique et imitative, à l'instar de la photographie²⁸. Selon lui l'espoir réside dans les ateliers de la Birmingham School of Art, où l'on pratique les arts appliqués dans la droite ligne de William Morris, comme en témoigne le travail de l'une de ses figures de proue, Bernard Sleight. Notons également que la gravure sur bois est considérée comme un art proprement anglais, et plus précisément anglo-saxon. Elle est en cela proche de la sculpture sur bois, comme on le voit dans un article de 1897 intitulé « Early Scandinavian Wood-Carvings » où l'archéologue et historien de l'art John Romilly Allen évoque « ancient glories of the Arts and Crafts in which the Anglo-Saxon was wont formerly to excel »²⁹ et la communauté ethnique et

²⁴ Anonyme, « Reviews and Notices », *The Studio* vol. 60 (1914): p. 248.

²⁵ David Batchelor, *Chromophobia*, London: Reaktion Books, 2000, pp. 22-28, 95. Lorraine Janzen Kooistra a montré que les livres d'étoffes illustrés des années 1860 sont souvent méprisés par la critique car ils font appel aux sens et aux émotions. Voir : « A Modern Poetry of Sensation: Three Christmas Gift Books and the Legacy of Victorian Material Culture », in Colette Colligan and Margaret Linley (ed.), *Media, Technology, and Literature in the Nineteenth Century: Image, Sound, Touch*, Aldershot: Ashgate, 2011, pp. 107-136.

²⁶ Frederick Wedmore, « Expressive Line », *The Studio* vol. 14 (1898): p. 174.

²⁷ Alfred Lys Baldry, « The Future of Wood-Engraving », *The Studio* vol. 12 (1898): p. 10.

²⁸ *Ibid.*, p. 13.

²⁹ John Romilly Allen, « Early Scandinavian Wood-Carvings », *The Studio* vol. 10 (1897): p. 11.

artistique formée par les Celtes, les Saxons et les Scandinaves, par opposition aux styles étrangers venus d'Inde et du Japon.

Le magazine est toutefois très éclectique et cosmopolite. Il accueille dans ses pages de nombreuses créations « exotiques » qui nuancent cette vision quelque peu sévère d'un art anglo-saxon. Il fait la part belle aux reproductions d'œuvres caractérisées par une ligne graphique mouvante, ondoyante, des couleurs chatoyantes, et des effets irisés, comme en témoignent les reproductions photographiques d'objets décoratifs du Japon et de Chine. Au fil des pages, deux types d'images produites en Grande-Bretagne apparaissent de manière récurrente : les sirènes et créatures marines telles que les Filles du Rhin et les paons, des motifs que l'on retrouve sur de multiples supports, illustrations, vitraux, papiers peints ou encore broderies.

Ainsi, un contraste frappant apparaît entre l'article de Baldry sur la gravure cité plus haut et l'article qui le suit immédiatement et qui porte sur les vases du peintre et maître verrier Louis C. Tiffany. Cecilia Waern, par ailleurs auteur d'une monographie sur John La Farge (1896), y décrit le procédé « favrile », mis au point par Tiffany au début des années 1890 et utilisé pour fabriquer toutes sortes d'objets décoratifs, bijoux et vitraux. Sont notamment reproduits un vase « peacock » ainsi que le vitrail intitulé « Deep Sea Window »³⁰. L'auteur regrette d'ailleurs que les photographies soient en noir et blanc : « it is so hard to do it justice in black and white and mere words »³¹. Car elle met en effet l'accent sur « iridescence and texture »³², c'est-à-dire les reflets irisés et les jeux de lumière, les accidents de surface et les textures variées.

L'ocelle du paon

Deux exemples vont maintenant permettre de préciser les termes de cet attrait pour la couleur, et, de manière détournée, d'explicitier certains aspects de la réception de l'illustration en couleur. Prenons pour commencer le motif du paon. La parure du paon, l'oiseau de Junon, n'est pas le résultat d'une métamorphose mais du

³⁰ Cecilia Waern, « The Industrial Arts of America: II. The Tiffany or 'Favrile' Glass », *The Studio* vol. 14 (1898): p. 17, p. 21. L'année suivante est publié un article admiratif de la débauche de couleur dans les vases « favrile », mais critiquant l'importance accordée aux formes aléatoires du verre non contenue par un motif d'ensemble : Horace Townsend, « American and French Applied Art at the Grafton Galleries », *The Studio* vol. 17 (1899): pp. 39-44.

³¹ Waern, *op. cit.*, p. 19.

³² *Ibid.*, p. 20.

meurtre d'Argus aux cent yeux que la déesse recueille pour en couvrir le plumage de l'oiseau comme autant de « pierres précieuses sur sa queue étoilée »³³. Cette comparaison des ocelles avec des pierres précieuses est reprise par Charles Darwin dans *The Descent of Man* où il cite la description que fait le naturaliste Jean-Baptiste Bory de Saint-Vincent du poisson « Peacock Labrus »³⁴. Le paon est souvent cité pour la beauté de ses ornements qui jouent un rôle prépondérant dans la parade nuptiale, et par conséquent dans le processus de sélection naturelle. Darwin juge que les ocelles, comparables à une pupille sertissant un iris, sont l'un des plus beaux objets du monde naturel³⁵ en raison de l'intensité de leur couleur bleue, de leurs reflets irisés et de leur transparence partielle : « a part of the disc is surrounded by an almost transparent one, which gives it a highly finished aspect »³⁶.

Rachel Teukolsy a analysé le rôle central joué par Darwin dans « l'esthétique biologique » contemporaine³⁷ : les discours utopiques, esthétiques et scientifiques de la deuxième moitié du XIX^e siècle recourent aux mêmes métaphores de l'ornement, et l'on conçoit l'évolution de la vie des formes artistiques par analogie avec la sélection naturelle, et réciproquement la nature comme une artiste³⁸ : l'évolution des formes a mené à l'apparition d'une myriade de motifs, doués d'une vie autonome, comme on le voit dans *Grammar of Ornament* de Owen Jones (1856), et, parallèlement, au développement du goût chez les animaux, notamment chez les femelles³⁹. Si la beauté des ornements du paon attire les femelles qui étudient attentivement ses plumes afin de choisir le plus beau géniteur⁴⁰, c'est qu'elles exercent un jugement d'ordre esthétique. Dans son chapitre de conclusion, Darwin souligne en effet, à propos de l'espèce « Argus Pheasant » : « the aesthetic capacity of the females having been advanced through exercise or habit, just as our own taste is gradually improved »⁴¹.

L'œil de la femelle du paon, du spectateur et du critique est attiré par les reflets irisés, les couleurs intenses, les effets de surface et une transparence partielle. Cet œil regardant un autre œil (celui de l'ocelle) est l'organe sensible du

³³ Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris : Gallimard, 1992, p. 68.

³⁴ Darwin, *op. cit.*, p. 342.

³⁵ *Ibid.*, pp. 427-8.

³⁶ *Ibid.*, p. 430.

³⁷ Teukolsky, *op. cit.*, p. 156.

³⁸ *Ibid.*, pp. 157-8.

³⁹ *Ibid.*, pp. 157, 161-2.

⁴⁰ Darwin, *op. cit.*, p. 401.

⁴¹ *Ibid.*, p. 616.

jugement esthétique. L'exercice de cette faculté est bien la finalité des articles de *The Studio*, et l'on pourrait voir dans l'ocelle du paon le symbole de ce jugement autonome, fruit d'une vision personnelle et subjective, d'une expérience esthétique qui se veut directe tout en étant façonnée par le discours critique. L'ocelle est aussi un signe doué d'ubiquité, signalant le pouvoir que l'image acquiert au XIX^e siècle.

Un intérieur

Le jugement esthétique s'exerce aussi bien pour les plumes de paon que pour l'art du livre et la décoration intérieure, ce qui nous mène à envisager un second exemple. L'objet livre est l'un des éléments décoratifs de l'espace domestique conçu par William Morris, et dans les pages de *The Studio* il n'est que l'un des artefacts présentés parmi une large gamme de créations. Ce métonyme de la maison – elle-même espace d'union des arts – est conçu de manière architecturale : Charles Ricketts dans le prospectus de The Vale Press (1897) se déclare être « the maker of the decoration, and the builder of the page », et Walter Crane compare le design du livre à un plan d'architecture⁴². L'usage de la couleur est acceptable dans la décoration intérieure dans la mesure où elle est subordonnée au design et concourt à créer un effet d'ensemble. Les toiles colorées du peintre Frank Brangwyn, par exemple, ne peuvent orner que les murs d'un intérieur richement décoré⁴³. De même l'illustration dite « décorative » est intégrée au design du livre de manière équilibrée et le livre illustré des années 1890 révèle une analogie entre graphisme et décoration murale (on songe ici aux procédés de transmédiation chez William Morris, Walter Crane et Charles Heygate Mackmurdo). De nombreuses illustrations en noir et blanc ont une qualité textile, ou représentent tissus, tentures et portières que le lecteur est invité à soulever pour entrer dans le livre, et dont les motifs pourraient être transposés de la page du livre aux murs de la maison, à l'instar de la page de titre de *Green Arras* (1896) de Laurence Housman⁴⁴. Les murs d'un intérieur peuvent en effet faire l'objet d'une décoration conçue comme la page d'un livre, l'un des exemples les plus frappants étant la frise de « Cupid and Psyche » réalisée par

⁴² Walter Crane, *Of the Decorative Illustration of Books Old and New*, London: George Bell & Sons, 1896, p. 184. Charles Ricketts est cité dans « Studio-Talk », *The Studio* vol. 9 (1897): p. 63.

⁴³ James Stanley Little, « Frank Brangwyn and His Art », *The Studio* vol. 12 (1898): p. 8.

⁴⁴ La page de titre est visible sur <http://www.unz.org/Pub/HousmanLaurence-1896>

Edward Burne-Jones et Walter Crane pour la demeure du Comte de Carlisle à Londres, à partir de planches de William Morris pour un projet d'édition abandonné⁴⁵.

Dans un article de 1898 sur une belle demeure londonienne de Holland Park, propriété de A.A. Ionides, Gleeson White décrit un intérieur dont la décoration répond à l'idéal de la « House Beautiful ». Il détaille les papiers peints de William Morris, les décorations en gesso de Walter Crane, les tableaux de Whistler, les estampes et la laque japonaises, ou encore la cheminée dessinée par Thomas Jeckyll qui avait également conçu la décoration de la maison de Frederick Leyland où se trouvait la fameuse « peacock room ». L'auteur souligne que le luxe décoratif de l'ensemble demeure dans des limites respectables, en dépit du fait que les motifs japonisants sont désormais devenus banals et académiques. Mais ce sont les considérations sur la couleur qui retiendront notre attention. Gleeson White compare les surfaces colorées de la salle à manger à celles du vitrail et de l'émail : « Although pitched in the *highest key (next to stained glass)* which craft allows, metal of all shades, from crimson to pale green and silver, has been so deftly *softened by transparent lacquers*, that the result is *the reverse of gaudy*, and as harmonious as a fine piece of ancient metal with *the patina of age* upon it »⁴⁶. Il écrit encore qu'on ne trouve aucun luxe ostentatoire (« no glitter and over-gorgeous ornament »⁴⁷) et que c'est l'harmonie des couleurs qui donne son unité à l'ensemble : « *colour has welded* [the detail] to a certain unity that keeps every item of its scheme duly subordinate to the effect of the whole »⁴⁸. Le recours à la laque adoucit l'intensité des couleurs en créant une impression de transparence et d'unité associée au vitrail et implicitement à l'émail, qui représentent donc à la fois la force, la vivacité presque criarde des couleurs, mais aussi ce qui semble transcender cette matérialité grâce à sa vitrification et la patine du verre qui désamorcent toute perturbation éventuelle. C'est l'effet coloré d'ensemble qui compte (et non la ligne des motifs) car il circonscrit la parade des teintes individuelles, et, comme dans l'ocelle du paon, l'impression de transparence ajoute une touche finale aux reflets irisés : « This rich 'bloom' wherein analysis finds every hue of the prism discreetly employed, is the secret of the

⁴⁵ Anonyme, « The Cupid and Psyche Frieze by Sir Edward Burne-Jones, at No. 1 Palace Green », *The Studio* vol. 15 (1899): pp. 3-13.

⁴⁶ Gleeson White, « An Epoch-Making House », *The Studio* vol. 12 (1898): p. 107, je souligne. Quatre photographies de W.E. Gray illustrant cet article sont reproduites dans Walter Crane, *Ideals in Art*, London: George Bell & Sons, 1905, pp. 131, 258-9, 260 et 261.

⁴⁷ White, *op. cit.*, p. 108.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 110, je souligne.

house »⁴⁹. Cet ensemble prismatique reflète l'unité d'ensemble du jugement esthétique individuel et du discours critique qui à son tour synthétise les impressions perçues comme autant de reflets irisés.

Chromophilie bien comprise, qui se doit, pour goûter les plaisirs de la couleur, d'en contrôler les aspects les plus menaçants, la sensualité et la matérialité teintée d'immoralité. Se rejoue l'appropriation d'idiomes exotiques qui eut cours au siècle précédent, comme l'a montré Vanessa Alayrac à propos de la sinophilie et du goût pour les chinoiseries au XVIII^e siècle, où la nature cosmétique de la couleur est à la fois signe de mœurs policées mais est aussi condamnée car elle est trop voyante et synonyme de duplicité⁵⁰.

Transparence et opacité

La couleur appliquée sur les murs de la maison est à la fois opaque et transparente : elle masque et unifie les surfaces, mais de par sa nature aqueuse, liquide (sous forme de laque, lavis, ou pigment délayé), elle ne représente qu'une fine pellicule transparente. Or, la différence entre transparence et opacité est esthétique et morale, et peut se décliner en une méfiance envers masques et maquillage et une préférence pour la réticence, l'austérité et l'authenticité⁵¹.

Cette ambivalence transparait dans les articles sur la peinture, la décoration intérieure ou l'illustration. Les articles qui portent sur le renouveau de la gravure sur bois mettent l'accent sur son authenticité et sur la nécessité d'une grande maîtrise du geste puisqu'une entaille dans le bois exclut tout repentir et immobilise le trait. Gabriel Mourey, le principal correspondant français de *The Studio*, dans un article de 1898 sur le graveur Auguste Lepère, oppose l'authenticité de l'artiste qui grave ses propres dessins (« no trickery or make-believe in all this ») à l'esprit de dissimulation du peintre (« a happy touch of colour might have covered up the defects »)⁵². Pour

⁴⁹ *Ibid.*, p. 111.

⁵⁰ Communication de Vanessa Alayrac, « Japanning, gilding and dyeing: the orientalisation of colour in the 18th century », conférence *Définition(s) de la couleur*, 12-14 janvier 2012, Université Paris-Diderot.

⁵¹ Deux articles contemporains du *Yellow Book* élaborent une opposition entre réserve et maquillage : « A Defence of Cosmetics » de Max Beerbohm et « Reticence in Literature » de Hubert Crackanthorpe. Le premier est une charge satirique sur la décadence en cette fin de siècle. Tel un masque, l'usage immodéré du maquillage dissimule la vérité des êtres (« Does not the heathen lacquer her dark face, and the harlot paint her cheeks? », p. 68) et ne permet plus de lire les expressions et les émotions apparaissant à sa surface, à tel point que l'âme ne s'y reflète plus (« surface will finally be severed from soul », p. 71). L'auteur compare l'usage des cosmétiques à la peinture, à l'enluminure et au vitrail (« the staining of glass », p. 72).

⁵² Gabriel Mourey, « French Wood-Engraver: Auguste Lepère », *The Studio* vol. 12 (1898): p. 143.

reprendre une expression utilisée en 1907 à propos des eaux-fortes de John Wright, l'estampe est un art de la réticence (« the difficult art of reticence »)⁵³. Il suppose une certaine attitude morale et esthétique, de la réserve et de la modestie, des qualités que sont loin de posséder les procédés photomécaniques, que Alfred L. Baldry qualifie de « parvenus millionnaires »⁵⁴. Martin Hardie, quant à lui, insiste sur le manque de profondeur de la photographie : « Photography can see only the surface, never the spirit; it can never penetrate the mystery that underlies the surface of the commonest thing. This is where all process-work fails, and always will fail, when compared to the older methods of artistic engraving »⁵⁵. Et c'est peut-être pour opposer l'art de la nature à la photographie qui ne sélectionne rien que Darwin estimait que les ocelles des oiseaux ne pouvaient résulter de l'amas accidentel d'atomes de couleur (« fortuitous concourse of atoms of colouring matter »)⁵⁶.

Il semble donc que la couleur peut échapper aux accusations portées contre la photographie que ses détracteurs décrivent comme une pratique purement mécanique, synonyme de dissimulation et produisant des effets de surface dénués de profondeur, lorsqu'elle apparaît sous une forme irisée ou vitrifiée qui modère ses effets, la dématérialise grâce à une forme de transparence suggérée qui rédime son aspect cosmétique. C'est bien ce que l'on peut comprendre dans ces mots qu'un critique écrit à propos des illustrations de Edmund Dulac dans *Princess Badoura: A Tale from the Arabian Nights* de Laurence Housman (1913) :

While some artists make a grievance of the *polished* surface, he makes the most of it to attain to a certain effect, as of *coloured porcelain*, which assists the *Oriental* character of his tale; and he never disregards the claim for *exquisite finish* which every one who enjoys book illustration and embellishment find themselves making as essential to the condition under which such art must be studied.⁵⁷

Et l'on peut évoquer, pour finir, deux autres illustrations célèbres de Dulac pour *Stories of the Arabian Nights* (1907). Dans le conte « The Magic Horse », le Prince Firouz-Schah explore un palais dont tous les habitants sont endormis. Il est attiré par

⁵³ A. C. K., « Studio-Talk: Robin Hood's Bay, Yorks. », *The Studio* vol. 39 (1907): p. 72.

⁵⁴ Alfred Lys Baldry, « The Future of Wood-Engraving », *op. cit.*, p. 15.

⁵⁵ Hardie, *op. cit.*, p. 299. Dans les lignes qui précèdent, il cite l'essai « Style » de Walter Pater pour souligner le fait que la photographie perd la touche humaine qui est l'essence de l'estampe et subvertit la notion de mimesis colorée par la subjectivité de l'observateur ou du critique : « 'All art,' says Walter Pater, '[...] is the representation of such fact [colour, form, incident] as connected with soul, of a specific personality' ».

⁵⁶ Darwin, *op. cit.*, p. 434.

⁵⁷ Anonyme, « Reviews and Notices », *The Studio* vol. 60 (1914): p. 248, je souligne.

une « portière de soie éclairée par une lumière intérieure »⁵⁸, comme dans la page de titre de *Green Arras* de Laurence Housman et dans la demeure de Holland Park décrite plus haut où l'on soulève une portière pour passer d'une pièce à l'autre. Il s'agit bien ici d'un effeuillage : dans l'édition originale il faut tourner la page et soulever la serpente protégeant l'illustration afin de pouvoir contempler une figure féminine endormie. Au fond de la pièce se trouve un vitrail semblable à celui qui est représenté dans le conte « Story of the Young King of the Black Isles ». Ces vitraux forment un motif de surface inséré dans un ensemble unifié par une harmonie en bleu whistlérienne. Toutefois ce fond opaque, et non transparent, joue sur l'aspect cosmétique de la couleur, formant un voile sur un voile, une double illusion offerte au lecteur avide de sensations colorées. Et lorsque la princesse du conte « The Magic Horse »⁵⁹ offre une collation au héros, c'est un paon qui est servi sur un plat.

Sophie Aymes-Stokes
Université de Bourgogne

⁵⁸ Hadji-Mazem [adaptateur], *Contes des mille et une nuits, illustrés par Edmond Dulac*, Paris : Piazza, s. d., p. 66.

⁵⁹ Voici les légendes de ces trois illustrations dans Laurence Housman, *Stories from the Arabian Nights*, London: Hodder & Stoughton, 1907, dans l'ordre où elles sont citées ici : « She saw black eunuchs lying asleep » (dans « The Magic Horse ») ; « The cup of wine which she gives him each night contains a sleeping draught » (dans « Story of the Young King of the Black Isles ») ; « She gave orders for a rich banquet to be prepared » (dans « The Magic Horse »). Il est aisé de voir ces illustrations en ligne. L'un des sites où elles figurent ensemble est : [http://spiritoftheages.com/Edmund_Dulac_-_\"Stories_from_The_Arabian_Nights\"_\(1907\).htm](http://spiritoftheages.com/Edmund_Dulac_-_\)

Bibliographie

- A.C.K. « Studio-Talk: Robin Hood's Bay, Yorks ». *The Studio* vol. 39 (1907): pp. 69-72.
- Anonyme. « Mr Christopher Dean, Designer and Illustrator ». *The Studio* vol. 12 (1898): pp. 183-187.
- . « The Cupid and Psyche Frieze by Sir Edward Burne-Jones, at No. 1 Palace Green ». *The Studio* vol. 15 (1899): pp. 3-13.
- . « Reviews and Notices ». *The Studio* vol. 39 (1907): pp. 363-366.
- . « Reviews and Notices ». *The Studio* vol. 45 (1909): pp. 332-339.
- . « Reviews and Notices ». *The Studio* vol. 60 (1914): pp. 245-249 et 331-333.
- . « Studio-Talk ». *The Studio* vol. 9 (1897): pp. 62-72.
- . « The Work of Mr. Selwyn Image - Part I ». *The Studio* vol. 14 (1898): pp. 3-10.
- Aubenas, Sylvie. « La Photographie est une estampe. Multiplication et stabilité de l'image ». In Michel Frizot (dir.). *Nouvelle histoire de la photographie* (2001), pp. 225-231.
- Baldry, Alfred Lys. « Arthur Rackham: A Painter of Fantasies ». *The Studio* vol. 34 (1905): pp. 189-201.
- . « The Future of Wood-Engraving ». *The Studio* vol. 12 (1898): pp. 10-16.
- Batchelor, David. *Chromophobia*. London: Reaktion Books, 2000.
- Beerbohm, Max. « A Defence of Cosmetics ». *The Yellow Book* vol. 1 (avril 1894): pp. 65-82.
- Blackburn, Henry. *The Art of Illustration*. London: W.H. Allen, 1894.
- Crackanthorpe, Hubert. « Reticence in Literature: Some Roundabout Remarks ». *The Yellow Book* vol. 2 (juillet 1894): pp. 259-269.
- Crane, Walter. *Ideals in Art*. London: George Bell & Sons, 1905.
- . *Of the Decorative Illustration of Books Old and New*. Ex-Libris Series. Gleeson White (ed.). London: George Bell & Sons, 1896.
- Darwin, Charles. *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*. 1871. London: John Murray, 1882.
- Engen, Rodney. *The Age of Enchantment. Beardsley, Dulac and their Contemporaries, 1890-1930*. London: Scala Publishers and Dulwich Picture Gallery, 2007.

- Frankel, Nicholas. « Aubrey Beardsley 'Embroiders' the Literary Text ». In Richard Maxwell (ed.). *The Victorian Illustrated Book*. Charlottesville & London: Virginia University Press, 2002: pp. 259-296.
- Hadji-Mazem [adaptateur]. *Contes des mille et une nuits, illustrés par Edmond Dulac*, Paris : Piazza, s. d.
- Hardie, Martin. *English Coloured Books*. 1906. London: Fritz House Books, 1990. Introduction de James Laver.
- Houfe, Simon. *Fin de Siècle: The Illustrators of the Nineties*. London: Barries & Jenkins, 1992.
- Housman, Laurence. *Green Arras*. London: John Lane, 1896. Illustré par l'auteur.
- Housman, Laurence [adaptateur]. *Princess Badoura: A Tale from the Arabian Nights*. London: Hodder & Stoughton, 1913. Illustré par Edmund Dulac.
- . *Stories from the Arabian Nights*. London: Hodder & Stoughton, 1907. Illustré par Edmund Dulac.
- Kooistra, Lorraine Janzen. *The Artist as Critic: Bitextuality in Fin-de-Siècle Illustrated Books*. Aldershot: Scolar Press, 1995.
- . « A Modern Poetry of Sensation: Three Christmas Gift Books and the Legacy of Victorian Material Culture ». In Colette Colligan and Margaret Linley (ed.). *Media, Technology, and Literature in the Nineteenth Century: Image, Sound, Touch*. Aldershot: Ashgate, 2011, pp. 107-136.
- Little, James Stanley. « Frank Brangwyn and His Art ». *The Studio* vol. 12 (1898): pp. 3-20.
- Malory, Thomas. *Le Morte Darthur*. London: Dent, 1893-1894. Illustré par Aubrey Beardsley.
- McIntyre, John. « Robert Anning Bell (1863-1933): A Quintessential Illustrator of his Time ». *The IBIS Journal* 4 (2011): pp. 7-61.
- Mourey, Gabriel. « French Wood-Engraver: Auguste Lepère ». *The Studio* vol. 12 (1898): pp. 143-155.
- Ovide. *Les Métamorphoses*. Folio Classiques. Paris : Gallimard, 1992.
- Pennel, Joseph. *The Illustration of Books: A Manual for the Use of Students*. London: T.F. Unwin, 1896.
- Ricketts, Charles. *A Defence of the Revival of Printing*. London: Hacon & Ricketts, The Ballantyne Press, 1899.

- Romilly Allen, John. « Early Scandinavian Wood-Carvings ». *The Studio* vol. 10 (1897): pp. 11-20.
- Rutter, Frank. « The Drawings of Edmund Dulac ». *The Studio* vol. 45 (1909): pp. 103-113.
- Salaman, Malcolm M. « British Book-Illustration ». *The Studio* numéro spécial *Modern Book Illustrators and their Work* (Autumn 1914): pp. 1-12.
- Teukolsky, Rachel. *The Literate Eye: Victorian Art Writing and Modernist Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Townsend, Horace. « American and French Applied Art at the Grafton Galleries ». *The Studio* vol. 17 (1899): pp. 39-44.
- Waern, Cecilia. « The Industrial Arts of America: II. The Tiffany or 'Favrile' Glass ». *The Studio* vol. 14 (1898): pp. 16-21.
- Wedmore, Frederick. « Expressive Line ». *The Studio* vol. 14 (1898): pp. 172-181.
- White, Gleeson. « The Coloured Prints of Mr. W. P. Nicholson ». *The Studio* vol. 12 (1898): pp. 177-183.
- . « An Epoch-Making House ». *The Studio* vol. 12 (1898): pp. 102-112.
- . « Mr. Moira's Paintings and Bas-Reliefs ». *The Studio* vol. 12 (1898): pp. 223-238.
- Wilde, Oscar. *Salome*. London: John Lane, 1894. Illustré par Aubrey Beardsley.