

London Impressions d’Alice Meynell et William Hyde (1898) : fabrique du livre et connectivité

Sophie Aymes

Dans l’un de ses *Contes pour les Bibliophiles* (1895), Octave Uzanne prédit la fin du livre : le narrateur converse avec les membres de son cercle londonien et leur explique que le phonographe et le kinétographe vont supplanter le livre et l’illustration pour une nouvelle génération d’auditeurs et spectateurs connectés. Selon lui, ces deux inventions de Thomas Edison vont faire entrer l’inscription graphique dans une ère nouvelle de dématérialisation croissante¹. L’obsolescence du livre illustré est toutefois contredite par l’ouvrage qui fait l’objet de cet article². Publié chez Constable en 1898, *London Impressions: Etchings and Pictures in Photogravure by William Hyde and Essays by Alice Meynell* contient dix courts essais d’Alice Meynell et vingt-six illustrations réalisées par l’artiste anglais William Hyde, dont quatorze sont des planches hors-texte protégées par une serpente légendée qui renforce l’aspect luxueux du livre. Les illustrations in-texte sont placées en bandeau et cul-de-lampe ou encore intégrées au texte qu’elles ponctuent avec régularité. Ces images sont des « photogravures³ » de lavis, à l’exception de trois d’entre elles qui sont des eaux-fortes. Le livre fut imprimé en 250 exemplaires et vendu au prix onéreux de 8 guinées.

¹ Octave Uzanne, *Contes pour les Bibliophiles*, Paris, May et Motteroz, 1895, illustré par Albert Robida. Le conte « La fin des livres » est souvent commenté par les spécialistes des médias et du livre. Voir par exemple Richard Menke, *Literature, Print and Media Technologies, 1880-1900*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, p. 188-192 ; Jeffrey T. Schnapp, « Books Transformed », dans *The Oxford Illustrated History of the Book*, James Raven (dir.), Oxford, Oxford University Press, 2020, p. 369-370.

² Alice Meynell et William Hyde, *London Impressions: Etchings and Pictures in Photogravure by William Hyde and Essays by Alice Meynell*, Londres, Constable, 1898.

³ « Photogravure » est le terme anglais qui désigne l’héliogravure (ou gravure héliographique).

La première de couverture de ce bel in-folio comporte un titre estampé mettant en valeur les images de William Hyde comme dans un portfolio (fig. 1). Leur préséance reflète les mutations et l'autonomie croissante de l'illustration déjà entérinées dans les années 1880, comme l'a montré Évanghélia Stead qui a également souligné que le terme d'« impression » est caractéristique des « variations terminologiques » du mot « illustration »⁴.

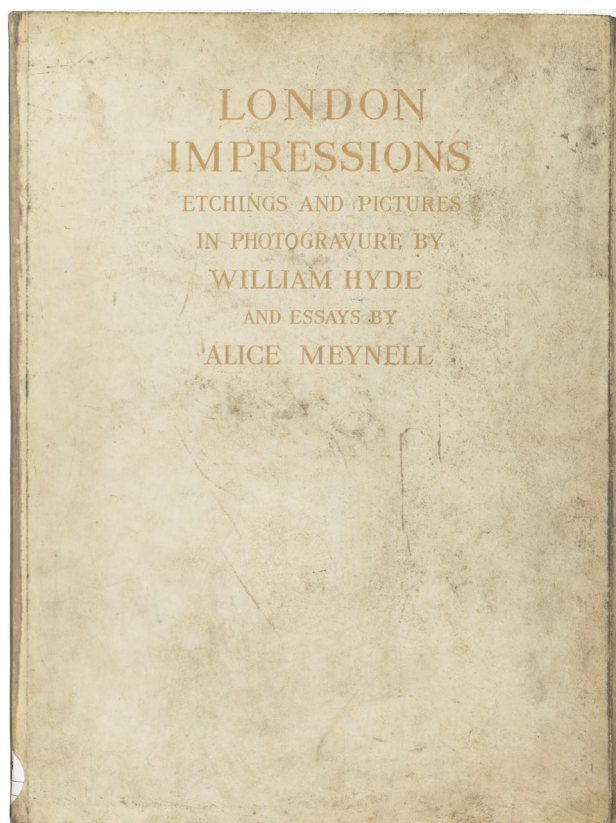


Fig. 1: Alice Meynell et William Hyde, Première de couverture de London Impressions: Etchings and Pictures in Photogravure by William Hyde and Essays by Alice Meynell, 1898, Londres, Constable, Bibliothèque nationale de France. FOL-NS-793.

Regarder les planches nous oblige à manipuler le livre et l'interruption de la lecture ainsi provoquée renforce encore l'autonomie des images. En cette fin de siècle, le débat sur le rôle de l'illustrateur est relancé par la mutation technologique que constituent les procédés photomécaniques. Le cas récent des illustrations d'Aubrey Beardsley pour *Le Morte D'Arthur* (publié chez J. M. Dent en 1894) est un exemple célèbre parmi des configurations d'une grande diversité⁵. Reproduites au cliché trait, elles apparaissent dans un volume qui concurrence la Kelmscott Press, la maison d'édition de William Morris, phare de la gravure

⁴ Évanghélia Stead, *La Chair du livre: Matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2012, p. 81-88. « Il est dès lors frappant de voir combien la terminologie varie dans le livre illustré à la fin du XIX^e siècle ». Les termes de « dessin », « image », « fioriture », « commentaire » ou encore « broderie » « plaident en faveur du rôle de l'illustrateur », *Ibid.*, p. 83.

⁵ Thomas Malory, *Le Morte D'Arthur*, Londres, J. M. Dent, 1894, illustré par Aubrey Beardsley.

sur bois originale. Les « décorations » de Beardsley détournent le lecteur du texte et signalent l'émancipation du trait graphique d'un artiste qui évitait d'utiliser le terme d'illustration pour préférer celui d'« embellissement », fondé sur une analogie avec la broderie⁶.

Les « impressions » du titre renvoient aussi bien au texte qu'aux images. Elles désignent l'expérience subjective d'un artiste et d'une écrivaine ainsi que sa trace picturale et textuelle. Le livre tout entier, dans son épaisseur et sa matérialité, conjugue les sens technique, physiologique et littéraire de l'impression. Le terme est très polysémique en cette fin de siècle : s'il permet de signifier l'autonomie de l'illustration, sa récurrence dans les titres d'œuvres picturales ou textuelles participe d'une constellation de notions et de pratiques qui rassemble les impressions dans leur acception matérielle, mentale, psychique et sensorielle. Le mot « impression » appartient au domaine de la typographie et de l'estampe, désignant l'image gravée, ou encore à celui de l'autobiographie, relevant alors du souvenir et de l'expérience individuelle subjective. Pour un lecteur de l'époque, le terme évoque l'Impressionnisme pictural et en particulier les œuvres de James McNeill Whistler. C'est aussi une notion liée à la reformulation de l'expérience esthétique par des auteurs tels que Walter Pater dont les écrits sur l'art ont une influence considérable sur l'écriture impressionniste de la fin du siècle. Comme le note John Scholar à propos de l'œuvre de Henry James, le terme est en vogue depuis les années 1870, lieu commun connotant une forme de distinction esthétique et riche de son ancrage dans l'histoire de l'empirisme britannique et de la psychologie de la fin du siècle⁷. Constable publie en 1898 le recueil d'essais de Pierre Loti, *Figures et choses*, sous le titre *Impressions* avec une préface de James, se positionnant ainsi comme éditeur de littérature impressionniste. L'accent ne sera toutefois pas ici porté sur les liens entre littérature et arts visuels mais sur la fabrique du livre, et plus particulièrement des images. Le titre estampé désigne sa propre forme typographique, rappelant l'antique analogie entre l'estampe, les processus de perception et de mémorisation, et les procédés d'inscription⁸. Dans le domaine bibliophilique, l'impression est un principe actif qui renvoie à la fabrique du livre au sens où il est issu de l'imprimerie, et à son rôle culturel au sein d'un écosystème en pleine mutation.

⁶ De Nicholas Frankel, voir « Aubrey Beardsley “Embroiders” the Literary Text », dans *The Victorian Illustrated Book*, Richard Maxwell (dir.), Charlottesville / Londres, Virginia University Press, 2002, p. 262, et *Masking the Text: Essays on Literature and Mediation in the 1890s*, High Wycombe, Rivendale, 2009, p. 155-156.

⁷ John Scholar, *Henry James and the Art of Impressions*, Oxford, Oxford University Press, 2020, p. 19.

⁸ David Farrell Krell, *Of Memory, Reminiscence and Writing: On the Verge*, Bloomington, Indiana University Press, 1990.

En 1898 les procédés photomécaniques sont viables et rentables. Ils transforment l'économie du livre et de la presse ainsi que le métier d'illustrateur depuis les années 1880. Ainsi, la rapidité d'exécution et de reproduction du dessin de presse contribue à une esthétique de la suggestion et de l'instantané qui reflète une adaptation au milieu urbain caractérisé par l'éphémère et la surcharge⁹. Or, bien que les textes de *London Impressions* soient issus de la presse, comme on le verra, le volume se démarque du modèle de la publication périodique grand public pour se positionner sur le terrain de la reproduction pictorialiste visant des lecteurs plus esthètes. La lecture de ce livre nous permet d'appréhender une stratégie éditoriale visant à consigner l'expérience de la modernité urbaine afin d'assurer la pérennité du livre comme support d'inscription et moyen de transmission sur un marché en pleine mutation. À une époque où l'imprimé est concurrencé par de nouveaux médias qui dématérialisent le flux de l'information, cet ouvrage reflète un idéal de connectivité. Cet aspect sera abordé du point de vue de l'écocritique¹⁰ et de l'archéologie des médias afin de mettre l'accent sur les propriétés des matériaux utilisés dans la fabrication du livre comme dans les procédés industriels. Ils constituent le substrat matériel du paysage médial en prise sur le monde naturel au sein d'un même écosystème.

Alice Meynell et William Hyde

Le nom de William Hyde apparaît avant celui de Meynell sur la couverture, mais c'est pourtant bien elle, Alice Meynell (née Thompson, 1847-1922) qui jouit alors d'une réputation établie. Poétesse, essayiste, journaliste, écrivaine catholique et féministe, elle est l'une des incarnations de la femme esthète de la fin de siècle¹¹. De 1893 à 1898, elle tient la rubrique hebdomadaire « The Wares of Autolycus » dans la *Pall Mall Gazette*. Elle y publie des essais de critique littéraire et artistique, et des essais familiers, genre hybride qui mélange réflexions intimes, méditations abstraites et descriptions de la vie quotidienne. En 1893 paraît sa première anthologie (*The Rhythm of life*) et elle continuera de publier sous cette forme des sélections de ses écrits périodiques. *London Impressions*

⁹ Gerry Beegan, *The Mass Image: A Social History of Photomechanical Reproduction in Victorian London*, New York, Palgrave Macmillan, 2008, p. 136-137.

¹⁰ Cet article s'inscrit notamment dans la perspective des ouvrages suivants : Andrew Patrizio, *The Ecological Eye: Assembling an Ecocritical Art History*, Manchester, Manchester University Press, 2019 ; Scott Slovic, Swarnalatha Rangarajan and Vidya Sarveswaran (dir.), *Routledge Handbook of Ecocriticism and Environmental Communication*, Abingdon, Oxon ; New York, NY : Routledge, 2019. Pour un aperçu de l'état de la recherche, on peut consulter le site suivant : <<https://humanitesenvironnementales.fr/fr/axe-de-recherche/ecocritique>>

¹¹ Catherine Delyfer, « Foreword », *Cahiers victoriens et édouardiens*, automne 2011, n° 74. Document en ligne consulté le 1^{er} mars 2021 <<http://journals.openedition.org/cve/1039>> ; Ana Parejo Vadillo (dir.), *Women Poets and Urban Aestheticism: Passengers of Modernity*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2005.

est son second recueil, les dix chapitres étant des essais familiers précédemment publiés dans la *Pall Mall Gazette*¹². Elle y décrit Londres dans un style empreint de picturalité, s'attachant à des lieux ou des thèmes précis – l'arrivée du printemps, le dimanche, la Tamise, le quartier de Chelsea ou encore le réseau routier et ferroviaire. Dans ce recueil, les textes originaux ont changé de code bibliographique puisque le format de l'in-folio confère un prestige et une stabilité qui contrastent avec le périodique, éphémère et bon marché¹³. Le dispositif des planches illustrées entrave d'ailleurs une lecture rapide et oppose une forme de résistance à la consommation instantanée fondée sur une périodicité élevée et un perpétuel renouvellement¹⁴.

À la différence d'Alice Meynell, peu de travaux font état de la vie de l'artiste anglais William Hyde (1857-1925). Il est même souvent confondu avec le peintre américain du même nom, qui travaillait pour le magazine *Harper's Bazar*, réalisa les premières illustrations américaines des aventures de Sherlock Holmes et passa une partie de sa vie à Paris et à Londres. Bien qu'elle puisse générer des contresens, la confusion est intéressante car elle reflète la flexibilité des artistes qui apprennent à adapter leur style aux contraintes des procédés de reproduction. William Hyde, l'artiste anglais dont il est question ici, est un graveur sur bois qui s'est adapté aux changements induits par les procédés, un aquafortiste, praticien de la manière noire et peintre qui expose à la Royal Academy à partir de 1889¹⁵. Deux hommes en particulier ont contribué à le faire connaître au sein de leur cercle londonien. Le premier est Frederick H. Evans, libraire devenu photographe, et membre de la société britannique de photographes pictorialistes *The Linked Ring* (fondée en 1892). Il introduit Hyde auprès de l'éditeur J. M. Dent (comme il l'avait déjà fait pour Aubrey Bearsdley) et leur soumet l'idée de publier un volume sur Londres. Dent juge le projet trop coûteux et préfère publier un recueil de poésie d'Edward Garnett, *An Imaged World* (1894). Ce premier livre illustré par Hyde est orné de cinq héliogravures reproduites par la Swan Electric Engraving Company. Hyde change ensuite d'éditeur et publie *London Impressions* chez Archibald Constable. Fils et petit-

¹² Tracy Seeley, « Alice Meynell, Essayist: Taking Life "Greatly to Heart" », *Women's Studies*, 1998, n° 27, p. 105-130; Ana Parejo Vadillo, « Passengers of modernity » et « Alice Meynell: An Impressionist in Kensington », dans *Women Poets and Urban Aestheticism, op. cit.*, p. 1-37 et p. 78-116.

¹³ À propos du code bibliographique, voir Jérôme McGann, *The Textual Condition*, Princeton, Princeton University Press, 1991.

¹⁴ Alison Chapman, « The Matter of Form: Fin-de-Siècle Illustration, Poetry and the Periodical Press », dans *The Edinburgh Companion to Fin-de-Siècle Literature*, Josephine M. Guy (dir.), Édimbourg, Edinburgh University Press, 2018, p. 54-55 et 64-65.

¹⁵ À ma connaissance, la source la plus importante et la plus précise d'informations sur William Hyde se trouve dans le chapitre que lui consacre Jerrold Northrop Moore dans *The Green Fuse: Pastoral Vision in English Art, 1820-2000*, Woodbridge, Antique collectors' Club, 2006. Toutes les informations biographiques données ici en sont tirées.

fil des célèbres éditeurs et imprimeurs écossais, ce dernier a implanté une branche de la maison d'édition familiale à Londres en 1891 et publie par ailleurs le magazine illustré *The Artist* (1880-1902), consacré aux arts décoratifs¹⁶. C'est dans cette revue que Ford Madox Ford (qui se nomme encore Hueffer) fait paraître début 1898 un article élogieux qui contribue à faire connaître l'artiste¹⁷. Ford avait peut-être rencontré Hyde par l'intermédiaire d'Edward Garnett, ami et soutien des deux hommes¹⁸. Bien que 1898 soit une année faste pour Hyde, qui expose ses lavis originaux à Londres en fin d'année, le livre ne rencontre pas le succès commercial espéré. Hyde illustrera encore plusieurs ouvrages mais sa carrière ne survivra pas à l'arrivée de la couleur. Lorsque la Première Guerre mondiale commence, son œuvre est déjà tombée dans l'oubli.

Grâce à Evans et Ford, Hyde a eu accès à un réseau londonien au sein duquel il a probablement rencontré Meynell mais le volume n'est sans doute pas le produit d'un dialogue entre l'écrivaine et le peintre¹⁹. Les illustrations ne sont pas directement liées au contenu textuel, à l'exception de la planche « Kensington Gardens » qui fait référence plus précisément au thème du chapitre « The Trees²⁰ » (fig. 2).

De ce fait, j'emploie le terme d'illustration pour désigner ces images au sein du livre mais du point de vue de la genèse de l'ouvrage, le mot est inexact. Constable a certainement voulu miser sur la convergence entre deux projets différents liés par un thème commun pour un produit éditorial qui s'adresse à un public féru d'essais esthétiques, de pictorialisme et de littérature non fictionnelle. Ford a collaboré par la suite avec Hyde qui illustre *The Cinque Ports* paru

¹⁶ Voir T. et A. Constable Limited, *Brief Notes on the Origins of T. & A. Constable*, Édimbourg, T. & A. Constable, 1937 ; Lionel Gossman, « Scottish Publishers and English Literature: Archibald Constable », *The Victorian Web*. Document en ligne consulté le 1^{er} mars 2021 <<https://victorianweb.org/history/scotland/8.html>>. En 1881, à la mort de son père, Archibald Constable est à la tête de l'imprimerie T. & A. Constable avec Walter Bigger Blaikie. En 1891, il implante la maison d'édition à Londres sous le nom de T. & A. Constable puis A. Constable & Co et publie certains titres incontournables de la fin de siècle, comme *Dracula* de Bram Stoker (1897). A. Constable & Co suit la trajectoire typique des maisons familiales conciliant les métiers de l'édition et de l'impression, et qui connaissent une consolidation à la fin du siècle. Voir Marie-Françoise Cachin, « Industrialization », dans *The Oxford Illustrated History of the Book*, James Raven (dir.), Oxford, Oxford University Press, 2020, p. 284-285.

¹⁷ Ford Madox Ford [Hueffer], « William Hyde: An Illustrator of London », *The Artist*, janvier 1898, vol. XXII, n° 217, p. 1-6. Ford écrit explicitement que Hyde et Evans sont à l'origine du projet, et désigne Meynell comme une collaboratrice, ce qui n'est pas tout à fait exact.

¹⁸ Helen Smith, *The Common Reader: A Life of Edward Garnett*, Londres, Jonathan Cape, 2017, p. 52. Garnett était proche de Hyde et soutint sa carrière artistique.

¹⁹ Je n'ai pas encore trouvé trace d'une telle rencontre. Il serait utile de consulter le fonds « Alice Meynell » conservé par le département des « Rare Books and Special Collections » de la bibliothèque John J. Burns à Boston College, ainsi que les archives de l'éditeur Constable. Viola Meynell note que Constable avait commandé ces essais à sa mère, sans plus de précision. Viola Meynell, *Alice Meynell: A Memoir*, Londres, J. Cape, 1929, p. 159.

²⁰ « Kensington Gardens », *London Impressions*, *op. cit.*, face à la p. 12 : <<https://archive.org/details/londonimpression00meynuoft/page/n49/mode/2up>>

chez Blackwood en 1900, un ouvrage aux coûts de production plus limités. Ford projette ensuite de lui faire illustrer *The Soul of London* (1905) mais les éditeurs sollicités refusent de s'engager dans une publication jugée trop coûteuse et risquée commercialement. Le marché éditorial est en effet saturé de livres sur Londres, emblème de la modernité urbaine. Quelques années plus tôt, on a donc misé sur le fait que le sujet de *London Impressions* trouverait sa place au sein d'un écosystème caractérisé par un volume exponentiel de publications, par le recours aux procédés de reproduction modernes, la mutation des périodiques et l'évolution du statut des femmes écrivaines.



Fig. 2 : Alice Meynell et William Hyde, London Impressions: Etchings and Pictures in Photogravure by William Hyde and Essays by Alice Meynell, héliogravure, 1898, Londres, « Kensington Gardens », Constable, face à la p. 12. Bibliothèque nationale de France. FOL-NS-793.

La photosphère londonienne

Les grandes métropoles de la fin de siècle, Paris, Londres ou le Berlin de Georg Simmel, sont des sources d'impressions toujours renouvelées qui exposent leurs habitants à une surcharge sensorielle, un flux ininterrompu qui ne peut être saisi que de manière discontinue, ce qui est représenté par la position emblématique de l'observateur moderne de la scène urbaine voyageant à bord des transports en commun. Comme Simon Knowles l'a souligné, Hyde a réalisé plusieurs vues plongeantes depuis les viaducs ou les ponts du réseau ferroviaire

londonien²¹. Cet espace révélé par l'observateur mobile est celui de la scène de l'impressionnisme littéraire dont l'esthétique repose sur la quête d'une saisie des impressions générée par l'environnement urbain²². Meynell et Hyde décrivent un environnement en constante mutation dont certains marqueurs tels que le brouillard et la fragmentation spatiale soulignent le caractère illisible et spectral. *London Impressions* reflète la tentation d'une saisie panoramique de l'espace londonien et son impossibilité. Dans les images, les points de vue sont multiples, prenant souvent la cathédrale Saint Paul comme repère. Ces vues discontinues sont toutefois unifiées par le motif récurrent des fils du télégraphe et du réseau électrique, et par le « climat artificiel²³ » propre à la ville.

Les textes de Meynell sont parcourus d'un mouvement de dispersion tout à fait remarquable. Ils sont marqués par un rythme qui conjugue cycles naturels et temporalité urbaine, décrivant le vent qui balaye la ville d'ouest en est, le flot des promeneurs ou les marées de la Tamise. Ce flux permanent semble déstabiliser les effets-tableaux du texte, du fait que les variations lumineuses et les valeurs tonales fluctuantes créent un phénomène d'intermittence. En accord avec ce que Liliane Louvel a nommé « le mode clignotant de l'allusion²⁴ », certains *topoi* des nocturnes vénitiens et londoniens de Whistler sont évoqués dans de nombreuses évocations picturales : les reflets sur l'eau de la rivière et ses berges recouvertes de vase, par exemple, ou les voiles des bateaux qui soudain nous transportent dans la lagune de Venise en un bref effet de surimpression, mais la description ne se stabilise que rarement en hypotypose : « [...] partout les voiles rouges de Venise dont la teinte est toujours la même, si ce n'est que la lumière change. [...] Cette teinte est latente, quand bien même aucune voile rouge n'apparaît entre l'eau grise et le ciel gris. Elle se tapit dans les replis et les anses, si sombres qu'ils sont presque noirs²⁵ ».

²¹ Simon Knowles, « Railway Visions: William Hyde's Re-Imagining of London as a Networked Space », *The London Journal*, 2017, vol. 42, n° 3, p. 295-300. Voir les planches « Utilitarian London » et « St Paul's at Dawn », *London Impressions*, *op. cit.*, face à la p. 11 et à la p. 19.

<<https://archive.org/details/londonimpression00meynuoft/page/n43/mode/2up>>

<<https://archive.org/details/londonimpression00meynuoft/page/n67/mode/2up>>

²² Michael Fried, *What was Literary Impressionism ?*, Cambridge (Mass.), The Belknap Press of Harvard University Press, 2018, p. 20-22 ; Nick Freeman, « Curious Intricacies: Some Versions of City Writing at the Fin de Siècle », *The Edinburgh Companion to Fin-de-Siècle Literature*, *op. cit.*, p. 76-78.

²³ Essai « The Climate of Smoke », *London Impressions*, p. 10. Ici, et dans tout l'article, je traduis les textes originaux anglais.

²⁴ Liliane Louvel, *Le Tiers pictural : Pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 234.

²⁵ Essai « Below Bridge », *London Impressions*, *op. cit.*, p 23. La prose de Meynell appartient à l'intertexte impressionniste, symboliste et esthétique. Sur les évocations spectrales de Venise, voir Catherine Maxwell, « Whistlerian Impressionism and the Venetian Variations of Vernon Lee, John Addington Symonds, and Arthur Symonds », *The Yearbook of English Studies*, 2010, vol. 40, n° 1/2, p. 217-245.

C'est en effet l'intangible et l'immatériel qui sont privilégiés, la lumière et l'atmosphère, c'est-à-dire l'air ambiant en sa qualité de médium où les nébulosités diffractent la lumière en une sorte de brume de photons. Cette « photosphère²⁶ » de Londres génère son propre régime de visibilité dont le texte et les images rendent les valeurs lumineuses et les effets de texture. Ses propriétés proviennent aussi de la qualité de l'air. Meynell désigne les sources domestiques de la pollution visible dans « le ciel fabriqué de main d'homme²⁷ », ainsi que la dépense énergétique de la ville qui dévore la matière première, sans toutefois faire référence à la main-d'œuvre ouvrière qui la transforme²⁸. L'atmosphère de Londres est une émanation de la première Révolution Industrielle, dont la source d'énergie primaire est le charbon. Ce combustible responsable de la pollution de l'air par le « *smog* » (le nom n'apparaît qu'en 1905) génère des particules de suie, les « atomes noirs²⁹ » qui noient la ville dans une brume esthétisée par les artistes de la fin de siècle. L'homme est responsable du changement climatique mais lorsque Meynell soulève la question problématique de son esthétisation, elle délègue toute responsabilité au climat lui-même : c'est la pluie mêlée de suie qui crée des « aquarelles » lorsque le climat se fait « impressionniste³⁰ ».

Londres est aussi la capitale emblématique de la deuxième Révolution Industrielle qui entraîne le développement du réseau électrique urbain. La vie nocturne est marquée tout au long du siècle par une intensité lumineuse croissante, grâce à l'éclairage au gaz, puis au gaz incandescent et enfin à l'électricité. Les images de Hyde sont notables pour le rendu atmosphérique de ciels crépusculaires où l'éclairage urbain le dispute à la lumière naturelle – celle de la lune en particulier, dont le globe ressemble à celui des lampadaires³¹. Ces effets sont amplifiés par le mode de reproduction de ses originaux. Comme Nicholas Frankel l'a montré à propos de Beardsley, il existe chez les artistes dont les œuvres sont reproduites par les procédés une conscience très forte du gain esthétique obtenu³². Grâce à l'héliogravure, la modulation des tons, les effets de contrastes et de surimpression, les nappes vaporeuses (qui évoquent la tech-

²⁶ Essai « The Roads », *London Impressions, op. cit.*, p. 26.

²⁷ Essai « The Climate of Smoke », *London Impressions, op. cit.*, p. 11. Pour une analyse écopoétique du brouillard et du climat londoniens, notamment chez Meynell, voir Jesse Oak Taylor, *The Sky of Our Manufacture: The London Fog in British Fiction from Dickens to Woolf*, Charlottesville / Londres, University of Virginia Press, 2016.

²⁸ Voir l'essai « The Smouldering City », *London Impressions, op. cit.*, p. 29-31.

²⁹ Essai « The Climate of Smoke », *London Impressions, op. cit.*, p. 10.

³⁰ *Ibid.*, p. 11.

³¹ Voir les planches « The Clock Tower, Westminster », « St Paul's at Dawn » et « Victoria Tower, Westminster », *London Impressions, op. cit.*, p. 16, 18 et 28.

³² N. Frankel, *Masking the Text, op. cit.*, p. 176-179.

nique du retroussage³³) permettent d'esthétiser la pollution atmosphérique en associant la lumière naturelle ou artificielle aux valeurs tonales de l'estampe. Ces effets de texture étaient recherchés également par les photographes pictorialistes du Linked Ring³⁴ et les textes de Meynell ont certainement été sélectionnés en raison de leurs références explicites ou implicites à la photographie et à l'estampe, son écriture « tonale », attentive, comme dans l'estampe, aux variations et contrastes lumineux, jouant sur les permutations entre le blanc et le noir, la saillance de certains détails et les effets de granularité et de clignotement³⁵.

Lumières naturelle et artificielle, climats naturel et « manufacturé » sont conjugués dans la représentation d'un environnement urbain où les édifices historiques co-existent avec les objets modernes que sont les omnibus, les trains, les gazomètres et les poteaux électriques. Londres est une métropole connectée à la pointe de la modernité. À la fin du siècle, comme l'explique Gerry Beegan, les médias sont concentrés dans le quartier qui s'étend entre le Strand dans le West End et Fleet Street dans la City, une aire représentée dans de nombreuses planches. C'est sur cette artère et dans ses environs que se trouvent organes de presse, maisons d'édition, sociétés de reproduction photomécanique, et c'est là que convergent les réseaux de distribution et de diffusion. *London Impressions* thématise le lien entre les flux de voyageurs, d'énergie et d'informations, les processus d'interconnexion et de circulation rendus possibles par les avancées technologiques et par le nouvel écosystème au sein duquel circulent textes et images. La Swan Electric Engraving Company, chargée de reproduire les illustrations par héliogravure, est l'un des agents de la mutation de ce paysage médial.

³³ Voir la planche « Kensington Gardens », *London Impressions, op. cit.*, face à la p. 12. Le retroussage est un « procédé d'impression des gravures à l'eau-forte qui consiste à étaler l'encre des tailles profondes de manière à produire des teintes larges et veloutées » selon la définition du CNRTL. Document en ligne consulté le 15 juillet 2021 :

<<https://www.cnrtl.fr/definition/academie8/retroussage>>

<<https://archive.org/details/londonimpression00meynuoft/page/n49/mode/2up>>

³⁴ Ainsi Frederick Evans, photographe et collectionneur d'estampes, appréciait particulièrement le rendu vaporeux obtenu dans les eaux-fortes d'Axel Haig. Dans sa propre pratique du platino-type, il s'employait à imiter les effets des aquafortistes et de la manière noire. Voir Anne Kelsey Hammond, « Frederick Evans: The Spiritual Harmonies of Architecture », dans *British Photography in the Nineteenth Century: The Fine Art Tradition*, Mike Weaver (dir.), Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 243-259. Peu d'auteurs ont abordé cet aspect du travail de Hyde : voir J. N. Moore, *The Green Fuse, op. cit.*, p. 82 ; S. Knowles, « Railway Visions », *op. cit.*, p. 302-303.

³⁵ Voir notamment les essais « The Effect of London » et « The Trees », *London Impressions, op. cit.*, p. 12.

L'art et l'industrie

Dans le secteur extrêmement compétitif et innovant de la reproduction des images, la Swan Electric Engraving Company joue un rôle important³⁶. Fondée par l'inventeur, chimiste et entrepreneur Joseph Wilson Swan (1828-1914, originaire de Sunderland), la société est dirigée par son fils aîné, l'entrepreneur et ingénieur Donald Cameron-Swan (1863-1951), au moment de la parution de *London Impressions*. Au cours de sa vie professionnelle, Swan père a déposé de nombreux brevets qui résultent de multiples expériences menées dans son laboratoire près de Newcastle. Dans le domaine de l'éclairage électrique urbain et domestique, il dépose le premier brevet pour la lampe à incandescence et mène en parallèle des travaux sur la soie artificielle. Il crée en 1881 la Swan Electric Light Company qui fusionne en 1883 avec la société d'Edison, les deux rivaux s'alliant pour créer la Edison & Swan United Electric Light Company (surnommée Ediswan). D'autre part, à partir des années 1860, il participe aux avancées techniques de la photographie et de ses applications dans les procédés photomécaniques. Entre autres exemples, il dépose en 1864 un brevet pour perfectionner le procédé du tirage au charbon (auparavant mis au point par Alphonse Poitevin) ; en 1865, un autre brevet pour une trame de similigravure ; et, en 1877, pour un papier photographique au bromure d'argent qui permet d'affiner les modulations tonales.

En 1885, Joseph Swan fonde la Swan Engraving Company avec l'Écossais Thomas Annan. La société est dirigée par leurs fils respectifs, Donald Cameron-Swan et James Craig Annan, et se spécialise dans l'héliogravure. Le premier est féru de photographie et entre à la Royal Photographic Society. Le second est, avec son père, l'un des pionniers britanniques de l'héliogravure : en 1883, Thomas et James Craig Annan ont en effet appris les principes du procédé auprès de l'un de ses inventeurs, Karel Václav Klíč³⁷. J. Craig devient membre du Linked Ring en 1894 et recherche dans ses héliogravures et photographies les effets de l'eau-forte. Pour ces praticiens, photographie et procédés photomécaniques partagent les qualités artistiques de l'estampe. Une dizaine d'années plus tard, la société devient la Swan Electric Engraving Company sous la direction de Swan père et fils, et ajoute à ses activités la similigravure. L'un de ses

³⁶ Pour les références biographiques qui suivent, voir Jeremy Beegan, « Sir Joseph Swan (1828-1914) » sur le site *The Yellow Nineties Online*, Lorraine Janzen Kooistra et Dennis Denisoff (dir.). Document en ligne consulté le 1^{er} mars 2021 <https://1890s.ca/swan_bio/> ; « Donald Cameron-Swan », *Monthly Notices of the Royal Astronomical Society*, juin 1952, vol. 112, n° 3, p. 274-276. Document en ligne consulté le 1^{er} mars 2021 <<https://academic.oup.com/mnras/article/112/3/274/2603724>> ; Mary E. Swan et Kenneth R. Swan, *Sir Joseph Wilson Swan F. R. S., Inventor and Scientist*, Newcastle-upon-Tyne, Oriol press, 1968.

³⁷ Anne Kelsey Hammond, « Aesthetic Aspects of the Photomechanical Print », dans *British Photography in the Nineteenth Century*, *op. cit.*, p. 177-178.

inventeurs, l'Américain Frederic Ives, est d'ailleurs embauché comme consultant. Au cours de ces années la société accède au marché de l'édition et de la presse périodique londoniennes en se spécialisant dans la reproduction d'illustrations et d'œuvres d'art pour des maisons comme Constable et des magazines tels que *The Pageant* ou *The Yellow Book*. À la suite de son père, Donald Cameron-Swan fait le pont entre l'ingénierie électrique, la chimie et les arts. C'est avec lui que collabore Hyde pour reproduire ses lavis par héliogravure. Sa société est à la pointe de la reproduction d'images dans un secteur marqué par une compétition féroce et les deux dernières décennies du siècle sont des années de consolidation.

Le recours à la trame de la similigravure et au cliché marque la standardisation croissante des procédés photomécaniques qui sont perçus de deux manières opposées, comme on le voit dans la critique d'art, les nombreux manuels techniques et les ouvrages sur l'illustration qui paraissent depuis les années 1880. D'une part, ils sont un moyen inédit de rendre la touche de l'artiste en se passant du graveur de reproduction. En cela, la photographie est valorisée pour sa capacité de copier le réel et d'instaurer une continuité imaginaire entre le geste autographique de l'artiste et la reproduction de son œuvre. Mais les procédés photomécaniques sont aussi considérés comme des moyens de reproduction mécanique et industrielle qui, au contraire, marquent une solution de continuité entre le geste de l'artiste et l'image reproduite, dénaturant l'œuvre originale. L'utilisation des points de trame pour produire des variations tonales est souvent mise en cause. L'emploi de la trame régulière Ben Day (mise au point par l'Américain Benjamin Day) est considéré par ses détracteurs comme un cas extrême de standardisation mécanique du fait qu'elle produit des points de grosseur égale. C'est en réaction à ce procédé que se fait sentir le plus fortement l'attachement à la ligne graphique comme symbole de l'individualité et de l'originalité de l'artiste³⁸. L'héliogravure est considérée comme le plus sophistiqué des procédés photomécaniques³⁹ et se situe à l'extrême opposé du Ben Day, mais ses perfectionnements successifs ont eu pour but en partie de répondre aux mêmes contraintes et d'obtenir une plus grande sensibilité en affinant les contrastes, le dégradé des tons et les modelés. À la fin du siècle, elle rencontre beaucoup de succès auprès des photographes pictorialistes qui considèrent chaque impression comme un original⁴⁰. Publier des héliogravures, c'est donc revendiquer la qualité artistique du livre de bibliophilie moderne : en

³⁸ Voir Sophie Aymes, « Lines or dots ? Reproduction processes in handbooks on illustration, 1890s-1920s », dans *Point, Dot, Period: The Dynamics of Punctuation in Text and Image*, Laurence Petit et Pascale Tollance (dir.), Newcastle, Cambridge Scholars Press, 2016, p. 2-20.

³⁹ M. E. Swan et K. R. Swan, *Sir Joseph Wilson, op. cit.*, p. 39.

⁴⁰ Sylvie Aubenas, « La photographie est une estampe. Multiplication et stabilité de l'image », dans *Nouvelle histoire de la photographie*, Michel Frizot (dir.), Paris, Larousse, 2001, p. 228.

effet, ces images ne peuvent être reproduites en même temps que le texte (à la différence du cliché et de la similitravure) et sont limitées aux éditions de luxe. Grâce à Swan père et fils, deux tendances convergent : le monde de l'estampe et du beau livre, d'une part, et la recherche technologique entrepreneuriale, d'autre part, l'art et l'industrie.

Matériaux et conductivité

L'héliogravure se situe à la croisée de pratiques autographiques et d'opérations mécaniques : elle allie les qualités artistiques de l'estampe à l'efficacité industrielle des nouveaux procédés photomécaniques, et permet de reproduire les lavis de Hyde avec finesse. La société de Swan a su tirer parti d'un demi-siècle d'expériences et de perfectionnements initiés par Nicéphore Niépce et William Henry Fox Talbot, poursuivis par Alphonse Poitevin et perfectionnés par Klíč et Swan lui-même⁴¹. Ses principales étapes sont la photographie de l'original, le report du négatif sur du papier gélatiné photosensible, puis le report du positif sur une plaque de cuivre qui est gravée en taille-douce et imprimée, ces deux dernières étapes étant communes à l'héliogravure et à l'eau-forte.

Les trois eaux-fortes de *London Impressions* ont donc une affinité avec les planches du volume, ces techniques sœurs bénéficiant de l'influence mutuelle des aquafortistes et des photographes pictorialistes. L'héliogravure est un procédé hybride qui est souvent comparé à l'estampe, la manière noire surtout, dans les manuels techniques et dans la critique d'art. Dans son ouvrage sur l'héliogravure de 1895, Herbert Denison note que sa « nature mécanique joue en sa faveur » puisque le graveur de reproduction ne vient plus interposer sa touche lors de la reproduction de l'image du peintre qui ne court ainsi aucun risque d'être « contaminée⁴² », l'argument récurrent des tenants des procédés. Le procédé n'est bien sûr pas entièrement mécanique et la touche manuelle intervient à plusieurs reprises. Ainsi, l'héliographe est amené à retoucher le négatif photographique et l'imprimeur produit des états différents en variant les effets. L'héliogravure bénéficie donc de la fidélité de la prise photographique et de l'individualité de la touche manuelle. Malgré ces interventions qualifiées d'« interprétations », elle permet aussi, selon Denison, de reproduire l'intention de l'artiste, une qualité communément attribuée aux procédés. Il importe peu que l'artiste n'imprime pas l'image lui-même puisque « son intention [...] trouve sa pleine expression sur la plaque ». Le tirage des épreuves permet d'imprimer « dans l'estampe l'intention mentale qui a présidé à la réalisation de l'original ».

⁴¹ M. E. Swan et K. R. Swan, *Sir Joseph Wilson Swan, op. cit.*, p. 38-40. Voir aussi Anne Kelsey Hammond, « Aesthetic Aspects of the Photomechanical Print », *op. cit.*

⁴² Herbert Denison, *A Treatise on Photogravure in Intaglio by the Talbot-Klic Process*, Londres, Iliffe, 1895, p. 11.

Ce raccourci symbolique semble ne pas tenir compte des nombreuses étapes du procédé qui créent naturellement une solution de continuité et il n'est que de parcourir les manuels sur les différents procédés pour prendre la mesure de leur complexité technique. Ce qui importe, c'est le produit fini, « le résultat visible », et ce qu'il s'agit de valoriser, c'est l'efficacité du procédé fondée sur un idéal de communication directe qui affirme et nie tout à la fois ses propres médiations⁴³.

On trouve, chez le critique d'art Philip Gilbert Hamerton, une réflexion étendue sur l'alliance du matériel et de l'immatériel. Dans son traité *The Graphic Arts* (1882), il veut démontrer qu'il existe une affinité entre « l'expression mentale » de l'artiste, la nature de son sujet et le matériau utilisé pour s'exprimer⁴⁴. Il exhorte donc l'artiste et le critique d'art à prendre en considération les contraintes matérielles et techniques de la fabrique des images : « [d]ans les Arts Graphiques, on ne peut se passer de la matière⁴⁵ », écrit-il en préambule. Il ne s'agit toutefois pas d'exploiter les matériaux utilisés de manière unilatérale. L'homme doit composer avec la matière et son « *affordance* », c'est-à-dire les propriétés et les potentialités que lui confèrent ses qualités physiques ou chimiques. Cet aspect du rapport de l'homme à la matière caractérise les écrits d'art et manuels techniques sur les procédés et les arts graphiques. Il ne s'agit pas simplement d'agir sur la matière mais de faire en sorte qu'elle réponde à la sollicitation dans une relation de connivence et de réciprocité.

Ce domaine gagne à faire l'objet d'une analyse écocritique dans le cadre des humanités environnementales. On y décèle une ambivalence fondamentale qui peut être contextualisée dans ce cadre critique. En effet, la reproduction des images dépend de l'extraction et de l'exploitation de matériaux sur le marché des matières premières. En cela, elle s'inscrit dans un système économique très concurrentiel produisant un impact environnemental qui concourt à définir l'anthropocène. La relation technique et artistique décrite dans les textes cités plus haut repose sur l'utilisation de ces mêmes matériaux. Celle-ci implique une exploitation des ressources naturelles mais chez les artistes, praticiens et critiques, elle dépasse l'opposition binaire entre nature et culture. Hamerton décrit par exemple les matériaux comme des êtres « vivants doués de sensibilité⁴⁶ ». Comme le soulignent Serenella Iovino et Serpil Oppermann, l'écocritique conteste la vision d'une matière purement inerte et passive pour envisager

⁴³ *Ibid.*, p. 91, 92, 10.

⁴⁴ Philip Gilbert Hamerton, *The Graphic Arts: A Treatise on the Varieties of Drawing, Painting, and Engraving in Comparison with Each Other and With Nature*, Londres, Seeley, Jackson et Halliday, 1882, p. 3-7.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 1.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 5.

l'agentivité humaine et matérielle selon un rapport de réciprocité⁴⁷. Il est, de plus, opportun de tirer parti de la convergence entre écocritique et archéologie des médias et, en suivant Jussi Parikka dans *A Geology of Media*, d'observer comment l'on peut se saisir de ces textes pour aborder le versant matériel de la fabrique du livre et de ses images. Parikka ancre sa définition du médium dans l'environnement géophysique, en prenant en compte les agents humains et non humains qui interagissent au sein de la « médianature⁴⁸ », une notion qui rassemble celles d'environnement et de paysage médial. En ce sens, et pour reprendre ce qu'écrit Jessie Oak Taylor à propos de l'atmosphère, la « photosphère » d'Alice Meynell est à la croisée du littéral et du littéraire, du matériel et de l'immatériel⁴⁹. L'atmosphère au sens écocritique est « une propriété formelle inscrite aussi bien dans la texture du langage que dans la matérialité des livres⁵⁰ ». Le climat urbain est à la croisée du naturel et de l'artificiel, un filtre qui révèle et dissimule l'emprise de l'homme sur le non humain.

Ceci nous ramène à la fabrique de *London Impressions* et aux images qui évoquent les matériaux utilisés dans leur production. Prenons le cuivre, par exemple. Ce métal recyclable et malléable est exploité depuis la plus haute antiquité à des fins techniques, artistiques, commerciales et domestiques. Pour ce volume, il a été utilisé sous la forme de la plaque gravée à l'eau-forte à partir de laquelle les illustrations ont été imprimées. Or, le cuivre est aussi une matière première indispensable dans la construction des réseaux électriques, télégraphiques ou téléphoniques en vertu de sa ductilité et de sa conductivité. C'est encore aujourd'hui un composant indispensable pour la transmission de l'information et de l'énergie. Dans son traité sur l'héliogravure, Denison insiste sur le fait que la plaque de cuivre doit être de la meilleure qualité, sans scories : « je crois savoir que le cuivre de bonne qualité fait preuve d'une grande conductivité⁵¹ », écrit-il. Cette propriété est recherchée dans l'industrie et les télécommunications mais aussi dans l'estampe qui, comme tous les arts graphiques de la période, doit allier originalité et expression individuelle, et doit donc se faire le « conducteur » de l'intention autographique de l'artiste.

Du point de vue de l'archéologie des médias, ce transfert ou recyclage matériel est une forme de remédiation⁵² et cette communauté matérielle « géologique »

⁴⁷ Serenella Iovino et Serpil Oppermann, « Theorizing Material Ecocriticism: A Diptych », *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, été 2012, vol. 19, n° 3, p. 465-466.

⁴⁸ Jussi Parikka, *A Geology of Media*, Minneapolis / Londres, University of Minnesota Press, 2015, p. 13-14.

⁴⁹ J. O. Taylor, *The Sky of Our Manufacture*, *op. cit.*, p. 186.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 7.

⁵¹ H. Denison, *A Treatise on Photogravure*, *op. cit.*, p. 46.

⁵² J. Parikka, *A Geology of Media*, *op. cit.*, p. 26, 47-48.

est soulignée par l'aspect métapictural des deux eaux-fortes placées au début et à la fin de *London Impressions*⁵³ (fig. 3 et 4).



Fig. 3 : Alice Meynell et William Hyde, Impressions: Etchings and Pictures in Photogravure by William Hyde and Essays by Alice Meynell, eau forte, 1898, Londres, « The River », Constable, frontispice, face à la p. 1. Bibliothèque nationale de France. FOL-NS-793.

Contrairement aux héliogravures des planches qui reproduisent les valeurs tonales de manière continue, ces eaux-fortes recourent à la ligne. Dans la première eau-forte, « The River », les lignes émanant des mâts des bateaux et des flèches des églises résultent du tracé de la pointe sèche qui met en avant la dextérité manuelle de l'artiste. Elles semblent concurrencer les lignes des réseaux électriques et télégraphiques représentées dans la dernière eau-forte, « Westminster ». Ceci peut être interprété de deux manières différentes. Il peut s'agir de marquer la continuité entre le geste autographique de l'artiste et ces réseaux. Si les procédés permettent de préserver la trace du geste original, alors ce geste s'inscrit à son tour dans le paysage médial au sein duquel l'œuvre circule et participe de ce flux, le corps de l'artiste étant intégré à ce qui ressemble à un système nerveux urbain⁵⁴.

⁵³ « The River » et « Westminster », *London Impressions*, *op. cit.*, face à la p. 1 et p. 31.

⁵⁴ Voir Richard Menke, « Information in the 1890s: Technological, Journalistic, Imperial, Occult », *The Edinburgh Companion to Fin-de-Siècle Literature*, *op. cit.*, p. 162-177 ; Mark Goble, *Beautiful Circuits: Modernism and the Mediated Life*, New York, Columbia University Press, 2010.



Fig. 4 : Alice Meynell et William Hyde, *Impressions: Etchings and Pictures in Photogravure by William Hyde and Essays by Alice Meynell, eau-forte, 1898, Londres, « Westminster », Constable, p. 31. Bibliothèque nationale de France. FOL-NS-793.*

Au contraire, on peut considérer qu'il s'agit d'une forme de réappropriation et de revendication du geste manuel qui permet au livre de conforter sa position médiatique spécifique sur un marché en pleine mutation et de résister à l'obsolescence. Dans ce cas, il faut noter la fonction décorative de cette ligne qui vient broder la page et affirmer sa textilité (comme chez Beardsley) afin de concurrencer la prolifération des fils télégraphiques dans l'espace urbain. Enfin, si nous choisissons de conjuguer ces deux interprétations, nous revenons au modèle du mariage de l'art et de l'industrie réalisé par les Swan et transposé dans le milieu éditorial. *London Impressions* allie l'autographique au mécanique, le personnel et l'impersonnel, reflétant ainsi les contraintes et les gains esthétiques qui définissent le paysage médial de la fin de siècle. Le recours à un matériau conducteur (la plaque de cuivre de l'eau-forte et de l'héliogravure) garantit de façon technique et métaphorique la meilleure transmission possible.

Conclusion

L'éditeur qui s'adjoint les services du photographe répond à un idéal de connectivité : favoriser la circulation du livre sur le marché éditorial, tout comme

l'information circule dans les réseaux de communication moderne, et assurer la transmission la plus fidèle des impressions perçues par Meynell et Hyde. L'agentivité du livre dépend donc de ses « composants », la conductivité du cuivre jouant alors un rôle comparable à celui de l'impressionnabilité de l'artiste et de l'écrivaine, la capacité de recevoir et de rendre des impressions au sein d'un circuit médial. « L'impression que reçoit l'œil est plus ou moins celle d'une vision résultant de l'atmosphère [de Londres] », explique Hyde à un journaliste lors de l'exposition de ses lavis en 1898⁵⁵. *London Impressions* rassemble des textes et des images qui décrivent la scène impressionniste comme un milieu au sein duquel l'observateur cultive sa sensibilité au climat londonien. À une époque où l'imprimé commence à perdre son monopole comme agent de diffusion des idées et comme mode de communication, sa matérialité a pourtant l'avantage de donner corps à l'immatériel et aux impressions fugaces qui survivent grâce à leur inscription dans le livre.

⁵⁵ J. N. Moore, *The Green Fuse*, *op. cit.*, p. 88.