UNIVERSITÉ DE NICE SOPHIA-ANTIPOLIS
Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines
Laboratoire Interdisciplinaire Récits Cultures Et Sociétés – EA 3159

Thèse de doctorat

Études du monde anglophone

L'Émergence de l'individualisme et le questionnement de la vérité dans la littérature victorienne, 1830-1900

Crises du *moi*, crise de la vérité

Agathe BRUN

Thèse dirigée par **Monsieur le Professeur Michel REMY**

Présentée et soutenue publiquement le 28 juin 2013

Membres du jury :

Monsieur Jean-Jacques CHARDIN	professeur, Université de Strasbourg II
Madame Martine MONACELLI	professeur, Université de Nice
Monsieur Jean-Pierre NAUGRETTE	professeur, Université de Paris III
Monsieur Michel REMY	professeur émérite, Université de Nice
Monsieur Ronald SHUSTERMAN	professeur, Université de Saint Étienne

Université de Nice Sophia Antipolis
Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines
Laboratoire Interdisciplinaire Récits Cultures Et Sociétés
LIRCES – EA 3159
98 boulevard Édouard Herriot – BP 3209
06204 NICE cedex 3

REMERCIEMENTS

Je souhaite remercier en premier lieu mon directeur de thèse, Michel REMY. Je lui suis très reconnaissante pour la liberté qu'il m'a accordée quant à mon rythme de travail et à mes lectures, mais aussi pour la valeur inestimable des conseils qu'il m'a prodigués, pour sa disponibilité à mon égard et pour le bienveillant accueil qu'il m'a toujours réservé. Il n'a eu de cesse de m'encourager et de me conseiller pendant mes années de doctorat, mais également lorsqu'il a dirigé mes recherches de Master I et II. J'ai conscience de la chance que j'ai eue de travailler sous sa direction et le remercie de sa confiance et de son soutien sans faille. Je n'aurais pu trouver de directeur plus en accord avec mes attentes. Qu'il veuille bien trouver ici l'expression de ma gratitude.

La composition de mon jury a été trouvée assez facilement en raison de la qualité de chacun de ses membres ; qu'ils soient remerciés de l'honneur qu'ils me font en participant à mon jury de thèse.

J'apprécie à sa juste valeur la présence de Jean-Pierre NAUGRETTE et suis honorée qu'il ait accepté d'évaluer mon travail.

Je remercie également Jean-Jacques CHARDIN et Ronald SHUSTERMAN d'avoir pris le temps d'établir les pré-rapports de cette thèse et je tiens à les assurer de toute ma reconnaissance.

Mes remerciements s'adressent aussi à Martine MONACELLI. Son enseignement et ses encouragements pendant mes premières années d'études universitaires ont fait naître en moi la confiance nécessaire à l'entreprise d'un travail de recherche de longue haleine.

Je remercie Coralie pour son expérience de doctorante, son enthousiasme et son soutien constant.

Je tiens bien sûr à remercier mes parents pour leur soutien et leurs encouragements permanents tout au long de ces cinq années. Relecteurs consciencieux, ils ont su m'éclairer par leurs remarques mais ont aussi été présents dans les moments de doute. Je suis particulièrement fière de pouvoir leur présenter aujourd'hui le fruit de tant d'années de confiance et d'une éducation qui m'a constamment guidée vers la passion des études.

Enfin, un immense merci à Rémi qui, avec amour et patience, a relu ces pages, m'a épaulée tout au long de ma rédaction, m'a offert le meilleur environnement de travail possible et a su apaiser mes craintes et me donner la force de mener ce projet à bien.

RÉSUMÉ

L'Émergence de l'individualisme et le questionnement de la vérité dans la littérature victorienne, 1830-1900.

La période fin de siècle est considérée comme une époque de grands changements sociaux, philosophiques et artistiques. On oublie alors que la notion de fin de siècle n'apparaît pas *ex nihilo* et participe à un mouvement bien plus étendu, que retrace un siècle entier de changements, de découvertes et de questionnements. Dans ce travail de recherche, nous avons choisi de montrer que certains victoriens ont lutté pour donner à la littérature un statut plus complexe que de n'être que la simple représentation de la réalité. Cette vision réductrice, qui fait de l'art le miroir de la société, est contredite, *in fine*, par Walter Pater et Oscar Wilde. À travers ce refus d'un art-artisanat, c'est la question du *moi* qui surgit. Depuis le héros carlylien jusqu'au Christ individualiste de Wilde, les manifestations du *moi* prennent une ampleur nouvelle et insoupçonnée dans la littérature victorienne. La vérité, que Wilde rejette dans « Le Déclin du mensonge », devient obsolète et laisse place au « faux ». Loin d'être universelle et une, la vérité se trouve dans le mensonge, car c'est l'âme et le désir de l'homme en tant qu'individu qu'elle traduit. En redéfinissant l'art comme une forme d'expression personnelle, indépendante et « sans fin », pour reprendre le terme kantien, les artistes victoriens mettent un terme au long cycle historique qui avait négligé l'individu et se fondait sur la notion de vérité absolue. Au terme de nombreuses hésitations et remises en question, c'est la diversité de la vérité, portée par l'individu, qui semble triompher. Nous proposons alors de comprendre l'origine de ce changement vis-à-vis du *moi* – qu'il soit évolution ou rupture – et découvrir *comment la vérité est devenue relative.*

Mots-clés : individualisme, fin de siècle, vérité, esthétique, *moi*, fiction.

ABSTRACT

The Emergence of Individualism and the Questioning of Truth in Victorian Literature, 1830-1900.

The fin de siècle period is regarded as an era of great social, philosophical and artistic change. Hence our tendency to forget that the fin de siècle notion was not born out of nothing and is part of a much larger movement developing through an entire century of change, discoveries and questioning. In this study, we have chosen to examine how some Victorian artists have fought for a re-evaluation of art, far from a mere representation of reality. Indeed, this simplistic analysis which makes art the mirror of society is rejected by artists such as Walter Pater and Oscar Wilde. The question of the *self* springs from this rejection of an art limited to crafts. From the Carlylean hero to Wilde's Individualistic Christ, the various appearances of the *self* have acquired an unexpected dimension in Victorian literature. Truth – rejected in Wilde's "Decay of Lying", turned out to be obsolete and gave way to fiction. Far from being one and unique, the truth is to be found in the lie, because the latter is the mirror of man's soul and desire. By defining art as a form of expression that is altogether personal, independent and "without a definite purpose", in the Kantian sense of the word, Victorian artists put an end to the long historical cycle that had neglected the individual and had headed for an absolute truth. At the end of much hesitation and questioning, falsehood seemed to triumph, supported by the individual. Therefore, we offer to understand the origins of that change of mind, towards the *self* – whether it results from evolution or division – and to discover *how truth has turned plural.*

Key-words : individualism, fin de siecle, truth, aesthetics, *self*, fiction.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS **5**

RÉSUMÉ **6**

ABSTRACT **7**

TABLE DES MATIÈRES **9**

INTRODUCTION **15**

PREMIÈRE PARTIE
LES ORIGINES DU CLIVAGE DU *MOI* **33**

CHAPITRE 1 : DICKENS TÉMOIN DE SON TEMPS : L'INDIVIDU ET LA SOCIÉTÉ 34
1.1. L'individu aux prises avec la collectivité *34*
1.2. Mammon et la classe bourgeoise *36*
1.3. La ville fourmilière : annihilation de l'individu *38*

CHAPITRE 2 : LE REGARD DE CARLYLE : LE *MOI* EN QUESTION 45
2.1. La monarchie et le peuple : la confiance perdue *45*
2.2. L'individu dans la communauté *48*
2.3. L'effondrement des vérités : Mammon, le nouveau dieu *52*

CHAPITRE 3 : L'INDIVIDUALISME BOURGEOIS ET LA VÉRITÉ DU PASSÉ 57
3.1. Sybil et Mary Barton *57*
3.2. Les deux mondes *60*
3.3. L'usurpation du nom *66*
3.4. Quand le moi se dévoue *68*

CHAPITRE 4 : KINGSLEY OU LE *MOI* FACE À LA VÉRITÉ DIVINE 72
4.1. L'individu en proie au doute religieux *72*
4.2. Alton, ou l'exaltation du moi égoïste *77*
4.3. Le socialisme chrétien d'Eleanor *80*
4.4. Le moi contre les classes sociales *82*

CHAPITRE 5 : LE MYTHE DU *MOI* HÉROÏQUE : CARLYLE ET EMERSON 85
5.1. Le visage du héros *85*
5.2. Le héros, réceptacle de vérité supérieure *89*
5.3. Le renversement des valeurs et des certitudes *93*
5.4. L'oxymore du héros, le moi dépourvu d'orgueil *96*
5.5. À chaque héros sa vérité, la vérité relative *97*

CHAPITRE 6 : L'HOMME FACE À LA NOUVELLE VÉRITÉ SCIENTIFIQUE 102
6.1. La science au service de la société 102
6.2. La vérité de la Terre 104
6.3. La vérité pour tous 106
6.4. Dieu, l'homme, le singe : le miroir brisé 109

CHAPITRE 7 : MILL ET SMILES, LA FORCE DE L'INDIVIDU 117
7.1. Un âge de transition 117
7.2. Le gouvernement et l'individu 120
7.3. La liberté individuelle 123
7.4. L'individu exceptionnel de Mill et Smiles 125

CHAPITRE 8 : *IN MEMORIAM*, LE DÉCHIREMENT DU *MOI* 131
8.1. Regard sur le siècle en marche 131
8.2. Un texte chrétien 135
8.3. Entre religion et science : le doute de Tennyson 139
8.4. L'équilibre retrouvé 144
8.5. De l'humanité à l'individu 149

DEUXIÈME PARTIE
L'ART FACE AU *MOI* ET À LA VÉRITÉ 157

CHAPITRE 9 : L'ART, LE BEAU, LE VRAI : L'ESTHÉTIQUE DE PLATON SELON PATER 158
9.1. L'esthétique, ou comment juger le Beau 158
9.2. L'art et l'imitation 162
9.3. L'art en tant qu'expression du moi 167

CHAPITRE 10 : JUGER LE BEAU ET RECONNAÎTRE LE *MOI* :
LE DÉBAT ENTRE RUSKIN ET PATER 177
10.1. Le jugement de goût propre au moi 177
10.2. De la laideur industrielle à la corruption morale 182
10.3. Éthique et esthétique, le beau moral 185
10.4. Le beau et vérité du moi : le rejet de la morale 189

CHAPITRE 11 : L'ART ET LE VRAI : CROISEMENTS CRITIQUES 192
11.1. Beau naturel et beau artistique : la place de l'artiste 192
11.2. « Truth to nature » : le devoir de vérité de l'art 195
11.3. L'opposition au devoir de vérité : « l'art pour l'art » 202
11.4. L'art considéré comme étape vers le vrai 208

CHAPITRE 12 : LE *MOI* ÉCLATÉ : L'ARTISTE, LE SPECTATEUR, LE CRITIQUE 216
12.1. Le moi perçu comme alliance du génie et du talent 216
12.2. L'éducation au goût pour distinguer l'individu de la masse 220
12.3. Du moi réconcilié dans l'art 227
12.4. L'individuation 230
12.5. La relativité de la vérité 235

CHAPITRE 13 : L'ÉLOGE DU FAUX PAR OSCAR WILDE 239
13.1. Dialogue platonicien et éloge de la jeunesse 239
13.2. L'imperfection de la nature et la naissance de l'art 242
13.3. Le déclin du mensonge en art et dans la vie 248
13.4. Du mensonge en art et de l'art du mensonge 253
13.5. Amoralité et individualisme 257

TROISIÈME PARTIE
L'EFFACEMENT DES FRONTIÈRES : LA VÉRITÉ EN CRISE, LE *MOI* GLORIEUX 263

CHAPITRE 14 : SCIENCE ET VÉRITÉ : LA RÉPONSE DU MONDE DE L'ART 264
14.1. Vérité ou fiction ? Le cas de la peinture 264
14.2. L'intrusion de la science dans la littérature 267
14.3. Le rationalisme face à l'occulte 270
14.4. Là où la science échoue à saisir le moi 274
14.5. L'illusion scientifique 278
14.6. Le rôle de l'imagination dans la quête de vérité 282
14.7. Le vrai contre le faux : la lutte sans issue 285

CHAPITRE 15 : LA PERMÉABILITÉ DE LA FRONTIÈRE ENTRE LE RÉEL ET L'IMAGINAIRE 288
15.1. Quand le monstrueux s'invite dans le réel 289
15.2. La représentation animée : Dorian et la toile 291
15.3. Le fantôme effrayé 295
15.4. Quand la raison s'invite au pays de l'irréel 299

CHAPITRE 16 : L'INDIVIDU ET LES MULTIPLES *MOI* 304
16.1. « Jouer à être deux » : Alice et Alice 304
16.2. La dualité de l'âme faite chair 307
16.3. La dualité du détective : entre science et intuition 311
16.4. La dualité de l'individu face au destin et à la morale 316

CHAPITRE 17 : JEUX DE LANGAGE ET D'IDENTITÉ 321
17.1. L'inadéquation du langage : la preuve d'un langage lacunaire 321
17.2. À nouveau monde, nouveaux mots 324
17.3. L'importance du nom 328
17.4. L'inconstance du nom 332

CHAPITRE 18 : MIROIRS, MASQUES ET COSTUMES : QUAND LE FICTIF DEVIENT VRAI . 337
18.1. Le masque de l'innocence 337
18.2. L'épiphanie de Dorian : le règne des apparences 341
18.3. Le fantôme acteur, ou le vrai masque du fictif 346
18.4. Quiproquos et apparences trompeuses 347
18.5. Le déguisement de Sherlock : prêcher le faux… 351

CHAPITRE 19 : LA CRÉATION IDENTITAIRE :
QUAND LE FICTIF DEVIENT LE VRAI DU *MOI* 353
19.1. « The Sphinx Without a Secret », falsification volontaire du réel 353
19.2. L'homme aux deux identités 355
19.3. L'homme aux multiples noms 357
19.4. L'habit du dandy, quand la surface surpasse la profondeur 360
19.5. La recréation de Wilde 364
19.6. Anarchisme, socialisme et rejet de la vérité : le moi glorifié 367
19.7. De la légende à l'histoire et de l'histoire à la légende 372
19.8. Représentation fictive du vrai ou vraie représentation du fictif 377

CONCLUSION 385

ANNEXES 393

ANNEXE A 394

ANNEXE B 395

ANNEXE C 396

ANNEXE D 397

ANNEXE E 400

BIBLIOGRAPHIE 403

SOURCES PRIMAIRES 403

SOURCES SECONDAIRES 406

OUVRAGES GÉNÉRAUX 416

INDEX 421

INDEX DES NOMS PROPRES ET DES ŒUVRES 422

INDEX DES NOMS COMMUNS 426

INTRODUCTION

Du moi haïssable à l'individualisme salvateur

Parce qu'il représente les valeurs que la collectivité condamne – l'égoïsme, la vanité et l'orgueil – le *moi* semble incarner l'inverse des vertus de la civilisation. Après avoir déclaré que « le moi est haïssable[1] », Pascal poursuit : « En un mot, le *moi* a deux qualités : il est injuste en soi, en ce qu'il se fait centre de tout ; il est incommode aux autres, en ce qu'il veut les asservir : car chaque *moi* est l'ennemi et voudrait être le tyran de tous les autres[2]. » On retrouve l'essentiel de ces propos publiés en 1669 au cœur du questionnement philosophique et ontologique qui marque puissamment l'Angleterre victorienne. Mais ce *moi* décrié et honni pour les valeurs d'égoïsme qu'il représente est avant tout de nature polymorphe. Loin de n'être qu'une expression des bas instincts de conservation de l'homme, il pose la question bien plus subtile du rapport de l'individu à la société, de sa place dans le monde et au regard de Dieu donc de son identité, à soi et par rapport à l'autre. C'est pour cette raison que nous avons choisi d'en faire l'un des éléments centraux de cette étude et que nous nous permettrons de faire le point sur la distinction qui s'applique entre les termes essentiels de *moi* et d'individu.

Puissance mondiale incontestée, terre d'origine de l'industrialisation et de la théorie de l'évolution, l'empire britannique s'affiche comme une nation moderne du dix-neuvième siècle. Cette modernité apparente est pourtant altérée par un attachement sans bornes aux traditions, aux valeurs religieuses et aux plus strictes conventions sociales. Nous ne considérons pas qu'il s'agisse de deux éléments incompatibles, mais tenons à remarquer les faits suivants : d'une part, la puissance de l'Angleterre semble résulter de sa cohésion et de son attachement aux valeurs nationales, d'autre part, c'est peut-être l'apparition rapide de sa

[1] Blaise PASCAL, *Pensées*, Paris : Librairie de Firmin Didot Frères, 1846, p. 97.

[2] *Ibid.*, p. 98.

modernité qui a pu être à l'origine des changements de sa perception de l'individu que nous nous proposons d'étudier.

Nous nous donnons pour objectif d'analyser un aspect particulier de cette période charnière entre tradition et modernité : la destruction et la reconstruction artistique du concept du *moi* grâce à la remise en question de la notion de vérité et de faux. Certes la notion d'individualisme n'est pas exclusivement spécifique à l'époque victorienne puisqu'elle est précédée par les écrits et la pensée du courant artistique du romantisme. De Blake à Wordsworth, Coleridge, Shelley et Byron, le mouvement romantique a promu les diverses manifestations de l'existence du *moi* à travers l'expression de ses états d'âme.

L'atmosphère mystérieuse qui entoure le dix-neuvième siècle, pourtant siècle du développement de la science et de la logique, donne à celui-ci un charme particulier. L'engouement actuel pour les œuvres et les personnages du dix-neuvième siècle confirme notre idée selon laquelle cette période de l'histoire de l'Angleterre est à la fois révolue et en même temps terriblement proche de nous. À peine plus de dix ans nous séparent de notre propre fin de siècle et il faut bien reconnaître que le refrain « fin de siècle, fin du globe » a su trouver un écho dans les discours des années 1990. Après avoir envisagé de nous intéresser exclusivement aux années 1880-1890 pour faire de notre recherche une véritable étude de la fin du siècle, nous avons jugé bon d'élargir notre propos pour remettre celui-ci en perspective, pour remonter aux origines de ce changement qui touche les mentalités et trouver les éléments qui ont provoqué ce clivage auquel l'individu victorien est en proie.

Les années 1830-1840 correspondent au tournant de l'histoire de la monarchie et le règne de la reine Victoria, dont l'accession au trône eut lieu en 1837, a été ressenti par le peuple comme un changement notoire. Nous tenons à insister sur le fait que l'intérêt de cette période et de son art réside dans la compréhension profonde qu'ont pu en avoir les victoriens et la prise de conscience dont elle a fait l'objet. En effet, aucune période antérieure n'a été aussi prolifique en matière de journaux intimes et d'articles d'opinions en tout genre, et nous pouvons dire avec certitude que certains victoriens ont perçu clairement qu'ils vivaient une période historique exceptionnelle. L'accès à la lecture et la facilité de se procurer des livres ont sans aucun doute joué un rôle important dans

la propagation des idées et dans la création d'une littérature romanesque restée célèbre depuis. Le paysage urbain, hostile et peu approprié au développement harmonieux des facultés et des corps dans les milieux modestes trouve un écho dans la littérature et ses sinistres décors de villes industrielles. Si l'Angleterre est une grande puissance au regard des autres nations, elle connaît des troubles politiques et sociaux mal maitrisés, comme en témoigne la nécessité du *Reform Act* de 1832. C'est à ces conflits internes que nous souhaitons nous intéresser, à travers une lecture approfondie des œuvres de l'époque. Peu à peu, les intérêts personnels prennent le dessus sur les intérêts de la communauté ; s'il s'agit d'un individualisme proche du capitalisme en ce qui concerne les intérêts financiers, ce même individualisme s'apparente bien plus à une forme de socialisme d'un point de vue humain. C'est cet individualisme là que nous souhaitons retenir et qui tiendra une place centrale dans cette étude car il est une première forme de notre individualisme moderne, qui pousse l'individu à la fois à rechercher la satisfaction de ses désirs et à s'interroger sur lui-même.

Pour saisir l'évolution de cette pensée, cette étude s'intéresse au cadre historique, philosophique et littéraire dans lequel se développe l'individualisme. Si le règne de Victoria commence en 1837, celui de William IV (1830-1837) présente déjà les signes d'un changement significatif et de l'avènement d'une Angleterre nouvelle. Louis Cazamian estime que les années 1830 et 1832 marquent d'ailleurs le commencement d'une ère nouvelle. L'année 1830 voit s'accentuer une pensée libérale résultant de l'influence de la Révolution de juillet en France ; l'année 1832 est celle du *Reform Act* qui, ainsi que nous le verrons plus en détail, restructure le modèle électoral, reconnaissant explicitement le changement radical de la répartition des populations et l'apparition de nouvelles classes sociales. Notre étude porte donc sur l'évolution des mentalités à partir des années 1830 jusqu'à l'aube du vingtième siècle. Grâce à une analyse des œuvres littéraires et de la pensée des artistes, nous souhaitons montrer qu'il s'agit là d'une période charnière dans l'histoire de l'humanité et de l'art. Au sein d'une civilisation à la rigueur mécanique, l'art s'impose comme une manifestation de l'esprit face à la vénération traditionnelle d'une vérité suprême. Nous rejoignons le point de vue de Cazamian qui écrit :

> C'est la période créatrice et féconde, où s'élaborent les thèses et les mouvements, dont les phases suivantes verront le succès et l'épanouissement. L'Angleterre a vécu jusqu'à la fin du siècle de la substance intellectuelle et morale de cet âge troublé.[3]

Époque de transition, le dix-neuvième siècle voit l'individu s'éloigner du divin, procéder à une introspection qui s'apparente à une quête intense du *moi* et refuser de continuer à se soumettre aux codes victoriens. Si les historiens distinguent généralement plusieurs périodes distinctes au sein même du dix-neuvième siècle, nous avons souhaité étudier une période plus longue pour avoir une vue d'ensemble de l'art et de la pensée de ce siècle et en montrer l'évolution. C'est pourquoi au cours de cette étude, nous nous donnons pour objectif de mettre en lumière les particularités littéraires, esthétiques et philosophiques des années 1830-1900 en ce qui concerne l'émergence d'un nouvel individualisme et la remise en question de la notion de vérité. En effet, comment ce *moi* haïssable et haï depuis des siècles devient-il soudain l'intermédiaire vers une vérité plurielle, multiple et indécidable ? Pour répondre à cette question, il est nécessaire d'envisager un corpus large, choisi en rapport avec l'insécabilité de la période qui nous intéresse afin de donner à voir les différentes étapes de cette évolution et la subtilité de leur enchaînement.

La mise à l'épreuve de la vérité

La notion de vérité constitue en effet le deuxième aspect de cette étude. En effet, lorsque nous parlons de *vérité*, nous nous référons habituellement à une vérité d'ordre général à laquelle le *moi* se soumet. Alors que l'individu social reconnaît l'existence de son *moi*, la spécificité de son existence, il laisse ce *moi* se subordonner à une puissance fédératrice qui est celle de la vérité absolue prônée par la communauté. En effet, la définition usuelle de la vérité met en avant son caractère universel et unanime. Reconnue par tous comme étant une référence, la vérité est ce à quoi la société aspire. Au dix-neuvième siècle, une tension s'établit entre science et religion pour ce contrôle de la vérité. En opposition à une vérité

[3] Louis CAZAMIAN, *Le Roman social en Angleterre (1830 - 1850)*, Paris : Société Nouvelle de Librairie et d'Edition, 1903, p. 3.

éternelle et immuable d'origine divine, la science veut apporter des réponses expérimentales et objectives aux questionnements fondamentaux de l'humanité sur la place de l'homme dans l'univers. Alors que la religion permettait jusqu'alors de répondre à ces questions, la perte de foi progressive et significative – dont est victime le dix-neuvième siècle pour des raisons que nous évoquerons par la suite – laisse le champ libre à des alternatives à la vérité : la science s'engouffre dans cette brèche pour devenir la nouvelle référence de vérité.

S'opposant aux vérités universelles qu'offrent alternativement la religion et la science, l'art propose un moyen tout autre de parvenir à rétablir l'équilibre brisé du *moi*. Les artistes du dix-neuvième siècle offrent une manière toute autre de parvenir à une reconstruction de l'identité de l'individu : d'abord à travers une représentation des tensions dont le *moi* est victime – dans l'œuvre de Charles Dickens par exemple – puis grâce à un éloge de ce que la société considérait jusqu'alors comme relatif au *faux*, dans les œuvres d'Oscar Wilde essentiellement.

Nous souhaitons alors faire l'étude de la révolte artistique contre les codes victoriens : les artistes de la modernité souhaitent dénoncer la culture de masse et une société qui fait des hommes des esclaves et les enchaîne grâce à la crainte de Dieu à une « vérité captive », pour reprendre le titre de l'ouvrage de Maxence Caron[4]. Industrialisation, pauvreté, insalubrité, Révolution française et découvertes scientifiques auront raison de cette société maîtrisée et policée. L'injustice que représentent la montée en puissance de la bourgeoisie et la rupture du lien féodal qui unissait la noblesse au peuple scelle la fin de l'ancienne Angleterre et ouvre la porte à une Angleterre de la modernité où l'individu est au centre de tout, en lieu et place d'un objet divin destitué. Mais ce phénomène est lent et douloureux. Il implique des mutations controversées, des indignations et la remise en cause de la notion même de vérité.

La science et la perte progressive de la foi, ainsi que les changements sociaux, ont brisé le miroir dans lequel l'homme se mirait et contemplait en lui-même l'œuvre achevée de Dieu. Dans les fragments épars, il ne voit que le

[4] cf. Maxence CARON, *La Vérité captive - De la philosophie*, Paris : Editions du Cerf, 2009, 1120 p.

descendant d'un singe, une machine humaine que la science explique et dissèque. Le mystère est levé, l'occulte est résolu par le moyen de la science et en lieu et place d'un Paradis terrestre, on retrouve les vestiges d'un temps où les hommes pouvaient n'être que des animaux parmi tant d'autres. La phase de reconstruction s'entame alors. C'est là que notre recherche se tourne davantage vers la littérature, domaine de tous les possibles. Les écrivains s'essayent au réalisme et tentent de donner une place à la science dans la littérature. Pourtant, rapidement, l'imaginaire et l'illusion reprennent leurs droits dans les écrits romanesques et le théâtre anglais.

De l'individu au moi

C'est alors l'existence et l'émancipation du *moi*, de cette manifestation profonde de l'individu que revendiquent les artistes décadents, les esthètes et les penseurs de la fin du dix-neuvième siècle. En effet, si l'expression de l'individu et sa mise en avant varient tout au long des siècles et particulièrement au dix-neuvième, le *moi* – dont Descartes souligne l'existence inaliénable – n'est jamais altéré dans sa vérité propre. Pourtant, la notion de *moi* n'est pas donnée une fois pour toutes. Elle a été élaborée au cours des siècles à la faveur de diverses théories philosophiques ou d'expériences littéraires et poétiques qui ressortissent à la conscience commune. C'est dire la complexité de cette notion. La période qui nous intéresse est en ce sens une période charnière puisqu'elle se situe entre d'une part la période romantique qui a vu l'affirmation forte et péremptoire d'un *moi* centré sur lui-même et dont la fin se trouvait en lui-même et d'autre part la fin du 19ème siècle où le *moi* a commencé à devenir un objet d'étude, soit entre d'une part un *moi* en révolte qui s'affirme solennellement contre son environnement social immédiat, comme chez Shelley, et qui s'oriente même vers une morbidité obsessionnelle comme chez Beddoes, et d'autre part un *moi* envisagé isolément et radicalement interrogé dans son fonctionnement, entre, disons, Byron et Freud. Même si ce questionnement fondamental et l'exploration systématique ont été entrepris scientifiquement par Freud, puis, plus tard, par Lacan, entre autres, nous nous hâtons de dire qu'il n'est pas question dans ce travail d'« appliquer » leurs analyses et de lire le dix-neuvième siècle à la lumière exclusive de leurs propositions. En revanche, il n'est pas non plus possible d'ignorer totalement ces

propositions qui fourniront en quelque sorte *a posteriori* la base, le soubassement de notre démarche dans la mesure où ce sont elles qui ont problématisé la notion de *moi*, notion au cœur de notre travail. Évitant ainsi anachronismes et interprétations dont nous ne sommes en rien des spécialistes, nous voudrions ici poser les bases opératoires de notre démarche.

L'émergence de la notion philosophique et psychologique de *moi* se situe vers la fin du seizième siècle ou début du dix-septième siècle. A partir de ce moment-là, la notion est devenue progressivement et à travers de nombreuses péripéties, inséparable d'un processus d'indépendance et d'autonomisation. Du "*moi* haïssable" de Pascal au "Je est un autre" de Rimbaud, nous assistons à trois cent cinquante ans d'histoire du *moi* et la période que nous avons choisie se situe à la fin de ce premier mouvement historique. Nous ne reviendrons pas sur la division tripartite freudienne, le *moi*, le *surmoi* et le *ça*, tentative de théorisation et d'explication de phénomènes qui ont fait du *moi* un lieu éminemment complexe entretenant des relations complexes avec son environnement social et culturel. La vérité du *moi* freudien est, en ce sens, on le sait, logée dans l'inconscient. Cela a été la réponse que Freud a apportée à cette complexité, réponse postérieure à notre période mais qui nous fait dire que tout le dix-neuvième siècle peut être considéré comme étant traversé par un mouvement qui aboutit (temporairement, certes) aux recherches freudiennes et que ce mouvement a été marqué par plusieurs étapes vers cette autonomisation du *moi* et vers son isolement qui en a fait un objet d'étude au sens scientifique du mot.

Le 19ème siècle apparaît ainsi comme le siècle de la crise du *moi*, d'un *moi*, dit Lacan, qui « se conquiert dans un drame avant de nous être restitué comme une donnée centrale[5]. » Le *moi* semble bien répondre, dit-il encore, « à une sorte de nécessité intérieure » qui, nous ajoutons, se dégage tout au long du dix-neuvième siècle et qui l'a fait advenir en tant que tel. Quelle est cette nécessité intérieure? Comment est-elle advenue? C'est ce que nous proposons d'explorer à travers œuvres littéraires et philosophiques produites tout au long du siècle. C'est de cette seule façon, en embrassant l'ensemble du siècle, que nous pourrons sérieusement

[5] Jacques LACAN, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse, Le Séminaire II*, Paris : Points Seuil, 2001, p. 22.

retracer cette émergence du *moi* et son corollaire, le questionnement de la notion de vérité.

Pour couper court, nous pourrions dire que l'aventure du *moi* tout au long de cette période, se déroule à partir de la place du *moi* - le *moi* tel que le romantisme l'avait légué - dans l'individu - si l'on nous autorise pour plus de clarté et de facilité à séparer provisoirement les deux notions - , l'individu au sens social, sinon sociologique, du terme. Cette aventure se résume à la confrontation du *moi* avec lui-même, c'est-à-dire à un moment où, pour l'individu, la société devient un élément radicalement extérieur, pour ne pas dire antagoniste, duquel il peut se détacher. Lacan situe cette autonomisation dans l'élaboration du « registre symbolique[6] », c'est-à-dire « dans une fonction de transcendance dans laquelle on ne peut ni rester et de laquelle on ne peut sortir[7] », le *moi* devenant par là-même un univers à la fois unique, autonome et imaginaire. Ici aussi nous nous hâtons de préciser qu'une prise en compte de cette théorie qui, pour nous, justifie *a posteriori* notre idée de l'autonomisation du *moi*, ne pourra, se faire dans le cadre de ce travail, puisque c'est là le travail du psychanalyste. Qu'il suffise de dire que ce « système symbolique », unique pour chaque individu, constitue pour le *moi* son pouvoir et sa puissance d'autonomisation et de différenciation psychologiques.

Si nous nous intéressons à la tension qui s'opère au sein de l'individu, c'est que celui-ci est à considérer, comme nous le ferons, au sens sociologique du terme, dans sa présence vive dans un système social. En ce sens, il est à voir comme une entité une et indivisible - c'est là son sens étymologique - comme une unité organisée, et ainsi comme le représentant d'un ensemble, d'une communauté formée d'autres individus, tous socialement liés. L'individu a une identité qui provient de la collectivité et qui se définit eu regard de cette collectivité qui, on s'en doute, va se heurter à son *moi*, ainsi devenu lieu de tensions entre sa conscience propre et les exigences de l'extérieur. L'individu, en d'autres termes, intériorise les éléments socioculturels et idéologiques de son groupe

[6] *Ibid.*, p. 46.

[7] *Ibid.*

d'appartenance. Il est une unité dont la totalité et la complétude lui sont conférées par son adhésion aux valeurs partagées avec la communauté dont il est membre. En ce sens, il s'adapte et est adapté à l'environnement social où il doit vivre et les sociologues voient à ce propos trois façons de s'adapter : par coercition (dans le cadre d'un régime totalitaire par exemple), par répétition, plus ou moins volontaire, ou par interaction avec ses semblables. L'individu fait donc partie d'un système, d'un éthos hiérarchisé et il l'entretient en en respectant les normes, autre notion fondamentale à ce qu'est un individu. Les normes permettent en effet à l'individu d'atteindre des fins qui assurent la vie et la survie du groupe et de ses valeurs. Dès qu'il y a rupture, ce qui s'appelle anomie en sociologie, dans l'activité de l'individu, l'intégration n'est plus possible.

Cette anomie, dont les raisons peuvent être multiples, est, pour simplifier, le propre du *moi*. Lacan le dit clairement : « Les résistances ont toujours leur siège dans le *moi*[8]. » Il continue : « Il s'agit de quelque chose qui inclut ce que nous savons ou croyons savoir - car savoir est toujours par quelque côté croire savoir[9]. » On voit bien là le lieu d'où émergera la friction au sein de l'individu, pris entre son expérience du système socioculturel et son propre système symbolique, le premier se rapportant au second dans un rapport de tensions insolubles mais qu'il s'agit, paradoxalement, de résoudre – l'infini de la formation du *moi*. C'est parce qu'il n'accepte plus certaines contraintes sociales ou culturelles, ou du *moi*ns parce qu'il veut les suspendre, que le *moi* devient lieu de résistance et lieu d'autonomisation. Le système organisé de ses symboles fait de l'homme un individu en décentrement permanent dans le refus du centre qu'on voudrait lui imposer, pris entre deux centres si l'on peut dire. Certains, au début de la période qui nous intéresse, et peut-être en réaction contre un romantisme noir ou échevelé, sinon anarchisant - on pense certes à Byron mais aussi aux Brontë - ont tenté d'empêcher, de raisonner et d'arraisonner ce décentrement et de fournir à l'individu des centres qui le retiendraient dans la communauté - on pense à Carlyle, Disraëli ou même Tennyson - mais c'était ignorer l'hétérogénéité constitutive du *moi*. Car il ne faut pas considérer le *moi* comme une parfaite unité

[8] *Ibid.*, p. 62.

[9] *Ibid.*

homogène. Comme l'explique Lacan, « le sujet se connaît pour la première fois comme unité, mais unité aliénée, virtuelle[10]. » Le *moi*, dans son processus de structuration, est le lieu d'une dialectique qu'il engage dans sa rupture, quelque temporaire soit-elle, avec son environnement socioculturel. Répétons-le avec Lacan, « le *moi* ne peut être en aucun cas autre chose qu'une fonction imaginaire[11] », c'est-à-dire une image de soi qui va déterminer son autonomisation. C'est en ce sens que nous utiliserons la notion et le terme de *moi*, dans le sens d'un lieu fictif (et fictionnel) de résistance et d'affirmation, un lieu jamais clos car pris constamment dans un réseau d'actions et de réactions avec l'imaginaire ou le registre symbolique, un lieu jamais définitif, un lieu en définition de soi jamais terminée, toujours flottant, bref imaginaire, tout comme Walter Pater parlait de « portraits imaginaires ». C'est ce que nous nous efforcerons de mettre au jour dans notre travail. « Le sujet ne se confond pas avec l'individu[12] », écrit Lacan. Il explique : « Le sujet comme tel, fonctionnant en tant que sujet, est autre chose qu'un organisme qui s'adapte[13] » et il poursuit: « Le sujet est décentré par rapport à l'individu[14] ». Entre l'individu et le *moi*, s'ouvre donc une différence, qu'on aimerait écrire "différance", il s'opère un glissement qui nous semble être logé au cœur de notre période et dont l'importance mérite qu'on l'explicite et qu'on le retrace, non pas au nom d'une vérité absolue – illusoire – mais au nom de la nécessité de dégager un protocole exploratoire nécessaire pour tenter de rendre compte d'une période aussi complexe que les années qui séparent 1830 de 1900 – sociologiquement et conceptuellement.

Si les notions de *moi* et d'individu sont difficiles à cerner et sont au centre de notre questionnement, il faut cependant considérer que c'est justement cette crise de la définition du *moi* qui est à l'origine des écrits fin de siècle. La littérature devient en effet un des lieux de tentative de reconstruction de quelque chose d'épars, de ce *moi* qui existe mais est occulté par la bienséance et la

[10] *Ibid.*, p. 74.

[11] *Ibid.*, p. 56.

[12] *Ibid.*, p. 18.

[13] *Ibid.*

[14] *Ibid.*

nécessité sociale d'une vérité absolue. Notre propos s'articulera donc autour de cette problématique : comprendre les mécanismes qui font de l'individualisme victorien une évolution de l'individu cadré par la société à un *moi* glorifié dans sa multiplicité et sa spécificité. Si le premier existe dans son interaction avec le monde réel, le second justifie son existence par lui-même. Selon Durkheim[15], lorsque l'individu formaté par le monde extérieur qu'est le fait social prend conscience de son individualité, il s'émancipe peu à peu des contraintes extérieures pour affirmer son *moi* à travers le processus de l'individuation. Nous pensons que c'est cette affirmation du *moi* hors de lui-même qui s'exprime dans la fiction et c'est ce *moi* comme fiction qui sera au centre de notre étude. Nous analyserons la fiction en tant qu'acte de fabrication, de création indépendante de tout résultat, de toute valeur et de toute vérité, expression d'un *moi* en quête de lui-même et conscient de sa mouvance. Car c'est en effet l'essence fluctuante du *moi* qui pose problème. Si l'individu se définit d'un point de vue sociologique comme étant à la fois confronté à et au sein de la société, le *moi*, en revanche, est en fluctuance permanente et doit, comme le fera Wilde, se mettre en représentation pour tenter de donner à voir sa propre vérité.

Une analyse spectrale

Ce travail de recherche se présente sous la forme d'une analyse spectrale au cours de laquelle nous nous intéresserons à divers aspects de la société victorienne, toujours à travers l'étude des œuvres littéraires qui la jalonnent. Nous avons choisi d'analyser des œuvres connues mais aussi des textes plus oubliés, écrits par des auteurs, philosophes et artistes britanniques mais aussi américains, français et allemands. De cette manière nous souhaitons montrer les mouvements de pensée qui ont amené à la naissance de l'individualisme ainsi qu'à la diffusion de ce concept à travers l'Angleterre et la France en particulier. Au lieu de se centrer sur la problématique d'un auteur ou de quelques œuvres plus ou moins artificiellement rassemblées, nous avons pris le parti de donner une vision

[15] Cf. Emile Durkheim, *De la division du travail social*, Paris : Presses Univeristaires de France, 2007 (1893), 416 p.

panoramique d'une problématique qui nous a semblé centrale à la pensée et à la littérature victorienne dans son développement historique.

Notre étude s'intéresse donc à la crise du *moi* et à sa reconstruction à travers un art que les critères esthétiques ont redéfini. De 1830 à 1900, nous souhaitons suivre et analyser l'évolution des mœurs, des idées et de la place de l'individu à travers l'étude de la littérature, des œuvres de Dickens, Gaskell, Kingsley, etc. et de l'attitude de critiques d'art tels que Ruskin et Pater, sous l'influence de la philosophie grecque et allemande. Il ne s'agit donc pas ici de faire l'étude exhaustive des œuvres qui retracent ces soixante-dix années mais de considérer celles qui ont eu une forte influence sur les esprits de l'époque, celles qui, à la fois, ont inspiré, suscité et reflété le questionnement qui nous intéresse.

Cette étude est organisée par rapport à la chronologie des œuvres et des événements, dans la mesure du possible, excepté à certains moments où une digression temporelle nous paraîtra judicieuse. Pour mettre en lumière les changements qui s'opèrent dans la société victorienne, nous avons choisi un plan linéaire. Le premier mouvement de ce travail présente les prémisses du changement de mentalité qui touche la société : il s'agit de la période allant des années 1830 à 1850. Nous ferons toutefois référence aux effets de l'industrialisation qui commencent bien avant la période étudiée mais qui continuent d'évoluer après 1830. Le second mouvement sera consacrée à l'étude des idées : dans une société en changement, philosophes et penseurs cherchent à théoriser l'évolution des mœurs et des mentalités, ainsi qu'à donner leur propre définition de l'art, du beau, du vrai pour redéfinir le concept d'esthétique. Le troisième et dernier mouvement de ce travail étudie la répercussion des bouleversements politiques, historiques et sociaux sur la conception artistique du *moi* et du vrai. Cette répercussion est particulièrement visible, notamment dans la littérature dans l'œuvre d'Oscar Wilde. Nous verrons de quelle façon écrivains et penseurs mettent en avant leur *moi* non seulement à travers leur art mais également à travers leur vie, mettant ainsi à rude épreuve la morale victorienne. Nous garderons à l'esprit que ce dernier mouvement doit apporter des réponses à la question suivante : comment reconstruire une identité de l'homme alors qu'il vient de percevoir sa dualité, sa multiplicité même ?

Pour traiter une période aussi vaste, mais nécessairement vaste pour comprendre l'émergence d'une nouvelle manière de penser l'individu et de redessiner les contours d'une société qui se perd de vue, nous avons donc choisi de nous concentrer sur certains auteurs et penseurs. Puisqu'il s'agit d'une étude sur la littérature anglophone, nous privilégierons bien entendu les ouvrages britanniques. Cependant, afin d'inscrire notre recherche dans un cadre pluridisciplinaire qui prend en compte les éléments extérieurs à la littérature, nous avons souhaité nous intéresser à des philosophes et auteurs non-anglophones et de périodes antérieures pour étudier leur influence et la manière dont leur pensée a été relayée et interprétée à l'époque victorienne.

Si notre étude débute par un questionnement au sujet des années 1830-1850, c'est pour mieux appréhender les origines de la crise que subit le *moi* : déjà entamé au dix-septième et dix-huitième siècle, le questionnement de l'homme au sujet de ses origines et de sa place dans le monde s'amplifie et devient manifestement central à partir des années 1830. Les découvertes de la science et la naissance de la bourgeoisie remettent en question cet ordre naturel, cet ordre établi, tenu pour une vérité éternelle. Notre recherche consiste à définir de quelle façon la crise du *moi* se manifeste dans la conscience des victoriens et quels sont les moyens envisagés pour rétablir l'équilibre de l'individu vis-à-vis de lui-même et vis-à-vis de la société, car exacerber l'importance de l'individu face au groupe revient à mettre en danger la cohésion sociale et son équilibre. L'émergence de nouvelles classes sociales, dont Dickens propose une interprétation dans *Hard Times* (1854) par exemple, et le darwinisme, entre autres découvertes scientifiques, provoquent un changement irrémédiable dans la structure sociale ainsi que dans la conception de l'individu. La crise du *moi* qui s'ensuit correspond à une dichotomie entre apparence et réalité, un effondrement des repères : l'homme à l'image de Dieu, la hiérarchie sociale à caractère divin, la soumission de l'homme à une vérité suprême. Nous souhaitons tout d'abord montrer que les premiers remèdes à la crise du *moi* sont proposés par les auteurs à travers des exemples du passé. Pour traiter cet aspect de notre travail, nous ferons l'analyse de *The French Revolution* (1837), *Chartism* (1839) et *On Heroes* (1841) de Thomas Carlyle, *Sybil* (1845) de Benjamin Disraeli, *Mary Barton* (1848) d'Elizabeth Gaskell, *Alton Locke, Tailor and Poet* (1850) de Charles Kingsley,

Representative Men (1850) de Ralph Waldo Emerson, *On Liberty* (1859) de John Stuart Mill, *Self-Help* (1859) de Samuel Smiles et *In Memoriam* (1850) de Tennyson. Les dix textes de ce premier corpus offrent l'avantage de représenter divers aspects de la prise de conscience des changements sociaux et de la crise du *moi*. De l'éloge du héros et du noble aux prémisses de l'individualisme, chaque œuvre donne une représentation artistique des phénomènes qui amorcent les bouleversements qui marqueront la fin du siècle.

Après cette étude des différentes visions des auteurs au sujet des changements dans les modes de vie et des aspects de la modernité, nous serons amenée à nous intéresser aux influences européennes. Les liens étroits qui unissent les royautés anglaises et allemandes au cours du dix-neuvième siècle, ainsi que les échanges perpétuels d'idées et de connaissances entre les deux pays, expliquent, d'une part, l'engouement anglais pour la philosophie allemande, d'autre part l'élargissement de cette influence anglo-allemande au reste de l'Europe. On retrouve en effet les idées de Kant, Schiller ou encore Hegel au sujet de l'art en France, à travers le mouvement de l'art pour l'art, puis en Angleterre sous les traits du mouvement esthétique. Ces diverses influences se retrouvent également dans les productions de la Jung Wien[16]. Ce second mouvement de la présente étude nous mènera à réfléchir aux interactions qui existent entre art et philosophie, principalement à travers l'étude de la définition du terme « esthétique ». Loin d'être une notion universellement acquise, le concept d'esthétique nous semble être au cœur de cette étude et est doté d'un intérêt particulier à plusieurs titres : il s'agit tout d'abord de l'établissement de valeurs permettant de juger l'art et ses productions, ce terme peut également désigner une attitude, un mode de compréhension et de perception du Beau. Nous ferons une brève intrusion dans l'Antiquité grecque à travers la lecture que fait Walter Pater des œuvres de Platon dans *Plato and Platonism* (1893). Il semble aussi qu'on puisse déceler des similitudes ou des influences – plus ou moins avouées – entre Kant, Schiller, Hegel et Schopenhauer notamment, et les critiques et artistes

[16] Mouvement artistique autrichien des années 1890 qu'il convient de mentionner mais que nous n'aurons pas la possibilité de développer dans cette étude, pour éviter de nous éloigner de notre propos.

anglais et français du dix-neuvième siècle, tels que Walter Pater dans *The Renaissance* (1873), John Ruskin dans les deux premiers volumes de *Modern Painters* (1843-1846) ou Théophile Gautier dans la préface de *Mademoiselle de Maupin* (1835). Notre travail de recherche portera également sur les théories de Ruskin qui ont inspiré le mouvement préraphaélite ; nous verrons aussi dans quelle mesure *Le Gai savoir* (1882) et *La Généalogie de la morale* (1887) de Friedrich Nietzsche donnent une nouvelle conception de la notion de vrai par rapport à la notion d'individu. Pour exemplifier ce renversement de valeurs, nous ferons l'analyse de « The Decay of Lying » (1891)[17] d'Oscar Wilde qui constitue un éloge du faux ; nous aborderons également les remarques théoriques et esthétiques qui apparaissent dans « The Portrait of Mr. W.H. » (1889) et « The Critic as Artist » (1891) du même auteur.

Le dernier mouvement de notre étude sera essentiellement consacré à la lecture d'œuvres de Lewis Carroll, Arthur Conan Doyle, Robert Louis Stevenson et Oscar Wilde. La tension extrême entre le vrai et la fiction – autant que celle entre la croyance religieuse et la science – est largement représentée dans les œuvres de ces auteurs. En effet, si Conan Doyle nous plonge dans un récit de fiction qui repose sur l'exercice rigoureux de la science dans les romans et nouvelles qui mettent en scène Sherlock Holmes et où il s'agit de trouver « l'identité » du criminel, Carroll en revanche fait plonger Alice et le lecteur dans un univers merveilleux et irréel dans *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) et *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* (1872). Qui plus est, Carroll donne un sens nouveau à l'utilisation du langage dans « The Hunting of the Snark » (1876) : au lieu de n'être qu'une convention sociale permettant la communication, le langage remet en cause la notion même de vérité en se faisant miroir des états d'âme et de la pensée des personnages. Nous nous intéresserons plus particulièrement aux aventures de Sherlock Holmes dans *A Study in Scarlet* (1887), *The Sign of Four* (1890), *The Hound of Baskervilles* (1901-1902), ainsi que dans quelques unes des nouvelles de Conan Doyle. Notre corpus comprend

[17] Nous nous référons à la date de publication définitive, dans la version remaniée pour l'édition en volume. « Le Déclin du mensonge » est en effet publié pour sa première version dans la revue *The Nineteenth Century* en janvier 1889.

également une nouvelle et un roman de Robert Louis Stevenson qui donnent vie, chacun à sa manière, à un personnage à la fois double et unique : « Markheim » (1884) et *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886). Oscar Wilde brouille les pistes entre rationalisme et occulte dans « The Canterville Ghost » (1887), puis dissocie surface et profondeur, apparence et être dans *The Picture of Dorian Gray* (1891). Cet auteur hors du commun suscitera également notre intérêt en raison de sa représentation de soi sous l'aspect du dandy. Nous verrons enfin l'établissement d'une nouvelle vérité liée au *moi* à travers l'analyse d'œuvres de Wilde telles que « The Sphinx Without a Secret » (1887), « Model Millionaire » (1887), « Pen, Pencil and Poison » (1891)[18] et « The Soul of Man under Socialism » (1891). Cette étude proposera également une lecture de deux pièces de théâtre écrites par Oscar Wilde : *Vera, or the Nihilists* (1880) et *The Importance of Being Earnest* (1894) au cours de laquelle nous concentrerons notre attention sur le thème des noms et des masques. Les biographies imaginaires publiées par Walter Pater entre 1885 et 1887 et par Marcel Schwob[19] en 1896 serviront aussi à étayer notre propos au sujet de la frontière perméable qui sépare avec difficulté la vérité de la fiction.

Notre choix de corpus est justifié par la nécessité de donner quelque limite à cette étude : il nous est en effet impossible d'aborder toutes les conséquences qui découlent du renversement des repères que provoque puis subit la société victorienne. Nous nous concentrerons sur le sujet de l'individualisme à travers notre analyse de son émergence et son impact sur les notions de vrai et de faux. Nous savons que l'image du Narcisse, chère à l'époque victorienne, imprègne notre sujet et pourrait à juste titre ménager une place à l'étude des *gender studies* et du féminisme, à l'analyse d'autres arts tels que la peinture ou la musique, ou à des influences du mouvement esthétique sur l'architecture, la décoration et

[18] Première version publiée dans la *Fortnight Review* en janvier 1889.

[19] Marcel Schwob (1867-1905) est un auteur symboliste français. Il est l'auteur de nombreux ouvrages parmi lesquels *Cœur double* (1891), *Le Roi au masque d'or* (1892) dédié à Oscar Wilde et *Vies imaginaires* (1896). Il fut un très grand admirateur de l'œuvre et de la vie de Robert Louis Stevenson ainsi qu'un ami d'Oscar Wilde qui lui dédicaça « Le Sphinx » et pour qui il corrigea la version originale française de *Salomé*. Sa place dans cette étude est justifiée par les liens très forts qui l'ont uni à la culture anglaise, son amitié avec Oscar Wilde et son admiration sans bornes de Stevenson.

l'habillement. Nous espérons d'ailleurs que l'angle d'approche que nous proposons pourra préparer à d'autres études que pourrait ouvrir notre recherche. Consciente de l'impossibilité d'aborder tous ces domaines et leur évolution tout au long des soixante-dix années dont traite notre travail, nous avons choisi de présenter une étude centrée sur le rapport de l'individu au monde et à lui-même et favoriser une analyse détaillée de cet aspect particulier de la littérature fin de siècle.Nous avons souhaité donner quleques clés pour une lecture de l'évolution subie par la pensée et la littérature victoriennes, lecture qui permettrait à quiconque de relire d'autres œuvres à la lumière de la problématique ici proposée. Mise en scène fictive de problèmes contemporains, la littérature s'avère selon nous être un angle d'approche idéal pour comprendre les tensions entre vérité absolue et expression du *moi* qui sont le sujet de notre étude.

PREMIÈRE PARTIE

LES ORIGINES DU CLIVAGE DU *MOI*

Chapitre 1 :
Dickens témoin de son temps : l'individu et la société

1.1. L'individu aux prises avec la collectivité

Notre propos, le clivage du moi, trouve ses origines bien avant le milieu du dix-neuvième siècle. Nous pouvons considérer que divers facteurs ont engendré ce phénomène, facteurs tout à la fois historiques, politiques et sociaux. Dès la fin du dix-neuvième siècle, l'ère industrielle entérine le capitalisme et entraîne une vision nouvelle de la société et de ceux qui la constituent. Peu à peu, l'agriculture et l'artisanat sont mis de côté et c'est vers l'industrie que se tournent les classes les plus pauvres mais aussi les classes les plus riches. On assiste alors à la naissance de deux nouvelles classes : les ouvriers et les bourgeois devenus patrons. Dans cette nouvelle structure sociale, la *gentry* traditionnelle, aristocratie campagnarde, amorce un déclin certain. La population rurale se presse vers les villes pour y trouver du travail dans les usines. La conception de l'individu change à partir de cet instant : pris dans l'engrenage de la collectivité, l'homme n'est plus qu'une partie du gigantesque mécanisme social.

L'œuvre de Dickens semble refléter ce phénomène. Les situations parfois rocambolesques dans lesquelles se retrouvent ses personnages, les quiproquos incessants, les familles qui se recomposent de façon extravagante entraînent le lecteur dans un monde imaginaire et à la fois si semblable à la réalité. Dans *Hard Times* (1854), Dickens s'attaque ouvertement à l'utilitarisme et pousse à l'extrême l'application qu'en fait Mr. Gradgrind dans l'éducation de ses enfants. Dans le roman, Gradgrind élève ses enfants en les nourrissant de faits, de mathématiques et de connaissances qu'il juge utiles. Aucune place n'est laissée à l'imagination et au plaisir de l'individu. Le *moi* est contraint, emprisonné dans le moule d'une éducation collective qui nie l'individualité et les aspirations personnelles. C'est cette privation qui va d'ailleurs sceller le destin de Louisa et Tom, les deux premiers nés de la famille Gradgrind. Alors que Louisa épouse le vieux Bounderby parce qu'elle n'y voit pas d'inconvénient, elle se condamne à vivre un mariage sans amour, toute remplie qu'elle est de connaissances théoriques et vide

de sentiments. De son côté, Tom n'est pas plus gâté par la vie et il profite de la générosité de sa sœur pour assouvir son plaisir du jeu puis salit la réputation du vieux Stephen Blackpool, un honnête ouvrier, en le faisant accuser d'un vol à la banque. Les deux personnages vivent dans un monde où l'imagination, le plaisir et la créativité n'existent pas. C'est lorsqu'ils quittent la geôle familiale qu'ils se retrouvent confrontés à la réalité de l'existence : l'utilitarisme, chez Dickens, ne conduit qu'à une vie stérile et insatisfaisante. C'est même une vie de mensonges comme il le démontre plus tard dans le second livre du roman en révélant au grand jour que l'infatué Bounderby, loin de s'être fait tout seul, a pu compter sur le dévouement de parents aimants.

Il donne également une description très réaliste de l'aspect des villes et de la condition des ouvriers. Il faut bien noter que même si Philip Collins dans son article « Dickens and Industrialism » remet en cause la connaissance qu'a pu avoir Dickens de la réelle condition des ouvriers, il admet pourtant que la littérature qui existe à propos des villes industrielles et de leurs habitants est restreinte et que peu d'écrivains ont eu l'occasion de connaître pleinement ce sujet, à l'exception de Mrs. Gaskell. Il écrit :

> Il est notoire qu'aucun auteur victorien important, à l'exception de Mrs. Gaskell, n'a eu connaissance sur le long terme et de manière approfondie d'une ville industrielle : et ce doit être une raison, mais pas la seule, qui explique la littérature éparse et presque inexistante en réponse à un phénomène si évident et remarquable que de voir l'Angleterre devenir la première communauté à dominante industrielle et urbaine de l'histoire de l'humanité.[20]

Pourtant nous trouvons chez Dickens une représentation littéraire du monde ouvrier du milieu du dix-neuvième siècle. Le premier personnage de *Hard Times* que le lecteur découvre est le très respectable Mr. Gradgrind, un notable de Coketown, « ville du charbon ». Gradgrind, comme nous l'avons dit, veut faire

[20] Philip COLLINS, « Dickens and Industrialism », *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 20, n° 4, 1 octobre 1980, p. 652. « For notoriously no significant Victorian authors, with the solitary exception of Mrs. Gaskell, had a long-term or intimate knowledge of an industrial town: and it must be one reason, though not the only one, for the remarkably sparse and feeble literary response to a phenomenon so evident and momentous as England's becoming the first predominantly industrial and urbanized community in the history of mankind. »

l'éducation de ses enfants dans le plus strict respect des préceptes de l'utilitarisme. Il nous donne à cette occasion un exemple de l'influence de cette philosophie et de la place de l'attitude scientifique à l'époque. Dickens donne le ton du roman dès les premières lignes :

> Or, ce que je veux, ce sont des faits. Enseignez des faits à ces garçons et à ces filles, rien que des faits. Les faits sont la seule chose dont on ait besoin ici-bas. Ne plantez pas autre chose et déracinez-moi tout le reste. Ce n'est qu'au moyen des faits qu'on forme l'esprit d'un animal qui raisonne : le reste ne lui servira jamais de rien. C'est d'après ce principe que j'élève mes prpres enfants, et c'est d'après ce principe que j'élève les enfants que voilà. Attachez-vous aux faits, monsieur ![21]

1.2. **Mammon et la classe bourgeoise**

Les Faits, voilà ce qui fait vivre la société industrielle. L'individu n'a pas sa place dans une société où l'intérêt primordial devient l'argent. Dickens ne s'arrête pas là. Il nous présente bientôt Mr. Bounderby, le parvenu dans toute sa splendeur, autodidacte et qui ne manque aucune occasion de le faire remarquer. L'enfant né dans le fossé devenu riche : « C'était un homme fort riche : banquier, négociant, manufacturier, que sais-je encore ?[22] ». La description continue:

> Un homme qui ne pouvait jamais se vanter assez à son gré d'être le fils de ses œuvres. Un homme qui ne se lassait jamais de proclamer, d'une voix qui semblait sortir d'une trompette d'airan, son ancienne ignorance et son ancienne misère.[23]

Le riche banquier-marchand-industriel est l'archétype du « self-made man », de l'homme qui ne doit sa réussite qu'à lui-même. Dans le roman de

---

[21] Charles DICKENS, *Hard Times*, London & Toronto : Everyman's Library, 1920, p. 1., « Now, what I want is, Facts. Teach these boys and girls nothing but Facts. Facts alone are wanted in life. Plant nothing else, and root out everything else. You can only form the minds of reasoning animals upon Facts: nothing else will ever be of any service to them. This is the principle on which I bring up my own children, and this is the principle on which I bring up these children. Stick to Facts, sir! » (DICKENS, *Les Temps difficiles*, traduit par William Hugues, Paris : Hachette, 1869, p. 1).

[22] *Ibid.*, p. 12.« He was a rich man: banker, merchant, manufacturer, and what not. » (DICKENS, *Les Temps difficiles*, p. 15).

[23] *Ibid.*« A man who could never sufficiently vaunt himself a self-made man. A man who was always proclaiming, through that brassy speaking-trumpet of a voice of his, his old ignorance and his old poverty. » (DICKENS, *Les Temps difficiles*, p. 15).

Dickens les traits de l'autodidacte sont poussés à l'extrême, il en devient une sorte de clown gesticulant et rougissant à tout va, un pantin enflé de vantardise, toujours prêt à raconter à grand renfort de détails son enfance déchirante, son adolescence douloureuse et sa réussite à partir de rien. Il ne manque aucune occasion de dénigrer les ouvriers qui voudraient qu'on les nourrisse de soupe à la tortue et de gibier avec une cuillère d'or[24] et il remarque qu'il ne tient qu'à eux de se sortir de leur méprisable condition de « Bras » :

> C'était encore là une des fictions de Cockeville. Tout capitaliste de l'endroit qui avait gagné soixante mille livres sterling, en commençant avec une pièce de six pence, affectait toujours de s'étonner que chacun des soixante mille ouvriers du voisinage ne gagnât pas soixante mille livres avec une pièce de six pence, et leur reprochait plus ou moins de ne pas faire ce chef d'œuvre. C'est ce que j'ai fait, vous pouvez bien le faire aussi. Pourquoi n'allez-vous pas le faire ?[25]

De plus, Bounderby ne comprend pas ce que les ouvriers lui reprochent. Selon lui, rien n'est plus valorisant que de travailler dans une usine et il n'hésite pas à présenter le travail en ces termes au jeune Harthouse, venu briguer un mandat de représentant de la ville : « C'est le travail le plus agréable et le plus facile qui existe, et il n'y a pas d'ouvriers mieux payés que les nôtres. Qui plus est, il nous serait impossible de rendre l'intérieur des fabriques plus confortables, à moins de poser des tapis de Perse sur les parquets[26] ». Dans le monde ouvrier, l'individu est nié, relégué au statut de machine, de pièce bien huilée d'un système de production. En ne prenant en compte que la rémunération des ouvriers et le confort – pourtant spartiate – qui leur est accordé, Bounderby exprime bien cette incapacité de percevoir les ouvriers autrement que comme des pièces d'un puzzle, dépendantes les unes des autres et pour ainsi dire interchangeables.

---

[24] Cf. *Ibid.*, p. 63.« You don't expect [...] to be fed on turtle soup and venison, with a gold spoon. »

[25] *Ibid.*, p. 105. « This, again, was among the fictions of Coketown. Any capitalist there, who had made sixty thousand pounds out of sixpence, alaways professed to wonder why the sixty thousand nearest Hands didn't make sixty thousand pounds out of sixpence, and more or less reproached them every one for not accomplishing the little feat. What I did you can do. Why don't you go and do it ? » (DICKENS, *Les Temps difficiles*, p. 128).

[26] *Ibid.*, p. 113.« It's the pleasantest work there is, and it's the lightest work there is, and it's the best-paid work there is. More than that, we couldn't improve the mills themselves, unless we laid down Turkey carpets on the floors. » (DICKENS, *Les Temps difficiles*, p. 138).

1.3. **La ville fourmilière : annihilation de l'individu**

Quant à la ville elle-même, Dickens, qui a visité Manchester et d'autres villes industrielles, en donne une description très sombre. L'industrialisation transforme la vie en un éternel renouvellement monotone. La ville imaginaire de Coketown, décrite par Dickens, offre une vision macrocosmique de la situation victorienne. Dans son œuvre de fiction, Dickens nous dit quelque chose au sujet de cet aspect du dix-neuvième siècle. La ville apparaît, puis ses rues, puis ses habitants, aussi misérables les uns que les autres, aussi semblables les uns que les autres.

> C'était une ville de briques rouges, ou plutôt de briques qui eussent été rouges si la fumée et les cendres l'avaient permis ; mais, telle qu'elle était, c'était une ville d'un rouge et noir peu naturels qui rappelaient le visage enluminé d'un sauvage. C'était une ville de machines et de hautes cheminées, d'où sortaient sans trêve ni repos d'interminables serpents de fumée qui se traînaient dans l'air sans jamais parvenir à se dérouler. Elle avait un canal bien noir et une rivière qui roulait des eaux empourprées par une teinture infecte, et de vastes bâtiments percés d'une infinité de croisées, qui résonnaient et tremblaient tout le long du jour, tandis que le piston des machines à vapeur s'élevait et s'abaissait avec monotonie, comme la tête d'un éléphant mélancolique. Elle renfermait plusieurs grandes rues qui se ressemblaient toutes, et une foule de petites rues qui se ressemblaient encore davantage, habitées par des gens qui se ressemblaient également, qui sortaient et rentraient aux mêmes heures, faisant résonner les mêmes pavés sous le même pas, pour aller faire la même besogne ; pour qui chaque jour était l'image de la veille et du lendemain, chaque année le pendant de celle qui l'avait précédée ou de celle qui allait suivre.[27]

[27] *Ibid.*, p. 19.« It was a town of red brick, or of brick that would have been red if the smoke and ashes had allowed it; but as matters stood, it was a town of unnatural red and black like the painted face of a savage. It was a town of machinery and tall chimneys, out of which interminable serpents of smoke trailed themselves for ever and ever, and never got uncoiled. It had a black canal in it, and a river that ran purple with ill-smelling dye, and vast piles of building full of windows where there was a rattling and a trembling all day long, and where the piston of the steam-engine worked monotonously up and down, like the head of an elephant in a state of melancholy madness. It contained several large streets all very like one another, and many small streets still more like one another, inhabited by people equally like one another, who all went in and out at the same hours, with the same sound upon the same pavements, to do the same work, and to whom every day was the same as yesterday and to-morrow, and every year the counterpart of the last and the next. » (DICKENS, *Les Temps difficiles*, p. 23).

L'accumulation des termes « like » et « same » dans la version originale confirme l'impression de répétitivité qui caractérise la ville industrielle: tout y est formaté, lissé, même les habitants qui semblent faire partie intégrante de l'architecture et qui perdent toute individualité. La description se veut celle d'une ville civilisée et pourtant on retrouve tout un champ lexical de la jungle et de l'état sauvage : « savage », « serpent » et « elephant ». Dans cette jungle monotone, c'est la loi du plus fort qui règne, et pour l'instant, nous n'entrevoyons que les fourmis qui peuplent ce monceau de terre terne et malodorant. La rivière violacée y coule de façon ininterrompue et la fumée elle aussi s'étale, « for ever and ever », jusqu'à n'en plus finir. La description qui suit continue d'ailleurs dans ce sens :

> La prison aurait aussi bien pu être l'hôpital, l'hôpital aurait pu être la prison, l'hôtel de ville aurait bien pu être l'un ou l'autre de ces monuments ou tous les deux, ou n'importe quel autre édifice, vu qu'aucun détail de leur gracieuse architecture n'indiquait le contraire. Partout le fait, le fait, rien que le fait dans l'aspect matériel de la ville ; partout le fait, le fait, rien que le fait dans son aspect immatériel. L'école Mac Choakumchild n'était rien qu'un fait, et l'école de dessin n'était rien qu'un fait, et les rapports de maître à ouvrier n'étaient rien que des faits, et il ne se passait rien que des faits depuis l'hospice de la maternité jusqu'au cimetière ; enfin tout ce qui ne peut s'évaluer en chiffres, tout ce qui ne peut s'acheter au plus bas cours et se revendre au cours le plus élevé, n'est pas et ne sera jamais, *in saecula saeculorum. Amen*.[28]

Il n'y a dans les bâtiments et dans l'attitude des habitants rien qui les distingue les uns des autres, la communauté englobe tout, lisse tout et l'individu est nié. L'école elle-même ressemble à une usine non seulement d'un point de vue architectural, mais aussi dans l'enseignement qu'on y donne et qu'on y reçoit : les faits, les faits, toujours les faits, dans le plus strict rejet de la créativité, bourrent le crâne des apprenants : l'école est une sorte d'usine à enfants bien-pensants. Dans la version originale, « might have been » indique bien ici l'incertitude,

[28] *Ibid.*, p. 20. « The jail might have been the infirmary, the infirmary might have been the jail, the town-hall might have been either, or both, or anything else, for anything that appeared to the contrary in the graces of their construction. Fact, fact, fact, everywhere in the material aspect of the town; fact, fact, fact, everywhere in the immaterial. The M'Choakumchild school was all fact, and the school of design was all fact, and the relations between master and man were all fact, and everything was fact between the lying-in hospital and the cemetery, and what you couldn't state in figures, or show to be purchaseable in the cheapest market and saleable in the dearest, was not, and never should be, world without end, Amen. » (DICKENS, *Les Temps difficiles*, p. 24).

l'égarement que produit cette similitude frappante de tous les bâtiments. De la maternité au cimetière, toute la vie des habitants de Coketown se déroule sans entrave, sans changement et sans plaisir. Ceux qui venaient chercher une meilleure condition de vie que celle qu'offrait la campagne se retrouvent en rang devant des machines, à la merci du bon vouloir des patrons présentés comme ignorants et ingrats. Voilà ce qu'a provoqué l'industrialisation : une urbanisation intense qui a entraîné avec elle tous les maux qui lui sont liés lorsqu'elle n'est pas maîtrisée : la pauvreté et l'insalubrité.

Si Dickens décrit le paysage dans lequel évoluent ses personnages, il ne donne que rarement des indications claires quant à son positionnement au regard de la place de l'ouvrier. *Hard Times* est d'ailleurs l'une des rares œuvres, à laquelle on pourrait ajouter *Bleak House* (1852), à donner de l'importance à l'industrialisation et à ses effets. Collins, comme d'autres critiques, considère d'ailleurs Dickens comme un moderniste, favorable au progrès, à la mécanisation et à l'industrie. Il ne manque pas pourtant de se moquer ouvertement des soi-disant bienfaits de la fumée industrielle dont Bounderby vante les grands mérites et de dépeindre sous un jour peu flatteur le patron bien plus vil et avide que ses dociles ouvriers.

Mais la critique de Dickens semble bien peu virulente quand elle est comparée, par exemple, à la vision de John Ruskin sur la question de l'industrialisation. Dans son discours « The Future of England », prononcé le 14 décembre 1869, John Ruskin s'attaque avec force aux maux qui touchent la société anglaise et qui proviennent selon lui de l'évolution sociale et économique du pays. Si les deux textes dont nous parlons sont éloignés dans le temps, cela montre d'autant plus que la question de l'industrialisation et du progrès a été au centre des préoccupations pendant de nombreuses années au cours du dix-neuvième siècle.

> Car nous tous ne savons cela que trop bien, que nous sommes à la veille d'une grande crise politique, pour ne pas dire d'un changement politique. Qu'une lutte est en train de voir le jour entre le pouvoir de la démocratie qui monte en puissance et le pouvoir féodal qui semble en déclin ; et une autre

> lutte, pas moins imminente, et beaucoup plus dangereuse, entre la richesse et la pauvreté.[29]

La prise de conscience dont fait preuve Ruskin est significative, elle est la preuve que les notables de l'époque se rendent compte du changement qui bouleverse les vies et les mentalités. La prise de pouvoir de la bourgeoisie met en danger la noblesse et creuse le fossé qui existait déjà entre les riches et les pauvres, remettant ainsi en question *ipso facto*, le statut ontologique et sociologique de l'individu ; car le changement ne s'arrête pas là et devient bien plus dangereux lorsqu'il concerne également les mentalités.

> Donc, par la mauvaise administration générale, je le répète, nous avons créé en Europe un vaste peuple, et à l'extérieur de l'Europe un plus vaste encore, qui a perdu même le pouvoir et la conception de la vénération ; — qui n'existe que dans le culte de lui-même — qui ne peut ni voir quelque chose de beau autour de lui, ni concevoir rien de vertueux au-dessus de lui ; qui n'a, envers toutes les bontés et la grandeur, d'autres sentiments que ceux des créatures les plus faibles — la peur, la haine, ou la faim.[30]

Ruskin est très critique sur la situation causée par le développement industriel. Il explique que la place des riches doit être remise en cause car ils n'assument plus le rôle premier qui est le leur : c'est-à-dire protéger le reste des sujets. La féodalité disparaît et tout le monde se met à rêver de fortune. S'aider soi-même, s'enrichir à tout prix, voilà le nouveau credo social. La répercussion du capitalisme sur la répartition des richesses peut se constater jusque dans la description que fait Ruskin des villes :

> Nos villes sont une jungle de rouets au lieu de palaces ; pourtant le peuple n'a pas d'habits. Nous avons noirci de cendres chaque feuille des forêts

---

[29] John Ruskin, « The Future of England », dans *The Complete Works of John Ruskin, in 26 volumes*, vol. 15 (New York: Brian, Taylor, and Cpy, 1894), p. 415. « For this at least we all know too well, that we are on the eve of a great political crisis, if not of political change. That a struggle is approaching between the newly-risen power of democracy and the apparently departing power of feudalism ; and another struggle, no less imminent, and far more dangerous, between wealth and pauperism. »

[30] *Ibid.*, p. 418. « Now, by general misgovernment, I repeat, we have created in Europe a vast populace, and out of Europe a still vaster one, which has lost even the power and conception of reverence ; — which exists only in the worship of itself — which can neither see anything beautiful around it, nor conceive anything virtuous above it ; which has, towards all goodness and greatness, no other feelings than those of the lowest creatures — fear, hatred, or hunger. »

> verdoyantes d'Angleterre et le peuple meurt de froid ; nos ports sont des forêts de bateaux de marchandises et le peuple meurt de faim.[31]

Selon Ruskin, la différence la plus franche qui existe entre nobles et capitalistes réside dans le rapport qu'ils entretiennent avec l'argent. Là où les premiers doivent être généreux et ne pas « retenir » l'argent, les capitalistes n'ont pour seul but que l'enrichissement. « Et la première chose que l'histoire nous apprend à propos de tout vrai chevalier de l'époque médiéval est qu'il n'a jamais gardé un trésor pour lui-même[32] ». En plus de ce changement de mentalité dans les classes dirigeantes – car la riche bourgeoisie prend de l'ampleur et acquiert de plus en plus de pouvoir – le changement induit par la mécanisation a un impact très néfaste sur le travail. Ruskin prend l'exemple d'un fermier qui renvoie une cinquantaine d'hommes pour les remplacer par une machine menée par un seul homme. Il garde ainsi une plus grande part de sa production agricole qui servait autrefois à nourrir ces hommes et ces derniers n'ont plus d'ouvrage et meurent de faim[33]. Si une seule machine « remplace » aisément plusieurs hommes, cela signifie bien que l'on ne les considère que comme une main d'œuvre, une masse informe, sans s'intéresser au fait que cet ensemble est constitué d'individus. L'individu n'a plus de valeur, il n'est pas un être pensant à part entière mais s'imbrique dans les rouages d'un système. La machine remplace l'homme et celui-ci, désœuvré, perd de vue les valeurs morales qui l'ont guidé jusqu'alors. Ruskin poursuit ainsi :

> Remarquez bien que notre enrichissement dépend d'hommes sans emploi qui acceptent d'être affamés et jetés hors des campagnes. Mais supposez qu'ils ne consentent pas passivement à être affamés, que certains d'entre eux deviennent des criminels, et doivent être pris en charge et nourris pour un coût bien plus élevé que s'ils travaillaient, et d'autres, des indigents, des

[31] *Ibid.*, p. 421. « Our cities are a wilderness of spinning wheels instead of palaces ; yet the people have no clothes. We have blackened every leaf of English greenwood with ashes and the people die of cold ; our harbors are a forest of merchant ships, and the people die of hunger. »

[32] *Ibid.*, p. 416. « And of every true knight in the chivalric ages, the first thing history tells you is, that he never kept treasure for himself. »

[33] cf. *Ibid.*, p. 428.

émeutiers, et ce genre de personnages, alors vous apercevez la conséquence réelle de la sagesse et de l'ingéniosité modernes.[34]

La modernité, à travers le regard de Dickens et de Ruskin, ne semble pas au goût de tous, mais tous deux s'accordent à dire que le siècle est un siècle de changement. L'industrialisation et le capitalisme ont créé une nouvelle classe dirigeante qui repose sur l'argent plus que sur les valeurs morales, les pauvres sont de plus en plus pauvres et perdent le respect qu'ils pouvaient avoir pour les anciennes classes dirigeantes. L'individu qui autrefois trouvait sa place dans la hiérarchie et devait s'en accommoder, rêve de changement, de redéfinition des classes. Dickens traduit cette idée avec le fameux adage de Bounderby : si je l'ai fait, pourquoi pas vous ? Si j'ai pu m'extirper de la condition dans laquelle je suis venu au monde, rien de plus simple que de prendre mon exemple pourvu que vous consentiez à devenir le centre de tous vos intérêts. Tels pourraient être les propos d'un Bounderby.

A travers le regard de Dickens, nous entrevoyons les signes de l'émergence du concept d'individu mais aussi la négation féroce de ce dernier en tant qu'entité humaine. La masse des prolétaires, semblable aux habitants d'une fourmilière, se confond avec son habitat. La ville industrielle et l'homme industrieux ne font qu'un, le rythme ininterrompu du travail prive l'humain de toute velléité. Si Dickens nous offre le portrait d'un individu qui a conscience de sa singularité et laisse la place à l'expression de son *moi*, il s'agit ni plus ni moins de Mr. Bounderby, le parvenu, le colérique, le riche égoïste à la fois méprisable et ridicule. Le portrait que l'on nous offre de l'homme qui s'est créé tout seul, qui a renié la condition dans laquelle il est né devient un personnage qui n'inspire que le dégoût. A l'inverse, les seuls êtres dans le roman qui sont bons du début à la fin, qui restent constants dans la défense de leurs convictions sont l'ouvrier Stephen Blackpool et sa compagne Rachel. D'une part, ils refusent la corruption et la révolte proposées par l'ouvrier perturbateur, d'autre part, ils restent fidèles

[34] *Ibid.*, p. 429-430. « For observe, our gaining in riches depends on the men who are out of employment consenting to be starved, or sent out of the country. But suppose they do not consent passively to be starved, but some of them become criminals, and have to be taken charge of and fed at a much greater cost than if they were at work, and others, paupers, rioters, and the like, then you attain the real outcome of modern wisdom and ingenuity. »

l'un à l'autre dans le respect des valeurs morales qui sont les leurs. Le roman donne alors une vision assez négative de l'individu qui suit les préceptes de l'utilitarisme et qui s'aide lui-même. Les modifications rapides et mal maîtrisées de la société la plongent dans un marasme où la place de chacun est remise en question.

Hard Times montre la place prépondérante et inconsidérée du capitalisme dans la nouvelle société. L'individu est nié, il est pris dans les rouages d'une machine qui ne prend que le profit en considération. L'expression de l'individu, telle qu'elle est présentée par Dickens dans le roman, est à double tranchant : Bounderby représente l'individu qu s'affirme dans son rejet des autres, dans sa glorification personnelle et son seul enrichissement matériel ; Rachel en revanche s'enrichit moralement lorsqu'elle s'affirme en tant qu'individu en prenant la défense de Stephen. Le statut ontologique de l'individu devient une question essentielle qui croît dans ce contexte d'évolution sociale.

Chapitre 2 :
Le regard de Carlyle : le *moi* en question

2.1. La monarchie et le peuple : la confiance perdue

En 1841, Thomas Carlyle écrit : « En vérité, sans la Révolution française, on ne saurait que faire d'un âge comme celui-ci[35] ». Cette phrase placée au début de son discours sur Napoléon dans *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History* (1841) témoigne des préoccupations de Carlyle et d'une grande partie de la société britannique après la Révolution française. Selon l'auteur, la civilisation, en période de révolution, est en fait en quête d'autorité. Quarante ans après la Révolution française, le sujet semble toujours présent dans les mémoires et inspire à Carlyle *The French Revolution* (1837). À la lecture de cet ouvrage, nous comprenons clairement la pensée de Carlyle : à Versailles, le Roi est caché, en quelque sorte, par la masse des courtisans. En d'autres termes, le Roi est protégé de la réalité de la vie du peuple. Il perd le lien qui l'unit à la nation en raison du voile chatoyant de richesse et de confort qui recouvre la réalité de la vie moderne. Il n'a plus rien de commun avec le peuple et perd peu à peu sa légitimité. On peut aller jusqu'à penser que son rôle de guide n'existe plus : il règne, sans autre ambition que celle de vivre dans le confort et le luxe. Ce que les révolutionnaires lui reprochent, selon Carlyle, c'est d'oublier cette fonction première qui lui est attribuée : celle de guider les individus et d'insuffler au peuple les valeurs supérieures qu'il devrait incarner en tant que héros du peuple.

La Révolution française n'a certes pu augurer de bons présages pour les classes dirigeantes. Pourtant, Carlyle trouve une justification au processus qui a poussé les hommes de la Révolution à rejeter la légitimité — terme récurrent dans l'œuvre de Carlyle — du Roi. Renverser le Roi, c'est aussi nier une accession au trône établie de droit divin. Comme l'écrit Catherine Heyrendt, Carlyle « déplore

[35] Thomas CARLYLE, *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*, Boston : Ginn & company, 1901, p. 231. « Truly, without the French Revolution, one would not know what to make of an age like this at all. »

la perte de foi religieuse qui a selon lui précipité la Révolution[36] ». Pour en arriver à cet extrême, le peuple français est poussé à bout par l'injustice, la corruption et la misère. Pierre Vitoux explique ainsi la Révolution française telle qu'elle est décrite par Carlyle :

> L'Ancien Régime était devenu insupportable : droits historiques maintenus comme privilèges injustifiés, absolutisme incompétent, corruption des grands et misère du peuple. […] La Révolution étant une rupture devenue nécessaire de la continuité historique, Carlyle ne prononce pas de condamnation, même s'il déplore l'anarchie et les violences.[37]

D'après la théorie de Carlyle sur le culte du héros que nous développerons plus avant dans les chapitres à venir, la légitimité du dirigeant vient de sa capacité à diriger le peuple, à le guider et à le rendre fort. Dans le cas de la Révolution française, la légitimité divine ne sert à rien puisqu'elle est sans corrélation avec les actes du souverain. Nous ne signifions pas ici que Carlyle s'attache à défendre les intérêts du peuple mais bien plutôt le droit du peuple à être gouverné de façon efficace, juste et légitime. Comme l'explique François-Emmanuël Boucher dans son article « Thomas Carlyle et le culte du Héros aux époques de paralysie spirituelle » : « Carlyle est un fervent défenseur de 1789, mais un opposant tenace au capitalisme, à la démocratie et à l'universalité des droits humains[38] ». Cette attitude ambivalente de Carlyle vis-à-vis de l'évolution que subit son époque est révélatrice du sujet qui nous occupe : la légitimité des dirigeants et de l'aristocratie est remise en cause, et avec elle, son origine divine. Non pas que Carlyle nie la légitimité divine, bien au contraire, il la défend avec ferveur, par exemple dans *On Heroes*, où il explique que la légitimité du héros tient au message que dispense à travers lui le Créateur. Il prend d'abord l'exemple d'Odin : « son Peuple […] avait foi en son message, et pensait que c'était un message des Cieux, et qu'il était, lui, une Divinité, puisqu'il leur apportait ce

[36] Catherine HEYRENDT, « Carlyle historiographe. De la trangression des règles à la subversion des valeurs », *Cercles*, n° 7, 2003, p. 81.

[37] Pierre VITOUX, « Carlyle et le culte du héros », *Romantisme*, n° 100, 1998, p. 20.

[38] François-Emmanuël BOUCHER, « Thomas Carlyle et le culte du héros aux époques de paralysie spirituelle », n° 10, Automne 2009, *Post-Scriptum.ORG*, p. 6.

message[39] ». Une idée similaire est donnée au sujet de Mahomet le Prophète : « l'Âme d'un Homme en réalité descendu des cieux avec un message de Dieu pour eux[40] ». Le héros, celui qui guide le peuple et peut légitimement en être le chef, est le messager de Dieu. Ainsi, le roi des français, lorsqu'il rompt le lien qui l'unit au peuple, est condamné à subir la révolte de ceux qui attendent de lui plus qu'il ne peut offrir. C'est à notre avis en ce sens que l'on peut interpréter le regard de Carlyle sur la Révolution française et sur les révoltes chartistes qui suivront en Angleterre : pour gouverner, le héros doit justifier du message divin qu'il transmet. Selon Boucher, Carlyle se révolte contre l'abus de pouvoir :

> Il s'insurge aussi contre la misère, l'exploitation, l'indifférence et les injustices qu'il perçoit à son époque. […] Il est, somme toute, un révolutionnaire typique du XIXe siècle, un reflet des espoirs et des craintes de cette période, une image à la fois littéraire et politique des désirs et des aveuglements qui abondent à cette époque.[41]

Il faut noter ici cette idée que les individus ne peuvent exister « individuellement » dans une nation mais qu'ils doivent être transcendés par un héros. Le héros est en fait la cristallisation des individus en un seul, qui les guide. Carlyle n'est pas le seul à percevoir la nécessité d'un changement et la période charnière qu'est l'époque victorienne. L'année où il écrit *Sartor Resartus* (1831), l'essayiste écossais lit au mois de janvier le premier article de « The Spirit of the Age » de John Stuart Mill et vante alors les qualités de ce texte qui met le siècle à l'épreuve et laisse entrevoir les brèches d'un système imparfait. Dans ce premier article, John Stuart Mill exprime cet état de fluctuation qui touche la société : elle perd ses repères et se détache de ses références et de ses dirigeants. Il développe dans cet écrit sa théorie d'une époque de changement. Selon lui, l'humanité se souviendra du dix-neuvième siècle comme d'une période charnière. Il écrit

---

[39] Thomas CARLYLE, *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*, *op. cit.*, p. 38. « his People […] believed this message of his, and thought it a message out of Heaven, and him a Divinity for telling it them. »

[40] *Ibid.*, p. 49. « the Soul of a Man actually sent down from the skies with a God's message to us. »

[41] François-Emmanuël BOUCHER, « Thomas Carlyle et le culte du héros aux époques de paralysie spirituelle », *op. cit.*, p. 8.

d'ailleurs : « le dix-neuvième siècle sera connu par la postérité comme l'ère de l'une des plus grandes révolutions dont l'histoire se souviendra[42] ».

2.2. **L'individu dans la communauté**

Pour éviter l'équivalent de la Révolution française en Grande-Bretagne, les parlementaires prennent la décision de mettre en place des réformes qui pourront mettre un terme aux injustices dont sont victimes de plus en plus de membres des classes laborieuses. L'industrialisation, comme nous l'avons dit précédemment, provoque des changements profonds dans l'organisation territoriale et redessine l'occupation des sols. Les villes grandissent et les campagnes se vident, peu à peu le schéma de la société ne correspond plus du tout au système électoral en vigueur depuis le début du dix-neuvième siècle. Bien sûr, la révolution industrielle a déjà eu lieu mais son impact grandissant nécessite des mesures nouvelles. Ce n'est qu'avec l'intervention du premier ministre Lord Grey qu'une telle mesure voit le jour. Le *Reform Act*, proposé par la chambre des communes, accorde le droit de vote à un plus grand nombre de personnes et modifie la répartition des représentants. Lord Grey considère que la réforme est nécessaire pour suivre l'évolution de la société. Louis Cazamian explique clairement les circonstances de la rédaction et de l'entrée en vigueur du *Reform Act*. En substance, radicaux et libéraux se sont alliés pour vaincre la résistance des Lords. « L'impatience et l'énervement de l'opinion, les colères contenues, les violences mêmes auxquelles le peuple se livra en certains endroits, donnent à cette période d'agitation légale un caractère révolutionnaire[43] ». Pourtant, le contenu du *Reform Act* n'accorde aucune faveur aux classes laborieuses, bien au contraire, il nie les préceptes de démocratie et accorde le droit de vote aux propriétaires justifiant de biens d'une valeur de dix livres sterling. Ainsi, seuls les négociants aisés, industriels et classes

[42] John Stuart MILL, *Mill: The Spirit of the Age, On Liberty, The Subjection of Women*, New York : Norton & Company, coll. A Norton Critical Edition, 1996, p. 3. « the nineteenth century will be known to posterity as the era of one of the greatest revolutions of which history has preserved the remembrance. »

[43] Louis CAZAMIAN, *Le Roman social en Angleterre (1830 - 1850)*, *op. cit.*, p. 38-39.

moyennes les plus riches peuvent voter. On a souvent tendance à schématiser l'impact du *Reform Act*. La première idée commune qui ressort de la critique est que la classe moyenne est devenue la plus puissante grâce au *Reform Act* ; les « parvenus » ont pris le pouvoir. Ce terme de « parvenu » contient d'ailleurs l'idée selon laquelle la nouvelle définition de l'individu est une définition politico-sociale, et non plus une définition en soi. L'individu se définit alors par sa richesse, son pouvoir commercial, etc. C'est cette dilution de la notion purement philosophique et ontologique de l'individu qui va, bien sûr, évoluer au fil du siècle.

Le *Reform Act* ne cherche pas qu'à favoriser les classes moyennes, il veut aussi éradiquer la corruption qui sévit dans les circonscriptions vidées de leur population. Avec l'urbanisation, de nombreux bourgs se retrouvent qualifiés de « pourris » car leur démographie est faible et les quelques votants accordent leur voix aux plus offrants. Le *Reform Act* semble être une nécessité à cette période de l'histoire car il permet de mettre fin à une injustice flagrante : les bourgs pourris comme Old Sarum bénéficiaient de deux représentants alors qu'ils ne comptaient qu'une poignée de propriétaires terriens détenteurs du droit de vote. Au même moment, les villes en expansion comme Manchester, dépassant les dizaines de milliers d'habitants n'avaient qu'un seul représentant. On peut penser que le *Reform Act* n'est qu'une étape dans l'histoire politique et sociale du pays et ne change rien à son fonctionnement : la mesure n'est en rien révolutionnaire et passe inaperçue car elle résulte d'un long processus de réflexion sur l'évolution de la société britannique et accompagne ainsi le changement. Lord Grey a forgé la plus durable des alliances politiques : celle de l'industrie et de la propriété terrienne. Face aux assauts des démocrates, cette alliance nouvelle a su former un rempart que les meneurs de la classe ouvrière n'ont pu que mépriser. En perdant l'alliance de la classe moyenne, la classe ouvrière se retrouve seule pour affronter les changements de la société, en grande partie à son désavantage. Loin de donner tous les pouvoirs à la classe moyenne, le *Reform Act* marque un réel changement nécessaire dans la gouvernance du pays : elle permet d'équilibrer des forces en conflit et sert de transition, dans une période de restructuration et de modernisation de la législation, entre une conception réductrice de l'individu et

une conception plus large de l'individu en soi, étape dans le processus d'émergence du *moi*.

En se posant la question de la redéfinition des dirigeants, on remet en cause leur légitimité. Avant le *Reform Act*, la Chambre des communes a moins de poids que la Chambre des Lords. L'acte de 1832 change la donne : la Chambre des communes devient majoritaire et sa légitimité est renforcée grâce à l'augmentation du nombre d'électeurs. Même si ce nombre ne représente qu'une très faible partie de la population – un homme adulte sur six a le droit de vote –, il n'en reste pas moins que les représentants élus à la Chambre des communes ont une légitimité différente de celle des lords. Les lords, nommés à vie par le monarque, représentent le pouvoir accordé par une autre instance que le peuple.

Pourtant, 95 % de la population ne vote toujours pas et les classes laborieuses ne sont pas représentées alors qu'elles forment la plus large majorité de la population. Loin de calmer la révolte grondante, le *Reform Act* ne fait qu'allier les bourgeois aux nobles et renforcer l'isolement des classes les plus défavorisées. Dans l'hebdomadaire « Poor Man's Guardian », sous-titré : *A Weekly Paper for the People, published in defiance of the « law », to try the power of « right » against « might »*[44], Henry Hetherington écrit en octobre 1832 :

> Au lieu de dire de manière frauduleuse, « le *Reform Act* a accordé *au peuple une partie de ses droits*, » l'expression devrait être, « l'acte a accordé à *une partie du peuple plus que ses droits*, » car il donne virtuellement au bourgeois affranchi le *pouvoir du non-votant* en plus du sien ; […] le Conseil réplique à cela, « C'est tout à fait vrai ; nos intérêts sont précisément les mêmes, mais les classes laborieuses sont trop ignorantes pour comprendre leur intérêt, ou pour élire des représentants propres à les protéger au Parlement ! »[45]

---

[44] « Un Journal Hebdomadaire pour le Peuple, publié au défi de la 'Loi', pour confronter le pouvoir du 'droit' à celui de la 'force'. »

[45] *Radical Periodicals of Great Britain - Poor Man's Guardian 1831-1832*, New York : Greenwood Reprint Corporation, vol. 1, 1968, p. n°71, 20 octobre 1832, p. 570. Instead of fraudulently saying, « the Reform Bill has given *the people a part of their rights*, » the phrase should be, « the Bill has given to a *part of the people more than their rights*, » because it virtually gives to the enfranchised middleman, the *nonelector's right* in addition to his own ; […] the Council reply to this, « True, very true ; our interests are precisely the same, but the working classes are too ignorant to understand these interests, or to select proper representatives for the protection of them in Parliament! »

Cette phrase est significative à de nombreux égards du regard proprement méprisant que porte la classe moyenne sur les pauvres : ils sont incapables de prendre soin d'eux-mêmes, comme le soulignera également Carlyle. Ainsi, au lieu de calmer les tensions et de réparer l'injustice faite aux non-votants, le *Reform Act* est perçu par le plus grand nombre comme un nouvel affront et une coalition des riches et des nobles contre la classe laborieuse. Ce qui est reproché aux dirigeants, c'est de privilégier leurs intérêts par rapport à ceux des autres membres de la communauté : dans le système féodal qui est pris en exemple, les intérêts de l'individu sont gommés pour permettre une meilleure entente et une cohésion du groupe.

> Avec un sens instinctif de la préservation, les Whigs ont établi une « grande mesure ». Ils savent que l'ancien système ne peut plus durer, et désireux d'en établir un autre aussi semblable à l'ancien que possible, et aussi pour conserver leur place, ils ont composé l'Acte, avec l'espoir d'attirer la bourgeoisie en renfort vers les aristocrates féodaux et les *yeomen* des comtés. L'Acte était, en fait, une invitation à l'attention des marchandocrates des villes affranchies pour qu'ils se joignent aux Whigocrates de la campagne, et faire cause commune pour garder le peuple en asservissement, et ainsi réprimer l'esprit naissant de démocratie en Angleterre.[46]

Henry Hetherington met alors l'accent sur le caractère profondément injuste et trompeur de la réforme : au lieu d'égaliser les droits, elle renforce le fossé entre les classes et fait de la bourgeoisie la nouvelle classe dirigeante. « Poor Man's Guardian » n'est pas le seul journal qui naît de la situation sociale et économique, et la première moitié du dix-neuvième siècle voit apparaître un grand nombre de publications hebdomadaires relatant les opinions des classes laborieuses, comme par exemple « Spirit of the Age » et « Northern Star », le premier ayant sans doute inspiré le titre de la série d'articles de John Stuart Mill, le second faisant office de journal chartiste de référence. C'est le commencement d'un nouvel ordre, la

[46] *Ibid.*, p. n°72, 27 octobre 1832, p. 577. « With a little instinctive sense of self-preservation, have the Whigs manufactured a « great measure ». They know that the old system could not last, and desiring to establish another as like it as possible, and also to keep their places, they framed a BILL, in the hope of drawing to the feudal aristocrats and yeomanry of the counties a large reinforcement of the middle class. The Bill was, in effect, an invitation to the *Shopocrats* of the enfranchised towns to join the Whigocrats of the country, and make common cause with them in keeping down the people, and thereby to quell the rising spirit of democracy in England. »

redistribution des pouvoirs de la communauté, « la fin de la vieille Angleterre[47] » pour reprendre les termes employés par Louis Cazamian.

2.3. **L'effondrement des vérités : Mammon, le nouveau dieu**

En réaction au *Reform Act* qui ne change rien à la situation des classes laborieuses, ces dernières entament le premier mouvement de revendication de la classe ouvrière de l'histoire de l'humanité : en signant la Charte du Peuple en 1838, les ouvriers expriment leur désaccord et leur besoin de représentation. La nouvelle classe bourgeoise vote et est représentée au Parlement alors que la classe ouvrière est encore et toujours laissée en marge du système gouvernemental. Les mouvements de revendications chartistes qui s'ensuivent inspirent à Carlyle son ouvrage *Chartism*, publié à compte d'auteur en décembre 1839 faute d'éditeur acceptant de s'en charger. Dans ce texte, Carlyle prend le parti de critiquer la classe moyenne qui fait insidieusement son chemin vers le pouvoir. Il écrit : « Le Chartisme traduit l'amer mécontentement devenu violent et enragé, la mauvaise situation donc et les mauvaises dispositions des classes laborieuses anglaises[48] ».

La Charte, qui regroupe sous une même bannière les revendications de divers ouvriers et classes laborieuses, est une tentative de rétablir l'équilibre dans un pays où les injustices provoquées par le développement de l'industrialisation ne cessent de grandir. Les demandes des travailleurs se font de plus en plus pressantes et deviennent un cri de détresse à l'attention du Parlement. La charte réclame le droit de vote universel à scrutin secret pour les plus de 21 ans sains d'esprit, le droit d'élire un « non-propriétaire » et un nombre égal de voix au Parlement par circonscription. Mais malgré trois pétitions et des millions de signatures, le mouvement chartiste est violemment arrêté par la force publique et se disloque en 1848. Ainsi, les demandes des classes laborieuses marquent un

[47] Louis CAZAMIAN, *Le Roman social en Angleterre (1830 - 1850)*, *op. cit.*, p. 38-39.

[48] Thomas CARLYLE, *Chartism*, Boston : Charles C. Little and James Brown, 1840, p. 2. « Chartism means the bitter discontent grown fierce and mad, the wrong condition therefore or the wrong disposition, of the Working Classes of England. »

besoin de reconnaissance et une incompréhension de la place que prend peu à peu la bourgeoise : rien d'autre que l'argent ne la justifie, ni Dieu ni la monarchie ne sont pour rien dans la montée en puissance de cette classe née du capitalisme. Peu à peu, l'homme victorien perd de vue ce qui lui servait de repère et l'amenait, ou plutôt le condamnait, à accepter son sort : la foi.

> La foi des hommes est morte : ils croient en ceux qui ont des guinées en poche, qui sont suivis de hallebardiers et précédés de canons roulant lourdement devant eux ; ils ne croient pas en ceux qui n'ont rien de cela. Le sens du vrai et du faux a disparu ; il n'y a plus en fait de vrai et de faux. C'est l'avènement de l'Imposture ; de l'Apparence se reconnaissant elle-même, et étant reconnue, comme Substance.[49]

Nous percevons clairement dans cette traduction d'une citation de Carlyle extraite de *Chartism* que l'auteur reproche à la société victorienne d'avoir perdu de vue sa composition en tant qu'œuvre de Dieu. Au lieu de conserver les références de vrai et de faux, de Bien et de Mal qu'enseigne la Bible, les victoriens ont trouvé un nouveau Dieu, Mammon, Dieu de l'argent ; et pour quelques guinées, ils préfèrent l'idole à Dieu. L'apparence se fait passer pour la substance et tout n'est plus qu'illusion. Là où existaient les valeurs morales ne subsiste à présent que la valeur financière, là où Dieu se tenait, au centre de tout, l'argent a pris place. Cette idée se trouve d'ailleurs dans la Bible et Carlyle en reprend le fond : « Aucun homme ne peut avoir deux maîtres: car ou bien il détestera l'un, et aimera l'autre ; ou bien il s'attachera à l'un et méprisera l'autre. Tu ne peux servir Dieu et Mammon[50] ». Carlyle critique ainsi le système capitaliste qui a favorisé la montée en puissance de la bourgeoisie. Dans cette nouvelle société où le plus riche est le plus respecté, la place attribuée par Dieu n'est plus prise en compte. De cette façon, le pauvre veut s'enrichir car c'est la seule façon qu'il a de survivre, ne pouvant plus compter sur la protection du plus

---

[49] *Ibid.*, p. 44. « The faith of men is dead: in what has guineas in its pocket, beefeaters riding behind it, and cannons trundling before it, they can believe; in what has none of these things they cannot believe. Sense for the true and false is lost; there is properly no longer any true or false. It is the heyday of Imposture; of Semblance recognizing itself, and getting itself recognized, for Substance. » Sauf mention contraire, les traductions de cet ouvrage sont les nôtres.

[50] *The Holy Bible, King James Version*, St Matthew, 6:24 ; St Luke, 16:13. « No man can serve two masters : for either he will hate the one, and love the other ; or else he will hold to the one, and despise the other. Ye cannot serve God and mammon. »

fort. Le Chartisme répond à ce besoin de reconnaissance des classes les plus défavorisées, et par là même, à la reconnaissance de l'individu en tant que *sujet* au sens philosophique du terme.

Avec l'industrie et l'émergence du concept de capitalisme, c'est la société toute entière qui doit repenser ses fondements, retrouver ses marques et recréer ses modèles. Le système féodal qui prônait la protection du faible par le fort n'a plus lieu d'être dans une société nouvelle où le capitaliste s'enrichit au détriment de l'ouvrier. Car c'est ainsi que la situation est perçue : l'homme a de plus en plus de mal à s'en remettre à Dieu puisqu'il est harassé de toutes parts par les images de la nouvelle société, l'attrait de la nouveauté et des désirs qu'elle suscite. L'argent peut tout, la foi perd peu à peu de son importance dans la vie quotidienne des victoriens. Carlyle poursuit :

> Les Classes Laborieuses ne peuvent pas continuer plus longtemps sans gouvernement ; sans être *réellement* dirigées et gouvernées ; l'Angleterre ne peut pas se maintenir en paix tant que, par un moyen ou un autre, une direction ou un gouvernement quelconque ne leur a pas été donné.[51]

Le peuple ne reconnaît pas l'autorité à laquelle il se retrouve soumis illégitimement. Carlyle croit que le système féodal est le seul à même de restaurer un semblant d'ordre et d'équilibre dans une société où le changement se heurte à des frilosités.

> Avec les Bals de Charité, les Soupes Populaires, les Sessions Trimestrielles des Tribunaux, les Prisons et leurs Moulins à pied, on peut facilement croire que l'ancienne Aristocratie Féodale ne surpassait pas la nouvelle. Pourtant il faut dire que l'ancienne Aristocratie gouvernait les Classes Inférieures, les dirigeait, et même, au fond, qu'elle existait en tant qu'Aristocratie car on trouvait qu'elle convenait à cela. Pas à cause des Bals de Charité et des Soupes Populaires ; pas ainsi ; loin de là ! Mais son bonheur était, en luttant pour ses propres objectifs, de *devoir* gouverner les Classes Inférieures, même de gouverner de cette façon. Car, en un mot, *l'Argent* n'était pas encore devenu le seul lien universel entre les hommes ; les supérieurs attendaient des inférieurs autre chose que l'argent, et ne pouvaient pas vivre sans l'obtenir d'eux. Non seulement en tant qu'acheteur et vendeur, de terres ou de toute autre chose, mais de nombreuses autres façons comme

[51] Thomas CARLYLE, *Chartism*, *op. cit.*, p. 49. « The Working Classes cannot any longer go on without government; without being *actually* guided and governed; England cannot subsist in peace till, by some means or other, some guidance and government for them is found. »

> soldat et capitaine, membre et chef de clan, loyal sujet et roi-guide, telle était la relation d'inférieur à supérieur. Avec le triomphe suprême de l'Argent, on est entré dans une nouvelle ère ; une nouvelle Aristocratie doit faire son entrée.[52]

Comme le souligne Carlyle dans ce passage, avec l'avènement du capitalisme et de l'industrie, l'argent devient le seul lien qui unit les hommes. De cette manière, les rapports de hiérarchie au sein de la société ne peuvent plus être multiples et reposer sur la loyauté, le service et la protection mais sur une seule valeur qui n'a aucune justification autre qu'elle-même. Le pouvoir suprême de l'argent ne peut être légitimé par aucune valeur morale ou divine. Ce nouveau référent social trouble encore plus cette société en quête de valeurs, qui perd de vue sa foi et ses repères moraux, sociaux, institutionnels et économiques. Dans *Past and Present* (1843), Carlyle écrit : « Il n'y a pas de religion, il n'y a pas de Dieu ; l'homme a perdu son âme et cherche en vain un sel antiseptique. En vain : en tuant des rois, en adoptant des actes de réformes, en faisant des Révolutions françaises[53] ». Le capitaliste, l'individu qui accède au pouvoir par la force de l'argent, devient celui par qui le mal arrive : la communauté n'est rien pour lui et seul compte son propre intérêt. Nous ne devons pas perdre de vue que Carlyle ne cite et n'étudie le Chartisme que pour le prendre comme exemple de la dégradation inexorable de l'Angleterre. Il présente ce mouvement comme le symptôme d'une maladie qui ronge le pays : « La Pègre de Glasgow, les réunions chartistes aux flambeaux, les émeutes de Birmingham, les incendies de Swing,

---

[52] *Ibid.*, p. 58. « In Charity-Balls, Soup-Kitchens, in Quarter-Sessions, Prison-Disciple and Treadmills, we can well believe the old Feudal Aristocracy not to have surpassed the new. Yet we do say that the old Aristocracy were the governors of the Lower classes, the guides of the Lower Classes; and even, at bottom, that they existed as an Aristocracy because they were found adequate for that. Not by Charity-Balls and Soup-Kitchens; not so; far otherwise! But it was their happiness that, in struggling for their own objects, they *had* to govern the Lower Classes, even in this sense of governing. For, in one word, *Cash Payment* had not then grown to be the universal sole nexus of man to man; it was something other than money that the high then expected from the low, and could not live without getting from the low. Not as buyer and seller alone, of land or what else it might be, but in many senses still as soldier and captain, as clansman and head, as loyal subject and guiding king, was the low related to the high. With the supreme triumph of Cash, a changed time has entered; there must a changed Aristocracy enter. »

[53] Thomas CARLYLE, *Past and Present*, Londres : W. H. Colyer, 1844, p. 152. « There is no religion, there is no God ; man has lost his soul and vainly seeks antiseptic salt. Vainly : in killing Kings, in passing Reform Bills, in French Revolutions, Manchester insurrections is found no remedy. »

sont autant de symptômes superficiels ; supprimer le symptôme ne conduit à rien si on ne s'attaque pas à la maladie[54] ». Nous reparlerons d'ailleurs par la suite de la thématique carlylienne au sujet du *moi*, du héros et des valeurs relatives à la vérité. Á ce stade, pour Carlyle, l'individualisme est donc une conception de l'homme négative car travaillant à sa propre destruction. L'individualisme tue, en quelque sorte, l'individu.

[54] Thomas CARLYLE, *Chartism*, *op. cit.*, p. 3. « Glasgow Thuggery, Chartist torch-meetings, Birmingham riots, Swing conflagrations, are so many symptoms on the surface; you abolish the symptom to no purpose, if the disease is left untouched. »

Chapitre 3 :
L'individualisme bourgeois et la vérité du passé

3.1. *Sybil* et *Mary Barton*

Nous avons évoqué le fait que les penseurs de la première moitié du dix-neuvième siècle étaient nombreux à se pencher sur la question de la montée en puissance de la bourgeoisie, de la condition des pauvres, en un mot, selon Carlyle : « The Condition of England Question ». Le concept de cette question de la condition de l'Angleterre se trouve déjà dans la pensée carlylienne dans « Signs of the Times », publié en 1829, mais il faudra attendre dix ans et la publication de *Chartism* pour que le terme figure textuellement dans l'œuvre. Cette prise de conscience dont témoigne Carlyle dans « Signs of the Times », *Chartism* puis *Past and Present* (1843) n'est pas à prendre en compte de façon isolée mais, comme nous l'avons envisagé précédemment, dans sa globalité et au regard de son impact plus ou moins fort sur les penseurs et écrivains de l'époque. Si Charles Kingsley décide de faire de la religion et des valeurs morales s'y rattachant la pierre angulaire du redressement de la société, d'autres auteurs comme Benjamin Disraeli et Mrs. Gaskell y ajoutent la valeur du passé – comme Carlyle dans *Past and Present* – et y cherchent une solution aux maux victoriens. Dans les romans *Sybil* (1845) de Benjamin Disraeli et *Mary Barton* (1848) de Mrs. Gaskell, les valeurs féodales deviennent la matrice d'un retour à l'équilibre social et à la socialisation du *moi*.

Nous avons choisi d'étudier ces deux œuvres conjointement car elles sont significatives d'une réelle mouvance intellectuelle : les critiques s'accordent sur le fait que Mrs. Gaskell n'avait pas lu les deux premiers romans sociaux de Disraeli avant de commencer la rédaction de *Mary Barton*[55]. Cette information rend encore plus emblématiques les deux œuvres qui nous intéressent ; elle témoigne d'une

[55] Alison CHAPMAN (éd.), *Elizabeth Gaskell: Mary Barton, North and South*, Londres : Palgrave Macmillan, 1999, p. 22 et suivantes.

tendance qui ne provient pas uniquement d'une inspiration mutuelle des auteurs[56] mais bien de l'interprétation d'un ressenti personnel largement partagé dans le milieu littéraire. De plus, l'ouvrage de Mrs. Gaskell est sans doute celui qui donne la vision la plus tragique et la plus crue de la condition des pauvres car l'auteure est la seule à y avoir été confrontée pendant de nombreuses années. Arthur Poland note d'ailleurs que « Disraeli a visité Manchester en 1844 et Dickens dix ans plus tard, mais Mrs. Gaskell y a vécu de son mariage en 1832 jusqu'à sa mort en 1865[57] ». Avant d'étudier *Sybil*, il semble opportun d'aborder quelques éléments permettant de comprendre son intérêt dans l'évolution littéraire de Disraeli. En 1844, il écrit *Coningsby*, roman social à tendance politique qui décrit les relations mouvementées de la nouvelle bourgeoisie et de l'aristocratie. Ce texte ne souligne pas vraiment la condition du peuple et en donne une vue d'ensemble assez éloignée de la réalité. Cazamian résume ainsi *Coningsby* :

> Les deux adversaires en présence sont la bourgeoisie nouvelle et l'aristocratie. L'existence d'un prolétariat industriel est dissimulée ; le prolétariat agricole, sous le nom ancien et vague de « paysannerie », est assimilé au peuple tout entier ; paysans et ouvriers forment une classe unique et historique, jadis heureuse sous le gouvernement féodal.[58]

Pourtant Carlyle a soulevé la question de la condition de l'Angleterre en 1840 en écrivant : « On s'accorde généralement à dire que la situation et les dispositions des classes laborieuses constituent actuellement un problème alarmant ; qu'à ce sujet, quelque chose doit être dit, que quelque chose doit être fait[59] ». De plus, Disraeli a lu *Chartism* au moment de sa parution. Mais de toute

---

[56] Il convient cependant de noter que Mrs. Gaskell, en 1845, a déjà lu deux romans qui traitent particulièrement de la condition de souffrance des pauvres dans les industries : *Tales of the Factories* (1833) de Caroline Bowles et *A Voice from the Factories* (1836) de Caroline Norton.

[57] Arthur POLAND, « "Sooty Manchester" and the Social-reform Novel 1845-1855 », *British journal of Industrial Medicine*, n° 18, janvier 1961, p. 86. « Diraeli visited Manchester in 1844 and Dickens a decade later, but Mrs. Gaskell lived there from her marriage in 1832 to her death in 1865. »

[58] Louis CAZAMIAN, *Le Roman social en Angleterre (1830 - 1850)*, *op. cit.*, p. 329.

[59] Thomas CARLYLE, *Chartism*, *op. cit.*, p. 2. « A feeling very generally exists that the condition and disposition of the Working Classes is a rather ominous matter at present ; that something ought to be said, something ought to be done, in regard to it. »

évidence, il décide de mettre la question de côté lorsqu'il rédige *Coningsby*. Il s'en explique d'ailleurs à la fin de *Sybil* :

> Il y a un an, j'ai aspiré à offrir au public quelques volumes qui devaient attirer son attention sur l'état de nos partis politiques ; leur origine, leur histoire, leur position actuelle. […] Le présent ouvrage fait un pas en avant dans la même entreprise. De l'état des Partis, il devrait à présent amener la pensée publique à s'intéresser à l'état du Peuple que ces partis gouvernent depuis deux siècles.[60]

Coningsby, *Sybil* et *Tancred* (1847) sont la trilogie romanesque de Disraeli et donnent, chacun à leur manière, une vision nette des aspects du Torysme prônés par l'auteur. Le premier roman de cette trilogie est plus particulièrement orienté vers les aspects politiques, et le dernier roman, vers les aspects religieux. Nous nous attacherons à faire l'étude du second en raison de son caractère purement social ; l'ouvrage de Mrs. Gaskell, *Mary Barton*, viendra étayer notre propos.

Dans les deux romans, les auteurs présentent des personnages qui perçoivent la condition des pauvres et des riches, et qui eux-mêmes passent la frontière apparemment infranchissable qui sépare ces deux mondes. L'héroïne de *Sybil* se destine à la religion jusqu'au moment où sa route croise celle de Charles Egremont, jeune noble bienveillant qui découvre le monde des pauvres et veut restaurer la protection que doit la noblesse aux plus démunis. Le père de l'héroïne, Walter Gerard, est un contremaître éduqué qui se tourne peu à peu vers les valeurs chartistes pour faire valoir les droits du peuple. Ce n'est pas un simple ouvrier, c'est également un gentilhomme qui a été privé des terres qui lui appartenaient. La famille d'Egremont sert de contrepoids dans le roman, elle incarne tout ce que l'aristocratie a de plus corrompu et renforce davantage l'intérêt du héros pour la condition des pauvres. Dans le roman de Mrs. Gaskell, Mary Barton aspire à devenir une lady en épousant le fils de l'industriel Carson. Elle renonce à son amour de jeunesse, Jem Wilson, pour offrir à son père John et à elle-même une

[60] Benjamin DISRAELI, *Sybil, or the Two Nations, in three volumes - vol. 3*, Londres : Henry Colburn, 1845, p. 323. « A year ago, I presumed to offer to the public some volumes that aimed to call their attention to the state of our political parties ; their origin, their history, their present position. […] The present work advances another step in the same emprise. From the state of Parties it now would draw public thought to the state of the People whom those parties for two centuries have governed. »

vie plus décente. Lorsque son prétendant est assassiné peu après avoir eu une altercation avec Jem, ce dernier est arrêté. Mary déploie alors tout le courage et la volonté dont elle est capable pour rendre justice à celui qu'elle aime et sauver Jem d'un destin tragique. Dans les deux œuvres, la frontière entre les deux mondes est rendue perméable par les héroïnes dont la noblesse de cœur surpasse leur appartenance à la classe laborieuse. Le changement qui caractérise la société est peu à peu perçu par les personnages d'une manière nouvelle : ils évoluent et prennent conscience de l'autre monde avec lequel ils doivent coexister. Il semble bien que franchir cette frontière soit un pas essentiel, inaugural et fondamental qui est fait vers une nouvelle conception de l'individu.

3.2. **Les deux mondes**

Disraeli situe l'action de son roman entre 1837 et 1844[61] ; c'est l'occasion pour lui d'exposer les injustices et mécontentements provoqués par le *Reform Act.* Le peuple mécontent comprend que le *Reform Act* ne change en rien la misère dans laquelle il est plongé mais renforce, en fait, le pouvoir de la bourgeoisie enrichie qui s'élève au rang de maître et tente de nouer des liens solides avec l'aristocratie. Il critique alors à la fois cette alliance des riches contre les pauvres et aussi le manquement à son devoir de l'aristocratie vis à vis du peuple. En raison de cette division de la nation, deux peuples distincts se forment : les riches et les pauvres. Les relations entre les deux sont difficiles à apprécier et le lien féodal est rompu. Qui doit faire la loi ? Voilà la question que pose *Sybil.* Comment l'aristocratie féodale, qui protégeait le peuple et pouvait justifier d'une réelle légitimité en remplissant le devoir qui était le sien, a-t-elle pu autant s'éloigner de ses principes, s'éloigner du peuple pour devenir une aristocratie moderne et

[61] Le roman commence avant 1837 mais il faut attendre cette date pour qu'Egremont revienne de voyage et que l'intrigue du roman prenne réellement place.

tournée vers le profit ? Ceux qui ont gouverné autrefois sont-ils toujours à même de le faire ? Et s'ils ne le sont plus, qu'est-ce qui a provoqué ce changement[62] ?

Ce n'est pas par hasard que Disraeli donne au second roman de sa trilogie le sous-titre « les deux nations », il montre en effet son intérêt pour l'abîme qui sépare les deux grands groupes de la société et qui a été renforcé par le *Reform Act*. Nous n'avons alors plus affaire à l'aristocratie, la bourgeoisie, les classes ouvrières ou paysannes mais à deux grandes familles rassemblant d'un côté les pauvres et de l'autre côté les riches. Un clivage s'installe donc sur un autre plan, à l'extérieur même de la notion d'individu, et empêche de considérer le *moi* en tant qu'expression philologique du sujet, par rapport à l'expression sociale du sujet que représente l'individu. C'est Stephen Morley, ami proche des Barton, qui dévoile ce gouffre à Charles Egremont dans un des plus célèbres passages de l'œuvre :

> « Deux nations ; entre lesquelles il n'y a ni relation ni sympathie ; qui sont ignorantes des habitudes, pensées et sentiments de l'autre, comme si elles habitaient des endroits différents, ou des planètes différentes ; qui reçoivent une éducation différente, se nourrissent d'une nourriture différente, sont régies par des coutumes différentes, et ne sont pas gouvernées par les mêmes lois. »
> « Vous parlez de —— » dit Egremont avec hésitation.
> « Des Riches et des Pauvres. »[63]

La thèse de Disraeli est qu'à l'époque médiévale, les pauvres étaient protégés dans la hiérarchie sociale par l'aristocratie et le clergé. L'aristocratie faillit désormais à son devoir en imitant la bourgeoisie enrichie qui mène un train de vie luxueux sans plus se soucier des pauvres. La classe ouvrière est exploitée

---

[62] C'est la question que pose Sophie Gilmartin : « In *Sybil* the controversy over 'who ought to rule' is focussed in questions of who has ruled in the past, and why those pedigreed, aristocratic families who did rule then should still rule over a modern England. » Sophie GILMARTIN, *Ancestry and Narrative in Nineteenth-Century British Literature: Blood Relations from Edgeworth to Hardy*, Cambridge : Cambridge University Press, 1998, p. 106.

[63] Benjamin DISRAELI, *Sybil, or the Two Nations, in three volumes - vol. 1*, Londres : Henry Colburn, 1845, p. 149-150.

« Two nations ; between whom there is no intercourse and no sympathy ; who are as ignorant of each other's habits, thoughts, and feelings, as if they were dwellers in different zones, or inhabitants of different planets ; who are formed by a different breeding, are fed by a different food, are ordered by different manners, and are not governed by the same laws. »

« You speak of —— » said Egremont, hesitatingly.

« The Rich and the Poor. »

par le système industriel. Cette évidence nous conduit à la théorie du héros de Carlyle que nous développerons par la suite et qui présente la nécessité d'un héros légitime pour le peuple. Chez Disraeli, ce héros, c'est le noble tel qu'il était à l'époque du moyen-âge puis à l'époque du conservatisme anglais.

Disraeli critique l'aristocratie qui perd de vue ses devoirs de protection. La fortune de la famille de Lord Marney et de Charles Egremont s'est faite en pillant les richesses de l'Église au moment de la Réforme protestante. L'aïeul de la famille n'est qu'un domestique d'un favori du roi Henry VIII et s'est enrichi grâce à son caractère « sans conviction et sans scrupule[64] » Le portrait que Disraeli fait de cet ancêtre met en avant l'absence totale de noblesse de la famille ; l'auteur se moque ouvertement de cette noblesse achetée que les membres du collège héraldique se chargent de justifier tant bien que mal[65]. Ainsi, la noblesse mal acquise des Egremont justifie le peu d'intérêt que la plupart des membres de la famille témoigne à ses devoirs. Après s'être élevés dans la société, les Egremont ne remplissent pas les fonctions naturellement dévolues aux familles nobles que sont la charité et la protection[66]. Lorsqu'Egremont dit à son frère que tout le monde devrait visiter au moins une fois une usine[67], puis ajoute que les usines donnent du travail au peuple, Lord Marney rétorque que « le peuple ne veut pas de travail ; c'est une grossière erreur ; tout cet emploi ne fait qu'augmenter la population[68] » ; et il montre ainsi sa profonde ignorance de la condition du

[64] *Ibid.*, p. 21. « He served the king faithfully in all domestic matters that required an unimpassioned, unscrupulous agent ».

[65] *Ibid.*, p. 22. La lignée des Greymount, devenue Egremont, devient un arbre généalogique miraculeusement noble : la noble retrouvée de Baldwin Greymount devient une évidence grâce à l'intervention de preuves dont l'origine reste occulte. « The heralds furnished his pedigree, and assured the world that although the exalted rank and extensive possessions enjoyed at present by the Greymounts, had their origins immediately in great territorial revolutions of a recent reign, it was not for a moment to be suposed, that the remote ancestors of the Ecclesiastical Commissioner of 1530 were by any means obscure. On the contrary, it appeared that they were both Norman and baronial, their real name Egremont, which, in their patent of peerage the family now resumed. »

[66] *Ibid.*, p. 27. « an oligarchy, that had neither ancient memories to soften nor present services to justify their unprecedent usurpation. »

[67] *Ibid.*, p. 285. « I have been walking about Mowbray. One should see a factory once in one's life. »

[68] *Ibid.*, p. 286. « The people do not want employment ; it is the greatest mistake in the world ; all this emplyment is a stimulus to population. »

peuple. C'est cette ignorance qui, dans les deux romans, semble être à l'origine du conflit entre riches et pauvres. Disraeli raille également ouvertement l'ancêtre Egremont en décrivant sa mort et ses dernières paroles ; son dernier souffle est un témoignage d'adoration du titre qu'il a tant convoité de « duc ». C'est parce qu'il confond le titre et sa fonction que l'ancêtre de la lignée Egremont devient un personnage ridicule et un usurpateur. Le même abus de titre est dénoncé dans le portrait de John Warren, devenu Sir John puis Lord Fitz-Warene par le heureux hasard d'un titre retrouvé par les membres du collège héraldique ; enfin, il devient le duc de Mowbray[69].

En ce qui concerne le personnage de Carson, le riche manufacturier de *Mary Barton* qui a connu la pauvreté quand elle était encore supportable, il n'est pas sans nous rappeler un certain Bounderby ; mais Carson n'est pas une caricature de patron : il est intransigeant, égoïste et injuste. Pourtant, son personnage évolue : à la mort de son fils, il devient enfin humain et prend conscience de la réalité et de l'injustice qui l'entourent. Une fois encore, les personnages du roman social ne deviennent des individus que lorsqu'ils parviennent à voir clairement et à comprendre le fossé qui sépare la nation. Carson prend peu à peu la place qui lui revient en tant que protecteur. Il tisse un lien affectif, ou tout au moins émotionnel, avec ceux qu'il emploie.

Au fil du temps, les classes dont nous avons parlé – les paysans, les patrons, les aristocrates, les ouvriers – se sont brouillées pour n'être plus qu'un affrontement dont l'argent est devenu le pivot. Mammon a gagné. Les remèdes envisagés par Disraeli, Gaskell et Kingsley – la religion et la protection féodale – semblent s'être trop étiolés pour réinstaurer l'équilibre du passé. Dieu glisse hors de la pensée des ouvriers, tout occupés qu'ils sont à survivre dans la jungle urbaine[70]. La religion est pour les ouvriers « une affaire qui ne les concernait en rien. » De la même façon, la famille d'Egremont ne comprend pas pourquoi elle devrait s'occuper des pauvres. Un personnage pourtant ne désespère pas de voir

[69] cf. *Ibid.*, p. 171-183.

[70] On voit dans *Hard Times* l'expression de ce désintérêt pour la religion. Cf. Charles DICKENS, *Hard Times*, *op. cit.*, p. 20.

renaître une conscience proprement aristocratique et un sens des valeurs chez ceux de sa classe : il s'agit d'Egremont. Le jeune homme essaye de faire valoir son point de vue auprès de Sybil. Il se définit en tant que noble mais aussi en tant qu'homme et c'est à cette occasion qu'il se détache de sa classe pour se poser en individu. Il dit à Sybil : « Vous voyez en moi un ennemi, un adversaire naturel, parce que je suis né parmi les privilégiés. Je suis un homme, Sybil, tout autant qu'un noble[71] ». Le passage qui suit est un réel plaidoyer en faveur d'une aristocratie digne de gouverner et d'un renouveau du lien qui doit unir le peuple et les nobles[72]. Charles y fait l'apologie d'une aristocratie nouvelle, digne de gouverner, consciente de sa responsabilité vis-à-vis du peuple. Il insiste également sur sa légitimité lorsqu'il ajoute : « Ils sont les guides naturels du Peuple, Sybil ; croyez-moi ce sont les seuls[73] ».

Charles ne se contente pas de faire l'éloge de la nouvelle aristocratie, il se projette au-delà des classes sociales. Ainsi, il se forge une opinion sur Walter Gerard qui fait abstraction de sa condition sociale : « Ce Gerard me semble être un homme vrai et sincère ; pétri de connaissance acquise par sa seule intelligence ; capable de sympathiser avec tous, et beaucoup mieux éduqué que Lord de Mowbray ou que mon frère[74] ». Il compare ainsi un homme d'extraction sociale basse à ses pairs et il en résulte un portrait très valorisant de Gerard. Dans *Sybil* aussi bien que dans *Mary Barton*, Walter Gerard et John Barton sont des travailleurs intelligents et engagés autour desquels gravite initialement l'intrigue. Bien sûr, l'intrigue amoureuse, les rebondissements sentimentaux et les prises de conscience restent l'apanage des jeunes héros, mais l'action et la détermination sont ce qui caractérise à la fois John Barton et Walter Gerard. Ils ressentent tous

[71] Benjamin DISRAELI, *Sybil, or the Two Nations, in three volumes - vol. 2*, Londres : Henry Colburn, 1845, p. 317. « You look upon me as en enemy, as a natural foe, because I am born among the privileged. I am a man, Sybil, as well as a noble. »

[72] cf. *Ibid.*, p. 317-318.

[73] *Ibid.*, p. 318. « They are the natural leaders of the People, Sybil; believe me they are the only ones. »

[74] *Ibid.*, p. 83. « This Gerald appears to me a real genuine man ; full of knowledge worked out by his own head ; with large yet wholesome sympathies ; and a deuced deal better educated than Lord de Mowbray or my brother. »

les deux l'injustice qu'ils vivent et cherchent à rétablir un équilibre social. Chez ces deux personnages, on perçoit de manière assez nette le besoin de s'émanciper du carcan social : ils peuvent tout aussi bien que la noblesse guider leurs semblables, et en ce sens, ils se chargent de soulager les souffrances du peuple là où l'Église et l'aristocratie ont échoué. Leur action n'est pas guidée par l'intérêt personnel, contrairement à l'égoïsme dont fait preuve Alton Locke dans le roman de Charles Kingsley et que nous étudierons ultérieurement.

Nous pouvons relever des similitudes entre les personnages masculins des trois romans : John Barton, tout comme Alton Locke, est d'origine humble et a souffert de sa condition dans sa jeunesse. Lorsqu'il apparaît pour la première fois, il est décrit comme « en dessous de la taille moyenne » et sa silhouette laisse à penser qu'il a eu une enfance difficile[75]. Alton et John partagent ainsi une même expérience d'une vie de privations et de souffrances, pourtant si le premier échoue à s'élever dans la société parce qu'il est dévoré par l'égoïsme, le second combat pour les droits du peuple et devient une figure emblématique du mouvement chartiste. Après la mort de John, Job tente d'expliquer les motivations de Barton à Carson en disant que ce qui blessait le père de Mary était de voir « que ceux qui portaient de plus beaux habits, et mangeaient mieux, et avaient plus d'argent dans leur poche, le gardaient à distance, et ne souciaient pas de savoir si son cœur était à la fête ou non ; si il était vivant ou mort[76] ». Job exprime là sa propre opinion au sujet de la pauvreté et du rôle des riches ; selon lui, « lorsque Dieu accorde un bienfait, Il l'accorde en même tant qu'un devoir qui l'accompagne ; et le devoir de ceux qui sont heureux est d'aider ceux qui souffrent à supporter leur peine[77] ».

---

[75] Elizabeth Cleghorn GASKELL, *Mary Barton : a tale of Manchester life*, London : Nicholson, 189apr. J.-C., p. 5. « He was below the middle size and slightly made ; there was almost a stunted look about him ; and his wan, colourless face, gave you the idea, that in his childhood he had suffered from the scanty living consequent upon bad times, and improvident habits. »

[76] Elizabeth GASKELL, *Mary Barton : a tale of Manchester life, vol. 2*, London : Chapman & Hall, 1848, p. 297. « those who wore finer clothes, and eat better food, and had more money in their pockets, kept him at arm's length, and cared not whether his heart was sorry or glad ; whether he lived or died. »

[77] *Ibid.*, p. 299. « when God gives a blessing to be enjoyed, He gives it with a duty to be done ; and the duty of the happy is to help the suffering to bear their woe. »

Cazamian reprend ce passage pour en donner son interprétation : « S'il est des riches, c'est pour qu'ils secourent les pauvres. *Mary Barton* prêche un interventionnisme sentimental, fondé sur une notion religieuse de la solidarité humaine[78] ». L'individu serait alors reconnu comme tel et dans sa différence radicale.

Dans *Sybil*, Charles Egremont ne s'arrête pas à la condition sociale et c'est grâce à lui que Sybil finira par faire de même. Si sa réflexion aboutit à ce jugement au sujet de Gerard, elle trouve son origine dans le bien-être et la stimulation intellectuelle qu'il éprouve à fréquenter le Peuple. Il explique que ses nouveaux compagnons, Walter Gerard et Stephen Morley, sont « supérieurs à tous ceux qu'il a connus » et continue ainsi : « Pourquoi ces gens m'intéressent-ils ? Ils ressentent et ils pensent : deux habitudes qui sont tout à fait passées de mode, si jamais elles ont même existé, parmi mes amis[79] ». Alors que la noblesse de sa famille a été acquise par manigance, celle de Charles est justifiée par sa noblesse d'âme : c'est un jeune homme franc, avide d'expérience et de contact avec l'autre. Il exprime son individualité en se distançant de ses pairs. C'est d'ailleurs ce qui le pousse à s'inventer une identité nouvelle.

3.3. **L'usurpation du nom**

Charles Egremont a été séduit par la perspicacité de Gerard et Morley et ne peut se résoudre à révéler son identité lorsqu'il se retrouve à converser avec Gerard. Il se présente alors sous le pseudonyme de Franklin. L'utilisation d'un nom d'emprunt est loin d'être anecdotique dans l'ouvrage. Elle témoigne en effet du vif désir de Charles de devenir un autre. Lorsqu'il se présente sous le nom de Mr. Franklin, c'est un nouveau personnage qui apparaît ; pas pour lui-même puisqu'il reste le jeune homme qu'il a toujours été, mais aux yeux du peuple qui,

[78] Louis CAZAMIAN, *Le Roman social en Angleterre (1830 - 1850)*, *op. cit.*, p. 388.

[79] Benjamin DISRAELI, *Sybil, or the Two Nations, in three volumes - vol. 2*, *op. cit.*, p. 82. « As companions, independent of everything else, they are superior to any that I have been used to. Why do these persons interest me ? They feel and they think : two habits that have quite gone out of fashion, if ever they existed, among my friends. »

il le comprend bien, ne saurait l'accepter. Il explique notamment que sa fausse identité lui permet de fréquenter Sybil car sans cela elle ne pourrait se confier à « l'un de ceux de 'la famille du sacrilège.' […] l'un de ceux de la classe conquérante qu'elle dénonce[80] ». Grâce au masque qu'il arbore devant Sybil, il appartient, aux yeux de la jeune femme, à la même classe qu'elle et ne peut alors qu'apporter son soutien à la « lutte » qu'elle mène. Sybil dit à Egremont : « je sais que jamais vous n'utiliserez les talents que Dieu vous a donnés contre le Peuple[81] ». Charles est un personnage noble par sa naissance mais aussi par son caractère car bien qu'il ait conscience des erreurs de ses semblables, il reste respectueux de sa famille et en particulier de sa mère. C'est pour cela qu'il sait qu'il ne peut pas renier son nom : « si ce n'était pour ma mère, je resterais Mr. Franklin pour toujours[82] ». Notons cependant que Charles est un nom royal qui convient à son caractère noble et que Franklin fait étymologiquement référence à la franchise et à l'honnêteté.

Le duc de Mowbray est quant à lui un exemple flagrant d'usurpation d'identité. Il change plusieurs fois de nom et de titre au fur et à mesure que son patrimoine augmente et que sa position sociale s'affirme. En passant d'un simple John Warren à Sir John, l'homme change d'identité. Ses appellations successives sont autant de nouvelles identités qu'il crée et qui l'éloignent peu à peu de la condition dans laquelle il est né. Il ne se contente pas de s'élever socialement, il devient en quelque sorte un nouvel individu. Le « nom » est important à ce titre car il fait partie intégrante de l'entité humaine et, en le dégradant, il s'adapte peu à peu aux changements qui caractérisent l'individu auquel il se rattache. Á l'inverse, nous pouvons considérer que la constance du prénom Sybil, porté par plusieurs générations d'aïeules de l'héroïne, est la marque d'une constance de valeurs. Sybil appartient à une famille dont l'origine peut être établie sur de nombreuses générations. Charles remarque cet élément et Gerard ne manque pas de mettre en

[80] *Ibid.*, p. 84. « one of 'the family of sacrilege.' […] And I am one of the conquering class she denounces. »

[81] *Ibid.*, p. 87. « I trust […] that you will never employ the talents that God has given you against the People. »

[82] *Ibid.*, p. 82. « Were it not for my mother, I would remain Mr. Franklin for ever. »

avant le caractère noble de ce prénom[83], il précise qu'il s'agissait du prénom de sa mère et de sa grand-mère, et en profite pour ajouter qu'ils sont d'une « vieille famille[84] ».

3.4. **Quand le *moi* se dévoue**

En revanche, malgré son origine modeste, la jeune Sybil fait montre de ses qualités de cœur et son âme charitable en venant par exemple au secours de la famille du tisserand Warner[85]. Alors que son père est privé de ses droits sur les terres de Mowbray, la jeune femme prouve qu'elle est digne de l'aristocratie par la grandeur de son âme. Sybil est un personnage plein de compassion et qui remplit – inconsciemment – les devoirs d'une aristocrate en soutenant les plus démunis ; si elle se destine aux ordres, elle incarne alors à la fois la charité religieuse et aristocratique en reconnaissant que sa foi et le nom qu'elle porte sont des héritages anciens[86]. Elle appartient au monde des pauvres, mais sa place est beaucoup plus complexe à définir car elle fait à la fois partie du monde religieux par son choix d'entrer dans les ordres, du monde ouvrier car elle est fille de contremaitre, et du monde aristocratique tant ses sentiments sont nobles. Elle admet d'ailleurs elle-même qu'elle appartient à deux de ces mondes : « J'ai vécu sous deux toits, deux toits seulement ; » dit-elle à Egremont « et chacun m'a fait comprendre quelque chose ; le Couvent et le Cottage. L'un m'a appris la dégradation de ma foi, l'autre de ma race. Ne vous étonnez pas alors que mon cœur penche pour l'Église et le Peuple[87] ». Le monde aristocratique auquel elle

---

[83] Nous nous intéresserons plus en détail à l'importance du nom dans la création du *moi* dans les chapitres 17 et 19 de cette étude.

[84] Benjamin DISRAELI, *Sybil, or the Two Nations, in three volumes - vol. 2*, *op. cit.*, p. 80. « My mother's name, […] and my grandame's name, and a name I believe that has been about our hearth as long as our race ; and that's a very long time indeed. »

[85] Cf. Benjamin DISRAELI, *Sybil, or the Two Nations, in three volumes - vol. 2*. Chapitre 14.

[86] Discutant avec Stephen et Walter des titres de propriété perdus, Sybil finit par s'exclamer : « A good old name of a good old faith, […] and a blessing be on it. » Benjamin DISRAELI, *Sybil, or the Two Nations, in three volumes - vol. 1*, *op. cit.*, p. 190.

[87] Benjamin DISRAELI, *Sybil, or the Two Nations, in three volumes - vol. 2*, *op. cit.*, p. 87. « I have lived under two roofs, only two roofs ; and each has given me a great idea ; the Convent

n'appartient pas par sa naissance la pousse néanmoins à réfléchir : « Ah ! Que n'avons-nous un tel homme aujourd'hui pour protéger le peuple ! » s'exclame Sybil, « Si j'étais prince, je n'envisagerais rien de plus noble[88] ».

Si Sybil et Charles sont faits pour se rencontrer et parler ensemble des conditions du peuple, c'est qu'ils ont tous les deux la même conviction que l'enrichissement de soi passe par la compréhension de l'autre. C'est l'abnégation et la compassion dont fait preuve Sybil qui en font une héroïne. Charles, quant à lui, s'intéresse peu à peu à la condition du peuple, tout d'abord grâce à la visite qu'il fait des terres de Marney puis de la ville industrielle de Mowbray.

Dans *Mary Barton,* Mrs. Gaskell révèle les souffrances populaires de manière crue et poignante. Le sort de Mary et de son père est tel que la jeune fille, au lieu de privilégier les sentiments qu'elle porte à Jem, hésite entre son cœur et ses aspirations à une vie matériellement meilleure. Si elle penche à un certain moment vers l'envie de satisfaire ses désirs sans considérer son rôle social lorsqu'elle évoque l'idée de se promener en ville dans sa propre voiture, elle n'oublie pas qu'elle le fait aussi pour son père et pense même faire profiter Jem de sa bonne fortune. Une autre réflexion montre que chez Mrs. Gaskell la naissance ne fait pas tout et que les valeurs morales peuvent transcender l'appartenance sociale. Jem se dit en effet en pensant à Mary :

> La nature faisait d'elle une 'dame' de plein droit, […] par son mouvement, sa grâce, et son esprit ; qu'était la naissance pour un industriel de Manchester, quand nombre d'entre eux, à juste titre, se glorifiait d'être les architectes de leur propre fortune ? […] La mère d'Harry Carson était une ouvrière ; alors, après tout, pourquoi douter de ses intentions à l'égard de Mary ?[89]

---

and the Cottage. One has taught me the degradation of my faith, the other of my race. You should not wonder, therefore, that my heart concentrated on the Church and the People. »

[88] *Ibid.*, p. 69. « Ah ! why have we not such a man now, […] to protect the people ! Were I a prince I know no career that should deem so great. »

[89] Elizabeth Cleghorn GASKELL, *Mary Barton*, *op. cit.*, p. 262. « She was a lady by right of nature, Jem thought ; in movement, grace, and spirit ; what was birth to a Manchester manufacturer, many of whom glory, and justly too, in being the architects of their own fortunes ? […] Harry Carson's mother had been a factory girl ; so, after all, what was the great reason for doubting his intentions towards Mary ? »

Nous pouvons conclure de l'étude de ces textes que ce n'est que lorsque les personnages prennent conscience de leur existence en tant qu'individus et non en tant que membres d'une classe définie, et lorsqu'ils comprennent la valeur et les qualités des autres individus qu'ils sont sauvés.

Les lectures que nous venons de faire nous apprennent plusieurs éléments importants pour comprendre le clivage du moi : tout d'abord, même si la littérature consacrée à l'industrialisation, à la condition des pauvres et à la nouvelle bourgeoisie, en un mot, le roman social, n'est pas la littérature la plus prolifique de la première moitié du dix-neuvième siècle, son existence témoigne néanmoins des préoccupations de la population et de la prise de conscience d'une situation nouvelle que la société se doit d'affronter. Les auteurs qui s'intéressent à ce sujet, à l'exception de Mrs. Gaskell, comme nous l'avons déjà remarqué, n'ont eu qu'une vision assez incomplète et sur un court laps de temps de la réalité des pauvres. Tous semblent pourtant s'accorder sur l'idée qu'un fossé sépare les différentes classes de la société. Si le dix-neuvième siècle cherche dans la religion et la féodalité une solution à cette période de trouble, ses auteurs se rendent néanmoins à l'évidence que l'humain se définit rarement par d'autres moyens que par sa place dans la société. Cette place, lorsqu'elle est remise en question, laisse entrevoir l'individu lui-même, c'est-à-dire l'émergence d'un nouveau statut social de l'humain. Les origines du clivage du *moi,* qui est à lire en filigrane tout au long de cette période paraissent, alors se trouver dans ce flottement des repères, cette nébuleuse, qui caractérise la première moitié du dix-neuvième siècle : alors qu'une nouvelle classe émerge, la hiérarchie et la légitimité des autres classes sont questionnées. La légitimité divine de l'aristocratie et la montée en puissance de la bourgeoisie sont autant de phénomènes qui interpellent les penseurs et artistes. Nous ne voulons pas dire que la féodalité n'existe plus du tout, puisqu'elle existe théoriquement à travers l'existence d'une hiérarchie. Néanmoins, ces valeurs du passé doivent être considérées, selon Elizabeth Gaskell et Benjamin Disraeli, comme un moyen d'échapper à une nouvelle autorité *présente* à laquelle on ne veut plus se soumettre. L'individu qui n'existait jusqu'alors qu'enfermé dans sa condition imposée par Dieu et par la nécessité de coutumes immémoriales, émerge, non soumis à une autorité que de moins en moins d'éléments viennent

justifier. C'est justement parce que les valeurs de la féodalité ne sont plus en accord avec la hiérarchie sociale que les auteurs cherchent des héros capables de privilégier les intérêts de la communauté tout en faisant preuve de qualités personnelles inégalables, d'une existence exceptionnelle non régie par l'égoïsme, prête à restaurer l'équilibre passé.

Chapitre 4 :
Kingsley ou le *moi* face à la vérité divine

4.1. L'individu en proie au doute religieux

Alors que la féodalité mise en avant par Disraeli et Gaskell tente d'apporter une solution au déséquilibre social, le chartisme et la littérature qui y est associée posent la question de la place de l'individu dans la hiérarchie. Alors que chacun connaissait sa place, la Révolution française a semé le doute dans l'esprit des victoriens et a donné naissance à une nouvelle façon de penser le gouvernement. La légitimité de celui-ci n'est plus uniquement fonction de l'ordre divin mais répond également à des critères d'efficacité. Le désir de retour à un système féodal, au sujet duquel la lecture de *Sybil* et *Mary Barton* nous a éclairée, témoigne d'un renversement des valeurs morales qui perturbe la société et en ébranle les fondements. Ainsi, la question de la place de l'individu et, par conséquent, de l'importance du *moi* dans la société victorienne se fait jour à la suite d'une période de « révolutions » : révolution industrielle en Angleterre, Révolution française, révoltes chartistes, etc. Si les classes sociales ont été mises à mal par l'apparition et la montée en puissance de la riche bourgeoisie, celles-ci se redéfinissent peu à peu en se prenant elles-mêmes comme sujet d'observation. Robin Gilmour, dans son ouvrage *The Victorian Period*, considère que la première phase de « crise de la foi » victorienne correspond aux années 1840. Vient alors une liste des principaux auteurs et penseurs qui ont exprimé leur doute sur l'existence de Dieu ou leur abandon de la foi[90]. Gilmour cite le cas de George Eliot, James Anthony Froude, Frank Newman, Arthur Clough et Matthew Arnold[91] qui avouent ou proclament avoir perdu la foi en Dieu.

---

[90] cf. Robin GILMOUR, *The Victorian Period. The Intellectual and Cultural Context of English Literature 1830-1890*, London : Longman, coll. Literature in English series, 1993, p. 86-87.

[91] Poète et essayiste britannique, Matthew Arnold (1822-1888) a dénoncé dans ses écrits les incapacités des classes modernes à résoudre les problèmes sociaux. Il est l'auteur du célèbre poème « Dover Beach » en 1867 et de *Culture and Anarchy* en 1869. Malgré l'apport

Alors que le doute surgit dans les esprits, c'est la place de l'individu et son rapport à la vérité qui sont mis en cause : alors que l'individu était nié au profit de la communauté, il se retrouve peu à peu perdu à cause de la perte de la foi. En effet, c'est la foi qui consolide la communauté et justifie sa hiérarchie : en la perdant, les individus se retrouvent confrontés à eux-mêmes, à leur propre volonté et à ce *moi* orgueilleux et égoïste que les valeurs morales condamnaient jusqu'alors. La foi est remise en question, le doute s'installe et s'immisce dans tous les domaines dont la religion était le socle : la hiérarchie sociale et la vérité de l'Église. Si certains ont pu « créer » une nouvelle classe sociale et en faire l'égale, d'un point de vue du pouvoir, de la noblesse, alors qu'en est-il de la place accordée par Dieu ?

C'est la question que pose l'ouvrage de Charles Kingsley, *Alton Locke, Tailor and Poet* (1850). A la suite des derniers mouvements chartistes, l'auteur donne l'exemple d'un jeune homme qui cherche par tous les moyens à s'extirper de la condition dans laquelle Dieu l'a placé. L'armée a fait avorter la révolte des chartistes contre le Parlement et Kingsley utilise cet événement historique pour situer le cadre de son récit. En tant que pasteur, poète, historien, scientifique et illustrateur, Charles Kingsley combattait avec force les injustices sociales et les conditions de vie déplorables auxquelles étaient soumis les pauvres. Fervent défenseur de la foi chrétienne, il mit un point d'honneur à rétablir avec l'aide de Dieu les valeurs morales dont s'éloignaient les hommes. Au côté de Frederick Denison Maurice, Charles Mansfield, Thomas Hughes et quelques autres, Charles Kingsley s'attaque non pas aux revendications de la classe ouvrière mais plutôt au mode d'expression de celles-ci : dans le but de prévenir les violences et préférer le pacifisme de la parole et de la réflexion. Le périodique *Politics for the People*,

incontestable de Matthew Arnold à l'art du dix-neuvième siècle et son analyse de l'impact de la culture sur la civilisation, nous n'aurons pas l'occasion d'analyser son œuvre au regard de notre hypothèse de travail car l'ampleur de son œuvre dépasse le cadre de notre recherche et nous n'avons pas l'ambition de faire l'étude exhaustive des influences du siècle. De plus, il convient de noter que nous nous intéresserons au poème de Tennyson, *In Memoriam,* peut-être plus synthétique et représentatif de l'influence de plusieurs décennies. Nous suggérons néanmoins deux études récentes de l'œuvre et de la pensée de Matthew Arnold : Stefan COLLINI, *Matthew Arnold: a Critical Portrait*, Oxford: Oxford University Press, 2008, 143 p. et James W. CAUFIELD, *Overcoming Matthew Arnold: Ethics in Culture and Criticism*, Farnham: Ashgate Publishing, 2012, 235 p. (ces ouvrages n'apparaissent pas dans la bibliographie.)

publié de mai à juin 1848 par Maurice, témoigne de l'importance pour ce groupe de socialistes chrétiens de l'importance d'éduquer le peuple. Pour défendre cette bonne cause, l'éducation et le Chartisme « moral » sont la clé. Louis Cazamian ajoute : « Maurice et ses amis avaient pris contact avec les réalités ; les réunions ouvrières, la propagande coopérative, la lutte contre les adversaires d'en haut ou d'en bas, avaient précisé et fortifié leur doctrine[92] ». Le choléra qui sévit en 1849 marqua fortement son esprit et Maurice fut directement confronté à la misère et l'insalubrité des villes. Il était pleinement conscient que les classes laborieuses étaient dans une situation insupportable et que leurs revendications étaient le symptôme de leur abandon par les classes plus riches. C'est dans ce sens que nous allons étudier *Alton Locke* comme expression de la théorie de Kingsley au sujet des bienfaits du socialisme chrétien et à propos de la place accordée par Dieu à chacun dans la hiérarchie sociale.

Le roman qu'écrit Charles Kingsley quelques temps avant d'entamer la rédaction d'*Alton Locke* est une sorte d'esquisse du roman de 1850. *Yeast, a problem*, le levain, est la réponse directe de Kingsley aux événements chartistes. Publié dans *Fraser's Magazine* à l'automne 1848, il est le fruit du travail de quelques mois d'écriture, les premières réflexions de l'écrivain. C'est pourquoi nous préférerons nous intéresser à l'étude d'*Alton Locke*. Dans ce roman, Charles Kingsley met en scène un jeune cockney, londonien issu de la classe ouvrière, qui est embrigadé par les chartistes. Le récit se présente sous la forme d'une autobiographie, qu'Alton Locke rédige sur le bateau qui l'emmène au Texas, quelques temps après le 10 avril 1848, date de la dernière pétition chartiste et de la contre-attaque de l'armée qui met définitivement un terme aux revendications. Dès les premières pages du roman, la bonne volonté et l'éducation chrétienne du jeune homme n'échappent pas au lecteur : « Je ne me plains pas d'être un Cockney. Cela aussi est un présent de Dieu. C'est ce qu'il a fait de moi, […]

[92] Louis CAZAMIAN, *Le Roman social en Angleterre (1830 - 1850)*, *op. cit.*, p. 483.

C'était la volonté de Dieu à mon égard[93] ». L'histoire d'Alton Locke est pathétique dès le début : issu d'un milieu modeste, il devient orphelin de père très tôt et sa mère et lui doivent subsister en dépit du peu de moyens laissé par le chef de famille[94]. Ils ne peuvent compter que sur un oncle riche et mesquin, commerçant devenu gentleman par la bonne fortune d'un mariage bien pensé. Il est le tout premier exemple dans le récit du « parvenu ». Le portrait qu'Alton en fait s'attache aux détails de richesse ostentatoire : « resplendissant dans sa veste de velours noir, portant une épaisse chaîne en or et des mètres de plastron[95] ». Le narrateur nous apprend que l'oncle dont il est question a épousé la veuve de son maître et est fort raisonnablement entré en possession du commerce florissant dont celle-ci avait hérité[96].

Le jeune Alton Locke, bien qu'intelligent et vif, apparaît comme un petit personnage chétif, complètement freiné dans l'élan de sa jeunesse par ce que sa mère et lui subissent : une atmosphère malsaine, un manque d'espace et une privation de nourriture[97]. Placé chez un tailleur pour faire son apprentissage, il se découvre une passion pour la lecture et l'éducation, et s'instruit en cachette de sa mère, baptiste convertie qui n'obéit et attend que l'on n'obéisse qu'à la loi de Dieu. Nous avons abordé chez Dickens dans *Hard Times* la question de l'éducation. Ici, ce n'est pas l'utilitarisme qui prive les enfants d'imagination et de liberté mais une croyance démesurée, une peur du monde profane, des enfers et de

---

[93] Charles KINGSLEY, *Alton Locke, Tailor and Poet, an autobiography*, New York : Harper & Brothers, 1875, p. 3. « I do not complain that I am a Cockney. That, too, is God's gift. He made me one, […]. It was God's purpose about me. »

[94] cf. *Ibid.*, p. 9. « My mother was a widow. My father, whom I can not recollect, was a small retail tradesman in the city. He was unfortunate ; and when he died my mother came down, and lived penuriously enough, I knew not how till I grew older, down in the same suburban street. »

[95] *Ibid.*, p. 22. « resplendent in a black velvet waistcoat, thick gold chain, and acres of shirtfront. »

[96] cf. *Ibid.*, p. 20. « then he married, ont he strength of his handsome person, his master's blooming widow ; and rose and rose, year by year, till, at the time of which I speak, he as owner of a first-rate grocery establishment in the city. »

[97] cf. *Ibid.*, p. 23. « A pale, consumptive, rickety, weakly boy, all forehead and no muscle. » La phrénologie est en vogue dans les années 1850 et le vieux Sandy Mackaye tâte le crâne d'Alton pour connaître ses capacités d'apprentissage.

la chair. Alton devient un « semi-autodidacte » – car ses lectures sont guidées – et apprend le latin, le français, la poésie ; il fait son éducation dans des conditions médiocres et explique ainsi le manque d'éducation des plus pauvres, qui ne peuvent à la fois survivre et apprendre. « Mon plus grand désir était d'acquérir la connaissance[98] », explique-t-il. Le vieux Sandy Mackaye l'y aidera.

Kingsley s'intéresse à la condition des ouvriers, et en particulier ici des tailleurs, comme Dickens le fait à travers le personnage de Stephen Blackpool. Le jeune Alton se retrouve propulsé dans un monde aux antipodes de celui dans lequel sa mère l'avait fait vivre jusqu'alors. Loin des réprimandes et de l'austérité maternelle, il apprend à subir les railleries de ses compagnons tailleurs et leur penchant pour la bière. Le réalisme avec lequel est décrite la pièce basse, poussiéreuse et inhospitalière qui devient son quotidien frappe le lecteur et donne une vision claire de la situation des classes ouvrières. Il passe d'un enfer à l'autre quittant la tyrannie folle de sa mère pour découvrir un monde corrompu. Ce monde devient un véritable enfer plus tard, lorsque les ateliers des *sweaters* se développent, faisant des anciens tailleurs des esclaves amaigris, aux doigts gercés, entassés dans des pièces mal éclairées et glaciales. L'atmosphère que décrit Kingsley permet de comprendre la volonté de changement des ouvriers et l'idée du chartisme, sans pour autant cautionner ses manifestations violentes.

Alors qu'il obéissait à sa mère par respect, Alton commence à n'avoir que du ressentiment pour elle lorsqu'elle l'oblige à rompre tout contact avec ce qui lui apporte le plus de satisfaction. Petit à petit, il devient plus perméable aux idées chartistes de son compagnon d'infortune, Crossthwaite. Jeté hors de chez lui, il trouve refuge chez Mackaye, révolutionnaire de l'ancienne école, homme de principes et humaniste. Après avoir rencontré son oncle et son cousin George, il quitte l'atelier car il refuse les nouvelles conditions de travail qui lui sont imposées[99]. Il adhère alors à la cause des chartistes. Cazamian écrit : « L'impiété des Chartistes, leur violence révolutionnaire, réalités bien connues de Kingsley,

[98] *Ibid.*, p. 30. « My great desire now was to get knowledge, »

[99] Le fils de son maître décide de baisser les salaires.

seraient évidemment les erreurs d'où le héros se dégagerait, pour apprendre la supériorité religieuse et pacifique du socialisme chrétien[100] ».

4.2. **Alton, ou l'exaltation du *moi* égoïste**

L'égoïsme et l'arrogance qui poussent l'individu à penser à son *moi* mettent en danger l'équilibre social ; la révolte chartiste en est un exemple. Le jeune Alton rêve de célébrité, d'être un poète reconnu mais il n'écrit que dans des périodiques innocents ou au contraire prônant la violence chartiste. Il est finalement arrêté et condamné à trois ans de prison à l'issue d'un rassemblement auquel il participe. Ses rêves de grandeur, son amour secret pour la jeune aristocrate Lillian qui s'est entichée du cousin George, tous les événements douloureux qui marquent sa condition de « pauvre » le poursuivent et le hantent. Il néglige l'aide et les bonnes grâces que lui prodigue la jeune veuve Eleanor Staunton alors que celle-ci tente de lui inculquer les valeurs démocratiques et de calmer en lui le feu de l'orgueil. La Révolte chartiste éclate, aussitôt matée par l'armée, et Alton se repent. « Le Chartisme révolutionnaire venait de succomber ; la 'force morale' sortait victorieuse de son long duel avec la 'force physique'[101] ». Et Émile Montégut commente : « Kingsley, comme son maître Carlyle, croit seulement à la révolution intérieure et morale[102] ». Si *Sybil* et *Mary Barton* mettent en scène des personnages dont les valeurs et l'abnégation leur permettent d'être dignes d'une autre classe sociale que la leur, à l'inverse, le héros d'*Alton Locke* échoue dans sa tentative car il n'est qu'orgueil et égoïsme avant de faire son auto-examen en prison. Le *moi* apparaît alors comme un référent négatif, qui conduit l'être humain à sa perte. On pourrait alors dire qu'Alton Locke représente le passage de l'individu – séparé de l'ordre des choses par leur injustice ou le décalage dont elles sont le lieu – à l'affirmation – ici condamnée – du *moi.* Un *moi* qui sera plus tard glorieux.

---

[100] Louis CAZAMIAN, *Le Roman social en Angleterre (1830 - 1850)*, *op. cit.*, p. 486.

[101] *Ibid.*, p. 485.

[102] *Ibid.*, p. 456.

L'arrogance dont fait preuve Alton est typique des ouvriers qui veulent s'élever dans la société au mépris de la place qui leur a été accordée. Pour Kingsley, il est égoïste de vouloir faire la révolution car le moi doit répondre aux exigences de l'ordre du monde tel que créé par Dieu. La conséquence du changement de classe sociale est que l'on ne pense qu'au *moi*. Dieu nous donne une place et vouloir en sortir, c'est faire preuve d'une arrogance qui met le *moi* au-dessus de tout. La tendance de mise en avant du *moi* doit être réglée, d'après Kingsley, car c'est un mouvement social et culturel qui corrompt la société. La soumission au *moi* est orgueil et péché. Le roman *Alton Locke* est l'occasion d'une confrontation : les individus doivent choisir entre permanence et changement, entre l'être et le devenir. Ici, la rhétorique de Kingsley a pour but la conversion du lecteur à ses idées. Il utilise une approche axiologique, c'est-à-dire que son discours repose sur l'existence de valeurs morales. Les émotions révélées dans le roman laissent de côté la vérité et l'erreur pour faire place au plaisir et à la peine, à la vie et à la mort. Les aspirations d'Alton Locke à un changement de vie trouvent aussi leur origine dans le comportement de son oncle et de son cousin, tous deux usurpateurs d'un statut qu'ils ne méritent pas devant Dieu. En plus de s'être élevé dans la société grâce à un mariage approprié, l'oncle d'Alton continue à avoir l'attitude d'un homme égoïste, qui veut profiter seul de sa chance.

> Mes lecteurs aristocratiques – si jamais j'en ai, ce pour quoi je prie Dieu – pourraient s'étonner devant une si grande inégalité de fortune entre deux cousins ; mais la chose est fréquente dans notre classe. Dans les rangs les plus élevés, une différence de revenus n'en implique aucune en matière d'éducation ou de manières, et le gentleman sans fortune est un compagnon digne des ducs et des princes – grâce aux usages de chevalerie normande, qui étaient après tout une protestation démocratique à l'encontre de la souveraineté, si ce n'est de rang, du moins de l'argent. Le chevalier, pour autant sans le sou qu'il soit, était l'égal du prince, son supérieur même, des mains duquel il recevait son titre ; et « l'humble *squire* », qui gagnait honorablement ses éperons, s'élevait dans cette corporation, dont les qualifications, bien que barbares, étaient toutefois supérieures à celles que procure l'argent. Mais c'est définitivement dans les classes marchandes que « l'argent fait l'homme ». Plus les revenus sont bas plus la difficulté de se procurer le strict nécessaire s'accroît ; et ce qui est pis, l'instruction et les manières, tout ce qui rend l'homme meilleur, décroissent, de sorte que vous

> pouvez souvent voir comme dans mon cas un cousin étudiant à Oxford et l'autre ouvrier tailleur.[103]

Dans ce passage, Kingsley, par l'intermédiaire du narrateur, met en avant les erreurs des parvenus et la grandeur d'âme d'une noblesse qui ne fait pas grand cas de l'argent et s'attache à rester soudée.

Revenons à l'attitude d'Alton dans l'ouvrage : jeune homme fougueux, brimé par sa mère et raillé par ses compagnons de travail, Alton se refugie dans la littérature. C'est l'occasion pour Kingsley d'aborder ce thème et de présenter son sentiment par rapport à l'art et à l'artiste. *Alton Locke, Tailor and Poet* : le titre même du roman joue sur l'ambivalence du personnage qui utilise tour à tour ses mains et son esprit pour gagner sa vie. Le roman tente de résoudre différentes tensions inhérentes à la période victorienne : entre individu et société, amour instinctif de la beauté – quand Alton contemple le tableau de Saint Sébastien – et nécessité d'attribuer à l'art une valeur morale – comme le font Lillian et Eleanor à la Dulwich Gallery. Kingsley attribue une fonction à l'art et au poète : montrer le beau à la population. Le poète prend alors une place de *leader*. Cela ne s'applique pas au politique. L'art est la voie privilégiée pour accéder à Dieu. L'art a une fonction morale : celle d'entrer en communion avec la Nature d'abord, avec Dieu ensuite. Le roman pose alors deux questions qui diffèrent du traditionnel « qu'est-ce que la poésie ? » : Quelle est la fonction de la poésie ? Et quelle sorte d'homme est le poète ? C'est le glissement typique de la question poétique au dix-neuvième siècle. On retrouve chez Ruskin l'idée que l'art doit être à la portée des ouvriers comme de l'aristocratie pour éduquer le goût. Alton envisage deux aspects de

[103] Charles KINGSLEY, *Alton Locke, Tailor and Poet*, *op. cit.*, p. 21-22. « My aristocratic readers—if I ever get any, which I pray God I may—may be surprised at so great an inequality of fortune between two cousins ; but the thing is common in our class. In the higher ranks, a difference in income implies none in education or manners, and the poor « gentleman » is a fit companion for dukes and princes—thanks to the old usages of Norman chivalry, which after all were a democratic protest against the sovereignty, if not of rank, at least of money. The knight, however penniless, was the prince's equal, even his superior, from whose hands he must receive knighthood ; and the « squire of low degree », who honorably earned his spurs, rose also into that guild, whose qualifications, however barbaric, were still higher ones than any which the pocket gives. But in the commercial classes money most truly and fearfully « makes the man ». A difference in income, as you go lower, makes more and more difference in the supply of the common necessaries of life ; and worse, in education and manners, in all which polishes the man, till you may see often as in my case, one cousin an Oxford undergraduate, and the other a tailor's journeyman. »

l'art, le premier est une échappatoire – théorie que l'on retrouvera plus tard en France et un peu en Angleterre dans la théorie de l'art pour l'art –, le second, une poésie engagée. Le poète semble être le poète du peuple car il est capable d'exprimer ce que ses contemporains ressentent confusément sans pouvoir l'exprimer eux-mêmes, il prend alors les traits du héros carlylien, révélateur et porte-parole, dont nous parlerons plus amplement par la suite.

4.3. **Le socialisme chrétien d'Eleanor**

Le seul personnage totalement exempt de défauts est Eleanor qui chérit le socialisme chrétien en espérant aider les pauvres qui ne peuvent s'aider eux-mêmes. Lors d'une conversation avec Alton, elle tente de lui faire comprendre qu'il ne doit pas envier la classe à laquelle elle appartient et accepter un rapport d'interdépendance entre aristocratie et classe ouvrière :

> O mes frères, mes frères ! Combien peu vous vous doutez du nombre de belles âmes qui existent dans les rangs de ceux en qui vous ne voyez que des ennemis Combien y en a-t-il qui n'aspirent qu'à vous aimer, vous aider, à vivre et à mourir pour vous, s'ils savaient comment s'y prendre ! Est-ce leur faute si Dieu les a placés là où ils sont ? Est-ce leur faute s'ils refusent de se séparer de leur richesse, avant d'être sûrs qu'un tel sacrifice vous serait vraiment bénéfique ? Montrez-vous dignes de confiance. […] Voyez s'il reste en Angleterre sept mille âmes qui ne se sont pas encore agenouillées devant Mammon.[104]

Les paroles d'Eleanor font fortement appel à des valeurs féodales : les nobles sont nobles par la grâce de Dieu, ils vivent dans le but de trouver une solution à la misère du peuple car c'est leur rôle en tant que classe dirigeante. On ressent dans le livre la tension à laquelle est soumis le héros, entre le désir d'appartenir à une classe et celui de s'en échapper. « S'élever dans la vie[105] »,

[104] *Ibid.*, p. 358. « Oh, my brothers, my brothers ! little you know how many a noble soul, among those ranks which you consider only as your foes, is yearning to love, to help, to live and die for you, did they but know the way ! Is it their fault, if God has placed them where they are ? Is it their fault, if they refuse to part with their wealth, before they are sure that such a sacrifice would really be a mercy to you ? Show yourselves worthy of association. […] See whether there are not left in England yet seven thousand who have not bowed the knee to Mammon. »

[105] cf. *Ibid.*, p. 51. « rise in life ».

c'est tenter de changer de classe, rompre l'ordre établi par Dieu. Kingsley compare les *middle-classes* à Mammon car elles font preuve d'une sorte de cannibalisme envers les autres classes. La bourgeoisie est associée à Mammon, à l'égoïsme, au *competitive system.* L'aristocratie, c'est l'esprit ; la bourgeoisie, le corps, dans tout ce qu'il a de démoniaque et de malsain. On voit par exemple que George utilise son cousin pour obtenir des faveurs, puis il épouse Lillian et rejette Alton. On retrouve également l'idée récurrente selon laquelle les pauvres sont incapables de s'aider eux-mêmes. C'est pourquoi cette classe est dépendante de l'aide du clergé. Les arguments contre l'accession des pauvres au pouvoir sont justifiés par le fait que cela marquerait la fin de la civilisation car les pauvres ne sont pas éduqués et ne pensent qu'avec leur ventre. Eleanor explique également cette théorie. Elle commence par reprocher à Alton d'avoir perdu de vue Dieu au profit de ses propres intérêts : « Tu regardes la Charte comme une fin en soi. Tu en as fait une idole égoïste et opiniâtre. Et ainsi la bonté de Dieu ne s'est attachée ni à toi ni à l'idole. » Puis elle poursuit à propos du clergé en répondant à la question d'Alton : « Pourquoi avons-nous besoin du clergé ? »

> Parce que nous avons besoin de l'aide de toute la nation ; parce qu'il y a d'autres classes à part la nôtre ; parce que la nation n'est ni la minorité ni la majorité, mais un tout ; parce que ce n'est que grâce à la coopération de tous les membres d'un corps que chaque membre peut réaliser sa vocation dans la santé et la liberté ; parce que, tant que tu restes à l'écart du clergé, ou d'une autre classe, par fierté, intérêt propre, ou ignorance volontaire, tu entretiens cette même distinction des classes dont toi et moi nous plaignons car elle est 'détestable pour Dieu comme pour ses ennemis' ; enfin, parce que le clergé est une classe que Dieu a établie pour qu'elle unisse les autres ; ce qui, tant qu'elle obéit à sa vocation, et est une prêtrise, est au-dessus et au-dessous de tous les rangs, et ne reconnaît en aucun homme la chair mais seulement la valeur spirituelle et la place que sa naissance lui accorde dans ce royaume qui est l'héritage de tous.[106]

[106] *Ibid.*, p. 360-361. « You regarded the Charter as an absolute end. You made a *moi*ish and *moi*-willed idol of it. And therefore God's blessing did not rest on it or you. » […]

« Why do we need the help of the clergy ? »

« Because you need the help of the whole nation ; because there are other classes to be considered besides yourselves ; because the nation is neither the few not the many, but the all ; because it is only by the co-operation of all the members of a body, that any one member can fulfill its calling in health and freedom ; because, as long as you stand aloof from the clergy, or from any other class, through pride, *moi*-interest, or willful ignorance, you are keeping up those very class distinctions of which you and I too complain, as 'hateful equally to God and to his

Eleanor incarne toutes les valeurs positives de l'aristocratie : elle perd son époux et devient figure de madone, elle aide les pauvres et n'est pas tentée par Mammon car même lorsqu'elle perd sa fortune elle continue de les soutenir. Elle n'est pas orgueilleuse et apporte son salut par sa propre souffrance. Elle est même dans une situation confinant à l'idéal lorsqu'elle se retrouve dans les quartiers pauvres. Son suicide sauve symboliquement la société car il détruit les péchés.

4.4. **Le *moi* contre les classes sociales**

Le *moi* n'existe que pour être nié ou pour être inclus dans une hiérarchie, il faut qu'il trouve l'autorité qui justifie sa subordination. La civilisation est tournée vers Dieu et n'autorise pas l'individu à concevoir son existence hors de la classe à laquelle il appartient. Le *moi* apparaît alors lorsque l'individu refuse d'appartenir à la classe sociale à laquelle il est censé appartenir. L'étude d'*Alton Locke* de Charles Kinglsey nous dévoile les valeurs que celui-ci veut rétablir dans une période de conflit, d'incertitude et de perte des valeurs morales. Le socialisme chrétien tel que le pratique Kingsley veut ramener la masse du prolétariat anglais à une vie de famille empreinte de moralité et respectueuse des classes. Émile Montégut, déjà à cette époque, souligne toutefois un défaut de Kingsley qui a « une sorte de charité intellectuelle beaucoup trop large et une trop universelle sympathie pour toutes les doctrines qui s'inquiètent du peuple[107] ». Toutefois, malgré les quelques exagérations de l'ouvrage, le propos de Kingsley est clair : le désir de s'élever dans la vie, au détriment des autres, est un péché d'orgueil qui nuit à l'harmonie sociale. Le chemin qui mène à l'indépendance de l'individu semble alors encore bien long. D'autant plus que le *moi* est réellement démonisé. Il ne semble s'intégrer à aucune classe alors qu'avant le dix-neuvième siècle, la société ne repose que sur cet ordre établi de supériorité et d'infériorité

enemies ;' and, finally, because the clergy are the class which God has appointed to unite all others ; which, in as far as it fulfills its calling, and is indeed a priesthood, is above and below all rank, and knows no man after the flesh, but only on the ground of his spiritual worth, and his birthright in that kingdom which is the heritage of all. »

[107] Emile MONTÉGUT, « Le socialisme et la littérature démocratique en Angleterre », avril 1851, *La Revue des Deux Mondes*, p. 437-438.

hiérarchique. Les classes victoriennes donnent une place à chaque individu pour qu'il prenne part au bon fonctionnement de la communauté pour le bien de tous. En ce sens, le roman pose la question de la place de l'individu. En effet, un individu ne peut pas être une entité isolée, il est toujours élément d'une classe, en un sens logique et non pas social[108]. Au début d'*Alton Locke*, l'auteur nous confronte à l'idée que le *moi* est un tout en soi, pas un élément à intégrer à une classe. L'individu *est* une classe. La problématique d'*Alton Locke* devient alors : le moi est-il une classe en tant que réalité ou simple désir ? Pour F. D. Maurice, l'État et l'Église sont la création de Dieu. De la même façon la famille est un rempart créé par Dieu pour protéger du monde extérieur. Les classes « sacrées » sont alors : la famille, l'Église nationale et l'État national. Dans cette définition, l'individu doit s'intégrer à ces classes immuables, sinon il se trompe et est en état de péché. Convaincu que le retour aux valeurs morales est la voie la plus sûre pour rétablir le pays, Charles Kingsley explique que l'ouvrier qui s'échappe de sa classe pour s'élever au-dessus de sa condition quitte le chemin de Dieu pour suivre son propre chemin avec les conséquences que cela implique.

Se révolter contre le pouvoir, c'est se révolter contre Dieu. C'est une nouvelle version du péché originel : le Jardin d'Eden est ici la Nature de l'homme et l'Homme est coupable de son orgueil. D'ailleurs, Alton Locke prend conscience de ses erreurs et fait son auto-examen lorsqu'il est en prison. Il reconnaît avoir été esclave de son orgueil. L'aristocratie est alors présentée comme physiquement et intellectuellement supérieure. La solution : les pauvres doivent imiter l'aristocratie. Ce courant de pensée est particulièrement répandu à l'époque victorienne. Alton Locke reconnaît lui-même son infériorité lorsqu'il fait son auto-examen. La conception d'un individu à part entière, en dehors d'une classe sociale et maître de son destin ne semble donc pas aller de soi au milieu du dix-neuvième siècle mais on ressent malgré tout les tensions très fortes qui créent des brèches dans la société victorienne. L'existence d'une vérité et d'une justice divines est mise en doute à cause de l'apparition d'une nouvelle classe dont les

[108] L'idée même de marginalisation, et donc d'individu, nécessite un rapport à l'autre en tant que groupe de référence.

intérêts individuels priment sur ceux de la communauté. Nous percevons alors dans *Alton Locke* une double problématique : le *moi* condamné, tout d'abord, et aussi le désir du *moi* et le désir de *moi* reconnu malgré tout. Le roman confronte alors le lecteur à deux faces contradictoires du *moi,* à la fois objet de critique et sujet de protestation.

Chapitre 5 :
Le mythe du *moi* héroïque : Carlyle et Emerson

5.1. Le visage du héros

Pourtant existe parallélement à ce que nous venons de dire, une conception du *moi* qui tente de s'intégrer à la nécessité et au désir d'ordre social. L'Église et l'aristocratie sont autant de solutions vers lesquelles se tournent les victoriens qui s'interrogent sur la question de la condition de l'Angleterre. La place de Thomas Carlyle dans le paysage littéraire et philosophique de l'époque en fait un témoin privilégié des bouleversements qui agitent le pays. Alors que les ouvrages de Gaskell, Disraeli et Kingsley sont des représentations romancées de la situation victorienne, Thomas Carlyle s'est fait le prophète des troubles sociaux et moraux que dénoncent après lui les romanciers. Nous désirons d'ailleurs insister sur le caractère proprement visionnaire des ouvrages de Carlyle. L'auteur résume à sa manière l'idéologie du siècle que les écrivains qui lui succèdent exemplifient dans leurs romans. L'éducation qu'a reçue Carlyle le pousse à considérer la morale et la justice comme les deux valeurs indispensables : la justice est pour lui la loi de Dieu. Ainsi la vérité ultime chez Carlyle se trouve dans l'ordre moral de l'univers.

En 1841, *On Heroes, Hero-worship and the Heroic in History* est écrit dans ce but : convaincre le lecteur que le héros naît de cette volonté et de cette nécessité de redonner à la civilisation en déroute les valeurs morales qu'elle a perdues en appliquant la loi de Dieu. Lorsque Carlyle écrit *On Heroes*, la société est en crise : la bourgeoisie remplace peu à peu l'aristocratie, le Chartisme se répand, c'est l'époque des dandys et des dilettantes, de l'insincérité, de l'égoïsme que Thackeray dénoncera dans *Vanity Fair* (1846-1847). Les auteurs comme Tennyson, Kingsley et Dickens acquièrent l'expérience du monde et des hommes qui vont leur permettre d'en donner leur vision dans *In Memoriam, Alton Locke* et *Hard Times*. Carlyle quant à lui, est déjà un auteur reconnu, il a partagé son impression sur le siècle dans « Signs of the Times », *Sartor Resartus*, *The French Revolution* et *Chartism*. Dans *On Heroes*, il fait un pas de plus dans la dénonciation de son temps et dans l'analyse clairvoyante du monde de ses

contemporains. Il apporte cette fois une solution à la décadence de la civilisation : le héros. Son approche de l'historiographie et de la politique l'a rendu célèbre, bien que son style d'écriture puisse en dérouter plus d'un, comme le reconnaîtra John Stuart Mill. Il donne alors sa vision de celui qui peut sauver la civilisation et fait le portrait de ceux qui l'ont fait par le passé.

Ainsi un an après *Chartism*, Carlyle érige la figure du héros comme un rempart face au malaise qui frappe la société. Mais qui est le héros ? La mythologie grecque ou romaine nous donne à contempler un homme qui se distingue par sa force ou sa ruse hors du commun, courageux, brave et possédant des valeurs morales. Pourtant un Hercule ou un Ulysse trouveraient difficilement leur place dans la société victorienne. L'économie de marché, la prolétarisation des masses et l'industrialisation ont provoqué un désastre moral et social que nous avons déjà évoqué. Pour y remédier, il faut trouver une manière radicale de changer la société, « l'héroïsme devient dès lors un affront à la modernité européenne du dix-neuvième siècle puisqu'il nécessite une forme de fanatisme et de primitivité exacerbée dans le comportement de certains hommes de même qu'un fort désir, au sein de la population, de se soumettre et de se prosterner[109] », comme le fait remarquer Boucher. En effet, la « modernité européenne » met en avant les valeurs de la communauté, l'importance de l'appartenance à une classe sociale ; l'individu isolé est nié car il ne correspond à aucun modèle. Ainsi, le comportement de soumission à un seul homme dont parle Carlyle semble aller à l'encontre d'une certaine forme de modernité qui interdirait à l'homme de se subordonner sans retenue à un seul pouvoir.

La Révolution française et le Chartisme témoignent d'ailleurs de cette volonté commune de donner aux gouvernements un aspect plus démocratique. Carlyle pense cependant que l'homme, en période de doute et d'instabilité, a besoin d'admirer un héros et de s'en remettre à lui. C'est là une façon nouvelle de voir les choses à l'époque victorienne. Dans une société où « le nombre fait la

[109] François-Emmanuël BOUCHER, « Thomas Carlyle et le culte du héros aux époques de paralysie spirituelle », *op. cit.*, p. 2.

sagesse[110] », pour reprendre la maxime que cite Montégut dans son étude sur les héros de Carlyle et Emerson, l'idée de voir un seul individu bouleverser les valeurs et les références de vérité et de sagesse confine à l'hérésie. La première moitié du dix-neuvième siècle connaît un véritable mouvement de cohésion des masses : révoltes chartistes, révolution française, les peuples s'unissent contre l'autorité qu'ils considèrent abusive, et la multitude possède une force de rébellion que l'individu seul n'a pas. Pourtant Carlyle en Angleterre et Emerson en Amérique se font écho autour d'une seule et même idée : l'individu, en tant que héros, a plus de force que la masse et possède les vertus propres à guider le genre humain. Leur correspondance et leur rencontre en France témoignent d'ailleurs des liens qui les unissent et de la conception du héros qu'ils partagent[111].

Dans *On Heroes, Hero-worship and the Heroic in History*, Carlyle présente les héros par ordre chronologique, indiquant ainsi les hommes qui marquent l'histoire depuis les origines de l'humanité jusqu'au dix-neuvième siècle. Leurs formes d'héroïsme sont très diverses et il est difficile de percevoir de prime abord les qualités qu'ils partagent. Le premier héros de Carlyle est le dieu scandinave Odin, il est à l'origine du culte du héros. Le héros apparaît ensuite sous différents traits : Carlyle fait d'abord référence au prophète Mahomet. Deux poètes sont ensuite mis à l'honneur : Dante et William Shakespeare. Viennent ensuite les héros-prêtres : Martin Luther et John Knox. Carlyle traite également de la figure du héros en tant qu'homme de lettres, c'est le cas de Samuel Johnson, Jean-Jacques Rousseau et Robert Burns. Enfin, Carlyle termine son étude par les héros qui ont une position de roi et deviennent les représentants d'un héroïsme de modernité tels Oliver Cromwell et Napoléon. Soulignons que *On Heroes* est un recueil d'une série de conférences de Carlyle. De cette manière, le nombre de héros et le nombre de chapitres qui leur sont dédiés n'est pas entièrement le choix de Carlyle. Ce dernier a donné six conférences et aurait pu, s'il en avait donné

[110] Emile Montégut, « Du culte des héros : Carlyle et Emerson » 7, La Revue des Deux Mondes (juillet 1850): p. 722.

[111] cf. Thomas CARLYLE et Ralph Waldo EMERSON, *The Correspondence of Thomas Carlyle and Ralph Waldo Emerson 1834-1872*, Whitefish, Montana : Kessinger Publishing, 2007.

davantage, trouver d'autres héros à étudier. C'est l'idée qu'exprime Archibald MacMechan dans l'introduction à la version américaine de 1901 :

> Si on lui avait demandé de faire sept conférences, il aurait pu inclure Heyne et Copernic sous le titre de Héros en tant qu'Homme de Science ; ou si c'était huit, il aurait pu oser, malgré son ignorance de l'art, discourir sur Michel Ange en tant que Héros-Artiste. Sa classification n'est pas censée être définitive.[112]

La hiérarchie qui régit les héros dans *On Heroes* semble alors dépendre d'un référent autre que leur puissance ou leur légitimité en tant que héros. Ils semblent tous être sur un même pied d'égalité mais dans des conditions différentes. Ainsi, chaque héros représente ce qu'il y a de plus élevé pour sauver la société, par le changement. L'ordre chronologique qu'utilise Carlyle pour présenter et étudier les héros montre que ceux-ci changent au fur et à mesure que les époques, les civilisations et les centres d'intérêt changent également. On comprend mieux ainsi que si Odin est le premier héros et qu'il est considéré comme une divinité, c'est qu'à l'époque, le titre de divinité est la position la plus haute et la plus estimée. De la même manière, Napoléon en tant que héros marque l'importance de la politique et de la force à la fin du dix-huitième siècle et au début du dix-neuvième siècle. Chaque héros se présente sous les traits d'un homme qui possède les plus hautes qualités dans le domaine le plus reconnu de son époque.

Un peu moins de dix après Carlyle, et fortement inspiré par cette théorie du héros, Emerson publie *Representative Men* (1850) aux États Unis[113] dans lequel il met en avant des philosophes : le grec Platon, le suédois Swedenborg et le français Montaigne. Il reprend également les personnages de Shakespeare et de Napoléon. Pour clore ces sept portraits, il consacre une partie à Goethe. Malgré une publication tardive de l'ouvrage en Grande-Bretagne, la pensée d'Emerson est déjà connue grâce à sa série de conférences de 1847. Il commence son ouvrage

---

[112] Thomas CARLYLE, *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*, *op. cit.*, p. lxviii. « If he had been required to give seven lectures he might have included Heyne and Copernicus under the head of the Hero as Man of Science ; or if eight, he might have dared, in his ignorance of art, to discourse on Michael Angelo as the Hero-Artist. His classification is not supposed to be complete. »

[113] Il faut attendre 1886 pour qu'une version anglaise de l'ouvrage voie le jour chez Routledge (Londres).

par un chapitre introductif sur l'utilité des héros ; il y expose sa théorie selon laquelle de tous temps, les hommes ont toujours admiré d'autres hommes pour leurs capacités hors norme. Ce sont les « individus qui concentrent et absorbent en eux les qualités et les pensées des masses, qui résument toute une époque ou qui la créent, et qui se font ainsi immortels en se faisant les maîtres du temps[114] ». Pour leur rendre hommage, nous donnons leur nom à nos enfants et édifions des monuments à leur effigie[115]. Vivre avec des « supérieurs », c'est le choix de l'homme selon Emerson. Il consacre chaque partie de son ouvrage à un héros différent – mis à part les chapitres II et III qui commentent Platon. Il associe les héros à une qualité ou une particularité qui leur est propre : Platon est le philosophe, Swedenborg le mystique, Montaigne le sceptique, Shakespeare le poète, Napoléon l'homme « du monde[116] » et Goethe, enfin, l'écrivain.

5.2. **Le héros, réceptacle de vérité supérieure**

Tout d'abord, les deux auteurs que nous étudions ont une vision différente du sujet qui les occupe. Chez Carlyle, les héros appartiennent à des catégories telles que le dieu, le prophète, le prêtre, l'homme de lettres et le roi. Chaque catégorie est, comme nous l'avons expliqué, représentée par une ou plusieurs personnalités. La hiérarchie des héros ne répond pas à des critères de valeurs plus ou moins élevés mais à l'adéquation de leur message par le biais de la religion, de l'autorité ou de la littérature en fonction des attentes de la civilisation qu'ils sont en passe de dominer. C'est parce que la religion est la pierre angulaire de l'Allemagne de la fin du quinzième siècle que Luther en est le héros et héraut ;

---

[114] Emile MONTÉGUT, « Du culte des héros : Carlyle et Emerson », *op. cit.*, vol. 7, p. 722.

[115] cf. Ralph Waldo EMERSON, *English Traits (1856) and Representative Men (1850)*, Londres : Henry Frowde, 1903, p. 187. « We call our children and our lands by their names. Their names are wrought into the verbs of language, their works and effigies are in our houses, and every circumstance of the day recalls an anecdote of them. »

[116] Nous utilisons ce terme dans le sens que Pierre de Boulogne lui attribue dans sa traduction de 1863 : « Emerson dit l'homme « du monde », c'est-à-dire le représentant des hommes d'action, par opposition à Goethe, le représentant des hommes d'intelligence. » Ralph Waldo EMERSON, *Les Représentants de l'Humanité*, traduit par Pierre de Boulogne, Paris : Librairie Internationale, 1863, p. note p. 283.

c'est parce que l'Italie de la fin du treizième et l'Angleterre du seizième siècle sont friandes d'art et de poésie que leurs héros peuvent respectivement être Dante et Shakespeare. Le héros carlylien naît et évolue dans un milieu où domine l'une des grandes valeurs de la société. Si la civilisation prend pour plus haute valeur la politique, c'est dans ses rangs que le héros prendra forme, porteur d'un message nouveau qui aura trait à cette valeur de référence. En ce sens, le héros bouleverse l'ordre établi en se servant de ce que la civilisation connaît de plus haut.

Les héros d'Emerson sont quant à eux des personnages à part entière. Ils ne sont pas identifiés dans l'ouvrage comme hommes de lettres ou de science mais comme individus. On perçoit à travers ce phénomène l'évolution de la pensée sur une dizaine d'années : le héros d'Emerson devient un individu exemplaire, au-dessus de toute contrainte sociale et qui possède une valeur que la civilisation reconnaît mais qui ne le réduit pas à n'être qualifié que par elle. De cette manière, Swedenborg se distingue de ses contemporains et devient un héros non pas uniquement parce qu'il est un philosophe mystique mais parce qu'en tant que héros et individu unique, il possède entre autres, les qualités d'un philosophe mystique. C'est à notre sens la grande différence qui existe entre les héros carlylien et emersonien.

Le héros de Carlyle est sincère et fait son devoir, il a une double fonction : il est un modèle à imiter et écrit une page de l'Histoire, comme le remarque Bentley[117]. François-Emmanuël Boucher mentionne dans son article « Thomas Carlyle et le culte du héros aux époques de paralysie spirituelle » : « le héros […] se caractérise souvent par son opposition radicale aux actions, aux institutions et aux enseignements des héros qui l'ont précédé[118] », montrant ainsi que le héros carlylien se définit par sa volonté de rébellion. Il ajoute : « son but est

[117] cf. Eric BENTLEY, *A Century of Hero-Worship. A Study of the idea of heroism in Carlyle and Nietzsche, with notes on Wagner, Spengler, Stefan George, and D. H. Lawrence*, Boston : Beacon Press, 1957 (2ème édition), p. 67.

[118] François-Emmanuël BOUCHER, « Thomas Carlyle et le culte du héros aux époques de paralysie spirituelle », *op. cit.*, p. 4.

essentiellement de fonder une nouvelle civilisation[119] ». Rien n'est plus simple au héros carlylien que d'accomplir sa mission : des obstacles se dressent devant lui car il met à mal les fondements de la civilisation ; mais son message lui vient naturellement car il possède la faculté d'entendement du divin dont les autres sont privés. Comme l'écrit Montégut, le héros « n'a qu'à ouvrir les yeux pour voir les choses dans une vraie lumière[120] ». Le héros de Carlyle n'est pas étouffé par l'orgueil ou l'égoïsme car son message transcende tout : il est le messager mais seul son message a une réelle importance, nous le craignons puis l'adulons car il révèle ce qu'aucun autre ne peut nous révéler.

> D'une part, le grand homme est porteur d'un message et chargé d'une mission qui dépassent sa personne, et même parfois la conscience individuelle qu'il peut avoir de son rôle. Il est acteur dans l'éternel conflit qui oppose la réalité à l'apparence, la vérité au mensonge. D'autre part, ces valeurs intemporelles et leurs contraires prennent à chaque moment de l'histoire des formes concrètes différentes.[121]

Cette citation de Pierre Vitoux met en exergue le caractère proprement historique du héros : il devient héros car son message correspond à ce qui est nécessaire à la civilisation à un moment précis de son évolution. Il transcende les limites de son individualité en transcendant celles de son *moi*.

Emerson a lu *On Heroes* et rend visite à Carlyle lors de son séjour en France. A la suite de ce voyage les deux hommes entretiennent une correspondance. On retrouve dans *Representative Men* des caractéristiques du héros carlylien : une idée d'unicité, de grandeur démesurée et de particularité. Chez Emerson, le Grand Homme est le réceptacle de la Surâme (*oversoul*), il est imprégné d'une force qui le distingue des autres, il est supérieur en tout point de vue et comprend instinctivement les plus hautes sphères de la pensée. En tant que « representative man », il « représente », c'est-à-dire qu'il déborde de l'individu qu'il est en lui-même. Il n'agit pas de façon directe sur ses contemporains mais sa seule présence a une action. Il est en rapport direct et fusionnel avec le réel qui

---

[119] *Ibid.*, p. p.4.

[120] Emile MONTÉGUT, « Du culte des héros : Carlyle et Emerson », *op. cit.*, vol. 7, p. 728.

[121] Pierre VITOUX, « Carlyle et le culte du héros », *op. cit.*, p. 22-23.

échappe au reste du monde. Le héros de Emerson peut sembler un peu caricatural car il possède toutes les qualités nécessaires pour arriver à son but ultime : ce qui semble impossible au commun des mortels est pour lui d'une facilité déconcertante. « La tâche qui lui est assignée est simple et facile, bien qu'impossible aux autres hommes, et c'est cette impossibilité qui fait sa grandeur[122] ». En cela, il s'assure la reconnaissance de ses contemporains une fois qu'il a fait comprendre par sa pensée et ses actions que le but qu'il atteint est le seul qui puisse être atteint à ce moment précis de l'histoire de l'humanité.

Lorsque l'on compare *On Heroes* et *Representative Men*, il apparaît une divergence notable entre les deux auteurs : si le héros carlylien est porteur du message divin et se bat péniblement pour le faire triompher, le héros d'Emerson en revanche n'a pas besoin de fournir autant d'effort pour transmettre son message car il est d'ordre naturel. Selon Montégut, il s'agit d'un « païen […] qui tient sa *grâce de la nature*[123] ». La « grandeur aisée » qu'affectionne Emerson n'existe plus selon Montégut depuis que le christianisme a enfermé l'homme dans une condition de soumission et d'humilité. La « grandeur aisée » ne peut alors s'appliquer qu'aux héros de l'Antiquité qui ont échappé au carcan de la morale du christianisme.

Enfin, il faut noter que chez les deux auteurs, le *moi* est encore tributaire d'une vérité postulée, qu'il s'agisse d'une vérité divine ou naturelle ; mais dans la mesure où le héros se distingue radicalement des autres, il devient seul réceptacle et représentant de cette vérité à laquelle les autres, le commun des mortels, n'ont pas accès. La vérité des héros se retrouve alors réduite à une expression unique et centrée sur le *moi* (*self-centered*). Le *moi* se trouve alors débordé par une fonction qui le dépasse. Le héros devient une sorte d'hyper-individu.

[122] Emile MONTÉGUT, « Du culte des héros : Carlyle et Emerson », *op. cit.*, vol. 7, p. 728.

[123] *Ibid.*

5.3. **Le renversement des valeurs et des certitudes**

Pour en revenir à la question du héros de manière plus générale, nous allons nous tourner vers un passage de *La raison dans l'histoire* (1830), ouvrage de Hegel publié dix ans avant *On Heroes*. Hegel y explique la raison pour laquelle les hommes ont besoin de héros :

> Il est difficile de savoir ce qu'on veut. On peut certes vouloir ceci ou cela, mais on reste dans le négatif et le mécontentement. Mais les grands hommes savent aussi que ce qu'ils veulent est l'affirmatif. C'est leur propre satisfaction qu'ils cherchent : ils n'agissent pas pour satisfaire les autres. S'ils voulaient satisfaire les autres, ils eussent eu beaucoup à faire parce que les autres ne savent pas ce que veut l'époque et ce qu'ils veulent eux-mêmes. Il serait vain de résister à ces personnalités historiques parce qu'elles sont irrésistiblement poussées à accomplir leur œuvre. Il apparaît par la suite qu'ils ont eu raison, et les autres, même s'ils ne croyaient pas que c'était bien ce qu'ils voulaient, s'y attachent et laissent faire. Car l'œuvre du grand homme exerce en eux et sur eux un pouvoir auquel ils ne peuvent pas résister, même s'ils le considèrent comme un pouvoir extérieur et étranger, même s'il va à l'encontre de ce qu'ils croient être leur volonté. Car l'Esprit en marche vers une nouvelle forme est l'âme interne de tous les individus ; il est leur intériorité inconsciente, que les grands hommes porteront à la conscience. Leur œuvre est donc ce que visait la véritable volonté des autres ; c'est pourquoi elle exerce sur eux un pouvoir qu'ils acceptent malgré les réticences de leur volonté consciente : s'ils suivent ces conducteurs d'âmes, c'est parce qu'ils y sentent la puissance irrésistible de leur propre esprit intérieur venant à leur rencontre.
> Si, allant plus loin, nous jetons un regard sur la destinée de ces individus historiques, nous voyons qu'ils ont eu le bonheur d'être les agents d'un but qui constitue une étape dans la marche progressive de l'Esprit universel.[124]

Dans ce texte, c'est bien le héros, c'est-à-dire un seul homme, qui détient la vérité pour les autres. Si le peuple n'a pas idée de ce qu'il veut, ou plutôt de ce qui est bon pour lui, le héros, sans chercher à rendre service ou à se mettre à la place du peuple, accomplit la destinée qui est la sienne et, par son action, sauve la civilisation qui dépérit. C'est parce que le message qu'il porte en lui est inéluctable que le héros transforme et rééquilibre la civilisation. Il anticipe sans le savoir ce que la société attend sans se l'expliquer. Le héros est le dépositaire d'une vérité supérieure qui est celle de tous qui, pour un temps, l'ignorent. Son

[124] Friedrich HEGEL, *La Raison dans l'histoire*, traduit par K. Papaioannou, Paris : Plon, coll. 10/18, 1965, p. 123.

individualisme est donc hypostasié par cette vérité supérieure, mais il n'en est pas moins fondateur. Après avoir été considéré comme un ennemi, le héros est adulé car le peuple prend conscience que le changement voulu par un seul offre à tous un bénéfice. Ici, la mise en avant du *moi* est bénéfique car le héros en s'aidant lui-même aide tout le peuple qu'il entraîne à sa suite. Nous commençons à entrevoir dans cette idée le glissement qui va s'opérer dans la notion de vérité. Alors que la vérité était détenue par le plus grand nombre et partagée, elle devient l'attribut d'un seul individu au lieu d'appartenir à un groupe – religieux, politique, social. De plus, le héros chez Carlyle apparaît à un moment défini de l'histoire qui correspond à une période de trouble. Le marasme social, politique ou de valeurs conditionne l'apparition et la nécessité du héros. Il est légitimé par le rôle qu'il joue pour rétablir l'ordre social en fonction du message divin dont il est porteur. Le héros apparaît « aux époques d'incrédulité, qui sont des phases avancées de décadence[125] ». Son culte provient de sa différence d'avec le commun des mortels et des services qu'il rend. Le « grand homme », ainsi que le nomme Emerson, est admiré et envié car il est capable d'accomplir ce que les autres se sentent dans l'impossibilité d'atteindre. Hegel mentionne également un autre point important que nous allons développer : le héros constitue une « marche progressive de l'Esprit Universel », il prouve alors que son message de vérité est une étape dans l'histoire de l'humanité et sera transformé, remis en cause ou annihilé par le message du prochain héros qui guidera le peuple.

Nous nous proposons d'étudier plus particulièrement le portrait que fait Carlyle de Napoléon. Si Napoléon n'arrive qu'en seconde place dans l'ordre des héros, après le tout-puissant Cromwell, il réunit cependant à lui seul les attributs du héros carlylien : il possède à la fois les qualités du prophète, du poète, du prêtre, de l'homme de lettres et du roi. Il est là pour guider un peuple.

> Son image fait apparaître les thèmes que nous retrouverons dans la conception du grand homme : l'Idée et l'action sont chez lui consubstantielles, mais il est au service d'une Idée qui le dépasse et relève d'une sorte d'inconscient de l'Histoire ; il use de la force, mais elle est

[125] François-Emmanuël BOUCHER, « Thomas Carlyle et le culte du héros aux époques de paralysie spirituelle », *op. cit.*, p. 2.

> créatrice ; son autorité est absolue, mais elle a paradoxalement la liberté pour objet.[126]

Napoléon remet les institutions en ordre. En revanche, il faut bien se rendre compte que ce n'est pas un héros qui a su s'adapter aux changements qu'il a provoqués. En cela, il provoque sa perte. Carlyle explique notamment que Napoléon est roi d'un peuple qui a perdu la foi en Dieu. Contrairement à Cromwell qui règne avec l' « appui » de Dieu, Napoléon ne peut pas se référer à une quelconque justification divine. Il fait également l'erreur de mentir à son peuple. Il présume trop de la « dupability of men » en instaurant un semblant de culte religieux pour servir son pouvoir. Cette chimère est l'une des causes de sa perte. De héros, Napoléon devient charlatan. Car si le peuple adule le héros, il n'en reste pas pour le moins lucide et ne tarde pas à voir ses excès et ses défauts. Le héros carlylien sous les traits de Napoléon prend une dimension insolite : il semble avoir été investi d'une mission qui lui est supérieure, celle de libérer le peuple du joug de la monarchie, pourtant, ce héros-là ne parvient pas à faire taire son *moi* égoïste et vaniteux. Le *moi* semble dans ce cas n'être que l'expression limitée des désirs et des ambitions propres, au lieu d'être porteur d'une vérité plus grande que lui-même. L'individualisme lié à l'égoïsme prend ici son sens car il est sans rapport avec l'évolution qu'il subira plus tard dans le siècle. En se méprenant sur le statut ontologique de son *moi,* Napoléon commet l'erreur d'être lui-même soumis à ses désirs. Il profite de la position qu'il a acquise pour imposer le culte de sa personne au lieu du culte de ce qu'il représente. Carlyle écrit alors que « la fausse ambition pour *soi* était maintenant devenue son dieu ; après qu'il a cédé à la tromperie de *soi*, *toutes* les autres tromperies suivirent naturellement les unes après les autres[127] ». Il s'octroie les moyens de justifier sa position par l'élaboration de rites religieux. Ne se satisfaisant pas de la puissance qu'il a acquise et voulant se glorifier encore plus, il organise lui-même une cérémonie religieuse de couronnement qu'aucun autre souverain avant lui n'a égalée. Pie VII

---

[126] Pierre VITOUX, « Carlyle et le culte du héros », *op. cit.*, p. 20.

[127] Thomas CARLYLE, *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*, *op. cit.*, p. 278. « *Self* and false ambition had now become his god : *self*-deception once yield to, *all* other deceptions follow naturally more and more. »

en personne sacre l'empereur Bonaparte mais la cérémonie revêt des allures de sacre politique. Rien de religieux en effet dans cette cérémonie entièrement orchestrée par l'empereur lui-même pour sa propre glorification. Celui-ci se dispense de communion, ne se prosterne pas devant le Pape et se couronne lui-même. Devant une telle interprétation de la religion et de ses rites, la légitimation divine qu'attend Napoléon ne porte pas ses fruits. En fait, Napoléon perd la vérité divine dont il était le messager et se laisse aller à l'exaltation d'un *moi* dénué de toute grandeur mais dans lequel ne subsiste que l'appât du profit et de la gloire. Ainsi, c'est en se laissant aller à l'adoration du *moi* que le héros perd toute crédibilité, il n'est plus au service du peuple et d'une vérité qui le dépasse. Dans les deux cas, chez Carlyle comme chez Emerson, c'est lorsque le *moi* orgueilleux l'emporte sur le *moi* mené par un message qui transcende le héros que ce dernier perd le lien qui l'unit au peuple, c'est alors qu'il devient illégitime à ses yeux.

5.4. **L'oxymore du héros, le *moi* dépourvu d'orgueil**

Chez Carlyle, les héros représentent les *happy few* qui dispersent les oracles du Dieu absent de bouche à oreille. Ils possèdent un savoir de première main et ressentent la nécessité impérieuse – ou se retrouvent en position – de transmettre ce message. La civilisation moderne est en désarroi, elle a perdu de vue sa foi en Dieu et est incapable d'entendre son message par elle-même. Le rôle du héros est alors de servir d'intermédiaire entre Dieu et les hommes pour donner à voir et à entendre cette vérité. Le héros, à l'inverse du peuple, a trouvé un équilibre, un idéal plus grand que sa propre existence. Ce qui le rend si caractéristique chez Carlyle c'est qu'il n'écoute ni sa tête, symbole de vanité et d'égoïsme, ni son bas-ventre, retour à l'instinct animal. Il est transporté par la foi et se retrouve alors à même de produire l'histoire et d'en justifier le cours. Il ne faut pas se méprendre et croire que le héros agit par sa propre volonté dans son propre intérêt ; en effet, son *moi* répond à l'appel du divin et non à l'égoïsme humain. Carlyle montre ainsi son mépris pour la vanité humaine. Selon lui, l'exaltation du *moi*, lorsqu'il répond à la vanité, est un mal.

> Le héros produit l'histoire ; il est à proprement dire celui qui modifie l'ordre temporel du monde, qui indique la direction à suivre, qui provoque le

> changement et qui précède les transformations tant sociales, politiques, religieuses, qu'économiques et, *a fortiori*, des mentalités. Sans héros le temps n'aurait pas de signification, car aucun bouleversement n'aurait jamais eu lieu.[128]

Le Grand Homme chez Emerson à une fonction similaire au héros de Carlyle, il est un modèle, assure le progrès de l'humanité et la continuité de l'histoire. Il est un trait d'union entre le Divin et l'Humain. Il réconcilie l'homme et Dieu en donnant à ce dernier un visage humain qu'il avait perdu. Malheureusement, peu à peu, la civilisation s'éloigne du divin. Le Grand Homme n'a plus une fonction divine, une mission attribuée par Dieu, un message à répandre sur l'humanité. A l'époque victorienne, la perte de la foi est significative. Carlyle a perdu la foi et trouve dans le héros un substitut divin constitué de chair et d'os, qui fait partie de l'humanité même si ses caractéristiques en font un être d'exception. Le héros est le produit de l'évolution le plus achevé et il prend également la place du Dieu absent. Le héros devient alors un être à part entière et non plus le simple réceptacle du message divin. De plus, il semble exister une sorte de nécessité qui prédéfinit l'existence du héros.

> Ce n'est pas que cette doctrine ait été prêchée, les livres de Carlyle et d'Emerson sont peu connus ; mais un maître plus grand que le plus grand docteur, c'est la nécessité. Les exigences et les difficultés de la situation ont éclairé bien des gens sur la valeur et sur l'importance des grandes individualités.[129]

Cela signifie que même en faisant abstraction de la théorisation qu'en font Carlyle et Emerson, le héros existe déjà de tout temps dans la conscience collective.

5.5. **À chaque héros sa vérité, la vérité relative**

Carlyle a une vision particulièrement aristocratique du héros qui sert le peuple. Le *moi* peut s'exprimer tant qu'il est au service de la communauté et reste

[128] François-Emmanuël BOUCHER, « Thomas Carlyle et le culte du héros aux époques de paralysie spirituelle », *op. cit.*, p. 3.

[129] Emile MONTÉGUT, « Du culte des héros : Carlyle et Emerson », *op. cit.*, vol. 7, p. 736.

donc éloigné de *l'hubris*. Le héros est une référence, il porte en lui l'essence même de la vérité ultime du *moi*. Pourtant le héros change en fonction des époques et devient héros-guerrier puis héros-poète : la vérité est alors vouée à évoluer en fonction du héros. Le héros a une personnalité exceptionnelle perméable au message divin. Il est porteur du changement. En conséquence, il est à la fois adulé et rejeté. Destructeur, il renverse les références et les rites pour remplacer l'ancienne civilisation. Il marque l'avènement d'une nouvelle société. Le héros devient héraut (annonciateur, messager). Alors se fait jour l'idée selon laquelle le héros est porteur d'une vérité dont l'homme de son siècle n'a pas conscience. Il ne croit pas en avoir besoin et n'attend rien du héros puisque l'homme du siècle ne sait pas ce qu'il désire, comme l'écrit Hegel. Bentley remarque que « Carlyle est un historien de l'âge de l'entreprise individuelle […] dont il espère qu'il sera le précurseur d'un âge d'héroïsme[130] ».

Il est à retenir du mythe du héros qu'il fait partie de la conscience collective. L'homme a toujours un besoin fondamental de s'identifier à un personnage noble et courageux, ou pour le moins, besoin de se sentir protégé par un tel homme. Ce sentiment est exacerbé dans les périodes de trouble. Le changement rapide de la société fait perdre les repères et il faut en créer d'autres. Anciennement lié au mythe, le héros se voit attribuer un rôle actif dans la construction de l'Histoire de la nation. Il n'est plus une gravure dans un vieux livre mais se trouve dans l'obligation de prendre une place de meneur d'hommes, de celui qui propose des solutions radicales. La religion est en déclin et le héros constitue la nouvelle valeur vers laquelle il convient de se tourner. Il est le nouveau porteur de vérité. Pourtant, cette vérité fluctue, faute de quoi le héros apparaîtrait toujours sous les mêmes traits et avec le même but. La relativité du héros carlylien annonce l'absence d'une vérité unique et rompt avec la tradition d'une vérité détenue par l'Église, ou le gouvernement, ou la science. L'apparition du héros est double : il est attendu et adulé *mais* aussi redouté car il change l'ordre et détruit la

[130] Eric BENTLEY, *A Century of Hero-Worship. A Study of the idea of heroism in Carlyle and Nietzsche, with notes on Wagner, Spengler, Stefan George, and D. H. Lawrence*, *op. cit.*, p. 59. « Carlyle is the historian of an age of individual enterprise […] which he hopes will be the precursor of an age of heroism. »

civilisation précédente pour en construire une nouvelle. Le héros est la nouvelle référence : c'est la construction d'un *moi* idéal, la vérité ultime du moi. Pourtant, la grande variété des héros montre la relativité d'une telle vérité. La sécularisation du héros devient alors une étape obligatoire qui donne un sens à la vérité relative qu'il est censé représenter. Carlyle écrit dans *The French Revolution* :

> Toutes les choses sont en révolution ; en changement de minute en minute, ce qui devient visible d'époque en époque : dans ce monde régi par le temps qui est le nôtre il n'y a rien d'autre que la révolution et la mutation, et rien d'autre n'est concevable. La révolution, c'est un changement plus rapide.[131]

En un sens, Carlyle a une attitude évolutionniste car ainsi que l'écrit Bentley : « Carlyle frappe à la source de la religion en remettant en question la finalité de toute formulation de vérité[132] ». L'hypothèse du Développement est à l'origine de sa théorie du héros. C'est en s'appuyant sur cette croyance que l'on perçoit la relativité de la vérité.

S'il s'efface derrière sa mission, sa vie et son nom restent liés à son œuvre, et comme l'explique Montégut, le héros est héros par sa seule existence : « Ce ne sont pas les circonstances qui créent le grand homme ; les faits et les événemens [sic] ne font tout au plus que déterminer et *définir* exactement l'objet de sa mission[133] ». Son message est transmis par lui-même souvent dans le cadre d'un événement extérieur – car c'est le moment propice, la faille de la civilisation – mais ce message est en lui de toute manière. « En fait, en identifiant le Héros au Grand Homme, Carlyle le fait passer du mythe à l'histoire[134] ». Carlyle fervent opposant à l'individualisme, prétend que le héros s'efface au profit de son message, pourtant, sa mémoire en tant que grand homme survit tout autant que la

---

[131] Thomas CARLYLE, *The French Revolution*, Londres : Chapman & Hall, 1855, p. 184. « All things are in revolution; in change from moment to moment, which becomes sensible from epoch to epoch: in this Time-World of ours there is properly nothing else but revolution and mutation, and even nothing else conceivable. Revolution, you answer, means speedier change. »

[132] Eric BENTLEY, *A Century of Hero-Worship. A Study of the idea of heroism in Carlyle and Nietzsche, with notes on Wagner, Spengler, Stefan George, and D. H. Lawrence*, *op. cit.*, p. 65. « Carlyle strikes at the root of religion by questioning the finality of any formulation of truth. »

[133] Emile MONTÉGUT, « Du culte des héros : Carlyle et Emerson », *op. cit.*, vol. 7, p. 730.

[134] Pierre VITOUX, « Carlyle et le culte du héros », *op. cit.*, p. 23.

vérité relative et socio-normée qu'il a exprimée. Le héros, tout individu qu'il soit, est *vérité*. Vérité relative car elle s'applique à un contexte et une civilisation particulière dans un temps éphémère puisqu'en évolution. Relative également car d'autres héros lui succèdent, eux aussi porteurs d'un message de vérité. En passant du mythe à l'histoire, le héros qui détient la vérité passe du statut de Dieu ou de Père Fondateur à celui d'humain et d'individu. La vérité s'individualise donc. On peut donc dire que l'individualisme, qui fonde la notion de héros, est transcendé par le fait qu'il représente plus que lui-même, mais cette fonction, en s'avérant relative, signifie en fait, de manière paradoxale, le retour de l'individualisme.

Carlyle fait partie de la tradition de penseurs qui rejettent le *moi* en raison de son aspect individualiste jugé néfaste au bien de la communauté. Cette idée apparaît déjà dans *Sartor Resartus* dans lequel Carlyle écrit :

> Je me demandai : « pourquoi, depuis l'âge le plus tendre, t'es-tu inquiété, irrité, plaint et tourmenté ? Dis-le d'un mot : n'est-ce pas parce que tu n'es pas HEUREUX ? Parce que ton MOI (*cher personnage*) n'est pas assez honoré, nourri, moelleusement couché et affectueusement choyé ? Sotte créature ! Quel Acte de Législature a décrété que tu dois, TOI, être Heureux ? Il y a peu de temps, tu n'avais pas le droit d'exister seulement. Et si tu étais né, par prédestination, non pas pour être Heureux, mais pour être Malheureux ! Es-tu rien d'autre qu'un Vautour, alors, qui vole à travers le monde à la recherche de quelque chose à Manger ; gémissant piteusement parce que ta ration de charogne n'est pas suffisante ? – Ferme ton *Byron* ; ouvre ton *Goethe*.[135]

Dans *On Heroes*, on retrouve cette notion du *moi* haïssable dès la naissance de l'Islam. Carlyle écrit : « L'Islam est à sa façon un renoncement au *moi*, une annihilation du *moi*. C'est la plus grande Sagesse que le Paradis ait révélé à notre Terre[136] ». Pourtant, Caban suggère dans son ouvrage *Thomas Carlyle ou le Prométhée enchaîné* une dualité entre le rejet du *moi* par Carlyle et sa tendance

[135] Thomas CARLYLE, *Sartor Resartus, la philosophie du vêtement*, traduit par Louis Cazamian, Paris : Editions Aubier Montaigne, Collection bilingue des classiques étrangers, 1973, p. 307.

[136] Thomas CARLYLE, *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*, *op. cit.*, p. 65. « Islam means in its way Denial of Self, Annihilation of Self. This is yet the highest Wisdom that Heaven has revealed to our Earth. »

constante à faire son auto-examen sous forme de fiction – dans *Sartor Resartus* par exemple ou même dans les commentaires qu'il fait dans *Lettres et Discours d'Olivier Cromwell avec des explications* (1845). La négation du *moi* telle que la revendique Carlyle ne peut empêcher son retour et sa ré-affirmation. Pourtant, cela n'empêche pas des auteurs comme Kingsley, Disraeli et Gaskell de faire l'éloge d'un système social hiérarchisé où le *moi* est contraint au silence lorsqu'il s'exprime à travers l'égoïsme et l'orgueil. D'ailleurs, chez ces auteurs que nous avons étudiés précédemment, le *moi*, dans son auto-affirmation et en tant qu'orgueil, menace l'affirmation d'une vérité individuelle positive. Seul le *moi* en tant qu'expression d'une individualité exceptionnelle a sa place. Dès lors, on perçoit le tiraillement qui oppose les penseurs du siècle entre le désir d'admirer le héros et la crainte de faire trop grand cas du *moi*. L'image du héros marque l'émergence d'une nouvelle prise de conscience sociale et la mise en doute des dogmes inculqués.

Nous pouvons déceler ici l'amorce d'une nouvelle conception de l'évolution de l'homme. Le *moi* du héros tel que le décrit Carlyle va à rebours du système car il fait s'éloigner pour un temps l'homme du vrai, c'est-à-dire d'*un* vrai défini par un système de valeurs que l'on veut maintenir à tout prix. L'expression du *moi* du héros finit par ne plus être vue comme un élément négatif car Carlyle le circonscrit au service de la communauté. On perçoit alors toujours cette attitude ambivalente vis-à-vis du *moi* et de la menace qu'il constitue pour la vérité établie.

Chapitre 6 :
L'homme face à la nouvelle vérité scientifique

6.1. La science au service de la société

La technologie, qui a permis l'industrialisation, les nouveaux modes de communication et la modernisation de la société, est le fruit d'une science en pleine expansion depuis la fin du dix-huitième siècle. La machine à vapeur, l'électricité, la mécanisation de l'agriculture et de l'industrie ont changé les repères et le paysage de la nation. La science technologique a tout remodelé : les transports, l'éclairage, les communications, le tout-à-l'égout, les traitements médicaux, la production de masse. Nous avons vu précédemment que ce développement rapide d'un nouveau paysage urbain a inspiré Dickens et ses contemporains. Dans ce monde nouveau, l'homme perd ses repères pour en créer lentement de nouveaux et pour s'adapter à la transformation des villes. La nouvelle position de la bourgeoisie a fait réfléchir sur la place de l'homme au sein de la société et sur le rapport entre la hiérarchie sociale et la volonté divine. C'est dans ce climat propice aux incertitudes et aux questionnements que la science du vivant, de la terre et de l'espace a elle aussi pu s'ancrer dans la société. De nombreux champs d'investigation s'ouvrent aux scientifiques : l'astronomie, la biologie, la géologie ; autant de domaines qui suscitent beaucoup d'intérêt et permettent de donner au monde une nouvelle vision, plus concrètement « vraie », de son fonctionnement.

De plus en plus de sociétés savantes voient le jour dans toutes les régions du pays. En 1831, l'Association Britannique pour le Progrès de la Science (British Association for the Advancement of Science, BAAS) permet aux hommes de science de se rassembler pour échanger des idées, des découvertes et des innovations. Tout comme les nombreuses associations littéraires et philosophiques, la BAAS souhaite permettre à tous de participer et les réunions se tiennent à l'écart de Londres dans des villes comme York, Oxford, Cambridge, Edinburgh, Dublin, Bristol, Newcastle, Birmingham, Glasgow, Plymouth, Manchester ou encore Cork. On accorde de plus en plus de crédit aux

connaissances scientifiques et les réunions de la BAAS deviennent peu à peu les temples du savoir. Bien sûr, les sociétés savantes existaient déjà au dix-huitième siècle et rassemblaient les grands inventeurs qui ont donné naissance à la révolution industrielle[137]. Mais la technologie est détrônée par de nouveaux centres d'intérêt : l'astronomie et la géologie sont mises à l'honneur pendant toute la première moitié du dix-neuvième siècle. La BAAS rassemble de nombreuses personnalités reconnues pour leurs travaux en science de l'homme et de la terre et ces réunions sont alors à l'origine d'un phénomène d'émulation. Il faut bien garder à l'esprit que la science telle qu'elle se développe au dix-neuvième siècle ne néglige pas l'importance des preuves et des démonstrations. La démarche scientifique devient un gage de vérité. C'est à partir de cet instant que les fondements de la société se désagrègent : la Vérité détenue jusqu'alors par l'Église, et qui reposait sur la foi dans les Saintes Écritures, ne correspond plus à la nouvelle définition qu'en fait la science : pour être vrai, il faut désormais être démontré, mis à l'épreuve et validé par des expériences et des démarches qui font appel à la raison et, dans la mesure du possible, à l'objectivité. La Vérité, autrefois détenue par l'Église, change de main et devient de plus en plus l'apanage de la science.

L'autorité scientifique gagne peu à peu d'autres domaines : la religion, la morale, la connaissance. La « Vérité » devient la plus grande des vertus victoriennes ; au lieu d'être biblique, établie et immuable, elle se tourne à présent de façon de plus en plus sensible vers l'étude scientifique des causes et des effets. Peu à peu, la littérature suit le même chemin et répond aux exigences que la Vérité scientifique impose. Levine explique dans *Darwin and the Novelists* que « les grands idéaux esthétiques d'écrivains de fictions – la vérité, le détachement,

[137] Voir à ce sujet le chapitre 3 « Science: Re-Imagining the universe » dans Robin GILMOUR, *The Victorian Period. The Intellectual and Cultural Context of English Literature 1830-1890*, London : Longman, coll. Literature in English series, 1993, p. 111-118 en particulier.

l'abnégation – faisaient écho aux idéaux de la science contemporaine[138] ». Les connections entre révolution scientifique et littérature romanesque se renforcent.

6.2. **La vérité de la Terre**

La théorie de Darwin sur l'évolution n'est certes pas le travail d'un seul homme et il est intéressant de s'attarder sur certaines hypothèses et expérimentations scientifiques qui ont précédé la publication des travaux de Darwin et ont contribué à instaurer une nouvelle conception de la vérité. À la veille du dix-neuvième siècle, on trouve dans les écrits de James Hutton (1726-1797) une analyse des changements de la Terre intitulée : *Theory of the Earth* (1795). Cet ouvrage de géologie compare l'univers à une machine dont le moteur réchauffe et sédimente les particules de roche éparpillées par l'érosion à la surface. Cette approche donne une nouvelle vision de la constitution de la Terre. James Hutton semble être le premier à établir que la constitution de la Terre résulte d'une lente transformation, appelée ensuite uniformitarisme.

En France, Jean-Baptiste de Lamarck (1744-1829) est le premier scientifique depuis l'Antiquité à établir une méthode de compréhension de l'évolution des espèces. Selon lui, les organismes évoluent en fonction de deux critères : ils s'adaptent à leur milieu et se complexifient grâce à une dynamique interne, c'est-à-dire que les caractéristiques innées et acquises les plus utiles et les plus efficaces sont celles transmises d'une génération à l'autre dans le but unique de la survie de l'espèce. Lamarck développe cette idée dans son ouvrage *Philosophie zoologique* (1809). Cette théorie qualifiée de transformisme nie pour la première fois la fixité des espèces prônée par la religion et la Genèse. Dans les années 1820 et 1830, les théories de Lamarck sont fréquemment reprises et étudiées dans les milieux scientifiques. « C'était une théorie de l'évolution en accord avec une vision individualiste et progressive du développement humain, à

[138] George LEVINE, *Darwin and the Novelists. Patterns of Science in Victorian Fiction*, Cambride, Massachusetts : Harvard University Press, 1988, p. vii. « The great aesthetic ideals of fiction writers – truth, detachment, self-abnegation – echoed with the ideals of contemporary science. »

l'inverse de la vision de l'évolution par la sélection naturelle, plus sombre, établie par Darwin[139] ».

Quelques années plus tard, Georges Cuvier (1769-1832) révolutionne à son tour la compréhension du vivant et de la disparition ou de l'apparition des espèces. Son approche, aux antipodes de celle de Lamarck, se fonde sur la reconnaissance de l'intervention divine. En 1812, il publie les *Recherches sur les ossemens fossiles de quadrupèdes, où l'on rétablit les caractères de plusieurs espèces d'animaux que les révolutions du globe paraissent avoir détruites* puis établit comme Hutton avant lui une *Théorie de la Terre* (1821). La théorie du catastrophisme voit alors le jour : elle concilie la création divine et la géologie. Comme l'explique Gilmour : « Le problème était plutôt de s'accommoder des millions d'années mis en évidence par la découverte des fossiles sans détruire l'autorité de la Bible en tant que Vérité Révélée[140] ». En effet, le catastrophisme de Cuvier est l'idée selon laquelle les fossiles sont les restes des espèces qui ont disparu lors des grandes catastrophes terrestres dont le Déluge est la dernière. S'appuyant sur l'Ancien Testament, Cuvier présente l'extinction de certaines espèces et la prolifération ou la migration d'autres comme une conséquence des catastrophes successives qui ont pu marquer la Terre. L'exemple du Déluge et de l'arche de Noé sert à étayer sa théorie selon laquelle les espèces sauvées ont pu se répandre sur le reste de la Terre ; il ne nous reste que les fossiles de celles qui ont péri.

Les théories avancées par James Hutton semblent alors devoir être laissées de côté par ces scientifiques qui envisagent la création du monde d'un point de vue biblique. C'est Charles Lyell (1797-1875) qui reprend en 1830 les travaux de Hutton pour donner sa propre vision de l'évolution de la Terre. Dans *Principles of Geology, Being an Attempt to Explain the Former Changes of the Earth's Surface,*

---

[139] Robin GILMOUR, *The Victorian Period. The Intellectual and Cultural Context of English Literature 1830-1890*, *op. cit.*, p. 121. « It was a theory of evolution congenial to an individualistic, progressive view of human development, in contrast to Darwin's darker view of evolution by natural selection. »

[140] *Ibid.*, p. 119. « The problem was rather how to accomodate the millions of years evidenced by the fossil record without destroying the authority of the Bible as Revealed Truth. »

by Reference to Causes now in Operation (1830-33), Lyell développe la théorie de l'uniformitarisme. Dans cet ouvrage, il présente son idée d'une Terre perpétuellement en mouvement et en mutation. L'uniformitarisme de James Hutton et Charles Lyell est une théorie qui pousse à repenser intégralement l'histoire, la religion et la téléologie. Uniformitarisme, transformisme, catastrophisme, telles sont les différentes approches que choisissent les hommes de science. Face à cette grande variété d'opinions, qui remettent en cause chacune à sa façon la tradition biblique, l'amateur de science peut lui aussi se forger sa propre opinion et participer ainsi à cette époque de changement qui cherche ses nouvelles références.

6.3. **La vérité pour tous**

Les hommes de science échangent leurs travaux avec de plus en plus de facilité. N'en déplaise à Cuvier pour qui la science est l'affaire des scientifiques, il devient alors possible pour tout un chacun de s'intéresser à la nature et à son fonctionnement. La science devient un loisir pour beaucoup. La géologie de Lyell est simplifiée et adaptée dans des ouvrages de vulgarisation destinés au grand public. Gideon Mantell (1790-1852), après avoir découvert des dents qu'il attribue à un ancêtre de l'iguane, édite ses conférences sous le titre *The Wonders of Geology, or, A familiar exposition of geological phenomena : being the substance of a course of lectures delivered at Brighton* (1838) et leur succès est tel qu'il publie cinq autres éditions de l'ouvrage entre 1838 et 1848. Les écrits de Mantell reprennent en substance, et pour un large public, les théories de Lyell au sujet de l'évolution de la terre. Les autodidactes aussi publient le résultat de leurs recherches et l'amateurisme envahit la sphère scientifique sans pour autant perdre de sa qualité car c'est en effet en amateur éclairé que le journaliste et éditeur

Robert Chambers (1802-1871)[141] écrit et publie anonymement *The Vestiges of the Natural History of Creation* en 1844.

En plus d'une littérature pour le grand public, on assiste à la généralisation des cabinets de curiosité. Ceux-ci existaient déjà chez les riches collectionneurs et scientifiques depuis le dix-septième siècle et on avait constaté un engouement plus prononcé au cours du dix-huitième siècle. L'attirance pour ce loisir perdure au dix-neuvième siècle : même s'il reste réservé en priorité aux classes aisées et moyennes, il devient cependant plus populaire, et les collections de fossiles, coquillages, insectes, fleurs ou animaux empaillés foisonnent. Bien sûr, l'étude du vivant et de la nature reste un luxe mais il n'est plus seulement l'apanage d'une élite qui y consacre sa vie, c'est-à-dire que la science reste l'activité d'une vie pour certains, un loisir pour d'autres. Pour permettre au plus grand nombre d'avoir accès à ces nouveautés et à cette vision de la Terre et de ses habitants sous un jour nouveau, le département d'histoire naturelle du British Museum, originairement rempli des collections du naturaliste Hans Sloane (1660-1753), est repensé, reconstruit, agrandi et prend alors la place et l'importance qui lui sont dues grâce à l'intervention de Richard Owen (1804-1892). En 1883, le département d'histoire naturelle du British Museum – qui deviendra au siècle suivant le Natural History Museum – ouvre ses portes avec des collections supplémentaires.

Nous prenons également la mesure de l'importance des découvertes scientifiques lors de l'exposition universelle de 1851 à l'occasion de laquelle fut créé le Crystal Palace : les deux reconstitutions d'iguanodon, qui font alors partie de l'exposition, dessinées par Richard Owen et créées par Benjamin Hawkins, sont la preuve d'un engouement certain pour la biologie, l'histoire de la Terre et de ses habitants. On décèle dans cet intérêt un sentiment mêlé de curiosité et de

[141] Les écrits scientifiques de Chambers sont toutefois à considérer avec retenue car il a confirmé son affiliation à la phrénologie soutenue par George Combe. Cette science, considérée depuis comme pseudoscience, avance que les valeurs morales et intellectuelles des individus peuvent être connues par la simple palpation du crâne et l'identification de zones plus ou moins proéminentes. Cette théorie très en vogue à l'époque victorienne ne repose pas sur des fondements scientifiques avérés et c'est en ce sens que les écrits de Chambers peuvent être lus comme des témoignages particulièrement subjectifs de ses découvertes ou raisonnements scientifiques.

peur. En effet, quoi de plus effrayant que d'être confronté à quelque animal qui défie toutes les connaissances et qui jusqu'alors était une légende, celle du dragon. Dans son étude sur la représentation des dragons et dinosaures dans l'art et la science, Laurence Roussillon-Constantiny explique en ces termes l'engouement qui caractérise ce moment de l'histoire :

> La représentation mythologique du dragon du peintre et la recréation naturaliste du dinosaure se confondent et sont un exemple de la façon dont l'art, la fable et la science se mêlent pour appréhender la peur générée par les découvertes inquiétantes d'un monde où l'homme n'est plus au centre de l'univers, mais un simple élément d'une chaîne d'êtres vivants.[142]

Reconnaître l'existence d'un tel animal, c'est admettre que les espèces que nous connaissons aujourd'hui ne sont pas les mêmes que celles qui peuplaient la Terre par le passé. Les origines de l'homme, la création de l'univers redeviennent un mystère que la religion pensait avoir dépassé. Les défenseurs du catastrophisme ripostent aux théories de l'évolution et à l'uniformitarisme de Lyell en donnant aux monstres préhistoriques un aspect sympathique et l'assurance qu'ils n'ont rien de commun avec la créature favorite de Dieu.

Les ouvrages de vulgarisation de Philip Gosse, par exemple, *Evenings at the Microscope* (1859) et *The Romance of Natural History* (1860) témoignent de l'intérêt grandissant de l'étude du vivant mais surtout, dans le cas de cet auteur, d'une volonté de concilier les vérités démontrées par la science et la fixité des espèces prônée par la Bible et l'Église. Refusant toute idée d'évolution, Philip Gosse, comme nombre de ses contemporains, tente de rallier les lecteurs victoriens à sa cause en proposant des ouvrages de vulgarisation tournés vers une vision rassurante et pérenne de l'humanité : l'homme ne change pas, est à l'image de Dieu et reste au centre de l'univers.

[142] Laurence ROUSSILLON-CONSTANTY, « Des dragons de Ruskin aux dinosaures de Darwin: images de la peur au XIXe siècle », *Les Images de la Peur*, Revue éditée par College of the Holy Cross (USA) et Université Paris-Diderot, n°31, 2011 2010, *Interfaces*, p. 19.

6.4. **Dieu, l'homme, le singe : le miroir brisé**

Nous n'entrerons pas dans les détails de la théorie de l'évolution ici, car ce n'est pas le sujet à proprement parler de notre recherche ; nous ferons cependant une esquisse des travaux de Darwin pour donner notre opinion sur l'impact de telles découvertes sur les mentalités victoriennes. Dans le chapitre introductif de *On the Origin of Species* (1859), Charles Darwin (1809-1882) énumère les travaux qui l'ont inspiré ou dont il a voulu prendre le contrepied. Intitulé « Une esquisse historique au sujet de la progression de l'opinion sur l'origine des espèces[143] », ce chapitre témoigne du vif intérêt de la science pour les questions touchant à l'origine du vivant et à son développement. Darwin parle tout d'abord du naturaliste français Buffon (1707-1788) et s'intéresse rapidement aux théories de Jean-Baptiste de Lamarck et des autres hommes de science que nous avons évoqués précédemment. Au cours de son voyage à bord du Beagle de décembre 1831 à octobre 1836, Darwin a lu *Principles of Geology* de Lyell et a eu l'occasion de vérifier les théories qu'il a élaborées à cette époque grâce aux très nombreuses escales et visites qu'il a faites lors de son tour du monde. Lyell a mis en avant la possibilité d'une Terre qui change, qui évolue lentement, qui ne correspond en rien à celle que décrit la Genèse. Devant l'ampleur de telles affirmations, les théories de Darwin viennent donner le coup de grâce : l'homme qui pensait être une créature façonnée à l'image de Dieu se voit affublé d'une ascendance simiesque.

Dans son ouvrage *On the Origin of Species by Means of Natural Selection or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life* (1859), Darwin démontre que les espèces sont vouées à s'acclimater et à changer lentement au fil du temps pour être capables de survivre et de se reproduire. L'analyse des fossiles et la comparaison avec les espèces vivant à travers le globe lui permet de confirmer, à partir des théories de Lyell[144], que les espèces se rejoignent et

---

[143] Charles DARWIN, *On the Origin of Species*, New York : P. F. Collier, 1909, p. 9. « An Historical Sketch of the Progress of Opinion on the Origin of Species ».

[144] Si Darwin s'inspire d'abord des théories de Lyell pour développer l'idée d'une évolution des espèces, il réfute néanmoins l'idée selon laquelle les phénomènes terrestres

évoluent selon des critères d'adaptabilité. La vérité qu'apporte jusqu'alors la religion se perd : la mort d'un enfant n'est plus seulement volonté divine mais sélection naturelle. C'est le meilleur qui survit. Mais là encore, la définition du « meilleur » a changé : ce n'est plus celui qui s'apparente le plus à l'image du Christ, celui qui a les caractéristiques d'un cœur pur, d'une âme dévouée et d'une foi inébranlable ; avec Darwin, c'est la force de survivre et l'adaptabilité qui priment. L'homme ne survit pas par la volonté de Dieu mais parce qu'il possède suffisamment de force physique ou d'intelligence pour assurer sa subsistance. Le « meilleur » devient alors celui qui, certes, possède les plus grandes capacités intellectuelles mais aussi la plus grande force physique et la meilleure capacité à assurer sa descendance, en ce sens il se rapproche dangereusement de l'animal. Les bas instincts sont mis en avant par Darwin comme gage de survie, et cela, l'Angleterre puritaine l'accepte avec difficulté.

Plus tard, lorsqu'il publie *The Descent of Man and Selection in Relation to Sex* (1871), Darwin va plus loin dans son analyse de l'évolution en démontrant que l'être humain possède des caractéristiques anatomiques qui le rapprochent de certaines espèces de primates et il en conclut que loin d'être à l'image de Dieu, l'homme descend du singe. Cette révélation fait l'effet d'une bombe au sein de la communauté scientifique victorienne. Néanmoins, contrairement à l'idée reçue qui veut que Darwin ait été vilipendé et vivement critiqué lors de la présentation de ses travaux, la plupart de ses contemporains avaient déjà connaissance des travaux de Lyell, Hutton et des autres scientifiques pour qui l'évolution était une théorie acceptée, ou tout du moins connue.

Il est important de noter que même la vérité scientifique peut être questionnée. Nous avons précédemment abordé le cas de Robert Chambers dont l'attrait pour la phrénologie a pu influencer les conclusions scientifiques. La science, voulue objective, vérifiable, progressive et empirique par ses défenseurs,

répondent à des séries de répétitions. A l'inverse de Darwin, Lyell rejette l'idée d'un développement téléologique, c'est-à-dire d'une évolution qui tend à une amélioration de l'espèce ou de la Terre. L'uniformitarisme est certes associé au progrès mais il ne reconnaît pas de développement cumulatif, contrairement à la théorie de l'évolution de Darwin ainsi qu'aux premières théories émises par Lamarck.

doit être reconnue pour ses qualités de rigueur, faute de quoi sa Vérité peut être mise en cause. Alors, la plus grande problématique des travaux de Darwin est de justifier le fondement scientifique de sa recherche. En effet, Darwin applique à l'humain des procédures scientifiques jusqu'alors réservées à l'étude des astres ou des phénomènes chimiques. En 1830, l'astronome John Herschel (1792-1871) publie ses conclusions sur l'élaboration d'un projet scientifique dans *Preliminary Discourse on the Study of Natural History,* et c'est cet ouvrage qui offre à Darwin la méthodologie nécessaire à la construction de son propos. Selon Herschel, la démarche scientifique doit répondre à des critères stricts et répétitifs qui garantissent la régularité et la véracité des résultats induits. C'est une démarche raisonnée dont Darwin se servira pour démontrer qu'elle peut être appliquée au vivant. Darwin s'attache à adopter une démarche très scientifique et cadrée pour étayer ses propos afin de ne pas prêter le flanc à une critique qui lui reprocherait l'utilisation d'une méthodologie inadéquate. Étudier l'humain devient une question éthique et philosophique tout autant que scientifique : en prenant l'homme pour objet, Darwin remet en cause les fondements mêmes d'une science qui s'établirait sur l'existence pérenne de repères scientifiques. C'est-à-dire que si la science établit des protocoles de recherche, c'est en acceptant l'existence de phénomènes physiques fondamentaux. Ce sont ces principes fondamentaux que Darwin applique à l'être humain. Avant même d'être un défi social qui touche la religion et les connaissances établies dans la société victorienne, la recherche de Darwin s'avère être un défi en termes de justification scientifique. Plus qu'un autre, Darwin se devait de justifier de façon imparable et protocolaire le fruit de ses recherches.

Dans *Darwin and the Novelists*, Levine s'intéresse aux liens étroits entre science et littérature. Il commence par remarquer les qualités littéraires des ouvrages de Darwin. Il met *The Origins of Species* et *The Descent of Man* sur le même plan que *Sartor Resartus* (Carlyle), *Culture and Anarchy* (Matthew Arnold) et *On Liberty* (John Stuart Mill). Selon Levine, la théorie de Darwin est intéressante d'un point de vue historique en raison des questions qu'elle soulève ou renforce « à propos de la source de l'autorité religieuse, politique et épistémologique, à propos des relations de l'individu et de la société à la nature, à

propos des origines, des processus, des fins, de l'organisation biologique et sociale[145] » Les liens qui unissent culture et science permettent de faire évoluer les deux : « La manière dont la culture raconte des histoires, c'est-à-dire, imagine sa propre vie, informe de façon subtile sur la manière dont la science pose des questions et arrive à des théories qui redessinent la culture qui les a formées[146] ». L'interaction entre la science et la culture vient de l'influence qu'elles ont l'une sur l'autre. La culture influence les hypothèses que formule la science ; une fois validées, ces hypothèses ont à leur tour un impact sur la culture. La théorie de l'évolution des espèces est alors elle-même relayée, d'après Levine, dans la littérature et l'art. On retrouve en effet les théories de l'évolution, et plus largement la démarche scientifique d'analyse des faits et des résultats dans la littérature « réaliste ». Si Levine fait remarquer qu'il n'existe pas d'équivalent anglais de l'entreprise « scientifique » de Zola en France, il n'en demeure pas moins que l'attitude des auteurs victoriens vis-à-vis de l'individu change. On perçoit une réelle analyse des caractères et un nouvel intérêt pour le réalisme des descriptions et la justification de tout ce qui est établi. Selon Levine, « les romans ne sont pas la science ; mais tous deux incorporent les notions fondamentales du réel qui dominent la culture[147] ». Levine remarque alors que, tout comme les interprétations de Darwin, les retentissements de sa pensée dans les écrits victoriens prennent des formes diverses. Il est donc bien difficile de déclarer de façon catégorique que telle ou telle œuvre est « darwinienne ». Certaines œuvres s'inspirent du modèle darwinien et confirment ainsi les positions idéologiques et épistémologiques dominantes à l'époque, d'autres, au contraire, prennent le parti de révéler ce qu'elles considèrent comme des contradictions fondamentales des

[145] George LEVINE, *Darwin and the Novelists. Patterns of Science in Victorian Fiction*, *op. cit.*, p. 2. « about the source of authority (religious, political, and epistemiological), about the relations of the personal and the social to the natural, about origins, about process, about ending, about biological and social organicism. »

[146] *Ibid.*, p. 4. « how the culture tells stories, that is, imagines its life, subtly informs the way science asks questions, arrives at the theories that reshape the culture that formed them. »

[147] *Ibid.*, p. 13. « novels are not science ; but both incorporate the fundamental notions of the real that dominate the culture. »

préceptes darwiniens[148]. Comme l'explique Levine, il faut prendre en compte les différentes interprétations faites de Darwin. Si Tennyson voit chez Darwin un monde de domination et de lutte pour la survie, George Eliot et G. H. Lewes y voient des valeurs morales d'altruisme. Gilmour écrit au sujet de Darwin et Tennyson :

> La ressemblance n'est pas accidentelle, car Darwin et Tennyson contemplent tous deux le monde naturel d'un œil conscient de l'immensité temporelle de ses processus par la lecture de *Principes de Géologie* (1830-33), un ouvrage qui rejette les explications cataclysmiques des changements à la surface de la Terre, en faveur du travail à long terme des forces d'érosion et de sédimentation.[149]

Ainsi, de nombreuses manifestations d'influence darwinienne existent mais sont difficiles à identifier. De plus, même si le monde naturel répond aux lois de l'individualisme et de la compétition au regard de l'évolution, cela n'implique pas nécessairement que la société fasse de même. Darwin et son livre ne sont qu'en partie responsables du changement qui caractérise les attitudes vis-à-vis de la religion à l'époque victorienne. Certains, pour réconcilier évolution et religion, comme le duc d'Argyll, expliquent que Dieu œuvre *à travers* les lois de la nature. On remarque que Kingsley porte le même regard sur la science et considère que la théorie de l'évolution n'est pas incompatible avec la foi en Dieu.

> Le monde de Darwin nécessitait donc une nouvelle sorte d'imagination, et même, peut-être, une nouvelle sorte de politique. Le Duc d'Argyll, en 1866, imagine le monde comme le Règne de la Loi ; la même année, Arnold rétablit l'ordre dans « la Culture », en opposition aux forces déchaînées de « l'Anarchie » ; Carlyle, pareillement, regarde sa société traverser les rapides vers l'anarchie dans « Shooting Niagara[150] ».

---

[148] Dans le livre de Levine, l'auteur lui-même reconnaît la subjectivité de ses choix et le fait que ses interprétations visent tout autant à analyser les œuvres qu'à confirmer sa thèse.

[149] Robin GILMOUR, *The Victorian Period. The Intellectual and Cultural Context of English Literature 1830-1890*, *op. cit.*, p. 117. « The similarity is not accidental, for both Darwin and Tennyson are contemplating the natural world through eyes alerted to the temporal immensity of its processes by reading Charles Lyell's Principles of Geology (1830-33), a work which rejected cataclysmic explanations of changes in the earth's surface in favour of the longer-running natural forces of erosion and sedimentation. »

[150] George LEVINE, *Darwin and the Novelists. Patterns of Science in Victorian Fiction*, *op. cit.*, p. 94. « So Darwin's world required a new sort of imagination, even, perhaps, a new sort of politics. The Duke of Argyll, in 1866, can imagine the world as a Reign of Law ; in the same year, Arnold reconstitutes order in « Culture », to be posed against the wind-driven forces of

L'expérimentation scientifique envahit le champ de la littérature et la fin du dix-neuvième siècle montrera à quel point la science sert l'action romanesque :

> Sous leur forme la plus consciente, plus tard dans le siècle, ces intérêts [pour la science] réapparaissent dans *The Picture of Dorian Gray* d'Oscar Wilde, version gothique d'une histoire d'expérimentation sur l'humain, où la notion scientifique d'expérimentation se faufile entre les éléments narratifs. « Il arrive souvent, » dit le narrateur, « qu'en croyant faire des expériences sur les autres c'est sur nous-mêmes qu'elles portaient. » Lord Henry parvient à survivre à l'expérimentation car il insiste sur la distanciation et le détachement requis pour une juste observation. Mais la grande proximité qui existe entre l'expérimentation sur l'humain et la mort – qu'elle soit métaphorique ou littérale – de l'expérimentateur ou de son sujet, n'est pas une coïncidence. Les récits de Dickens parviennent à résoudre les expérimentations, mais les problèmes qu'ils soulèvent, pour la fiction du dix-neuvième siècle, deviennent des problèmes épistémologiques de la philosophie des sciences.[151]

Dans *The Picture of Dorian Gray* dont nous parlerons plus longuement dans les prochaines parties de cette étude, la démarche scientifique prend toute son importance. Elle revêt cependant un caractère particulier car ce sont les expérimentations dont Dorian est victime qui font de lui un monstre. Sans l'intervention de Lord Henry, qui veut jouer avec le jeune pantin qu'est Dorian, ce dernier n'aurait pas eu la prise de conscience nécessaire au démarrage de la fiction romanesque.

La théorie de l'évolution de Darwin a amené les hommes à s'interroger sur la place de l'individu en tant que création divine ou simple animal en perpétuelle mutation, et à sa place au sein de la société : l'homme peut-il être, objectivement, le sujet d'une étude scientifique et si tel est le cas, les conclusions établies

---

« Anarchy » ; Carlyle, similarly, watches his society shoot the rapids into anarchy in « Shooting Niagara. » »

[151] *Ibid.*, p. 224. « In their most self-conscious form, later in the century, these concerns reemerge in Wilde's *Picture of Dorian Gray*, a Gothic version of the human experiment story, where the scientific notion of experiment threads its way through the narrative. « It often happened, » says the narrator, « that when we thought we were experimenting on others we were really experimenting on ourselves. » (Penguin, 1983, p 68) Lord Henry manages to survive the experiment because he insists on the distancing and detachment requisite for accurate observation. But the close alliance of human experimenting with death—either metaphorical or literal—of experimenter or subject, is no coincidence. Dicken's story resolves the experiment successfully, but the problems it raises, representatively for late ninteenth-century fiction, become in the philosophy of science epistemological problems. »

peuvent-elles être toutes appliquées aux autres membres de son espèce ? En d'autres termes, la théorie de l'évolution donne à l'homme une nouvelle place dans l'univers et au sein même de ses semblables, dont il se différencie par ses capacités individuelles.

> Avec le développement de la géologie uniformitariste, l'histoire commence à déranger la vérité universelle, et avec l'émergence de la « biologie », pas tant à travers l'évolutionnisme de Lamarck mais plutôt à travers l'anatomie comparative de Cuvier, qui fait des structures « une fonction de l'existence de chaque créature », le mode de structure change d'un idéal mathématique à un idéal empirique, éloigné de la raison, approchant la multiplicité et l'unique.[152]

En accordant crédit aux spécificités des individus, la science de la biologie casse les schémas classiques que la religion appliquait de façon uniforme à l'humain. Ces notions de multiplicité et d'unicité montrent le caractère proprement individuel de l'humain. L'histoire ne s'accorde plus sur une Vérité universelle mais sur une vérité propre à chaque être, dans le respect de ses particularités. Habituellement, l'adjectif « darwinien » est associé au progrès, à la compétition, à l'individualisme, à tous les développements sociaux en rapport avec l'avènement de l'industrie et du capitalisme et même, plus tardivement, à l'eugénisme. Pourtant si certaines lectures de Darwin laissent à penser que l'individu est ontologiquement prioritaire par rapport au groupe et que la compétition est la condition de la survie, il faut toutefois noter que c'est cette distinction de l'individu qui incite à la compréhension d'une nouvelle vérité en tant que référent ultime. Chez Darwin, l'homme est vu dans son rapport au groupe, à la collectivité. Il n'est pas vu comme un *moi* mais comme un individu social. Là aussi, il est vu comme individu en tant que tel et comme individu en société. L'individu possède alors un statut double, que l'on retrouve d'ailleurs d'une manière différente – à cause de la valorisation de l'ndividu en société – chez Kingsley.

---

[152] *Ibid.*, p. 57. « with the development of uniformitarian geology, history begins to disturb the universality of truth, and with the emergence of « biology », not so much through Lamarck's evolutionism, but through Cuvier's comparative anatomy, which makes structure « a function of [each creature's] way of life », the mode for structure shifts from the mathematical ideal back to the empirical, away from reason, toward multiplicity and uniqueness. »

Il faut surtout penser la société victorienne comme une société essentiellement tournée vers la religion. C'est celle-ci qui dicte la conduite de chacun. Le dieu chrétien est à la fois le dieu tout-puissant, qui punit et qui juge, mais aussi celui qui console. C'est d'ailleurs vers lui que se tourne Tennyson dans sa réflexion sur la mort de son ami Arthur Hallam. Les découvertes de Darwin, puisqu'elles reposent sur l'expérimentation et l'objectivité scientifique, ébranlent alors la croyance en proposant une Vérité nouvelle. L'homme n'est plus à l'image de Dieu. La vérité de l'homme-individu ne repose plus sur la ressemblance avec Dieu, sur une appartenance divine, alors sur quoi ? L'explication théologique de l'existence et de la fonction de l'homme sur terre est remise en question. La science vient remplacer la théologie. L'humain prend conscience de son appartenance à une époque et cherche par tous les moyens à s'approprier son temps. C'est ainsi qu'on assiste peu à peu à une désacralisation de la nature et de la société. Véritable Narcisse penché au-dessus de l'étang, l'homme victorien voit son image se brouiller : son reflet n'est plus celui du divin, il n'est rien d'autre qu'un animal parmi les autres. La vérité de tout son être se dérobe sous ses pieds. Par ses théories, Darwin ne fait pas que remettre en cause l'origine de l'homme, il pose également la question de la raison d'être de l'homme. Face à ce vide dans la compréhension du statut de l'individu et cette incertitude des valeurs, Levine écrit que « le monde devait être reconstruit non pas à partir d'un héritage divin mais à partir d'actes arbitraires de la volonté humaine[153] ». Le miroir dans lequel l'homme voyait son reflet se confondre avec celui de Dieu se brise et il ne reste que l'individu, avec ses interrogations et ses origines terrestres.

[153] *Ibid.*, p. viii. « The world had to be reconstituted not from divine inheritance but from arbitrary acts of human will. »

Chapitre 7 :
Mill et Smiles, la force de l'individu

7.1. Un âge de transition

Ainsi que nous l'avons montré depuis le début de cette première partie, l'individu dans la société victorienne est une notion complexe, particulièrement difficile à définir et qui suscite de nombreuses questions de la part des victoriens. La période charnière qu'est le dix-neuvième siècle confronte les idéaux d'une société tournée vers la religion et le respect de la hiérarchie sociale avec ceux d'un nouveau mode de pensée, plus moderne, qui se pose la question de la place de l'homme. Les changements de la société, provoqués par la naissance de nouvelles classes, le doute religieux et les découvertes de la science qui éloignent encore plus l'homme du divin, sont à l'origine d'un clivage qui affecte la vision qu'a l'homme de lui-même. Brebis de Dieu, seigneur ou serf, l'homme n'a plus pour référent que lui-même. John Stuart Mill s'emploie à le démontrer dans ses écrits, en particulier dans *On Liberty* (1859), publié la même année que *On the Origin of Species* de Darwin.

Mill insiste sur le caractère très particulier du dix-neuvième siècle. Nous avons déjà dit que cette période se caractérise par la prise de conscience, dans certains milieux intellectuels, d'une ère de changement que Mill exprime en ces termes : « Un changement a pris place dans l'esprit humain[154] ». Il oppose la philosophie qui a précédé son temps à la prise de conscience récente qui examine le siècle ; selon lui, « l'idée de comparer sa propre époque aux époques passées, ou à notre notion de celles qui viendront, était apparue aux philosophes ; mais elle n'avait jamais été l'idée dominante d'aucune autre époque[155] ». En mettant un point d'honneur à démontrer que le siècle victorien prendra dans les mentalités

[154] John Stuart MILL, *Mill: The Spirit of the Age, On Liberty, The Subjection of Women*, *op. cit.*, p. 3. « A change has taken place in the human kind. »

[155] *Ibid.* « The idea of comparing one's own age with former ages, or with our notion of those which are yet to come, had occured to philosophers ; but it never before was itself the dominant idea of any age. »

futures une place particulière, il fait montre de perspicacité et qualifie son âge d'« âge de transition[156] ». Toute la rédaction de « The Spirit of the Age » repose sur ce constat : « le dix-neuvième siècle sera connu par la postérité comme l'ère de l'une des plus grandes révolutions dont l'histoire se souviendra[157] ». John Stuart Mill va plus loin dans son analyse des conditions sociales et historiques dans lesquelles il se trouve, constatant en effet que le changement qui frappe cette époque met à mal la plupart des repères des individus et de la communauté en général. Non seulement l'époque marque un tournant de l'histoire de l'humanité, mais elle bouleverse également la société dans ses aspects pratiques et moraux. Le manque de repères est exprimé par Mill en ces termes : « L'humanité a dépassé les anciennes institutions et les anciennes doctrines, et n'en a pas encore acquis de nouvelles[158] ». En posant le problème de cette façon, il fait remarquer que la civilisation ne subit pas un changement lent et progressif mais une évolution trop rapide pour que de nouveaux repères se mettent en place durablement. Le problème que révèle ce développement trop rapide est celle de la santé de la civilisation, comment réagit-elle et comment prend-elle en charge ce nouvel horizon ? D'après Mill, c'est justement sur ce point que l'époque victorienne est dans le trouble : « La civilisation n'est pas en bonne santé, mais au mieux, en convalescence. C'est une étape nécessaire à son progrès[159] ». Elle perd ses repères et, par la même occasion, la notion de vérité sur laquelle repose l'établissement des valeurs de la société.

Il convient alors de s'intéresser à la vision qu'à John Stuart Mill de la vérité. Celui-ci considère que les vérités universelles qu'impose la civilisation volent en éclats lorsque cette dernière est remise en question. Cette situation n'est pas un moment propice à une introspection et à un nouveau départ. La civilisation en

[156] *Ibid.*, p. 5. « age of transition. »

[157] *Ibid.*, p. 3. « the ninteenth century will be known to posterity as the era of one of the greatest revolutions of which history has preserved the remembrance. »

[158] *Ibid.*, p. 5. « Mankind have outgrown old institutions and old doctrines, and have not yet acquired new ones. »

[159] *Ibid.*, p. 8. « This is not a state of health, but, at the best, of convalescence. It is a necessary stage in the progress of civilization. »

transition n'est pas suffisamment forte pour se concentrer sur elle-même et redéfinir ce en quoi elle croit. Mill note que « le moment, et l'état d'esprit, dans lequel les hommes se libèrent d'une erreur, n'est pas, sauf dans des cas exceptionnels, le plus favorable à ces processus mentaux qui sont nécessaires à l'investigation de la vérité[160] ». Nous avons déjà évoqué les nouveaux repères de vérité qu'instaure la science ; pour Mill en revanche, la première vérité vers laquelle l'homme peut se tourner lorsque l'état de transition passe est celle apportée par les valeurs morales : « Quelles vérités, par exemple, sont plus évidentes, ou reposent sur des considérations plus simples et familières, que les principes premiers de moralité ?[161] » Les écrits victoriens offrent au lecteur et au chercheur deux visions différentes et pourtant mal délimitées de la vérité et de ses origines : doit-elle être scientifique ou morale ? Nous nous intéressons peu pour l'instant à chercher une réponse à cette question mais plutôt à souligner le fait que la question se pose d'elle-même à la société bouleversée. Si le nouveau libéralisme considère que la vie ne contient pas de vérité universelle, Mill en revanche soutient que les valeurs apportées par la liberté sont à même de révéler la vérité que l'homme perd de vue. Dans *Mill on Liberty,* Chin Liew Ten écrit :

> La liberté a de la valeur non pas parce que c'est le meilleur, si ce n'est le seul, moyen de promouvoir la découverte de nouvelles vérités, car le nouveau libéralisme ne croit pas qu'il y ait une vérité à propos de la vie ; mais plutôt, la liberté a de la valeur car elle promeut une diversité éthique qui est considérée comme intrinsèquement bonne. […] Mill n'embrasse jamais le nouveau libéralisme car, même s'il fait l'éloge de l'individualité, il n'est pas indifférent à la question de la vérité.[162]

---

[160] *Ibid.* « But the moment, and the mood of mind, in which men break loose from an error, is not, except in natures very happily constituted, the most favourable to those mental processes which are necessary to the investiation of truth. »

[161] *Ibid.*, p. 14. « What truths, for example, can be more obvious, or can rest upon considerations more simple and familiar, than the first principles of morality ? »

[162] Chin Liew TEN (éd.), *Mill on Liberty*, Oxford : Clarendon Press, 1980, p. 80. http://www.victorianweb.org/philosophy/mill/ten/contents.html. « Freedom is valued not on the ground that it is the best, or perhaps even the only, means of promoting the discovery of new truths, for the new liberal does not believe that there is a truth about life ; but rather freedom is valued because it promotes ethical diversity which is regarded as intrinsically good. […] Mill never embraces fully the new liberalism beacuse, even when he praises individuality, he is not indifferent to the question of truth. »

La vérité reste pour Mill une des conditions inaliénables du fonctionnement de la société ; le fait que cette dernière en soit temporairement privée ne suggère en rien qu'elle ne réapparaisse pas par la suite grâce, justement, à l'exaltation de l'individualité. L'individualisme de Mill repose sur l'existence de valeurs morales, inséparables de l'exercice de la liberté. Ainsi, il admet que certains idéaux de vie sont intolérables car ils n'apportent rien à l'individu d'un point de vue éthique ; il prend l'exemple de la polygamie qui rabaisse l'homme à ses bas instincts et peut être vu comme un pas en arrière de la civilisation. La liberté et l'individualité que défend Mill sont à considérer du point de vue de la grandeur éthique : l'homme doit être encouragé à être libre dans la mesure où cela fait naître chez lui de nobles aspirations. Wendy Donner le formule ainsi : « *On Liberty* est un appel véhément à la liberté qui ne manquera pas de promouvoir l'individualité requise pour le développement de soi et à l'appréciation de plaisirs et de quêtes d'une plus grande valeur[163] ». Finalement, on remarque que l'attitude de Mill face au changement est très positive ; il admet que la perte de repères déroute la civilisation mais ne manque pas de croire que cette période est temporaire et constitue ce qui devait arriver, pour aboutir à un mieux. Il ajoute : « Les hommes du passé sont ceux qui continuent d'insister pour que nous adhérions au guide aveugle. Les hommes du présent sont ceux qui prient chaque homme de regarder par lui-même, avec ou sans lunettes pour l'assister[164] ».

7.2. **Le gouvernement et l'individu**

La suite du propos de Mill illustre sa pensée quant à une révolution au sein du système gouvernemental. En effet, la répercussion directe de cet état de

[163] Wendy DONNER, *The Liberal Self: John Stuart Mill's Moral and Political Philosophy*, London : Cornell University Press, 1991, p. 150. « *On Liberty* is an impassioned plea for the liberty that will promote the individuality required for self-development and for the appreciation of more valuable pleasures and pursuits. »

[164] John Stuart MILL, *Mill: The Spirit of the Age, On Liberty, The Subjection of Women*, *op. cit.*, p. 10. « The men of the past, are those who continue to insist upon ours till adhering to the blind guide. The men of the present, are those who bid each man look about for himself, with or without the promise of spectacles to assist him. »

marasme intellectuel et social se perçoit clairement dans l'attitude de certains vis-à-vis du pouvoir. Les classes ou les individus qui jusqu'alors ne détenaient pas le pouvoir cherchent à l'acquérir. Mill prend l'exemple des révolutions qui poussent le peuple à destituer un souverain. Jusqu'alors, « les classes aisées […] possédaient toute l'autorité morale et tout le pouvoir temporel qui pouvaient exister[165] ». Le changement qui intervient alors propulse le peuple dans une situation d'autonomie jamais vécue auparavant.

> Lorsque le peuple fut entraîné à être autonome, et comprit par l'expérience qu'il pouvait l'être, il ne put plus continuer à croire que seules les personnes qui possédaient un rang et la fortune aient une voix au gouvernement, ou soient compétentes pour en critiquer les procédures. La capacité supérieure des rangs les plus élevés à l'exercice du pouvoir temporel est désormais une illusion révélée.[166]

Se lançant dans une approche politisée de son propos, John Stuart Mill explique que la démocratie représentative, majoritaire, considérée par beaucoup comme une avancée significative de la civilisation et comme un modèle de justice, est en fait un danger car elle contrôle tout sans être admise et désirée par tous. La démocratie, selon Mill, peut s'apparenter à un moyen d'oppression de la minorité. Mill fait une critique féroce des gouvernements qui tentent par tous les moyens de canaliser et de contrôler les moindres faits et gestes de la population. Il remarque que « les « personnes » qui exercent le pouvoir ne sont pas toujours les mêmes que celles sur qui ce pouvoir est exercé[167] ». Il remarque que le fonctionnement du pouvoir et la liberté du peuple ont toujours été problématiques et reposent sur des considérations qui évoluent au fil des siècles mais ne sont que rarement satisfaisantes :

---

[165] *Ibid.*, p. 37. « The wealthy classes […] possessed all that existed both of moral authority and worldly power. »

[166] *Ibid.*, p. 38-39. « When the people were thus trained to self-government, and had learned by experience that they were fit for it, they could not continue to suppose that none but persons of ranks and fortune were entitled to have voice in the government, or were competent to criticise its proceedings. The superior capacity of the higher ranks for the exercise of worldly power is now a broken spell. »

[167] *Ibid.*, p. 43. « The « people » who exercise the power are not always the same people with those over whom it is exercised. »

> On cherchait à […] réaliser [la liberté] de deux manières. Premièrement, en obtenant la reconnaissance de certaines immunités, appelées droits ou libertés politiques, dont on estimait que la violation constituait de la part du souverain un manquement à son devoir, justifiant une résistance spécifique ou la rébellion générale. Un deuxième expédient, généralement plus tardif, était la mise en place de contrôles constitutionnels grâce auxquels le consentement de la communauté, ou d'un corps quelconque représentant ses intérêts, était la condition nécessaire aux actes les plus importants du souverain. […] Et aussi longtemps que l'humanité se contenta de combattre un ennemi par l'autre, et d'être gouvernée par un maître, à condition d'être garantie plus ou moins efficacement contre sa tyrannie, elle n'aspira à rien de plus.
>
> Il vint pourtant un moment dans le progrès des affaires humaines où les hommes cessèrent de considérer qu'une nécessité naturelle exigeait que leurs gouvernants constituent une force indépendante, d'intérêts opposés aux leurs. Il leur sembla bien préférable que les divers magistrats de l'État fussent leurs tenants ou délégués, révocables à leur gré.[168]

Ces idées de légitimité du pouvoir ne sont pas sans rappeler celles de Jean-Jacques Rousseau décrites dans *Le Contrat social* (1762). Le peuple souverain accorde à un ou plusieurs individus les pouvoirs nécessaires pour gouverner ; ce droit peut être révoqué dans la mesure où le gouvernement n'est pas en accord avec les volontés du peuple ou nie les libertés de celui-ci. La notion de droit divin du souverain semble alors avoir disparu ; seule compte la reconnaissance du peuple. Depuis le début de la première partie de cette étude, nous nous sommes attachés à démontrer que la société victorienne perdait de vue les repères qui justifiaient l'autorité divine du gouvernement et de l'aristocratie, nous voyons maintenant dans les écrits de John Stuart Mill la mise à l'épreuve de cette théorie.

---

[168] *Ibid.*, p. 42. « First, by obtaining a recognition of certain immunities, called political liberties or rights, which it was to be regarded as a breach of duty in the ruler to infringe, and which if he did infringe, specific resistance, or general rebellion, was held to be justifiable. A second, and generally a later expedient, was the establishment of constitutional checks, by which the consent of the community, or of a body of some sort, supposed to represent its interests, was made a necessary condition to some of the more important acts of the governing power. […] And so long as mankind were content to combat one enemy by another, and to be ruled by a master, on condition of being guaranteed more or less efficaciously against his tyranny, they did not carry their aspirations beyond this point.

A time, however, came, in the progress of human affairs, when men ceased to think it a necessity of nature that their governors should be an independent power, opposed in interest to themselves. It appeared to them much better that the various magistrates of the State should be their tenants or delegates, revocable at their pleasure.»

7.3. **La liberté individuelle**

Dans *On Liberty*, John Stuart Mill se fait le porte-parole de l'individu victorien. Il tente de justifier de façon rationnelle l'individualisme en opposition au contrôle de l'État. Cet ouvrage est un plaidoyer pour les libertés individuelles. Au fil des pages, Mill expose sa théorie selon laquelle les droits de l'individu priment sur les exigences de la société. Selon l'auteur, la liberté de pensée et d'expression ne peut pas être remise en cause, et seule la liberté proprement « physique » de l'individu peut être redéfinie ou limitée, temporairement ou définitivement, par l'État lorsque ce dernier agit pour la protection des libertés des autres individus. « La seule liberté qui mérite ce nom, est celle de poursuivre notre propre bien à notre façon, dans la mesure où l'on n'essaie pas de priver les autres de la leur, ou d'entraver leurs efforts pour l'obtenir[169] ». Cela revient à dire que si l'individu qui exerce sa liberté le fait au détriment de celle des autres individus qui forment la communauté, alors celui-ci ne doit pas continuer à être libre. Il écrit : « La liberté de l'individu doit donc être limitée ; il ne doit pas devenir une nuisance pour les autres[170] ». Cette mise en garde contre les abus de libertés permet à Mill de continuer son propos en expliquant les limitations naturelles de la liberté individuelle.

Mill proclame l'indépendance morale, physique et intellectuelle de l'individu. « Sur lui-même, sur son corps et son esprit, l'individu est souverain[171] », écrit-il. Selon lui, la civilisation, avec ses us et coutumes, ne permet pas à l'homme d'exploiter tout son potentiel. La civilisation instaure des règles auxquelles les hommes doivent se plier : l'éducation, la religion, la morale ou encore les conventions sociales ; mais ce n'est pas le moyen le plus favorable à l'évolution de l'individu. Gisèle Souchon écrit d'ailleurs : « John Stuart Mill rejette la tyrannie du conformisme, des traditions, et des coutumes qui imposent à

[169] *Ibid.*, p. 50. « The only freedom which deserves the name, is that of pursuing our own good in our own way, so long as we do not attempt to deprive others of theirs, or impede their efforts to obtain it. »

[170] *Ibid.*, p. 84. « The liberty of the individual must thus be far limited ; he must not make himself a nuisance to other people. »

[171] *Ibid.*, p. 49. « Over himself, over his own body and mind, the individual is sovereign. »

l'individu une façon de vivre impersonnelle[172] ». D'après Mill, l'individu ne ressemble pas à une machine créée à partir d'un modèle et destinée à une fonction propre, il ressemble plutôt à un arbre, parmi d'autres, qui se développe et grandit, mû par des forces internes. C'est donc en développant ses propres capacités que l'individu peut exprimer tout son potentiel. Mill écrit :

> La nature humaine n'est pas une machine construite d'après un modèle, et faite pour exécuter le travail qui lui est assigné, mais un arbre, qui a besoin de grandir et de se développer de toutes parts, en accord avec les forces internes qui en font une chose vivante.[173]

Le libre développement de l'individualité répond à une nécessité interne du fonctionnement humain. Au lieu de se soumettre aveuglément aux habitudes de la société, l'individu qui s'en détache fait preuve d'une volonté et d'un caractère qui le distinguent. Ceux qui n'exercent pas leur propre droit et capacité à choisir sont semblables à du bétail ; ils ont perdu ce qui les différencie des animaux. L'imitation de « bons modèles » imposés par la société fait perdre à l'homme sa capacité de choisir. Celui qui choisit développe un caractère : il est conscient de ses désirs et de ses choix, il est actif et choisit sa destinée. L'individualité est alors la capacité à faire des choix délibérés. Si l'individu est contenu dans le moule social qui lui impose un modèle de moralité et de conduite convenant au plus grand nombre, il risque d'être étouffé et de ne pas se développer. Son potentiel se retrouve alors comprimé, étiolé, voire annihilé. Le bon choix pour un individu ne dépend donc pas de critères moraux ou sociaux mais bien de ses propres aptitudes et de ce qu'il est. Chaque individu devrait choisir son schéma de développement optimal dans la mesure où, comme nous l'avons expliqué, il respecte également l'autre. Dans son étude de l'œuvre de Mill *The Philosophy of J.S. Mill*[174], Anschutz critique ce point particulier en expliquant que l'individu de Mill ne semble se réaliser qu'à travers une différence qui fait de lui un excentrique et un

---

[172] Gisèle SOUCHON, *Les grands courants de l'individualisme*, Paris : Armand Colin, 8 mars 1999, p. 20.

[173] John Stuart MILL, *Mill: The Spirit of the Age, On Liberty, The Subjection of Women*, *op. cit.*, p. 87. « Human machine is not a machine to be built after a model, and set to do exactly the work prescribed for it, but a tree, which requires to grow and develop itself on all sides, according to the tendency of the inward forces which make it a living thing. »

[174] Richard Paul ANSCHUTZ, *The Philosophy of J. S. Mill*, Oxford : Clarendon Press, 1953.

personnage grotesque au sein d'une société qui propose des valeurs de référence. Pourtant, il ne faut pas oublier que Mill ne rejette pas la tradition dans la mesure où elle peut être le cadre de développement idéal pour certains individus. La tradition, liée au passé, aide à comprendre les erreurs et à les éviter ; Mill ne conçoit donc pas de rupture totale et franche avec l'histoire. Il propose un schéma de développement de l'individu qui prend en compte les particularités de chacun et permet de s'extraire d'un carcan social qui impose des références parfois inadéquates à des individus qui pourraient être exceptionnels.

7.4. **L'individu exceptionnel de Mill et Smiles**

Si son développement est correctement mené, l'individu peut alors être vertueux tout en étant lui-même. John Stuart Mill décrit l'individu comme un être à part, qui se distingue du reste des hommes qui vivent dans le moule des règles sociales : il se rapproche du héros tel que l'ont décrit Carlyle et Emerson. « C'est en cultivant cela [l'amour de la vertu et le plus strict contrôle de soi] que la société fait son devoir et protège son intérêt : pas en rejetant ce dont sont faits les héros, parce qu'elle ne sait qu'en faire[175] », écrit Mill. Il continue en mettant en avant l'importance de se forger ses opinions et de ne pas se soumettre à l'opinion générale ou à la vérité universelle qu'imposent les dirigeants ou la communauté : « On peut dire d'une personne dont les désirs et les impulsions sont siens – sont l'expression de sa propre nature, telle qu'elle a été développée et modifiée par sa propre culture – qu'elle a un caractère[176] ». Mill admet que les personnes qui constituent l'ensemble d'un peuple ne sont pas toutes à même de se libérer du carcan des vérités instituées par la civilisation et de réaliser leur propre individualité. En ce sens, l'individu qui s'extirpe de la fonction qui lui est assignée par la société se révèle dans l'intégralité de son potentiel. La civilisation

[175] John Stuart MILL, *Mill: The Spirit of the Age, On Liberty, The Subjection of Women*, *op. cit.*, p. 87. « It is through the cultivation of these that societyboth does its duty and protects its interet : not by rejecting the stuff of which heroes are made, because it knows not how to make them. »

[176] *Ibid.* « A person whose desires and impulses are his own – are the expression of his own nature, as it has been developed and modified by his own culture – is said to have a character. »

connaît alors des héros. Ces individus qui « ont un caractère » deviennent les plus aptes à rétablir un contexte serein dans la nouvelle société en train d'être formée : « On peut dire que la société est dans un état de *transition*, lorsque certaines personnes sont plus aptes à représenter le pouvoir temporel et l'influence morale que celles qui l'avaient exercé jusqu'alors[177] ». Le rôle de l'élite se définit comme étant celui d'ouvrir de nouveaux chemins, de nouvelles opportunités. Son intelligence lui permet d'inventer des modes de réalisation individuelle qui serviront aux autres autant qu'ils ont servi à celui qui les a découverts. Le commun des mortels, incapable d'inventer, exprime néanmoins son choix dans cette nouvelle opportunité d'individuation. Un État où une seule mentalité prévaut soumet alors le peuple en esclavage mental. Mill met également l'accent sur le caractère actif nécessaire à la liberté, il relie ainsi l'individualité à la prise de conscience de sa propre liberté.

John Stuart Mill n'est pas le seul auteur à mettre en avant la nécessité de prendre en compte les qualités propres à chaque individu. Dans son ouvrage *Self-Help* (1859), publié symptomatiquement la même année que *On the Origin of Species* et *On Liberty*, Samuel Smiles s'emploie à démontrer que les capacités individuelles sont le moteur de la réussite et que chaque individu est apte à progresser dans la société s'il entretient et développe ces mêmes capacités. Samuel Smiles fait l'éloge des hommes qui ont su s'extraire de leur condition par des ressources intellectuelles et individuelles. Les circonstances de la rédaction de *Self-Help* sont à prendre en considération tout autant que le contenu de l'ouvrage. En effet, la rédaction de ce texte résulte d'une invitation reçue par Samuel Smiles : il explique dans l'introduction que des jeunes gens peu fortunés avaient résolu de se réunir pour échanger leurs savoirs et qu'ils l'avaient convié à l'une de leurs réunions dans l'espoir qu'il accepterait d'y prononcer un discours. À la suite de quoi, Smiles met par écrit le fruit de ses réflexions dans le livre intitulé *Self-Help,* convaincu de l'importance de montrer les exemples de réussite individuelle et sociale. Il offre alors au lecteur un texte qui met en avant les capacités de

[177] *Ibid.*, p. 17. « Society may be said to be in its *transitional* state, when it contains other persons fitter for worldly power and moral influence than those who have hitherto enjoyed them. »

chacun à se développer et à accomplir sa destinée à travers un travail acharné et une grande force de caractère. Smiles cite dans l'introduction des exemples de jeunes gens venus lui rendre visite quelques années plus tard pour le remercier de ses précieux conseils. Il explique qu'il s'est toujours appliqué à mettre en avant le fait que ce que des hommes illustres ont fait, des individus de bonne volonté, grâce à leurs capacités intellectuelles et morales, peuvent le faire aussi. Nous ne sommes pas loin de voir ressurgir ici un Bounderby rugissant que tout le monde peut devenir un capitaliste enrichi à partir de six pence. Mais, il n'y a rien de cela dans l'ouvrage de Smiles ; il ne blâme pas les individus qui ne parviennent pas à sortir de leur condition d'ignorance ou de misère mais incite plutôt ceux qui souhaitent changer de vie à avoir confiance en eux-mêmes et à devenir suffisamment autonomes pour parvenir à leur fin.

En substance, il énumère les métiers exercés par le père d'hommes célèbres ou les métiers qu'ils ont eux-mêmes exercés avant une plus glorieuse carrière. L'ouvrage de *Self-Help* recense des centaines de ces hommes qui par leur seule volonté et leurs admirables qualités ont su prendre en main leur destin et, par la même occasion, le destin de toute leur société : les grands hommes, par l'exercice de leur autonomie, ont contribué à l'évolution de leur société. L'auteur reconnaît également que les qualités que l'on retrouve chez les grands hommes sont aussi présentes chez des hommes d'extraction plus modeste qui ne s'élèvent pas socialement mais qui entretiennent avec ferveur leurs capacités hors du commun. Après avoir parlé d'un boulanger du nord de l'Écosse dont les connaissances en géologie et en botanique dépassent de beaucoup celles des professionnels, Samuel Smiles écrit : « c'est la gloire de notre pays que de voir que de tels hommes abondent ; non pas qu'ils soient tous remarqués, il est vrai, mais tous pénétrés de la même manière par le noble esprit du *self-help*[178] ». Pour étayer son propos sur le développement des capacités individuelles, Smiles prend de nombreux exemples d'hommes célèbres. Hommes politiques, ingénieurs, navigateurs,

[178] Samuel SMILES, *Self-Help*, Londres : John Murray, première publication 1859, p. 11. « It is the glory of our country that men such as these should so abound ; not all equally distinguished, it is true, but penetrated alike by the noble spirit of self-help. »

scientifiques sont à l'honneur mais les artistes ne sont pas en reste et ont une place à part entière dans l'analyse de Samuel Smiles. Il insiste notamment sur les qualités d'endurance des artistes qui travaillent sans relâche pour se perfectionner et sont alors au même niveau d'excellence et de mérite que les hommes célèbres qui construisent des bateaux, des cathédrales ou qui découvrent des traitements médicaux. Il prend l'exemple de Michel Ange et écrit : « Michel Ange croyait fortement à la force du travail ; et il tenait pour vrai qu'il n'y a rien que l'imagination puisse concevoir, qui ne puisse être matérialisé dans le marbre, si on poussait vigoureusement la main à obéir à l'esprit[179] ». Cette mise en valeur des artistes en tant qu'individus marque une nouvelle ère dans la vision que la société peut avoir de l'art ; loin de n'être qu'un travail d'ornement, il s'agit d'un travail acharné pour faire obéir le monde matériel à l'esprit individuel. On décèle ici le rôle épistémologique du mouvement dit « romantique » qui installe l'individu dans toute son autonomie sociale et psychologique. En ce sens, nous commençons à approcher une nouvelle vérité que nous développerons par la suite : la finalité artistique se caractérise par l'expression de l'individualité.

L'intérêt le plus grand que fait ressortir Smiles au sujet du développement de l'individu est qu'il n'est pas uniquement bénéfique à un homme mais à la communauté dans son ensemble : « Le progrès national est la somme d'industrie, d'énergie et de rectitude individuelles, tout comme la déchéance nationale est celle de paresse, d'égoïsme et de vices individuels[180] ». Tout comme le héros carlylien tire la civilisation vers une haute destinée, l'individu chez Smiles fait partie d'un tout auquel il apporte des bienfaits autant qu'il s'en procure à lui-même. En « s'aidant » soi-même, en étant autonome, l'individu favorise le développement adéquat et harmonieux de l'ensemble de la société. On retrouve cette idée chez John Stuart Mill à travers l'analyse qu'en fait Chin Liew Ten dans

[179] *Ibid.*, p. 102-103. « Michael Angelo was a great believer in the force of labour ; and he held that there was nothing which the imagination conceived, that could not be embodied in marble, if the hand were made vigorously to obey the mind. »

[180] *Ibid.*, p. 2. « National progress is the sum of individual industry, energy, and uprightness, as national decay is of individual idleness, selfishness, and vice. »

Mill on Liberty[181] qui souligne le fait que le développement de l'individualité d'un seul homme a un impact positif sur les autres et qu'en ce sens l'individualité possède des valeurs intrinsèques – qui offrent à l'individu une finalité – et des valeurs instrumentales – qui sont une étape vers l'émancipation des autres individus. Chaque individu, par la prise en compte et l'exploitation de ses ressources et qualités personnelles, participe au bon fonctionnement de la société. À l'inverse, Samuel Smiles critique avec véhémence les systèmes qui incitent les individus à se décharger de toute responsabilité, à devenir des moutons ou des singes, à accepter d'être gouvernés et traités comme des enfants qui manquent de discernement et de capacités à choisir par eux-mêmes. Le risque d'un tel comportement, au-delà de celui de tomber sous le joug d'un tyran, est de perdre toute velléité d'autonomie.

> L'esprit d'autonomie est la racine de toute vraie croissance de l'individu ; et, exposé à la vue d'autres individus, il constitue la véritable source de la vigueur et de la force nationales. L'aide reçue de l'extérieur affaiblit le plus souvent, mais l'aide que l'on s'accorde à soi-même revigore. Tout ce qui est fait *pour* les hommes ou les classes, retire dans une certaine mesure la stimulation et la nécessité de le faire soi-même ; et là où les hommes sont assujettis à un excès de conseils et d'administration, la tendance inévitable est de les rendre totalement impuissants.[182]

Ce propos reprend de manière claire et concise l'idée que Mill et Smiles développent tous deux respectivement dans *On Liberty* et *Self-Help* : l'individu doit se réaliser à travers les compétences qui lui sont propres pour atteindre un équilibre et un développement personnels satisfaisants et contribuer ainsi à une société juste où les intérêts d'un seul individu n'outrepassent pas ceux des autres.

Parler d'individu, dans une société qui était jusqu'alors axée uniquement sur un Dieu tout puissant et avait une foi aveugle en la nécessité et la légitimité de classes sociales définies, est bien la preuve que notre propos au sujet du statut de

---

[181] cf. Chin Liew TEN (éd.), *Mill on Liberty*, *op. cit.*, p. 75 en particulier.

[182] Samuel SMILES, *Self-help*, *op. cit.*, p. 1. « The spirit of self-help is the root of all genuine growth in the individual ; and, exhibited in the lives of many, it constitutes the true source of national vigour and strength. Help from without is often enfeebling in its effects, but help from within invariably invigorates. Whatever is done *for* men or classes, to a certain extent takes away the stimulus and necessity of doing for themsleves ; and where men are subjected to over-guidance and over-government, the inevitable tendency is to render them comparatively helpless. »

métaphysique et ontologique de l'individu est une problématique essentielle de l'ère victorienne. Ce qui se confirme depuis la fin du dix-septième siècle et le début du dix-huitième siècle, c'est que la bourgeoisie née de l'industrialisation ne rentre en fait dans aucun schéma classique de la société telle qu'elle était considérée jusqu'alors : elle n'est pas au service de l'aristocratie, elle ne protège pas non plus la classe populaire, elle n'est pas justifiée par un quelconque ordre divin. La science s'impose peu à peu comme le nouveau repère qui définit la vérité et cette dernière semble, pour le moment, être perdue de vue. Le héros carlylien que nous avons évoqué devient l'emblème de l'individualité mais il reste cependant toujours lié à une volonté autre que la sienne, un manque de prise d'initiative qui caractérise son asservissement au message divin. Dans les ouvrages que nous venons d'étudier, nous faisons un pas en avant dans l'émergence de l'individu en tant que tel. Celui-ci ne tient compte que de lui-même ; il se détache plus ou moins des valeurs de la société sans pour autant oublier celles qui ont un caractère moral et lui évitent de sombrer dans l'animalité. L'ère de transition que sont les années 1830-1850 est le moment privilégié de l'apparition d'un individu qui, en s'enrichissant lui-même, intellectuellement et moralement, participe à la refonte de la civilisation. Le clivage qui s'opère dans la conception de l'individu se caractérise alors par des changements d'ordre divers : la foi fait place à la science, l'élite à la culture de masse, la foi en Dieu à la foi en l'individu.

C'est ainsi que l'on peut dire que le *moi* évolue vers la découverte de son idéal d'unicité, quelque illusoire qu'elle soit. Par cette prise de conscience, il se libère progressivement d'un attachement traditionnel à une vérité absolue et universelle qui vaut pour tous et en tout temps. Les réflexions de Smiles au sujet de la capacité humaine à se prendre en main montrent à quel point le *moi* de l'individu devient un centre d'intérêt. Au lieu d'être méprisé parce qu'il est confondu avec l'égoïsme et la vanité, le *moi* se développe lentement. Si le *moi* semble alors en être au stade balbutiant de sa recherche d'autonomie, on constate cependant qu'il sème le doute en ce qui concerne l'existence d'une vérité suprême : comment une vérité unique pourrait-elle en effet survivre à la découverte de l'homme en tant qu'individu unique et autonome ?

Chapitre 8 :
In Memoriam, le déchirement du *moi*

8.1. Regard sur le siècle en marche

Jusqu'à présent, nous nous sommes intéressés au contexte social, historique et culturel qui explique, à notre sens, la fissure qui apparaît dans la conception que l'homme victorien se fait de l'individu. Les ouvrages de Mill et Smiles, et l'insistance sur l'indépendance de l'homme montrent effectivement que nous avons affaire à une transition. L'homme est face à son propre reflet et voit pour la première fois qu'il subit une crise d'ipséité : il ne se reconnaît plus et la valeur même de son identité devient un sujet de réflexion. Nous allons à présent prendre la poésie pour objet de notre réflexion et tourner les pages du plus célèbre poème de Lord Tennyson (1809-1892), *In Memoriam*. Cet ouvrage publié en 1850 retrace le cheminement émotionnel et intellectuel du poète à la suite de la mort de son ami intime, Arthur Hallam (1811-1833). C'est l'occasion pour Tennyson d'exprimer non seulement son chagrin mais aussi ses propres doutes quant à l'existence de Dieu et au malaise que les découvertes de la science lui inspirent. S'il ne refuse à aucun moment de croire en Dieu, il se questionne néanmoins sur la signification de la foi. Dans la biographie de Tennyson publiée par son fils, ce dernier nous rapporte les propos de son père au sujet de *In Memoriam* :

> Cela repose sur notre amitié, sur les fiançailles d'Arthur Hallam avec ma sœur, sur sa mort soudaine à Vienne, peu de temps avant la date du mariage, et sur son enterrement à Clevendon Church. Le poème se termine par le mariage de ma sœur Cecilia.[183]

Pour exorciser la souffrance qui le hante, Tennyson exprime à travers ses poèmes la peine et l'incompréhension qui l'assaillent. Louis Morel insiste sur le

[183] Hallam TENNYSON, *Alfred Lord Tennyson: A Memoir by His Son*, Londres : MacMillan, vol. 1, 1898, p. 304-305. « It is founded on our friendship, on the engagement of Arthur Hallam to my sister, on his sudden death at Vienna, just before the time fixed for the marriage, and on his burial at Clevedon Church. The poem concludes with the marriage of my youngest sister Cecilia. »

caractère particulièrement brillant d'Arthur Hallam[184]. Cette exceptionnalité du jeune homme, reconnue par ses contemporains, est une des raisons pour lesquelles Tennyson est particulièrement affecté par la mort du jeune homme, confronté à l'injustice d'une mort survenue trop tôt.

La rédaction de *In Memoriam*, entamée en 1833, quelques mois après la disparition d'Hallam, se termine en 1849 à l'occasion du mariage de l'une des sœurs du poète, fin qui semble annoncer un avenir plus radieux que la triste période qui a vu la naissance du texte. La construction de l'œuvre a également son importance car elle nous apprend beaucoup sur le contenu des poèmes. En effet, la structure temporelle de l'œuvre est particulière. Il s'écoule dix-sept années entre la mort d'Hallam et la publication des poèmes et, d'après les notes de Robert H. Ross dans l'édition anglaise à laquelle nous nous référons[185], Tennyson a rédigé *In Memoriam* en douze ans. Pourtant, l'histoire que contiennent les poèmes se déroule sur une période d'un peu moins de deux ans[186]. Cela revient à dire que les doutes et les espoirs exprimés par les poèmes sont organisés de façon à donner le sentiment d'une évolution de l'âme sur une période plus courte que celle de sa rédaction, une sorte de précipitation, au sens chimique du terme, des certitudes solidement ancrées et des découvertes troublantes, du connu et de l'inconnu, en un mot, du *moi* en tant que construction psychologique et de ce qui ne peut que l'inquiéter.

Ce deuil, bien qu'éternellement présent à l'esprit du poète, se trouve consolé au moment où la vie reprend ses droits : le mariage l'emporte sur le deuil, la vie sur la mort. La rédaction sporadique des poèmes et l'intention première de

---

[184] cf. Léon MOREL, « Avant-propos » de : Alfred, Lord TENNYSON, *In Memoriam*, traduit par Léon Morel, Paris : Hachette, 1898, p. ix. Morel écrit : « Entre autres témoignages, réunis par Lord Hallam Tennyson dans sa biographie de son père, on peut lire en quels termes d'estime enthousiaste Gladstone présageait, dès le collège d'Eton, un grand et glorieux avenir pour son jeune camarade. »

[185] Robert H. ROSS, « The Three Faces of In Memoriam », *in In Memoriam*, A Norton Critical Edition, New York : W. W. Norton & Company, 1973, p. 93-97.

[186] Voir à ce sujet l'analyse en détails de la progression des poèmes et des indications temporelles par : Andrew C. BRADLEY, « The Structure of In Memoriam (1910) », *in In Memoriam*, A Norton Critical Edition, New York : W. W. Norton & Company, 1973, p. 193 et suivantes.

Tennyson de ne pas les publier en font une œuvre particulièrement hétéroclite et à la fois pourtant cohérente : les passages de doute et d'errance précèdent les phases de révolte alors que parfois les vers s'apaisent pour laisser apercevoir la magnanimité et la sagesse du Seigneur. Tennyson explique alors :

> Cela devait être une sorte de *Divine Comédie*, avec une fin heureuse. Les sections qui le composent ont été écrites dans des endroits différents, et dans l'ordre dans lequel les phases de notre relation sont venues à ma mémoire et m'ont été suggérées. Je ne les ai pas écrites dans l'intention de les relier entre elles en un tout, ou de les publier, jusqu'à ce que je m'aperçoive que j'en avais écrit autant. Comme dans une pièce de théâtre, les différentes nuances de la peine sont présentées de façon dramatique, et ma conviction est que la peur, les doutes et les souffrances ne trouveront une réponse et une consolation qu'à travers la Foi en l'Amour de Dieu.[187]

Ainsi, bien loin d'exprimer de façon monocorde les différentes étapes du deuil, *In Memoriam* offre un portrait vivant de l'âme du poète, tantôt convaincu de l'amour divin, tantôt effrayé par une science qui rejette toute intention à l'origine de l'existence humaine. En exprimant ses tourments au sujet du sens de la vie, de la mort et du divin, Tennyson permet au lecteur de partager son cheminement et de progresser avec lui en direction d'une révélation. Alors qu'il questionne l'existence de Dieu et la possibilité d'une science qui explique tous les mystères de l'univers, Tennyson nous met face à l'état d'esprit qui caractérise le dix-neuvième siècle : le déchirement de la société dans de très nombreux domaines fait perdre de vue la place de l'homme. Dans ce marasme, il ne sait plus à quoi se référer : est-il toujours à l'image de Dieu ? Existe-il une vérité absolue inaccessible à l'entendement humain, qui puisse garantir à l'homme la vie éternelle et l'amour de Dieu ?

[187] Hallam TENNYSON, *Alfred Lord Tennyson: A Memoir by His Son*, *op. cit.*, vol. 1, p. 304-305. « It was meant to be a kind of *Divina Commedia*, ending with happiness. The sections were written at many different places, and as the phases of our intercourse came to my memory and suggested them. I did not write them with any view of weaving them into a whole, or for publication, until I found that I had written so many. The different moods of sorrow as in a drama are dramatically given, and my conviction that fear, doubts, and suffering will find answer and relief only through Faith in a God of Love. »

Les cent trente et une sections[188] qui composent *In Memoriam* suivent pourtant une évolution qui ne relève pas des divagations de l'esprit et on y discerne une progression logique du désespoir à la révolte, de la révolte au doute, du doute à la consolation. Les sections de la première partie, jusqu'à la section 27, décrivent la mort d'Hallam et son enterrement. Dans son avant-propos à l'édition française, Léon Morel écrit : « Les premières pièces sont surtout des cris de souffrance, l'évocation de souvenirs poignants, les balbutiements d'une âme qui chancelle sous un coup brutal, et pour qui toute lumière et toute vérité se sont voilées[189] ». Le caractère soudain du décès d'Hallam est un élément supplémentaire qui accroît le sentiment d'injustice et de stupeur. On retrouve ainsi dans le poème de Tennyson tous les éléments qui constituent habituellement le poème élégiaque : la cérémonie d'adieu, l'éloge des vertus du défunt, le chagrin puis l'acceptation et la consolation de sa perte ainsi que le souvenir de moments heureux. C'est après le premier Noël qui suit la mort d'Hallam que Tennyson commence à se pencher sur un autre aspect de son deuil : le questionnement qu'il suscite. D'après Morel :

> Un deuxième groupe de pièces nous montre la raison du poète aux prises avec les problèmes que soulève pour chacun de nous la mort des êtres chers. Toutes les phases par lesquelles peut passer une intelligence, qui demande à la mort son secret, se déroulent successivement devant nous. Ce sont d'abord l'incertitude et la révolte d'une négation désespérée, puis l'acceptation d'un calme encore précaire ; puis le retour à un espoir souvent combattu par le doute.[190]

C'est en effet dans ce deuxième mouvement, formé par les sections 28 à 77, que Tennyson évoque pour la première fois la possibilité d'une vie après la mort. Il s'était jusqu'alors concentré sur l'objet de son deuil et avait regretté la disparition de son ami. Dans ce deuxième groupe, il parle de la résurrection de Lazare (section 31) et évoque la vie éternelle : « De mon obscure vie il me faut

---

[188] *In Memoriam* est composé de cent trente et une sections, auxquelles viennent s'ajouter un prologue et un épilogue composés l'année précédant la publication.

[189] Léon MOREL, « Avant-propos » de : Alfred, Lord TENNYSON, *In Memoriam*, *op. cit.*, p. xi. Nous tenons à signaler que nous utilisons à dessein cette version datée de 1898 car elle témoigne du retentissement européen de l'œuvre. Cette traduction presque contemporaine montre à quel point le poème a pu marquer l'esprit de toute l'Europe.

[190] *Ibid.*

apprendre / Qu'à la vie à venir est un temps infini[191] » écrit-il dans un élan d'espoir, avant de retomber à nouveau dans le doute (section 34). Le groupe qui suit (jusqu'à la section 103) offre une vision plus optimiste de la vie. C'est le moment pour le poète de se consacrer à l'avenir et d'accepter la mort de son ami. Enfin, les dernières sections retracent les réflexions et les émotions du poète à partir du troisième Noël et jusqu'au mariage de Cecilia. « Dans le groupe des pièces finales, » écrit Morel, « nous voyons le poète revenir à la santé morale, et donner enfin une adhésion chaleureuse au dogme chrétien qui promet à son affection l'éternelle durée d'une autre vie[192] ». La composition du poème permet alors de suivre les mouvements de doute et de foi qui se succèdent dans l'esprit de Tennyson.

8.2. **Un texte chrétien**

Il faut ainsi attendre 1850 avant que le poème ne soit publié, qui plus est, anonymement. Pourtant, l'ouvrage ne tarde pas à connaître un succès inattendu et son auteur est bientôt révélé. Léon Morel propose sa traduction française en alexandrins en 1898 et permet de voir que l'influence de l'œuvre sur la seconde moitié du siècle est toujours aussi forte, et qu'elle traverse les frontières. Les doutes, les espoirs et l'affaiblissement de la foi des victoriens semblent rythmés par la lecture de cette œuvre phare. Dans l'avant propos de l'édition française de 1898, Léon Morel compare en effet le poème de Tennyson aux œuvres les plus lues au monde :

> Ce petit volume est devenu, après la Bible et Shakespeare, l'œuvre la plus généralement lue ou consultée, et la plus souvent citée dans tous les pays de langue anglaise. Il est donc un des documents auxquels on peut demander une révélation de l'âme d'un grand peuple. Il est encore un de ceux qui

[191] *Ibid.*, p. 28 ; Alfred, Lord TENNYSON, *In Memoriam*, New York : Norton & Company, A Norton Critical Edition, 1973, p. 23. « My own dim life should teach me this, / That life shall live for evermore ».

[192] Alfred, Lord TENNYSON, *In Memoriam*, *op. cit.*, p. xi.

> serviront le mieux à faire connaître aux historiens de l'avenir l'art et la pensée britanniques dans la seconde moitié du XIXe siècle.[193]

Il insiste d'ailleurs à de nombreuses reprises sur le caractère exceptionnel de *In Memoriam* et lui attribue des qualités qui égalent celles des œuvres de Shakespeare et le rendent emblématique de son temps : « Tout comme Shakespeare représente la philosophie de tous les temps, Tennyson, dans *In Memoriam* représente la philosophie de notre époque moderne[194] ». C'est à ce titre qu'« il convient de compter ce petit livre parmi les forces qui contribuent activement dans les sociétés anglo-saxonnes à la direction des croyances et à la formation des esprits[195] ». Alors que les œuvres de nombreux auteurs connaissent une gloire tardive, ou au contraire un oubli quasiment total après un court succès, *In Memoriam* de Tennyson marque les esprits de son temps et continue de susciter l'attention car il « est rempli des réflexions les plus sages sur la vie, la mort et l'immortalité[196] ». Morel ne tarit pas d'éloges au sujet de Tennyson et du poème, mettant en avant le fait que *In Memoriam* ne se contente pas d'être l'expression de l'émotion particulière d'un artiste mais qu'elle comprend « l'esprit du siècle », les doutes et les attentes de tous les victoriens. À la fois expression d'un *moi,* qui veut se confronter à lui-même et à son clivage intérieur, et de la voix de l'humanité, le poème montre la tension entre le désir d'individuation et l'impossibilité de céder à l'égoïsme du *moi*.

> L'une des choses les plus remarquables à propos de *In Memoriam* fut sa popularité auprès des contemporains de Tennyson. Cela semblait être une réponse tellement satisfaisante aux problèmes de l'existence, en particulier

---

[193] *Ibid.*, p. vii.

[194] John P. FRUIT et Henry E. SHEPHERD, « Some Phases of Tennyson's in "Memoriam": Discussion », *Publications of Modern Language Association*, 5, Proceedings, 1890, p. xii. « 'In Memoriam' is full of the wisest reflections upon life and death and immortality. […] As Shakespeare represents the philosophy of all the ages so Tennyson in 'In Memoriam' represents the philosophy of our modern times. »

[195] Alfred, Lord TENNYSON, *In Memoriam*, *op. cit.*, p. viii.

[196] John P. FRUIT et Henry E. SHEPHERD, « Some Phases of Tennyson's in "Memoriam": Discussion », *op. cit.*, vol. 5, Proceedings, p. xii. « 'In Memoriam' is full of the wisest reflections upon life and death and immortality. […] As Shakespeare represents the philosophy of all the ages so Tennyson in 'In Memoriam' represents the philosophy of our modern times. »

> ceux posés pas le conflit entre religion et science, que les victoriens le serraient sur leur cœur pour remplacer la consolation offerte par la Bible.[197]

C'est d'ailleurs à ce titre, et pour son acceptation finale de l'idée que Dieu est amour, que *In Memoriam* devient le livre de chevet de la reine Victoria à la mort du Prince Albert son époux en 1861. Le retour à la foi chrétienne et à l'amour de Dieu sert de réconfort aux victoriens endeuillés ou pénétrés par le doute. Comme beaucoup d'autres écrivains, Charles Kingsley, lorsqu'il fait le commentaire de *In Memoriam* en 1850, explique que le texte est empreint de noblesse chrétienne. Cette idée d'une foi qui s'affirme se retrouve chez beaucoup d'auteurs. Faisant abstraction du doute qui agite le poète, ses contemporains les plus attachés à la religion ne voient dans l'œuvre qu'un éloge de l'amour divin, une consolation de tous les maux à travers la grâce du Seigneur. Hallam Tennyson confirme ce sentiment dans la biographie dont il est l'auteur :

> Assurément, la religion n'était pas pour lui une abstraction nébuleuse. Il insistait régulièrement sur sa croyance personnelle en ce qu'il appelait les Vérités Éternelles ; en un Dieu Tout-Puissant, Omniprésent et Aimant, Qui S'était révélé à travers l'attribut humain du plus grand amour désintéressé ; en la liberté de la volonté humaine ; et en l'immortalité de l'âme.[198]

Pourtant, cette foi sereine à laquelle aboutit Tennyson ne semble pas aller de soi. Son éducation à Cambridge, les influences qu'il y a reçues et le traumatisme de la mort d'Hallam participent de la construction de sa réflexion et de ses doutes au sujet du divin et de la finalité de l'homme. Dans son article « Hallam and Tennyson: The « Theodicaea Novissima » and *In Memoriam* », Philip Flynn explique que la transition qui caractérise le dix-neuvième siècle se ressent dans le domaine universitaire. Il écrit au sujet de Cambridge que « l'université était dans

---

[197] George O. MARSHALL, « In Memoriam (1963) », *in In Memoriam*, New York : Norton & Company, A Norton Critical Edition, 1973, p. 101. « One of the most remarkable things about *In Memoriam* was its popularity with Tennyson's contemporaries. It seemed to be such a satisfactory answer to the problems of existence, especially those raised by the struggle between religion and science, that the Victorians clasped it to their bosoms to supplement the consolatio offered by the Bible. »

[198] Hallam TENNYSON, *Alfred Lord Tennyson: A Memoir by His Son*, *op. cit.*, vol. 1, p. 311. « Assuredly Religion was no nebulous abstraction for him. He consistently emphasized his own belief in what he called the Eternal Truths ; in an Omnipotent, Omnipresent and All-loving God, Who has revealed Himself through the human attribute of the highest self-sacrificing love ; in the freedom of the human will ; and in the immortality of the soul. »

une période de transition théologique[199] ». En effet, c'est à cette période que de nombreuses influences nouvelles voient le jour dans l'université. Les programmes de cours incluent l'argument de William Paley sur l'intention divine, les étudiants échangent leurs opinions sur la philosophie germanique et F. D. Maurice et John Sterling forment les « Apôtres » de la pensée de Coleridge.

Parmi ces influences, nous souhaitons nous arrêter sur celle de Paley. L'argument de la montre, qu'il développe dans *Natural Theology* (1802), met en avant la volonté de création des organismes complexes. C'est-à-dire que l'homme qui trouve une montre comprendra qu'elle a été créée par un horloger, avec des mécanismes et des matériaux spécifiques, dans le but de donner l'heure. Cette intentionnalité se retrouve dans les organismes complexes qui peuplent la terre : le principe du fonctionnement de l'œil, par exemple, ne laisse pas la place au hasard et il est impossible de ne pas penser qu'il s'agisse là d'une intervention et d'une intention de créer. C'est de cette façon que William Paley justifie l'existence de Dieu. Nous retrouvons d'ailleurs cet argument d'intention dans l'œuvre de Darwin : l'évolution des espèces relève d'une intention. La précision de la création et la direction de l'évolution rejettent l'idée du hasard pour mettre en avant l'existence d'un but, d'une fonction de toute chose créée. Les théories qui circulent à Cambridge sont la preuve d'une interrogation sur l'existence de Dieu, sur l'intentionnalité du divin, sur le « but » ou plutôt la place de l'homme.

> Sa volonté de croire était forte. Sa sympathie pour le message chrétien était certainement profonde. Mais il ne pouvait se résoudre à sauter le pas à la façon intuitive d'Hallam en construisant sa foi à partir de ses propres besoins vers une acceptation de la consolation chrétienne.[200]

Comme l'explique Hallam Tennyson dans ce passage, la justification très personnelle de la foi que développe Hallam dans « Theodicaea Novissima » ne satisfait pas pleinement le besoin de Tennyson de se raccrocher à autre chose que

---

[199] Philip FLYNN, « Hallam and Tennyson: The "Theodicaea Novissima" and In Memoriam », *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 19, n° 4, Automne 1979, p. 705. « The University was in a period of theological transition. »

[200] *Ibid.*, p. 716. « His will to believe was strong. His sympathy with the Christian message was probably deep. But he could not bring himself to make Hallam's intuitive leap of faith from his own needs to an acceptance of Christian consolation. »

la simple certitude de l'amour de Dieu. A partir de ce moment, le deuxième mouvement de *In Memoriam* peut commencer.

8.3. **Entre religion et science : le doute de Tennyson**

L'évolution des mentalités que nous avons étudiée dans les précédents chapitres nourrissent l'œuvre de Tennyson et s'en nourrissent. C'est parce que l'époque pose la question de l'existence de Dieu, de la place de l'homme et des vérités de la science que Tennyson n'accepte pas la mort de son ami et se retrouve tiraillé entre l'amour de Dieu et le sentiment d'injustice qui l'anéantit. Il est en proie à toutes les émotions qui caractérisent le deuil et il les éprouve successivement comme autant de vagues qui viennent successivement écraser l'émotion qui précède. Si beaucoup ont donc noté les aspects religieux de l'œuvre, il ne faut surtout pas négliger l'importance du doute et du questionnement. T.S. Eliot note à ce propos que le poème est religieux car il ne prône pas une foi aveugle mais au contraire une véritable réflexion qui conduit à la reconnaissance incontestable de l'existence de Dieu et de son amour pour l'homme. Il écrit cette phrase, reprise par un très grand nombre de critiques : « Ce n'est pas religieux à cause de la qualité de sa foi mais à cause de la qualité de son doute[201] ». En s'interrogeant sur le sens de la vie et de la foi, Tennyson se pose les questions qui n'ont habituellement pas leur place dans le culte religieux car elles poussent l'individu à remettre en cause sa foi. En effet, Willey remarque que « les doutes, les craintes, les découragements, les questions et les conjectures qui rendent [le recueil] humainement émouvant n'auraient pas pu exister dans un esprit pourvu des solutions chrétiennes[202] ».

---

[201] Thomas S. ELIOT, « In Memoriam (1963) », *in In Memoriam*, New York : Norton & Company, A Norton Critical Edition, 1973, p. 177. « It is not religious because of the quality of its faith but because of the quality of its doubt. »

[202] Basil WILLEY, « In Memoriam (1956) », *in In Memoriam*, New York : Norton & Company, A Norton Critical Edition, 1973, p. 154. « The doubts, misgivings, discouragements, probings and conjectures which make it humanly moving could not have existed in a mind equipped with the Christian solutions. »

C'est sans doute sous l'influence de l'univers de réflexion, de questionnement et d'échanges que représente Cambridge que Tennyson rédige les premiers poèmes qui composent *In Memoriam*. Le recueil s'apparente alors à une élégie, les lamentations d'un artiste privé de son plus cher ami, et est aussi un moment de réflexion sur les raisons de ce chagrin, de cette mort, de toute mort et des raisons d'exister de l'homme. Les lectures de Tennyson lui ouvrent des horizons jusqu'alors insoupçonnés : en 1837, il lit *Principles of Geology* de Lyell et se retrouve confronté à un univers sans but qui répète inlassablement des mouvements incohérents qui changent la face du monde mais ne témoignent d'aucun dessein identifiable. Eleanor B. Mattes écrit à ce sujet : « il est facile de voir que le voile d'assurance que Tennyson avait tissé dans les premières sections écrites semble détruit par sa lecture de Lyell[203] ». Ce à quoi Eliot ajoute : « Tennyson s'inquiète de l'idée d'un univers mécanique ; il est naturellement attiré, en se lamentant de la perte de son ami, par l'espoir de l'immortalité et d'une réunion après la mort[204] ».

Après l'élégie qui met l'accent sur le vide que crée la mort d'Hallam, Tennyson revient dans le moment présent pour se poser les questions que lui inspire son chagrin. La mort devient pour lui incompréhensible : comment un homme aux si grandes qualités peut-il être rappelé à Dieu alors qu'il était promis à un destin exceptionnel ? C'est cette question qui sème le doute dans l'esprit du poète. Nous entendons par doute cet état d'esprit qui pousse Tennyson à remettre en question la plupart des valeurs et des croyances qui étaient siennes. Se pose alors la question de l'utilité de l'homme ? De sa place dans l'univers ? De l'existence de Dieu ? Et de l'immortalité ? L'incompréhension à laquelle le poète est en proie ne permet plus à la religion d'être le soutien et la solution qu'elle

[203] Eleanor B. MATTES, « The Challenge of Geology to Belief in Immortality and a God of Love (1951) », *in In Memoriam*, New York : Norton & Company, A Norton Critical Edition, 1973, p. 124. « It is easy to see how the fabric of assurance that Tennyson had woven in the earlier-written sections seemed destroyed by his reading of Lyell. »

[204] Thomas S. ELIOT, « In Memoriam (1963) », *op. cit.*, p. 176. « Tennyson is distressed by the idea of a mechanical universe ; he is naturally, in lamenting his friend, teased by the hope of immortality and reunion beyond death. »

représentait jusqu'alors. Le développement de la science, le relâchement des mœurs, la perte de foi contribuent tous au questionnement vital de Tennyson.

> Même si Tennyson était réceptif d'un certain point de vue à la conception romantique qu'avaient Wordsworth et Shelley de la nature, la *Géologie* de Lyell avait décrit trop vivement une nature « aux crocs ensanglantés » pour qu'il embrassât complètement la position panthéiste de cette époque. Et même s'il se raccrochait aux assertions de Carlyle que la croyance intuitive de l'homme en Dieu et en l'immortalité était plus valable que les preuves scientifiques qui la mettaient à l'épreuve, il n'était pas entièrement préparé à écarter ces mêmes preuves.[205]

Nous nous proposons d'étudier dans ce chapitre trois sections de *In Memoriam* pour voir l'évolution qui caractérise le poète, de l'expression de son désespoir à celui de sa foi en Dieu mais aussi en l'homme. La section 56, à laquelle nous allons nous intéresser en premier lieu, se prête parfaitement à nos propos car elle est l'expression du doute auquel Tennyson est en proie et qui lui fait voir la nature et le monde sous un jour pessimiste et empreint de désillusion.

'So careful of the type?' but no.
From scarped cliff and quarried stone
She cries, 'A thousand types are gone:
I care for nothing, all shall go.

'Thou makest thine appeal to me:
I bring to life, I bring to death:
The spirit does but mean the breath:
I know no more.' And he, shall he,

Man, her last work, who seem'd so fair,
Such splendid purpose in his eyes,
Who roll'd the psalm to wintry skies,
Who built him fanes of fruitless prayer,

[205] Eleanor B. MATTES, « Further Reassurances in Herschel's Natural Philosophy and Chamber's Vestiges of Creation », *in In Memoriam*, New York : Norton & Company, A Norton Critical Edition, 1973, p. 128. « Atlhough Tennyson in certain moods responded to Wordsworth's and Shelley's romanticist view of nature, yet Lyell's *Geology* had too vividly depicted a nature 'red in tooth and claw' for him to embrace pantheism consistently at this time. And although he grasped at Carlyle's assertions that man's intuitive belief in God and immortality is more valid than the scientific evidence which challenged it, he was not prepared wholly to dismiss this evidence. »

Who trusted God was love indeed
And love Creation's final law-
Tho' Nature, red in tooth and claw
With ravine, shriek'd against his creed-

Who loved, who suffer'd countless ills,
Who battled for the True, the Just,
Be blown about the desert dust,
Or seal'd within the iron hills?

No more? A monster then, a dream,
A discord. Dragons of the prime,
That tare each other in their slime,
Were mellow music match'd with him.

O life as futile, then, as frail!
O for thy voice to soothe and bless!
What hope of answer, or redress?
Behind the veil, behind the veil.[206]

Dès la première strophe du poème, la nature est hostile. Dans la version originale, « she » apparaît au troisième vers et ne fait pas référence à la Mère Nature mais à une sorte de monstre cruel qui s'adresse à l'homme. Le terme « monster » apparaît d'ailleurs à la sixième strophe. Les « thousand types » (« mille espèces ») qui ont successivement péri ramènent l'homme à sa condition d'animal parmi les autres ; aucune distinction n'est faite entre l'homme et la multitude puisque dans tous les cas, comme le dit la Nature personnifiée : « all shall go » (« tout retourne au néant »). Cette référence réveille en nous le souvenir du passage de la Genèse où il est écrit : « Tu es né poussière et tu retourneras à la poussière[207] ». Condamné à naître et mourir sans raison, comme l'indique le vers 6 : « I bring to life, I bring to death » (« Je conduis à la mort aussi bien qu'à la vie »), l'homme n'a d'autre choix que de subir son existence sans finalité.

[206] Alfred, Lord TENNYSON, *In memoriam*, *op. cit.*, p. 35-36. La traduction française de Léon Morel se trouve à l'annexe A. C'est à cette traduction française qu'il sera fait référence au fil du texte.

[207] *The Holy Bible, King James Version*, *op. cit.*, 3:19. « For dust thou art, and unto dust shalt thou return. »

L'existence même de son âme est niée en étant comparée à un misérable souffle, « breath ». Les desseins, psaumes et temple qui représentent l'espoir en un Dieu bienveillant ne trouvent aucun écho dans le néant qui les entoure. Le deuxième hémistiche du vers 8, « And he, shall he » (« Devons-nous donc penser ») est le début d'une question qui se prolonge jusqu'à la fin de la cinquième strophe et qui explique ce qu'est l'homme ; l'homme qui aime Dieu, qui chante des psaumes, qui lutte pour le vrai, etc., comment est-il récompensé si ce n'est par la perte de son identité, par son anéantissement sur Terre et dans l'au-delà ?

Bien que la plupart des vers soient formulés comme des interrogations, le doute est remplacé peu à peu par le désespoir et les vers se transforment en questions purement rhétoriques. La désillusion s'intensifie au fil des vers passant de « splendid purpose » (« splendides desseins ») à « fruitless prayer » (« stérile prière »), l'amour de Dieu laisse place aux crocs ensanglantés de la Nature. La lutte pour survivre prive l'homme de toute aspiration à une vie empreinte de spiritualité ; rien n'existe hors de la vie terrestre, et l'injustice et les tourments endurés par l'humanité ne recevront aucune consolation. C'est bien ainsi que Tennyson, à ce stade de sa douleur, voit ce monde si dépourvu de pitié, d'amour et de justice. La mort de son ami, au lieu d'être considérée comme le début d'une nouvelle existence auprès de Dieu, n'a plus aucune valeur et ne laisse pas non plus d'espoir concernant la mort des autres hommes et du poète lui-même. La noirceur du poème vient alors également de ce cri désespéré du poète qui perçoit l'inutilité de son existence et est confronté à sa propre mort. Alors que l'homme s'est battu pour « the True, the Just », traduit par Morel par « le Vrai, pour le Juste et le Bien », il attend en vain l'amour de Dieu. C'est d'ailleurs cette notion d'attente vaine d'un monde juste, vrai et éternel qui fait préférer à Tennyson la période préhistorique, dans laquelle il associe le dinosaure à l'image mythique du dragon, à une vie qui donne le faux espoir d'un Paradis. Le rêve désigné à la sixième strophe est alors la foi qui berne l'homme en le blessant doublement : parce qu'il attend une vie éternelle, et parce qu'il ne l'obtiendra pas. Tennyson fait enfin appel à Hallam dans la dernière strophe. Le jeune défunt est la voix capable

de redonner espoir et d'être la preuve de l'amour de Dieu. Le dernier vers du poème, « Behind the veil, behind the veil[208] » offre au lecteur une impression d'enfermement et de solitude par la répétition de la même expression. La traduction française de 1898 de ce vers s'emploie à traduire l'idée de répétition et se transforme en accumulation de termes pesants : « épais, noir, immobile. »

A ce moment du recueil, le doute de Tennyson s'oriente passagèrement mais incontestablement vers une perte de la foi chrétienne : l'image de Dieu s'atténue et seule reste devant l'homme une nature impitoyable qui fait de ce dernier un animal qui vit, erre et meurt sans but. Nous voyons à travers cette brève analyse du poème que les doutes qui assaillent Tennyson sont soutenus et influencés par la science de son temps ; l'allusion aux dragons et à l'extinction de certaines espèces donne un aspect morbide au texte en créant un paysage fait de créatures effrayantes et mortes. « Cliffs », « stone » (v. 2), « desert » (v. 19) et « slime » (v. 23) (la falaise, les roches, le désert et les eaux gluantes) renforcent l'aspect inhospitalier du paysage et la stérilité des espoirs et des prières de l'être humain. Pourtant, ce poème n'est que l'expression d'un état d'âme passager du poète, qui avec le temps, et après avoir éprouvé des émotions de soulagement, de peur, de révolte ou encore de découragement, va trouver l'équilibre en acceptant le passé et en conciliant sa foi en Dieu et les révélations de la science.

8.4. **L'équilibre retrouvé**

Cette Nature « red in tooth and claw », aux crocs ensanglantés, qui s'est offerte à nous n'est qu'une part de la réflexion de Tennyson et il propose bientôt une vision bien plus optimiste de l'existence, de la foi et de l'avenir. Peu à peu, alors que la douleur vive de la perte d'Hallam s'atténue, Tennyson contemple la possibilité d'une réconciliation de la science avec la foi chrétienne. Ses lectures le confortent dans l'idée que les écrits de Lyell proposent une vision pessimiste de la création de la Terre. En 1843, il lit *A Preliminary Discourse on the Study of*

[208] En français : « derrière le voile, derrière le voile ».

Natural Philosophy écrit, comme nous l'avons mentionné, par Herschel plus d'une dizaine d'années auparavant. Il consulte également l'ouvrage de Chambers auquel nous avons déjà fait référence, *Vestiges of the Natural History of Creation.* Ces lectures lui donnent une compréhension nouvelle de la possible compatibilité qui existe entre les preuves scientifiques des changements de la Terre et de l'homme et les preuves spirituelles de l'existence et de l'amour de Dieu. D'ailleurs, avant la publication de *On the Origin of Species* de Darwin, d'autres penseurs, scientifiques et philosophes se sont employés à démontrer la finalité d'une évolution des civilisations, du monde et des hommes. Willey reprend cette idée lorsqu'il écrit :

> La vérité est que l'idée d'un déroulement, d'un développement ou d'une 'évolution' continus étaient dans l'air depuis la fin du dix-huitième siècle, préfigurés par exemple par Kant, Goethe et Lamarck. Ce que fit Darwin fut de rassembler des preuves, non pas de l'existence même de l'évolution, mais de son fonctionnement.[209]

C'est à partir du moment où Tennyson comprend que l'homme n'est pas voué à errer en vain mais que chaque changement de la configuration du monde est mû par des forces – qu'elles soient ou non d'ordre divin – qui tendent à une amélioration, que le poète voit s'ouvrir devant lui l'espoir d'une vie qui a un sens. Dans son article, « 'Meaning' in Tennyson's *In Memoriam* », Henry Kozicki écrit : « On peut dire que le personnage de Tennyson dans *In Memoriam* passe du désespoir à la joie parce qu'il découvre qu'en fin de compte tous les événements passés, caractérisés par le désastre et la mort, ont un 'sens'[210] ». Ce commentaire rejoint notre propos quant à l'existence d'un sens de la vie. Fort de cette pensée, Tennyson écrit la section 118, souvent comparée à la section que nous venons de commenter pour leur contenu et leur forme diamétralement opposés. Selon Mattes :

---

[209] Basil WILLEY, « In Memoriam (1956) », *op. cit.*, p. 159. « The truth is that the idea of continuous unfolding, development or 'evolution' had been in the air since the latter part of the eighteenth century, being foreshadowed for example by Kant, Goethe, and Lamarck. What Darwin did was to collect evidence, not for the fact of evolution, but for the mode of its operation. »

[210] Henry KOZICKI, « "Meaning" in Tennyson's In Memoriam », *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 17, n° 4, Automne 1977, p. 673. « The persona of Tennyson's *In Memoriam* can be said to move from despair to happiness because he discovers the whole past, characterized by disaster and death, has « meaning » after all. »

> En réexaminant les preuves du passé, apparemment plus à travers le regard de Chambers que de Lyell, il considéra que cela menait non pas à l'extinction mais au progrès. L'homme doit alors se considérer, non pas comme un fossile en devenir – ce qui est le cauchemar de Tennyson dans la section 56 – mais « l'avant-coureur d'une plus noble race » (118:14)[211].

Ce nouvel homme, esquisse d'un homme encore plus grand, comprend l'idée de l'évolution et accepte de jouer un rôle dans la finalité de l'humanité. Le ton du poème change alors pour transmettre l'espoir que ressent le poète.

Contemplate all this work of Time,
The giant labouring in his youth;
Nor dream of human love and truth,
As dying Nature's earth and lime;

But trust that those we call the dead
Are breathers of an ampler day
For ever nobler ends. They say,
The solid earth whereon we tread

In tracts of fluent heat began,
And grew to seeming-random forms,
The seeming prey of cyclic storms,
Till at the last arose the man;

Who throve and branch'd from clime to clime,
The herald of a higher race,
And of himself in higher place,
If so he type this work of time

Within himself, from more to more;
Or, crown'd with attributes of woe
Like glories, move his course, and show
That life is not as idle ore,

[211] Eleanor B. MATTES, « Further Reassurances in Herschel's Natural Philosophy and Chamber's Vestiges of Creation », *op. cit.*, p. 133. « As he re-examined the evidence of the past, apparently with the eyes of Chambers rather than of Lyell, he found that it pointed not so much to extinction as to progress. Man must therefore think of himself, not as a prospective fossil – Tennyson's nightmare in section 56 – but as 'the herald of a higher race' (118:14). »

But iron dug from central gloom,
And heated hot with burning fears,
And dipt in baths of hissing tears,
And batter'd with the shocks of doom

To shape and use. Arise and fly
The reeling Faun, the sensual feast;
Move upward, working out the beast,
And let the ape and tiger die.[212]

Le premier vers s'ouvre sur une apostrophe au lecteur, ou au genre humain : nous contemplons la beauté d'un monde forgé par le Temps. L'humain à cet instant n'est plus la bête désœuvrée que présentait la section 56 mais bien une race noble et pérenne, associée aux valeurs de « love and truth », amour et vérité, traduits par Morel par « tendresse » et qui, contrairement au limon, inscrivent leur existence dans la durée. Dans la seconde strophe, l'idée d'une vie après la mort est cette fois bien présente. Tennyson n'a plus peur d'une vie terrestre qui n'offre rien de plus mais pense que les morts profitent de la vie éternelle et il insiste sur la finalité de cette vie auprès de Dieu. Dans la même strophe, la version originale fait une allusion à la science que l'on ne retrouve pas dans la traduction française : le vers 7 fait référence à « they say », « ils disent, » c'est-à-dire les scientifiques. Cette fois, la parole de la science semble s'accorder avec la vision que Tennyson a du monde. Tennyson poursuit sa réconciliation de la science et de la création en offrant en quatre vers un résumé brillant de l'histoire de la formation de notre planète. Il s'appuie sur les théories de Laplace et compare la Terre à une nébuleuse qui s'est transformée *par hasard*, et il convient d'insister sur ce point, en une Terre propice à l'apparition de l'homme. Le hasard existe donc dans la création du monde, avant l'intervention d'une volonté divine. Après une strophe consacrée à la conception scientifique de la création de la Terre, Tennyson fait l'éloge de la race humaine. Il inscrit l'homme dans le processus de l'évolution en faisant de ce dernier le premier d'une race plus noble : « herald of ahigher race »

[212] Alfred, Lord TENNYSON, *In memoriam*, *op. cit.*, p. 78-79. La traduction de Léon Morel se trouve à l'annexe B.

(v. 14) au lieu de le condamner à périr comme les mille espèces mentionnées dans la section 56. Les termes « herald » (« avant-coureur ») (v. 14) et « from more to more » (« éternel progrès ») (v. 17) témoignent du changement dans la pensée de Tennyson, l'homme, en tant qu'individu, ne fait qu'un pas sur Terre, mais l'humanité, elle, avance au rythme du temps. Cela signifie qu'elle est la preuve de l'évolution et de l'amélioration des êtres sur Terre.

Enfin, la dernière strophe met en scène une faune bien étrange : l'évolution de l'espèce passe par la recherche de l'amélioration et le fait de tendre vers les hauteurs, « upward » (v. 27) ; alors défilent devant nous le Faune, la bête, le singe et le tigre, « Faun », « beast », « ape », « tiger » (v. 26-28). Tous ramènent l'homme à sa condition antérieure et moins glorieuse, à ses bas instincts : le Faune, mi-homme, mi-animal est emblématique de cette contradiction entre la raison et l'instinct animal. Quand à la bête, au singe et au tigre, ils nous rappellent l'ascendance de l'homme, la violence animale et l'absence de progrès. En ce sens, le poème se termine sur l'éloignement de l'animal mais reconnaît tout de même sa proximité avec l'homme. En fin de compte, Tennyson parvient à une solution qui le satisfait et qui lui permet de trouver le réconfort dans l'idée que l'immortalité de l'âme, accordée par Dieu, va de pair avec l'immortalité de l'humanité qui existe à travers l'évolution. Science et religion se rejoignent pour justifier la place de l'homme et de sa finalité. L'homme ne naît pas pour mourir mais pour participer à l'évolution de l'humanité et pour obtenir le salut auprès du Seigneur. Alors qu'il penchait en faveur d'un individualisme qui s'intéressait au *moi* dans son autonomie ontologique, Tennyson fait marche arrière pour replacer l'homme dans le giron de la communauté, comme pièce du puzzle de l'espèce humaine.

Les deux sections que nous avons commentées représentent, à notre avis, deux étapes bien distinctes dans l'évolution émotionnelle et intellectuelle du poète. Alors que la section 56 s'inspire des théories assez pessimistes de Lyell qui estime que l'évolution n'est pas cumulative mais circulaire et s'effectue au hasard et sans but, la section 118 voit se dessiner un espoir à travers une science qui présente l'évolution comme un mouvement qui a pour but l'amélioration de la race humaine et de la Terre sur laquelle elle vit. En incluant la notion de dessein, de finalité de la vie, la science de Herschel, Chambers, et plus tard Darwin,

redonne espoir et permet de concilier science et dessein divin. L'extinction de l'espèce humaine que craignait Tennyson dans la section 56 laisse place à une amélioration constante, voulue par Dieu, qui rend l'homme meilleur et permet d'envisager un avenir radieux.

8.5. **De l'humanité à l'individu**

Le dernier volet de notre analyse de *In Memoriam* s'intéresse à la place que Tennyson accorde à l'individu dans sa quête de Dieu et de la Vérité. En effet, jusqu'à présent, l'homme et l'humanité ont été associés pour parvenir à la certitude que l'humanité progresse et évolue grâce à la participation de chaque individu. C'est parce que l'homme est sur Terre dans un but précis que son origine divine est justifiée. Tennyson se refuse à croire que le doute qu'il a éprouvé, le rejet violent de sa foi, puis son ultime réalisation dans l'amour de Dieu et la compréhension de la finalité de l'espèce, lui soient propres. Il désire y associer le reste des hommes pour ne pas se retrouver seul face à ses aveux. Le deuil qu'il vit et qui le confronte à toutes ces questions, le confronte également à sa propre identité, son individualité et sa propre finalité sur Terre. Comme l'écrit Robert H. Ross dans son analyse de *In Memoriam* « Tennyson était gêné à l'idée de s'être offert au regard du public en faisant de son chagrin privé et subjectif l'objet d'un profit public et poétique[213] ». Il semble se défendre d'avoir ouvert son cœur en prenant pour narrateur l'humanité entière. Il « universalise » alors ses propos en les inscrivant dans l'état des connaissances scientifiques de son temps :

> Comme Tennyson, dans la tradition élégiaque, universalise son chagrin personnel à propos de la mort d'Hallam, il était inévitable qu'il l'ait fait en toute connaissance des dilemmes métaphysiques, religieux et éthiques imposés aux victoriens par les récentes découvertes et hypothèses dans les

[213] Robert H. ROSS, « The Three Faces of In Memoriam », *op. cit.*, p. 93. « Tennyson […] lived uneasily with the suspicion that […] he had laid himself open to the charge of making public, poetic capital out of his private, subjective grief. »

> domaines scientifiques tels que la géologie, l'astronomie, la paléontologie, l'évolution et la Critique Radicale.[214]

Ainsi, Tennyson ne pense pas être seul à éprouver le doute. Son fils rapporte d'ailleurs ses propos : « Il faut garder à l'esprit qu'il s'agit d'un poème, *pas* d'une biographie réelle. […] 'Je' n'est pas toujours l'auteur qui parle pour lui-même, mais la voix de la race humaine qui s'exprime à travers lui[215] ».

Comme nous l'avons dit précédemment, si *In Memoriam* a connu et connaît toujours aujourd'hui un tel succès, c'est parce que le poème ne fait pas que raconter les errances et les doutes d'un seul homme mais au contraire parce qu'il pose les questions que tout être humain se pose en tant qu'individu autonome et individu social appartenant à une communauté. C'est donc cette « voix de la race humaine » qu'entend le lecteur. Cette sorte d'universalité qui fait la renommée du poème repose sur l'ancrage de *In Memoriam* dans son temps – grâce à la réutilisation et à l'analyse des découvertes scientifiques – mais aussi sur l'aspect intemporel de l'œuvre. En posant les questions fondamentales de l'origine et de la raison d'être de l'homme, Tennyson questionne de manière plus ou moins directe la notion d'individu. En effet, en se reconnaissant comme créature divine ou comme créature qui résulte de l'évolution, l'homme affirme son identité profonde. Ce questionnement sur l'identité se fait à travers la section 45 qui met en scène l'enfant qui naît et qui finit par prendre conscience de sa position en tant qu'individu isolé, donc d'un processus d'identification.

---

[214] *Ibid.*, p. 95-96. « As Tennyson, in the elegiac tradition, universalized his individual grief over Hallam dead, it was inevitable that he should have done so in full awareness of the metaphysical, religious, and ethical dilemmas being forced upon thoughtful Victorians by the recent findings and hypotheses in such scientific fields as geology, astronomy, paleontology, evolution, and the Higher Criticism. »

Nous tenons à rappeler ici que la Critique radicale est une branche de l'analyse littéraire issue de la tradition germanique, dont ont fait partie Samuel Taylor Coleridge et George Eliot, qui s'attache à rechercher l'origine des textes bibliques.

[215] Hallam TENNYSON, *Alfred Lord Tennyson: A Memoir by His Son*, *op. cit.*, vol. 1, p. 304-305. « It must be remembered […] that this is a poem, *not* an actual biography. […] 'I' is not always the author speaking of himself, but the voice of the human race speaking thro' him. »

The baby new to earth and sky,
What time his tender palm is prest
Against the circle of the breast,
Has never thought that 'this is I:'

But as he grows he gathers much,
And learns the use of 'I,' and 'me,'
And finds 'I am not what I see,
And other than the things I touch.'

So rounds he to a separate mind
From whence clear memory may begin,
As thro' the frame that binds him in
His isolation grows defined.

This use may lie in blood and breath,
Which else were fruitless of their due,
Had man to learn himself anew
Beyond the second birth of Death.[216]

Cette section illustre la quête du poète quant au dessein de Dieu dans la création de l'homme. Tennyson ne peut se résoudre à croire que l'humanité n'est sur Terre que par le hasard d'une agglomération fortuite de matière, même si nous avons vu qu'il reconnaît la formation de la Terre due au hasard. Il révèle dans ce poème que la prise de conscience par l'individu de la façon dont son identité s'est construite est la preuve que la vie n'est pas vaine : nous nous connaissons car nous sommes des êtres conscients, créés par Dieu, et nous utiliserons cette connaissance de nous-mêmes dans la vie qui nous attend après la mort. La seconde naissance, terme à connotation hautement religieuse, désigne la certitude d'une suite. La vie n'est pas une fin en soi, faute de quoi elle ne serait qu'une perte de temps, de sang, d'air et du reste. L'identité permet à l'homme de devenir un individu unique. C'est en ce sens que Tennyson espère avoir raison : si l'homme vit pour se connaître et garde après sa mort le souvenir de sa vie passée,

[216] Alfred, Lord TENNYSON, *In memoriam*, *op. cit.*, p. 29-30. La traduction française se trouve à l'annexe C.

alors il peut espérer être réuni dans l'au-delà avec ceux qu'il a côtoyés sur Terre. Revoir Hallam devient alors possible, si celui-ci a conservé le souvenir de sa vie.

La première strophe de la section présente « l'enfant » et ses petites mains, au sein de sa mère, inconscient de son existence et de sa place dans l'univers. Les réflexions qu'il fait – « This is I » (v. 4) (« Le Moi c'est telle chose »), puis « I am not what I see / And other than the things I touch » (v. 7-8) (« Je ne suis rien de ce que je vois, / Et suis autre qu'aucun objet que ma main presse ») – donnent au lecteur le sentiment d'un questionnement réfléchi et sage. Par la bouche du poète, l'enfant prononce des mots qui ne semblent pas lui appartenir mais être plutôt ceux que pourrait prononcer un homme en pleine réflexion sur la construction de son identité : si je ne suis pas l'autre, si je ne suis pas l'objet, qui suis-je ? L'esprit conscient qui s'exprime peu à peu symbolise le moment où l'humain se reconnaît en tant qu'individu. Il accomplit son ipséité à travers la contemplation de sa propre image. L'individu qui poursuit le même cheminement que Tennyson peut aussi parvenir à cette conclusion : l'image que l'homme victorien a de son *moi* est en train de changer. Un singe semble se refléter là où le Dieu aimant et bienveillant se tenait autrefois. La science a détrôné la religion et le seul moyen qu'a l'homme de découvrir son *moi* n'est pas de regarder dans le miroir mais de s'interroger lui-même et de considérer sa place et sa raison d'être en dehors d'une référence externe ; c'est à ce prix, d'après l'interprétation que nous faisons de Tennyson, que l'individu peut se situer dans l'évolution de l'espèce tout en restant une créature de Dieu. Willey écrit :

> Les problèmes rencontrés dans *In Memoriam*, bien qu'imposés à Tennyson par l'expérience personnelle et l'esprit du temps, ne sont ni locaux ni éphémères ; ils sont universels, en ce qu'ils sont aptes à assaillir un esprit sensible et méditatif de tous les temps. L'homme a-t-il une âme immortelle ? Y a-t-il un sens à la vie ? un but ou un dessein dans le développement du monde ? une quelconque preuve d'une Providence bienfaisante dans la Nature, la philosophie ou le cœur de l'homme ? Tennyson traite ces questions, non pas à la manière d'un penseur – qu'il soit

> philosophe, théologien ou scientifique – mais à la manière d'un poète moderne au courant de son temps.[217]

Un « poète moderne au courant de son temps », voilà en effet ce qui semble définir Tennyson : il est agité par les doutes qui assaillent sa société et il y répond grâce à l'expression d'un *moi*, qu'il tente pourtant de renier en s'appliquant à associer le reste de l'humanité à sa quête d'identité.

La lecture de *In Memoriam* semble éclairer tous les éléments que nous avons analysés au fil de cette première partie et qui jouent un rôle dans le clivage qui caractérise le *moi* victorien. Pris entre la tradition religieuse et la nouveauté scientifique, entre un monde respectueux d'un Dieu aimant et un monde qui honore Mammon, l'individu ne trouve de repère que dans l'introspection et il découvre alors qu'il possède un moi, une identité et une vérité propres. La Vérité telle que la religion l'offrait jusqu'alors perd de son éclat et se trouve petit à petit supplantée par la Vérité crue d'une science insensible. Tennyson met en abîme cette théorie car il écrit sous forme de vers son chagrin, ses doutes et ses consolations, et par là même, exprime son individualité dans le choix de ses mots et de la forme de son écriture. Exprimer par la poésie le clivage du *moi* pourrait alors constituer une étape vers la reconstruction d'*une* vérité.

Entre le besoin de croire et le doute, l'attitude de Tennyson marque l'ambivalence des sentiments de toute une société. Cette dernière perçoit que les changements récents ne permettent plus à la religion de conserver le monopole de la vérité suprême, pourtant, elle voudrait pouvoir croire que rien ne viendra bouleverser à nouveau l'équilibre bien fragile que *In Memoriam* symbolise. Tout comme le héros de Carlyle et Emerson effraie car il détruit la civilisation ancienne pour en construire une nouvelle, l'hypothèse d'une vérité relative et d'une unicité illusoire du *moi* en dehors de tout asservissement à une vérité supérieure sème la

---

[217] Basil WILLEY, « In Memoriam (1956) », *op. cit.*, p. 154. « The problems confronted in *In Memoriam*, through forced upon Tennyson by personnal experience and by the spirit of the age, are neither local nor ephemeral ; they are universal, in that they are those which are apt to beset a sensitive and meditative mind in any age. Has man an immortal soul ? Is there any meaning in life ? any pupose or design in the world-process ? any evidence in Nature, in philosophy or in the human heart, for a beneficient Providence ? These issues are dealt with by Tennyson, not in the manner of a thinker – whether philosopher, theologian or scientist – but in the manner of a well-informed modern poet. »

discorde et la peur. Comme un écho *a posteriori,* dans *La Volonté de Puissance* (1901), Nietzsche écrit ces mots qui affirment cette ambivalence du désir humain que subit Tennyson :

> L'homme cherche la « vérité » : un monde qui ne puisse ni se contredire, ni tromper, ni changer, un monde vrai – un monde où l'on ne souffre pas ; or la contradiction, l'illusion, le changement sont cause de la souffrance ! Il ne doute pas qu'il existe un monde tel qu'il devrait être ; il en voudrait trouver le chemin […] Il est visible que la volonté de trouver le vrai n'est qu'une aspiration à un *monde du permanent*.[218]

La négation implicite du permanent fait écho au doute de Tennyson : croire en une vérité unique pour se rassurer quant à sa place dans le monde, c'est nier l'importance du *moi* et freiner l'émancipation de l'individu à travers une vérité relative.

[218] Friedrich NIETZSCHE, *La Volonté de puissance*, traduit par Friedrich Würzbach, Paris : Gallimard, coll. Tel, 1995.

DEUXIÈME PARTIE

L'ART FACE AU *MOI* ET À LA VÉRITÉ

Chapitre 9 :
L'art, le beau, le vrai : l'esthétique de Platon selon Pater

Dans cette seconde partie, nous souhaitons poser la question du rapport qu'entretient la philosophie avec l'art et le beau, dans la mesure où le beau est lié à l'évolution du concept d'individu et aux changements qui ont fait de l'art un moyen pour l'artiste d'exprimer sa propre vérité. La philosophie semble avoir pris l'art et le beau pour objet depuis la Grèce Antique mais ce n'est qu'à partir de la seconde moitié du dix-huitième siècle que ces deux domaines ont connu un intérêt accru, essentiellement à travers la philosophie germanique. Considérant ce rapport étroit entre l'évolution du concept d'individu et celle du concept du beau, il sera bienvenu de présenter cette seconde partie de façon chronologique pour mieux comprendre les évolutions de la pensée et nous intéresser plus tard à leur influence hors du champ théorique de la philosophie.

9.1. L'esthétique, ou comment juger le Beau

L'adjectif « esthétique » est couramment utilisé pour qualifier ce qui se rapporte au beau ; en revanche, le nom commun « esthétique » ne se rapporte pas qu'au beau mais à un ensemble d'éléments qui forment la philosophie de l'art et du beau. Ce terme a été défini pour la première fois comme philosophie des choses sensibles par le philosophe allemand Alexander Gottlieb Baumgarten en 1750 dans son ouvrage *Aesthetica*. Mais avant d'avoir été définie et nommée, l'esthétique a été l'objet de réflexion de nombreux philosophes depuis Platon. Il est important de prendre en compte le fait que la définition du terme « esthétique » a fluctué au fil du temps. C'est pourquoi dans un souci de cohérence et de clarté, ce terme se rapportera dans cette partie de notre étude à la philosophie de l'art et du beau. Nous souhaitons prendre la philosophie de Platon au sujet du beau et de l'art comme premier objet car les réflexions du philosophe ont très fortement influencé celles de Walter Pater, comme en témoigne l'ouvrage de ce dernier : *Plato and Platonism* (1893). L'influence indéniable de Platon sur

la philosophie allemande du dix-huitième siècle, puis sur Pater et ses contemporains fait de sa philosophie la source de ce qu'on qualifiera d'« esthétique ».

Dans le dialogue socratique *Hippias Majeur*, Platon relate la conversation de Socrate avec le sophiste Hippias au sujet du beau. A la question « Qu'est-ce que le Beau ? », Hippias prend des exemples de ce qui lui paraît incarner le Beau : une belle jeune fille, de l'or, une vie heureuse grâce à la reconnaissance et l'admiration d'autrui. En dépit des efforts d'Hippias à faire montre de son érudition, ceux-ci ne sont pas une réponse satisfaisante car la question même lui échappe. En effet, la question à laquelle Socrate dit devoir lui aussi répondre, en prétextant qu'elle lui a été posée par plus érudit que lui, ne porte pas sur les manifestations sensibles du Beau, qui pourraient en partie correspondre aux exemples cités par Hippias et qui feraient appel au jugement et à la sensibilité. La question se rapporte en fait à la définition universelle du Beau ; elle consiste en la découverte d'une caractéristique commune à tous les objets que nous qualifions de beaux. Après les essais infructueux d'Hippias, Socrate semble lui-même échouer à définir une caractéristique invariable et imparable du beau. Il ressort alors de ce dialogue non pas une définition claire et universelle de ce qu'est le beau, mais au contraire l'impossibilité d'établir la liste des qualités que doit posséder un objet pour être beau. À ce point, il faut rappeler que le terme grec Καλόν désigne à la fois le beau sensible – ce qui est agréable à voir, entendre, toucher – et le beau éthique – ce qui est juste, bon, admirable et noble. Ainsi, le beau s'apparente à ce qui est bon, en tout cas dans la terminologie grecque. Cette notion du beau-bon est exprimée par Platon dans les livres VI et VII de *La République*. La beauté, si elle ne peut être définie clairement dans le monde des Idées, prend diverses formes dans le monde sensible ; elle est alors une qualité attribuée aux choses et aux êtres[219]. Bien sûr, la définition philosophique de la beauté chez Platon diffère de ce que le dix-neuvième siècle considère comme les canons de la beauté. Pourtant, ces canons ont été amenés à changer au cours du

[219] Idée reprise et clarifiée dans *Le Banquet* et essentiellement dans *Phèdre*.

siècle en raison de la nouvelle conception de l'art qu'ont proposé les artistes comme Whistler et Wilde.

Platon explique alors que l'art ne peut pas être jugé par les mêmes valeurs que celles que nous utilisons pour d'autres domaines de la connaissance : la raison, les connaissances juridiques, médicales ou historiques ne servent à rien à celui qui doit juger une œuvre d'art. Perls poursuit ainsi : « Car c'est lui [Platon] qui met à la base de la beauté non pas la raison, ni la volonté, mais une troisième faculté de la soi-disant âme : le sentiment[220] ». Ainsi le sentiment, en rapport avec l'âme, sert de valeur de référence pour attribuer le qualificatif de « beau ». En nous appuyant toujours sur l'ouvrage de Perls, il apparaît que chez Platon, le but de l'art est la beauté « qui suit les lois intérieures de l'âme en assimilant l'œuvre à l'idée du beau[221] ». Perls rappelle que parler d'esthétique chez Platon constitue un anachronisme puisque, comme nous l'avons dit, le terme n'est défini qu'au dix-huitième siècle. Pourtant il est nécessaire d'employer le mot « esthétique » car Platon rattache le beau à l'âme, à l'expression de l'humain, et en ce sens, se rapproche de la définition de Baumgarten, proposant ainsi une conception de l'esthétique au-delà des siècles.

Par le biais des dialogues entre Socrate et Hippias, c'est cette dimension du beau mesurable par un jugement autre que la raison que Platon met en lumière. Le jugement esthétique n'est lié qu'à l'idée du beau, c'est en cela qu'il est sans rapport avec la valeur financière, le culte, la médecine : le beau ne peut pas être jugé en fonction des critères qu'utilisent habituellement les banquiers, le clergé ou les médecins. Ce sont les exemples qu'utilise Perls dans son ouvrage : il explique les propos de Platon au sujet de l'esthétique en prenant l'exemple d'une église qui peut être jugée sur sa valeur financière, architecturale ou d'hygiène. Perls explique que la valeur de l'objet dépend donc de l'outil de référence qui sert à le mesurer. C'est pour cette raison qu'il faut trouver une mesure du beau. Cette mesure c'est la comparaison de la manifestation du beau, l'objet, avec l'idée de beau. Si le beau

[220] Hugo PERLS, *L'art et la beauté vus par Platon*, Paris : Albert Skira éditeur, 1938, p. 10.

[221] *Ibid.*, p. 11.

ne se mesure pas à sa valeur financière, à son degré de religiosité ou à son apparence de santé, il se mesure en revanche en fonction du plaisir ressenti : le jugement esthétique[222] devient alors le plaisir pur lié aux sens. Dans le monde sensible tel que le représente Platon, on juge de la beauté d'une chose en faisant un lien avec l'idée du beau. C'est ce lien entre le monde sensible et le monde des Idées que nous pouvons qualifier de jugement esthétique. Ainsi, c'est effectivement ce que nous dit Platon, le sentiment est seul juge de la valeur du Beau. Perls explique ainsi cette idée :

> L'objet comme tel n'est ni beau, ni laid, ni rond, ni droit, ni rien du tout. Ce n'est qu'après l'avoir rapporté aux idées et comparé soit à l'idée du beau, soit à celle du rond que le jugement s'établit en constatant ou la beauté ou la rondeur.[223]

En ce sens, Oscar Wilde ne fait que reprendre et développer cette conviction dans « The Decay of Lying » : si nous percevons le beau, ce n'est pas parce qu'il existe en soi dans la nature même de l'objet contemplé mais parce que l'objet stimule notre connaissance culturelle et individuelle du beau. C'est en ce sens que Platon contribue à éclairer notre propos : à travers sa définition du jugement esthétique, il préfigure les réflexions des philosophes qui lui succèderont et qui feront de l'analyse de l'art et du Beau un domaine à part faisant appel à une faculté distincte de la raison. Nous pouvons donc en conclure temporairement que le jugement esthétique revient à l'individu en tant qu'être unique possédant des perceptions et une sensibilité uniques.

Les conclusions de Perls sont que le jugement esthétique fait appel aux sensations et accorde le qualificatif de beau à ce qui est en accord avec l'idée du beau. La morale et la logique, puisqu'ils relèvent tous deux d'une communauté qui les forge, ne servent à rien dans le jugement esthétique car seul le plaisir désintéressé apporté par les sens peut être juge du beau. Il écrit :

---

[222] Comme nous l'avons dit, le terme « jugement esthétique » est un anachronisme qu'il nous faut utiliser malgré tout car Perls fait une étude de Platon en se référant aux travaux de Kant. L'ouvrage de Perls semble très influencé par la philosophie de Kant, et l'auteur ne cesse d'ailleurs d'utiliser une terminologie proprement kantienne, relative au jugement esthétique, au plaisir désintéressé et à l'exclusion de la logique et de la morale.

[223] Hugo PERLS, *L'art et la beauté vus par Platon*, *op. cit.*, p. 19-20.

> Hommes, chevaux, vêtements, vierge, lyre, jument, les œuvres de la peinture, du tissage, de l'architecture, les ustensiles, la nature des animaux et des plantes, tout cela et beaucoup d'autres choses ne possèdent pas la beauté en soi, mais tout cela peut devenir beau par la participation à l'idée du beau.[224]

Voilà donc la première conclusion que nous pouvons tirer de la lecture des œuvres de Platon : le Beau n'est jugé que par rapport à son degré de ressemblance à l'idée du Beau, le jugement esthétique prend alors la place de la raison ou de toute autre valeur de référence dans l'estimation du Beau. Bien avant Kant, Platon offre au lecteur une vision et une compréhension du Beau qui fait appel au sentiment individuel. Au lieu de concevoir le Beau comme une vérité indéniable et universelle, Platon, et Pater après lui, considèrent que cette faculté est propre à l'individu et nécessite l'expression du *moi*.

9.2. **L'art et l'imitation**

Une fois cette première définition du Beau établie, il nous faut nous demander dans quelle mesure elle peut être appliquée à l'œuvre d'art et à l'art en général. Chez Platon, et plus particulièrement dans *La République*, l'œuvre d'art et l'artiste ne sont pas les bienvenus dans la cité. La raison de leur disgrâce provient de la nature même de l'œuvre d'art : *a priori*, il s'agit d'une imitation de la nature par l'artiste. Or, l'imitation de la nature conduit à une imitation de la vérité de la nature d'après Platon. Ici, Perls reprend l'adage de Boileau : « Rien n'est beau que le vrai ». Le qualificatif de beau ne peut être donné qu'à ce qui est vrai, c'est-à-dire ce qui transmet la vérité de la nature. Cette thèse sera d'ailleurs défendue plus tard par John Ruskin. Au livre X de *La République*, Socrate discourt avec Glaucon du sujet de l'imitation. Ils arrivent tous deux à la certitude que l'imitation la plus parfaite ne trompera de loin que les enfants et les simples d'esprits, et que de toute manière une peinture représentant un menuisier, pour reprendre l'exemple donné par Socrate, n'aura jamais les connaissances propres au métier de menuisier. Dans ce contexte, l'art est très éloigné de la vérité de la

[224] *Ibid.*, p. 15.

nature, qui est habituellement considérée comme vérité suprême. Cette remarque reconnaît, sans le dire explicitement, l'existence d'une vérité autre que la vérité universelle, propre à l'art et à l'individu, qui peut seul juger de sa valeur.

On considère bien souvent que Platon voue un désintérêt considérable à l'art, pourtant il ne rejette pas l'idée selon laquelle l'art parvient à produire des objets qui méritent d'être perçus comme beaux. En effet, si l'art est éloigné de la vérité de la nature, il est en revanche l'expression artistique de la vérité de la beauté. Ainsi, il s'agit d'une méthode de création qui permet de donner forme à l'idée du beau, en ce sens, l'art n'est pas mensonge ou imitation mais semble relever d'une vérité plus relative et centrée sur l'individu. Marcel Guicheteau dans son article « L'art et l'illusion chez Platon[225] » rappelle que Platon chasse à contrecœur les poètes de sa cité idéale. Loin de les condamner et de dénigrer leur art, il agit en tant que chef d'état et c'est dans ce contexte que la poésie s'apparente à un mal : c'est parce que la foule n'est pas assez éduquée et sage pour comprendre la poésie que cette dernière ne peut faire partie de la construction de la cité. On retrouve au début du livre X de *La République* le célèbre dialogue au sujet des trois lits[226] : celui du monde des idées, le lit particulier fabriqué en bois par l'artisan et le troisième, celui de l'artiste, le lit apparent, tronqué et qui ne peut pas remplir la fonction qui lui est habituellement attribuée. Dans ce cas le peintre, par assimilation le poète, se place au troisième rang de l'imitation derrière le dieu créateur de l'idée de lit et derrière l'artisan producteur du lit en bois.

On retrouve dans de très nombreux ouvrages critiques et articles l'idée selon laquelle Platon méprise l'art, ce n'est pourtant pas l'opinion de Walter Pater. Il est vrai qu'*a priori* le lit de l'artiste se place au dernier rang puisque dans la doctrine du monde des Idées, c'est le « lit conceptuel », celui que l'esprit conçoit, qui mérite la valeur la plus élevée. Vient ensuite le lit de l'artisan, qui par son utilité et

[225] Marcel GUICHETEAU, « L'art et l'illusion chez Platon », *Revue Philosophique de Louvain*, vol. 54, n° 42, 1956, p. 219-227.

[226] PLATON, *La République*, traduit par Georges Leroux, Paris : GF Flammarion, 2002, p. 482-486, [596a]-[598e].

son degré de ressemblance avec l'idée que nous nous en faisons, mérite la seconde place. C'est une copie de l'idée. Le lit peint, quant à lui n'est ni idée, ni copie, mais seulement copie de la copie, il ne remplit pas la fonction attribuée à un lit et ne vaut rien dans la mesure où sa valeur est établie en fonction de son utilité et de son degré de ressemblance avec l'idée. Pourtant, Platon semble ne pas exclure la possibilité de juger la valeur de cette peinture de lit en fonction d'autres critères que ceux de l'utilité ou de la ressemblance[227]. C'est ici que nous voyons à quel point Platon préfigure la philosophique de Kant : la valeur de la peinture repose sur le jugement que ce dernier qualifiera d' « esthétique ».

Marcel Guicheteau donne une définition de l'imitation qu'il fonde sur son interprétation de *La République* : « Imiter signifie qu'on prend conventionnellement comme point de départ un certain aspect de l'objet, dont on suggère une représentation limitée et présentée comme telle, sans aucune intention de tromper[228] ». Ainsi, le peintre, ou l'artiste en général, ne prétend pas être spécialiste dans l'art de fabriquer un lit mais représente l'apparence de l'objet : le peintre peint le lit de face, le poète met dans la bouche de son héros un discours stimulant pour mener ses hommes au combat. Platon explique bien lui-même que dans le cas de l'imitation d'un artisan, seuls les enfants et les simples d'esprit pourraient être bernés et prendre l'imitation pour l'objet même. Cela nous ramène bien au constat que fait Guicheteau : l'artiste ne cherche pas à tromper ou à imiter de façon parfaite mais bien à représenter un aspect du monde sensible. Mais alors il nous apparaît de plus en plus clair que cette pensée fait l'éloge de l'artiste en tant que créateur ; si Platon a démontré que l'artiste est éloigné de la vérité, il applique cependant à son œuvre une personnalisation qui pourrait être sa propre vérité. Selon Guicheteau, les éléments qui composent l'œuvre d'art perdent leurs caractéristiques sensibles en étant assemblées par l'artiste :

> Dans la création selon le beau, chaque élément a l'incomparable pouvoir de se dépouiller conventionnellement de toute ambivalence au point que chaque partie d'un poème, d'un tableau, d'une statue, d'un temple, n'a plus

[227] Critères que nous avons développés plus haut et qui pourraient bien être ceux du Beau.

[228] Marcel GUICHETEAU, « L'art et l'illusion chez Platon », *op. cit.*, vol. 54, p. 224.

> d'autre raison d'être que de participer à la cohésion de l'ensemble. Elle ne participe plus qu'à une seule forme : la Beauté.[229]

Guicheteau poursuit à propos de l'œuvre en écrivant qu'« elle n'est belle précisément que dans la mesure où elle cesse de représenter ; dans la mesure par conséquent où elle n'est pas leurre […][230] ». La distinction entre la fonction de l'objet et la fonction de sa représentation se manifeste de plus en plus clairement à la lecture de *La République*. Guicheteau reprend l'idée développée par Platon selon laquelle l'artiste qui décrit ou peint un médecin n'a pas une connaissance pleine et vraie de son métier ; il ajoute à cela que la fonction du médecin et la fonction de l'artiste diffèrent. Il prend l'exemple suivant et explique que « de même que le fabricant de flûtes travaille pour le joueur de flûte qui en sait plus que lui sur l'instrument, de même l'artiste travaille pour donner aux âmes cet élan nécessaire aux visions les plus hautes[231] ». Ainsi, à travers sa représentation artistique, l'objet représenté perd en quelque sorte la fonction première qui lui est attribuée dans le monde sensible pour n'avoir comme finalité que celle que l'artiste lui destine. Nous pourrions alors suggérer qu'il s'agit ici de l'expression de deux vérités différentes, liées à deux niveaux de conscience différents : la vérité de la communauté pourrait-elle ainsi diverger d'une vérité propre à l'individu ? Hugo Perls exprime la même idée lorsqu'il écrit au sujet de l'idée de beauté :

> Cette idée de la beauté – comme d'ailleurs toutes les autres idées – ne comporte point de définition, elle se fonde sur le pur sentiment et la pureté la rend *indépendante* de toutes les autres idées et du monde extérieur. […] Donc – selon Platon – l'artiste n'imite que la *beauté intérieure*, mais nullement la nature ni la vérité de la nature, ni les chefs d'œuvre du génie, ni le goût du public, ni rien ressortant du dehors.[232]

Comme nous l'avons expliqué précédemment en précisant le sens du terme grec Καλόν, nous voyons clairement que Platon relie toujours le beau à la morale et considère que l'idée du beau prend en compte ce qui est bien et vrai. Ainsi,

---

[229] *Ibid.*, p. 226.

[230] *Ibid.*, p. 226.

[231] *Ibid.*, p. 227.

[232] Hugo PERLS, *L'art et la beauté vus par Platon*, *op. cit.*, p. 51. Nos italiques.

l'homme ne peut pas trouver beau ce qui est corrompu, injuste ou faux. C'est en ce sens que « dans *La République* les artistes sont chassés de l'État, parce que leurs œuvres ne sont pas toujours morales[233] ».

Si Platon donne l'exemple de la peinture, qui selon lui ne fait qu'imiter l'objet sensible, il développe également le sujet de la poésie et de l'aspect moral que nous venons d'évoquer. Il prend l'exemple d'Homère et regrette que les poèmes qu'il compose ne soient qu'illusions et mythes. C'est à ce moment qu'il critique le manque de connaissance du poète en ce qui concerne les personnages qu'il dépeint : le chef de guerre, le héros, sont autant d'êtres dont Homère ignore les qualités propres. Pourtant, Platon ne rejette pas toute forme de poésie et admet que dans certaines conditions, la poésie peut être utile dans la cité. De cette manière, Platon encourage la poésie qui prône la vertu :

> Les hymnes aux dieux et les éloges des gens vertueux seront la seule poésie que nous admettrons dans notre cité. Si au contraire tu y accueilles la Muse séduisante, que ce soit dans la poésie lyrique ou épique, le plaisir et la peine régneront alors dans ta cité à la place de la loi et de ce que la communauté reconnaît toujours comme étant ce qu'il y a de mieux : la raison.[234]

Platon semble rejeter à regret la poésie : si elle est utile et que cela est démontré, elle aura sa place dans la cité, sinon « nous ferons comme ceux qui ont déjà connu l'expérience de la passion amoureuse : quand ils jugent que leur amour a cessé de leur être bénéfique, ils s'en détachent, *en se faisant violence* certes, mais ils le font[235] ». Ce que nous voulons expliquer à travers cet exemple, c'est le rapport complexe de Platon à la vérité par rapport à l'art : si la beauté ne peut être jugée que par les facultés du *moi* et répond donc à une vérité individuelle, elle s'éloigne alors de la vérité universelle à laquelle s'attache la communauté et qui doit prévaloir sur les intérêts individuels. En ce sens, le beau inutile qui plaît aux sens de l'individu n'est pas une vérité suprême et s'apparente à la déraison.

---

[233] *Ibid.*, p. 92.

[234] PLATON, *La République*, *op. cit.*, p. X, [607a], 501.

[235] *Ibid.*, p. X, [607e], 502. Nos italiques.

9.3. **L'art en tant qu'expression du *moi***

Il ne s'agit bien évidemment pas, ici, de faire une étude exhaustive de la vision de Platon sur l'art et le beau, mais de distinguer les éléments qui ont pu inspirer la philosophie allemande, Kant tout d'abord, ainsi que les penseurs anglais qui ont remis l'œuvre de Platon au goût du jour. En effet, dans *L'art et la beauté vus par Platon*, Hugo Perls fait remarquer au lecteur que l'engouement pour Platon n'a pas traversé les siècles sans encombre. Il a été dénigré au siècle des Lumières, par Voltaire entre autres. Perls écrit : « La compréhension du Platon soi-disant inintelligible aurait baissé à zéro, si le dix-neuvième et le vingtième siècles n'avaient pas fait un effort magnifique pour ressusciter sa philosophie[236] ». C'est en tout cas ce qu'a fait Walter Pater dans son ouvrage *Plato and Platonism*, recueil d'une série de conférences destinées à ses étudiants de 1891 à 1892, publié en 1893. Fortement inspiré par Benjamin Jowett[237] dont il fut l'élève à Queen's College, Walter Pater nous montre dans ce recueil l'importance accordée à l'étude des écrits de Platon à son époque. Il se fait le témoin de son temps et le porte-parole d'un philosophe, selon lui, mal interprété. D'ailleurs, Germain d'Hangest, dans son ouvrage *Walter Pater, l'homme et l'œuvre* (1961), écrit à propos des différentes influences philosophiques à Oxford[238] :

> En philosophie, vers 1830, le kantisme avait fait son apparition, menaçant soudain l'univers étroit de la logique jusqu'alors enseignée ; toutefois il n'avait pas eu le temps de prendre racine, que déjà l'empirisme de Mill l'avait éclipsé ; et de manière générale, c'est seulement après 1870 que la pensée allemande fut vraiment en honneur à Oxford.[239]

En conséquence, si la philosophie allemande fut l'objet de beaucoup d'intérêt, la philosophie de Platon qui la précède et enrichit sa compréhension ne pouvait que susciter la passion de Pater.

---

[236] Hugo PERLS, *L'art et la beauté vus par Platon*, *op. cit.*, p. 9.

[237] Traducteur des œuvres complètes de Platon en 1871.

[238] Pater a étudié à Oxford de 1854 à 1864.

[239] Germain d'HANGEST, *Walter Pater : l'homme et l'oeuvre*, Paris : Didier, coll. Etudes Anglaises, vol. 7/2, 1961, p. 48.

Comme le fait remarquer Germain d'Hangest, cet ouvrage tardif de Pater est le témoignage d'une vie entière consacrée à la réflexion sur l'art et la philosophie. C'est l'unique texte de Pater qui est entièrement consacré à un philosophe ; et le fait que ce philosophe soit hellène semble aller de soi si l'on considère la carrière et les écrits antérieurs de Pater. D'Hangest note d'ailleurs que l'ouvrage « marque l'aboutissement d'une existence entière » et que Pater « a presque quotidiennement lu, traduit et commenté [*La République* de Platon] pendant des années nombreuses[240] ». Il poursuit en affirmant que la philosophie de Platon, qui a tant marqué l'existence de Pater, a également influencé ses écrits, notamment ses œuvres maîtresses : *The Renaissance, Marius the Epicurian* ou encore les *Imaginary Portraits*[241]. L'originalité de ce texte réside également dans son caractère proprement pédagogique. Les différentes idées développées par Pater sont présentées de façon à faciliter leur compréhension ; en destinant ces conférences aux étudiants d'Oxford, Walter Pater fait de *Plato and Platonism* un ouvrage unique qui se démarque du reste de ses écrits. Il faut bien noter qu'il s'agit ici d'un choix délibéré de Pater. Rien ne l'obligeait en effet à proposer une lecture si complète de Platon pour son cours aux étudiants de Brasenose. Ce choix démontre alors une fois de plus la fascination de Pater pour Platon et nous avons, semble-t-il, autant à apprendre de Platon que de Pater dans ce recueil de conférences.

Plato and Platonism se divise en chapitres, qui représentent initialement les conférences données par Pater, mais l'ouvrage correspond également à une découpe logique : si les deux premiers chapitres établissent les doctrines opposées du mouvement et de l'immuable identifiées par Platon, les deux chapitres suivants sont consacrés respectivement à Socrate dont Platon tire son enseignement, puis

[240] Germain d'HANGEST, *Walter Pater : l'homme et l'oeuvre*, Paris : Didier, coll. Etudes Anglaises, vol. 2/2, 1961, p. 192.

[241] Pour une analyse approfondie de l'influence de Platon sur *The Renaissance, Marius the Epicurian* et *Imaginary Portraits*, se référer à : *Ibid.*

aux sophistes « ennemi[s] professionnel[s] de Socrate[242] ». Pater poursuit sa réflexion en s'attachant à faire le lien entre les formes extérieures que sont l'époque et les doctrines, et la force intérieure qu'est le génie. Il écrit : « Au fil de ses lectures de Platon, l'étudiant de philosophie doit certes reconstruire pour lui-même autant que possible les caractères généraux d'une époque, mais il devra de même, dans la mesure du possible, reproduire le portrait d'une personne[243] ». Pater utilise les termes de « personne », « personnalité, « propre style », « tempérament » et tout nous conduit à voir ici une étude de Platon en tant qu'individu. C'est avec l'idée que Platon est un individu, une personnalité unique, avant même d'être un philosophe, que Pater écrit.

Walter Pater regroupe dans ce livre les multiples facettes de la philosophie de Platon : il commence par distinguer la doctrine du mouvement, soutenue avant lui par Héraclite, et la doctrine de l'immuable. Grâce à cela, il replace l'œuvre et la pensée de Platon dans un contexte historique et intellectuel. La première doctrine envisage un monde en évolution perpétuelle et Pater compare cette idée à celle répandue par Chambers, Lyell puis Darwin. C'est l'idée selon laquelle le monde visible est mobile et en perpétuel changement. Néanmoins, même s'il rapproche la doctrine du mouvement de celle de l'uniformitarisme soutenue par Lyell, Pater nous invite à ne pas envisager les écrits de Platon sous un jour différent de celui de son époque. Il met un point d'honneur à garder comme horizon de son analyse le contexte historique et culturel qui a pu forger la conception du monde de Platon. C'est parce qu'Héraclite décrit le monde comme un lieu d'évolution que Platon y oppose le besoin de références stables. Ce monde du devenir est alors confronté par Platon avec celui de l'immuable. Pater écrit alors :

---

[242] Walter PATER, *Platon et le platonisme : conférences de 1893*, traduit par Jean-Baptiste Picy, Paris : Vrin, 1998, p. 83 ; Walter PATER, *Plato and Platonism: a series of lecture*, Londres : Macmillan & co, 1893, p. 88. « professional enemy of Socrates. »

N. B. : nous utiliserons cette version française de l'œuvre dans le corps du texte et ferons référence à la pagination de l'œuvre originale entre parenthèses après les citations originales en notes de bas de pages.

[243] Walter PATER, *Platon et le platonisme*, *op. cit.*, p. 99. « If in reading Plato, for instance, the philosophic student has to re-construct for himself, as far as possible, the general character of an *age*, he must also, so far as he may, re-produce the portrait of a *person*. » [p. 112-112].

> La vocation de Platon fut d'établir l'étalon d'une réalité fixe, c'est-à-dire dans son développement théorique le plus complet, le monde des « idées éternelles et immuables », structures indéfectibles de la pensée tout autant qu'objets réels de l'expérience.[244]

De cette façon, le monde en évolution, celui qui n'est que changements et instabilité, le monde sensible où tout a une fin, où les êtres naissent et meurent, se retrouve confronté à un monde stable, celui des idées, qui propose l'idée des choses existant dans le monde sensible. Pater qui veut présenter la philosophie de Platon n'a de cesse de faire des rapprochements avec la situation de son siècle : il prend fréquemment en exemple les théories de Darwin et les compare aux écrits de Platon. Ces va-et-vient entre les deux époques témoignent d'une nécessité pour Pater de mettre en avant les ressemblances entre la philosophie de Platon et les conclusions scientifiques du dix-neuvième siècle sans pour autant faire l'amalgame entre les deux pensées, comme nous l'avons déjà mentionné.

Dans le chapitre dédié à Platon et aux sophistes, Pater explique que « si l'essence de toute beauté artistique est bien l'expression, elle ne peut toutefois pas naître là où rien n'existe à exprimer[245] ». Cette remarque soulève la question de l'individu : l'âme de l'artiste est ce par quoi passe la création. La technique ici n'est rien, ni la forme, aussi riche et délicate soit elle, si le fond de l'œuvre ne reflète pas l'artiste lui-même ou toute autre idée qu'il choisit d'exprimer. Pater poursuit d'ailleurs ainsi :

> Les lignes, les couleurs et les mots doivent suivre scrupuleusement les mouvements conscients d'une âme chargée de convictions intelligibles. Amener les hommes à s'intéresser à eux-mêmes, à s'intéresser au seul terrain possible de toute réalité les concernant, à *la vraie vérité* comme disent les Français, telle était la fonction essentielle de la méthode socratique.[246]

---

[244] *Ibid.*, p. 35. « It is the vocation of Plato to set up a standard of unchangeable reality, which in its highest theoretic development becomes the world of 'eternal and immutable ideas,' indefectible outlines of thought, yet also the veritable things of experience. » [p. 21].

[245] *Ibid.*, p. 96. « For the essence of all artistic beauty is expression, which cannot be where there's really nothing to be expressed. » [p. 107].

[246] *Ibid.* « The line, the colour, the word, following obediently, and with minute scrupule, the conscious motions of a convinced intelligible soul. To make men interested in themselves, as being the ground of all reality for them, *la vraie vérité*, as the French say : — that was all the essential function of the Socratic method. » [p. 107].

Pater s'attache ensuite à expliquer la conception du génie chez Platon. Selon le philosophe, si l'artiste crée un objet auquel la majorité peut attribuer le qualificatif de beau, cela signifie qu'il est porté par le génie de la créativité. Dans le platonisme, le génie n'est autre que l'expression divine qui jaillit à travers l'humain sans que celui-ci en prenne conscience. Germain d'Hangest nous fait alors remarquer que Pater a toujours considéré le génie de la même façon que Platon. Face à la pulsion créatrice, Pater saisit le génie comme un « besoin spontané » qui s'apparente à une intervention divine :

> Il lui est alors arrivé de mettre l'accent sur la nature imprévisible et quasi mystique du génie, d'en faire plonger les racines jusqu'aux secrètes profondeurs de l'être, ou même, comme s'il renonçait à le comprendre, d'y voir un besoin spontané d'écrire – l'ἀνάγκη λογογραφική de Platon –, un élan qui vient et qui passe, qui s'empare de l'artiste et bientôt s'en éloigne, mais qui toujours échappe aux volontés de l'esprit ; et c'est ainsi qu'au moment même où la création littéraire lui semblait être le triomphe d'une énergie intelligente portée au plus haut point de son intensité, saisi par le sentiment de sa richesse véritable et lui sentant un envers qu'il ne pouvait tout à fait déchiffrer, il s'est gardé de l'enclore dans une définition qu'il savait trop étroite et lui a laissé, comme à toute chose sa part de mystère.[247]

Dans le dernier chapitre de *Plato and Platonism*, Pater s'attache à décrire et analyser l'esthétique de Platon. Pour ce faire, il commence par poser le philosophe grec comme « grand amant du monde visible[248] » : Pater a en effet montré au fil de son étude que Platon n'avait pas d'aversion pour l'art en soi mais uniquement pour son action sur les esprits faibles et pour le danger qu'il représente dans la cité qu'il décrit dans *La République*. Il semble que la société victorienne ait cette propension à s'accrocher à des valeurs sûres, des certitudes universelles, qui sont les mêmes que celles dont Platon fait l'éloge : pour conserver l'ordre et servir les intérêts de la communauté, cette dernière instaure un code de conduite et de pensée valable pour tous. Selon Pater, Platon considère que l'idée du Beau trouve dans ce monde son adéquation presque parfaite, c'est-à-dire qu'à l'instar des Idées du monde suprasensible, l'idée du Beau est la seule qui ne peut pas être décrite ou

[247] Germain d'HANGEST, *Walter Pater : l'homme et l'oeuvre*, *op. cit.*, vol. 2, p. 176.

[248] Walter PATER, *Platon et le platonisme*, *op. cit.*, p. 191. « When we remember Plato as the great lover, what the visible world was to him […] » [p. 241].

entendue – dans le sens de l'entendement par l'état d'esprit philosophique – sans l'intermédiaire du monde sensible. De même qu'aucun objet ne peut posséder la qualité intrinsèque du Beau, celui-ci ne peut être vu que lorsque le sentiment en perçoit les effets sur un objet ou un être sensible.

Pater pousse ses réflexions jusqu'à assurer que Platon est un précurseur et « anticipa même cette notion moderne que l'art n'a que lui-même pour but, 'l'art pour l'art'[249] ». Dans le livre I de *La République*, on peut lire en effet: « Et pour chacun des arts, existe-il un intérêt particulier autre que celui d'atteindre sa perfection le plus possible ?[250] ». Perls commente ces propos en notant que « le vrai critique de peinture ne fait attention ni au sujet, ni à la justesse d'exécution, ni à la technique, mais sans employer ses capacités de raison et d'intelligence, par pur enthousiasme, il se donne à l'œuvre d'art qui l'enchante[251] ».

Au sujet du lien entre morale et esthétique que nous avons abordé à travers la critique faite par Perls et Guicheteau, Pater note :

> L'un des meilleurs exemples de ce platonisme traditionnel se trouve dans l'hypothèse d'un lien très étroit entre ce que l'on pourrait appeler les qualités esthétiques du monde qui nous entoure et la formation du caractère moral, entre l'esthétique et l'éthique.[252]

C'est pour cela que Platon ne peut envisager de laisser exister dans la cité un art qui ne serait pas en symbiose avec la morale. La poésie, dans la mesure où elle fait le récit de vertus et de connaissances que son auteur ne maîtrise pas, est bannie. Les inventions de la poésie se résumeraient alors à des mensonges à caractère subversif capables de troubler l'ordre et le bon fonctionnement de la société en remettant en cause ses traditions et croyances. Pater fait remarquer que le dixième livre de *La République* est en grande partie consacré à cette explication

---

[249] *Ibid.* « He anticipates the modern notion that art as such has no end but its own perfection, – 'art for art's sake.' » [p. 241].

[250] PLATON, *La République*, *op. cit.*, p. 97, [341d].

[251] Hugo PERLS, *L'art et la beauté vus par Platon*, *op. cit.*, p. 28.

[252] Walter PATER, *Platon et le platonisme*, *op. cit.*, p. 192. « Now such a piece of traditional Platonism we find in the hypothesis of some close connexion between what may be called the aesthetic qualities of the world about us and the formation of a moral character, between aesthetics and ethics. » [p. 242].

relative à la place de la poésie et à l'inadéquation entre les valeurs vantées par le poète et son incapacité à les reproduire hors d'une imitation de troisième classe. Pour éclaircir ces propos nous pouvons prendre l'exemple suivant, que Platon utilise dans le dixième livre : Platon s'adresse directement à Homère dans une tirade où il demande si le poète a sauvé des vies grâce aux connaissances de la médecine – dont il utilise le langage – ou s'il a gouverné des cités – puisqu'il donne des conseils sur la manière de s'y prendre. En s'adressant ainsi au poète, Platon entend montrer que ce n'est pas parce que l'artiste utilise le langage de la médecine, du pilotage ou de la politique qu'il en connaît les fondements et les nuances. Ainsi, l'artiste imite le monde sensible et imite aussi les qualités de l'homme. Pourtant, Pater, ainsi que d'autres critiques tel que Perls, voit chez Platon un réel amour de l'art en tant qu'esthétisme. Si cela contredit à première vue ce que nous avons établi jusqu'ici, il ne faut pas oublier que l'interprétation de Pater est une lecture très personnelle et que celui-ci considère que Platon ne voit pas l'art comme une entrave au bien. Selon Pater, Platon aime l'art dans la mesure où celui-ci ne suscite pas dans la conscience du spectateur ou de l'artiste un sentiment contraire aux intérêts de la communauté. Loin de rejeter définitivement toute forme d'art, Platon reconnaît la valeur esthétique de la création artistique.

Nous voyons d'ailleurs le rapport qui existe chez Platon entre l'art et la vérité : l'artiste ne donne que l'apparence de la vérité. En ce sens, il est à l'origine d'une rupture entre le monde des idées et le monde sensible qu'il imite. En cela, bien que la cité condamne cette rupture, l'artiste, lui, en tire bénéfice : si l'œuvre d'art n'est pas le reflet d'une vérité universelle elle peut être considérée comme expression de l'individu. Si Platon condamne en apparence l'art, il met surtout l'accent sur une question fondamentale que la philosophie du dix-neuvième siècle va faire ressurgir, celle de la crise de la vérité : la vérité n'est plus divine et absolue mais se rattache peu à peu à l'humain et devient relative. C'est cette peur de la relativité qui porte atteinte à la cohésion sociale qui pousse Platon à mentionner le caractère subversif de l'art.

Alors nous rejoignons Germain d'Hangest dans sa très juste analyse des influences philosophiques de Pater : ce dernier a toujours été porté vers la

philosophie et son ouvrage *Plato and Platonism*, bien qu'il soit le seul écrit de Pater à s'intéresser exclusivement à un philosophe, s'inscrit dans la logique d'écriture et de pensée de l'auteur de *Marius the Epicurian*. Pater a déjà étudié la philosophie grecque dans les *Études Grecques* et donne une place importante à celle-ci dans *Marius the Epicurian*. L'originalité de *Plato and Platonism* réside alors dans son contenu : comme l'indique le titre, si le platonisme est étudié dans l'ouvrage, c'est Platon qui en est essentiellement l'objet. Derrière les idées énoncées dans *Phèdre, Le Banquet* ou *La République*, c'est le visage de l'homme philosophe que cherche Pater. Ainsi au lieu de se contenter d'une étude des œuvres qui a conduit tant de critiques à conclure que le platonisme rejette l'art et condamne l'artiste, Pater s'intéresse au point de vue de Platon, au jugement qui tourmente le philosophe, entre raison et sentiment. Ce paradoxe se retrouve d'ailleurs tout au long du dix-neuvième siècle et se traduit par une hésitation entre la soumission à la collectivité et l'émancipation du *moi*.

En plus de l'intérêt qu'il porte à Platon, Pater ne manque pas de souligner les liens étroits qui unissent le philosophe grec non seulement à ses prédécesseurs, Parménide, Héraclite et Socrate, mais aussi aux philosophes beaucoup proches de Pater, comme Descartes, Spinoza ou Hegel, Wordsworth et Darwin. Selon Pater, Platon s'inscrit dans une logique qui présente l'art, le beau et leur rapport en fonction d'un contexte social et historique. En agissant de la sorte, Pater met en évidence le développement des idées au fil des siècles et insiste sur la continuité qui existe dans ces idées. Bien loin d'une rupture, on assiste à une évolution cohérente, marquée de nuances et parfois de contradictions mais qui repose toujours sur les mêmes préceptes et sur des repères philosophiques et historiques nets. C'est ainsi que Pater considère que Platon instaure l'étalon d'une réalité fixe pour rétablir un équilibre face au mouvement perpétuel héraclitéen. Walter Pater compare alors Héraclite et sa doctrine à Darwin et au darwinisme « pour lesquels le 'type' en soi *n'est pas* mais ne cesse de *devenir*[253] ». Il ne s'arrête pas là dans la comparaison entre les doctrines du mouvement et de l'immuable chez Platon et

[253] *Ibid.*, p. 29. « for which 'type' itself properly *is* not but is only always *becoming*. » [p. 14].

ses prédécesseurs ; et il établit un lien bien plus direct avec la philosophie du dix-neuvième siècle, démontrant la réactualisation de la pensée socratique :

> Quant au XIXe siècle, si pour une part il offre à la philosophie du mouvement, à la doctrine du « flux perpétuel », une vérification dans les nombreuses formes dont se préoccupe la science, il offre également à la philosophie de l'immuable, de la léthargie perpétuelle, à l'affirmation du règne exclusif de « l'Un », un témoignage inattendu de faveur.[254]

Pater fait également référence à Hegel « pour qui la nature, l'art, la politique, la philosophie et même la religion, chacune par une longue série de phases historiques, ne sont qu'autant de mouvements conscients du processus séculaire d'un esprit éternel[255] ».

Pour conclure ce chapitre nous pouvons dire que Walter Pater porte un regard particulier sur la philosophie de Platon autant que sur l'homme lui-même. Si de nombreux critiques ont considéré que le philosophe grec a dénigré et dévalué l'art, Pater, en ce qui le concerne, ne voit dans les écrits de Platon que la dualité d'un individu tiraillé entre son amour pour le Beau, son attrait pour les formes que prend l'idée du Beau dans le monde sensible, et son besoin d'évaluer de façon logique et rationnelle l'impact et l'intérêt de l'art et du Beau dans la construction de l'individu et de la communauté. Pater exprime son sentiment en ces termes :

> Aussi austère qu'il puisse paraître ou qu'il soit vraiment dans la réalité bien pensée de ses principes, il faut comprendre que sa tempérance et son austérité, esthétiquement si attrayantes, ne sont obtenues que par la répression, par le contrôle d'une riche nature aux intérêts sensuels très variés.[256]

---

[254] *Ibid.*, p. 44. « And as for the nineteenth century, as on the one hand the philosophy of motion, of the 'perpetual flux,' receives its share of verification from that theory of development with which in various forms all modern science is prepossessed ; so, on the other and, the philosophy of rest also, of the perpetual lethargy, the Parmenidean assertion of the exclusive reign of 'The One,' receives an unlooked-for testimony from the modern physical philosopher. » [p. 34].

[255] *Ibid.*, p. 29. « […] to whom nature, and art, and polity, and philosophie, aye, and religion too, each in the long historic series, are but so any conscious movements in the secular process of the eternal mind. » [p. 14].

[256] *Ibid.*, p. 100. « Austere as he seems, andon well-considered principle really is, his temperance or austerity, aesthetically so winning, is attained only by the chastsement, the control, of a variusly interested, a richly sensuous nature. » [p. 113].

En formulant ainsi sa lecture de Platon, Walter Pater ouvre le champ d'une analyse nouvelle, celle qui s'intéresse à la fois à la philosophie et au philosophe, à la théorie universelle et à l'individu. En quoi cela est-il lié à notre sujet ? Le mouvement que nous discernons peu à peu à partir de la seconde moitié du dix-neuvième siècle, qui remet en question la vérité et esquisse les contours d'un individu nouveau trouve son écho dans l'analyse que Walter Pater fait de Platon. Opposant doctrine du mouvement et doctrine de l'immuable, monde suprasensible divin et monde sensible terrestre, Platon semble annoncer la prise de conscience qui refait surface au dix-neuvième siècle : Pater entrevoit les prémisses de la philosophie hégélienne et du darwinisme dans ces écrits vieux de vingt-trois siècles. Influencé à la fois par ses lectures classiques et par la philosophie contemporaine, Walter Pater, à travers son analyse de Platon et de ses écrits, témoigne de l'évolution de la pensée victorienne. Nous pouvons alors dire qu'il est doublement influencé par la crainte d'un changement qui caractérise son siècle et en même temps pleinement conscient de l'importance de la vérité individuelle qu'offre l'art.

Chapitre 10 :
Juger le beau et reconnaître le *moi* : le débat entre Ruskin et Pater

10.1. **Le jugement de goût propre au *moi***

Comme cela a été expliqué au début du chapitre précédent, si le terme « esthétique » est d'origine grecque et se rapporte étymologiquement aux sensations, c'est Alexander Baumgarten qui lui donne une définition claire et précise dans son ouvrage *Aesthetica* en 1750. Définie comme philosophie de l'art et du beau, l'esthétique ne fait pourtant pas toujours exactement référence aux mêmes idées en fonction des philosophes qui l'emploient. Depuis les premières traductions des ouvrages de Kant en anglais en 1796, la philosophie kantienne n'a cessé d'influencer la pensée anglaise, tant du point de vue artistique que moral. C'est pour cette raison que la définition de l'esthétique par Kant nous semble être utile. En effet, la première analyse approfondie du terme est sans doute celle d'Emmanuel Kant dans *La Critique de la faculté de juger* (1790). La première section de l'ouvrage, intitulée « Analytique de la faculté de juger esthétique », établit une distinction entre les capacités intellectuelles du sujet et le jugement du goût lié au sentiment du plaisir ou de la peine. Kant se réfère dès la première page de cette section aux qualités proprement subjectives, et donc individuelles du jugement du goût. « Le jugement du goût », écrit-il, « n'est donc pas un jugement de connaissance ; par conséquent, ce n'est pas un jugement logique, mais esthétique – ce par quoi l'on entend que son principe déterminant *ne peut être que subjectif*[257] ». Les connaissances logiques ou la culture, comme la lecture de Platon dans le chapitre précédent l'avait déjà mis en lumière, ne sont donc d'aucune utilité pour juger le beau.

À présent, nous souhaitons rappeler en substance les différents éléments qui caractérisent le jugement du goût et qui permettent de saisir le beau. Nous pouvons identifier plusieurs critères principaux qui déterminent la beauté. En

[257] Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, traduit par A. Renaut, Paris : GF Flammarion, 1995, p. 181.

premier lieu, Kant établit que le jugement du goût se caractérise par une satisfaction libre : il entend par ce terme la satisfaction de l'observant dénuée de tout intérêt autre que le plaisir. Le beau ne doit en effet pas être lié à une utilité quelconque : ce qui nous plaît n'a pas d'autre intérêt qu'un plaisir des sens, sans rapport avec une satisfaction morale – le bien – ou une satisfaction personnelle – l'agréable. Ce que Kant exprime en ces termes, c'est l'importance de dissocier l'esthétique de tout jugement relatif aux valeurs morales ou à la satisfaction directe que procure l'objet de contemplation par rapport à soi. Si celui qui juge trouve dans l'objet de quoi établir un lien entre l'objet et lui-même qui s'apparente non seulement à une satisfaction pour l'objet en lui-même mais aussi à une implication de sa propre personne dans la satisfaction que l'objet peut procurer, alors le jugement n'est plus uniquement esthétique. Dans cette affirmation de Kant nous pouvons déceler une tension entre la reconnaissance de l'individu en tant qu'entité possédant un jugement subjectif et la négation de cette individualité par le refus du lien entre le beau et le sujet qui le contemple. Si le philosophe reconnaît que le jugement du goût ne repose pas sur des connaissances universelles mais sur le sentiment propre de l'individu, il refuse toutefois une interaction entre le sujet et l'objet. Le jugement de goût, parce qu'il est contemplatif, ne peut donc pas aller de pair avec la satisfaction personnelle, ni avec la satisfaction d'un sentiment moral, religieux ou du bon. Kant écrit alors que « l'agréable, le beau, le bon, désignent donc trois relations différentes des représentations au sentiment de plaisir et de peine[258] ».

Le jugement esthétique, relatif au beau, ne peut donc pas être relié, selon Kant, à des valeurs morales ou sociales. En cela, il semble *a priori* ne pas nous être utile dans la quête des nouvelles valeurs sociales que le dix-neuvième siècle tente de recréer. En revanche, il reconnaît que l'individu possède un jugement propre et une capacité à juger par les sens. Il insiste d'ailleurs sur ce point dans la suite de son exposé. Ainsi, la satisfaction désintéressée qui caractérise le beau s'accompagne, ou plutôt suppose, une seconde qualité du beau : l'absence de

[258] *Ibid.*, p. 188.

concepts qui lui seraient liés. En effet, nous avons bien dit que le jugement esthétique repose uniquement sur le sentiment de plaisir et de peine, faisant abstraction des concepts imposés à l'esprit logique par la civilisation. Sans tenir compte des civilisations, des religions ou de la morale, celui qui juge le beau s'attend à ce que son sentiment soit partagé par tous. Le jugement du goût devient alors universel et sans concept, appréhensible par tout individu qui possède les sens nécessaires à percevoir le plaisir. Nous pouvons d'ores et déjà rapprocher cette conception du beau de celle que Walter Pater développe dans *The Renaissance* lorsqu'il explique dans l'introduction que « ce qui est important […] ce n'est pas que le critique possède une définition abstraite correcte de ce qu'est le beau pour l'intellect, mais un certain tempérament, la capacité à être profondément ému par la présence de beaux objets[259] ». Ainsi, comme nous le développerons plus tard, Pater refuse de concevoir le jugement de goût comme étant totalement détaché de la satisfaction personnelle du sujet.

Kant poursuit son analyse du jugement du goût en démontrant que nous ne jugeons pas le beau en fonction d'un critère d'utilité. C'est cet aspect de la définition du beau que retiendront d'ailleurs les poètes français qui prônent l'art pour l'art : le beau possède une *finalité sans fin*. Cette expression désigne la capacité du sujet à saisir dans l'objet de contemplation le caractère proprement unique de l'objet et de ne pas lui attribuer une fonction autre que sa propre existence. Ainsi, le jugement du goût ne s'attache pas à la fin, à l'utilité, de l'objet. C'est parce que l'objet *est* qu'il peut posséder la valeur esthétique de la beauté, mais cela ne s'applique pas lorsque l'on perçoit ce qu'il *permet* ou *provoque* en dehors de lui-même. La notion de *finalité sans fin* se rattache alors à l'idée d'une finalité de l'objet, d'une complétude, qui ne nécessite pas d'intérêt ou de conséquence. « La finalité peut donc être sans fin, » écrit Kant, « dès lors que nous ne situons pas les causes de cette forme dans une volonté, mais que, néanmoins, nous ne pouvons nous rendre concevable l'explication de sa

[259] Walter PATER, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, Teddington : The Echo Library, 2006, p. 5. « What is important, then, is not that the critic should possess a correct abstract definition of beauty for the intellect, but a certain kind of temperament, the power of being deeply moved by the presence of beautiful objects. »

possibilité qu'en la dérivant d'une volonté[260] ». La causalité de l'objet n'est alors pas en dehors de lui-même mais la propre fin de l'objet en soi. Kant ajoute que « le jugement du goût […] s'il est pur, associe immédiatement la satisfaction ou l'absence de satisfaction à la simple considération de l'objet, sans avoir égard à son usage ou sa fin[261] ». C'est cette finitude de l'objet en dehors de toute causalité externe que prône par exemple l'introduction à *Mademoiselle de Maupin* (1835) de Théophile Gautier. L'influence de l'auteur sur l'esthétique en Angleterre n'est certes pas majeure mais certaines œuvres de Gautier ont été traduites entre les années 1850 et la fin du siècle, ainsi qu'illustrées par Aubrey Beardsley[262]. Allant plus loin que Kant, et en des termes beaucoup plus imagés, il explique que le beau est sans fin et que seul le laid est utile :

> Il n'y a rien de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature. – L'endroit le plus utile d'une maison, ce sont les latrines.[263]

La *finalité sans fin* qui caractérise le beau est alors une qualité indispensable du jugement du goût. Chercher une utilité au beau, c'est le réduire à une forme d'artisanat et lui attribuer une fonction qui le prive de son essence même. D'ailleurs, la seconde section de *La Critique de la faculté de juger* ne s'intitule-t-elle pas « Critique de la faculté de juger téléologique » ? En opposition au jugement du goût, la faculté de juger téléologique prend comme critère l'utilité et la causalité des phénomènes de la nature, la fin qui se rattache à l'objet.

Kant approfondit son propos en expliquant que la beauté qui se conçoit en fonction d'un concept déterminé n'est pas libre. Seule la beauté libre est existante

---

[260] Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, p. 199.

[261] *Ibid.*, p. 222.

[262] *Wanderings in Spain* est le premier titre de Théophile Gautier traduit en anglais (1853). En plus des *Six Drawings illustrating Théophile Gautier's romance Mademoiselle de Maupin* (1898) d'Aubrey Beardsley, il faut également remarquer que, dans *The Picture of Dorian Gray*, Oscar Wilde fait référence à deux poèmes apparaissant dans *Émaux et Camées.* Considérant que la langue française était largement pratiquée dans les classes britanniques aisées, il semble très probable que *Mademoiselle de Maupin* ait été largement connu à l'époque. Oscar Wilde et Théophile Gautier ont d'ailleurs entretenu des rapports amicaux.

[263] Théophile GAUTIER, *Mademoiselle de Maupin*, Paris : Gallimard, 1973, p. 54.

par elle-même. Kant prend l'exemple de la beauté libre qui se trouve dans la nature : « Des fleurs sont de libres beautés de la nature. […] De nombreux oiseaux […] sont eux-mêmes des beautés qui ne se rapportent à aucun objet déterminé quant à sa fin d'après des concepts, mais qui plaisent librement et pour elles-mêmes[264] ». Et Gautier de poursuivre, toujours sur un ton d'ironie mordante :

> Rien de ce qui est beau n'est indispensable à la vie. – On supprimerait les fleurs, le monde n'en souffrirait pas matériellement ; qui voudrait cependant qu'il n'y eût plus de fleurs ? Je renoncerais plutôt aux pommes de terre qu'aux roses, et je crois qu'il n'y a qu'un utilitaire au monde capable d'arracher une plate-bande de tulipes pour y planter des choux.[265]

Bien sûr, l'image que décrit Gautier nous donne une vision extrême de cette beauté sans aucune utilité, libre et naturelle. Mais c'est en réalité l'idée que l'on trouve chez Kant : hors de toute considération matérielle et utilitaire, le beau n'apporte rien d'autre que lui-même.

La définition que Kant donne alors du jugement du goût en tant que faculté de juger esthétique nous montre que les critères qui permettent de juger le beau reposent sur les sens de l'individu et sur un sentiment qui ne prend pour objet que le beau lui-même en dehors de toute considération morale, sociale ou d'utilité. L'individu est seul juge du beau : rien d'autre que sa perception et sa sensibilité n'ont à faire avec le jugement du goût. Ainsi, l'individu est identifié chez Kant comme possédant une faculté distincte et particulière de juger ce qui l'entoure en fonction de critères inhérents à son *moi*.

Ayant donné une définition de l'esthétique en tant que jugement du goût, Kant entreprend d'établir les différences qui existent entre ce qui peut être qualifié de beau et ce qui relève du sublime. Ruskin, dans le troisième chapitre de la deuxième section du premier volume de *Modern Painters* (1843), donne une définition du sublime qui s'accorde *a priori* avec celle de Kant ; selon lui « la sublimité est l'effet sur l'esprit de tout ce qui le dépasse[266] ». Dans *La Critique de*

---

[264] Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, p. 208.

[265] Théophile GAUTIER, *Mademoiselle de Maupin*, *op. cit.*, p. 53.

[266] John RUSKIN, *Modern Painters*, London : Everyman's Library, vol. /5, 1905, p. 41. « Sublimity is the effect upon the mind of anything above it. »

la faculté de juger, Kant développe l'idée d'un sublime qui se distingue du beau par son caractère naturel et immense. L'impression d'immensité et de puissance qui se dégage du sublime dépasse la capacité d'entendement de l'individu. Lorsqu'il est à la fois effrayé et fasciné par la Nature, l'homme contemple le sublime. Contrairement au beau, le sublime ne provoque pas à proprement parler un sentiment de plaisir ; c'est en effet la saisie de nos propres limites qui caractérise le sublime. Celui-ci semble alors relever d'un ordre naturel ou divin. Dans ce cas, l'intellect de l'individu est sollicité car ce qui le dépasse le fascine mais aussi l'intrigue car il ne parvient pas à se faire une représentation mentale juste de son fonctionnement ou de son essence. Ruskin fait référence à cette idée ; « ainsi, » écrit-il, « tout ce qui d'une façon ou d'une autre tend vers [la mort], et, ainsi, vers les dangers et les forces sur lesquels nous avons peu de contrôle, est sublime dans une certaine mesure[267] ». Le sublime fait alors appel à quelque chose de plus élevé que les instincts animaux, les sensations primaires : le sublime provoque une prise de conscience de l'individu en tant qu'être isolé et, également, dépassé par les forces de la nature.

10.2. **De la laideur industrielle à la corruption morale**

John Ruskin s'accorde à reconnaître que le sublime est ce qui dépasse l'entendement, mais il semble que ce soit là une des rares opinions qu'il ait en commun avec l'esthétique kantienne. Si Ruskin n'est pas au fait de l'intégralité de la pensée de Kant, parce qu'il n'est pas germaniste, il a lu les interprétations faites par Coleridge dans *Aides to Reflection* (1825) et semble plus influencé par la suite par la pensée de Schiller et de Hegel. En effet, en définissant le jugement du goût comme étant une faculté particulière de l'individu, Kant reconnaît la spécificité du jugement individuel : chacun, en fonction de sa propre sensibilité, ressent le beau à sa manière. Mais Schiller, comme le fera ensuite Hegel, insiste sur le fait que l'esthétique n'est pas qu'une perception par les sens entièrement détachée de toute

[267] *Ibid.* « Everything, therefore, which in any way points to it, and, therefore, most dangers and powers over which we have little control, are in some degree sublime. »

intellectualisation. Schiller considère en effet que l'éducation des sens permet de percevoir le beau avec plus d'acuité et de le ressentir plus intensément. La perception du beau est alors une synthèse harmonieuse entre sensibilité et intelligence.

Au début de *Modern Painters*, Ruskin donne sa propre définition des termes qui ont un rapport avec l'art : il définit le beau, le vrai, l'art. Sa définition du beau, dans un premier temps, s'accorde avec celle dont nous avons fait état au sujet de Kant.

> Quelque objet matériel qui procure du plaisir par la simple contemplation de ses qualités apparentes sans qu'aucun effort direct ou défini de l'intellect ne soit requis m'apparaît, dans une certaine mesure et à un certain degré, comme étant beau.[268]

La contemplation du beau procure ainsi un plaisir qui n'est pas lié à l'exercice de facultés intellectuelles. Le beau se présente aux sens sans intellectualisation. Pourtant, ce constat s'accompagne chez Ruskin d'une démarche qui inclut des valeurs morales dont l'homme doit disposer pour percevoir ce beau. Le beau, s'il procure du plaisir directement par les sens, résulte d'une éducation de ces mêmes sens et n'est en aucun cas complètement distinct de l'intellect. Ce que Ruskin explique dans le développement de son propos, c'est que les qualités que les sens perçoivent dans le beau ne sollicitent pas directement l'intellect – dans le sens d'une réflexion – mais font appel à des concepts que l'esprit a fait siens et qui prédisposent les sens à percevoir le beau.

Le goût est donc lié pour Ruskin à un caractère forgé par l'appréciation de valeurs morales. Les sens de l'homme perçoivent le beau en fonction de l'éducation morale qu'ils ont reçue.

> Cela est alors le vrai sens du mot qui pose problème. Le goût parfait est la faculté à recevoir le plaisir le plus grand qui soit à partir de ces sources matérielles qui attirent notre nature morale par leur pureté et leur perfection. Celui qui n'éprouve que peu de plaisir dans la contemplation de ces sources

[268] *Ibid.*, p. 26. « Any material object which can give us pleasure in the simple contemplation of its outward qualities without any direct and definite exertion of the intellect, I call in some way, or in some degree, beautiful. »

> manque de goût ; celui qui éprouve du plaisir à travers quelque autre source a un goût erroné ou mauvais goût.[269]

Ainsi, la Nature donne à voir le beau, dans une grande majorité de ces créations, à celui qui a l'esprit suffisamment bien formé aux valeurs morales. On retrouve dans l'attitude de Ruskin vis-à-vis du beau les conclusions platoniciennes que nous avons développées précédemment : le beau et le bien se retrouvent liés et indissociables l'un de l'autre. Ruskin n'envisage pas le beau autrement que dans sa relation avec le bien. Le caractère de la beauté que l'on décèle dans les objets présentés aux sens est intimement lié aux valeurs morales qu'ils possèdent et que l'esprit saisit de façon quasiment instinctive et sans faire appel à la raison. L'esprit, éduqué aux valeurs morales, perçoit le beau dans ce qui est bien.

Si le beau est ainsi lié à la moralité, la standardisation industrielle des objets de consommation courante et l'architecture qui privilégient le côté pratique au détriment de l'aspect extérieur négligent tous deux l'importance du beau dans la vie. Celui-ci participe de l'élévation morale de la civilisation car il inspire aux hommes des sentiments moralement dignes et les poussent à suivre un chemin vertueux. C'est pour cette raison que Ruskin est révolté par la laideur de la société industrielle : la crise de la foi et la dégradation de la morale qui caractérisent le dix-neuvième siècle sont le résultat d'une société industrielle laide, corrompue qui éloigne les hommes du beau.

> Mais lorsque le goût *public* semble plonger de plus en plus profondément dans la dégradation jour après jour, et lorsque la presse exerce partout un pouvoir tel qu'est le sien pour complètement diriger les sentiments de la nation vers ce qui est théâtral, affecté et faux dans l'art ; tout en déversant ses bouffonneries grivoises sur la vérité la plus exalté, et l'idéal de paysage le plus élevé, que cet âge ou une autre ait jamais vus, cela devient le devoir impérieux de tous ceux qui perçoivent et connaissent ce qui est réellement grand dans l'art, et désirent son progrès en Angleterre, de s'avancer sans peur, en faisant fi des intérêts individuels qui pourraient être blessés par la

[269] *Ibid.*, p. 27. « This, then, is the real meaning of this disputed word. Perfect taste is the faculty of receiving the greatest possible pleasure from those material sources which are attractive to our moral nature in its purity and perfection. He who receives little pleasure from these sources, wants taste; he who receives pleasure from any other sources, has false or bad taste. »

> connaissance de ce qui est bon et juste, de déclarer et démontrer, où qu'elles existent, l'essence et l'autorité du Beau et du Vrai.[270]

Nous pouvons dire que Ruskin est ici l'héritier direct de la pensée de Carlyle pour qui la laideur de la société engendre une décadence morale et artistique. Comme Wilde le dira plus tard dans « Phrases and Philosophies for the Use of the Young[271] » : « l'industrie est à la racine de tout ce qui est laid[272] » ; ce à quoi Ruskin aurait pu ajouter : le laid est à l'origine de tout ce qui est immoral.

10.3. **Éthique et esthétique, le beau moral**

Lorsque Ruskin écrit le premier volume de *Modern Painters*, il prend le parti de donner sa propre définition du beau, de l'art et de la vérité. L'esthétique, qui chez Kant met en avant les facultés proprement sensorielles et émotives de l'humain, lui semble être un jugement particulièrement erroné du beau. En effet, l'esthétique telle que la conçoit Ruskin n'est que la conscience animale du plaisir. Il professera à de nombreuses reprises son mépris pour cette approche du beau et la condamnera au profit de son propre jugement du beau : la « théorie ». Ainsi que l'écrit Richard Ellmann dans la biographie qu'il consacre à Oscar Wilde :

> Ruskin avait sensibilisé l'Angleterre à l'art par une approche différente, où la morale jouait une part prépondérante. Les artistes pouvaient manifester leur sens moral par la fidélité à la nature, et en évitant le sybaritisme. Le mot

---

[270] *Ibid.*, p. ix-x. « But when *public* taste seems plunging deeper and deeper into degradation day by day, and when the press universally exerts such power as it possesses to direct the feeling of the nation more completely to all that is theatrical, affected, and false in art; while it vents its ribald buffooneries on the most exalted truth, and the highest ideal of landscape, that this or any other age has ever witnessed, it becomes the imperative duty of all who have any perception or knowledge of what is really great in art, and any desire for its advancement in England, to come fearlessly forward, regardless of such individual interests as are likely to be injured by the knowledge of what is good and right, to declare and demonstrate, wherever they exist, the essence and the authority of the Beautiful and the True. »

[271] « Formules et maximes à l'usage des jeunes gens », publié dans la revue *Chameleon* en décembre 1894.

[272] Oscar WILDE, *Oeuvres*, traduit par Jean Gattégno et Introd. Pascal Aquien, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996, p. 970 ; Oscar WILDE, *Collins complete works of Oscar Wilde . - 5th edition with corrections and an Introduction by Merlin Holland*, London & Glasgow : Harper Collins Publisher, 1948 2003, p. 1245. « Industry is the root of all ugliness. »

> « esthétique » devint un sujet de discorde entre les disciples de Ruskin et ceux de Pater.[273]

Le beau artistique devient moral à travers l'interprétation de Ruskin. S'il n'est certes pas le premier à défendre cette idée, il en est sans doute l'un des plus fervents partisans. Ruskin donne sa propre définition du beau dans le premier volume de *Modern Painters* puis établit la distinction entre « esthétique » et « théorie » dans le second volume. Selon lui, le beau ne s'adresse pas qu'aux sens mais bien à l'intellect et au sentiment moral de celui qui le perçoit. Une fois l'« esthétique » abandonnée, Ruskin montre que sa « théorie » offre l'avantage de réconcilier les sens et l'esprit en donnant à voir la beauté des créations – artistiques ou naturelles – à travers ce qu'elles contiennent de moral. Alors que l'esthétique, au sens étymologique du terme, se contente d'être un agrément animal, l'opération de la faculté théorique fait intervenir l'intelligence et la morale. Ruskin explique que la faculté théorique est la « perception morale et l'appréciation des idées du beau[274] ». A l'inverse, la faculté esthétique fait uniquement appel aux sens ou aux habitudes ; elle ne s'attache qu'aux qualités extérieures de l'objet et ne perçoit pas les qualités intrinsèques et morales de celui-ci. Ainsi, voulant juger à la fois le beau sous toutes ses formes et le beau artistique, Ruskin considère que les plaisirs des sens ne parviennent pas à satisfaire pleinement l'être humain qui doit pouvoir se distinguer de l'animal en éprouvant une satisfaction intellectuelle et morale.

Ruskin, qui n'a vraisemblablement pas lu l'œuvre de Kant mais les idées maîtresses qu'en a fourni Coleridge, semble se distinguer de la pensée du philosophe allemand en refusant ainsi une primauté des sens dans la construction du jugement de goût. Son principe d'une association des sens et de l'intellect existe cependant déjà dans les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* que Schiller fait publier en 1795 dont il a pu avoir connaissance à travers *Life of*

---

[273] Richard ELLMANN, *Oscar Wilde*, traduit par Marie Tadié et Philippe Delamare, Paris : Gallimard, coll. NRF biographies, 1994, p. 66-67.

[274] John RUSKIN, « Modern Painters, II », *in The Complete Works of John Ruskin*, New York : The Kelmscott Society, vol. 3/28, 1900, p. 10. « moral perception and appreciation of ideas of beauty. »

Schiller, publié par Carlyle en 1825. Disciple de Kant, Schiller va plus loin que son inspirateur dans la définition de l'esthétique : sans chercher, comme le fait Ruskin, à utiliser une terminologie différente, Schiller développe le concept d'esthétique en le considérant comme une synthèse entre sensible et intellect. S'il retient de sa lecture de Kant l'idée d'une autonomie de la volonté et la notion d'un jugement de valeur esthétique indépendant et irréductible, il ajoute cependant sa propre vision du terme. Dans la seconde lettre sur l'éducation esthétique, il insiste sur le fait que le plaisir esthétique permet de concilier l'esprit et les sens, et que cette réunion de l'instinct et de la raison est la source de l'équilibre social. Tout comme Ruskin, il associe au beau des valeurs morales qui le mènent à la conclusion que la liberté des hommes ne peut pas exister là où s'affrontent émotion et intellect. La contemplation du beau semble alors être le point d'orgue d'une harmonie des individus. « Pour résoudre pratiquement le problème politique, » écrit-il, « c'est la voie esthétique qu'il faut prendre, parce que c'est par la beauté qu'on arrive à la liberté[275] ».

Schiller précède alors Ruskin dans son analyse du lien qui unit le beau et la morale ; on découvre dans la sixième lettre sur l'éducation esthétique l'idée que l'on retrouvera plus tard dans *Modern Painters,* selon laquelle :

> C'est la civilisation elle-même qui a fait cette blessure au monde moderne. Aussitôt que, d'une part, une expérience plus étendue et une pensée plus précise eurent amené une division plus exacte des sciences, et que, de l'autre, la machine plus compliquée des États eut rendu nécessaire une séparation plus rigoureuse des classes et des tâches sociales, le lien intime de la nature humaine a été rompu, et une lutte pernicieuse fit succéder la discorde à l'harmonie qui régnait entre ses forces diverses.[276]

Une fois que la civilisation moderne eut séparé l'État de l'Église et les lois des mœurs, l'individu lui-même se retrouva scindé dans son identité, dans son *moi* pourrait-on dire. Alors que le dix-huitième siècle touche à sa fin, la Révolution Française fait déjà percevoir à Schiller et à d'autres penseurs que la civilisation, avec sa tendance à compartimenter et rationnaliser la vie et la nature, soumet

[275] Friedrich SCHILLER, *Oeuvres de Schiller*, traduit par AD. Regnier, Paris : Hachette, vol. 8/8, 1862, p. 190.

[276] *Ibid.*, p. 203.

l'homme au statut d'esclave d'un tout, membre indéfini d'une société qui ne se retrouve plus elle-même. Lorsque Kant affirme que le jugement de goût fait appel à une faculté spécifique de l'homme, il valorise l'existence d'un individu en tant qu'être ressentant. Schiller, à sa suite, ajoute à l'individu les valeurs morales et intellectuelles qu'il avait perdues de vue. Au siècle suivant, ce sont ces valeurs que Ruskin veut véhiculer à travers son concept de la faculté théorique : la capacité de l'individu à percevoir le beau grâce à ses facultés d'émotion et de raison, faisant de lui un être complet. Ainsi, en entretenant le goût du beau lié aux valeurs morales, on permet un développement harmonieux de la société et de l'individu lui-même. Ruskin établit alors que

> L'éducation et le hasard opèrent de façon illimitée sur ces principes premiers de notre nature ; ils peuvent être cultivés ou contrôlés, dirigés ou détournés, donnés par une conduite droite comportant le sens le plus juste et sans faille, ou soumis par la négligence à chaque phase de l'erreur et de la maladie. Celui qui a suivi ces lois naturelles de l'aversion et du désir, les rendant de plus en plus fortes par une obéissance constante, de manière à toujours tirer du plaisir dans ce où Dieu l'a originairement placé, et qui tire la plus grande somme de plaisir possible de tout objet, celui là est un homme de goût.[277]

Le beau, qu'il soit artistique ou naturel, réveille ce qu'il y a de meilleur chez l'homme car il fait appel aux facultés sensibles et intellectuelles à la fois : le jugement du beau effectue une synthèse qui fait progresser la société et permet également au *moi* de se reconnaître dans son intégralité et sa spécificité. L'idée d'une spécificité du *moi* en ce qui concerne le jugement du beau ne naît pas entièrement au dix-neuvième siècle en Angleterre mais trouve ses origines dans d'autres écrits, en particulier ceux des philosophes allemands du dix-huitième. Mettre en avant le *moi* dans sa faculté à juger le beau, c'est reconnaître son indépendance et sa capacité à tirer du plaisir du monde sensible. Cette faculté, liée

[277] John RUSKIN, *Modern Painters*, *op. cit.*, p. 26. « On these primary principles of our nature, education and accident operate to an unlimited extent; they may be cultivated or checked, directed or diverted, gifted by right guidance with the most acute and faultless sense, or subjected by neglect to every phase of error and disease. He who has followed up these natural laws of aversion and desire, rendering them more and more authoritative by constant obedience, so as to derive pleasure always from that which God originally intended should give him pleasure, and who derives the greatest possible sum of pleasure from any given object, is a man of taste. »

à la morale, assure l'élévation morale de l'individu et participe du développement équilibré et vertueux de la civilisation, selon Ruskin et ses prédécesseurs.

10.4. **Le beau et vérité du *moi* : le rejet de la morale**

Dans les écrits de Walter Pater, en revanche, le beau artistique ou naturel n'a pas la même place dans le développement du *moi* que celle que lui attribue Ruskin : au lieu de tendre à une élévation morale par les émotions, le beau, pour Pater, n'est attaché à aucun concept de moralité ou d'utilité autre que celle de plaire à l'individu. Il refuse de qualifier l'esthétique de philosophie du beau en tant que tentative de définition universelle de ce dernier. Pater reconnaît la relativité individuelle de ce qui fait le beau et, selon lui, il est impossible d'établir une définition claire du terme. Pourtant, dans l'introduction de *The Renaissance*, Pater explique que « définir la beauté […] est le but du vrai étudiant en esthétique[278] ». Comme Platon, il reconnaît que l'on ne peut attribuer à un objet qui provoque une sensation une définition faite de termes qui renvoient à des concepts. « La beauté, comme toutes les autres qualités que rencontre l'expérience humaine, est relative ; » écrit Pater, « et sa définition devient insignifiante et inutile à mesure qu'elle est abstraite[279] ». Comme Hippias qui tente de donner des exemples de ce qui est beau, Pater pense qu'il n'existe pas de définition du beau mais uniquement des manifestations sensibles qui provoque l'émotion du beau, qui participent du bon développement de l'esprit et de la sensibilité de l'individu. « Notre éducation devient entière à mesure que notre sensibilité à ces impressions augmente en profondeur et en variété[280] », écrit-il dans l'introduction de *The Renaissance*.

---

[278] Walter PATER, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, *op. cit.*, p. 4. « To define beauty […] is the aim of the true student of aesthetics. »

[279] *Ibid.* « Beauty, like all other qualities presented to human experience, is relative; and the definition of it becomes unmeaning and useless in proportion to its abstractness. »

[280] *Ibid.* « Our education becomes complete in proportion as our susceptibility to these impressions increases in depth and variety. »

Pater refuse catégoriquement de reconnaître un lien quelconque entre les manifestations du beau et les valeurs morales que vante Ruskin. L'auteur de *The Renaissance* reconnaît que le beau provoque une émotion mais celle-ci n'a rien à voir avec la reconnaissance du bien dans le beau mais plutôt du *moi* dans le beau : dans le beau, c'est l'individu qui s'interprète, en voyant l'objet en soi, il prend en même temps conscience du processus de perception qui opère en lui. Voir ou entendre le beau, c'est parvenir à identifier ses propres émotions. Le critique d'art, lorsqu'il s'agit du beau artistique – auquel nous allons nous intéresser plus avant par la suite – ressent l'émotion du beau parce que ses sensations sont exacerbées. Pour ressentir le beau, il faut effectivement éduquer l'homme, comme le préconise Schiller, pour qu'il appréhende de mieux en mieux les éléments qui peuvent provoquer en lui le plaisir. Pater explique que l'individu qui appréhende l'art distingue également ses propres émotions :

> On a dit à juste titre que 'voir l'objet comme il est vraiment lui-même' est le but de toute vraie critique, et dans la critique esthétique la première étape vers cette vision de ce qu'est vraiment l'objet, est de connaître sa propre impression, de l'identifier et de l'appréhender distinctement.[281]

C'est pour cette raison que Pater se refuse à théoriser le beau de façon universelle. La morale ou la vérité éternelle que propose la foi ne servent à rien lorsqu'il convient de distinguer en soi-même les émotions individuelles induites par la perception du beau.

> Et celui qui expérimente profondément ces impressions, et parvient directement à leur distinction et leur analyse, n'a pas besoin de s'embarrasser de la question abstraite de ce qu'est la beauté en soi, ou de sa relation exacte avec la vérité et l'expérience.[282]

Pour conclure au sujet du beau et de sa relation avec le *moi*, nous voyons que même si les opinions entre philosophes divergent, même si certains pensent que le jugement du beau fait appel aux sens, à l'intellect, aux valeurs morales ou

---

[281] *Ibid.* « 'To see the object as in itself it really is,' has been justly said to be the aim of all true criticism whatever, and in aesthetic criticism the first step towards seeing one's object as it really is, is to know one's own impression as it really is, to discriminate it, to realise it distinctly. »

[282] *Ibid.* « And he who experiences these impressions strongly, and drives directly at the discrimination and analysis of them, has no need to trouble himself with the abstract question what beauty is in itself, or what its exact relation to truth and experience. »

au plaisir, tous s'accordent à reconnaître que c'est une faculté qui se distingue de la logique et de la connaissance : au lieu d'être communément admis, le beau est perçu en fonction d'une éducation, d'une sensibilité ou de la morale mais toujours de manière individuelle. Celui qui voit le beau naturel parvient à y voir l'empreinte de Dieu ou d'une quelconque autre origine suprême, celui qui contemple le beau artistique voit à la fois le génie de l'artiste et son propre *moi*, spectateur à la fois de l'œuvre et des émotions qu'elle suscite.

> Bien qu'ils célébrassent tous deux la beauté, pour Ruskin elle devait être liée au bien, pour Pater elle pouvait avoir une nuance de perversité. […] Ruskin faisait appel à la conscience, Pater à l'imagination. Ruskin évoquait la maîtrise et la discipline, Pater permettait d'agréables dérives. Ce que Ruskin vitupérait comme vice, Pater l'excusait comme légèreté.[283]

Cette citation d'Ellmann résume parfaitement ce sentiment de la spécificité du *moi* : confrontés aux émotions que provoque la beauté, Ruskin et Pater offrent deux interprétations différentes du beau, l'une liée au bien, l'autre liée à l'identification des émotions du *moi*. Ainsi, si les philosophes ne semblent pas s'accorder à définir le beau, ni même à savoir s'il faut ou non lui donner une définition propre, ils nous montrent néanmoins que le *moi* possède les facultés nécessaires à saisir la beauté.

[283] Richard ELLMANN, *Oscar Wilde*, *op. cit.*, p. 67.

Chapitre 11 :
L'art et le vrai : croisements critiques

Le dix-neuvième siècle entreprend donc de trouver un remède à la crise morale et sociale qui le frappe. La religion et la science se sont donné pour objectif de fournir chacune sa vérité, l'une éternelle et divine, l'autre expérimentale et rationnelle. En revanche, l'art et les artistes prennent en revanche le parti de proposer une vérité tout autre, détachée de l'universalité et tournée vers le *moi*, les formes artistiques du beau présentent des caractéristiques qui révèlent à la fois la spécificité de l'individu et la relativité de la vérité. Ce rapport de l'art à la vérité, tel qu'il se pose à l'individu, marque selon nous un véritable bouleversement esthétique et philosophique au cœur même du dix-neuvième siècle.

11.1. **Beau naturel et beau artistique : la place de l'artiste**

Nous avons vu que dans la pensée de Ruskin, le beau est empreint d'une valeur morale et que c'est la perception de cette moralité qui suscite le plaisir du beau chez l'homme. Dans la philosophie kantienne, le philosophe distingue le beau naturel du beau artistique en insistant sur l'idée qu'ils ne sont pas perçus de la même façon par celui qui les observe. Il faut faire la différence entre « la beauté naturelle, dont l'appréciation n'exige que le goût, et la beauté artistique, dont la possibilité exige le génie (ce qu'il faut prendre en compte quand on juge un tel objet)[284] ». En effet, si le beau naturel est lié à des valeurs morales car il se rattache à la création divine et ne peut en cela être apprécié que par celui qui y contemple l'œuvre de Dieu, en revanche, le beau artistique sollicite un jugement différent qui fait appel à l'intellect et prend en compte l'artiste tout autant que l'œuvre. Kant écrit :

[284] Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, p. 297.

> Cela dit, j'accorde certes bien volontiers que l'intérêt se rapportant aux beautés de l'art (au nombre desquelles j'inscris aussi l'usage artificiel des beautés de la nature à dessein d'ornementation, donc pour la vanité) ne témoigne aucunement d'une pensée attachée au bien moral, ni même simplement d'un mode de pensée qui y soit enclin.[285]

L'art, en donnant à voir le beau, ne se soucie jamais de la morale ; ou en tout cas, ce n'est pas son but premier. Mais qu'est-ce que l'art ? Dans la philosophie de Kant, c'est toute création d'une œuvre qui fait intervenir l'esprit humain grâce au libre arbitre, idée que l'on retrouve tout au long du dix-neuvième siècle à travers le désir d'indépendance de l'artiste. L'art se différencie de la nature par l'intervention humaine, de la science par l'habileté pratique, de l'artisanat par son détachement de tout aspect mercantile – dans sa création, en tout cas. C'est-à-dire que l'art est une production de l'homme, qui nécessite une habileté pratique et une expérience dont la science est dépourvue, et qu'il n'est pas destiné à faire gagner de l'argent à l'artiste. Bien sûr, l'art peut être l'objet de transactions financières, mais ce n'est pas ce qui qualifie son essence. Kant distingue dans l'art deux principaux modes de réalisation : l'art d'agrément et les beaux-arts. Le premier ne vise qu'à satisfaire les sens, il s'agit de la musique à la mode, des contes qui égaient une conversation, de tout ce qui contribue à procurer une sensation de plaisir et à faire passer des moments agréables : l'art d'agrément suppose alors une fin hors de lui-même, un but. À cela s'opposent les beaux-arts, qui procurent une satisfaction bien plus grande : « les beaux-arts sont un mode de représentation qui présente en lui-même un caractère finalisé et qui, bien que sans fin, contribue pourtant à la culture des facultés de l'esprit en vue de la communication sociale[286] ». L'art d'agrément provoque le plaisir, les beaux-arts suscitent une émotion plus haute et permettent une communion des esprits autour de l'œuvre. Mais ni le premier ni les seconds ne comportent de manière universelle et distinctive un éloge ou une manifestation de la morale. Kant poursuit en ces termes :

---

[285] *Ibid.*, p. 284.

[286] *Ibid.*, p. 291.

> Mais en revanche je prétends que prendre un *intérêt immédiat* à la beauté de la *nature* (non pas simplement avoir du goût pour en juger) est toujours la marque caractéristique d'une âme bonne et que, quand cet intérêt est habituel, il indique du moins une disposition d'esprit favorable au sentiment moral, s'il s'associe volontiers à la *contemplation de la nature*.[287]

Ainsi, le beau artistique, sans rapport à la morale, a un usage que le beau naturel n'a pas : il comble la vanité de l'homme. Dès lors que l'artiste intervient sur le beau naturel de façon directe, celui-ci se transforme en art et perd ses qualités proprement morales au bénéfice d'une beauté plus élevée par sa forme. Le beau moral dont Ruskin fait l'éloge préexiste ainsi chez Kant sous la forme du beau naturel, qui suscite chez l'homme des aspirations au bien. La « bonne âme » est à même de saisir le beau naturel.

Pourtant, si Kant reconnaît que le beau naturel tire sa supériorité de son caractère moral, il accorde au beau artistique le privilège de se distinguer par sa forme. Puisqu'elle résulte de l'esprit humain, l'œuvre d'art possède une valeur qui compense l'absence de dessein moral. « Une beauté naturelle est une *belle chose* ; la beauté artistique est une *belle représentation* d'une chose[288] ». Loin de se satisfaire d'être une copie, une imitation de la Nature – théorie que nous avons étudiée chez Platon – le beau artistique donne une nouvelle dimension à ce qu'il représente grâce à l'intervention de l'esprit. « Les beaux-arts », écrit Kant, « montrent leur supériorité précisément en ceci qu'ils procurent une belle description de choses qui dans la nature seraient laides ou déplaisantes[289] ». C'est ainsi que le beau artistique se distingue du beau naturel : il ne possède pas de qualités morales car il peut attribuer à toutes choses des caractères de beauté qui n'existent pas à l'état naturel.

> Ce privilège que possède la beauté naturelle sur la beauté artistique – bien que la première soit néanmoins dépassée par la seconde quant à la forme – et qui consiste à être pourtant la seule à éveiller un intérêt immédiat,

[287] *Ibid.*, p. 284.

[288] *Ibid.*, p. 297.

[289] *Ibid.*, p. 298.

> s'accorde avec le mode de pensée épuré et profond de tous les hommes qui ont cultivé leur sentiment moral.[290]

Lorsque l'artiste produit la belle représentation d'un paysage laid ou banal, il ne s'attache pas à l'aspect moral, aux pensées nobles qui caractérisent la contemplation d'un paysage splendide.

11.2. **« Truth to nature » : le devoir de vérité de l'art**

Dans le premier volume des *Modern Painters*, Ruskin insiste sur la moralité qui caractérise le beau. Lorsqu'il parle du beau, Ruskin entend en particulier le beau artistique. Alors qu'il écrit pour défendre la peinture de Turner, il entreprend une véritable théorie de l'art présentée dans ce premier volume. Ruskin développe l'un des points essentiels de sa conception de l'art : la vérité. Puisqu'il s'agit du sujet de notre étude, nous ne pouvions qu'approfondir cette partie des propos de Ruskin. Selon le critique, la vérité en art est l'adéquation, la fidélité qui existe entre la représentation et l'objet naturel représenté. Ainsi, l'art n'imite pas les caractéristiques visuelles de l'objet mais représente fidèlement l'essence de ce dernier. Loin de n'être qu'une imitation, il est une re-création des vérités de la nature. Selon Ruskin, l'art doit reproduire avec le plus d'exactitude possible les beautés que la nature offre aux sens car c'est par ce biais que l'homme peut saisir la vérité naturelle, et donc divine.

Pourtant, à première vue, la peinture de Turner ne répond pas aux exigences formulées par Ruskin : les traits du peintre incluent le mouvement et s'attachent aux détails tout en conservant une certaine impulsion de développement de l'action. La toile contient à la fois l'image de l'objet et la sensation de mouvement qui s'en dégage. En réalité, c'est en cela que Ruskin admire d'autant plus Turner ; ce dernier est à la fois capable de représenter la réalité des choses – ce qui est chez Ruskin la fonction de l'art – et il y applique également les éléments qui caractérisent l'évolution des objets dans l'espace. Ruskin prend le parti de

[290] *Ibid.*, p. 285.

défendre Turner « contre les conventions des anciens[291] » car il pense que la beauté de l'œuvre d'art ne repose pas sur l'application de règles classiques mais bien sur la reproduction la plus fidèle possible de la nature.

Lorsqu'il parle de vérité, Ruskin suppose que la réalité du monde naturel possède en soi les qualités nécessaires à transmettre une vérité. C'est une vérité divine qui transparaît dans la nature et que le peintre se charge de représenter. La vérité, c'est alors non seulement la vérité de la nature, mais aussi la vérité de la représentation elle-même, le degré d'implication de l'artiste dans une démarche de représentation fidèle à l'original. Il ne faut pourtant pas confondre cette dernière référence avec l'imitation dont parle Platon, par exemple. En effet, chez Ruskin, la vérité se distingue de l'imitation. « L'imitation », écrit-il, « ne peut être que de quelque chose de matériel, mais la vérité fait référence à des états à la fois de la qualité des choses matérielles, et des émotions, des impressions et des pensées[292] » Et Ruskin de conclure : « aucune peinture ne peut être de qualité si elle trompe par son caractère imitatif, pour la simple raison que rien ne peut être beau sans être vrai[293] » Ainsi, le vrai se distingue de l'imitation et devient la condition du beau en art. À travers l'art s'expriment deux vérités majeures : celle de la nature et celle de la volonté créatrice de l'artiste. Ce dernier fait en effet preuve d'une fidélité envers le sujet représenté dans la mesure où il se donne pour objectif de représenter la nature dans ses moindres détails. L'imitation est fausse car elle se contente de renvoyer l'image du réel ; l'art en revanche doit contenir à la fois l'idée et la forme de la nature.

C'est cette attention portée aux détails qui pousse Ruskin à s'intéresser au mouvement préraphaélite dont il se fait le défenseur au même titre qu'il défend Turner. Ce mouvement artistique, né de l'admiration de quelques peintres pour les œuvres italiennes du seizième siècle qui précèdent la peinture de Raphaël,

---

[291] John RUSKIN, *Modern Painters*, *op. cit.*, p. xlvi. « against the conventionalities of the ancients. »

[292] *Ibid.*, p. 21. « Imitation can only be of something material, but truth has reference to statements bth of the qualities of material things, and of emotions, impressions, and thoughts. »

[293] *Ibid.*, p. 25. « no picture can be good which deceives by its imitation, for the very reason that nothing can be beautiful which is not true. »

apparaît en réaction aux œuvres classiques des années 1840. En 1848, sept jeunes gens, parmi lesquels les plus illustres sont William Holman Hunt (1827-1910), John Everett Millais (1829-1896) et Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), s'inspirent des théories de Ruskin au sujet de l'art et de la nature pour constituer leur Confrérie. Le mouvement fait également des émules en dehors de la confrérie, comme c'est le cas de Ford Madox Brown (1821-1893), et devient un mouvement artistique d'importance, même si la Confrérie en tant que rassemblement organisé disparaît en 1854. Représenter la nature dans ses moindres détails, voilà le but que s'assignent les préraphaélites : la nature en elle-même devient objet de contemplation et les préraphaélites mettent un point d'honneur à rendre le plus fidèlement possible les effets de la couleur, de la luminosité et des matières. Ruskin les inspire, puis les soutient car la représentation des détails les plus infimes de la nature est une caractéristique du beau et du vrai en art pour Ruskin. Représenter quelque chose avec véracité, au-delà de l'habileté technique de l'artiste, c'est représenter la pensée, les valeurs ou les sources à l'origine de la représentation. Dans la théorie de Ruskin, l'artiste est le médium d'une vérité révélée dans son intégralité : le vrai n'est pas que la représentation du réel, c'est aussi l'appréhension des valeurs et des sentiments associés à l'objet. Ruskin écrit :

> Celui qui peint les paysages doit toujours avoir deux grands objectifs distincts : le premier, mener l'esprit du spectateur à appréhender fidèlement n'importe quel objet naturel quel qu'il soit ; le second, guider l'esprit du spectateur vers les objets les plus dignes de contemplation, et l'informer des pensées et sentiments avec lesquels l'artiste lui-même les a considérés.[294]

Les œuvres des préraphaélites sont la preuve que l'art peut donner à voir toutes les subtilités voulues par la création divine. Chez Ruskin, point de clair-obscur, de règle de construction d'une peinture ou d'autre règle inventée par le classicisme. Les règles classiques, qui compartimentent le tableau, donnent un

[294] *Ibid.*, p. 44. « the landscape painter must always have two great and distinct ends; the first, to induce in the spectator's mind the faithful conception of any natural objects whatsoever; the second, to guide the spectator's mind to those objects most worthy of its contemplation, and to inform him of the thoughts and feelings with which these were regarded by the artist himself. »

cadre trop humain à une interprétation qui ne devrait avoir pour objet que le divin. Les seules règles que l'art se doit de respecter sont celles de la nature.

Chez Ruskin, ce qui s'apparente aux vérités naturelles semble être plutôt les lois naturelles. Ce qu'il nomme vérités ne sont en fait que les détails de la nature. Pour lui, reproduire la vérité, c'est prendre en compte tous les éléments, sans les ensevelir sous les normes de la représentation picturale classique, sans les cacher derrière des techniques de peinture : le clair-obscur n'existe pas car la lumière de Dieu inonde les moindres parcelles de la nature. C'est à ce titre que l'artiste, le peintre préraphaélite en l'occurrence, se doit de reproduire avec précision tous les éléments qui composent le paysage avec le plus de fidélité possible mais aussi avec la plus grande attention à saisir l'équilibre qui régit les différents éléments du paysage.

Ruskin fait montre d'un grand intérêt pour les sciences et techniques de son temps ; si nous avons dit qu'il méprise l'industrie qui produit la laideur et l'immoralité, il reconnaît néanmoins la valeur des recherches en géologie, en botanique et en météorologie. Selon lui, les connaissances de la science sont nécessaires au peintre. Il rejoint les propos de Platon au sujet des capacités du poète à gouverner, à faire la guerre ou à pratiquer la médecine : l'artiste doit représenter ce qu'il connaît. Ruskin prend l'exemple des nuages et explique que le peintre ne peut pas peindre correctement ces derniers s'il ne prend pas en compte leurs caractéristiques chimiques. « Chaque type de pierre, terre et nuage doit être connu du peintre, avec une précision géologique et météorologique[295] ». Ruskin préconise une éducation scientifique pour les artistes de manière à ce qu'ils comprennent les mécanismes de la nature :

> Car tout comme les plus grandes toiles de l'histoire reposent sur la connaissance parfaite des fonctionnements du corps et de l'esprit humains, de la même façon, les plus grands paysages peints doivent reposer sur la connaissance parfaite des formes, des fonctionnements et des systèmes de

[295] *Ibid.*, p. xxxvii. « every class of rock, earth and cloud, must be known by the painter, with geologic and meteorologic accuracy. »

> chaque existence organique ou structurellement définie qu'ils doivent représenter.[296]

Pour ces raisons, les peintres préraphaélites peignent en extérieur, au contact direct de la nature, et ne peignent que ce qui s'offre à leur regard, sans chercher à ajouter des éléments caractéristiques et culturellement admis comme participant du beau. Ruskin croit que « le paysage simple et non combiné, s'il est élaboré avec l'attention due à l'idéal de beauté des caractéristiques qu'il inclut, fera toujours appel au cœur avec plus de force qu'aucun autre[297] ».

Si le travail de Ruskin se concentre essentiellement sur l'analyse et l'éloge de la peinture de Turner, il n'en demeure pas moins que son œuvre fut approuvée et glorifiée par de nombreux poètes qui y virent une expression nouvelle de la valeur de l'art, détachée des conventions de classicisme. Samuel Rogers, Sydney Smith, Lord Alfred Tennyson ou encore Sir Henry Taylor, reconnurent dans ce premier volume des *Modern Painters* une analyse clairvoyante de l'art et, comme l'explique Harrison dans sa biographie de Ruskin, « furent les premiers à reconnaître comme un des leurs le poète en prose de la Nature, qui avait placé une couronne immortelle sur la tête du peintre poète de cette même Nature[298] ». Ruskin note que

> Rien ne peut expier le manque de vérité, ni l'imagination la plus brillante, la fantaisie la plus enjouée, le sentiment le plus pur, (en supposant que ce sentiment *pourrait* être à la fois pur et faux) ni la conception la plus exaltée, ni la compréhension la plus globale de l'intellect, ne peuvent pallier le manque de vérité, et cela pour deux raisons ; premièrement, parce que le faux est révoltant et dégradant en soi ; et deuxièmement, parce que la nature est si infiniment supérieure à tout ce que l'esprit humain peut concevoir, que s'en éloigner équivaut à chuter en-dessous d'elle, de sorte qu'il ne peut y

---

[296] *Ibid.*, p. xxxv. « For just as the highest historical painting is based on perfect knowledge of the workings of the human form, and human mind, so must the highest landscape painting be based on perfect cognizance of the form, functions, and system of every organic or definitely structured existence which it has to represent. »

[297] *Ibid.*, p. xxxviii. « I believe that the simple and uncombined landscape, if wrought out with due attention to the ideal beauty of the features it includes, will always be the most powerful in its appeal to the heart. »

[298] Frederic HARRISON, *John Ruskin, 1819-1900*, traduit par Louis Baraduc, Paris : Mercure de France, 1909 (2ème édition), p. 67.

> avoir de mensonge d'ornement. Tout mensonge est une tache tout autant qu'un péché, une blessure tout autant qu'une déception.[299]

Par ce jugement, Ruskin pointe une fois de plus du doigt l'importance de la vérité. S'il admet que « les vérités de la nature sont un éternel changement, une variété infinie[300] », il n'en demeure pas moins que celles-ci sont supérieures à toutes les règles que le classicisme s'est chargé d'imposer au fil des années : la peinture soumise à des critères de couleurs, de mise en scène, de respect de proportions et de *quadrillage* des toiles perd son caractère vrai. En ne respectant pas la vérité de la nature mais en appliquant des contraintes fausses et par trop sophistiquées, la peinture ne devient qu'un artisanat mettant en avant la technicité de peintres devenus des adeptes de l'imitation et de la combinaison d'éléments *officiellement* beaux. Le *faux*, vraisemblablement honni dans la théorie de Ruskin, devient l'ennemi de l'artiste car il détourne celui-ci de ce qui fait l'art. Si l'art est la belle représentation d'une chose, alors l'art doit obligatoirement représenter quelque chose de beau et de bon, sans cela, il n'est qu'imitation sans valeur. La vérité est intrinsèquement liée à l'art dans *Modern Painters* et Ruskin ne conçoit pas que l'un puisse aller sans l'autre, ni que l'art reflète autre chose que la vérité de la nature telle qu'elle est perçue et interprétée par le peintre (dans la mesure où cette interprétation rend compte de la réalité du paysage et non pas d'une imagination sans lien avec le vrai et le réel).

Ruskin défend l'idée d'un art fidèle à la nature, pourtant, il reconnaît que les vérités que l'art prend pour objet sont fluctuantes et puisent également leur signification dans le choix de l'artiste. C'est parce que le paysage est le sujet d'étude de l'artiste que sa vérité naturelle est révélée au spectateur. En défendant cette vision de l'art, Ruskin établit une relation entre l'art, le vrai et l'individu en

---

[299] John RUSKIN, *Modern Painters*, *op. cit.*, p. 48. « Nothing can atone for the want of truth, not the most brilliant imagination, the most playful fancy, the most pure feeling, (supposing that feeling could be pure and false at the same time;) not the most exalted conception, nor the most comprehensive grasp of intellect, can make amends for the want of truth, and that for two reasons; first, because falsehood is in itself revolting and degrading; and secondly, because nature is so immeasurably superior to all that the human mind can conceive, that every departure from her is a fall beneath her, so that there can be no such thing as an ornamental falsehood. All falsehood must be a blot as well as a sin, an injury as well as a deception. »

[300] *Ibid.*, p. 55. « the truths of nature are one eternal change—one infinite variety. »

tant qu'artiste. La sensibilité de celui qui représente est aussi importante que l'œuvre elle-même puisque cette dernière dépend de la technique de l'artiste mais aussi de ses choix : c'est le caractère individuel de l'artiste qui imprègne l'œuvre de la vérité de la nature. Ruskin insiste également sur une autre caractéristique qui lie l'art au vrai : lorsque l'art traduit le vrai, il s'encombre le moins possible des artifices conventionnels. Ruskin compare alors ces artifices au langage :

> Il n'est cependant pas toujours facile, que ce soit en peinture ou en littérature, de déterminer où s'arrête l'influence de la langue, et où commence celle de la pensée. Tant de pensées dépendent tellement de la langue dont elles sont revêtues, qu'elles perdraient la moitié de leur beauté si elles étaient exprimées autrement. Mais les plus hautes pensées sont celles qui sont les moins tributaires de la langue, et la dignité de leur composition et des éloges auxquels elles peuvent prétendre, sont en proportion exacte à leur indépendance à la langue ou à l'expression. […] Les lignes et les mots les plus simples qui suggèrent l'idée dans sa propre beauté nue sont plus gratifiants que la robe ou la gemme qui cachent en même temps qu'elles décorent ; il nous est plus agréable de sentir à travers leur absence combien ils apportent peu, plutôt qu'à travers leur présence combien ils sont destructeurs.[301]

La vérité de la nature s'exprime lorsque l'art est au plus proche d'une représentation parfaite et vraie. Les artifices, les règles, les conventions, ne font qu'alourdir les mots ou les couleurs et ajoutent à l'œuvre des caractéristiques humaines qui ne relèvent pas du génie de l'artiste mais de phénomènes sociaux sans rapport avec le divin ou le naturel. C'est lorsque l'artiste décide de ne donner à voir que la nature, en faisant fi des règles et en représentant fidèlement la nature, qu'il fait montre de son génie :

> Rien n'est un plus grand signe de vérité et de beauté dans la peinture des montagnes que l'apparence de l'individualité – rien n'est une plus grande

[301] *Ibid.*, p. 10. « It is not, however, always easy, either in painting or literature, to determine where the influence of language stops, and where that of thought begins. Many thoughts are so dependent upon the language in which they are clothed, that they would lose half their beauty if otherwise expressed. But the highest thoughts are those which are least dependent on language, and the dignity of any composition and praise to which it is entitled, are in exact proportion to its independency of language or expression. […] We are more gratified by the simplest lines or words which can suggest the idea in its own naked beauty, than by the robe or the gem which conceal while they decorate; we are better pleased to feel by their absence how little they would bestow, than by their presence how much they can destroy. »

> preuve d'imagination et d'invention vraie, que l'apparence que rien n'a été imaginé ou inventé.[302]

L'individu, l'artiste qui n'est pas étranger à son art, qui *choisit*, démontre sa capacité à percevoir le beau et à le représenter avec le plus de précision possible, dans tous les détails que la nature offre. C'est en cela que l'art et le vrai sont liés chez Ruskin, par le biais de l'individualité de l'artiste.

De l'autre côté de la Manche, le mouvement de l'art pour l'art est en marche et Théophile Gautier, dans la Préface de *Mademoiselle de Maupin* offre une vision toute autre de l'art qui influence la conception de l'esthétique en Angleterre en provoquant un débat de dimension nationale. C'est à ce regard que nous allons nous intéresser avant de comparer les idées de Ruskin à celles de Pater.

11.3. **L'opposition au devoir de vérité : « l'art pour l'art »**

Dans la Préface de *Mademoiselle de Maupin*, à laquelle nous avons déjà renvoyé ci-dessus, Gautier établit son célèbre manifeste de l'art pour l'art. Il défend les valeurs d'un art qui n'a pour référence que lui-même et qui lutte contre le bourgeois envahissant et la doctrine utilitaire. L'art doit faire face à un siècle qui veut à tout prix l'assujettir, que ce soit à la religion ou à la morale, au politique ou au social. L'époque moderne se targue de faire rentrer l'artiste dans le moule de la conformité. C'est ce que Gautier redoute à juste titre. La crise des esprits qui frappe aussi bien l'Angleterre que le reste de l'Europe cherche, comme nous l'avons dit, une réponse dans la religion ou dans la science ; à chaque fois, cette réponse est unique : la Vérité de la religion, la Vérité de la science, offrent à l'homme le tableau réconfortant d'un référent immuable, comme l'avait été jusqu'alors l'image de Dieu. Les principes moraux de la société, les « bons » principes se donnent pour mission de canaliser cet art qui, à l'inverse de la religion et de la science, dévoile une multitude de possibilités du vrai, liées non plus à l'humanité ou au divin, à des lois naturelles et à des principes établis, mais

[302] *Ibid.*, p. 306. « Nothing is so great a sign of truth and beauty in mountain drawing as the appearance of individuality—nothing is so great a proof of real imagination and invention, as the appearance that nothing has been imagined or invented. »

à l'individu, unique, introspectif et *un*. Selon Gautier, l'utilité impose à l'art un finalisme qui le prive de sa vérité, de l'expression du *moi* de l'artiste. L'art n'est pas utile, et pour le démontrer, Gautier fait cette comparaison dans la Préface de *Mademoiselle de Maupin* :

> On ne se fait pas un bonnet de coton d'une métonymie, on ne chausse pas une comparaison en guise de pantoufle ; on ne se peut servir d'une antithèse pour parapluie ; malheureusement, on ne saurait se plaquer sur le ventre quelques rimes bariolées en manière de gilet.[303]

Pour résumer les grandes idées que Gautier développe au sujet de l'art pour l'art, nous allons nous appuyer sur la lecture du dernier poème du recueil *Émaux et Camées*, « L'Art » (1852), que nous reproduisons ici :

[303] Théophile GAUTIER, *Mademoiselle de Maupin*, *op. cit.*, p. 18-19.

Oui, l'œuvre sort plus belle
D'une forme au travail
Rebelle,
Vers, marbre, onyx, émail.

Point de contraintes fausses!
Mais que pour marcher droit
Tu chausses,
Muse, un cothurne étroit.

Fi du rhythme commode,
Comme un soulier trop grand,
Du mode
Que tout pied quitte et prend!

Statuaire, repousse
L'argile que pétrit
Le pouce
Quand flotte ailleurs l'esprit.

Lutte avec le carrare,
Avec le paros dur
Et rare,
Gardiens du contour pur,

Emprunte à Syracuse
Son bronze où fermement
S'accuse
Le trait fier et charmant;

D'une main délicate
Poursuis dans un filon
D'agate
Le profil d'Apollon.

Peintre, fuis l'aquarelle,
Et fixe la couleur
Trop frêle
Au four de l'émailleur.

Fais les sirènes bleues,
Tordant de cent façons
Leurs queues,
Les monstres des blasons;

Dans son nimbe trilobe
La Vierge et son Jésus,
Le globe
Avec la croix dessus.

Tout passe. -- L'art robuste
Seul a l'éternité,
Le buste
Survit à la cité,

Et la médaille austère
Que trouve un laboureur
Sous terre
Révèle un empereur.

Les dieux eux-mêmes meurent,
Mais les vers souverains
Demeurent
Plus forts que les airains.

Sculpte, lime, cisèle;
Que ton rêve flottant
Se scelle
Dans le bloc résistant !

Dans cet art poétique de Théophile Gautier[304], le poète s'apparente à un sculpteur puis à un peintre : il donne forme à la matière. Gautier donne sa vision de l'art, il reconstruit les règles, ou plutôt l'absence de règles qui doivent, à son avis, définir l'art. Utilisant la forme poétique, Gautier reprend les idées qu'il a développées dans la préface de *Mademoiselle de Maupin*. Le lexique des premières strophes ne laisse aucun doute sur la justesse du titre du poème : la belle œuvre, la muse, le vers, chaque mot ramène le lecteur à l'art. Puis le peu de valeur des conventions artistiques classiques est montré du doigt : l'étroitesse des règles classiques se résume à un soulier. Les « contraintes fausses » (v. 5) et le « rhythme [sic] commode » (v. 9) sont les anciennes lois que l'art doit bannir. Une lutte s'engage chez le poète pour faire valoir les principes de la nouvelle esthétique de l'art pour l'art en opposition au classicisme qui engonce l'artiste et le contraint à n'être qu'un artisan obéissant. Le « Oui » inaugural semble intimer au lecteur l'ordre de se joindre à Gautier : l'affirmation est contrebalancée par le « Fi » (v. 9) qui nie l'importance des règles et du rythme. Qu'est-ce qui est vrai dans l'art que nous propose Gautier ? Rien sans doute à part la vérité de l'individu. Le vrai, c'est alors l'art qui est fidèle à lui-même.

La muse de Gautier ne fait pas tout, elle se contente d'être présente mais les fréquentes références au travail manuel, à la main, au pouce qui pétrit, témoignent de l'effort de création. Il est d'ailleurs remarquable que Gautier compare la poésie à deux arts qui font plus appel au sens visuel : la peinture et la sculpture. Au lieu d'une comparaison avec la musique, par exemple, au sujet de laquelle Pater s'accorde avec Hegel pour dire qu'elle est la forme la plus absolue de l'art, Gautier choisit des formes d'art qui nécessitent un travail de la matière. Ainsi, il met en avant les efforts qui émanent de la volonté créatrice. Les nombreux verbes à la forme impérative – « lutte » (v. 17), « emprunte » (v. 21), « poursuis » (v. 26), « fuis » (v. 29), « fixe » (v. 30), « fais » (v. 33) et « sculpte, lime, cisèle » (v. 53) – font référence à la nécessité artistique qui pousse le poète à refuser les

[304] Théophile GAUTIER, « L'Art », *in Emaux et Camées*, Paris : Librairie L. Conquet, 1887, p. 241-245.

conventions et à s'acharner au travail de son art. On perçoit également une suprématie de l'art dans la civilisation : Gautier utilise de nombreux matériaux qui sont les matières premières du sculpteur, du « statuaire » (v. 13), comme pour signifier que l'art imprime sa marque sur terre. Le marbre, l'onyx, l'argile, le carrare, le paros, le bronze, l'airain sont autant de manières pour l'artiste de laisser son empreinte. La onzième strophe (v. 41-44) n'est pas sans rappeler un passage de la préface de *Mademoiselle de Maupin* dans lequel Gautier fait remarquer que si Paris était enseveli sous les cendres d'un volcan, tout ce que les générations futures retrouveraient serait les marques de l'art : cathédrales, buste, tableau, voilà ce qui survit à l'âge. À ce sujet, Gautier fait remarquer que son siècle ne produit rien de beau, à cause de la modernité utilitaire et bourgeoise ; il écrit :

> Et, n'était les tableaux des anciennes écoles et les statues de l'antiquité ou de la Renaissance entassés dans la galerie du Louvre, ce long boyau informe ; n'était le plafond d'Ingres, qui empêcherait de croire que Paris ne fût qu'un campement de Barbares, un village de Welches ou de Topinamboux, ce qu'on retirerait des fouilles serait quelque chose de bien curieux.[305]

L'art, parce qu'il exprime l'individu et la vérité du *moi* en rapport avec son temps, dépasse les civilisations, les pauvres règles et conventions qui éloignent l'artiste de son art et contraint le spectateur à regarder l'œuvre à travers un œil qui n'est pas le sien. Encore plus robuste que les sculptures, l'art qui n'a pas de support matériel, en l'occurrence la poésie mais il pourrait tout aussi bien s'agir de la musique, demeure plus fort que les airains (v. 51-52). Tout ce poème insiste sur la spécificité du travail artistique. Création à part entière, l'œuvre d'art est le résultat d'une volonté et s'inscrit dans le temps et dans l'histoire par son caractère double : elle donne une image de son époque, et les traverse toutes. Dans la pensée de Gautier, si l'art n'influence pas la vie, en tout cas, il en porte les traces. L'art n'a rien à voir avec la morale : c'est la décadence des mœurs qui influe sur la décadence de l'art, ou plutôt sur le témoignage que donne l'art de cette décadence.

[305] Théophile GAUTIER, *Mademoiselle de Maupin*, *op. cit.*, p. 59.

> L'époque, quoi qu'ils en disent, est immorale (si ce mot-là signifie quelque chose, ce dont nous doutons fort), et nous n'en voulons pas d'autre preuve que la quantité de livres immoraux qu'elle produit et le succès qu'ils ont. – Les livres suivent les mœurs et les mœurs ne suivent pas les livres. – La Régence a fait Crébillon, ce n'est pas Crébillon qui a fait la Régence. […] les livres sont les fruits des mœurs.[306]

Dans « L'Art », Gautier rejette les codes, pousse l'artiste à la création individuelle et historique ; dans la Préface de *Mademoiselle de Maupin,* il avait déjà évoqué en des termes moins poétiques l'indépendance de l'artiste et son détachement de la morale et de la nécessité. L'artiste n'a que faire de la morale, il n'a que faire d'être utile, il est le messager et créateur du beau dans tout ce qu'il apporte aux sens. Gautier préfigure alors le personnage du dandy, toujours en quête du plaisir et du beau. « Moi, n'en déplaise à ces messieurs, je suis de ceux pour qui le superflu est le nécessaire, - et j'aime mieux les choses et les gens en raison inverse des services qu'ils me rendent[307] », écrit-il avant de poursuivre : « Je vendrais ma culotte pour avoir une bague, et mon pain pour avoir des confitures[308] ». Certes ces dernières allusions n'ont pas de lien avec l'art mais elles sont le fruit d'une volonté de provocation propre à l'art pour l'art, une volonté de pousser à l'extrême l'idée du beau autour de soi, de l'utilité du plaisir pour contrer la triste réalité d'une société en perdition. La quête perpétuelle du beau et du plaisir, en particulier à travers l'art, est ce à quoi semblent aspirer de nombreux artistes français et anglais dès la seconde moitié du dix-neuvième siècle. Si l'art ne traduit pas le *vrai*, s'il n'est pas non plus *utile*, alors il est l'emblème d'une société dont les valeurs et les repères ont été renversés et foulés au pied. Dans ce contexte, l'art est le moyen de trouver non pas le vrai, mais soi-même.

Nous avons évoqué l'idée développée par Schiller à propos de cette question de la réalisation de l'individu : selon le philosophe, c'est lorsque l'artiste parvient à exprimer son individualité et permet au spectateur de faire intervenir à la fois ses

---

[306] *Ibid.*, p. 17.

[307] *Ibid.*, p. 54.

[308] *Ibid.*

perceptions et son entendement que la société retrouve équilibre et liberté. Dans ce qui est utile au lieu de n'être qu'esthétique, les perceptions sont omises, elles sont reléguées à un plan inférieur. Ainsi, l'industrialisation, avec la mécanisation, sont à l'origine du laid, de ce qui n'est qu'utile. Nous avons déjà cité Oscar Wilde et Walter Pater au sujet du laid[309], il convient de rappeler ici que non seulement le laid prive de la sensation du plaisir mais qu'il empêche l'homme d'élever son esprit à la contemplation du beau.

> Telle est l'ambigüité et aussi l'originalité de la position esthétique de Gautier : d'une part il tient à l'esthétique de l'Idéal, et du Beau désintéressé, comme sublimation et conservation du sensible ; mais de l'autre, rompant l'alliance du Beau et de la Moralité, il fait de la Beauté la valeur suprême, et une valeur physique, érotique même ; Gustave Planche, plus « schillerien » que Gautier, disait en 1835 que la beauté en tant que forme extérieure est trop liée au désir pour s'élever à la pleine souveraineté de l'art. Encore faudrait-il démêler en quoi la *jouissance* se distingue du *besoin*, donc de l'utile.[310]

Cette note de Crouzet au sujet de la Préface met en avant l'idée d'un Beau dont le lien avec la morale est rompu. De plus, il s'agit de savoir dans quelle mesure le beau artistique, lié au plaisir, peut avoir les qualités suffisantes pour satisfaire le corps et l'esprit, pour rendre à l'individu l'intégrité qu'il a perdue en privilégiant peu à peu l'utile et le laid au spirituel et au beau. Ce lien perdu, c'est chez Pater que nous allons tenter de l'entrevoir, dans l'étude qu'il fait de l'époque de la Renaissance et à travers ses considérations sur la valeur de l'art, de la vie et du plaisir.

11.4. **L'art considéré comme étape vers le vrai**

La position de Walter Pater vis-à-vis de l'art diffère grandement de celle de John Ruskin, qui fut pourtant son maître et modèle pendant de nombreuses années. Ainsi, Pater commence son initiation à l'esthétique aux côtés de Ruskin dont il se détachera peu à peu pour formuler ses propres conceptions, comme le

---

[309] Cf. chapitre 10.

[310] Note de pas de page n° 1, p. 55 par CROUZET dans Théophile GAUTIER, *Mademoiselle de Maupin*, *op. cit.*, p. 430-431.

fera Wilde plus tard. Nous avons dit dans le chapitre précédent, concernant la définition du beau, que celui-ci n'était pas lié à la morale dans la pensée de Pater ; de la même façon, il aborde l'art sous un angle qui met de côté la nécessité de lui attribuer une vérité. Si, tout comme Ruskin, il critique les règles classiques, il ne reste pas moins convaincu que l'art possède des caractéristiques qui lui confèrent une influence directe sur la civilisation et sur la pensée de ses contemporains. L'influence de l'art, c'est de témoigner que l'on peut apprécier le beau sans préjugé, sans quête de vérité, sans chercher à y trouver autre chose que le plaisir lié aux sens. La vérité ou les vérités de l'art ne sont alors contenues que dans l'art lui-même.

The Renaissance de Pater conforte tout notre propos. Cet ouvrage est composé de différents essais sur Léonard de Vinci, Sandro Botticelli, Pic de la Mirandole, Luca della Robbia, Michel-Ange, Giorgione, Joachim du Bellay et Winckelmann, ainsi que l'étude de deux contes français. Pater y expose sa théorie selon laquelle l'époque de la Renaissance a été la plus propice au développement de l'art et à l'épanouissement harmonieux de tous ; il donne également sa propre définition de ce que le critique et le spectateur doivent tirer de leur contemplation de l'œuvre d'art. D'abord publié sous le titre *The Studies in the History of the Renaissance* (1873), l'ouvrage est rebaptisé *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* au moment de sa réédition en 1877. Il est essentiellement connu de nos jours pour le scandale que provoqua la fameuse « Conclusion » de Pater, considérée comme un éloge à la dépravation et aux mauvaises mœurs. Quelques années plus tard, Pater écrira d'ailleurs son œuvre majeure, *Marius l'épicurien* (1881-1885), dans laquelle il développe son idéal de la vie esthétique, le culte de la beauté opposé à l'ascétisme pur, et la théorie de l'effet stimulant de la quête de la beauté en tant qu'idéal en soi. Dans cet ouvrage qui l'occupa pendant de nombreuses années, Pater nous propose un portrait imaginaire et spirituel, à l'époque de Marc-Aurèle. En plus d'être une analyse de l'opposition des courants du christianisme et du paganisme, l'œuvre est une apologie, ou plutôt une tentative de justification de Pater sur le sens de sa conclusion de *The Renaissance.* Cette conclusion a influencé de nombreux artistes dans leur quête de l'absolu de la vie et dans leur refus des conventions. Symons vit d'ailleurs dans les idées de

cette conclusion les premières impulsions de la décadence de la fin du dix-neuvième siècle.

Pour comprendre l'importance de ce texte fondateur, il s'agit d'étudier l'importance de la pensée de Pater et les influences qu'il a subies, notamment à travers sa lecture de Hegel. Ainsi, *The Renaissance* témoigne, entre autres, de l'influence de la philosophie allemande et en particulier de celle de Hegel. À de nombreuses reprises, Pater cite les ouvrages du penseur, en particulier ses cours de philosophie de l'art regroupés dans *L'Esthétique*, et renvoie sans cesse en filigrane à la pensée directrice du philosophe.

Dans le chapitre précédent nous avons évoqué Hegel en raison du sentiment qu'il partage avec Schiller, Ruskin et Arnold sur le lien qui unit sens et esprit dans la perception du beau. L'un des ouvrages les plus connus et commentés de Hegel, *L'Esthétique* (1835), compilation posthume de cours donnés par le philosophe, considère ainsi que l'esthétique n'est pas, comme nous l'avons abordé précédemment, un jugement du beau mais bien plus une réflexion sur l'art. Hegel s'accorde en effet sur la définition de Kant selon laquelle l'art n'est pas une simple imitation de la Nature. Il se distingue cependant de son prédécesseur au regard de l'analyse qu'il fait du beau artistique et du beau naturel. L'œuvre d'art est un produit de l'esprit humain et fait appel à l'imagination créatrice et à la sensibilité. Pour cette raison, lorsque Hegel dit que le beau artistique est supérieur au beau naturel, il souligne que cette distinction est d'ordre qualitatif. Il ne hiérarchise pas le beau naturel et le beau artistique, la Nature et l'Art, en fonction de leur grandeur, mais en fonction d'une antériorité logique, dans la mesure où le beau naturel est conditionné par le beau artistique : sans la capacité de l'esprit humain à se reconnaître dans des œuvres, sans son pouvoir de les créer, la nature ne pourrait être perçue comme belle. « L'esprit étant supérieur à la nature, sa supériorité se communique également à ses produits, et par conséquent à l'art », écrit Hegel. « C'est pourquoi le beau artistique est supérieur au beau naturel. Tout

ce qui vient de l'esprit est supérieur à ce qui existe dans la nature[311] ». Il développe ses propos en ces termes :

> Le beau artistique tient sa supériorité du fait qu'il participe de l'esprit et, par conséquent, de la vérité, si bien que ce qui existe n'existe que dans la mesure où il doit son existence à ce qui lui est supérieur et n'est ce qu'il est et ne possède ce qu'il possède que grâce à ce supérieur. Le spirituel seul est vrai. Ce qui existe n'existe que dans la mesure où il est spiritualité. Le beau naturel est donc un réflexe de l'esprit.[312]

Nous retrouverons d'ailleurs cette idée dans les écrits de Wilde pour qui le beau n'existe dans la Nature que lorsque l'esprit humain l'a révélé à travers l'art. Pater, quant à lui, reprend les mots de Bacon en faisant de l'homme « l'interprète de la nature[313] » : c'est en créant le beau à travers l'art que l'homme dépasse la nature.

Hegel s'oppose à la vision kantienne de l'art lorsqu'il explique que celui-ci s'intègre au processus de quête de l'Absolu. L'art n'est pas qu'une fabrication humaine, c'est un processus qui permet à l'homme de saisir *une vérité*. Le cheminement vers l'Absolu se décompose, selon Hegel, en trois temps : l'art, la religion puis la philosophie. L'art s'avère être la forme intuitive de l'Absolu ; l'homme saisit et retranscrit l'Absolu tel qu'il le perçoit par l'intermédiaire de ses sens. Selon Hegel, l'art prend place dans le même mouvement que la religion et la philosophie dans une évolution séculaire qui mène à l'Absolu. Nous avons d'ailleurs déjà évoqué ces « mouvements conscients du processus séculaire d'un esprit éternel[314] » que sont la nature, l'art, la philosophie, la politique et la religion. Ainsi, l'art est une étape nécessaire à la formation de l'esprit éternel, qui existe à la fois dans la philosophie de l'immuable et prend diverses formes au fil des siècles dans la philosophie du flux perpétuel. Pater rejoint également Hegel au sujet de sa considération des arts dans leur diversité : il explique que la musique

---

[311] Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Introduction à l'esthétique, Le Beau*, traduit par S. Jankélévitch, Paris : Champs-Aubier, 1835 1964, p. 10.

[312] *Ibid.*, p. 11.

[313] Walter PATER, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, *op. cit.*, p. 24.

[314] Walter PATER, *Platon et le platonisme*, *op. cit.*, p. 29. « […] to whom nature, and art, and polity, and philosophie, aye, and religion too, each in the long historic series, are but so any conscious movements in the secular process of the eternal mind. » (p. 14).

est la forme de l'art qui permet une harmonie parfaite entre un fond et une forme qui ne se distinguent pas l'un de l'autre. Il écrit dans le chapitre « The School of Giorgione » de *The Renaissance* :

> Tout art aspire constamment à la condition de la musique. Car pendant que dans toutes les autres formes d'art il est possible de distinguer le fond de la forme, et l'entendement parvient toujours à faire cette distinction, l'art fait un effort constant pour anéantir cette distinction.[315]

L'art, s'il fait partie du processus qui conduit à l'Absolu dans la philosophie hégélienne, trouve une utilité quelque peu altérée chez Pater. Ce dernier ne le met certes pas en confrontation à la religion et à la philosophie, mais il préfère y voir un mode de réalisation de l'individu. C'est grâce à l'art que l'individu aiguise ses perceptions du beau et parvient à un sentiment de plaisir exacerbé. Peut-être pouvons-nous même penser que l'Absolu chez Pater se résume à la vérité du *moi* en tant qu'être ressentant.

Pour Pater, l'art n'a que faire du vrai en tant que valeur universelle. En effet, celui qui regarde ou écoute l'œuvre d'art doit seulement se concentrer sur la valeur de ses émotions, sur les sensations qui assaillent son esprit. En ce sens, la vérité n'est rien puisqu'elle fait habituellement appel à des valeurs collectives et non individuelles. Chercher la vérité en art, c'est privilégier l'intellectualisation forcée et l'application de schémas logiques et sociaux au détriment d'une perception sensible immédiate du plaisir. La question abstraite de la « relation exacte avec la vérité et l'expérience[316] » ne fait qu'encombrer l'esprit et empêche de se concentrer sur le plaisir des sens. Le lien entre l'art et le plaisir des sens existe d'ailleurs déjà dans la pensée de Hegel :

> L'art est fait pour éveiller en nous le *sentiment du beau.* Ce sens ne serait pas inhérent à l'homme, en tant qu'instinct, ou comme quelque chose qui lui serait imparti par la nature et qu'il posséderait dès sa naissance, comme il

---

[315] Walter PATER, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, *op. cit.*, p. 64. « All art constantly aspires towards the condition of music. For while in all other kinds of art it is possible to distinguish the matter from the form, and the understanding can always make this distinction, yet it is a constant effort of art to obliterate it. »

[316] *Ibid.*, p. 4. « And he who experiences these impressions strongly, and drives directly at the discrimination and analysis of them, has no need to trouble himself with the abstract question what beauty is in itself, or what its exact relation to truth and experience. »

> possède ses organes, l'œil par exemple. Non, il s'agirait d'un sens qui a besoin d'être formé et qui, une fois formé, deviendrait ce qu'on appelle le goût.[317]

Il insiste, tout comme Schiller dans les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, sur l'importance de donner le goût du beau. Hegel et Schiller se rejoignent au sujet de cette éducation du goût ; qui existe d'ailleurs également, comme nous l'avons dit dans le chapitre précédent, chez Ruskin. Nous pouvons alors conclure à ce sujet que le plaisir que procure l'art s'éduque, il n'est pas inhérent à l'esprit humain et nécessite d'être stimulé et entretenu, soit pour permettre à l'homme de percevoir pleinement la moralité du beau – chez Ruskin – soit pour lui faire ressentir le plaisir que produit celui-ci – chez Pater.

La conclusion de *The Renaissance* est très intéressante à propos de ce plaisir des sens : « Car l'art vient à nous en proposant sincèrement de ne rien offrir d'autre que de rendre les instants plus beaux à mesure qu'ils passent, et simplement pour l'amour de ces instants[318] ». Les mots de Pater semblent avoir eu un impact inespéré et tout à fait inattendu sur ses jeunes lecteurs. Germain d'Hangest insiste sur l'influence de Pater en écrivant que ce dernier ne se contente pas de bouleverser les règles de l'art en remettant en question le classicisme, mais qu'il influence également la vie même des esthètes et est en partie à l'origine du mouvement décadent. Vivre pleinement sa vie, en se fondant sur les éléments du plaisir plutôt que sur la morale, voilà le message révolutionnaire et hédoniste de Pater.

> Les écrivains de la fin du siècle partageaient avec [Pater] des sympathies esthétiques, une certaine communauté d'idéal et de culture. En révolte contre le didactisme victorien, la doctrine de l'esthétisme de Pater – ce qu'on appellera l'Art pour l'Art – suscitait leur admiration et appelait leur adhésion.[319]

---

[317] Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Introduction à l'esthétique, Le Beau*, *op. cit.*, p. 84.

[318] Walter PATER, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, *op. cit.*, p. 109. « For art comes to you proposing frankly to give nothing but the highest quality to your moments as they pass, and simply for those moments' sake. »

[319] Jacqueline GENET, *William Butler Yeats, les fondements et l'évolution de la création poétique: essai de psychologie littéraire*, Lille : Presses universitaires du Septentrion, 1980, p. 507.

Le caractère exceptionnel de l'ouvrage donne la mesure de l'empreinte que laisse Pater sur la pensée de la fin de siècle : le portrait qu'il fait de la Joconde dans le chapitre de *The Renaissance* consacré à Léonard de Vinci devient une ode à la décadence en raison de sa ressemblance à la Salomé symbolique de l'époque ; et sa « Conclusion » est jugée suffisamment subversive pour être retirée pendant un temps de la publication. De son propre aveu, Pater reconnaît que la conclusion de *The Renaissance* contient des propos que les jeunes gens pourraient mal interpréter – ou plutôt, interpréter pour ce qu'ils sont. La jeunesse des années 1880 y voit un message d'enthousiasme et d'insoumission : la révolte contre le victorianisme est en marche. L'impulsion de Pater – renforcée plus tard par *À Rebours* (1884) de Huysmans en France – marque le début du mouvement esthétique mais pose aussi les fondements du décadentisme qui marque les dernières années du dix-neuvième siècle. Dans son « Introduction » à *The Oxford Book of Modern Verse*, Yeats écrit en effet :

> La révolte contre le victorianisme signifiait pour le jeune poète une révolte contre les descriptions inappropriées de la nature, le caractère digressif scientifique et moral de *In Memoriam*, […] l'éloquence politique de Swinburne, la curiosité psychologique de Browning, la diction poétique à laquelle chacun s'adonnait. […] La poésie était une tradition, tout comme la religion, sujette à la corruption, et il semblait que [les poètes] pouvaient la restaurer au mieux en écrivant des paroles d'un lyrisme techniquement parfait, leur émotion placée au-dessus de tout, et puisque Pater offrait au lieu d'une gravité morale une vie vécue comme une « flamme vive semblable à une gemme », tous l'acceptèrent pour maître.[320]

Ce message d'une vie tournée vers le plaisir et les sens inspire autant les esthètes anglais que le mouvement de l'art pour l'art qui prend de l'ampleur en France. On ressent d'ailleurs ce flux d'échange d'idées entre les deux pays à travers ces deux mouvements artistiques. Les artistes se révoltent contre les conventions, contre les normes de l'art ainsi que contre l'oppressante moralité

[320] William Butler YEATS (éd.), *The Oxford Book of Modern Verse 1892-1935*, Oxford : Oxford University Press, 1936, p. ix. « The revolt against Victorianism meant to the young poet a revolt against irrelevant descriptions of nature, the scientific and moral discursiveness of In Memoriam, […] the political eloquence of Swinburne, the psychological curiosity of Browning, the poetical diction of everybody. […] Poetry was a tradition like religion and liable to corruption, and it seems that [poets] could best restore it by writing lyrics technically perfect, their emotion pitched high, and as Pater offered instead of moral earnestness life lived as « a pure gem-like flame » all accepted him for master. »

victorienne. L'art, supérieur à la nature, œuvre de l'esprit humain, libéré de la morale et de l'utilité, est le miroir de l'âme de l'artiste de même que le reflet du spectateur qui veut *bien* voir. C'est à l'individu et à sa *vérité propre* que l'art s'adresse alors.

Il convient d'ailleurs d'ajouter qu'il est impossible d'attribuer à Hegel une influence unique sur Ruskin ou Pater. Comme nous venons de le voir, leur théorie diffère alors qu'ils semblent avoir tous deux été influencés par Hegel. En empruntant l'un et l'autre des éléments de la philosophie hegelienne et en les développant dans leurs écrits de façon différente, Pater et Ruskin mettent en avant l'ambivalence primordiale de cette lecture commune : en effet, cette double et paradoxale influence révèle en soi le clivage philosophique au cœur du dix-neuvième siècle et la différence que Ruskin et Pater représentent.

Chapitre 12 :
Le *moi* éclaté : l'artiste, le spectateur, le critique

12.1. Le *moi* perçu comme alliance du génie et du talent

Les écrits de Ruskin qui ont influencé toute la seconde moitié du dix-neuvième siècle de par leur notoriété, popularité et nouveauté, tout comme ceux de nombreux autres écrivains et poètes qui lui furent contemporains, s'articulent principalement autour de l'idée d'un individu qui prouve sa valeur tout en restant lié et subordonné à une volonté supérieure à la sienne. Cette tension, ce tiraillement entre l'indépendance absolue du *moi* et sa soumission à l'ordre naturel se trouvent de toute évidence en germe chez Kant, dont l'influence à Oxford a été très forte à partir des années 1830 et plus encore après 1870. S'il faut attendre les années 1890 pour qu'une première traduction de *La Critique de la faculté de juger* soit publiée, *La Critique de la raison pure* et de nombreux autres écrits de Kant avaient été traduits et faisaient partie des enseignements oxoniens. On notera également l'influence de Kant sur Walter Pater, qui a lu les ouvrages en allemand.

Si Kant semble admettre que le génie est l'affirmation de la subjectivité de l'individu, de l'indépendance intellectuelle, il le lie pourtant toujours au triomphe de la Nature. En effet, dans *La Critique de la faculté de juger*, Kant écrit que « le *génie* est un talent (don naturel) qui donne à l'art ses règles[321] ». Se faisant, il montre l'originalité du génie, qui est une des caractéristiques innées d'un individu. Kant insiste d'ailleurs sur ce caractère inné lorsqu'il note que « le *génie* est la disposition innée de l'esprit (*ingenium*) par l'intermédiaire de laquelle la nature donne ses règles à l'art[322] ». Cette disposition n'est donc pas imputable au *moi* mais tire son existence de la seule Nature, qui s'exprime à travers l'individu. Si le génie est un talent qui domine et dépasse ce qui a pu être créé et exprimé jusqu'alors, il n'est pourtant pas l'œuvre de l'esprit mais bien un caractère naturel

[321] Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, p. 293.

[322] *Ibid.*

de l'homme. Le génie est à l'origine de l'œuvre d'art et c'est grâce à lui que les beaux-arts prennent forme. Ainsi, le beau qui existe dans les beaux-arts, qui provoque le sentiment de moralité que nous avons étudié chez Ruskin, semble bien être le fruit de la nature. Ce n'est pas en lui-même que l'artiste puise la capacité à produire le beau puisque selon Kant, il n'est que le médium, l'instrument de la nature. Le génie ne répond donc à aucune règle que la logique puisse justifier, il est un caractère non transmissible. Et comme Kant s'applique à le démontrer, il se distingue de l'imitation par son caractère naturel. En effet, l'imitation est le processus requis pour l'apprentissage. C'est en copiant que l'on acquiert peu à peu les connaissances requises par la science, par exemple. Cette distinction très marquée chez Kant entre le génie artistique et l'imitation de la science se retrouve également dans la pensée de Ruskin pour qui l'imitation n'est pas « création ». Pourtant, l'imitation participe, dans une certaine mesure, de la création artistique : Kant reconnaît que le génie n'est rien sans le talent, c'est-à-dire que les Idées du génie prennent vie dans la forme que leur donne le talent de l'homme, que celui-ci cultive et perfectionne. Le talent est l'exercice d'une faculté que l'homme développe, par le biais de l'imitation des œuvres d'art, d'abord, puis par la pratique d'une technique qui lui devient de plus en plus propre à mesure qu'il la perfectionne. L'*imagination*, selon Kant, n'est rien d'autre qu'une absurdité, sans cette manifestation physique de l'intelligence humaine qu'est l'*entendement*. C'est donc la manifestation conjointe du génie inné et l'exercice du talent acquis et travaillé qui sont à l'origine de l'œuvre d'art.

Dans *La Critique*, Kant insiste sur cette absence de justification logique et rationnelle du génie. Il n'y a pas d'explication, donc pas d'apprentissage possible du génie. C'est à ce moment que nous percevons tout le sens des propos de Kant par rapport à la notion d'individu : en faisant du génie une caractéristique innée et naturelle, Kant prive l'homme de tout mérite. Le génie étant d'ordre naturel, l'homme ne peut ni l'expliquer ni le transmettre, il n'est que le médium de la volonté de la nature. L'artiste est instrument de la nature, le génie est la manifestation de cette même nature dans l'homme. Le *moi* ne peut alors pas se prévaloir d'un quelconque mérite par rapport à l'œuvre créée. Si Kant admet que le *génie* naturel se manifeste à travers l'humain, il ne reconnaît pourtant pas le

mérite du *moi*. Pour reprendre les termes employés par Kant : « Le génie est donc incapable de décrire lui-même ou d'indiquer scientifiquement comment il donne naissance à son produit[323] ». Il ajoute que « dès lors l'auteur d'un produit qu'il doit à son génie ne sait pas lui-même comment se trouvent en lui les Idées qui l'y conduisent[324] ». Le génie n'est pas maîtrisable par l'homme. Le *moi* ne s'exprime pas à travers l'art, c'est la nature qui le fait. Aucune œuvre d'art n'est alors l'expression de l'homme lui-même mais véhicule toujours des Idées plus grandes que lui : c'est en un sens le message carlylien, celui qui dérive d'une plus haute autorité. Non seulement il ne peut donner d'explication logique à son génie, mais il est également condamné à ne produire que ce que la nature ordonne car il ne possède pas de volonté créatrice propre : il ne peut pas solliciter le génie dans les œuvres qui sont issues de l'expression du *moi*. « Il n'est pas non plus en son pouvoir de concevoir à son gré ou selon un plan de telles Idées, ni les communiquer à d'autres à travers des préceptes les mettant en mesure de donner naissance à des produits comparables[325] ».

Le génie kantien, tout comme le talent chez Ruskin, est alors un don naturel, qui transmet le message de la nature à travers une production hautement belle, qui n'est pas la volonté exprimée et intellectualisée de l'homme. Néanmoins, Kant n'utilise pas le terme de *moi* dans sa philosophie. Nous pouvons donc penser que ce *moi* que nous cherchons à définir dans notre étude est plus complexe que la simple expression de l'individu et qu'il englobe la volonté de l'homme tout autant que le lien qui l'unit à la nature. Kant ne dit à aucun moment que l'homme n'est pas l'auteur de l'œuvre d'art mais plutôt qu'il est l'auteur *par l'intermédiaire* de ce don que la nature lui offre. De la même manière, Ruskin propose une vision de l'artiste, en particulier à travers l'analyse des œuvres préraphaélites, comme étant l'intermédiaire de la vérité de la nature. Le fait que le génie naturel ne s'explique pas et ne puisse être intellectualisé par celui qui le possède ne signifie pas qu'il n'*est* pas lui. Selon toute vraisemblance, nous pouvons penser à travers cette

[323] *Ibid.*, p. 294.

[324] *Ibid.*

[325] *Ibid.*

analyse que le génie tel que le décrit Kant est la preuve que le *moi*, l'esprit de l'individu est à la fois la manifestation de sa volonté consciente et de capacités innées qu'il ne s'explique pas à lui-même. Sans vouloir tomber dans une analyse freudienne anachronique du *moi*, il est possible que ce dernier soit l'ensemble de toutes les facultés innées, acquises, conscientes et inconscientes de l'homme. Il constituerait alors un tout, englobant l'esprit et le corps, l'individu et son rapport au monde. Ce génie nous fait alors penser à Wilde qui a voulu faire transparaître son génie dans son art, sa manière de vivre et de s'habiller et dans tous les moments de sa vie en tant qu'individu se détachant de la masse.

L'autre spécificité du génie qu'identifie Kant est son caractère unique. Si le génie ne s'explique ni ne se transmet, il ne répond pas non plus aux règles communément admises. Lorsque Kant écrit que le génie « donne à l'art ses règles », cela signifie clairement qu'il n'est pas lié aux règles de l'art telles qu'elles existent dans la société. Cette analyse de Kant semble exister chez Ruskin à travers l'éloge de la réalité au détriment des règles classiques entérinées par la civilisation. Ce refus est également exprimé chez Pater et fait partie des fondements du mouvement de l'art pour l'art. La manifestation du génie signe le rejet des lois humaines au sujet de l'art. C'est une valeur commune à tout le dix-neuvième siècle que de remettre en cause la légitimité des règles qui régissent l'art. Les révolutions en matière de décoration, d'architecture, d'habillement, à leur niveau, témoignent également de ce changement des mentalités, de cette remise en cause des règles. Ruskin et Pater se rejoignent sur ce point : C'est le *moi* qui doit être exprimé à travers l'art et non l'existence formatée de l'individu social. Chez Kant, un siècle avant la période qui nous occupe, le sujet des règles existe déjà : l'originalité, le refus des conventions, est ce qui caractérise le génie.

Le génie kantien est en quelque sorte l'ancêtre du héros carlylien dans le domaine de l'art : il rompt avec les règles établies, il offre un nouveau visage à l'art et transmet un message qui lui est ordonné par une plus haute autorité. Naturelle ou divine, cette autorité qui s'exprime à travers le génie qui existe dans l'homme est l'occasion de révolutionner le monde de l'art, de bouleverser les règles et de mettre en avant une spécificité de l'individu, même si ce dernier est incapable de l'intellectualiser. Grâce à cette étude du génie, nous pouvons dire

qu'à partir de la philosophie kantienne, la question du caractère unique de l'individu est posée : l'homme qui produit l'œuvre d'art est celui dont le *moi* est l'union de capacités innées et acquises, l'expression d'une individualité exacerbée. Si cette individualité reste pourtant toujours liée et soumise à la nature et au divin, nous pouvons d'ores et déjà penser que cette soumission ne demande qu'à prendre fin rapidement.

12.2. **L'éducation au goût pour distinguer l'individu de la masse**

> L'art démocratique ! L'art est l'antithèse directe de la démocratie… Athènes ! Quelques milliers de citoyens qui possédaient plusieurs milliers d'esclaves, appeler cela une démocratie ! Non ! Ce dont je parle, c'est la démocratie moderne — la masse. La masse ne peut apprécier que les émotions simples et *naïves,* la grâce puérile, surtout ce qui est conventionnel. […] Car pendant ces cent dernières années, nous avons rapidement marché vers la démocratie, et quel est le résultat ? Le monde meurt de la mécanisation ; c'est cela la grande maladie, c'est la plaie qui balayera et détruira la civilisation. [326]

En 1886, dans *Confessions of a Young Man,* George Moore exprime en ces termes sa crainte d'une disparition pure et simple de l'art. La « civilisation » ainsi qu'il la nomme se rapporte à la civilisation telle qu'elle existait avant l'avènement de la science, des technologies modernes et de la démocratie populaire. Cette démocratie qui envahit peu à peu le système social et politique de l'Angleterre se trouve être la bourgeoisie. La démocratie, c'est le peuple tout entier, mais les classes ouvrières, en dehors des mouvements de révolte promptement matés, ne font pas réellement partie de cette démocratie. Nous percevons plutôt une critique de la bourgeoisie, qui contrôle la société grâce à l'argent et qui pense que celui-ci est tout, négligeant les aspects culturels de la civilisation. L'avènement de la bourgeoisie que nous avons déjà évoqué provoque un nivellement de la culture,

[326] George MOORE, *Confessions of a Young Man*, Londres : T. Werner Laurie, 1904, p. 132-134. « Democratic art! Art is the direct antithesis to democracy…. Athens! a few thousand citizens who owned many thousand slaves, call that democracy! No! What I am speaking of is modern democracy – the mass. The mass can only appreciate simple and *naïve* emotions, puerile prettiness, above all conventionalities. [...] For the last hundred years we have been going rapidly towards democracy, and what is the result? The world is dying of machinery; that is the great disease, that is the plague that will sweep away and destroy civilisation. »

une popularisation de la littérature et des arts en général qui pousse la société victorienne à renforcer la censure et à négliger l'art autrefois destiné à l'élite. Englouti par la culture de masse et le capitalisme, l'art ne semble pas pouvoir survivre au dix-neuvième siècle. C'est en tout cas ce que pense George Moore, auteur emblématique de la période décadente. Le mythe « fin de siècle, fin du globe » se retrouve ici lié à la notion de changement social : les valeurs sont bouleversées, la mécanisation fait mourir le monde en détruisant ce qui *fait* l'homme. Les « émotions simples », « *naïves* » et conventionnelles sont tout ce que le monde peut espérer face au mal industriel et bourgeois qui le ronge. Moore insiste également sur l'idée que le déclin de la civilisation est un mal qui caractérise le dix-neuvième siècle dans son entièreté. Les « cent dernières années » ont vu naître un monde nouveau, fait de machines, de science, d'intérêts financiers, qui éloignent l'homme des valeurs morales et des aspirations plus hautes.

L'individu est perdu dans la masse, la culture n'est qu'un vaste champ de ruine d'où émergent les objets standardisés de la production industrielle. L'*avoir* a remplacé l'*être*. L'individu est effectivement perdu : il commence à disparaître lorsque la classe ouvrière devient une fourmilière peuplée de « Bras » ; il est anéanti lorsque l'éducation du goût manque à l'homme. Dans la philosophie kantienne, les beaux-arts sont le résultat de l'*imagination*, de l'*entendement*, de l'*esprit* et du *goût*[327]. Si Hume, dans *History of England* (1763), écrit que l'art anglais possède distinctement les trois premières caractéristiques, il fait remarquer que la dernière semble faire défaut au peuple insulaire. Ruskin et Maurice comptent y remédier en créant le Working Men's College en 1854, sollicitant indirectement les théories de Schiller. Même si John Ruskin n'a pas lu les écrits de Schiller, son discours semble empreint des idées du philosophe allemand en ce qui concerne l'éducation de l'individu au jugement de goût. Carlyle a en effet écrit une biographie élogieuse de Schiller en 1825 et certains de ses travaux ont déjà été, sinon traduits, du moins mentionnés et étudiés en Angleterre. Nous avons

[327] cf. Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, p. 307.

déjà souligné les rapports particuliers qui unissent les deux pays et cultures et, nous pouvons dire que la pensée allemande a inspiré la pensée anglaise au sujet de la place de l'individu dans la société et la construction de l'individu en lui-même.

Dans les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Schiller s'interroge et s'inquiète du devenir de l'homme dans une société qui se tourne de plus en plus vers l'utilité de toute chose. Il écrit qu'« aujourd'hui […] c'est le besoin qui règne et qui courbe sous son joug tyrannique l'humanité déchue. L'*utile* est la grande idole de l'époque, toutes les forces s'emploient à son service, tous les talents lui rendent hommage[328] ». C'est la même idée que George Moore développera un siècle plus tard dans le passage que nous avons précédemment cité. Ainsi, le phénomène de changement qui touche toute l'Europe semble perceptible à la veille du dix-neuvième siècle et trouve sa pleine expression à travers les théories décadentes de la fin du siècle. Pourtant, Schiller propose un moyen d'inverser cette tendance, de rendre à l'homme la place centrale qui lui revient et de faire en sorte que l'individu, par l'expression de son *moi*, parvienne à redonner à la civilisation l'équilibre qu'elle a perdu. Il explique la division du *moi* par la trop grande importance apportée à la civilisation au détriment de la nature :

> C'est la civilisation elle-même qui a fait cette blessure au monde moderne. Aussitôt que, d'une part, une expérience plus étendue et une pensée plus précise eurent amené une division plus exacte des sciences, et que, de l'autre, la machine plus compliquée des États eut rendu nécessaire une séparation plus rigoureuse des classes et des tâches sociales, *le lien intime de la nature humaine fut rompu*, et une lutte pernicieuse fit succéder la discorde à l'harmonie qui régnait entre ses forces diverses.[329]

Une fois l'homme pris dans l'engrenage de la civilisation, il devient incapable de se libérer du cycle des événements et de la pensée sociale, commune, et ne parvient plus à prendre conscience de son individualité et à la réaliser. L'intellectualisation et l'établissement de règles, de classes et de tâches sociales ont rendu l'homme incomplet en le coupant de sa nature profonde, en fracturant son *moi*. Il est happé par la civilisation et devient une pièce du puzzle social sans

[328] Friedrich SCHILLER, *Oeuvres de Schiller*, *op. cit.*, vol. 8, p. 188-189.

[329] *Ibid.*, p. 203. Nos italiques.

individualité propre. Schiller constate qu'« éternellement enchaîné à un seul petit fragment du tout, l'homme lui-même ne se forme que comme fragment ; n'ayant sans cesse dans l'oreille que le bruit monotone de la roue qu'il fait tourner, il ne développe jamais l'harmonie de son *être*[330] ». La civilisation, faite d'hommes qui peu à peu se perdent en elle, devient une sorte d'entité vivante, qui absorbe les volontés et les particularités des êtres humains. Elle impose aux individus une seule et même vision, un seul et même but, une seule et même vérité. Cette vérité imposée par la civilisation, c'est ce qui interdit à l'homme de faire son auto-examen, de procéder à une introspection sur le rapport qu'il entretient avec le monde et avec lui-même. En dictant à l'individu sa conduite, la civilisation prend le pas sur l'autonomie humaine naturelle. Peu à peu la société a détourné l'homme de la nature, et par là-même de *sa* nature. Ruskin reprend cette idée lorsqu'il écrit :

> Voyez donc : la force toute entière de l'éducation, très récemment, a été dirigée de toutes les façons possibles vers la destruction de l'amour de la nature. La seule connaissance que nous avons jugée nécessaire a été celle des mots, et, par la suite, des sciences abstraites ; pendant que toute manifestation d'intérêt que les enfants ont pu montrer à la simple histoire naturelle a été soit violemment maîtrisée (car c'est une forme d'inconvénients pour les domestiques) soit scrupuleusement limitée aux heures de récréation : de telle sorte qu'il a été tout à fait impossible à n'importe quel enfant d'étudier sérieusement les œuvres de Dieu autrement qu'en contrevenant à sa conscience.[331]

L'éducation, voilà ce que Ruskin remet en cause. À l'origine du changement, à l'origine de la déperdition du *moi*, l'éducation est le moyen d'uniformisation sociale que redoute Ruskin et ses contemporains. Une nouvelle forme d'éducation est alors mise en avant : celle qui donne l'avantage à l'individu, qui éduque l'homme à prendre conscience de son lien à la nature et des

---

[330] *Ibid.*

[331] John RUSKIN, « Modern Painters, III », *in The Complete Works of John Ruskin*, New York : The Kelmscott Society, vol. 4/en 28 volumes, 1900, p. 298. « Observe: the whole force of education, until very lately, has been directed in every possible way to the destruction of the love of nature. The only knowledge which has been considered essential among us is that of words, and, next after it, of the abstract sciences; while every liking shown by children for simple natural history has been either violently checked, (if it took an inconvenient form for the housemaids,) or else scrupulously limited to hours of play: so that it has really been impossible for any child earnestly to study the works of God but against its conscience. »

valeurs qui y sont associées. Dans la philosophie de Schiller, tout comme chez Ruskin, c'est à ce moment que l'artiste entre en scène : il permet de concilier l'esprit et les sens car la production de l'œuvre d'art est la preuve d'une manifestation du *moi* réconcilié dans le monde sensible, ou tout du moins, d'une tentative, d'une quête de reconstruction du *moi*. Pour Schiller, parce que l'artiste concilie ces deux qualités que sont l'esprit et les sens, il joue un rôle de progrès dans la société. Toute la philosophie de Schiller tend d'ailleurs vers une libération du moi. En ce qui concerne Ruskin, il convient de noter que l'éducation au goût artistique, la contemplation de la nature, permet à l'individu de progresser vers la morale, qui est une qualité naturelle de l'homme. En ce sens, l'éducation du goût, c'est-à-dire le développement des facultés sensorielles tout autant qu'intellectuelles, permet de faire progresser la civilisation vers un respect de l'individu et donc vers une amélioration de la société dans son ensemble.

Schiller insiste à de nombreuses reprises sur cette nécessité de libérer l'homme du carcan de la civilisation qui nivelle et homogénéise tout. Selon lui, « par l'exclusivisme dans l'exercice des facultés, l'individu est facilement conduit à l'erreur, mais l'espèce à la vérité[332] ». Ainsi, la vérité que la civilisation reconnaît est sans rapport avec la vérité du *moi*. La vérité universelle que la civilisation impose à l'homme le prive d'autant plus de son individualité. Et Schiller d'ajouter : « Mais, en vérité, l'homme peut-il être destiné à se négliger lui-même pour un but quel qu'il soit ?[333] ». Pour lutter contre cette sorte d'uniformité des savoirs, Ruskin prend le parti de donner aux jeunes gens une opportunité de se découvrir. Selon lui, la seule façon de s'instruire, d'atteindre la vérité, c'est de faire soi-même l'expérience de la vie : Ruskin est habité par la conviction profonde que c'est à ce prix que les êtres humains peuvent apprendre, par l'expérience et l'observation. Au lieu de se contenter de reproduire les tableaux classiques, emblèmes de la bienséance et d'une obéissance grégaire, les artistes doivent chercher par eux-mêmes la vérité des choses. Comme l'écrit Schiller, « L'art est affranchi, comme la science, de tout ce qui est positif et de ce

[332] Friedrich SCHILLER, *Oeuvres de Schiller*, *op. cit.*, vol. 8, p. 207.

[333] *Ibid.*, p. 208.

qui a été introduit par les conventions humaines : l'un et l'autre sont complètement indépendants de la volonté arbitraire de l'homme[334] ». Les conventions, les règles, le savoir transmis au sein de la civilisation sont autant de prisons qui privent l'homme de la liberté de chercher la vérité. Pour se réaliser en tant qu'individu à part entière, l'homme n'a d'autre choix que de découvrir par lui-même, à travers la vérité de la nature. Éduquer la main et l'œil, apprendre et découvrir les vérités de la nature, voilà le moyen que possède l'homme pour se libérer du carcan des conventions, des règles classiques et des faux idéaux. Les idées particulières qui forment la vérité sont ce que l'artiste trouve dans la nature. C'est pour cette raison que Ruskin encourage les jeunes artistes à

> aller dans la nature avec toute la simplicité dont le cœur est capable, et marcher à ses côtés vaillamment et en toute confiance, n'avoir d'autre but que de pénétrer sa signification, et se souvenir de ses instructions, ne rien rejeter, ni rien préférer et ne rien dédaigner ; croire que toutes les choses sont justes et bonnes, et toujours se réjouir dans la vérité.[335]

Pour se réaliser en tant qu'individu, l'humain doit se détacher d'une civilisation qui l'avilit, qui le broie peu à peu pour en faire une machine standardisée, dont la pensée et les émotions ne sont conditionnées que par l'éducation conventionnelle qu'il reçoit. Nous l'avons dit, la société du dix-neuvième siècle est rongée par les méfaits de l'industrie et de la pensée capitaliste : dans un monde où chaque action, chaque pensée n'est tournée que vers la recherche du profit symbolisé par Mammon et de la gloire au détriment de la connaissance de soi, l'individu est emporté dans le tourbillon de l'utilité qui l'éloigne de son *moi.* Pour Ruskin, le moyen de contrer les méfaits de la civilisation et la standardisation de la vérité erronée de la société, est de se plonger dans l'introspection grâce à la contemplation de la nature. C'est en saisissant la vérité universelle de la nature que l'homme prend conscience de son individualité : « Il n'y a donc, peut-être, pas de signe plus grand de la vulgarité

---

[334] *Ibid.*, p. 214.

[335] John RUSKIN, *Modern Painters*, *op. cit.*, p. 423. « go to nature in all singleness of heart, and walk with her laboriously and trustingly, having no other thoughts but how best to penetrate her meaning, and remembering her instruction, rejecting nothing, selecting nothing, and scorning nothing; believing all things to be right and good, and rejoicing always in the truth. »

innée et *réelle* de l'esprit ou d'une éducation défaillante que le manque d'aptitude à comprendre l'universalité de la vérité idéale[336] », écrit-il dans le troisième volume de *Modern Painters*.

L'expérience de la nature est donc la pierre angulaire de la création artistique dans la théorie de Ruskin. « L'art, à proprement parler, n'est pas un loisir ; il ne peut être appris pendant les moments perdus, ni exercé lorsque nous n'avons rien de mieux à faire[337] ». Il ne s'agit pas d'un art d'ornement ou d'une sorte d'artisanat créé pour plaire aux sens des spectateurs. L'art révèle sa vraie nature dans l'effort que représente la création. C'est lorsque l'artiste s'efforce de contempler et de comprendre la nature, d'en rendre avec précision et exactitude les effets sur sa toile, dans le marbre ou à travers ses mots, qu'il se rapproche au plus près de la vérité et ainsi de la reconnaissance de son individualité. Chez Ruskin, nous avons vu que la notion de vérité était liée à la nature. C'est pour cette raison que Ruskin refuse les fausses vérités qui résultent d'autre chose que de la contemplation de la nature elle-même. Si l'expérience personnelle devient pour Ruskin la condition première de la quête de la vérité, cela signifie également que l'écrivain met l'accent sur les capacités propres de l'individu. La connaissance précise des mécanismes de la nature et leur observation sont des éléments qui mènent à la vérité, et ils ne peuvent donc être appréhendés que de manière individuelle et l'apprentissage uniquement théorique n'est d'aucun effet sur cette prise de conscience de l'homme.

Un autre aspect intéressant des théories de Ruskin est son intérêt pour l'art de son temps. En effet, alors que les œuvres des anciens sont prises comme modèles et copiées, Ruskin plaide pour une prise de conscience de la beauté de l'art de son temps. En écrivant le premier volume de *Modern Painters*, il se fait le défenseur des œuvres de Turner et s'attache à démontrer que les œuvres du siècle

[336] John RUSKIN, « Modern Painters, III », *op. cit.*, vol. 4, p. 82. « There is, indeed, perhaps, no greater sign of innate and *real* vulgarity of mind or defective education than the want of power to understand the universality of the ideal truth. »

[337] John RUSKIN, « Modern Painters, II », *op. cit.*, vol. 3, p. 2. « Art, properly so called, is no recreation; it cannot be learned at spare moments, nor pursued when we have nothing better to do. »

peuvent rivaliser avec celles des siècles passés. C'est en raison de la dégradation morale liée aux changements sociaux que l'art est dénigré ; mais il suffirait de porter un regard nouveau sur l'art, de l'arracher enfin à l'emprise d'un siècle en crise pour qu'il révèle tout son potentiel et ait une action bienfaisante sur la civilisation elle-même.

> Donc, si nous devenons suffisamment sages pour nous habiller décemment et avec grâce, pour faire de la santé l'objectif principal de l'éducation, et pour embellir nos rues avec l'art, le charme extérieur de l'histoire passée disparaîtra en grande partie.[338]

Ruskin est favorable à un art moderne, qui s'attache à rendre par tous les moyens la vérité de la nature. C'est par ce biais qu'il espère réconcilier l'homme avec lui-même, en lui rendant la part naturelle de son *moi* qui a été occultée au profit de la civilisation.

12.3. **Du *moi* réconcilié dans l'art**

Pour aller plus loin dans la reconstruction du *moi* à travers l'art, Pater, quant à lui, prend le parti de renverser les vérités de la civilisation et de placer l'individu au centre de toutes les attentions. S'il encourage également les artistes à faire par eux-mêmes l'expérience de la vie au lieu d'apprendre les préceptes ancestraux et inutiles des règles classiques, il ajoute à la théorie de Ruskin la notion de plaisir. La crise qui touche les mentalités au dix-neuvième siècle a poussé les artistes à se diviser schématiquement en deux camps : les uns suivant les règles classiques pour l'aspect sécurisant qu'elles apportent, les autres préférant renverser les codes et chercher ailleurs de quoi reconstruire la société en perdition et l'individu noyé dans la masse. C'est au second groupe qu'appartient Pater, tout comme Ruskin d'ailleurs : chercher à redonner une unité au *moi* disloqué par la perte des repères, voilà ce à quoi s'attache Pater. Son principal objet devient le plaisir, qui réconcilie

[338] John RUSKIN, « Modern Painters, III », *op. cit.*, vol. 4, p. 257-258. « Again: if we ever become wise enough to dress consistently and gracefully, to make health a principal object in education, and to render our streets beautiful in art, the external charm of past history will in great measure disappear. »

l'homme avec lui-même et donne une valeur nouvelle à l'œuvre d'art que l'on contemple. Il écrit :

> Que représentent cette chanson ou cette peinture, cette personnalité engageante présentée dans la vie ou dans un livre, pour moi ? Quel effet cela produit-il réellement sur moi ? Est-ce que ça me procure du plaisir ? Et si oui, quelle sorte ou quel degré de plaisir ? Comment ma nature est-elle modifiée par sa présence ou son influence ? La réponse à ces questions est le fait original avec lequel le critique esthétique doit traiter.[339]

Le critique esthétique a certes son rôle à jouer dans la contemplation de l'œuvre d'art mais le jugement que propose Pater semble tout aussi bien s'appliquer à l'artiste : la contemplation ou la création, lorsqu'elles laissent place aux sentiments et deviennent le moyen d'augmenter la sensibilité de l'individu, sont les médiateurs d'une œuvre bien plus grande que l'art lui-même. En réconciliant l'homme avec ses sens et en lui faisant éprouver le plaisir, la création artistique ou la contemplation de l'œuvre d'art permettent une introspection propice à réunir l'individu en tant qu'homme civilisé et l'individu en tant qu'être unique, sensible et maître de sa volonté. Le *moi* trouve enfin un nouveau repère : alors qu'il était attaché à l'image de Dieu et à une vérité éternelle, il parvient à ressentir en lui-même la vérité qu'il *est* et qu'il peut révéler au monde. À ce sujet, on trouve déjà dans l'œuvre de Hegel cet intérêt pour l'individualité. Pater lui-même écrit qu'il partage avec Hegel cette vision de l'individu, que les grecs semblent avoir emblématisée : « Ils sont grands et libres, et ont grandi sur le sol de leur propre individualité, se créant eux-mêmes à partir d'eux-mêmes, et se modelant en fonction de ce qu'ils étaient, et de ce qu'ils voulaient être[340] ». Le modèle grec, souvent vanté par Pater et montré plus tard en exemple par Wilde, semble celui d'un peuple pour qui l'individu se réalise en tant qu'être à part entière non pas au détriment de l'unité sociale mais bien en accord avec elle.

---

[339] Walter PATER, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, *op. cit.*, p. 4. « What is this song or picture, this engaging personality presented in life or in a book, to me ? What effect does it really produce on me ? Does it give me pleasure ? and if so, what sort or degree of pleasure ? How is my nature modified by its presence, and under its influence ? The answers to these questions are the original facts with which the aesthetic critic has to do. »

[340] *Ibid.*, p. 100. « They are great and free, and have grown up on the soil of their own individuality, creating themselves out of themselves, and moulding themselves to what they were, and willed to be. »

Puisque notre individualité prime sur tout le reste, la quête du plaisir est ce à quoi l'homme doit se consacrer. Pater insiste également sur le caractère fugace de la vie ; il offre une vision épicurienne du temps et de l'existence : « Nous sommes tous condamnés à mort mais avec une sorte de sursis indéfini[341] », écrit-il, reprenant l'expression de Victor Hugo. Pour cette raison, il encourage les jeunes gens à « brûler toujours de cette flamme vive semblable à une gemme, maintenir l'extase, voici le succès de la vie[342] ». Face à la brièveté de la vie,

> certains passent cet instant dans l'insouciance, d'autres s'adonnent à des intérêts passionnés, et les plus sages, parmi 'les enfants de ce monde', s'adonnent à l'art et au chant. […] Les grandes passions, l'extase et la douleur de l'amour, les formes variées de l'enthousiasme, désintéressé ou non, qui sont naturelles à certains d'entre nous, peuvent nous faire ressentir ce rythme intense de la vie.[343]

Les plus sages sont donc ceux qui s'intéressent à l'art, qui s'adonnent à l'exercice de la création et de la contemplation du beau. Ce faisant, ils parviennent à *être* pleinement, à enrichir leur esprit et leurs sens pour se réaliser en tant qu'individu et connaître la vraie valeur et la vérité de leur être au détriment des valeurs et vérités imposées. C'est pour cela que Pater préconise « de toujours expérimenter avec curiosité de nouvelles opinions et rechercher de nouvelles impressions, ne jamais acquiescer à l'orthodoxie facile de Comte, ou de Hegel, ou à la nôtre[344] ». À travers ce conseil, le *moi* est mis en avant ; le but de la vie humaine est de partir en quête de toutes les émotions et sensations qui permettent de construire l'individualité. À l'inverse de Ruskin chez qui « l'art et la modernité se confondent et la critique doit dégager l'Essence et l'Autorité du Beau et du

---

[341] *Ibid.*, p. 109. « We are all under sentence of death but with a sort of indefinite reprieve. »

[342] *Ibid.*, p. 107. « To burn always with this hard, gemlike flame, to maintain this ecstasy, is success in life. »

[343] *Ibid.*, p. 109. « Some spend this interval in listlessness, some in high passions, the wisest, at least among 'the children of this world,' in art and song […] Great passions may give us this quickened sense of life, ecstasy and sorrow of love, the various forms of enthusiastic activity, disinterested or otherwise, which come naturally to many of us. »

[344] *Ibid.*, p. 108. « What we have to do is to be for ever curiously testing new opinions and courting new impressions, never acquiescing in a facile orthodoxy of Comte, or of Hegel, or of our own. »

Vrai[345] ». Pater préconise de vivre pour soi, de ressentir les émotions sans s'embarrasser de la morale et des notions de Vrai et de Faux. La « décadence » en tant que renoncement à la morale et aux définitions conventionnelles du vrai et du beau devient le maître mot des artistes fin de siècle qui s'inspirent des idées de Pater, et comme l'écrit Ellmann : « Quant à la décadence, Pater n'hésitait pas à faire bon accueil à une 'décadence harmonieuse et raffinée'[346] ». Faire fi des convenances et s'intéresser à soi-même et à ses sensations, tel est le conseil de Walter Pater aux jeunes gens qui lisent *The Renaissance* et y voient un appel à l'expression de l'individu à travers le plaisir de la vie. Oscar Wilde lui-même reprendra et développera cette théorie de la révélation de l'individu dans l'art, mais avant de nous y intéresser, il convient de traiter plus avant de l'individuation en tant que rejet des conventions et de la Vérité.

12.4. **L'individuation**

Dans ce cheminement vers la révélation du *moi* et vers une individualité détachée de toute vérité absolue, la pensée artistique de la seconde moitié du dix-neuvième siècle tente d'échapper aux conventions et aux valeurs imposées. Elle s'inspire entre autres de la pensée de Schopenhauer pour élaborer un nouveau processus d'être-au-monde. C'est à travers une approche théorique et philosophique que les penseurs de la fin du dix-neuvième siècle recréent leur propre conception du rapport entre l'art et l'individu, l'individu et la vérité. Dans *Le Monde comme volonté et comme représentation* (1819), Schopenhauer révèle sa théorie selon laquelle l'art et l'émotion esthétique permettent d'échapper temporairement à la Volonté, qui s'apparente chez lui à une force aveugle qui empêche l'individuation et pousse les êtres et les choses à poursuivre vainement le cours de leur vie. Dépourvu de liberté, l'individu subit une sorte de déterminisme qui le condamne à faire partie d'un mouvement universel qui le dépasse. L'art,

[345] Jean-Luc CHALUMEAU, *Les théories de l'art. Philosophie, critique et histoire de l'art de Palton à nos jours.*, 4e édition, Paris : Editions Vuibert, 2007, p. 56.

[346] Richard ELLMANN, *Oscar Wilde*, *op. cit.*, p. 67.

dans la mesure où il offre un objet de contemplation, assouvit temporairement le manque d'individualité créé par la Volonté, qui se traduit par le désir. C'est-à-dire que l'artiste et le spectateur, en expérimentant l'émotion esthétique, échappent au déterminisme et à la réalité brutale. Grâce à l'art, la Volonté qui anime l'homme est suspendue pour un instant et permet à l'individu de prendre conscience de son *moi* à travers les émotions esthétiques que suscite la contemplation de l'œuvre. L'autonomie de la pensée, l'autonomie des valeurs, voilà ce qui permet à l'individu de s'émanciper et de réaliser son *moi* hors de l'emprise de la Volonté, des conventions et des fausses Vérités universelles que la société impose à l'homme.

On retrouve ce mode de pensée dans la philosophie de Nietzsche, dont la dénonciation de toute vérité générale et universelle se rapproche de la pensée de Wilde. Gisèle Souchon écrit à ce sujet que « c'est une autonomie de pensée qu'il revendique. Il la revendique au nom de la nature de l'Individu, en tant que celui-ci est un être unique, différent de tout autre[347] ». Dans le processus qui mène l'homme à s'extraire de la masse, le rejet des vérités universelles est un point essentiel : se détacher des opinions toutes faites et penser par soi-même sont les manifestations du désir d'individuation. En Angleterre, John Stuart Mill prône cet individualisme qui met les intérêts de l'homme au-dessus de ceux de la communauté. Souchon note à ce sujet : « John Stuart Mill rejette la tyrannie du conformisme, des traditions et des coutumes qui imposent à l'individu une façon de vivre impersonnelle[348] ». En vivant selon sa propre volonté – terme considéré selon la définition usuelle qui s'y applique, sans rapport avec la terminologie schopenhauerienne – l'individu se libère. Avec toutes les réserves nécessaires à utiliser et interpréter *La Volonté de Puissance* (1901) de Nietzsche – en raison du caractère idéologique qu'il contient et du fait que les critiques s'accordent à dire qu'il s'agit d'un faux écrit, nous souhaitons mentionner le paragraphe 767 qui a particulièrement trait à la place de l'individu et à sa définition :

---

[347] Gisèle SOUCHON, *Nietzsche: généalogie de l'individu*, Paris : L'Harmattan, 2003, p. 11.

[348] Gisèle SOUCHON, *Les grands courants de l'individualisme*, *op. cit.*, p. 20.

> L'individu est quelque chose d'entièrement nouveau et créateur de nouveauté, quelque chose d'absolu auquel toutes ses actions appartiennent en propre. Il n'emprunte qu'à lui-même les valeurs qui règlent ses actions, car lui aussi doit interpréter de façon individuelle les mots d'ordre reçus. Même s'il n'invente pas la formule ; il en a au moins une interprétation personnelle : en tant qu'interprète il est encore créateur.[349]

Qu'il s'agisse réellement ou pas d'un écrit de Nietzsche, le fait est que ce passage contient une définition proprement philosophique de l'individu, définition dénuée de tout caractère politique ou idéologique ; c'est pourquoi, nous nous permettons de le citer. Cette pensée révèle le caractère proprement libérateur de l'individualisme : « créateur de nouveauté », c'est ainsi qu'apparaît l'individu qui s'affirme hors de l'emprise de la société grégaire. L'artiste mais aussi le critique créent ou interprètent, et dans les deux cas, ils réalisent leur propre individualité. Nous tenons à rappeler ici que le terme employé par Nietzsche d' « individu » semble plus se rattacher à la définition contemporaine du *moi.* En effet, Nietzsche conçoit l'individu comme une entité à part entière qui se crée ses valeurs et régit son existence. En ce sens, l'individu chez Nietzsche semble correspondre au *moi* tel que nous l'avons défini ici. C'est ce qui fait écrire à Alain Laurent dans *Histoire de l'individualisme* : « L'individualisme est bien avant tout l'affirmation et le développement de la liberté individuelle, de la liberté pour l'individu de se choisir (autonomie) et d'agir en conséquence dans la société et par rapport aux autres (indépendance)[350] ». Cette autonomie et cette indépendance sont ce que préconise Nietzsche pour atteindre une individualité affirmée, libérée des contraintes sociales et qui offre une nouvelle conception du vrai et du juste. « Le grand individu c'est le génie, l'artiste, le héros […]. Ce n'est pas le nihiliste, l'esprit qui nie toujours, c'est l'affirmateur de nouvelles valeurs[351] ». Ainsi, selon Gisèle Souchon, loin de refuser le monde, l'individualiste, dans la philosophie de Nietzsche, est celui qui possède la capacité de changer les repères, de créer de « nouvelles valeurs » et donc de reconstruire petit à petit le *moi* clivé. Pour se

[349] Friedrich NIETZSCHE, *La Volonté de puissance*, *op. cit.*, p. 767.

[350] Alain LAURENT, *Histoire de l'individualisme*, Paris : Presses Universitaires de France (PUF), 1993, p. 119.

[351] Gisèle SOUCHON, *Les grands courants de l'individualisme*, *op. cit.*, p. 76.

reconnaître en tant que *moi*, l'individu doit prendre pleinement conscience de sa spécificité, de son éloignement des conventions sociales et il doit proposer sa propre vision du monde. Comme nous l'avons dit, la Vérité qu'impose l'Église est niée au profit de la Vérité du *moi* ; Nietzsche écrit d'ailleurs dans *Le Gai Savoir* (1862) : « Le temps n'est plus où l'Église détenait le monopole de la méditation, où il fallait toujours que la *vita contemplativa* soit d'abord *vita religiosa* : et tout ce que l'Église a bâti exprime cette pensée[352] ». La nouvelle pensée, c'est la pensée individuelle, celle qui se révèle au *moi* de l'artiste ou du critique à travers sa perception de l'art. Les échelles de valeurs qui régissaient la pensée du dix-neuvième ne conviennent pas à tous et c'est en cela que Nietzsche témoigne de son attachement à l'autonomie et à l'interprétation individuelle. En cherchant à se défaire de la morale et des conventions sociales, les artistes fin de siècle font preuve d'une grande force de caractère car comme l'écrit Souchon : « il semble plus facile de se laisser porter, bercer par la masse, de faire partie du troupeau docile, plutôt que de tenter de conquérir son indépendance et de s'affirmer comme individu singulier[353] ». À travers cette prise d'indépendance, l'artiste exprime des valeurs comme la volonté, l'orgueil, la force et la solitude qui témoignent de la rigueur que nécessite l'expression du *moi*. Loin de n'être qu'un vague mouvement de contestation, l'individualisme prôné par les esthètes, artistes et philosophes de la seconde moitié du dix-neuvième siècle, se présente sous la forme d'une vraie philosophie du *moi*, d'un effort vers l'émancipation de l'individu et l'effondrement de la morale et des vérités instaurées par la civilisation. Dans *Histoire de l'individualisme*, Laurent explique que les écrivains français ont donné vie à l'individualisme « sous forme d'une esthétique de l'originalité d'un « moi » avide de s'affranchir de toutes les contraintes sociales[354] ». Il semble que cette définition puisse également s'appliquer à la mise en avant du *moi* telle que l'illustrent les artistes anglais.

---

[352] Friedrich NIETZSCHE, *Le Gai Savoir*, traduit par Patrick Wotling, Paris : GF Flammarion, 1997 2007, p. 229.

[353] Gisèle SOUCHON, *Nietzsche: généalogie de l'individu*, *op. cit.*, p. 23.

[354] Alain LAURENT, *Histoire de l'individualisme*, *op. cit.*, p. 61.

Nous avons vu que grâce aux écrits de Schiller et d'autres grands philosophes allemands, le dix-neuvième siècle perçoit peu à peu l'artiste comme participant au progrès. Le critique quant à lui commente toujours de manière subjective. L'art est l'expression du *moi*. Ce *moi* parvient à nouveau à s'identifier, à guérir un temps de la fracture perpétuelle dont il est victime à cause de son instabilité et de sa mobilité ontologiques. Pour retrouver une stabilité nécessairement temporaire du *moi* qui a disparu, « le lien rompu de la nature humaine », tel que le définit Schiller, peut être retissé grâce à l'exercice d'une subjectivité extrême. En prenant pour objet le *moi*, l'art fin de siècle proclame son indépendance et s'éloigne volontairement de la société et de ses corruptions. Ruskin nous le prouve à travers son désir d'une contemplation achevée et méthodique de la nature, les préraphaélites choisissent quant à eux de se tourner vers la nature mais également vers le refuge que constitue le passé médiéval idéalisé. Allant plus loin dans cette démarche de la reconstruction de l'individu, Pater prône l'importance des sens et la nécessité de vivre pour soi, de vivre pleinement et de faire fi des convenances. Comme nous l'avons déjà évoqué, la quête du Beau, et de l'artiste à travers ce Beau, est aussi ce à quoi aspirent Gautier et Huysmans : le premier, lorsqu'il écrit la préface de *Mademoiselle de Maupin* ; le second, lorsque Des Esseintes vit la nuit, entouré de beaux objets, dans *À Rebours* (1884). L'individu se retrouve en tant que tel à la fin du dix-neuvième siècle après que le miroir dans lequel il se voyait a été brisé par la perte de la foi et des repères usuels de la société. Aller contre la masse, contre la vulgarité de l'industrie et la noirceur des villes, voilà ce à quoi aspirent les poètes, les artistes et les philosophes fin de siècle.

Le *moi* devient le chemin obligatoire par lequel l'art doit passer : il révèle à la fois l'artiste, le spectateur et le critique d'art en devenant un miroir de l'individu. L'art n'imite pas la nature, pas plus qu'il n'imite le réel – bien que ce soit là la théorie de Ruskin. Pourtant, la fracture épistémologique se fait jour lorsque ce dernier admet qu'à travers la représentation du réel et de la nature, l'artiste accepte de sceller un pacte de véracité dans l'art : il donne une image du réel qui se rapproche au plus près de l'authentique tout en incluant des éléments individuels tels que le choix du sujet et l'angle d'observation. L'individu se révèle

dans l'art ; cela ne revient pas à dire qu'il y effectue une auto-analyse avant l'heure, mais plutôt qu'il donne à voir sa conception de ce qui l'entoure. Il ne s'efface pas au profit de l'œuvre mais fait corps avec elle. L'art n'est plus *mimesis* au sens aristotélicien du terme, miroir du réel et de la nature, mais miroir du *moi*, acceptation de l'individualité et révélation du monde à travers le regard de l'artiste. Les théories artistiques fin de siècle poussent ces considérations à l'extrême en faisant de l'artiste un être totalement à part, éloigné de la masse vulgaire et de l'uniformité qui lui est imposée. Le rejet de la morale et de la vérité sont également caractéristiques de cette reconstruction du *moi* et, comme nous allons l'étudier dans le chapitre suivant, nombreux sont ceux qui s'emploient à donner une nouvelle définition au terme « vérité ». La fin du dix-neuvième siècle tente de faire du *moi* – sans utiliser le mot – une référence pour combler le vide laissé par la perte de la foi et le pessimisme violent introduit par la science. En faisant du *moi* le nouvel étalon d'une vérité nécessairement fluctuante puisque le *moi* est en mouvance perpétuelle, les artistes fin de siècle offrent au critique et à l'historien une vision particulière et moderne de la place de l'homme dans l'univers et de l'importance de l'art.

12.5. **La relativité de la vérité**

Nous avons parlé de l'importance qu'accordent les victoriens à l'existence d'une vérité générale. Divine ou scientifique, elle est une référence pour tous en matière de conduite et de pensée. La Vérité religieuse, liée à l'existence de Dieu et aux Saintes Écritures, domine largement les croyances depuis des siècles en Europe : c'est le moyen d'offrir une sorte de code de conduite à la civilisation. Souchon écrit d'ailleurs que, selon Nietzsche, « le monothéisme […] rejette toute individuation. Il tend à l'universalité par l'intermédiaire de ce Dieu unique, présent en chacun de nous. Il nie l'Individu et sa liberté, en lui imposant une Vérité unique et transcendante[355] ». Lorsque les théories scientifiques du dix-neuvième siècle, soutenues par les découvertes faites en Angleterre et dans de

[355] Gisèle SOUCHON, *Nietzsche: généalogie de l'individu*, *op. cit.*, p. 32.

nombreux autres pays, voient le jour, elles emportent avec elles tout espoir d'un Dieu par qui le monde est rythmé. L'homme n'est plus à l'image de Dieu, alors pourquoi croire en une Vérité qui n'a rien de commun avec l'humanité ? Nous avons déjà dit également que la science propose alors une nouvelle vérité, expérimentale, théorisée et tangible. Celle-ci pourrait satisfaire les victoriens. Pourtant, le monde artistique se charge de donner non seulement de nouveaux repères mais également une nouvelle conception de la Vérité. Pour contrer un monde que l'industrie a noirci, que le capitalisme a corrompu et que la religion parvient difficilement à maintenir en équilibre, les artistes se rebellent et préfèrent un monde nouveau fait de ce que la société a jusque là considéré comme irréel et illusoire, comme un perturbateur de la « réalité ». En effet, quoi de plus destructeur pour le système social que les fausses croyances, les illusions et les mensonges ? Les mouvements artistiques d'Europe, notamment les préraphaélites en Angleterre, l'art pour l'art et le symbolisme en France, le Jung Wien en Autriche, prônent la nécessité de s'affranchir des vérités établies et de se tourner vers ce que la société rejette : le faux et l'illusion qui offrent à l'homme un nouvel espoir. Les préraphaélites, en particulier, mettent en pratique les théories développées par Ruskin dans *Modern Painters* en s'affranchissant des codes qui régissent l'art pour obéir plutôt aux lois de la Nature. Si les préraphaélites, à l'inverse des symbolistes français, par exemple, prennent encore pour règle un élément extérieur à l'art lui-même, ils témoignent néanmoins d'une volonté de changer les règles de l'art : point de quadrillage, point de ligne de fuite, seule la Nature compte, ses couleurs et ses formes, dans le plus strict respect de ce qu'elle est.

Chez Nietzsche, la Vérité en soi est une aberration. En effet, il ne conçoit pas l'existence ni même la possibilité d'une Vérité une et valable universellement. Il n'y a que des interprétations de la Vérité, une multitude d'interprétations, aussi nombreuses que les individus qui se sont libérés de la croyance aveugle qu'imposent les lois sociales. Souchon note à ce sujet que « la Religion pose sa Vérité comme la Vérité en soi et pour tous, son Dieu pour le seul et unique Dieu.

Par son aspiration à l'universalité, comme tout système, elle nie l'Individu et son « droit » à former lui-même sa propre interprétation[356] ». Dans *La Généalogie de la morale* ainsi que dans le *Gai Savoir*, la morale est elle aussi décriée par Nietzsche comme étant une façon pour les religieux et pour les athées d'imposer un idéal de l'humain qui se place au-dessus de l'Individu. Wilde rejette également cette Vérité universelle et dévorante dans « The Decay of Lying », dont nous parlerons dans le chapitre à venir. L'homme moral devient ce à quoi toute la civilisation aspire. En utilisant la morale et la religion, les dirigeants parviennent à asservir le troupeau des êtres humains, à les faire se tourner vers un seul et même objectif, une seule et même Vérité, unique en tout temps et en tout lieu. C'est contre cette idée d'une Vérité absolue, d'une moralité omniprésente à laquelle l'art aspirerait que les successeurs de Pater se révoltent. Si Ruskin a pressenti l'importance de donner plus de valeur au *moi* et de le confronter à la nature créatrice, il semble qu'il ait omis le besoin humain de créer ses propres repères hors de toute conception sociale ou morale pré-ordonnée. C'est l'œuvre de Pater qui semble avoir scellé la direction prise par les artistes fin de siècle, Pater ayant lui-même lu et étudié à la fois la philosophie de la Grèce Antique, de l'Allemagne depuis le dix-huitième siècle et les théories françaises de l'art pour l'art. Ces échanges culturels fréquents, cette mouvance vers une autonomie du *moi* et une reconnaissance de l'individu en tant qu'entité humaine à part entière, sont à l'origine du bouleversement des références de ce qui était alors considéré comme le vrai et le faux.

En 1916, Pirandello exprime ce que les artistes fin de siècle ont clamé de diverses façons : « à chacun sa vérité ». Le terme *vérité* suppose pourtant une certaine universalité, le fait que cette vérité soit partagée. Sans cela, peut-on parler de vérité ? Parler de « vérité relative », n'est ce pas plutôt mettre en avant l'existence d'une pensée individuelle qui s'épanouit en dehors de toute considération d'ordre moral et de toute notion de vrai et de faux ? C'est en tout cas ce qu'Oscar Wilde proclame dans son célèbre éloge du faux, « The Decay of

[356] *Ibid.*

Lying », qu'il semble opportun d'étudier afin de voir de quelle façon l'émancipation du *moi* participe au questionnement de la conception communément admise de la vérité, donc, au fond, à la dislocation de la frontière entre la vérité absolue et la fiction – vérité de l'individu.

Chapitre 13 :
L'éloge du faux par Oscar Wilde

13.1. **Dialogue platonicien et éloge de la jeunesse**

Dans « The Decay of Lying », Wilde met en scène sa propre conception de l'art à travers un dialogue entre maître et disciple qui ressemble fortement à un dialogue philosophique de Platon. Dans le cas de Cyril et Vivian, protagonistes de « The Decay of Lying », c'est le plus jeune des deux qui semble détenir le plus de connaissance et tente d'enseigner quelque chose au plus âgé[357]. Comme le préconise Oscar Wilde dans d'autres écrits, c'est à la jeunesse que revient en effet le privilège de la sagesse et l'on a tout à apprendre d'elle. On retrouve ce leitmotiv dans les « Phrases and Philosophies for the Use of the Young » : « Les vieillards croient tout. Les personnes d'âge mûr doutent de tout. Les jeunes savent tout[358] ». Wilde prend ainsi le contre-pied de l'attitude traditionnelle qui consiste à établir que l'expérience, due à l'âge, confère la sagesse. Dans *The Picture of Dorian Gray,* Wilde attribue à Lord Henry Wotton le même jugement à propos de la jeunesse : « Vous possédez la jeunesse la plus merveilleuse qui soit, et […] la jeunesse est la seule chose qui mérite qu'on la possède[359] ». Celui-ci termine sa longue tirade au sujet de l'importance de la beauté et de la jeunesse par ces mots : « Jeunesse ! jeunesse ! Il n'y a absolument rien en ce monde que la jeunesse[360] ». Bien sûr, par ce constat, Lord Henry Wotton veut montrer que la jeunesse permet, grâce au pouvoir de l'apparence, d'être le maître du monde. Dans « The Decay of

---

[357] Les prénoms choisis par Wilde sont ceux de ses propres fils ; et Vivian, celui qui prodigue un enseignement, est réellement le plus jeune des deux.

[358] Oscar WILDE, *Oscar Wilde*, *op. cit.*, p. 970 ; Oscar WILDE, *Collins complete works of Oscar Wilde . - 5th edition with corrections and an Introduction by Merlin Holland*, *op. cit.*, p. 1245. « The old believe everything: the middle-aged suspect everything: the young know everything. » [Nous utiliserons toujours cette version anglaise des œuvres d'Oscar Wilde et mentionnerons la pagination entre crochets après la citation anglaise.]

[359] Oscar WILDE, *Oscar Wilde*, *op. cit.*, p. 369. « You have the most marvellous youth, and youth is the one thing worth having. » [p. 30]

[360] *Ibid.*, p. 370. « Youth! Youth! There is absolutely nothing in the world but youth ! » [p. 31]

Lying », la jeunesse confère un pouvoir différent : celui de tout connaître. Le dialogue est alors construit comme une sorte de parodie du *Banquet* ou de *Phédon* car il ne prend jamais un ton très sérieux et s'éloigne assez souvent de l'axe principal de réflexion. L'essai de Wilde prend la forme d'un dialogue entre deux jeunes gens qui confrontent leurs points de vue sur le mensonge, l'art, la nature, le réalisme et autres considérations philosophiques. Une différence de taille distingue pourtant le dialogue wildien du dialogue platonicien : la dialectique de Wilde ne mène pas à la vérité, sinon à la vérité que la vérité est une fiction.

Pour parler du texte, nous ne devons pas uniquement disserter à propos du contenu et de la signification du dialogue entre Vivian et Cyril ; nous développerons plus tard les propos des deux jeunes gens. En effet, pour le moment, nous nous intéresserons à la forme choisie par Wilde pour cet essai. La forme a ici son importance au même titre que le reste. Contrairement à un essai que nous qualifierions de « classique », « The Decay of Lying »est une mise en scène dans laquelle Wilde développe ses théories sur un ton assez léger. Le dialogue prend place dans un cadre agréable – une maison de campagne entourée par la verdure – qui nous fait supporter plus aisément l'aspect sérieux du sujet. Le style théâtral, si cher à Wilde, prend ici tout son sens car les paroles des deux jeunes gens s'insèrent dans une dynamique d'enseignement : le dialogue se met en place autour d'une transmission de savoir. On ne peut pas parler d'un échange mais plutôt d'une sorte de cours magistral dans lequel Vivian expose ses théories sur le déclin du mensonge en lisant un article de sa composition. Mais le dialogue ne repose pas uniquement sur la lecture de l'article de Vivian et la conversation devient parfois plus vagabonde lorsque Cyril demande des explications : cette technique permet à Wilde d'approfondir les passages qu'il juge essentiels et qu'il n'inclut pas directement dans le texte de l'article. En réalité, la forme théâtrale n'existe pas dans la première version écrite par Wilde de « The Decay of Lying » : il s'agit d'un essai sur l'art qui n'est autre que celui lu par Vivian dans la version définitive. Lawrence Dawson nous propose une hypothèse pour expliquer ce changement dans *Wilde's Intentions* :

> Quand Wilde a transformé son essai en dialogue il a accompli une grande chose: à présent [...] il pouvait donner ses épigrammes au style théâtral qu'il était en train de créer dans ses comédies sociales ; il pouvait, à travers le

> personnage de Vivian, prendre un rôle équivalent à Lord Henry Wotton dans *Dorian Gray* […] tout en jouant aussi le rôle de Cyril, l'homme plus conventionnel pour lequel la pièce est jouée.[361]

La forme théâtrale permet à Wilde d'inclure de nouvelles réflexions, indépendamment de celles formulées dans l'article original, qui viennent compléter et confirmer les dires de Vivian. Comme nous l'avons dit précédemment, c'est également le moyen de faciliter la lecture et la compréhension en l'émaillant d'exemples et d'interruptions légères. La forme théâtrale a également un rôle de mise en abyme des propos de Vivian : à travers un faux dialogue, c'est l'éloge du faux qui résonne. Dans le cadre d'une bibliothèque, confortablement installés, les personnages adoptent une attitude qui éloigne du réel : ils se retrouvent dans une dimension nouvelle, semblable à un tableau, figés dans l'instant du dialogue.

François Dupuigrenet Desroussilles et Dominique Jean, dans la Notice Générale des Essais dans *Œuvres*, remarquent que le dialogue de « The Decay of Lying » est tout à fait artificiel, autant que celui de « The Critic as Artist » : les deux personnages ne sont pas au même niveau intellectuel et « Cyril et Ernest servent l'un et l'autre de faire-valoir à Vivian et Gilbert[362] ». Cependant, peu importe que le dialogue soit naturel – dans le sens de réaliste – ou artificiel puisqu'il sert avant tout à étayer les théories de Wilde-Vivian : la théâtralisation donne plus d'impact aux paroles du personnage et maintient l'attention du lecteur. « L'artifice du dialogue permet surtout à Wilde de retrouver […] le ton de ses causeries et d'éviter toute systématisation rigoureuse[363] ». De plus, les commentaires de Cyril ne satisfont pas le lecteur : s'il fait mine de défendre certains auteurs, il admet malgré tout leurs imperfections et la médiocrité de leur

---

[361] Lawrence DANSON, *Wilde's Intentions. The artist in his Criticism*, Oxford : Clarendon Press, 1998, p. 37. « When Wilde remade his essay into a dialogue he accomplished much: now […] he could give his epigrams to the kind of dramatic setting he was beginning to create in his society comedies; he could, in the persona of Vivian, take a role like *Dorian Gray*'s Lord Henry Wotton [...] while he could also play the part of Cyril, the more conventional man for whose benefit the show is staged. »

[362] François Dupuigrenet Desroussilles et Dominique Jean, « Notice Générale » in Oscar WILDE, *Oscar Wilde*, *op. cit.*, p. 1726.

[363] *Ibid.*, p. 1726.

prose.[364] En effet, les interruptions de Cyril sont assez peu constructives ; si elles relancent la conversation de Vivian, elles ne font qu'en conforter la crédibilité et ne parviennent pas à être une argumentation d'opposition véritable. Cyril sert de faire-valoir à Vivian car toutes ses réflexions qui s'appuient sur des lieux communs de la société sont démentis par Vivian. En aucun cas les interruptions de Cyril ne parviennent à constituer un rempart contre les théories de Vivian : au contraire, Cyril adopte une position d'intérêt et semble être convaincu par le discours de son interlocuteur. En utilisant la forme théâtrale, Wilde renforce l'impact de ses idées. Ironiquement, c'est celui qui prône le mensonge qui semble détenir la vérité : celle-ci aurait-elle changé de main, passant de la masse à l'individu, de la communauté au *moi,* d'une vérité générale incontestable à une nouvelle vérité de l'esprit ? Pour ces raisons nous nous intéresserons uniquement aux arguments de Vivian et à l'ébauche de l'esthétique qu'ils constituent.

13.2. **L'imperfection de la nature et la naissance de l'art**

« The Decay of Lying » s'ouvre sur un constat : la nature n'est pas l'environnement propice au développement humain. Elle ne présente pas d'ordre logique et se révèle être d'un inconfort notoire. En fait, « elle n'a pas de plan, manque étonnamment de fini, présente une extraordinaire monotonie et un complet inachèvement[365] ». La nature ne propose rien à l'homme et n'a pas de quoi satisfaire ses besoins. C'est en tout cas ainsi que Wilde la décrit dès les premières pages de « The Decay of Lying ». Bien loin de la nature accueillante de Ruskin, Wilde décrit la nature comme un univers inadapté, dont on veut faire croire à l'homme qu'il est d'une grande valeur et plein de promesses de bonheur et de moralité.

[364] *Ibid.*, p. 781. Cyril admet que les personnages du roman *Robert Elsmere*, écrit par Mrs Humphry Ward, sont des caricatures et non des inventions. bien qu'il en vante la qualité, il n'en demeure pas moins que son commentaire étaye les propos de Vivian plutôt qu'il ne les contredit.

[365] *Ibid.*, p. 773. « What art really reveals to us is nature's lack of design, her serious crudities, her extraordinary monotony, her absolutely unfinished condition. » [p. 1071]

Dans cette étude, Vivian et Cyril sont assis dans une bibliothèque, symbole de l'érudition et de la civilisation. La situation des personnages permet ainsi d'installer le dialogue à propos de l'art et de la nature : les deux hommes sont à l'intérieur d'une maison de campagne, habituellement considérée comme un lieu favorable au repos et à la communion avec la nature, et Cyril propose d'aller profiter du beau temps en sortant dans le jardin. Mais pour Vivian, la nature ne procure que frustration et inconfort. Plutôt que de s'aventurer dans la nature hostile du jardin et l'herbe inconfortable, Vivian préconise la réflexion en un lieu qui lui est propice. Il impose dès le début sa supériorité intellectuelle et sa force de conviction en persuadant Cyril de rester à l'intérieur de la bibliothèque : « La nature est tellement inconfortable ! L'herbe est dure, humide, pleine de bosses et d'horribles bestioles noirâtres[366] ». La nature n'est pas le cadre idéal au développement humain : pour pallier les défauts de ce que les philosophes des Lumières nommeraient « l'état de nature », l'homme fabrique un confort permettant de combler ses besoins. Vivian constate à ce sujet :

> Si la nature avait été confortable, l'homme n'aurait jamais inventé l'architecture ; or, au grand air, je préfère les maisons. À l'intérieur d'une maison, nous avons tous le sentiment d'être harmonieusement proportionnés. Tout y est subordonné à notre personne, à notre usage, à notre plaisir.[367]

On voit ici une définition pour le moins étonnante de ce que peut être l'état de nature. « L'état de nature » envisagé par Vivian est une situation d'inconfort, impropre à permettre le développement des facultés intellectuelles humaines. Bien sûr, le personnage n'énonce pas directement cette théorie mais son attachement à la société et au confort qu'elle procure sous-entend cette critique.

Wilde s'appuie ensuite sur la réflexion kantienne à propos du sublime en expliquant que le propre de la civilisation, qui propose à l'homme les maisons et

---

[366] *Ibid.*, p. 774. « nature is so uncomfortable. Grass is hard and lumpy and damp, and full of dreadful black insects. » [p. 1071]

[367] *Ibid.* « If nature had been comfortable, mankind would never have invented architecture, and I prefer houses to open air. In a house we all feel of the proper proportions. Everything is subordinated to us, fashioned for our use and our pleasure. » [p. 1071]

les « siège[s] plus confortable[s] que tout ce que peut offrir la nature[368] », est de faire oublier à l'homme la peur et le sentiment désagréable qu'inspire le Sublime. La sensation d'immensité, de manque de contrôle n'existe plus lorsque la civilisation entreprend de maîtriser, de domestiquer son environnement. La nature immense et incontrôlable rappelle à l'homme la brièveté et l'inutilité de son existence par rapport au monde. Face à l'immensité de l'univers, de la nature, l'homme prend conscience du rôle infime qu'il joue par rapport à l'évolution du monde. Si elle ne fait pas cas des besoins physiques de l'homme, la nature néglige encore plus ses besoins intellectuels en ne faisant preuve d'aucune imagination.

Puisque « la nature a l'intellect en horreur[369] », l'homme trouve dans l'art le moyen de donner une nouvelle dimension à la vie : la Beauté, qui n'existe pas dans la nature, devient le propre de la créativité humaine. Adoptant ici une position hégélienne, Wilde reconnaît que l'art est le propre de l'homme car c'est la manifestation de l'esprit. Alors que la nature est la création de Dieu, l'art devient celle de l'homme, c'est sa réponse à l'inadaptabilité de la nature. L'imperfection de celle-ci oblige l'homme à traduire son esprit à travers l'art, qui en devient la manifestation tangible dans le réel. Ainsi, l'art est la réponse de l'homme, sa manière de protester contre la nature. Comme l'établit Kant, le jugement artistique est indépendant des autres capacités de l'entendement humain et l'art devient ainsi l'expression privilégiée de l'être. Puisque la nature sera toujours dans l'incapacité de satisfaire l'homme, ce dernier ne voit d'autre solution que de prouver son intelligence, son imagination, et tout ce qui le distingue de la nature inerte, grâce à l'art. Vivian parle des sièges des artisans de Morris[370] et de l'architecture pour mettre en avant l'idée selon laquelle l'intelligence humaine surpasse toujours la nature. Comme l'explique Hegel, l'esprit humain, doué d'entendement et de sentiments, est bien plus à même de procurer le confort et la sécurité à l'homme que la nature. En conséquence, pour être heureux, l'homme ne peut compter que sur lui-même et se donne les moyens,

[368] *Ibid.* « a more comfortable seat than the whole nature can. » [p. 1071]

[369] *Ibid.* « nature hates mind. » [p. 1071]

[370] cf. *Ibid.*

à travers l'art, d'échapper à la condition misérable que lui impose la nature. Vivian confirme ainsi sa première hypothèse : la civilisation procure à l'homme plus de confort que la nature ne pourra jamais lui en apporter, et l'art est le propre de l'homme.

Le second constat de Vivian est que la nature se met peu à peu à reproduire les effets de l'art : « un grand artiste invente un type et la vie essaie de le copier[371] ». Vivian prend des exemples très étonnants – voire quelque peu exagérés – pour convaincre Cyril de l'influence de l'art sur la vie : les personnages réels qui ont pu inspirer des écrivains ont modelé leur propre vie par rapport à la vie fictive de personnages inventés par les artistes. Il décrit une « préceptrice » et un « noble gentleman[372] », ainsi qu'un jeune homme nommé Hyde, qui ont reproduit les faits et gestes de leur sosie fictif de façon plus ou moins volontaire ou accidentelle. Il renforce ses propos en faisant état d'un cas d'imitation délibérée : la jeune femme décrite est frappée par sa ressemblance étonnante avec une héroïne de feuilleton. La première dit alors « s'être sentie entraînée par une pulsion absolument irrésistible à suivre pas à pas le cours fatal de l'étrange existence de l'héroïne[373] ». Elle reproduit après coup les actions de son double littéraire et semble oublier sa propre volonté et sa capacité à mener sa vie. En réalité nous pouvons dire à propos de cette imitation de l'art par la vie qu'elle concerne en fait les spectateurs de l'art qui ne trouvent pas dans la vie de quoi satisfaire leurs attentes. En conséquence, ils perçoivent dans la vie, ce qu'ils aimeraient y voir : le jeune homme renverse un enfant et s'imagine être Hyde, la jeune femme prend la fuite comme Becky Sharp. C'est en cela que la vie imite l'art : les êtres humains reproduisent dans leur existence ce qui les séduit dans l'art. Peu à peu, on perçoit clairement que la vérité perd lentement mais irrémédiablement son caractère universel. Les marques d'individualité et d'expression du *moi* ne sont pas considérées par Wilde comme négatives. Alors

[371] *Ibid.*, p. 791-792. « A great artist invents a type, and Life tries to copy it. » [p. 1083]

[372] cf. *Ibid.*, p. 793.

[373] *Ibid.*, p. 795. « she had felt an absolutely irresistible impulse to follow the heroine step by step in her strange and fatal progress. » [p. 1085]

que le mensonge est récusé car il est l'inverse du vrai et induit l'homme et la communauté en erreur, le mensonge wildien s'apparente à une vérité nouvelle ou plutôt une nouvelle conception de la vérité, qui exprime l'imagination et l'indépendance de l'individu.

De même, à cause de son incapacité à se renouveler et à créer, la nature aussi commence à imiter l'art. C'est-à-dire que nous percevons en elle ce que l'art nous fait découvrir. Vivian commente en ces termes l'imitation de l'art par la nature : « Les choses n'existent que parce que nous les voyons[374] », dans cette optique, le monde ne devient réel qu'à partir du moment où nous prenons conscience de son existence. Il n'a de valeur qu'à travers la subjectivité que lui attribue l'esprit humain, dans ce contexte : « La diversité ne se trouve pas dans la nature mais dans l'imagination, l'inventivité, ou l'aveuglement que cultive celui qui la regarde[375] ». En dehors de la conscience, la nature et tout ce qui nous entoure n'ont aucune existence ni valeur. Ce n'est que lorsqu'on peut nommer une chose qu'elle « est » pour nous. Wilde prend l'exemple des couchers de soleil : l'art a su conférer la Beauté aux couchers de soleil en les immortalisant sur la toile. Lorsque nous les rencontrons alors dans la nature, nous portons sur eux un regard différent et pensons qu'ils ont inspiré les maîtres. Pourtant, c'est bien parce que l'art nous montre des brouillards[376] sur Londres et des couchers de soleil que nous prenons conscience de leur existence ; la soi-disant beauté des couchers de soleil n'apparaît qu'avec l'art. En effet, le brouillard « n'existait pas tant que l'art

[374] *Ibid.*, p. 796. « Things are because we see them. » [p. 1086]

[375] *Ibid.*, p. 774. « It is not to be found in nature herself. It resides in the imagination, or fancy, or cultivated blindness of the man who looks at her. » [p. 1071]

[376] Cf. *Ibid.*, p. 796. Vivian explique au sujet des brouillards de Londres : « To whom, if not to them and their master, do we owe the lovely silver mists that brood over our river, and turn to faint forms of fading grace curved bridge and swaying barge? The exxtraordinary change taht has taken place in the climate of London during the last ten years is entirely due to a particular school of Art. » Traduction : « D'où nous viennent donc ces merveilleux brouillards bistrés qui se faufilent dans nos rues, estompent les réverbères et donnent aux maisons l'apparence d'ombres fantastiques, si ce n'est des impressionnistes ? À qui devons-nous, si ce n'est à eux et à leur maître, ces délicieuses brumes d'argent qui s'attardent sur nos rivières et confèrent à la courbe d'un pont, au chaland qui se balance, des formes délicates qui s'évanouissent gracieusement ? C'est uniquement à une école d'art particulière que nous devons l'extraordinaire changement de climat que nous connaissons à Londres depuis une dizaine d'années. » [cf. p. 1086]

ne l'avait pas inventé[377] ». C'est l'entendement, structuré par la culture et les autres formes d'art que nous avons rencontrées et qui l'ont influencé, qui nous fait percevoir le Beau là où il n'existait pas auparavant. Les couchers de soleil et le brouillard sur Londres n'attiraient pas l'œil avant que l'art ne les ait révélés à notre entendement ; dès lors, ils signifient quelque chose pour nous : ils se réfèrent à un sentiment et à une appréciation qui n'existaient pas jusqu'alors car de tels aspects de la nature n'étaient pas nommés et représentés.

Néanmoins, « la nature est toujours en retard sur l'époque[378] » car elle persiste à reproduire les effets de l'art une fois qu'ils sont dépassés. En réalité, en disant cela, Vivian critique les gens de peu d'esprit qui continuent à admirer la nature alors que l'art a donné la beauté à autre chose. C'est ici à la culture que s'en prend Vivian : il affirme que lorsque l'art donne à voir le Beau dans ses œuvres puis passe à autre chose, la foule peu instruite continue à le percevoir là où il n'est plus. « Ainsi, plus une personne cultivée ne parle désormais de la beauté d'un coucher de soleil[379] ». En revanche, à l'époque où les couchers de soleil faisaient l'objet des tableaux de Corot, Daubigny, Monet ou Pissarro, la nature reproduisait fidèlement les effets révélés par les peintres. L'erreur de la nature fut de répéter inlassablement ces effets, et celle du peuple de les admirer. Lorsque Vivian parle d'erreur de la nature, il faut bien sûr entendre erreur du spectateur qui ne parvient pas à distinguer le Beau en art et l'apparence du Beau, le reflet du Beau que celui qui regarde et observe attribue, à tort, à la nature.

La vie s'immisce dans l'art et lui dérobe sa spécificité. Vivian résume son propos en montrant l'évolution de l'art depuis sa naissance jusqu'à ce qui risque d'être sa mort :

> L'art commence par la décoration abstraite, par le travail purement imaginatif et plaisant qui touche à ce qui est irréel et sans existence. C'est le premier stade. Ensuite, la vie est fascinée par cette nouvelle merveille et demande à faire partie du cercle enchanté. L'art inclut alors la vie dans ce

---

[377] *Ibid.*, p. 797. « They did not exist till art had invented them. » [p. 1086]

[378] *Ibid.*, p. 784. « nature is always behind the age. » [p. 1078]

[379] *Ibid.*, p. 797. « Nobody of any real culture, for instance, ever talks nowadays about the beauy of a sunset. » [p. 1086]

> qui lui sert de matériau ; il la recrée et lui donne des formes nouvelles ; se moquant bien des faits, il invente, imagine, rêve et dresse entre la réalité et lui cette barrière impénétrable que constituent le beau style, l'exécution décorative ou idéale. Au troisième stade, la vie prend le dessus et amène l'art à fuir dans un désert. C'est cela la vraie décadence et c'est de cela que nous souffrons aujourd'hui.[380]

Ainsi, le plus grand risque que court l'art est de disparaître totalement au profit d'une sorte de représentation de la vie, de plagiat inutile de quelque chose qui ne mérite pas d'être imité. Cette dialectique de l'art montre l'attachement que Vivian, ainsi que Wilde, portent à l'indépendance de l'art, à l'art pour l'art. En premier lieu, l'homme donne une forme matérielle, dans le réel, à son imagination sans puiser son inspiration ailleurs que dans sa seule pensée. En second lieu vient la nature qui demande le privilège de devenir inspiratrice de l'art et d'en reproduire les effets. L'erreur de l'art est d'inclure la vie et la nature dans la création artistique ; dès lors, elle perd son indépendance et se laisse régir par les lois de la morale et de l'utilité.

13.3. **Le déclin du mensonge en art et dans la vie**

Vivian s'attaque ensuite à l'art qui se trompe d'origine : alors qu'il doit naître de l'esprit et de l'imagination, une nouvelle tendance de l'art se trouve être la reproduction de la vie. Cette retranscription fidèle qu'est le réalisme est une insulte à l'intelligence humaine puisqu'elle ne s'inspire plus du rêve, de la fiction et de la créativité mais trouve ses idées dans la vie. Il reproche aux écrivains de faire trop de cas de la moralité et de la vraisemblance : « la transformation du Dr. Jekyll sonne dangereusement comme le compte rendu d'une expérience

[380] *Ibid.*, p. 785. « art begins with abstract decoration, with purely imaginative and pleasurable work dealing with what is unreal and non-existent. This is the first stage. Then Life becomes fascinated with this new wnder, and asks to be admitted into the charmed circle. art takes life as part of her rough material, recreates it, and refashions it in fresh forms, is absolutely indifferent to fact, invents, imagines, dreams, and keeps between herself and reality the impenetrable barrier of beautiful style, of decorative or ideal treatment. The third stage is when Life gets the upper hand, and drives art out into the wilderness. This is the true decadence, and it is from this that we are now suffering. » [p. 1078]

médicale[381] » et *Robert Elsmere* devient une collection de caricatures. Le réalisme est en fait une nouvelle forme de création – reste à savoir si nous pouvons parler d'art – qui montre au monde sa propre laideur. S'appuyant sur les événements de la vie réelle, le réalisme n'est rien d'autre qu'un miroir dans lequel se reflètent les traits grossiers et agressifs de la réalité. Vivian s'en prend aux écrivains britanniques puis aux réalistes français : « M. Guy de Maupassant, à l'ironie mordante et acerbe, au style âpre et vif, dépouille la vie des quelques haillons qui la couvrent encore plus pour nous montrer le pus d'horribles plaies béantes[382] ». Mais sa plus grande critique est formulée à l'encontre de Zola qui

> fidèle au noble principe qu'il édicte dans une de ses déclarations sur la littérature ('L'homme de génie n'a jamais d'esprit'), est bien décidé à prouver que s'il manque de génie, il peut en revanche se montrer ennuyeux. Et comme il y réussit ![383]

Il réserve néanmoins son admiration à Balzac : « La différence qu'il y a entre un livre tel que *L'Assommoir* de M. Zola et *Illusions perdues* de Balzac est celle qui différencie un réalisme sans imagination d'une réalité pleine de fantaisie[384] ».

Le réalisme signe l'arrêt de mort de l'art : en voulant montrer de plus en plus la réalité à travers l'art, celui-ci ne devient que le reflet de la vie. Il perd alors sa spécificité. Wilde reproche au réalisme d'oublier cet attrait de l'art, son inutilité, sa « finalité sans fin » comme la qualifie Kant, et de tenter de lui attribuer le titre de miroir de la vie. Si l'art devient le miroir, il tend alors à disparaître car il perd sa définition de « l'art pour l'art » : l'art ne peut avoir comme référence que lui-même. Ainsi, à force de vouloir toujours plus de réalité,

---

[381] *Ibid.*, p. 778. « the transformation of Dr. Jekyll reads dangerously like an experiment out of the *Lancet*. » [p. 1074]

[382] *Ibid.*, p. 779. « M. Guy de Maupassant, with his keen mordant irony and his hard vivid style, strips life of the few poor rags that still cover her, and shows us foul sore and festering wound. » [p. 1075]

[383] *Ibid.* « true to the lofty principle that he lays down in one of his pronunciamentos on literature, *L'homme de génie n'a jamais d'esprit*, is determined to show that, if he has not got genius, he can at least be dull. And how well he succeeds! » [p. 1075]

[384] *Ibid.*, p. 782. « The difference between such a book as M. Zola's *L'Assommoir* and Balzac's *Illusions perdues* is the difference between unimaginative realism and imaginative reality. » [p. 1076]

de vérité, comme le font les auteurs réalistes, on oublie la beauté du mensonge et de l'illusion, de l'art en somme. Wilde développe alors sa théorie selon laquelle la Réalité, et l'acharnement contemporain de la faire voir et entendre, altèrent l'art et précipitent sa disparition. « Si rien n'est fait pour porter un coup d'arrêt à notre monstrueux culte des faits ou au moins pour le modifier, l'art deviendra stérile et la beauté disparaîtra de notre pays[385] ». La société qui prône la véracité des propos, la science qui cherche à confirmer de manière précise les mécanismes de la nature, poussent peu à peu l'art vers la sortie. On assiste ainsi à sa déperdition à cause de son ancrage dans la réalité.

En effet, à force de vouloir justifier leurs dires, les écrivains ne parviennent qu'à produire une imitation de la vie et si par malheur leurs propos s'éloignent trop de celle-ci, il faut à tout prix montrer leur attachement au réel : « Mr. Rider Haggard […] se croit obligé d'inventer un souvenir personnel qu'il ajoute en note comme une sorte de confirmation craintive[386] ». Et c'est là la raison de l'aversion qu'éprouve Wilde à l'égard du réalisme. À cause de cette tendance à vouloir tout justifier et rationaliser au nom d'une vérité communément acceptée, l'art n'est rien d'autre que le reflet de la vie :

> Nous avons pris la livrée ordinaire de notre époque pour la parure des Muses et nous passons notre temps dans ces ruelles sordides et ces banlieues hideuses de nos villes abjectes alors que nous devrions être au côté d'Apollon sur la hauteur.[387]

Le plus grand défaut du réalisme est donc de ramener l'homme à sa condition misérable, de figurer ses vices et son inachèvement. Vivian insiste sur le fait que les réalistes commettent une erreur irréparable : en justifiant l'art, ils le détruisent ; alors même qu'il se doit d'être un mensonge et être au-delà de toute vérité unique supérieure.

---

[385] *Ibid.*, p. 778. « if something cannot be done to check, or at least modify, our monstruous worship of facts, art will become sterile and beauty will pass away from the land. » [p. 1074]

[386] *Ibid.* « Mr. Rider Haggard […] feels bound to invent a personal reminiscence, and to pu it into a footnote as a kind of cowardly corroboration. » [p. 1074]

[387] *Ibid.*, p. 783. « We have mistaken the common livery of the age for the vesture of the Muses, and spend our days in the sordid streets and hideous suburbs of our vile cities when we should be out on the hillside with Apollo. » [p. 1077]

La disparition du menteur devient alors le sujet principal de la réflexion des jeunes gens. Pour Vivian, le mensonge est en crise car tout le monde tente de se justifier : les politiciens et autres ne savent plus mentir, ils cherchent des justifications à leurs discours et tentent de mettre en avant la vérité contenue dans leur propos : « Ils [les politiciens] ne s'élèvent jamais au-dessus de la déformation et s'abaissent en fait à apporter des preuves, à raisonner et à argumenter[388] ». C'est pour cela qu'ils n'ont pas de crédibilité. Les seules personnes qui trouvent grâce aux yeux de Vivian sont les membres du barreau car ils parviennent, tels des acteurs, à plaider des causes qui ne les concernent en rien et feignent des sentiments de révolte ou de compassion qu'ils n'éprouvent pas :

> Ils ont revêtu le manteau du sophiste. Leurs ardeurs feintes et leur rhétorique mensongère font plaisir à voir. Ils sont capables de faire passer la pire des causes pour la plus défendable, comme s'ils étaient frais émoulus des écoles léontines, et on en a vu arracher triomphalement à des jurys récalcitrants des verdicts d'acquittements pour des clients, même quand ces clients, comme il arrive souvent, étaient manifestement et sans l'ombre d'un doute innocents.[389]

Leur discours vise à convaincre mais ils n'utilisent que l'apparence de la vie, tels des acteurs, ils s'efforcent plus de provoquer des émotions que de les vivre. Si le réalisme fait perdre de vue la fonction d'imagination de l'art, le déclin du mensonge dans la vie provoque les mêmes effets : le rationalisme prôné par la société donne à voir ses vices. Le mensonge dans la vie est considéré comme un défaut alors qu'il devrait continuer d'être un art. En effet, Vivian considère que le poète et le menteur se ressemblent dans le processus de création qu'ils utilisent : « De même qu'on reconnaît le poète à sa musicalité, on reconnaît le menteur à la

[388] *Ibid.*, p. 775. « They never rise beyond the level of misrepresentation, and actually condescend to prove, to discuss, to argue. » [p. 1072]

[389] *Ibid.* « The mantle of the Sophist has fallen on its members. Their feigned ardours and unreal rhetoric are delightful. They can make the worse appear the better cause, as though they were fresh from Leontine schools, and have been known to wrest from reluctant juries triumphant verdicts of acquittal for their clients, even when those clients, as often happens, were clearly and unmistakably innocent. » [p. 1072]

richesse rythmique de ses périodes et, pas plus dans un cas que dans l'autre, l'inspiration fortuite du moment ne saurait suffire[390] ».

Le mensonge, comme l'art, est le fruit de l'imagination et de l'élaboration d'une pensée cohérente concernant une vision subjective de la réalité. En d'autres termes, ce qu'on nomme mensonge est plutôt l'expression d'une opinion, d'un regard différent sur le monde, qui ne traduit pas la vérité de la vie mais la vérité de son auteur, non pas une vérité supérieure mais la vérité du *moi*, indépendante et sujette au changement. Ainsi, Wilde écrit :

> Les seuls êtres réels sont ceux qui n'ont jamais existé et si un romancier peut s'abaisser au point d'aller emprunter ses personnages à la réalité, il devrait au moins faire croire que ce sont des créations et ne pas venir se vanter d'avoir recouru à des modèles.[391]

Vivian ajoute pour étayer ses propos que :

> La mort de Lucien de Rubempré demeure un des plus grands drames de ma vie. Elle me cause une douleur que je n'ai jamais pu entièrement surmonter. […] Mais Balzac n'est pas plus un réaliste que ne le fut Holbein. Il a créé la vie, il ne l'a pas imitée.[392]

Les « seuls êtres réels » sont en fait ceux qui naissent de l'esprit du menteur ou de l'artiste : ils possèdent cette légitimité que n'a pas la vie. « Aussi, pour Wilde, l'art est-il plus un artifice qu'un miroir ; » écrit Pascal Aquien dans son Introduction aux *Œuvres*, « quant au naturalisme, il fait surgir la laideur dans le réel, il est l'ennemi suprême[393] ». C'est-à-dire, si nous voulons nous appuyer sur la pensée de Descartes, que la seule chose réelle est notre esprit, ce qui en découle est vrai et légitime alors que le monde autour de nous n'a pas de vérité en dehors de celle que nous lui attribuons. Alors le mensonge est considéré comme négatif

---

[390] *Ibid.*, p. 777. « As one knows the poet by his fine music, so one can recognise the liar by his rich rhythmic utterance, and in neither case will the casual inspiration of the moemnt suffice. » [p. 1073]

[391] *Ibid.*, p. 780. « The only real people are the people who never existed, nd if a novelist is base enough to go to life for his personages he should at least pretend that they are creations, and not boast of them as copies. » [p. 1075]

[392] *Ibid.*, p. 782. « One of the greatest tragedies of my life is the death of Lucien de Rubempré. It is a grief from which I have never been able to completely rid myself. […] But Balzac is no more a realist han Holbein was. He created life, he did not copy it. » [p. 1077]

[393] Pascal AQUIEN, « Introduction », dans *Ibid.*, p. xxviii.

par rapport à la vision entendue que la société a d'elle-même mais en aucun cas cela ne peut infirmer la vérité énoncée par l'esprit. La pensée, produit de l'intelligence et preuve de l'existence de l'esprit, peut tout à fait se permettre de ne pas être en adéquation avec une pseudo réalité dont la seule légitimité repose sur sa reconnaissance par l'homme comme étant la réalité. Le mensonge chez Wilde, loin d'être une trahison de la vérité, est alors expression de l'esprit et affirmation de l'individualité, ce que nous développerons plus tard.

13.4. **Du mensonge en art et de l'art du mensonge**

Dans la Notice présentée dans *Œuvres*, Dominique Jean met en avant la proximité de rédaction de « The Decay of Lying » et de *The Picture of Dorian Gray* pour montrer que les deux textes – ainsi que les autres essais inclus dans *Intentions* – sont l'aboutissement de « la mise en forme définitive de ce qu'on peut considérer comme l'ébauche d'une esthétique[394] ». Ce commentaire aborde un aspect de « The Decay of Lying »que nous allons maintenant évoquer : l'essai n'est pas une théorie immuable de l'esthétique wildienne. Wilde refuse en effet de « poser les principes d'une esthétique cohérente[395] ». Le titre même du recueil dans lequel est publié « The Decay of Lying » témoigne de la simple volonté de parler d' « intentions », d'idées plutôt que de théorèmes définis qui donneraient une description sans équivoque de ce que doit être l'art. Ainsi, « The Decay of Lying » est plutôt une réflexion ouverte sur l'esthétique. « *Intentions* est un geste – sérieux –, un projet, peut-être l'ébauche d'une esthétique, une manière de s'interroger une nouvelle fois sur la fonction de l'art[396] ». Il faut ajouter que Wilde lui-même ne qualifie pas « The Decay of Lying » de théorie sur l'art ou de définition de l'esthétique mais bien d' « observation ». Cet essai est donc bien une ébauche qui pose les jalons d'une réflexion sur l'esthétique :

---

[394] Dominique Jean, « Notice » dans Wilde, *Oeuvres*, p. 1743.

[395] *Ibid.*

[396] *Ibid.*, p. 1744-1745.

> Dans son dialogue, Wilde résumait le dédain pour la vie et la nature de Gautier et Mallarmé, le dédain pour la morale vulgaire de Poe et Baudelaire, le dédain pour le contenu de Verlaine et Whistler, et les opposait aux théories conventionnelles de la sincérité et de la vraisemblance. Par le biais du dialogue, […] il polissait le paradoxe central – l'art crée la vie – et le faisait scintiller de toutes ses facettes dialectiques.[397]

Wilde fait ainsi une sorte d'anthologie de l'art et des artistes qu'il admire pour étayer ses propos sur « l'art pour l'art », mais à première vue le texte n'est rien d'autre qu'un manifeste en faveur des théories déjà développées par Victor Cousin ou Théophile Gautier. Néanmoins cela ne signifie pas que Wilde n'y inclut aucune théorie, bien au contraire. Wilde explique, grâce au dialogue imaginaire, sa propre conception de l'art : expression de l'esprit, l'art est la forme la plus haute de l'expression humaine puisqu'elle traduit l'essence même de l'être et n'est en aucun cas altérée par l'époque, la culture ou la vie elle-même. En effet, dans l'article que Vivian a écrit pour le club des « Hédonistes épuisés », l'art échappe à la réalité, à la vie, à la nature.

Si Vivian critique les dérives de l'art, l'intrusion de la vie dans celui-ci et le déclin du mensonge, c'est pour aboutir à une sorte de théorisation de ce qu'est l'art, en somme, une esthétique. Comme nous l'avons vu, l'art possède une place à part, en dehors de la rationalité de la vie, il est ce qui permet à l'homme de se libérer de sa condition et de la Volonté, telle que la décrit Schopenhauer. L'art est en fait mensonge, rêve, imagination et illusion. « Wilde prône le rejet par l'art de la sincérité et de l'exactitude en faveur des mensonges et des masques[398] », nous dit Ellmann. Le mensonge, Wilde l'a pratiqué dans sa vie, en faisant croire par exemple, qu'il traversait Piccadilly un tournesol à la main. Ce fait n'est pas vérifiable et même inexact mais c'est justement parce qu'il est faux qu'il prend une dimension de vérité plus réelle que la réalité même. « Le menteur vise simplement à charmer, à ravir, à donner du plaisir[399] ». L'important pour Wilde n'est pas d'avoir vu ou d'avoir fait mais bien de faire rêver les autres, de faire le

---

[397] Richard ELLMANN, *Oscar Wilde*, *op. cit.*, p. 332.

[398] *Ibid.*, p. 333.

[399] Oscar WILDE, *Oscar Wilde*, *op. cit.*, p. 789. « For the aim of the liar is simply to charm, to delight, to give pleasure. » [p. 1081]

récit du faux[400]. Ce récit du faux ne peut être convaincant que lorsqu'il est totalement indépendant de la réalité. Il faut voir là un véritable hymne à la fiction.

Nous pouvons rapprocher cette idée de l'étude que Diderot fait du « comédien » ; l'auteur explique que le jeu de l'acteur repose sur le détachement entier de celui-ci et du personnage qu'il incarne. Dans le *Paradoxe sur le Comédien*[401], Diderot développe sa théorie selon laquelle le comédien doit posséder un jugement clair qui lui permet de se dédoubler et d'exceller ainsi dans l'art de tout imiter. Le comédien doit reproduire les émotions de la vie avec encore plus de véracité que la vie elle-même. C'est parce qu'il n'imite pas la manifestation réelle des sentiments qu'il peut être convaincant : au lieu d'imiter, il utilise l'emphase pour créer une représentation des sentiments humains. Le bon acteur est un observateur qui reproduit les émotions de la vie sans pour autant les éprouver. Le jeu du comédien réside ainsi plus dans les attitudes et les gestes que dans les paroles. L'acteur arbore le masque du personnage : sans cela, il ne pourrait pas passer sincèrement d'une émotion à l'autre dans un court laps de temps. Wilde développe d'ailleurs cette théorie dans *The Picture of Dorian Gray* : Sybil devient une mauvaise actrice à partir du moment où elle apporte sur scène et

---

[400] cf. Richard ELLMANN, *Oscar Wilde*, *op. cit.*, p. 39. Ellmann rapporte ici un texte qui se trouve dans : Charles RICKETTS et Jean-Paul RAYMOND, *Oscar Wilde : Recollections* (1932), p. 18 :

Il était une fois un homme bien-aimé de son village, car lorsque les gens s'assemblaient autour de lui, au crépuscule, et l'interrogeaient, il racontait beaucoup de choses étranges qu'il avait vues. Il disait : « J'ai contemplé au bord de la mer trois sirènes qui démêlaient leurs cheveux verts avec un peigne d'or. » Et comme ils le suppliaient de continuer, il répondit : « Près d'un creux de rocher j'ai aperçu un centaure ; et quand nos regards se sont croisés, il s'est détourné lentement pour partir, en me contemplant tristement par-dessus son épaule. »

Et, lorsqu'ils demandèrent avidement : « Dites-nous ce que vous avez vu d'autre », il leur répondit : « Dans un petit bosquet, un jeune faune jouait de la flûte pour les habitants des bois qui dansaient au rythme de la musique. »

Un jour qu'il avait quitté son village, selon son habitude, trois sirènes se levèrent des flots et démêlèrent leurs cheveux verts avec un peigne d'or et, après leur départ, un centaure le regarda furtivement derrière le creux d'un rocher et, plus tard, comme il passait devant un petit bosquet, il vit un faune qui jouait de la flûte pour les habitants des bois.

Ce soir-là, lorsque les villageois se réunirent au crépuscule en disant : « Raconte-nous ce que tu as vu aujourd'hui », il répondit tristement : « Aujourd'hui, je n'ai rien vu. »

Ces propos rapportés de Wilde confirment nos commentaires au sujet du récit fictif : son pouvoir de persuasion et sa capacité à faire rêver les hommes résident dans sa totale indépendance du déroulement de la vie.

[401] *Encyclopédie de Diderot et d'Alembert*, 1772 : http://alembert.fr/.« Le Paradoxe du comédien », article « Le Beau ».

dans ses répliques les émotions de la vie. Nous discuterons par la suite de ce rapport difficile que Sybil entretient avec un *moi* qu'elle ne parvient à connaître qu'à travers le regard des autres. Dès qu'elle découvre la vie – qui jusqu'alors se résumait pour elle à la scène et aux décors du théâtre – elle devient incapable de simuler la passion qu'elle éprouve : au lieu de concevoir le jeu de l'acteur comme une représentation, elle pense que le mensonge du théâtre est une « profanation[402] ».

En réalité, les commentaires de Vivian poussent plus à penser que le mensonge a non seulement sa place dans la création artistique mais que c'est également un art à part entière. Le mensonge est la toute première forme d'art, celle qui a permis à l'homme de s'inventer une existence fictive pour se libérer et faire rêver les autres. L'art du mensonge est donc à l'origine des relations humaines :

> Quel fut donc cet homme qui, sans jamais avoir participé à la brutalité de la chasse, raconta aux nomades de l'âge des cavernes, au coucher du soleil, comment il avait arraché le Mégathérium à l'ombre violette de sa grotte de jaspe ou comment il avait tué le Mammouth en combat singulier et rapporté ses défenses dorées ? […] À quelque race qu'il ait appartenu, quel qu'ait été son nom, il a bien été le véritable fondateur des échanges sociaux.[403]

Cet homme, à l'époque victorienne, c'est Wilde, l'auteur dramatique, le poète et l'essayiste qui fait raconter et vivre à ses personnages les centaines de vie qu'il n'a pas vécues et les situations qu'il n'a pas connues mais qui constituent en fait son « vrai » *moi*, indépendamment de tout critère de vérité objective, de toute confirmation ou de toute vérification.

---

[402] Oscar WILDE, *Oscar Wilde*, *op. cit.*, p. 432.

[403] *Ibid.*, p. 789. « Who he was who first, without ever having gone out to the rude chase, told the wandering caveman at sunset how he had dragged the Megatherium from the purple darkness of its jasper cave, or slain the Mammoth in single combat and brought back its gilded tusks […]. Whatever was his name or race, he certainely was the true founder of social intercourse. » [p. 1081]

13.5. **Amoralité et individualisme**

Alors que la société cherche de plus en plus des explications à tout ce qui échappe à son contrôle, par le biais de la science en particulier, l'art ne parle que de lui-même. Il n'a aucune fin, il ne prouve rien, « tout art est parfaitement inutile[404] » comme l'écrit Wilde dans la préface de *The Picture of Dorian Gray*. Wilde développe ainsi sa théorie inspirée de l'art pour l'art. Il explique que le mensonge sert d'altération positive de la vie, stimule la créativité et l'imagination en modifiant la vie et la nature. « L'art ne s'apprend pas à l'école de la vie mais à celle de l'art[405] ». On pourrait alors penser que dire que l'art constitue une alternative à la réalité invalide la théorie de la finalité sans fin, il n'en est rien. En fait, si l'art ne prouve rien et n'apporte aucune réponse, il possède néanmoins la particularité d'offrir une vision différente et de nouvelles perspectives telles que l'artiste les conçoit. Dans *The Portrait of Mr. W. H.*, nous retrouvons cette idée : « tout art [est] jusqu'à un certain point une forme de théâtre, un effort pour réaliser sa personnalité sur le plan de l'imagination sans se laisser entraver par les accidents et les limitations de la vie réelle[406] ».

Ainsi, l'art est le moyen d'échapper à la réalité, à la temporalité, à la vérité ; la musique parvient même à supprimer les contraintes spatiales. L'art permet de surmonter les contraintes de la nature en prenant la forme de la poésie ou de la musique. Dans ce contexte, l'art est le voile tendu par l'artiste entre la réalité et lui-même, le miroir de son esprit moucheté par les couleurs et les formes transformées de la vie. Et Pease d'ajouter : « Wilde cherche dans l'art un modèle utopique à travers lequel la réalité peut être mieux comprise[407] ». En effet, Wilde fait dire à Vivian que « c'est à l'intérieur et non en dehors de lui-même que l'art

---

[404] *Ibid.*, p. 348. « All art is quite useless. » [p. 17]

[405] *Ibid.*, p. 788. « The proper school to learn art in is not Life but art. » [p. 1080]

[406] *Ibid.*, p. 191. « all art being to a certain degree a mode of acting, an attempt to realise one's own personality on some imaginative plane out of reach of the trammelling accidents and limitations of life. » [p. 302]

[407] Allison Pease, « Aestheticism and aesthetic theories » dans Frederick S. RODEN, *Oscar Wilde Studies*, New York : Palgrave Macmillan, 2004, p. 101. « Wilde seeks in art a utopian model through which reality can be better conceived. »

atteint sa perfection. Il n'a pas à être jugé sur des critères de ressemblance au monde extérieur. L'art est voile plus que miroir[408] ». Alors le voilé, le mensonger, le fictif deviennent le mode d'expression et la condition de l'art.

De plus, il ne s'inscrit pas dans le schéma réel des notions de bien et de mal : détaché de toute utilité et de tout intérêt moral, donc de toute vérité supérieure, l'art échappe au réel, n'a pas de fin et ne peut ainsi avoir aucune valeur morale. Comme l'explique Wilde à travers le personnage de Gilbert, faisant écho à Pater, dans « The Critic as Artist », « Tout art est immoral […] car l'émotion pour l'émotion, voilà le but de l'art[409] ». C'est la même idée que nous retrouvons dans la Préface de *The Picture of Dorian Gray* : « Il n'existe pas de livre moral ou de livre immoral[410] ». Puisqu'il ne produit que le Beau, l'art n'a que faire de la moralité, de l'éthique ou de toute autre limitation ayant trait à des préceptes socioculturels. La notion de morale est totalement dépendante de la civilisation : elle n'apparaît que comme valeur de référence en accord avec les lois, les règles et les croyances de la société. Détaché de toute utilité et de tout intérêt moral, l'art peut exprimer l'artiste dans son individualisme et son unicité sans bornes. Wilde écrit à ce propos dans les « Phrases and Philosophies for the Use of the Young »: « Toute préoccupation touchant au bien et au mal en matière de conduite traduit un arrêt du développement intellectuel[411] ». Ce développement que seul l'art peut favoriser, à l'inverse de la nature, est d'ailleurs mis en danger par le réalisme et la disparition du mensonge dans la vie car la société fait passer les intérêts moraux en premier. Wilde explique que l'art est indépendant de la morale et de la nature dans « The Critic as Artist » :

> En rejetant délibérément la nature comme idéal de la beauté, aussi bien que la méthode imitative du peintre ordinaire, l'art décoratif ne prépare pas

[408] Oscar WILDE, *Oscar Wilde*, *op. cit.*, p. 790. « art finds her own perfecion within, and outside of, herself. She is not to be judged by any external standard of resemblance. She is a veil, rather than a mirror. » [p. 1082]

[409] *Ibid.*, p. 870. « All art is immoral. […] For emotion for the sake of emotion is the aim of art. » [p. 1136]

[410] *Ibid.*, p. 347. « There is no such thing as a moral or an immoral book. » [p. 17]

[411] *Ibid.*, p. 970. « Any preoccupation with ideas of what is right or wrong in conduct shows an arrested intellectual development. » [p. 1245]

> seulement l'âme à être réceptive aux véritables œuvres de l'imagination, mais il y fait s'épanouir ce sens de la forme qui est à la base de la réalisation créatrice autant que de la réussite critique.[412]

Expression de l'esprit, l'art est aussi pour Wilde la manifestation de l'individualisme et sa forme la plus signifiante : c'est en effet la subjectivité de l'artiste, complétée par celle du spectateur, qui donne un sens à l'œuvre. Le spectateur observe et s'approprie l'art pour y apposer la marque de son propre individualisme, de sa subjectivité et de son jugement esthétique. On voit ainsi que Wilde ne se contente pas d'écrire un essai qui développe la théorie de « l'art pour l'art », il y ajoute sa propre conception de l'art. Kant établit la spécificité de la capacité de juger esthétique et considère qu'elle est indépendante des autres facultés humaines ; Wilde prône quant à lui l'individualisme et le règne de la subjectivité dans le domaine artistique. Comme l'explique Allison Pease,

> Le processus esthétique est pour Wilde irrationnel, personnel et défini dans le temps, relatif et non universel. De Kant à Wilde, on peut voir la foi que l'on a dans les Lumières sous la forme d'une subjectivité humaine universelle qui cède face à un centre d'intérêt moderne/postmoderne qui se concentre sur l'unique, l'individualisme gouverné uniquement par le temps, l'émotion et le hasard.[413]

Wilde explique sa pensée dans « The Critic as Artist », en faisant dire à Gilbert : « Puisque l'art est le produit de la subjectivité il ne peut se révéler qu'à une autre subjectivité, et c'est de la rencontre de ces deux subjectivités que naît la juste critique interprétative[414] ». L'artiste et le spectateur confèrent à l'œuvre une signification – qu'il ne faut pas confondre avec l'utilité – qui fait appel à l'esprit et aux sens pour développer le sentiment d'individualisme. C'est au Moi que

---

[412] *Ibid.*, p. 891. « By its deliberate rejection of nature as the ideal of beauty, as well as of the imitative method of the ordinary painter, decorative art not merely prepares the soul for the reception of true imaginative work, but develops in it that sense of form which is the basis of creative no less than of critical achievement. » [p. 1148]

[413] Frederick S. RODEN, *Oscar Wilde Studies*, *op. cit.*, p. 99. « The aesthetic process is for Wilde irrational, personal, and time-bound, relative not universal. From Kant to Wilde, one can see an Enlightenment faith in a universal human subjectivity yielding to a modernist/postmodernist focus on the unique, the individualism not as governed but by time, emotion and random circumstance. »

[414] Oscar WILDE, *Oscar Wilde*, *op. cit.*, p. 865. « as art springs from personality, so it is only to personality that it can be revealed, and from the meeting of the two comes right interpretative criticism. » [p. 1131-1132]

s'adresse l'œuvre, voilà la conclusion que nous pouvons établir quant à l'esthétique telle qu'elle est envisagée par Wilde dans « The Decay of Lying ». Ainsi, comme il l'explique dans « The Critic as Artist », « c'est grâce à l'art, et à lui seul, que nous pouvons atteindre à notre perfection ; grâce à l'art, et à lui seul, que nous pouvons nous protéger des périls sordides de l'existence réelle[415] ». L'art permet d'affronter la réalité, c'est aussi le moyen de se révéler à soi-même. De même, l'artiste, et son spectateur, trouvent dans l'œuvre d'art la représentation de quelque chose qui est en eux. Ce que l'artiste met en représentation n'est pas le réel mais le réel transfiguré par l'esprit, le réel « fictionalisé » :

> L'artiste qui accepte les choses de la vie comme elles sont, tout en sachant les transformer et leur conférer une beauté formelle, en faire des vecteurs de pitié ou de terreur, en montrer la couleur, la magie ainsi que la véritable portée éthique, et construire autour d'elles un monde plus réel que la réalité même, d'une portée plus élevée et plus noble, qui donc lui imposera des limites ?[416]

Voilà ce que dit Gilbert dans « The Critic as Artist ». Cette citation de Wilde semble résumer nos propos : pour échapper à la tyrannie d'une vérité imposée, l'artiste libère la vérité qui lui est propre, le reflet de son *moi*, il transforme la vérité en un récit de fiction dont il est l'auteur. L'influence des philosophes allemands, les théories de Ruskin et Arnold, de Pater et Gautier, toutes ces idées sont autant d'étapes qui s'inscrivent dans un processus unique qui tend à une reconnaissance de l'individu. Si Ruskin semble préférer une vérité d'ordre naturel et extérieur à une vérité personnelle, il n'en demeure pas moins qu'il reconnaît l'importance de l'expression de l'artiste en tant qu'individu à travers la création artistique. L'ébauche d'esthétique que dévoile Wilde dans « The Decay of Lying » donne également une vision claire de l'opposition de l'artiste à une vérité universelle qui va à l'encontre de l'individu et privilégie les intérêts de la société. En revendiquant le bien-fondé du mensonge, Wilde lui

---

[415] *Ibid.*, p. 871. « It is through art, and through art only, that we can realise our perfection ; through art, and through art only, that we can shield ourselves from the sordid perils of actual existence. » [p. 1135]

[416] *Ibid.*, p. 887. « the artist, who accepts the facts of life, and yet transforms them into shapes of beauty, and makes them vehicles of pity or of awe, and shows their colour-element, and their wonder, and their true ethical import also, and builds out of them a world more real than reality itself, and of loftier and more noble import – who shall set limits to him ? » [p. 1145]

donne une autre dimension, celle d'une vérité à part entière, vérité individuelle et intime, fondée non pas sur l'expérience mais sur l'imagination et la capacité de création.

TROISIÈME PARTIE

L'EFFACEMENT DES FRONTIÈRES : LA VÉRITÉ EN CRISE, LE *MOI* GLORIEUX

Chapitre 14 :
Science et Vérité : la réponse du monde de l'art

14.1. Vérité ou fiction ? Le cas de la peinture

Juger de la qualité de la production artistique, c'est s'appuyer sur des critères de reconnaissance de ces valeurs. Si pour certains, comme Ruskin par exemple, le Beau se définit par son adéquation avec la réalité et l'existence de valeurs morales, d'autres artistes, tel que Pater et Gautier, tentent de faire valoir l'existence d'un art dépourvu de toute ressemblance avec la vie, la réalité et la vérité socialement convenue. Dans ce contexte, la question de la place de l'art envahit la sphère publique et la critique d'art devient un art en soi. Lorsque Ruskin définit ce qu'est l'art selon lui, il prend l'exemple des paysages de Turner qui contiennent à la fois la véracité visuelle du réel et la véracité de l'idée contenue. C'est-à-dire que lorsque Turner peint, il donne à son œuvre à la fois les caractéristiques extérieures de la réalité et y empreint également l'idée du fonctionnement et des qualités intrinsèques de son objet.

Alors que Ruskin prend la réalité comme modèle et la moralité comme objectif de l'art, Pater écrit en 1877 dans « The School of Giorgione » que « tout art aspire constamment à la condition de la musique[417] » puisque cette dernière permet d'être en lien direct avec sa propre individualité sans faire appel à des éléments du réel visible. Nous retrouvons ici le *moi* dans son indépendance vis-à-vis des valeurs communes. C'est cette même année que la Grovesnor Gallery de Londres, première galerie indépendante, ouvre ses portes et fait découvrir au grand public les œuvres des préraphaélites et d'autres artistes en relation avec le mouvement esthétique. James McNeill Whistler, artiste et esthète d'origine américaine, y expose le fameux tableau *Nocturne in Black and Gold – The Falling Rocket* (1877). La toile, qui représente les effets visuels produits par un feu

[417] Walter PATER, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, *op. cit.*, p. 64. « All art constantly aspires towards the condition of music. »

d'artifices donné dans les Jardins de Crémone, devient l'objet d'une critique virulente de la part de Ruskin. En effet, non content de railler ouvertement l'œuvre de Whistler, Ruskin y consacre une lettre dans *Fors Clavigera* (1871-1884) dans laquelle il s'étonne d'« entendre un jour un petit maître demander deux cents guinées pour jeter un pot de peinture à la face du public[418] ». Cette phrase célèbre de l'auteur constitue une critique très vive de l'orientation artistique choisie par Whistler : il a vécu en France et il est au fait des théories de l'art pour l'art énoncées par Gautier et diffusées, entre autres, par la poésie de Mallarmé avec lequel le peintre entretient de forts liens d'amitié.

En ce qui concerne *Nocturne in Black and Gold*, il faut avoir à l'esprit que l'attitude de Whistler vis-à-vis de son œuvre et sa justification démontrent une profonde croyance en un art qui se fonde sur les sentiments et les sensations. Au lieu de représenter avec fidélité les éléments du réel, Whistler se donne pour but de rendre l'impression qui subsiste, le sentiment que provoque la scène. En privilégiant l'impression par rapport à la représentation fidèle, il rompt le lien qui unit, dans la pensée de Ruskin, le réel à l'art et se positionne aux côtés de Pater dans la défense de l'idée, de la condition de la musique et des sentiments que l'art imprime à l'âme. Alors que Whistler fait siens les préceptes de Théophile Gautier et de Walter Pater – l'art ne doit être que l'expression de l'art – il prouve également que le décalage d'avec la réalité, est possible dans la production artistique. *Nocturne in Black and Gold* ne contient pas de représentation précise et fidèle des explosions des feux d'artifices mais est une mise en scène de l'impression faite sur l'artiste, des éléments diffus et hasardeux que l'on aperçoit à travers la fumée des fusées. Puisque John Ruskin associe la vérité à la justesse de représentation du réel, il nie les qualités d'un art qui s'inspire du réel sans lui être fidèle. Subordonner le réel à la créativité, c'est autoriser l'artiste à sélectionner et transformer à sa guise les éléments du réel. Whistler écrit dans *The Gentle Art of Making Enemies* :

[418] John RUSKIN, *Fors Clavigera: Letters to the Workmen and Labourers of Great Britain*, Boston : Dana Estes & Company Publishers, vol. 4/4, 1900, p. 73. « [p. I] never expected to hear a coxcomb ask two hundred guineas for flinging a pot of paint in the public's face. »

> La Nature contient les éléments, pour ce qui est de la couleur et de la forme, de toute peinture, tout comme le clavier contient les notes de toute musique.
> Mais l'artiste naît pour prendre, choisir, regrouper intelligemment ces éléments, pour faire en sorte que le résultat soit beau – tout comme le musicien rassemble les notes, forme ses accords, jusqu'à ce qu'il produise à partir du chaos une glorieuse harmonie.
> Dire au peintre qu'il doit prendre la Nature telle qu'elle est, c'est dire au pianiste qu'il peut s'asseoir sur son piano.
> Que la Nature ait toujours raison est une assertion fausse, d'un point de vue artistique, puisque sa vérité est universellement considérée comme allant de soi. La Nature a très rarement raison, au point que l'on pourrait même dire que la Nature a habituellement tort : c'est-à-dire que l'arrangement des choses qui pourrait composer l'harmonie parfaite digne d'un tableau est rare, et très loin d'être commun.[419]

La question que soulève cette querelle entre Ruskin et Whistler, passée à la postérité et fréquemment mentionnée dans les ouvrages critiques, est relative au contenu de l'art. Dans quelle mesure peut-on dire qu'une œuvre est une œuvre d'art ? Nous avons développé cette question dans la partie précédente d'un point de vue plus théorique et souhaitons à présent comprendre les implications de ce genre de considérations esthétiques à la fin de l'époque victorienne. *A priori*, la querelle qui oppose Whistler à Ruskin s'apparente à un conflit d'opinion, opinion exprimée avec beaucoup de véhémence et d'agressivité de la part de Ruskin. Le procès pour diffamation que Whistler entame à l'encontre de Ruskin ne se solde pas, comme l'espérait l'artiste, par une compensation de mille livres sterling mais par la condamnation de Ruskin à payer un *farthing* symbolique pour l'offense faite. Certes, Ruskin fut reconnu coupable de diffamation, mais cela au prix de la fortune de Whistler. Le verdict de cette affaire montre l'incapacité de la justice et

---

[419] James McNeill WHISTLER, *The Gentle Art of Making Enemies*, New York : Dover Publications, 1967, p. 143.

« Nature contains the elements, in colour and form, of all picture, as the keyboard contains the notes of all music.

But the artist is born to pick, to choose, and group with science, these elements, that the result may be beautiful – as the musician gathers his notes, and forms his chords, until he bring forth from chaos glorious harmony.

To say to the painter, that Nature is to be taken as she is, is to say to the player, that he may sit on the piano.

That Nature is always right, is an assertion, artistically, as untrue, as it is one whose truth is universally taken for granted. Nature is very rarely right, to such an extent even, that it might almost be said that Nature is usually wrong : that is to say, the condition of things that shall bring about the perfection of harmony worthy a picture is rare, and not common at all. »

de jurés non sensibilisés à l'art à juger la valeur d'une œuvre. Ce sont alors les propos agressifs de Ruskin qui sont condamnés plus que n'est reconnue la valeur de la toile de Whistler. En effet, la somme infime versée en compensation des propos de Ruskin laisse à penser que la justice anglaise reconnaît le tort que Ruskin fait à Whistler mais reconnaît son incapacité à juger l'art : ainsi, quels critères peuvent servir à juger la valeur esthétique de *Nocturne in Black and Gold* ? et comment aurait-il pu admettre ou réfuter le bien fondé des critiques formulées par Ruskin ? Ce que le cas de Whistler contre Ruskin éclaire, c'est la manière de juger la valeur de l'art. Au lieu de se référer aux règles classiques de l'art, aux lois de la perspective, de la composition du tableau, etc., la justice se retrouve confrontée à une absence de règles. La justice est alors incapable de trancher au nom d'une vérité supérieure. La notion de vérité balance entre les anciens codes et la modernité qui proclame l'absence de codes. Le *farthing* symbolique est alors la marque d'un effacement de la justice par manque de *valeur* ou de référence supérieure pour juger l'art. D'ailleurs, on retrouvera ce paradoxe au moment du procès d'Oscar Wilde : l'artiste voulait être considéré et juger dans son entièreté, en tant qu'œuvre d'art, comme si lui-même était une œuvre d'art – revendication propre au dandy – et non au nom d'une justice supérieure. Nous reviendrons à cette idée par la suite. De façon plus générale, c'est l'occasion d'accorder aux nouvelles théories esthétiques, à la modernité artistique une place dans le paysage culturel victorien. La querelle de Ruskin et Whistler ouvre à nouveau le débat sur le rapport que doit entretenir l'art avec le vrai et le réel, et l'existence ou l'absence de valeurs et de règles qui régissent la production artistique.

14.2. **L'intrusion de la science dans la littérature**

Face à cette querelle dans l'art au sujet du vrai et du faux, de la représentation du réel ou de sa « fictionalisation » par l'imaginaire, les auteurs fin de siècle nous permettent d'étudier l'évolution et les fluctuations de l'art et de ses influences au cours du dix-neuvième siècle. Nous avons développé l'idée selon laquelle science et religion, dans un même élan, s'efforcent au dix-neuvième siècle de redonner à l'homme victorien une image unie de lui-même. Le portrait

fracturé du *moi* cherche une consolation dans la foi ou dans les justifications de la science. Nous avons vu que Kingsley et Gaskell, par exemple, s'emploient à faire valoir l'importance de la foi et le soutien qu'elle apporte aux peuples désorientés et aux individus égarés. D'autres œuvres, en particulier celles de la fin du siècle, mettent davantage l'accent sur l'intrusion que peut opérer la science dans l'art littéraire. C'est par exemple le cas d'Arthur Conan Doyle (1859-1930) qui, dans les aventures que vit Sherlock Holmes entre 1887 et 1914, dote son personnage de qualités déductives et d'un sens aigu d'une logique scientifique. Ce qui nous interpelle dans les romans et nouvelles qui relatent les aventures de Sherlock Holmes, c'est la quête incessante de la vérité à laquelle se livre le détective. Au cœur d'un réalisme poussé à l'extrême, le héros n'a qu'un but en tête : découvrir la vérité par le moyen de la science et de la logique.

L'attitude de Sherlock Holmes est caractéristique d'une tentative d'effacement de la subjectivité. La rationalité et la logique remplacent l'inventivité et l'intuition, Sherlock ne se laisse pas submerger par son *moi* et ne répond qu'à l'appel de la raison. Dans *The Sign of Four* (1890), il explique au Dr Watson les principes de sa méthode et dit que « lorsque vous avez éliminé l'impossible, ce qui reste, *si improbable que cela soit*, est nécessairement la vérité[420] ». Cette méthode de discrimination des probabilités tend vers la distinction d'une vérité ultime, unique et incontestable. Le raisonnement scientifique de Sherlock Holmes le conduit également à refuser les informations qui proviennent d'une interprétation subjective. Ainsi, il édicte son principe premier selon lequel : « il est essentiel de ne pas se laisser influencer par des qualités personnelles[421] ». L'attitude qu'Arthur Conan Doyle donne à son célèbre personnage en fait le héros du roman policier, l'homme dont les déductions ne sont que le résultat d'une analyse quasi-scientifique des faits et des preuves et

[420] Arthur CONAN DOYLE, *Sherlock Holmes, the Complete Novels and Stories*, New York : Bantam Classics, vol. 1/2, 2003, p. 159-160. « when you have eliminated the impossible, whatever remains, *however improbable*, must be the truth ».

[421] *Ibid.*, p. 135. « It is of the first importance […] not to allow your judgement to be biased by personal qualities. »

d'une rigueur intellectuelle exemplaire. Arthur Conan Doyle met la vérité nue, seule et unique au centre des intrigues dont Holmes est le héros.

La narration policière, en vogue à l'époque, nous permet de comprendre un aspect important des mentalités victoriennes : la quête du vrai, qui est l'objectif principal de l'enquêteur dans ce type de littérature, devient le but ultime. Pour compenser la perte des repères qu'ont engendrée les bouleversements provoqués par la science et les métamorphoses de la société, le vrai et sa justification incontestable deviennent un refuge. Avec l'intrusion de la science et de la logique dans l'art, que l'on retrouve dans les aventures de Sherlock Holmes par exemple, le vrai est poussé à l'extrême. Il est également intéressant de noter que toutes les tentatives d'intrusion du surnaturel dans les aventures de Sherlock Holmes sont entravées par la logique et la rationalité. De cette manière, le chien des Baskerville apparaît dans le manuscrit qui raconte sa légende comme une bête effrayante et pourvue de caractéristiques physiques surnaturelles : « là se tenait une chose ignoble, une énorme bête noire, à l'allure d'un chien, plus grande pourtant qu'aucun chien sur lequel se fut jamais posé un regard humain. […] Elle tourna vers eux ses yeux flamboyants et ses mâchoires dégoulinantes[422] ». Tous les éléments surnaturels qui apparaissent dans la description de l'animal meurtrier se trouvent dans le récit d'une légende ; légende dont l'origine même pourrait être contestée. En effet, le manuscrit qui relate l'existence du monstre et les meurtres pourrait être un faux. Dès le départ, la pièce sur laquelle reposent les soupçons du docteur Mortimer est remise en cause. La nature du document et son origine ont beaucoup d'importance au regard de Holmes car il travaille sur la base de preuves solides et vraies ; pourtant, l'affaire commence à partir d'un document dont l'origine pourrait être contestée et qui relate une légende[423]. La description de

[422] Arthur CONAN DOYLE, *Sherlock Holmes, the Complete Novels and Stories*, New York : Bantam Classics, vol. 2/2, 2003, p. 13. « there stood a foul thing, a great, back beast, shaped like a hound, yet larger that any hound that ever mortal eye has rested upon. […] it turned its blazing eyes and dripping jaws upon them. »

[423] Cf. *Ibid.*, p. 9-10. Le chapitre 2 débute par la lecture du manuscrit que le docteur James Mortimer présente comme un document ancien que Sherlock Holmes identifie comme étant probablement du dix-huitième siècle à moins qu'il ne soit contrefait : « It is an old manuscript. »

l'animal légendaire devient alors la première pierre de l'édifice de l'enquête qui débute. Le fictif, la légende, l'animal fantastique, sont les points de départ de cette aventure de Sherlock Holmes, montrant ainsi que le fictif entrave dès le commencement la démarche du héros et qu'il s'agit de l'éliminer. Celui-ci prend le parti d'appliquer sa méthode pour distinguer le vrai du faux, pour restaurer le déroulement des vrais événements et lever le voile sur la vérité. Il s'étonne que le docteur Mortimer ait « basculé dans le camp des partisans du surnaturel[424] ».

Non seulement la vérité est le but ultime de Sherlock Holmes, mais il ne faut pas perdre de vue que cette vérité préexiste à l'histoire même : Sherlock Holmes, grâce à sa science – ainsi qu'à son flair, il faut en convenir –, enfonce pour ainsi dire des portes ouvertes. La vérité de chaque meurtre, de chaque disparition, ou encore de l'origine du diabolique chien des Baskerville, existe dès le départ, cachée derrière les voiles de la crédulité, de l'ignorance et de la superstition. Sherlock Holmes découvre la vérité en une sorte de maïeutique qui consiste à *lire* les apparences, à découvrir comment en fait elles racontent une histoire. À ce titre, dès ses premières aventures avec Holmes dans le roman *A Study in Scarlet* (1887) publié en 1887 dans *Beeton's Christmas Annual*, le docteur Watson le flatte d'avoir « rapproché au plus près possible en ce monde la recherche criminelle d'une science exacte[425] ».

14.3. **Le rationalisme face à l'occulte**

Au moment où Sherlock Holmes voit le jour dans *A Study in Scarlet*, Oscar Wilde donne également vie à une famille d'américains rationnels à l'extrême. Le conte de « The Canterville Ghost », publié pour la première fois dans *The Court & Society Review* en février 1887, bien qu'il ne présente pas la même prédilection

« Early eighteenth century, unless it is a forgery. […] it is a statement of a certain legend which runs in the Baskerville family. »

[424] *Ibid.*, p. 22. « I see that you have quite gone over to the supernaturalists. »

[425] Arthur CONAN DOYLE, *Sherlock Holmes, the Complete Novels and Stories*, *op. cit.*, vol. 1, p. 33. « you have brought detection as near an exact science as it ever will be brought in this world. »

pour la vérité et de la logique, reste tout de même un exemple particulièrement marquant de l'attitude scientifique et rationnelle qui peut caractériser l'époque victorienne. Dans le conte, ce sont les américains qui font preuve de logique et s'attachent uniquement aux phénomènes que la science explique. Les habitants du Nouveau Monde, libérés des attaches historiques et de l'empreinte de l'occulte, ne craignent pas les manifestations spectrales, contrairement au propriétaire de Canterville qui se réjouit de se débarrasser du domaine. Si le héros de Conan Doyle fait preuve de sang-froid et d'un esprit rationnel, l'attachement qu'il éprouve pour les éléments qui constituent le réel se retrouve de façon totalement différente et amusante dans ce conte d'Oscar Wilde. Tout ce qui compte, tout ce qui est doté d'une valeur, est ce qui est vrai et démontrable. C'est le postulat que soutient la famille américaine qui s'est établie dans un ancien château anglais. Faisant très peu de cas du spectre qui l'occupe, poussant l'ironie du rationalisme jusqu'à proposer de l'aider à huiler ses chaînes grinçantes, la famille ne s'étonne de rien et ne craint rien.

Wilde présente la famille américaine qui emménage comme le contrepoids aux tendances du Vieux Monde : la famille du ministre Otis n'est ni superstitieuse ni attachée aux signes du passé. Dès la rencontre qui conclut la vente du domaine de Canterville, le ministre dit être « preneur des meubles et du fantôme sur estimation », avant d'ajouter : « Je viens d'un pays moderne où l'on possède tout ce que l'argent peut procurer […], je suis persuadé que s'il existait un fantôme en Europe nous l'emmènerions bien vite chez nous pour l'exposer dans un musée, ou l'envoyer en tournée[426] ». Il poursuit avec un pragmatisme à toute épreuve que « les lois de la nature [ne sauraient être] suspendues en faveur de l'aristocratie britannique[427] ». L'attitude de Mr. Hiram B. Otis contraste de façon saisissante avec celle de Lord Canterville et les peurs formulées par Mrs. Umney la

[426] Oscar WILDE, *Oeuvres*, *op. cit.*, p. 67-68. « I will take the furniture and the ghost at a valutation. I come from a modern country, where we have everything that money can buy […], I reckon that if there were such a thing as a ghost in Europe, we'd have i tat home in a very short time in one of our public museums, or on the road as a show. » [p. 184]

[427] *Ibid.*, p. 68. « I guess the laws of nature are not going to be suspended for the British aristocracy. » [p. 184]

gouvernante. Alors que ces deux représentants du Vieux Monde, et de l'Angleterre en particulier, font le récit des nombreuses et terrifiantes apparitions du fantôme, la famille américaine ne trouve d'autre remède aux manifestations spectrales que des solutions modernes. Le jeune Washington tente d'effacer l'éternelle tache de sang qui orne le plancher devant la cheminée avec le miraculeux « Super détachant Pinkerton[428] », le ministre Otis suggère au fantôme de huiler ses chaînes avec « un petit flacon de lubrifiant Soleil levant de Tammany[429] », et son épouse offre aimablement à l'effrayant habitant « un flacon de teinture du Dr Dobell[430] » pour soulager l'indigestion dont elle le croit victime. Si les parents et leur fils Washington ridiculisent le fantôme sans le vouloir, les jeunes jumeaux ne se privent pas de martyriser ce dernier : après lui avoir jeté leur oreiller au visage, ils l'effraient en fabricant un faux fantôme. Ce renversement de situation fait du fantôme une victime, un être maladif, éreinté et vexé par le matérialisme vulgaire dont les jeunes américains font preuve.

L'intrusion du fantastique dans la réalité ne gêne à aucun moment l'esprit rationnel de la famille américaine car chaque événement est justifié par la science, la connaissance et la modernité : lorsqu'ils approchent du château, la description du climat plonge le lecteur dans une atmosphère de littérature gothique :

> À peine se furent-ils engagés dans l'avenue de Canterville que des nuages obscurcirent soudain le ciel, un calme étrange parut figer l'atmosphère, un grand vol de corneilles passa silencieusement au-dessus de leurs têtes, et quelques grosses gouttes de pluie se mirent à tomber avant qu'ils n'eussent atteint la maison.[431]

Après que Washington a nettoyé la tache de sang du salon, symbole de la malédiction qui hante les lieux, un coup de tonnerre lugubre fait sursauter la maisonnée et s'évanouir la gouvernante, mais Mr Otis, avec le flegme dont il fait

---

[428] *Ibid.*, p. 70. « Pinkerton's Champion Stain Remover and Paragon Detergent ». [p. 186]

[429] *Ibid.*, p. 72. « a small bottle of the Tammany Rising Sun Lubricator ». [p. 187]

[430] *Ibid.*, p. 76. « a bottle of Dr. Dobell's tincture ». [p. 190]

[431] *Ibid.*, p. 69. « As they entered the avenue of Canterville Chase, […] the sky became suddenly overcast with couds, a curious stillness seemed to holdthe atmosphere, a great flight of rooks passed silently over their heads, and, before they reached the house, some big drops of rain had fallen. » [p. 185]

preuve tout au long du conte, se contente de s'exclamer : « Quel abominable climat ![432] »

Dans ce conte de Wilde, l'interaction avec le monde de l'au-delà semble naturelle et totalement dénuée de caractère mystique, Mr Otis va même jusqu'à proposer de priver le fantôme de ses chaînes – comme on punirait un enfant – s'il persiste à refuser de les huiler ; et Washington rédige une lettre sur « la permanence des taches de sang en relation avec le crime[433] » comme s'il s'agissait d'un traité de science. Le rationalisme dont la famille fait preuve renforce malgré tout le côté totalement fictionnel et fantastique du conte : l'attitude ultra-pragmatique des personnages donne une dimension nouvelle à l'intrusion du fantastique dans la réalité ; le fantôme n'est plus effrayant, la famille américaine en revanche intrigue et amuse. C'est cette acceptation totale des phénomènes qui font habituellement partie de l'imaginaire et de l'occulte qui rend le conte particulièrement intéressant en ce qui concerne l'intrusion du fictif dans le vrai : l'irrationnel fait irruption dans le réel mais c'est le réel et le vrai qui triomphent. Ainsi, l'existence du fantôme, niée, moquée puis ridiculisée, finit par être acceptée par tous lorsque les preuves de son existence sur terre et des circonstances de la mort de Sir Simon sont révélées par Virginia. C'est dans le réel que l'irréel est justifié. Ainsi, le fictif devient vrai lorsqu'il trouve une origine logique. Traiter le surnaturel comme du naturel, c'est effacer les limites entre catégories, c'est fictionnaliser les deux – c'est d'ailleurs un conte, il se dit fiction car toute écriture est fiction : la science et le rationnel deviennent aussi fiction.

Pourtant, Wilde, contrairement à Conan Doyle, ne donne pas d'explication rationnelle à l'existence d'un personnage fantastique. Alors que le chien des Baskerville s'avère être un animal de chair et de sang, le fantôme de Sir Simon est présenté comme un spectre appartenant au vrai : même si son existence est une anomalie et une aberration, il est l'intrusion du fictif dans le conte, tout comme Arthur Conan Doyle introduit la science dans la littérature. Il ne s'agit pas là bien

[432] *Ibid.*, p. 70. « What a monstrous climate! » [p. 186]

[433] *Ibid.*, p. 71. « the Permanence of Sanguineous Stains when connected with crime ». [p. 187]

sûr de cas isolé ou de textes fondateurs d'un genre particulier mais les deux styles d'écriture sont des exemples de l'utilisation que font les artistes des peurs fin de siècle : si Conan Doyle tente de réconcilier son lecteur avec la logique et la science, Wilde bien au contraire offre une nouvelle vision du monde, un univers où le surnaturel est accepté. La raison est montrée du doigt : à force de chercher une explication logique à tous les phénomènes qui interviennent dans la réalité de l'homme, celui-ci en vient à ne plus voir au-delà des réponses que la science apporte. Dans « The Canterville Ghost », la rationalité poussée à l'extrême dont font preuve les membres de la famille est tournée en ridicule : à force de science et de rationalité, ils sont incapables de percevoir et de comprendre la force de l'occulte, qui en devient lui aussi ridicule. Dans les aventures de Sherlock Holmes, tout comme dans « The Canterville Ghost », c'est la rationalité et la logique qui gagnent : le chien des Baskerville est un pauvre animal dressé pour faire le mal, le fantôme de Canterville est une âme en peine qui ne demande que le salut pour laisser les vivants en paix. La vérité éclate au grand jour, l'intrusion de l'irrationnel dans la vie des personnages est balayée par le vrai, par la vérité universelle qui préexiste au doute.

14.4. **Là où la science échoue à saisir le *moi***

Pour Robert Louis Stevenson, le statut de l'individu est tributaire de l'exercice de la science. Dans *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), le récit s'enchevêtre dans les informations que nous communiquent les différents personnages. En présentant ainsi le récit, Stevenson parvient à donner une vision extérieure du cas, puis une vision intérieure à travers le récit du Docteur Jekyll lui-même. Mr. Utterson, qui fait le récit principal de l'histoire, est confronté à la mort successive de deux de ses amis proches : le docteur Lanyon, puis le docteur Jekyll. Il lit ensuite les lettres-testaments rédigées par les deux hommes. Ce sont ces deux récits qui donnent l'explication du mystère insondable auquel est confronté Utterson. Les aspects d'abord rationnels du récit, relatifs au personnage ingrat et méprisable qu'est Mr Hyde, deviennent peu à peu une énigme de l'ordre

du surnaturel. Les changements physiques qui s'exercent sur Lanyon – à cause du choc qu'il a reçu[434] – ainsi que sur Jekyll – en raison des expériences auxquelles il se livre – suscitent la curiosité puis la crainte d'Utterson. Peu à peu, l'invraisemblable, c'est-à-dire l'inexpliqué, s'installe dans le récit. C'est cette intrusion lente et effrayante de l'incertain qui crée la tension romanesque. Lorsque le lecteur découvre le fin mot de l'histoire, il est confronté à la question de ce que peut être l'identité du moi, de l'unicité de l'entité humaine, de l'existence de l'âme et de la division du bien et du mal dans l'esprit humain.

La lettre que laisse Jekyll révèle la situation irrationnelle dans laquelle il se trouve. Il faut aussi noter que c'est l'irrationalité même de la situation qui bouleverse le docteur Lanyon au point d'écourter ses jours. À l'inverse de la lecture que nous venons de proposer des aventures de Sherlock Holmes, où le fictif (la légende, en ce qui concerne le chien des Baskerville par exemple) est réduit à néant par l'éclatante vérité, c'est ici la réalité et les fondements de la science qui sont ébranlés et peu à peu anéantis. Peu à peu, dans *Jekyll et Hyde*, la science est neutralisée par le fantastique. La recherche est montrée sous un aspect diabolique : elle permet la division de l'être, allant ainsi à l'encontre des règles de la nature. Puisque Hyde n'est pas création de Dieu mais création de l'homme, il possède un statut particulier, unique et on va jusqu'à se demander s'il possède en lui quelque chose d'humain. En effet, si l'humanité provient de l'origine divine de l'homme, Hyde en est dépourvu. Nous avons l'exemple de cette impossible définition de Hyde lorsque Poole, le majordome, explique à Utterson les raisons qui lui font croire que son maître et mort et que l'assassin de ce dernier est toujours à l'intérieur du cabinet : le majordome connaît son maître, c'est ce qui lui fait dire, après qu'il est allé chercher Mr. Utterson : « Cette chose n'était pas mon maître, voilà la vérité[435] ». D'ailleurs Poole fait toujours référence à celui qui est

[434] Lorsque Utterson rend visite à Lanyon après avoir trouvé porte close chez Jekyll, il est surpris par l'apparence de son ami : « He was shocked at the change which had taken place in the doctor's appearance. » Sur ce, Lanyon réplique : « I have had a shock […] and I shall never recover. » Robert Louis STEVENSON, *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, New York : Norton & Company, coll. A Norton Critical Edition, 2003, p. 29.

[435] *Ibid.*, p. 36. « that thing was not my master, and there's the truth. »

dans le cabinet de recherche de son maître en utilisant le pronom *it*, c'est-à-dire « ça ». Il parle de « lui, ou de ça, ou de quoi que ce soit qui vive dans ce cabinet[436] ». Incapable de croire qu'il s'agisse de son maître, il se persuade que ce qui occupe le cabinet n'est pas humain. Il finit néanmoins par avouer avoir reconnu Mr Hyde, lorsque celui-ci s'était faufilé hors du cabinet une nuit. L'utilisation de ce pronom est alors justifiée car dès le début du roman, l'impression que provoque Hyde sur tous ceux qui l'approchent est la même : le dégoût. Jekyll reconnaît d'ailleurs dans sa lettre que si Hyde provoque une telle réaction, c'est parce qu'il est le mal fait homme alors que les individus sont normalement constitués du bien et du mal à la fois. Jekyll note :

> De plus, le mal […] avait laissé sur ce corps l'empreinte de la difformité et de la décadence. […] Cela était, je suppose, parce que tous les êtres humains, tel que nous les rencontrons, sont constitués à la fois du bien et du mal : et Edward Hyde, unique parmi les hommes, n'était que le mal à l'état pur.[437]

Ce qui est contraire à ce à quoi selon la vérité de l'humain on peut s'attendre réapparaît alors au milieu de l'intrigue : Hyde serait-il *non-humain* ? S'il est le mal à l'état pur, Hyde reste pourtant l'Autre dans le Même, la fiction du Même, car il est le *même* que Jekyll, constat que nous développerons plus longuement dans les chapitres suivants. John Addington Symonds écrit à Stevenson après avoir lu le livre et nous en retiendrons ce commentaire au sujet du roman :

> J'ai enfin lu Dr Jekyll. Cela me fait me demander si un homme a le droit de scruter autant « les profondeurs abyssales de la personnalité. » C'est en effet un livre effrayant, particulièrement effrayant à cause d'un certain endurcissement moral, d'un manque de sympathie, d'un retrait de tout espoir.[438]

---

[436] *Ibid.*, p. 35. « him, or it, oar whatever it is that lives in that cabinet. »

[437] *Ibid.*, p. 51. « Evil besides […] had left on that body an imprint of deformity and decay. […] This, as I take it, was because all human beings, as we meet them, are commingled out of good and evil: and Edward Hyde, alone in the ranks of mankind, was pure evil. »

[438] John Addington SYMONDS à Robert Louis Stevenson, 3 mars 1886. Repris dans : *Ibid.*, p. 98. « At last I have read Dr Jekyll. It makes me wonder whether a man has the right so to scrutinize « the abysmal deeps of personality. » It is indeed a dreadful book, most dreadful because of a certain moral callousness, a want of sympathy, a shutting out of hope. »

Scruter les tréfonds de la personnalité, s'immiscer dans le *moi* et comprendre son fonctionnement, voilà ce que fait Stevenson et voilà ce qui intrigue et dérange. Au lieu d'être confronté à un phénomène scientifique et rationnel, le lecteur se retrouve face à une découverte que Jekyll lui-même parvient difficilement à expliquer parce que ce n'est pas pris en compte par la vérité de la science telle qu'elle se dit jusqu'à maintenant. L'action intense et la tension omniprésente que provoque le mystère dans ce roman sont à l'origine d'un questionnement au sujet de l'humain, du *moi* et des aspects civilisés ou naturels de l'homme. L'image, l'apparence extérieure de Hyde, provoque la fascination et le dégoût car elle est inexplicable et ne ressemble à rien de connu. On retrouve d'ailleurs une description très similaire dans *The Picture of Dorian Gray* au moment où Basil Hallward, qui a peint le portrait de Dorian, se retrouve confronté à l'image de l'âme du jeune homme, qui a pris forme sur la toile : « Une exclamation d'horreur jaillit des lèvres du peintre lorsqu'il vit sur le tableau, dans la pénombre, le visage hideux qui lui souriait. Quelque chose dans son expression l'emplissait *de dégoût et d'aversion*[439] ». Derrière cet aspect repoussant que Mr Hyde et le portrait de Dorian ont en commun, c'est l'unicité du *moi* et sa stabilité qui sont remises en cause. En effet, comme l'écrit Julia Wedgwood à propos de *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* :

> Mr. Stevenson représente l'influence d'individualisation de la démocratie moderne dans sa forme la plus concentrée. Tandis que la plupart des fictions traitent de la relation entre hommes et femmes […], l'auteur de ce conte étrange choisit un cas encore plus restreint, et décide d'enquêter sur la signification du mot *self*.[440]

Le *moi* est alors pressenti dans sa radicale mouvance, d'ailleurs Stevenson n'est pas le seul à enquêter sur le *moi*. Son personnage, doté de connaissances

---

[439] Oscar WILDE, *Oscar Wilde*, *op. cit.*, p. 497. « An exclamation of horror broke from the painter's lips as he saw in the dim light the hideous face on the canvas grinning at him. There was something in its expression that filled him with disgust and loathing. » [p. 115] Nos italiques.

[440] Julia WEDGWOOD, « The Individualizing Influence of Modern Democracy », *The Contemporary Review*, avril 1886. Repris dans : Robert Louis STEVENSON, *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, *op. cit.*, p. 100. « Mr. Stevenson represents the individualizing influence of modern democracy in its more concentrated form. Whereas most fiction deals wth the relation between man and woman […], the author of this strange tale takes an even narrower range, and sets himself to investigate the meaning of the world *self*. »

scientifiques et d'un esprit logique, se laisse prendre à son propre jeu et ne trouve la délivrance qu'en mettant fin à ses jours, et ainsi à ceux de sa *créature*, le suicide étant un extrême effacement, une oblitération du *moi*. De la même façon, un autre personnage de roman procède à une expérimentation sur l'humain : il s'agit de Lord Henry Wotton dans *The Picture of Dorian Gray* d'Oscar Wilde.

14.5. **L'illusion scientifique**

Dans le seul roman de Wilde, Lord Henry Wotton, personnage secondaire qui pourtant donne l'impulsion nécessaire au commencement de l'intrigue, joue également les apprentis sorciers. La science à laquelle il s'exerce n'est en rien une démarche scientifique à proprement parler mais son attitude démontre un certain intérêt pour l'expérimentation : il étudie les effets de ses mots sur la matière malléable qu'est le jeune esprit de Dorian. Dans le roman, la science n'est qu'illusion, c'est une pseudoscience, une étude des comportements humains qui se fonde sur l'analyse d'un caractère particulier. De plus, l'aspect occulte que l'on perçoit dans le pacte que scelle sans le vouloir Dorian avec le diable brise le lien entre vérité et réalité. C'est à partir de cette fracture que Henry commence son étude de l'évolution de Dorian. Après avoir poussé son cobaye sur la scène des mondanités et des apparences, Wotton étudie son comportement sans posséder tous les outils et connaissances nécessaires : il ignore l'altération du portrait, la jeunesse éternelle de Dorian, et ne peut qu'analyser les effets de la jeunesse sur la crédulité de ses contemporains. Fort de ses convictions confirmées par la réputation sans taches de Dorian, il ne parvient pas à saisir l'ampleur de la situation qu'il a provoquée.

Henry influence la vie des autres et ne semble pas remettre en question sa propre existence et ses convictions. Henry Wotton donne trois impulsions qui conditionnent la chute de Dorian :

> Lord Henry se manifeste à trois reprises, et à des moments fondamentaux, lorsqu'il révèle à Dorian, dans le jardin de Basil, que l'âge est l'ennemi de la beauté, lorsque, après le suicide de Sibyl, il encourage l'égotisme de

> Dorian, et quand il convainc le jeune homme, ébranlé par le souvenir du crime, de la vanité du repentir.[441]

En cela, Henry semble cheminer sans cesse aux côtés de Dorian dans le roman de Wilde. Dorian n'a pas de personnalité clairement posée – la preuve en est que Henry le modèle aisément à sa guise –, Dorian n'est que l'Adonis qui offre son âme au diable.

> Le discours qu'il tient est en réalité plus tentateur que destructeur. Harry suggère et persuade Dorian que rien ne vaut la jeunesse et la beauté, néanmoins à aucun moment il ne lui suggère l'idée folle d'échanger son sort contre celui du portrait.[442]

Henry donne la possibilité d'un pacte sans le savoir, il ne mesure pas les conséquences réelles de son influence et ne se doute pas de l'improbable réalisation du souhait de Dorian. Il semble que cela soit le sort réservé à Henry : jouer avec un pouvoir qu'il ne maîtrise pas totalement. Il donne l'impulsion puis observe la réaction qu'elle produit sur l'individu. Jean Gattégno compare d'ailleurs Lord Henry à « un Méphistophélès qui aurait troqué l'attirail des Enfers contre le scalpel et le microscope du naturaliste sans cesser de jouer au dandy désinvolte[443] ». Et ces assertions reposent sur les commentaires du narrateur du roman :

> [Henry] avait toujours été fasciné par les méthodes des sciences naturelles, mais le matériau ordinaire de ces sciences lui paraissait trivial et sans intérêt. Aussi avait-il commencé par pratiquer sur lui la vivisection, pour finir par la pratiquer sur autrui. La vie humaine, voilà la seule chose qui lui parût justifier la recherche.[444]

---

[441] Pascal AQUIEN, in Oscar WILDE, *Oeuvres*, *op. cit.,* p. 13.

[442] Marie-Noëlle ZEENDER, *Le Tryptique de Dorian Gray, Essai sur l'art dans le récit d'Oscar Wilde*, Paris : L'Harmattan, 2000, p. 13.

[443] Jean Gattégno, dans les Notes et Notices du « Portrait de Dorian Gray », in Oscar WILDE, *Oscar Wilde*, *op. cit.*, p. 1657.

[444] *Ibid.*, p. 403. « He had been always enthralled by the methods of natural science, but the ordinary subject-matter of that science had seemed to him trivial and of no import. And so he had begun by vivisecting himself, as he ended by vivisecting others. Human life – that appeared to him the one thing worth investigating. » [p. 53]

Lord Henry croit qu'il est capable d'analyser tout ce qui l'entoure[445]. Rien ne semble pouvoir résister à la finesse de son analyse et Dorian croit les théories pseudo-scientifiques du dandy. Henry est l'image de Dorian en négatif, son double et son opposé : il provoque la vie au lieu de la vivre. Henry ne veut devenir un Pygmalion que pour étudier de manière assez voyeuriste l'évolution qui aurait pu être la sienne s'il avait osé vivre :

> On pouvait en faire un Titan, ou bien un jouet. […] Oui, il allait tenter d'être pour Dorian Gray ce que, sans le savoir, le jeune homme était pour le peintre qui avait réalisé ce merveilleux portrait. Il tenterait de le dominer – en vérité, il avait déjà à demi réussi. Il ferait sien cet esprit merveilleux.[446]

Il semble se complaire dans la création de situations : il sème le doute dans l'esprit malléable de Dorian et observe en jubilant les variations que cela provoque dans son esprit et son comportement. Il devient une sorte d'observateur de la nature humaine, distillant son influence par le moyen du langage avant d'en observer les effets sur Dorian. Henry semble en pleine contemplation de son pantin. Dorian devient plus ou moins volontairement la victime des expérimentations de Henry. Elles le poussent à pactiser avec le diable, à provoquer le suicide de celle qu'il aime, puis à sombrer peu à peu dans la déchéance. Les réflexions d'Henry à l'annonce du premier amour de Dorian sont révélatrices de cet esprit qui se veut analytique, l'homme se penche sur les émotions du jeune homme comme s'il s'agissait de réactions chimiques :

> Il était clair pour lui que la méthode expérimentale était la seule méthode qui permît d'arriver à une analyse scientifique des passions : et assurément Dorian Gray était un sujet fait sur mesure, qui semblait promettre des

---

[445] Lord Henry se targue de connaître les femmes et remarque la dualité qui existe chez ce qui lui semble être le sexe faible : *Ibid.*, p. 393-395. « Je suis justement en train d'analyser les femmes, et je sais ce que je dis. Le sujet n'est pas aussi complexe que je le croyais. Je m'aperçois qu'il n'y a, en fin de compte, que deux types de femmes, la simple et la fardée. » version originale cf. [p. 47-48] : « I am analysing women at present, so I ought to know. The subject is not so abstruse as I thought it was. I find that, ultimately, there are only two kinds of women, the plain and the coloured. »

[446] *Ibid.*, p. 383. « He could be made a Titan or a toy. […] Yes; he would try to be to Dorian Gray what, without knowing it, the lad was to the painter who had fashioned the wonderful portrait. He would seek to dominate him – had already, indeed, half done so. He would make that wonderful spirit his own. » [p. 40]

> résultats riches et féconds. Son amour subit et insensé pour Sibyl Vane était un phénomène psychologique d'un intérêt non négligeable.[447]

Henry modèle Dorian en lui ouvrant les yeux sur la réalité de la vie, il fait apparaître sur son visage une expression nouvelle : « durant près de dix minutes il resta immobile, les lèvres entrouvertes, un étrange éclat dans le regard[448] ». Par la suite, il lui insuffle la vie et fait de la statue d'ivoire un être de chair et de sang. Ce disciple devient l'*agir* de Henry qui décide seulement d'*être*. En effet, Dorian, insoupçonnable grâce à son visage angélique, devient celui qui provoque et vit l'action : c'est un personnage actif qui expérimente les diverses situations que Henry se contente de lui suggérer car lui-même n'est pas en mesure de les vivre. Henry donne l'impulsion nécessaire à *l'agir*¸ à la mise en scène des expériences qu'il ne peut qu'imaginer. Une relation ambiguë s'établit alors entre les deux hommes : Henry ne contrôle plus l'évolution de sa création et se retrouve face à quelque chose qu'il ne comprend pas : la créature lui échappe.

> Ainsi de Lord Henry, s'exaltant – à sa manière, c'est-à-dire discrète et cynique – d'avoir, tel Pygmalion, crée sa statue. Et qu'importe si, apprenti sorcier semblable au jeune Frankenstein, il est dépassé par sa créature, incapable à son tour de comprendre que l'engrenage qu'il a, sans tout à fait le vouloir, mis en place va se retourner contre Dorian Gray et contre lui.[449]

A l'inverse du monstre de Frankenstein qui est repoussant d'aspect mais appréhende la vie de manière innocente, inconscient de sa laideur, Dorian est charmant et conscient de l'être, c'est son âme qui pourrit lentement et seul le portrait laisse apparaître cette corruption. Alors Henry le dandy, qui ne jure que par les apparences, se révèle incapable de saisir la vraie nature des événements dont il est à l'origine. À travers le personnage de Lord Henry, c'est alors toute la complexité de la démarche scientifique alliée à la découverte du mystère du *moi* qui nous apparaît : le *moi* devient le sujet d'étude de la science mais ses

---

[447] *Ibid.*, p. 404-405. « It was clear to him that the experimented method was the only method by which one could arrive at any scientific analysis of the passions; and certainly Dorian Gray was a subject made to his hand and seemed to promise rich and fruitful results. His sudden and mad love for Sybil Vane was a psychological phenomenon of no small interest. »

[448] *Ibid.*, p. 366. « For nearly ten minutes he stood there, motionless, with parted lips, and eyes strangely bright. » [p. 29]

[449] Jean Gattégno, in *Ibid.*, p. 1657.

significations et ses manifestations dépassent l'entendement. Dans le cadre du récit romanesque, cette division devient perceptible grâce à l'apparition de phénomènes fantastiques. L'irréel fait intrusion dans le réel, le pacte diabolique rend bancale et infondée la démarche scientifique. Alors que Jekyll applique sa science au corps humain tout autant qu'à l'âme, Henry prend la psychologie de Dorian pour objet sans se douter que cette action bouleverse l'apparence extérieure de Dorian, ou plutôt, la fige à jamais dans le monde réel alors que le monde imaginaire, à travers les modifications que subit le tableau, devient le vrai reflet de l'âme. Le *moi* échappe à la science en fin de compte car c'est un objet fuyant et infini.

14.6. **Le rôle de l'imagination dans la quête de vérité**

Tout comme le portrait - représentation de Dorian - porte les marques de son *moi* réel, le monde du fictif est parfois le moyen d'accéder à la vérité. Nous avons dit que Sherlock Holmes, par exemple, utilisait la science pour parvenir à ses fins, c'est-à-dire pour distinguer le vrai du faux ; pourtant, il ne nie en aucune façon l'utilisation de certains intermédiaires qui déforment et altèrent la réalité. Sherlock utilise la déduction, la méthode, les preuves ; ces dernières sont un moyen d'interaction directe avec le réel. En revanche, l'utilisation de la loupe et l'addiction à l'usage de la drogue offrent une vision de la réalité distordue. Les instruments de logique et de déduction qu'utilisent Holmes sont en effet couplés à l'usage de la loupe qui donne une vision grossie des objets et de la drogue qui change les perceptions. C'est cette combinaison de l'intellect et des sens qui permet à Holmes de surpasser les autres enquêteurs et de forcer l'admiration de tous : l'exceptionnalité de son *moi*, fait de l'alliance de l'objectif et du subjectif – même s'il tente de brider au maximum la subjectivité dont il pourrait faire preuve – le mène vers la découverte de la vérité qui préexiste à tout. Si Holmes effectue un travail rationnel et objectif, qui fait fi de l'individu, il n'est pas pour autant un homme comme les autres. Il possède des qualités proprement individuelles et personnelles qui font de lui un héros. En effet, il suffit de considérer l'attitude de son acolyte, le docteur Watson, pour comprendre que sous les traits de l'homme de science, Watson est tout à fait incapable d'arriver aux conclusions de Holmes

avec autant d'assurance et de facilité que le détective. La loupe de Holmes lui donne une vision différente des choses : non seulement elle grossit les indices, mais elle permet au détective d'avoir un regard différent sur le monde. Symboliquement, cet objet sert d'intermédiaire entre l'individu et le réel, c'est le moyen de percevoir plus clairement ce que la réalité donne à voir. La loupe fait émerger des histoires, des fictions, tout comme la drogue.

Peu à peu, Sherlock Holmes laisse entrevoir au docteur Watson et au lecteur une partie de son caractère qui est la clé de son succès. En effet, s'il parvient à déceler le vrai, c'est parce qu'il possède une qualité dont ceux qui l'entourent sont dépourvus : l'imagination. On pourrait opposer à cet argument que Sherlock Holmes ne jure que par la science, par l'observation de la réalité et l'utilisation d'une méthode logique. Pourtant, de son propre aveu, il reconnait que l'imagination fait partie intégrante du processus qui mène l'homme vers la vérité. Pour découvrir la vérité qui se cache derrière les voiles de la fiction et du mensonge, Holmes a recours à une faculté particulière qui lui permet de comprendre et d'isoler ce qui n'est qu'illusion. Lorsque le lecteur découvre Sherlock Holmes dans *A Study in Scarlet*, on lui présente un personnage hors du commun, doué pour les sciences mais dont les connaissances peu communes[450] surprennent. Celui-ci fait remarquer à Watson que « là où il n'y a pas d'imagination, il n'y a pas d'horreur[451] ». Il est alors possible de comprendre que Sherlock Holmes, alors qu'il voue un culte sans borne à la vérité, puisse reconnaître l'importance de l'imagination. En effet, si dans cette citation, il fait correspondre l'horreur et l'imagination, on peut supposer que cette même faculté est utile pour comprendre le fonctionnement du criminel et découvrir la vérité. C'est ce qu'il explique dans « The Adventure of the Copper Beeches » lorsqu'il parle à Watson :

> Savez-vous, Watson, […] que c'est l'une des malédictions d'un esprit tel que le mien de toujours considérer toute chose au regard de son propre

[450] Cf. Arthur CONAN DOYLE, *Sherlock Holmes, the Complete Novels and Stories*, *op. cit.*, vol. 1, p. 5. « he has amassed a lot of out-of-the-way knowledge which would astonish his professors. »

[451] *Ibid.*, p. 39. « where there is no imagination there is no horror. »

> métier. Vous, vous regardez ces maisons éparpillées, et vous êtes impressionné par leur beauté. Moi, je les regarde, et la seule chose qui me vient à l'esprit, c'est qu'elles sont isolées et qu'on pourrait impunément y commettre un crime. […] Elles me remplissent toujours d'une certaine horreur.[452]

À vrai dire, c'est grâce à cette faculté d'imagination que Sherlock Holmes parvient à saisir la vérité. Il est capable de passer au-delà des apparences, il voit le visage du mal derrière le masque de l'homme civilisé. Il a une perception accrue de la vérité grâce à l'exercice de cette faculté d'imagination. Ainsi, c'est par l'intermédiaire d'un sens qui ne fait pas appel à la raison qu'il dévoile la vérité. La symbiose entre Sherlock Holmes le scientifique et Sherlock Holmes l'individu donne accès à une vision nette et précise de l'enchaînement des événements dans le réel. Le vrai n'existe pas sans le faux, c'est donc en apprivoisant ce dernier, en apprenant à en lire les signes distincts, que Sherlock Holmes parvient à isoler l'un de l'autre. Alors que Sherlock Holmes préconise l'analyse objective des faits pour parvenir à la vérité, il fait cependant preuve de qualités qui lui sont propres. En effet, si l'objectivité suffisait pour déceler le vrai, il n'y aurait pas besoin de héros. Entre Sherlock et la réalité, la loupe et l'usage de drogue constituent un intermédiaire qui altère la réalité. C'est à travers cette vision altérée qu'Holmes parvient à isoler dans le réel les éléments qui peuvent le guider vers la vérité. Nous avons donc à faire à un individu au *moi* exceptionnel, qui fait preuve à la fois d'objectivité par ses remarques et sa méthode, mais aussi d'une grande faculté d'imagination, qui lui permet de penser *à la place* du criminel. Il devient le héros car il est celui qui perçoit les éléments du réel et les imbrique de façon à donner la lecture globale de la vérité.

Ce que nous pouvons conclure au sujet de l'intrusion de la science et du réalisme dans l'art, c'est qu'ils sont sans arrêt parasités par les manifestations de l'imagination. L'occulte, face à la science victorienne, n'a pas dit son dernier mot et prend part à la quête de la vérité, soit pour démontrer qu'elle participe à cette

[452] *Ibid.*, p. 502. « Do you know, Watson, […] that it is one of the curses of a mind with a turn like mine that I must look at everything with reference to my own special subject. You look at these scattered houses, and you are impressed by their beauty. I look at them, and the only thought which comes to me is a feeling of their isolation and of the impunity with which crime may be committed there. […] They always fill me with a certain horror. »

dernière, soit pour en perturber le bon déroulement. Si Holmes soulève les voiles du faux pour découvrir la vérité, Jekyll en revanche se laisse emporter par une science rationnelle qui donne naissance à un monstre. De même, alors que Virginia Otis libère le domaine de Canterville de son fantôme parce qu'elle met de côté sa peur de l'inconnu et plonge dans les méandres du fantastique, Lord Henry Wotton crée un monstre sans le savoir à cause de son esprit calculateur et froidement rationnel. Les effets de la science, lorsqu'ils ressurgissent dans la littérature, semblent inspirer aux auteurs fin de siècle des conclusions où se mêlent allégrement croyance occulte et certitude scientifique. Quand la science – dans la littérature – part en quête du vrai, l'art la fait réussir ou échouer à sa guise en apposant la marque de la fiction et du monde de tous les possibles. C'est parce qu'elle permet de faire du *moi* le centre de la fiction que la littérature donne à voir une nouvelle vérité : hors de la vérité sociale, elle énonce ses propres règles.

14.7. **Le vrai contre le faux : la lutte sans issue**

Il n'est pas possible pour l'instant de dire que le faux ou le vrai prennent le contrôle de l'art, puisqu'il faut admettre que les issues choisies par les auteurs nous offrent des interprétations multiples. Dans *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, la science se dérobe devant la force du fantastique : alors que le docteur cherche à isoler le bien du mal pour annihiler ce dernier, il donne naissance au visage du mal. La science, par son exercice contre-nature, fait ressurgir l'amoralité de l'homme sous l'apparence de ses origines simiesques. La science et ses multiples certitudes ne donnent naissance qu'à ce que l'homme craint le plus à l'époque victorienne : sa confrontation avec ses origines, l'aspect de son âme mauvaise sous les traits de son ancêtre peu glorieux que Darwin a révélé. En effet, comme l'écrivent Jean-Pierre Naugrette et Gilles Menegaldo : « L'ombre portée de Darwin hante ces textes qui disent la peur toute victorienne

de la régression vers un état primitif[453] ». De la même façon, le pacte avec le diable que scelle inconsciemment Dorian Gray montre que le fictif triomphe : la science de Henry ne peut rien (et ne comprend rien) face au monde merveilleux. Peu à peu, c'est le fictif qui domine le vrai car sa nature même le rend insaisissable. Dans le roman de Wilde, la laideur reste liée à l'horreur et au crime mais comme l'âme de Dorian semble être enfermée dans le tableau, l'apparence du jeune homme ne correspond plus à ce qu'il est. La frontière est alors inexistante. Personne, en se fondant sur les indices visibles, ne peut connaître ou imaginer qui est réellement Dorian.

Le second exemple de cette rupture entre la vérité et les apparences se trouve dans la rencontre de Dorian avec le frère de Sybil. Des années après la mort de sa sœur chérie, le marin retrouve Dorian dans une taverne. Alors qu'il veut régler ses comptes dans une ruelle, il voit le visage de Dorian à la lumière d'un réverbère : la jeunesse et la beauté du jeune homme le trompent sur l'identité de ce dernier. Il s'excuse et reconnaît qu'il est impossible qu'il s'agisse du même homme : les preuves sensibles et la logique interdisent de penser que le jeune Prince Charmant d'alors et le beau jeune homme de maintenant puissent être la même personne car de nombreuses années les séparent. Alors que Dorian demande à Jim de regarder son visage, ce dernier s'aperçoit que Dorian est jeune, qu'il a l'air d'avoir moins de vingt ans, que son *apparence* ne laisse aucun doute sur son âge. Ainsi, l'illusion de la beauté trompe. Mais alors que Jim Vane se laisse berner par l'apparence de Dorian et s'excuse d'avoir été dans l'erreur, dans le faux, l'une des femmes qui se tient là réplique :

> - Pauvre imbécile ! Tu aurais dû le tuer. […] il est aussi pourri qu'on peut l'être. […] Devant Dieu, je dis la Vérité. […] Que je perde la parole si ce n'est pas vrai. C'est le pire de tous ceux qui viennent ici. On dit qu'il s'est vendu au diable pour garder son joli minois.[454]

[453] Jean-Pierre NAUGRETTE et Gilles MENEGALDO, *R. L. Stevenson & A. Conan Doyle : Aventures de la fiction. Actes du colloque de Cerisy*, Rennes : Terre de Brume, coll. Terres fantastiques, 2003, p. 13.

[454] Oscar WILDE, *Oscar Wilde*, *op. cit.*, p. 532. « You fool! You should have killed him. […] he's as bad as bad. […] Before God I am telling the truth. » [p. 139]

Ici la vérité est à nouveau au centre de tout, pourtant, elle est relative à quelque chose d'improbable, d'irréel et de fictif : un pacte avec le diable. Lorsque la femme jure devant Dieu, elle raconte ce qui est vrai pour elle mais qui appartient pourtant au monde du fictif et de la croyance occulte. Tout comme Sherlock Holmes qui cherche la vérité en isolant le faux et les mensonges, la femme dans le bar connaît la « vérité » au sujet de Dorian, au-delà de l'apparence qu'il revêt.

Les écrivains de la fin du dix-neuvième siècle nous mènent alors à la frontière qui sépare le vrai du fictif en « fictionalisant » ce qui relève communément de la vérité, au grand dam de la science, entre Jekyll et Hyde, entre Dorian et son portrait, entre le réel et le surnaturel à travers la présence du fantôme de Canterville. Entre l'être et le non-être, entre réalité et imagination, la limite oscille et se brouille, laissant place à une vérité nouvelle : celle de Hyde qui naît de la science, celle de Dorian qui n'est qu'une image en creux d'un être humain.

Chapitre 15 :
La perméabilité de la frontière entre le réel et l'imaginaire

Le fictif ne se contente pas de s'immiscer dans le vrai. Dans certains écrits, il semble prend la place même du vrai. Évinçant ce qui est reconnu par tous, le fictif s'installe dans le récit et y prolifère à l'extrême. Ce genre d'inversion des valeurs, de transgression des règles, ne semble pas particulièrement familier à la littérature anglaise. En effet, nous pensons qu'il existe une distinction, par exemple, entre les personnages de la littérature anglaise – réaliste, porteurs de valeurs morales collectives – et les personnages des romans français du dix-neuvième – plus portés vers l'expression de l'individu, et en cela, moins *représentatifs* de valeurs fondamentales de la société. Cette individualité qui semble faire partie des caractéristiques de la littérature romanesque française teinte peu à peu une certaine catégorie de romans anglais. Il suffit d'ailleurs de relire *The Picture of Dorian Gray* pour se convaincre que la stabilité morale et psychologique des personnages est remise en cause.

Comme l'écrit Julia Kent, « tandis que les romans français sont connus pour représenter les désirs individuels transgressifs les romans anglais sont connus pour leur tendance à stabiliser le désir à l'intérieur de différentes économies sociales et morales[455] ». Aussi les anglais, attachés aux valeurs morales et à la représentation du réel en tant que validation de la vérité, ont-ils pu être surpris à la lecture d'ouvrages qui mettaient en scène des valeurs individuelles, des désirs assumés et des mondes nouveaux. Au lieu d'une stabilisation du désir à l'intérieur des valeurs morales et sociales usuellement acquises comme étant vraies, la littérature anglaise de la seconde moitié du dix-neuvième siècle révise l'importance de l'individu. L'ipséité de l'homme, rompue par les découvertes récentes de la

[455] Julia KENT, « Oscar Wilde's "False Notes": Dorian Gray and English Realism », *Romanticism and Victorianism on the Net*, n° 48, 2007, 1. http://id.erudit.org/iderudit/017437ar. « While French novels are known for representing transgressive individual desires […] English novels are known for their tendency to stabilize desire within various social and moral economies. »

science et par la perte de foi, est en crise et les artistes en profitent pour donner une vision nouvelle de l'individu au sein de la société. Dans les aventures d'Alice, dans celles de Sherlock Holmes, dans les contes de Wilde et dans les nouvelles de Stevenson, les héros ne font plus seulement face au monde réel et à son fonctionnement social, mais aussi à une vague de pensées et de considérations qui les submerge, les propulse face au monde et surtout face à eux-mêmes. L'individualité, ou en tout cas la prise de conscience de la spécificité de soi, est à l'origine d'une création littéraire où la notion de vérité ne fonctionne plus aussi péremptoirement qu'auparavant. Pour parler de cette crise et de cette tentative de reconstruction de l'ipséité, de l'individu se retrouvant lui-même, il est nécessaire de faire face à deux expressions apparemment opposées de cette crise : la confrontation de l'individu civilisé avec un monde irréel, mais aussi la confrontation du *monstre*, de l'individu hors de la norme, avec le monde réel.

15.1. **Quand le monstrueux s'invite dans le réel**

Le *monstre*, tout d'abord, n'apparaît pas seulement dans la littérature de la seconde moitié du dix-neuvième siècle, il suffit de relire *Frankenstein* de Marie Shelley pour s'en convaincre. Confronté à un monde réel qui ne lui accorde aucune existence, le *monstre* devient une anomalie de la réalité, une tare que la société rejette ; il est celui qu'on « montre » car il représente l'opposé de la norme. C'est d'ailleurs ce statut hors normes qui le rapproche du fictif et de tout ce qu'il représente vis-à-vis d'une vérité établie. Il ne *peut* pas exister : c'est à la fois une aberration scientifique et religieuse. Dans *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Stevenson fait un pas de plus dans cette représentation du fictif qui s'immisce dans le réel. En effet, peu à peu, c'est le fictif, le monstrueux, qui prend la place de l'individu moral et civilisé qui fait partie de la réalité. Alors que Jekyll contrôle la situation, il devient peu à peu esclave de sa créature, comme nous le verrons plus loin. Les caractéristiques physiques et morales de Jekyll et de Hyde brouillent encore plus la frontière qui sépare le réel de l'irréel. Ainsi, le mal, incarné par Hyde, prend figure humaine alors qu'il n'existe habituellement que dans les actes et les pensées. À la vue de Hyde, comme nous l'avons fait remarquer, les passants et les connaissances de Jekyll éprouvent un sentiment

étrange de dégoût, Lanyon écrit qu' « il y avait quelque chose d'anormal et d'inapproprié dans l'essence même de la créature[456] ». En effet, en devenant un être à part entière, le mal revêt aussi une physionomie particulière qui révèle, ou en tout cas suggère, son identité : aspect musculeux, vouté, simiesque. La justification scientifique est omniprésente (et critiquée par Wilde dans *Le Déclin du mensonge*). En se hasardant au-delà de l'entendement humain, en plongeant dans le « mysticisme » au lieu de suivre les voies de la science moderne – comme le reconnaît Jekyll dans sa lettre – ce dernier met en péril son identité et sa personnalité et donne naissance à une créature qui ne devait pas voir le jour selon les lois de la nature.

En ce qui concerne les caractéristiques physiques de Hyde, elles témoignent d'une vision traditionnelle du laid associé au mauvais : Hyde est petit et déformé car il a été contraint, bridé et ne s'est pas développé parce que Jekyll a fait preuve de moralité tout au long de sa vie. La physionomie du double de Jekyll est également significatrice : il est à la fois laid et fascinant, il est marqué par sa malignité : sa physionomie semble être le reflet de son âme. La phrénologie et les autres pseudosciences relatives à l'étude parallèle des aspects extérieurs et du caractère se retrouvent dans ce portrait : Hyde est mauvais, son apparence est donc repoussante. Sa laideur est le reflet de sa méchanceté. Jekyll, lorsqu'il termine la rédaction de sa lettre d'aveu, insiste sur le risque de réveiller la bête : si Hyde reprend le dessus et ressurgit avant que la lettre soit mise en lieu sûr, Jekyll craint que celle-ci ne soit détruite par la « méchanceté simiesque[457] » de Hyde. En assimilant ainsi les caractéristiques physiques – la ressemblance avec le singe – et les caractéristiques morales – la méchanceté – Jekyll montre que sa créature reflète par son aspect ce qu'elle est au fond d'elle-même. Mais ces considérations relatives à l'assimilation des caractéristiques physiques et des caractéristiques morales et à la personnalité ne sont pas uniquement un trait particulier du dix-neuvième siècle, elles semblent répondre à une attitude instinctive de l'humain qui

[456] Robert Louis STEVENSON, *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, *op. cit.*, p. 45. « there was something abnormal and misbegotten in the very essence of the creature ».

[457] *Ibid.*, p. 62. « apelike spite ».

tend à considérer que ce qui déplait aux sens ou fait peur est dangereux. Si dans la philosophe de Platon le Beau est Bon, la tendance à se méfier de ce qui est laid semble universellement innée : le langage courant n'associe-t-il pas d'ailleurs la laideur à la méchanceté ? Un acte « laid » n'était-il pas une mauvaise action ? Nous reparlerons de cette idée au sujet de Dorian Gray : le tableau devient miroir de son âme ; et les traits du visage peint sont déformés par les méfaits et la noirceur de l'âme de Dorian. C'est d'ailleurs justement parce que Dorian reste beau que personne ne peut mettre en doute sa sincérité et son honnêteté.

Enfin, l'allure simiesque de Hyde et sa posture voutée ne laissent aucun doute sur son caractère bestial et sa régression à l'état de nature « aux crocs ensanglantés ». En revanche, Hyde se distingue de l'animal car il blesse ou tue par plaisir et non par nécessité : ses crimes ne sont pas une lutte pour la survie mais un acte délibéré et gratuit, représentant l'amoralité plutôt que l'immoralité. Au lieu de faire abstraction des lois, Hyde prend plaisir à les enfreindre. Il attaque une petite fille puis un vieil homme respectable, Sir Danvers. La première victime symbolise à la fois l'innocence de l'enfance et la fragilité féminine, la seconde semble représenter la sagesse des anciens. Hyde n'est autre que le diable, et Stevenson veut nous convaincre que la société perçoit son aspect physique comme un révélateur de son état mental. Le monstrueux, fictif, devient réalité.

15.2. **La représentation animée : Dorian et la toile**

Pourtant, la mince frontière entre le réel et l'imaginaire ne laisse pas passer que des monstres effrayants. Au contraire, elle permet à Dorian, dans l'unique roman de Wilde, de devenir le plus beau et le plus charmant des êtres malfaisants. On connaît de Wilde son amour des masques, du mensonge et des manifestations de l'imaginaire et des apparences. Dans *The Picture of Dorian Gray*, c'est cette attirance pour le fictif qui donne naissance à un homme-masque, un personnage qui n'est qu'une personnalité, coupée de son corps, et dont la seule image est une image fixe de beauté et de jeunesse. L'intrusion du fictif de l'imaginaire dans le vrai se produit au moment même où Dorian pose son regard sur le tableau de Basil Hallward : il admire et envie la représentation car son regard raconte une

histoire secrète, l'histoire du désir du *moi,* il porte le secret du *moi*, un secret qui ne se dit pas mais qui va se conjuguer, se déchirer au fur et à mesure de la fiction qu'il instaure. C'est ainsi qu'il va occulter l'âme qu'il détient est la plus grande valeur que la société civilisée reconnaisse. Pourtant, si l'âme et la moralité sont les valeurs que la société glorifie, Lord Henry fait comprendre à Dorian que la société elle-même ne fait que semblant de valoriser les attitudes morales et cède toujours au penchant naturel qui incite les individus à juger par les apparences. Quand il pactise – sans le savoir – avec le diable, Dorian ne fait que succomber à l'attrait des apparences : il anéantit la frontière socialement établie entre le vrai et le fictif, son apparence et sa représentation physique deviennent sa seule vérité. Dorian, lorsque le portrait est hors de vue, n'est rien d'autre qu'une belle représentation. Si le corps est la représentation de l'âme, alors, en se séparant de son âme et en enfermant la représentation de celle-ci dans le tableau, Dorian fait prendre vie à la représentation d'un néant qui lui confère la beauté éternelle. C'est parce qu'il n'y a rien sous la surface que l'image qui est renvoyée à la société reste celle de la beauté. Wilde, artiste accompli dans l'art du paradoxe, ne se contente pas alors de faire entrer la fiction dans le récit, il en fait la valeur principale de l'œuvre, au détriment du sens qui se cache habituellement sous la représentation.

Dorian Gray est confronté à la même situation lorsqu'il comprend que le portrait reflète son âme. Lord Henry en revanche, esprit borné, se complaisant dans sa propre illusion, ne comprend pas la transformation qu'il a lui-même engendrée et ne prend conscience de l'incroyable que lorsque le corps est découvert. La frontière entre le vrai et l'imaginaire est anéantie par la division qui s'inscrit en Dorian. Il devient l'apparence, le tableau devient l'âme. Alors qu'il devait être le vrai et que le tableau ne devait être que la représentation fictive de son aspect physique à un moment donné, il devient lui-même une fiction, une représentation, une *image* du Beau, sur laquelle le monde extérieur n'a aucune emprise.

Un exemple particulièrement frappant de l'anéantissement de la frontière entre le vrai et l'imaginaire, entre le sens et sa représentation, se trouve dans le dernier chapitre de *The Picture of Dorian Gray*. Dorian est déjà un meurtrier, il

sait qu'il a commis de nombreuses atrocités et il prend la résolution – une fois de plus – de racheter ses fautes. Inquiet de voir si ses bonnes résolutions deviennent visibles sur le tableau, il soulève à la hâte le voile qui le sépare de lui-même et découvre avec horreur que le jeune homme sur le portrait est encore plus hideux. Il réalise alors qu'il s'est lui-même laissé berner par l'apparence de la bonne volonté et qu'aucune de ses actions, aussi bonnes soient-elles, ne résultent du désintéressement.

> Un frisson le saisit alors. Son unique bonne action n'était-elle due qu'à la seule vanité ? ou bien au désir d'éprouver une sensation nouvelle, comme l'avait suggéré Lord Henry en éclatant de son rire railleur ? ou encore à ce désir passionné de jouer un rôle qui nous fait parfois réaliser des choses plus belles que nous ne le sommes nous-mêmes ? ou peut-être à tout cela à la fois ?[458]

Dans *The Picture of Dorian Gray*, Wilde reconnaît implicitement l'influence de la littérature française à travers ses fréquentes références au « yellow book », le fameux livre jaune qui n'est autre que *À rebours* de Huysmans et emprunte son nom à la célèbre revue esthétique illustrée par Aubrey Beardsley[459]. La représentation de l'individu dans le roman de Wilde prend des airs de création de *soi*, de *self-fashioning* qui ne semble pas avoir son pareil. Inspiré par le roman de Huysmans, Wilde met en scène un personnage façonné pour la quête du plaisir, délivré de toute attache relative à la moralité ou à la punition, et s'abandonne à une plongée vertigineuse dans la déconstruction du *moi*. Des Esseintes, le protagoniste de *À rebours*, fait de sa propre vie une œuvre d'art en se consacrant à la recherche du plaisir sous toutes ses formes. Il fait montre d'une attitude paterienne face au monde réel et privilégie la satisfaction individuelle par rapport à une vie empreinte de moralité et soumise aux codes

---

[458] Oscar WILDE, *Oscar Wilde*, *op. cit.*, p. 560. « Then he trembled. Had it been mere vanity that had made him do this one good deed? Or the desire for a new sensation, as Lord Henry had hinted, with his mocking laugh? Or that passion to act a part that sometimes makes us do things finer than we are ourselves? Or perhaps, all these? » [p. 158]

[459] Il convient de garder à l'esprit que le terme « Yellow Book » offre une double référence : il s'agit implicitement du roman de Huysmans, mais c'est également le titre de la revue publiée en treize volumes d'avril 1894 à avril 1897, à laquelle des personnalités telles que Henry James, Max Beerbohm et Arthur Symons ont collaboré, illustrée par Aubrey Beardsley. Cette revue artistique qui promouvait les tendances esthétiques a inspiré Wilde pour nommer ce fameux « yellow book » qui apparaît dans le roman.

d'une société qui méprise les désirs de l'individu. Le narrateur de *The Picture of Dorian Gray* donne d'ailleurs une description du célèbre livre jaune :

> C'était un roman sans intrigue, à un seul personnage, rien d'autre en fait que l'étude psychologique d'un jeune Parisien qui consacrait sa vie à essayer de réaliser en plein XIXe siècle toutes les passions et tous les modes de pensée qui s'étaient succédé au long de tous les siècles précédents, de résumer pour ainsi dire en lui-même les diverses mentalités par où était passé l'esprit du monde, et qui aimait pour leur artificialité ces renonciations auxquelles les hommes ont à tort donné le nom de vertu, tout autant que ces révoltes naturelles que les sages appellent encore péché. Il était écrit dans ce style curieusement orné, à la fois éclatant et obscur, plein d'*argot* et d'archaïsmes, d'expressions techniques et de périphrases recherchées, qui caractérise les œuvres de certains des meilleurs artistes de l'école *symboliste* française.[460]

Dans cet extrait, la mise en valeur de la représentation est perceptible à travers la description du mode de vie de Des Esseintes : l'assouvissement des passions, l'amour du beau, l'intérêt pour le son des mots et la variété du vocabulaire nous permettent de dire que la surface – la représentation – est l'intérêt principal de Des Esseintes. Tout ce qui touche les sens le séduit. Dans cet ordre des choses, Dorian devient lui aussi un amant du beau, un adorateur des apparences. Dans cette quête, il devient lui-même une représentation, une surface inchangée. En échangeant son apparence avec la toile, il anéantit la frontière qui sépare le réel de la représentation : le tableau devient une narration, une fiction aui est le témoignage vivant de la corruption de son âme alors qu'il reste à jamais figé dans sa beauté.

[460] Oscar WILDE, *Oscar Wilde*, *op. cit.*, p. 469. « It was a novel without a plot, and with only one character, being, indeed, wimply a psychological study of a certain young Parisian, who spent his life trying to realise in the nineteenth cenruty all the passions and modes of thought that belonged to every century except his own, and to sum up, as it were, in himself the various moods through which the renunciations that men had ever passed, loving for their mere artificiality those renunciations that wise men still call sin. The style in which it was written was that curious jewelled style, vivid and obscure at once, full of argot and archaisms, of technical expressions and of elaborate paraphrases, that characterises the work of some of the finest artists of the French school of *Symbolistes*. » [p. 96]

15.3. **Le fantôme effrayé**

Alors que Dorian se retrouve face à ce double et devient lui-même la simple représentation, le fantôme des Canterville incarne à la perfection ce renversement des identités et des apparences. Le conte, certes plus joyeux et aux accents moins dramatiques que *The Picture of Dorian Gray*, n'est pas seulement, comme nous l'avons expliqué précédemment, une intrusion du rationalisme dans l'occulte. Dans « The Canterville Ghost », Wilde nous confronte à l'existence d'un spectre qui semble aller de soi pour les nouveaux habitants du domaine de Canterville. La modernité, celle que symbolise la famille américaine, s'accommode de ces intrusions de l'imaginaire, de l'irréel dans le réel. Pourtant, il ne s'agit pas là que d'une simple intrusion : l'existence avérée du spectre introduit cet imaginaire dans la réalité jusqu'à ce que les règles qui régissent le monde surnaturel soient brisées. Lorsque les jumeaux Otis martyrisent le fantôme de Sir Simon, ils ne se contentent pas de nier la nature de ce dernier – un fantôme doit faire peur –, mais retournent la situation. Alors que dans de nombreuses cultures, l'existence de l'au-delà et l'apparition de spectres attisent les craintes et la fascination, les jumeaux s'amusent à jouer des tours à l'habitant des lieux et renversent ainsi les identités.

Le fantôme en détresse explique à la jeune Virginia qu'il n'*est* plus ce qu'il doit être. Il explique son rôle : être effrayant. C'est avec nostalgie qu'il se remémore les belles années où il glaçait le sang des Canterville, poussant les uns à la folie, les autres à une mort prématurée. Pourtant, depuis l'arrivée de la famille Otis, le fantôme de Canterville ne peut plus remplir ses attributions. Le conte offre alors une mise en abyme : Oscar Wilde utilise ici un thème récurrent de la littérature de fiction, relatif aux croyances occultes ; et il profite également du conte pour renverser les codes qui régissent habituellement ce genre littéraire. De cette manière, le fantôme est un affront à la logique et à la raison ; il devient également un fantôme privé de son identité et de sa raison d'être car, ainsi qu'il l'explique à Virginia : « Je suis obligé de secouer mes chaînes, de gémir à travers les trous de serrure, et de me promener la nuit, […]. C'est mon unique raison

d'être[461] ». Face à ce rôle attribué au fantôme, force est de constater que Wilde n'est pas le premier à faire énumérer par un fantôme les différentes tâches qui lui incombent. En effet, dans « Phantasmagoria » (1869), premier poème du recueil *Rhyme? and Reason?*, publié en 1883, Lewis Carroll mettait déjà en scène un fantôme bien en peine d'effrayer sa victime. Dans ce poème divisé en sept sections, la victime découvre dans son salon un petit fantôme enrhumé qui a été envoyé dans la demeure pour la hanter parce que le précédent fantôme n'est plus là. La victime propose au fantôme de se restaurer et de lui dire dans le détail quelles sont les cinq règles des fantômes[462]. Comment effrayer une victime, comment respecter le territoire des autres fantômes ou encore comment s'adresser au roi des fantômes, voilà les différentes lois qui régissent le comportement des fantômes.

L'occulte est dédramatisé ; au lieu d'être une forme de vie spectaculaire, capable de voler et d'accomplir d'autres prodiges, il ne s'agit, dans le conte de Carroll, que de formes de vie qui se satisfont de vivre chez les humains et de se manifester. Carroll établit une sorte de hiérarchie fascinante qui différencie les fantômes des spectres, les spectres des elfes, les elfes des gobelins, etc., qui offre à l' « Inn-Spectre[463] », le spectre des auberges, le privilège d'inspecter les demeures pour en établir une sorte de classification, et qui place tout ce beau monde sous l'autorité d'un roi. Le petit fantôme se retrouve à contrecœur dans la demeure de sa victime, dit-il, car les mets et le vin y sont mauvais. Le fantôme de « Phantasmagoria » ressemble étrangement à celui de Canterville car il doit lui aussi avoir recours à différentes astuces pour effrayer ses victimes : il se déplace, par exemple, sur du beurre ou des bouts de chandelles pour donner l'impression de glisser et perce des trous dans les planchers et les plinthes pour faire des

[461] *Ibid.*, p. 85. « I must rattle my chains, and groan through keyholes, and walk about at night, […]. It is my only reason for existing. » [p. 196]

[462] La deuxième section du poème est reproduite en version originale en annexe : Annexe D.

[463] En anglais, le mot « Inn-spectre » est un jeu de mot car il se prononce comme le mot *inspector*, l'inspecteur, mais désigne « le spectre de l'auberge ». Le fantôme explique que ce nom vient du fait que l'Inn-Spectre inspecte les demeures en quête des meilleurs vins et mets et que, bien souvent, c'est dans les auberges qu'il trouve son bonheur.

courants d'air qui sifflent. Au lieu d'être l'âme d'un mort, comme c'est le cas de Sir Simon, le fantôme de Carroll est *né* fantôme. Il explique qu'à l'âge de six ans, il a commencé à hanter les châteaux et les tours. Dans ce poème, le monde fantastique est plus développé que dans « The Canterville Ghost » : le fantôme raconte son enfance, les différents endroits que l'on peut hanter, les différentes créatures qui peuplent le monde des non-vivants et les nouveaux cris à la mode chez les fantômes. Peu à peu, les manifestations spectrales sont démystifiées : le fantôme énumère le matériel nécessaire pour hanter convenablement une tour et le prix que cela coûte. Tout comme le fantôme de Canterville qui possède une garde-robe, le fantôme du poème de Carroll doit redoubler d'astuces pour changer son apparence, apprendre des sons hideux et jouer son rôle.

Certains membres de la famille, comme Mr Otis, Mrs Otis et leur fils Washington, acceptent de s'accommoder du fantôme tant qu'ils partagent la demeure en bonne intelligence ; les jumeaux, quant à eux, donnent une nouvelle dimension à la relation entre les vivants et les non-vivants. Ils ne sont pas effrayés, ils ne sont pas non plus neutres, ils préfèrent jouer des tours et effrayer le fantôme, occupant ainsi le rôle qui incombe usuellement au spectre. Ils lui jettent leurs oreillers au visage, laissent traîner des jouets qui l'entravent dans les couloirs, etc. Mais le point culminant de cet anéantissement de la frontière entre le vrai et l'imaginaire – qui se traduit dans le conte par la confrontation de l'*être* et du *non-être* – est sans aucun doute la création du faux fantôme. Les jumeaux prennent le fantôme à son propre jeu. Alors que ce dernier s'apprête à prendre sa revanche sur les jeunes garçons en leur faisant un tour qui – il l'espère – les glacera d'horreur, le fantôme lui-même se retrouve face-à-face avec une apparition qui inhibe en lui le célèbre courage des Canterville :

> […] à peine s'était-il avancé qu'il s'effondra en poussant un pitoyable cri de terreur et, entre ses longues mains osseuses, enfouit sa face blême. Juste en face de lui se tenait un spectre affreux, aussi immobile qu'une figure sculptée, aussi monstrueux que le rêve d'un dément ! Sa tête était chauve et luisante ; son visage rond tout blanc et gras ; un rire ignoble semblait avoir figé ses traits en un rictus éternel. De ses yeux jaillissaient des rais de lumière écarlate, sa bouche n'était qu'un vaste puits de feu, et un ignoble vêtement, tout semblable au sien, couvrait d'une neige silencieuse cette silhouette de titan. Sur sa poitrine était disposé un placard couvert d'une écriture étrange, en caractères antiques – on eut dit quelque certificat

> d'infamie, quelque mémorial de péchés affreux, quelque abominable almanach du crime. De sa main droite le spectre brandissait un glaive d'acier étincelant.
> N'ayant jusqu'alors jamais vu de fantôme, il eut évidemment grand peur, et après avoir jeté un second coup d'œil rapide à l'horrible spectre, il s'enfuit bien vite jusque dans sa chambre.[464]

L'apparence effrayante du deuxième spectre produit l'effet voulu : le fantôme de Canterville, tel un enfant apeuré, se réfugie dans sa chambre. Il adopte cette attitude de repli de plus en plus fréquemment dans le conte : de fantôme hideux et effrayant, il devient une pauvre âme en peine, qui s'enrhume dans les courants d'air, souffre de douleurs articulaires et est malmené par des enfants. Mais le fait d'avoir peur n'est rien en comparaison de la honte et de la rage qu'éprouve le fantôme lorsqu'il comprend la supercherie. En lieu et place de son affreux semblable, « il s'aperçut qu'il ne serrait dans ses mains qu'un couvre-lit de basin blanc, et qu'à ses pieds gisaient une balayette, un hachoir et un navet évidé ![465] »

Le fantôme martyrisé de Canterville montre une inversion des valeurs. Au lieu de représenter le thème classique du spectre gothique qui hante la demeure et effraie ses habitants, Wilde renverse l'ordre établi en faisant du spectre une victime de la rationalité extrême des vivants. Jekyll le double monstrueux, Dorian la représentation vivante, Sir Simon le fantôme, chacun à sa manière présente les caractéristiques d'une existence qui dépasse le cadre de la vérité communément admise et ouvre sur un autre territoire, celui de l'individu pris au piège de la vérité de l'imaginaire.

---

[464] Oscar WILDE, *Oscar Wilde*, *op. cit.*, p. 78.
« […] no sooner had he done so, than, with a piteous wail of terror, he fell back, and hid his blanched face in his long, bony hands. Right in front of him was standing a horrible spectre, motionless as a carven image, and monstruous as a madman's dream! Its head was bald and burnished; its face round, and fat, and white; and hideous laughter seemed to have writhed its features into an eternal grin. From the eyes streamed rays of scarlet light, the mouth was a wide well of fire, and a hideous garment, like to his own, swathed with its silent snows the Titan form. On its breast was a placard with strange writing in antique characters, some scroll of shame it seemed, some record of wild sins, some awful calendar of crime, and, with its right hand, it bored aloft a falchion of gleaming steel.
Never having seen a ghost before, he naturally was terribly frightened, and, after a second hasty glance at the awful phantom, he fled back to his room. » [p. 191]

[465] *Ibid.*, p. 79. « […] he found himself glasping a white dimity bed-curtain with a sweeping-brush, and a kitchen cleaver, and a hollow turnip lying at his feet! » [p. 192]

15.4. **Quand la raison s'invite au pays de l'irréel**

Le vrai et le fictif, la science et l'imaginaire, s'entrechoquent dans les romans fin de siècle. Grâce à la littérature, domaine de tous les possibles, de toutes les créations de l'imaginaire, le fictif s'invite dans le récit réaliste. Pourtant, ce n'est pas la première fois que cette lutte entre les deux mondes fait irruption dans l'art. Une vingtaine d'années plus tôt, dans les écrits de Lewis Carroll, et en particulier dans *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) et davantage dans *Through the Looking-Glass* (1871), on peut voir ce même phénomène d'interaction et de confrontation des deux mondes. L'imaginaire – alors que Sherlock Holmes l'anéantit, que la famille Otis n'y prête guère attention et que Lord Henry Wotton ne parvient pas à le saisir – est exploré d'un point de vue différent par Lewis Carroll. En effet, ce n'est pas l'imaginaire qui fait intrusion dans le vrai mais bien l'inverse : Alice, seule au milieu des personnages fantastiques qui peuplent le pays des merveilles, représente la raison confrontée à une sorte de folie. Elle apparaît dans le conte comme étant celle qui détient le savoir. Pourtant, bien vite, elle comprend que ce savoir qui lui vient de son monde, n'est d'aucune utilité dans un univers où les lapins portent des montres, où les fleurs et les animaux parlent, où de petites fioles contiennent des potions capables de modifier l'enveloppe corporelle. Lewis Carroll pousse à l'extrême l'expression de l'imaginaire et de l'incompréhensible. Le *nonsense* s'installe en lieu et place de la raison. Le fictif, c'est-à-dire ce qui se raconte *ailleurs*, est alors effrayant car rien ne permet de le saisir ni de le contrôler.

Mais la frontière qui sépare le vrai de l'imaginaire dans le conte est anéantie bien avant l'entrée d'Alice dans le pays des merveilles. Alors même qu'elle est « très fatiguée d'être assise […] et de n'avoir rien à faire[466] » dès les premières lignes, elle redevient active et stimulée par le passage du Lapin Blanc, celui qui

[466] Lewis CARROLL, *The Complete Illustrated Lewis Carroll*, Londres : Wordsworth Library Collection, 2008, p. 23. Alice dans le monde réel ne parvient pas à trouver de l'intérêt au fait de rester dans un état inactif : « Alice was beginning to get *very tired of sitting* by her sister on the bank, and *of having nothing to do*. » Nos italiques.

introduit le rêve dans le réel. L'attitude d'Alice à la vue du lapin est ambivalente et souligne parfaitement le fait que l'héroïne est un personnage sensible – peut-être du fait de sa jeunesse – aux manifestations de l'irréel. Au lieu de s'étonner de rencontrer un lapin qui se parle à lui-même, elle s'étonne du fait qu'il porte une montre à gousset. Il est intéressant de noter que le narrateur introduit une seconde pensée d'Alice : « quand elle y repensa plus tard, il lui apparut qu'elle aurait dû s'en étonner, mais à ce moment-là, cela avait eu l'air tout à fait normal[467] », nous explique-t-il. L'héroïne n'est pas happée pas l'irréel mais s'y intéresse sciemment ; elle saute sur ses pieds pour suivre le lapin blanc et toutes ses actions ultérieures répondent à la même curiosité. Alice cherche toujours une voie pour progresser dans le pays des merveilles car elle s'aperçoit bien vite que retourner en arrière ne lui sert à rien. En raison du jeune âge de l'héroïne, celle-ci est moins étonnée des mésaventures qui lui arrivent et n'hésite pas à avancer dans des forêts et chemins inconnus. Elle est très sensible à tout ce qui l'entoure et découvre des sensations, notamment gustatives, qui sont assez difficiles à identifier pour le lecteur. Le breuvage qui fait rétrécir Alice, par exemple, a le goût de « tarte aux cerises, crème anglaise, ananas, dinde rôtie, caramel et toast chaud beurré[468] » ; et Alice le trouve tout à fait à son goût.

La présence d'Alice dans le pays des merveilles puis de l'autre côté du miroir ne représente pas qu'un voyage en terre inconnue, c'est aussi une intrusion dans un monde fictif, qui se trouve perturbé par la raison et la logique qu'incarne Alice, ainsi que par son existence même. Lorsqu'elle pleure parce qu'elle a trop grandi pour franchir la minuscule porte qui mène au beau jardin des merveilles, elle provoque une inondation. Lorsqu'elle devient si grande que sa tête se retrouve au niveau d'un nid dans les arbres, c'est elle qui effraye l'oiseau qui couve ses œufs. Alice est un élément perturbateur du monde de l'imaginaire tout autant que le monde de l'imaginaire l'intrigue. Elle s'aventure dans cet imaginaire sans

[467] *Ibid.* « when she thought it over afterwards, it occured to her that she ought to have wondered at this, but at the time it all seemed quite natural ».

[468] *Ibid.*, p. 27. « a sort of mixed flavour of cherry-tart, custard, pineapple, roast turkey, toffee and hot buttered toast ».

crainte car elle ne semble pas pleinement consciente des risques qu'elle court. En effet, comme l'écrit James R. Kincaid, dans le conte d'*Alice's Adventures in Wonderland*, le thème de la mort sous-tend l'action : Alice tombe, Alice se perd, Alice s'aventure partout avec une innocence qui la pousse à sourire en pensant que sa famille sera fière de son courage alors qu'elle fait une chute interminable. C'est parce que c'est une petite fille qu'elle parvient à s'accommoder du monde imaginaire ; à la frontière entre l'enfance et l'âge adulte, Alice possède à la fois les fondements de la raison des adultes et l'esprit créatif et imaginatif qui caractérise l'enfance. Kincaid suggère qu'Alice est une « personne en transition[469] ». Alors qu'Alice ne parvient pas à déterminer où elle se situe – ce dont nous reparlerons plus en détail par la suite – elle ne peut donc que provoquer des situations qu'elle-même ne soupçonne pas. En effet, à travers la confrontation du Même et de l'Autre, le *moi* s'altère nécessairement.

Le *nonsense*, l'absurde, est effrayant car il ne correspond à aucune connaissance universelle. La peur de l'inconnu caractérise également ce franchissement de la frontière. Peu à peu, celle-ci se brouille pour laisser place à un nouveau monde où la vérité n'est que l'inverse de ce qu'elle paraît. Tout semble s'être inversé : Alice traverse le miroir, le fantôme martyrisé et terrorisé à Canterville, le portrait vieillit à la place de Dorian, etc. C'est le monde du paradoxe. Ce monde, Carroll le représente à nouveau dans le deuxième volet des aventures d'Alice qu'il publie en 1871 : *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* nous raconte le passage volontaire d'Alice dans ce monde merveilleux qui se reflète dans le miroir et qui semble bien plus attrayant que le salon dans lequel elle se trouve. Ackerman explique l'importance du titre : en utilisant le terme « through » au lieu de « behind », Carroll introduit une idée de passage, de transition d'un monde à l'autre que l'utilisation du second terme ne suggère pas. Ackerman écrit : « À l'origine le livre était intitulé *Derrière le Miroir* jusqu'à ce que Carroll choisisse d'utiliser la suggestion de Ruskin et de

[469] James R. KINCAID, « Alice's Invasion of Wonderland », *Publications of Modern Language Association*, vol. 88, n° 1, janvier 1973, p. 93. « a person in transition ».

changer le mot en *à travers*[470] ». Alors que ce monde se présente comme une partie d'échecs et que les titres des chapitres signalent les déplacements des pièces sur l'échiquier, la rationalité et la logique sont soumises à rude épreuve. Dans ce nouveau monde, Alice ne change pas d'apparence mais tout ce qui l'entoure est l'inverse de la raison : elle doit courir pour rester en place et s'éloigner de l'endroit où elle veut aller pour l'atteindre. Lorsque la Rose conseille à Alice de marcher dans le sens opposé de la Reine pour aller à sa rencontre, Alice ne l'écoute pas dès le départ :

> Alice trouvait que c'était insensé et ne répondit rien, mais elle se mit en route sur le champ en direction de la Reine Rouge. À son grand étonnement, elle la perdit rapidement de vue, et se retrouva en train de marcher à nouveau vers la porte d'entrée.
> Légèrement agacée, elle recula et, après avoir cherché la Reine du regard tout autour d'elle […], elle pensa qu'elle pourrait essayer, cette fois-ci, de marcher dans la direction opposée.
> Cela réussit à merveille.[471]

De la même façon, lorsque la Reine Blanche demande à Alice de croire qu'elle a cent un ans, cinq mois et un jour, la jeune Alice répond : « Ce n'est pas la peine d'essayer. […] on *ne peut pas* croire des choses impossibles[472] ». La Reine s'empresse de répondre qu'en ce qui la concerne, elle a su, étant enfant, « croire jusqu'à six choses impossibles avant le petit déjeuner[473] ». Peu à peu, Alice se laisse porter par ces absurdités et s'accommode de toutes les situations auxquelles elle est confrontée. Dans *Through the Looking-Glass*, Alice devient reine non pas parce qu'elle parvient à rétablir la vérité et la logique dans le monde

---

[470] Sherry L. ACKERMAN, *Behing the Looking Glass*, Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 2008, p. x. « Initially the book was named *Behind the Looking Glass* until Carroll opted to implement John Ruskin's suggestion of changing the word to *through*. »

[471] Lewis CARROLL, *The Complete Illustrated Lewis Carroll*, *op. cit.*, p. 143-144.
« This sounded nonsense to Alice so she said nothing, but set off at once towards the Red Queen. To her surprise, she lost sight of her in a moment, and found herself walking in at the front-door again.
A little provoked, she drew back and, after looking everywhere for the Queen […], she thought she would try the plan, this time, of walking in the opposite direction.
It succeeded beautifully. »

[472] *Ibid.*, p. 175. « There's no use trying, […] one *can't* believe impossible things. »

[473] *Ibid.* « I've believed as many as six impossible things before breakfast. »

merveilleux, mais bien parce qu'elle commence à comprendre et accepter ce qui l'intriguait auparavant dans le monde de l'imaginaire et de l'irréel.

Enfin, pour conclure ce chapitre, nous souhaitons dire un mot au sujet d'un ouvrage moins célèbre de Lewis Carroll : *Sylvie and Bruno* (1867). Dans ce conte, comme l'explique Gilles Deleuze dans *Logique du sens* (1969), on passe de la réalité au rêve d'une façon nouvelle. Le matériel et l'immatériel se distinguent difficilement. Il existe une continuité entre le monde de la réalité et le monde du rêve qui rend le passage de l'un à l'autre plus fluide, par l'intermédiaire du sommeil[474]. Au lieu de tomber au fond du terrier du lapin blanc ou de traverser le miroir, le narrateur de *Sylvie and Bruno* franchit constamment la limite et fait des deux mondes un seul et même univers.

Après que la frontière entre réel et irréel s'est amenuisée, la perméabilité de celle-ci révèle aux personnages qui peuplent les romans que nous étudions de nouvelles vérités ou de nouvelles remises en question de la vérité en ce qui les concerne. Jouant sur le fil de deux mondes, les personnages finissent par y découvrir leur propre dualité, ainsi que nous allons le constater par la suite.

[474] cf. Gilles DELEUZE, *Logique du sens*, Paris : Les éditions de minuit, coll. Critique, 1969, p. 21.

Chapitre 16 :
L'individu et les multiples *moi*

Lorsque le fictif s'immisce dans le vrai, lorsque les apparences se font passer pour la réalité, le rôle des individus dans la société semble s'inverser et remettre en cause l'ordre établi. Lorsque cela s'applique à l'individu lui-même, lorsque le *moi* se dédouble, se cherche et lutte contre lui-même, il dévoile ses multiples facettes et révèle au grand jour ce qui, en fait, régit et fragmente l'individu. Cette question de la dualité ou de la multiplicité de l'homme – donc de la vérité propre à l'individu – apparaît clairement dans les grandes œuvres de la seconde partie et de la fin du dix-neuvième siècle en une sorte de code : l'émergence progressive des questionnements que nous avons envisagés.

16.1. « Jouer à être deux » : Alice et Alice

À sa façon, Alice est un personnage double. D'une part, en raison de ses transformations physiques dans le pays des merveilles, d'autre part parce qu'elle *joue* à être double. En effet, pour se rassurer et se sentir moins seule lorsqu'elle est apeurée par les mésaventures qui lui arrivent, elle se parle à elle-même : « Allons, ça ne sert à rien de pleurer comme ça ![475] » se dit-elle lorsqu'elle sanglote car elle ne peut pas atteindre la clé dorée posée sur la table en verre devenue immense pour elle. Son caractère d'enfant lui permet de ne s'étonner que de peu de choses, ou en tout cas de ne pas trop en être effrayée. C'est un personnage d'un tempérament particulièrement curieux et qui pense pouvoir utiliser ses connaissances scolaires dans le monde qu'elle découvre. Durant sa chute dans le terrier du lapin blanc, Alice cherche à se montrer rationnelle et civilisée : elle s'entraîne à faire la révérence pour saluer les personnes qu'elle

[475] Lewis CARROLL, *The Complete Illustrated Lewis Carroll*, *op. cit.*, p. 28. « Come, there's no use in crying like that! ».

pense rencontrer de l'autre côté de la terre et se demande quelle distance elle a parcourue. Le narrateur fait alors remarquer :

> Voyez-vous, Alice avait appris un certain nombre de choses de ce genre dans ses leçons d'écolière, et bien que ce ne fût pas un moment *très* opportun pour étaler son savoir, puisqu'il n'y avait personne pour l'écouter, c'était cependant un bon exercice que de répéter sa leçon.[476]

La petite fille téméraire, intrépide, qui n'hésite pas un seul instant à suivre un lapin dans son terrier, à s'enfoncer dans un monde qu'elle ne connaît pas, ne manque pas une occasion d'utiliser ce qu'elle a appris pendant ses leçons. Alice est un personnage complexe qui avoue même être double. D'ailleurs, ce double qui l'accompagne semble être la voix de la raison, une voix rassurante qui lui ordonne de se comporter de façon rationnelle et responsable :

> Elle se donnait en général de très bon conseils (bien qu'elle ne les suivit que très rarement), et parfois elle se grondait sévèrement au point de remplir ses yeux de larmes ; et elle se souvint qu'elle avait un jour essayé de se donner un soufflet parce qu'elle avait triché en jouant au croquet contre elle-même, car cette curieuse enfant aimait beaucoup faire semblant d'être deux personnes à la fois. « Mais ce n'est plus la peine, maintenant, » pensa la pauvre Alice, « de faire semblant d'être deux personnes ! Allons, il ne reste déjà plus assez de moi-même pour faire *une* personne digne de ce nom ! »[477]

La petite taille d'Alice la dissuade de continuer un tel jeu de dissociation. Pourtant, dès qu'elle mange le gâteau qui la fait grandir, elle entame une réflexion sur l'espace interminable qui l'éloigne de ses pieds : comment communiquer avec cette partie si éloignée de son corps ? Comment rester en bon terme ? La solution d'Alice est radicale : offrir à ses pieds une nouvelle paire de bottines à chaque Noël ! Si cette remarque est particulièrement amusante, tout comme le reste du conte, elle est également révélatrice de la distanciation de l'individu avec son

---

[476] *Ibid.*, p. 24. « for, you see, Alice had learnt several things of this sort in her lessons in the schoolroom, and though this was not a *very* good opportunity for showing off her knowlege, as there was no one to listen to her, still it was a good practice to say it over. »

[477] *Ibid.*, p. 28. « She generally gave herself very good advice (though she very seldom followed it), and sometimes she scolded herself so severely as to bring tearsinto her eyes ; and once she remembered trying to box her own ears for having cheated herself in a game of croquet she was playing against herself, for this curious child was very fond of pretending to be two people. 'But it's no use now,' thought poor Alice, 'to pretend to be two people! Why, there's hardly enough of me left to make *one* respectable person. »

corps : les métamorphoses physiques de la fillette provoquent une crise de l'ipséité, une incapacité de l'enfant à se reconnaître comme une et unique.

Son étrange questionnement au sujet de son identité se poursuit lorsqu'elle devient très grande ; une nouvelle fois, Alice se fait la conversation et se demande si elle est bien toujours elle-même où si elle n'est pas quelqu'un d'autre[478]. Parce qu'elle ne se reconnaît pas physiquement et qu'elle n'est plus sûre de pouvoir compter sur sa mémoire et ses connaissances, elle pense *être une autre*. Sa réaction à son changement physique fait évidemment penser aux craintes et questionnements de l'adolescence, pourtant, dans le cas d'Alice, la distanciation se fait très forte et elle en vient à douter d'elle-même et de son existence ; enfin, son caractère enfantin reprend le dessus et elle décide, de façon tout à fait irrationnelle, de ne revenir auprès de sa famille que lorsqu'on lui aura clairement dit qui elle était. Sophie Marret fait remarquer à ce propos que le sentiment qu'Alice ressent traduit « l'impossible adéquation du sujet à l'image de soi sur laquelle se fonde le moi[479] ». Alice attend une réponse extérieure, un jugement d'autrui au sujet d'elle-même, et elle entend valider ou invalider l'identité qu'on lui attribuera : « Qui suis-je donc ? », souhaite-elle demander, « Dites-le moi d'abord, et ensuite, si j'aime être cette personne, je reviendrai : sinon, je resterai ici jusqu'à ce que je sois quelqu'un d'autre[480] ». Alice est toujours dans le même état d'esprit lorsqu'elle rencontre la chenille au pays des merveilles : « Qui êtes-*vous* ? » demande cette dernière. Et la réponse d'Alice résume les mésaventures qui l'ont faite douter de son identité : « Je – je le sais à peine moi-même à présent, monsieur. Au moins, je sais bien qui j'*étais* en me levant ce matin, mais je crois qu'on m'a fait changer plusieurs fois depuis[481] ». La certitude du *moi*, inébranlable le matin même, disparaît dans une sorte de refonte de l'individu.

---

[478] Extrait en annexe : Annexe E.

[479] Sophie MARRET, *Lewis Carroll : de l'autre côté de la logique*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 1995, p. 226.

[480] Lewis CARROLL, *The Complete Illustrated Lewis Carroll*, *op. cit.*, p. 32. « Who am I then? Tell me that first, and then, if I like being that person, I'll come up: if not, I'll stay here till I'm somebody else. »

[481] *Ibid.*, p. 50. « I – I hardly know, sir, just at present – at least I know who I *was* when I got up this morning, but I think I must have been changed several times since then. »

Alice, en pleine transformation, ne parvient plus à isoler ce qui constitue le *moi* par rapport au *non-moi* ; elle laisse l'Autre s'insinuer en elle et pense devenir sa petite camarade de jeu, Mabel, parce que les repères de l'ipséité sont floutés.

16.2. **La dualité de l'âme faite chair**

Cette notion de l'identité physique rompue se trouve également dans *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. En effet, si Jekyll parle de sa toute première transformation à la première personne en disant : « je me sentais plus jeune, plus léger, plus heureux[482] », il dit aussi avoir vu « pour la première fois l'apparence de Edward Hyde[483] » lorsqu'il se regarde dans le miroir. Immédiatement, l'identité du docteur est mise à mal, et il commence à parler de Jekyll et Hyde comme s'il s'agissait de deux personnages indépendants et distincts de lui-même. Lorsqu'il se persuade que Hyde incarne le vice, c'est-à-dire la part la moins développée de son caractère, il en conclut que « Edward Hyde était tellement plus petit, mince et jeune que Henry Jekyll. Tout comme le bien se reflétait sur l'attitude du premier, le mal était clairement écrit sur la totalité du visage de l'autre[484] ». En s'exprimant au sujet de lui-même à travers l'utilisation des termes : l'un et l'autre, Jekyll et Hyde, l'auteur de l'ultime lettre montre qu'il a perdu son identité. Il dit revêtir l'apparence de Hyde ou le visage de Jekyll à volonté mais il est difficile de savoir qui reste derrière le masque. La crise d'individualité à laquelle le personnage est soumis tourne au drame lorsqu'il se réveille avec une impression étrange et nouvelle : ne reconnaissant ni le mobilier ni les tapisseries, il regarde *ses* mains, ou plutôt *ces* mains, qui sont celles de Hyde. En passant du possessif au démonstratif, il se sépare de lui-même, déconstruisant un *moi* qui ne se définit – illusoirement bien sûr – que par sa

[482] Robert Louis STEVENSON, *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, *op. cit.*, p. 50. « I felt younger, lighter, happier ».

[483] *Ibid.*, p. 51. « I saw for the first time the appearance of Edward Hyde. »

[484] *Ibid.* « Edward Hyde was so much smaller, slighter and younger than Henry Jekyll. Even as good shone upon the countenance of the one, evil was written broadly and plainly on the face of the other. »

propre construction jamais terminée. Puisque Jekyll est obligé de regarder une partie de son corps pour être sûr de l'apparence qu'il a revêtue, il semble bien que cela soit le signe d'une perte de repère. Alors qu'il avait jusqu'alors été capable de distinguer Jekyll de Hyde à cause de leur caractère, il ne parvient plus à les identifier que par leur apparence physique : la frontière entre le bien et le mal semble s'atténuer et le docteur perd le contrôle de son expérience, il croit être lui-même et s'exprime à la première personne mais il ne peut que constater que son apparence physique a changé.

The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde confronte le lecteur à la question de la multiplicité du *moi* : l'homme n'est pas *un* mais *deux*. C'est ce que veut prouver Jekyll grâce à ses expériences. L'étude scientifique mène le docteur sur la voie du mysticisme et du transcendantal, c'est pourquoi, il décide de s'intéresser aux phénomènes qui régissent l'être humain. « L'homme n'est pas vraiment un, mais vraiment deux[485] », écrit-il dans sa dernière lettre. Pourquoi s'arrêter à une dualité ? car il y a le bon et le mauvais, le social et le naturel. Jekyll suppose que « d'autres suivront, d'autres [le] dépasseront dans la même entreprise ; et […] que l'on s'apercevra en fin de compte que l'homme est gouverné par des habitants très divers, incongrus et indépendants les uns des autres[486] ». On peut également se poser la question de l'équilibre qui existe entre les deux visages du scientifique : le bien domine le mal et le contrôle jusqu'à ce que ce dernier prenne le dessus : il est la solution de facilité, il est celui qui ne connaît ni obstacles ni contraintes morales. Le *moi* devient donc un lieu de glissement infini. Alors que Jekyll cherche à identifier et séparer ces deux aspects de la personnalité humaine, il ne parvient qu'à donner naissance au mal. Peut-être le bien n'existe-il pas ? Peut-être n'est-il que l'apparence que l'homme se donne au sein de la société ? C'est la civilisation qui instaure les notions de bien et de mal, de moralité, de respect de l'autre. Hyde ne respecte rien ni personne car il n'a

[485] *Ibid.*, p. 48. « man is not truly one, but truly two. »

[486] *Ibid.* « Others will follow, others will outstrip [him] on the same lines ; […] that man will be ultimately known for a emre polity of maltifarious, incongruous and independent denizens. »

pour principale préoccupation que sa propre survie, son plaisir et sa satisfaction propre. Il est l'expression ultime de l'individualisme non maîtrisé, de la noirceur et de l'égoïsme humain : il est la créature primitive, non civilisée, non policée par les valeurs et références sociales externes.

Pourtant, lorsque le docteur Jekyll met au point la potion qui le change en Mr Hyde, il n'a d'autre dessein que de se libérer de la part bestiale qui sommeille en lui. Dans son cas, la science n'a pas pour vocation d'unifier l'individu et de le réconcilier avec lui-même. Bien au contraire, le docteur se retrouve confronté à la part la plus noire de son être, au mal fait chair, à la bestialité prenant forme humaine. Si la science permet à Jekyll d'identifier de manière perceptible et tactile ce qui compose l'âme humaine, elle est cependant inefficace en ce qui concerne la réconciliation et l'unification de l'individu. La lecture de *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* confronte également le lecteur victorien à sa propre dualité. En 1886, Andrew Lang écrit dans *The Saturday Review* que « chaque Jekyll parmi nous est hanté par son propre Hyde[487] ». Dès le début du récit, le personnage grossier et violent autour duquel les passants s'attroupent n'inspire que le dégoût. Inconsciemment, tous perçoivent l'aspect malsain et inhumain qui émane de l'individu. C'est la société victorienne qui semble voir son reflet dans les traits de cet être repoussant. Réprimé, confiné dans les tréfonds de l'esprit des victoriens bien-pensants, Hyde symbolise la part inexplorée de l'individu civilisé, la part recluse et dominée d'un *moi* sociabilisé, qui n'en est que plus menacé. C'est cette menace qui, désormais, plane sur le dix-neuvième siècle.

Le premier chapitre de la nouvelle, intitulé « Story of a Door », annonce d'ailleurs les métamorphoses à venir. Franchir le seuil de la porte, pour Hyde ou pour Jekyll, c'est accéder au cabinet dans lequel la transformation physique et mentale de l'individu est possible. Comme l'écrit Nathalie Jaëck dans « Pathologie de la dissolution : échappatoires chimiques et musicales chez le Dr Jekyll et Sherlock Holmes », « le titre annonce une histoire de passage, de

[487] Andrew LANG, « Mr. Stevenson's Originality of Treatment », *The Saturday Review*, 9 janvier 1886. Repris dans : *Ibid.*, p. 94. « every Jekyll among us is haunted by his own Hyde. »

mutation[488] » et la porte devient le symbole visible de ce passage d'un monde à l'autre, de l'individu civilisé et entier, à l'individu fantastique et né de l'amoralité. Si les expérimentations du docteur Jekyll trouvent leur origine dans un désir de prouver la dualité, et pourquoi pas la multiplicité, du *moi*, elles témoignent également d'une volonté de dépasser les limites de la science et de l'entendement. D'abord maîtrisées, puis subies, les métamorphoses de Jekyll-Hyde sont le signe d'une crise au sein de l'individu. Lorsque les deux visages du même individu deviennent rivaux, il s'ensuit une lutte à l'intérieur du *moi* pour le contrôle de l'identité, par le vrai (l'original qu'est Jekyll) ou par le fictif (Hyde, la création). Tandis qu'Alice s'inquiète de devenir une Autre lorsque son apparence est différente de celle qu'elle connaît, Jekyll est confronté à un Autre, distinct de lui-même, qui est pourtant le Même et avec qui il partage une mémoire et une vie.

Comment affronter l'Autre quand il est en réalité le Même ? C'est là tout le paradoxe de la nouvelle de Stevenson. Nous pouvons d'ailleurs relier ce texte au conte d'Oscar Wilde « The Fisherman and his Soul » : le jeune pêcheur procède lui aussi à une dissociation identitaire. Il parvient à se libérer de son âme pour retrouver celle qu'il aime parmi le peuple des mers. Pourtant, en laissant son âme livrée à elle-même, sans cœur et sans conscience, celle-ci finit par s'avilir et entraîner ensuite le jeune pêcheur dans des situations où il est confronté à l'immoralité. Pour se séparer de cette âme encombrante, le pêcheur s'adresse d'abord à un prêtre qui le rejette en lui expliquant que l'âme est ce qui importe le plus. Il se tourne alors vers une sorcière qui, avec l'aide du Malin, donne au pêcheur la clé de sa liberté. Pourtant, l'âme qui devait être si précieuse devient mauvaise. Nous pouvons interpréter cette transformation comme un éloge de Wilde à une valeur plus haute que la religion et la morale : c'est par amour que le pêcheur se sépare de son âme, c'est par amour qu'il meurt et accueille à nouveau son âme en son sein. L'identité, un temps fracturée, retrouve son intégralité dans la mort. Jekyll et le pêcheur, à des niveaux bien évidemment différents, affrontent

[488] Nathalie JAËCK, « Pathologie de la dissolution : échappatoires chimiques et musicales chez le Dr Jekyll et Sherlock Holmes », in Jean-Pierre NAUGRETTE et Gilles MENEGALDO, *R. L. Stevenson & A. Conan Doyle : Aventures de la fiction. Actes du colloque de Cerisy*, *op. cit.*, p. 59.

une partie de leur *moi* : Jekyll sépare le bon du mauvais, le pêcheur le corps de l'âme, le visible de l'invisible ; tous deux « donnent vie » mais cette vie est fractionnée et incomplète, suscitant ainsi la naissance de deux personnages immoraux et dépourvus d'intégralité. Au-delà d'une simple séparation, c'est vraiment la dualité au sein même de l'homme, l'Autre dans le Même que soulèvent ces écrits du dix-neuvième siècle.

16.3. **La dualité du détective : entre science et intuition**

Les tensions au sein de l'individu, si elles peuvent être visibles dans les deux cas que nous venons d'évoquer, peuvent également rester inhérentes à un corps unique : de cette manière, Alice reste une et unique même si son corps subit des variations de forme et de taille. C'est sa raison qui la pousse à questionner son ipséité. À d'autres moments, c'est le corps qui reste inchangé mais abrite plusieurs personnalités : c'est ce qui semble être le cas de Sherlock Holmes. En effet, il est intéressant de voir que si le détective de Baker Street s'emploie à aller au-delà des apparences pour dévoiler les origines du mal et du mensonge, il est lui-même un mystère : un homme à la fois rationnel et ambigu, scientifique et enclin aux addictions. Alors qu'il préconise l'objectivité, il ne manque pas de remarquer que l'imagination est à l'origine de son art, tout autant que la raison. Dans « Silver Blaze », il fait remarquer à Watson : « Voyez la valeur de l'imagination, » dit Holmes. « C'est la qualité principale dont Gregory est dépourvu. Nous avons imaginé ce qui a pu se produire, agi sur une supposition, et nous avions vu juste[489] ». Dans « The Problem of Thor Bridge » par exemple, il regrette d'avoir « fait défaut à ce mélange d'imagination et de réalité qui est à l'origine de [son] art[490] ». Holmes formule des hypothèses, et c'est par ce biais qu'il parvient à la

[489] Arthur CONAN DOYLE, *Sherlock Holmes, the Complete Novels and Stories*, *op. cit.*, vol. 1, p. 535-536. « See the value of imagination, » said Holmes. « It is the one quality which Gregory lacks. We imagined what might have happened, acted upon the supposition, and find ourselves justified. »

[490] Arthur CONAN DOYLE, *Sherlock Holmes, the Complete Novels and Stories*, *op. cit.*, vol. 2, p. 651. « I have been […] wanting in that mixture of imagination and reality which is the basis of my art. »

vérité. Alors qu'il arbore le visage de l'homme de science, il ne refuse pas l'idée de fonder ses premières théories sur la base de l'intuition, ainsi qu'il l'explique à Watson dans *The Valley of Fear* (1915) :

> Il ne devrait pas exister de combinaisons de faits pour lesquelles l'intelligence humaine ne puisse concevoir une explication. Simplement en guise d'exercice mental, sans certitude qu'il s'agisse de la vérité, laissez-moi vous indiquer un cheminement possible de pensée. J'admets que ce n'est que simple imagination ; mais combien de fois l'imagination est-elle la mère de la vérité ?[491]

Sherlock Holmes fait fréquemment référence à ses capacités de détective en utilisant ce terme d' « art » ou en utilisant des métaphores en rapport avec les illusions et l'imagination. Dans ses premières aventures aux côtés de Watson, il fait remarquer à ce dernier qu'il ne peut pas expliquer tous les aspects de sa méthode sans perdre de son prestige. Loin de n'être que relative à la raison et à la science, la capacité déductive de Sherlock Holmes semble résulter d'autres facultés qu'il veut garder secrètes. Il répond alors dans *A Study in Scarlet* :

> - Je ne vous en dirai pas plus sur l'affaire, docteur. Vous savez bien qu'un prestidigitateur perd tout intérêt une fois qu'il a expliqué ses tours, et si je vous dévoile trop de ma méthode de travail, vous en viendrez à la conclusion que je suis, somme toute, un individu très quelconque.[492]

Magicien de la justice, Holmes parle de sa méthode et de ses « trucs », mais le lecteur peine à croire qu'il puisse être « un individu très quelconque ». Loin du scientifique raisonnable, il se rapproche ici de l'illusionniste, qui présente au public émerveillé des effets insoupçonnés et dont la nature reste mystérieuse. Dans son cas, ce sont ses capacités de déduction qui restent un mystère. Sherlock Holmes devient aux yeux de Watson un artiste, capable de donner une vision nouvelle de la réalité, et il lui accorde la particularité de se montrer, à certains moments, irrationnel par rapport aux exigences de la société. Sherlock Holmes

---

[491] *Ibid.*, p. 217. « There should be no combination of events for which the wit of man cannot conceive an explanation. Simply as a mental exercise, without any assertion that it is true, let me indicate a possible line of thought. It is, I admit, mere imagination; but how often is imagination the mother of truth? »

[492] Arthur CONAN DOYLE, *Sherlock Holmes, the Complete Novels and Stories*, *op. cit.*, vol. 1, p. 33. « I'm not going to tell you much more of the case, Doctor. You kown a conjurer gets no credit when once he has explained his trick, and if I show you too much of my method of working, you will come to the conclusion that I am a very ordinary individual after all. »

préfère se concentrer sur son intérêt personnel en ce qui concerne le choix de ses enquêtes. Il refuse de se plier aux règles de la bienséance et aux conventions qui rythment la société. Au lieu d'obéir à une vérité supérieure régie par des intérêts sociaux, Sherlock Holmes favorise les enquêtes dans lesquelles il trouve sa propre vérité, celle qui satisfait son besoin de voir au-delà des simples apparences. C'est en tout cas ce que dit clairement Watson dans « The Adventure of Black Peter » :

> […] Holmes, comme tous les grands artistes, vivait pour l'amour de son art, et, […] je l'ai rarement vu demander une récompense de taille pour ses services inestimables. Il était si peu matérialiste – ou si capricieux – qu'il refusait fréquemment son aide aux puissants et aux riches quand le problème n'éveillait pas sa sympathie, tandis qu'il vouait des semaines d'application la plus intense à des affaires de quelque humble client dont le cas présentait des qualités étranges et dramatiques qui faisaient appel à son imagination et défiaient son ingéniosité.[493]

Sherlock Holmes est un des exemples de ces personnalités fin de siècle obsédées par la dualité. Il possède d'ailleurs plusieurs facettes bien distinctes que Watson se fait un devoir d'analyser. Dans *The Hound of Baskervilles*, Watson remarque ces multiples personnalités de Sherlock Holmes lorsqu'il se dit à lui-même : « Et le voilà à présent qui dansait, qui riait, qui me tordait les mains. Était-ce bien là mon ami, cet homme austère et maître de lui-même ? C'était là assurément des feux cachés ![494] » À travers cette remarque, Watson dévoile son incompréhension de la vraie nature de l'homme : pluriel, parfois contradictoire, l'individu ne se résume pas à la liste que Watson établit des connaissances et défauts qu'il décèle chez son ami. Pourtant, il parvient à identifier un premier Sherlock ; celui qui mène l'enquête comme un fin limier, possède un regard vif et des facultés d'observation hors du commun doublés de sens exacerbés, une condition physique qui impressionne par sa force musculaire et un talent pour le

[493] *Ibid.*, p. 885. « Holmes, however, like all great artists, lived for his art's sake, and, […] I have seldom known him claim any large reward for his inestimable services. So unworldly was he – or so capricious – that he frequently refused his help to the powerful and wealthy where the problem made no appeal to his sympathies, while he would devote weeks of most intense application to the affairs of some humble client whose case presented those strange and dramatic qualities which appealed to his imagination and challenged his ingenuity. »

[494] Arthur CONAN DOYLE, *Sherlock Holmes, the Complete Novels and Stories*, *op. cit.*, vol. 2, p. 124. « Now he was dancing and laughing and wringing my hand. Could this be my stern, self-contained friend? These were hidden fires, indeed! »

violon. Pourtant, à ce premier personnage dynamique et vif s'oppose un dandy mélancolique, digne du portrait du dandy que fait Baudelaire[495] : un oisif las à l'appétit frugal qui prend plaisir à se laisser aller à la rêverie tout en pinçant négligemment les cordes de son violon.

Sherlock et son double, le limier et le rêveur, sont deux personnages dans un seul être qui garantissent le succès à la fois du roman et l'intérêt que suscite le détective. Observateur intransigeant sans cesse en quête de vérité et rêveur cocaïnomane à ses heures, le personnage de Conan Doyle représente à lui seul l'ambivalence des sentiments victoriens : il se rattache à la seule vérité des faits mais cherche pourtant sans cesse à faire un travail d'introspection et de réflexion sur soi lorsqu'il se plonge dans la rêverie et écoute de la musique. À travers cet attachement farouche à la réalité et à la vérité, Sherlock Holmes témoigne d'une nécessité d'être rassuré par l'exactitude des faits, l'invariabilité de la raison et l'aspect logique et itératif de l'application de ses méthodes. Lorsqu'il laisse place au Sherlock Holmes rêveur, la prise de cocaïne ou de morphine, la lecture et la musique offrent un monde altéré, tourné vers le *moi* et vers les particularités de l'individu. En effet, Nathalie Jaëck ajoute à ce sujet :

> D'un côté, Holmes possède probablement l'un des profils les plus mondialement identifiables : un visage aquilin, une pipe, une loupe, une pèlerine, une casquette *deerstalker* suffisent à évoquer le détective […] il incarne le détective fin limier, le raisonneur froid et ironique, la machine hyperactive géniale et abstinente qui résout tous les cas. L'identité est devenue iconique. Pourtant, la publicité est mensongère, et l'icône ne rend pas justice à la complexité du personnage. Le champion de la rationalité a supplanté dans le mémoire collective son Double, cet esthète décadent, capable de rester des jours durant renversé dans son canapé, insomniaque, anorexique, cocaïnomane, un Double qui pourtant s'affirme de plus en plus au fil des nouvelles.[496]

La phase d'introspection que mentionne Watson et que décrit Nathalie Jaëck est également le témoignage du caractère proprement exceptionnel et inimitable de Holmes. Lorsqu'il utilise son sens exacerbé de l'observation et de la déduction,

---

[495] Nous développerons en détail les caractéristiques du dandy baudelairien dans les chapitres suivants.

[496] Nathalie JAËCK, *Les aventures de Sherlock Holmes, une affaire d'identité*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, p. 81-82.

il fait preuve d'un rationalisme qui lui permet de se rapprocher au plus près de la vérité pour finir par l'atteindre ; pourtant cette vérité n'est pas à la portée de tous et Holmes ne manque aucune occasion de narguer la police et de délivrer des indices que cette dernière ne parvient pas à exploiter. Ainsi, la quête de la vérité aidée par la science et la méthode n'est pas gage de vérité, c'est par l'exercice de facultés propres à son *moi* que Sherlock Holmes tire les voiles du mensonge. Il faut également prendre en compte le fait que le genre policier est particulièrement intéressant en ce qui concerne l'étude des effets et des influences réciproques de l'art et de la civilisation en période de crise identitaire. Si l'homme a perdu l'unité de son *moi*, il tente par tous les moyens de se rattacher à une vérité immuable et rassurante. Le personnage de Sherlock Holmes est alors plébiscité en raison de sa compréhension et de sa maîtrise accrue du réel qui le guide vers la découverte du vrai. Il se démarque cependant par son exceptionnalité et fait figure de héros des temps modernes.

Ce personnage complexe, dont l'apparence physique est pourtant devenue un stéréotype, reconnaît lui-même l'existence de plusieurs personnalités en un seul être. Dans *The Sign of Four*, il explique à Watson que si les comportements des individus isolés ne sont pas prévisibles, les réactions des masses, sont statistiquement démontrées :

> L'homme est une énigme étrange […]. Windwood Reade […] fait remarquer que tandis que l'individu est un puzzle insoluble, en masse, il devient une certitude mathématique. On ne peut jamais, par exemple, prédire ce que fera un individu, mais on peut dire avec précision ce qu'un certain nombre d'entre eux serait capable de faire. Les individus varient, mais les pourcentages restent les mêmes.[497]

Nous conclurons nos propos au sujet de cette dualité, ou plutôt de cette multiplicité du personnage de Sherlock Holmes en nous remémorant les nombreux déguisements dont il fait usage dans ses enquêtes et en citant les propres mots du détective dans « The Adventure of the Retired Colourman ».

---

[497] Arthur CONAN DOYLE, *Sherlock Holmes, the Complete Novels and Stories*, *op. cit.*, vol. 1, p. 202. « A strange enigma is man […]. Winwood Reade […] remarks that, while the individual man is an insoluble puzzle, in the aggregate he becomes a mathematical certainty. You can, for example, never foretell what any one man will do, but you can say with precision what an average number will be up to. Individuals vary, but percentages remain constant. »

Après un travail méthodique intense, Sherlock Holmes réplique : « Bien, restons-en là, Watson. Échappons-nous de cette éreintante journée de labeur par la porte dérobée de la musique[498] ».

16.4. **La dualité de l'individu face au destin et à la morale**

Alors que Sherlock illustre l'idée d'un *moi* multiple à l'intérieur du Même ; le personnage que Stevenson met au centre de la nouvelle éponyme « Markheim » doit faire face à un *moi* double à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de lui-même. Après avoir tué un marchand pour le dépouiller, Markheim se retrouve en présence d'un étranger qui dit qu'il a toujours connu Markheim, qu'il connaît son âme et qu'il peut l'aider à se tirer de la situation sans encombre et avec l'argent du marchand. Markheim se persuade presque immédiatement qu'il s'agit du diable. L'apparition de l'étranger et l'aide qu'il propose au jeune homme rappellent le mythe de Faust. L'étranger, surgi de nulle part, passe d'abord la tête par l'embrasure de la porte puis ressort. Lorsque Markheim étouffe un cri de stupeur, l'étranger réapparaît : « M'as-tu appelé ?[499] » demande-t-il. Il ne semble s'agir que d'une question rhétorique car l'étranger entre sans plus attendre et commence à s'adresser à Markheim. Le diable, si c'est bien de lui qu'il s'agit, a attendu un signe pour se présenter à l'assassin. Jusqu'à ce point de la nouvelle, rien ne laisse supposer autre chose qu'une nouvelle version de Faust : le lecteur s'attend à une sorte de pacte, une proposition irrésistible du Malin. Une nouvelle fantastique, voilà ce à quoi ressemble « Markheim ». Le diable qui vient prévenir Markheim de l'arrivée imminente de la servante du commerçant a un visage affable et sourit sans cesse au meurtrier. Au moment où il ouvre la porte pour la première fois, il « [sourit] amicalement comme en signe de reconnaissance[500] ». Ce sourire ne

---

[498] Arthur CONAN DOYLE, *Sherlock Holmes, the Complete Novels and Stories*, *op. cit.*, vol. 2, p. 728. « Well, leave it there, Watson. Let us escape from this weary workaday world by the side door of music. »

[499] Robert Louis STEVENSON, *The Merry Men and Other Tales and Fables*, Londres : Chatto & Windus, 1905, p. 119. « Did you call me ? »

[500] *Ibid.*, p. 118. « smiled as if in friendly recognition »

quitte pas le visage de l'étranger : « il restait debout à regarder Markheim en souriant », écrit le narrateur ; et lorsqu'il parle avec le jeune homme, « le visiteur [sourit][501] ». Ce personnage affable et apparemment diabolique propose rapidement à Markheim de l'aider et de continuer à lui apporter son aide après cette aventure. L'offre de l'étranger donne à l'assassin l'opportunité de vivre une vie de plaisir, dans l'immoralité la plus totale, en accord avec la vie qu'il a menée jusqu'alors mais sans les risques qu'il courait auparavant :

> Offre-toi une vie de plaisir comme tu l'as fait jusqu'à présent ; offre-toi encore plus de plaisir, accoude-toi sur la table ; et quand la nuit commencera à tomber et qu'on tirera les rideaux, je t'assure, pour ton plus grand réconfort, que tu trouveras cela encore plus facile de trouver un arrangement avec ta conscience, et de faire définitivement la paix avec Dieu.[502]

L'allusion à Dieu et à la rédemption finit de convaincre Markheim que c'est le diable qui s'adresse à lui. Le début du conte et la conversation que le protagoniste a eue avec le marchand nous pousse à croire que Markheim n'est pas en accord avec lui-même. En effet, confronté à son reflet dans le miroir, le jeune homme réagit violemment en répliquant que l'image qu'il voit n'est pas ce qu'il désire voir. Il exprime une sorte de dégoût de lui-même et ne conçoit pas que le marchand ou quiconque puisse être heureux de voir sa propre apparence reflétée dans le miroir. Il s'écrie : « Vous me demandez pourquoi ? […] Pourquoi ? Regardez ça, regardez à l'intérieur, regardez-vous ! Vous aimez ce que vous voyez ? Non ! ni moi, ni personne[503] ».

Alors qu'il a commis un meurtre, Markheim pense qu'il possède en lui les qualités propres à obtenir le salut éternel. Il refuse à l'étranger le droit de se targuer de connaître son âme. Markheim a tué, il est un voleur et un être immoral depuis de nombreuses années, pourtant, au moment où il rencontre l'étranger, il semble déjà avoir changé. Il perçoit en lui-même l'existence du bien et du mal et

---

[501] *Ibid.*, p. 119. « he stood looking on Markheim with a smile » « The visitor smiled. »

[502] *Ibid.*, p. 122. « Please yourself in life as you have done hitherto ; please yourself more amply, spread your elbows at the board ; and when the night begins to fall and the curtains to be drawn, I tell you, for your greater comfort, that you will find it even easy to compound you quarrel with your conscience, and to make a truckling peace with God. »

[503] *Ibid.*, p. 106. « You ask me why not ? […] Why, look here – look in it – look at yourself ! Do you like to see it ? No ! nor I – nor any man. »

décide qu'il peut être maître de son destin malgré le destin que l'étranger lui promet : « [Je] suis résolu à être moi-même », dit-il. « Je deviens en toutes choses un acteur libre dans ce monde ; je commence à sentir en moi un changement, à percevoir ces mains comme les agents du bien, à sentir ce cœur en paix[504] ». L'étranger ne se résout pourtant pas à laisser Markheim libre de son choix et l'assure que sa nature le condamne à faire le mal et à finir en enfer. Face à ce constat, Markheim refuse la fatalité :

> Le bien et le mal existent bel et bien en moi, m'attirant chacun à lui. Je n'aime pas l'un plus que l'autre. Je peux concevoir de grandes actions, le renoncement et le martyr ; et alors que j'ai succombé à commettre un crime tel que le meurtre, la pitié n'est pas étrangère à mon âme. […] Mes vices sont-ils donc les seuls à diriger ma vie, alors que mes vertus sont sans effet, comme un poids mort sur la conscience ? Non ; le bien aussi est une source d'action.[505]

Cette remarque nous plonge à nouveau dans la quête d'identité : Markheim est partagé dans son for intérieur entre le bien et le mal, entre l'envie de faire le bien et d'avoir une attitude morale, et le besoin de satisfaire ses envies et ses instincts. Entre les deux, incapable de se résoudre à accepter un destin qu'on lui assigne, Markheim se livre à la première personne qui se présente à la boutique du marchand.

Faire le récit de la nouvelle, ainsi fascinante soit-elle, a pour but de montrer qu'il existe dans « Markheim » nous seulement un dédoublement conscient de l'âme humaine mais aussi une sorte de dédoublement inconscient du corps. En effet, si Markheim analyse de manière très lucide les deux influences qui commandent à son âme, il ne s'aperçoit pas que l'étranger qui lui fait face n'est sans doute pas un étranger. Lorsqu'Edgar C. Knowlton commente l'influence de *Crime et châtiment* de Dostoïevski sur « Markheim » puis sur *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, il remarque que les trois textes narrent un crime, une

---

[504] *Ibid.*, p. 123. « [I] resolve to be myself. I become in all things a free actor in the world; I begin to see myself all changed, these hands the agents of good, this heart at peace. »

[505] *Ibid.*, p. 124. « Evil and good run strong in me, haling me both ways. I do not love the one thing, I love all. I can conceive great deeds, renunciations, martyrdoms; and though I be fallen to such a crime as murder, pity is no stranger to my soul. […] And are my vices only to direct my life, and my virtues to lie without effects, like some passive lumber of the mind ? Not so; good, also, is a spring of acts. »

prise de conscience et une lutte au sein de l'individu puis un aveu. Il cite alors les propos de Graham Balfour : « Un sujet très présent dans son esprit à cette époque était la dualité de la nature de l'homme et l'alternance entre le bien et le mal […] De cet état d'esprit naquit l'idée sombre de « Markheim[506] ». Celui que nous avons nommé l'étranger jusqu'à maintenant revêt un autre visage. La fin du conte ne laisse pas de doute quant à sa nature : loin d'être un personnage diabolique, il semble se réjouir et s'apaiser du choix de Markheim. En se livrant et en avouant son crime, Markheim décide de choisir la mort pour empêcher à tout jamais la part mauvaise qui est en lui de le pousser à faire le mal. Lorsqu'il dit qu'il préfère mettre fin à sa vie parce qu'il hait le mal, le narrateur donne une description nouvelle de l'étranger : « Les traits du visiteur commencèrent à subir un merveilleux et ravissant changement : ils s'éclairèrent et s'adoucirent d'un air de triomphe indulgent, et, tandis qu'ils s'éclairaient, ils s'affaiblirent et s'estompèrent[507] ». Si « Markheim » peut être considéré comme une ébauche du sujet que Stevenson développe dans *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, la nouvelle possède néanmoins une particularité : à aucun moment l'étranger n'est présenté comme étant une sorte de double de Markheim, sa conscience qui lui propose la solution de facilité pour le pousser à choisir le bien. C'est cette ambigüité du personnage de l'étranger qui donne sa puissance à la nouvelle et en fait une œuvre à part entière plus qu'une simple ébauche.

Ce que nous pouvons retenir de l'interprétation de ces œuvres à travers le filtre du *moi*, c'est que la fiction littéraire de la fin du dix-neuvième siècle présente des personnages confrontés à eux-mêmes. Alors que dans les chapitres précédents ils se retrouvaient dans des mondes qui n'étaient pas les leurs et affrontaient le *non-moi* – Alice d'abord au pays des merveilles puis de l'autre côté

[506] Edgar C. KNOWLTON, « A Russian Influence on Stevenson », *Modern Philology*, XIV, n° 8, décembre 1916, p. 449. Citation de Graham BALFOUR dans *The Life of Robert Louis Stevenson*, Londres, 1901, II, 12. : « A subject much in his thoughts at this time was the duality of man's nature and the alternation of good and evil […]. Out of this frame of mind had come the sombre imagination of 'Markheim' ».

[507] Robert Louis STEVENSON, *The Merry Men and Other Tales and Fables*, *op. cit.*, p. 127. « The features of the visitor began to undergo a wonderful and lovely change : they brightened and softened with a tender triumph, and, even as they brightened, faded and dislimned. »

du miroir, ou encore Dorian dans un monde fantastique qui offre la possibilité de vendre son âme – cette seconde lecture présente la division du *moi* par l'intermédiaire du Même. En d'autres termes, la multiplicité du *moi* semble offrir l'opportunité aux auteurs de donner vie à plusieurs personnages dans un seul et à montrer par la même occasion la nature de l'homme qui part en quête de sa propre vérité, de son identité malgré les obstacles du monde réel. Il semble clair à présent que la notion d'individu en tant qu'élément d'un ensemble appelé société ait évolué, d'un point de vue épistémologique, vers un *moi* dont la notion confortable d'unicité éclate et s'avère être multiplicité.

Chapitre 17 :
Jeux de langage et d'identité

La quête d'identité, qu'elle se réalise à travers le dédoublement physique ou psychologique, est fréquemment entravée dans la littérature par un rapport difficile au langage. Ce rapport au langage participe de la crise de reconstruction du *moi* qui nous intéresse. L'importance des mots dans le mouvement esthétique en Angleterre et l'art pour l'art en France nous est apparue à la lecture des réflexions de Pater, Wilde, Baudelaire et Gautier dans la précédente partie de cette étude. On en trouve l'expression directe dans les œuvres de Stevenson, Carroll et Wilde que nous nous proposons de considérer à travers le prisme du langage. En étant confronté à l'inadéquation de celui-ci avec ce à quoi il renvoie, les personnages de fiction des romans et nouvelles de la seconde moitié du dix-neuvième siècle doivent remettre en question leur propre connaissance et leur utilisation du langage. Si l'auteur et le poète sont les maîtres des mots, ils soulèvent, en en montrant les incohérences et inconsistances, le problème de la vérité du langage : à quel moment peut-on dire que le référent et le référé s'accordent au point de faire l'unanimité et de relever ainsi d'une vérité absolue ? En introduisant le doute au sujet du langage, les auteurs remettent en cause le moyen même d'un contact avec le réel et avec l'autre.

17.1. **L'inadéquation du langage : la preuve d'un langage lacunaire**

Dans le monde bien étrange auquel Lewis Carroll donne vie pour son héroïne, cette dernière constate peu à peu l'inutilité de ses connaissances scolaires et grammaticales. Si son éducation lui est toujours utile – elle fait la révérence, entame poliment la conversation, etc. – elle s'aperçoit néanmoins que cette même conversation perd rapidement la logique à laquelle la relie habituellement le monde réel. Lorsqu'elle sent son corps s'allonger comme une longue vue que l'on

déploie, elle s'écrie : « Curiouser and curiouser[508] » et le narrateur note en aparté : « elle était tellement surprise, que, l'espace d'un instant, elle en perdit son anglais[509] ». Plus tard d'ailleurs, au moment où elle doute de son identité, ce doute est renforcé et confirmé par son incapacité à réciter correctement un poème qu'elle croit connaître par cœur. Incapable de remettre les mots *dans l'ordre* et incertaine d'utiliser les bons termes, Alice conclut qu'elle n'est plus elle-même car son utilisation erronée du langage l'éloigne davantage de son identité. Alice commence à parler une langue légèrement différente de celle qu'elle connaît, tout comme Bruno dans *Sylvie and Bruno*, qui conjugue toujours ses verbes avec le pronom personnel « je » et le verbe à la troisième personne du singulier. Le langage est facteur d'unicité ou d'unification du *moi* qui œuvre contre la mouvance intrinsèque du *moi*. S'il se délite, le *moi* fluctue encore plus. Alice se contente alors de répondre le plus simplement possible aux questions qu'on lui pose. Lorsqu'elle rencontre Humpty Dumpty, la valeur des mots s'inverse : la formulation compte tout autant, si ce n'est plus, que la signification. En effet, lorsqu'ils échangent des questions, Humpty Dumpty concentre son attention sur la forme grammaticale qu'il utilise alors qu'Alice croit devoir se concentrer sur le sens :

> - Alors voici une question pour vous. Quel âge avez-vous dit que vous aviez ?
> Alice fit un rapide calcul, et dit, « Sept ans et six mois. »
> - Faux ! s'exclama Humpty Dumpty sur un air de triomphe. Vous n'en aviez jamais parlé.
> - Je pensais que vous vouliez dire 'Quel âge *avez*-vous ?' expliqua Alice.
> - Si c'était ce que j'avais voulu dire, c'est ce que j'aurais dit, répliqua Humpty Dumpty.[510]

---

[508] Lewis CARROLL, *The Complete Illustrated Lewis Carroll*, *op. cit.*, p. 29. Henri Bué, dans l'édition Macmillan de 1869, traduit cette faute d'anglais par : « De plus très-curieux en plus très-curieux » [p. 15]. Sauf mention contraire, les traductions qui suivront de cette œuvre seront les nôtres.

[509] *Ibid.* « (she was so much surprised, that for the moment she quite forgot how to speak English) ».

[510] *Ibid.*, p. 184.
« 'So here's a question for you. How old did you say you were ?'
Alice made a short calculation, and said, 'Seven years and six months'.
'Wrong!' Humpty Dumpty exclaimed triumphantly. 'You never said a word like it'.

Ce n'est pas la vérité de la réponse que Humpty Dumpty remet en question mais le degré de justesse et d'adéquation entre la question et la réponse. Ce qui est « faux » ici ce n'est pas la réponse – puisqu'Alice dit son âge – mais le fait qu'elle n'est pas adaptée, selon Humpty Dumpty, à la question posée : le personnage en forme d'œuf s'attend sans doute à ce qu'Alice lui fasse remarquer qu'il ne lui a pas *encore* posé la question. En donnant une réponse vraie, mais qui ne répond pas à la question posée, Alice répond de la façon la plus logique qui soit ; pourtant, Humpty Dumpty s'attache plus à ce que la réponse et la question soient en parfaite adéquation plutôt qu'au contenu du message.

L'utilisation et les diverses interprétations du langage dans ce monde merveilleux provoquent des quiproquos et des situations bien désagréables pour Alice. Elle est toujours reprise pour sa mauvaise utilisation des mots. C'est d'ailleurs ce qui lui arrive un peu plus tard lorsqu'elle ne parvient pas à définir la nature physique de Humpty Dumpty et se hasarde à le féliciter du choix de sa ceinture. Ici l'échec de la communication repose sur le fait que l'identification de Humpty Dumpty pose problème. Non seulement Alice et lui n'ont pas le même rapport à la communication – c'est une source d'informations pour Alice, un jeu pour Humpty Dumpty – mais il est également impossible de trouver le bon terme qui désigne la cravate ou la ceinture de ce personnage dont l'apparence physique ne permet pas de définir s'il est un œuf ou autre chose car on ne distingue pas sa taille de son cou. Dans ce monde imaginaire, Alice ne peut que confondre les deux et il y a fort à parier qu'il se fût agi d'une ceinture si elle l'avait prise pour une cravate : « C'est une chose – *vraiment – révoltante,* » dit-il enfin, « que de voir une personne qui ne distingue pas une cravate d'une ceinture ![511] »

Prendre un mot pour l'autre, un objet pour un autre par le biais du langage, voilà la rupture qui s'effectue dans les aventures d'Alice. Non seulement elle doit marcher dans le sens opposé pour atteindre son objectif, mais elle doit aussi lire

'I thought you meant, 'How old *are* you ?'' Alice explained.
'If I'd meant that, I'd have said it,' said Humpty Dumpty. »

[511] *Ibid.*, p. 185. « It is a – *most – provoking* – thing, » he said at last, « when a person doesn't know a cravat from a belt! »

les livres devant des miroirs et elle confond ceintures et cravates. Une rupture franche s'établit alors entre le vocabulaire qu'Alice utilise dans son monde et celui en usage dans le monde souterrain, d'abord, puis dans le monde inversé de l'autre côté du miroir.

17.2. **À nouveau monde, nouveaux mots**

Les incohérences du langage, le jeu avec les mots auquel se livre Humpty Dumpty par exemple, sont tout autant une part du monde irréel créé par Lewis Carroll que l'expression de quelque chose d'incompréhensible. Selon Sophie Marret, il s'agit d'ailleurs d'un moyen propre à Lewis Carroll d'exorciser ses peurs : effrayé par le développement des mathématiques non-euclidiennes, l'auteur exprime à travers l'opposition entre le monde connu et le monde inconnu cette crainte d'un nouveau langage incompréhensible. Si Humpty Dumpty parvient à donner une traduction de « Jabberwocky », le poème en lui-même reste hermétique et totalement dénué de sens pour Alice qui l'appréhende avec ses connaissances du monde réel et logique. Au lieu de se contenter d'écrire le poème en miroir, Lewis Carroll en fait un texte indéchiffrable même lorsqu'il devient lisible. Alors qu'Alice se réjouit d'avoir compris qu'il s'agit d'un livre en miroir et qu'il lui suffit de le lire devant la glace pour le voir à l'endroit, elle lit à nouveau quelque chose d'incompréhensible :

> « Jabberwocky »
> Il était grilheure; les slictueux toves
> Gyraient sur l'alloinde et vriblaient:
> Tout flivoreux allaient les borogoves;
> Les verchons fourgus bourniflaient.[512]

Alice se réjouit de voir que Humpty Dumpty décrypte ce langage : fait de mots-valises, il permet à un terme de désigner plusieurs idées différentes à la fois.

---

[512] Seconde traduction de Henri Parisot dans l'édition française de 1989, Paris : Edition Robert Laffont. Première strophe du poème original, *Ibid.*, p. 137.

> « 'Twas brilig, and the slithy toves
> Did gyre and gimble in the wabe;
> All the mimsy were the borogoves,
> And the mome raths outgrabe. »

Humpty Dumpty remarque néanmoins que ce n'est pas un poème facile et admet qu'il hésite parfois sur le sens des termes. Dans *Philosophy of Nonsense*, Jean-Jacques Lecercle se réfère à la terminologie de Saussure pour qualifier le poème[513] : il s'agit selon lui d'un « charabia », c'est-à-dire d'un discours incompréhensible qui ressemble pourtant étrangement à notre propre langage. La version originale de la première strophe du poème, tout autant que la version française d'Henri Parisot, donne cette impression de langage connu : quelques mots sont communs à la langue anglaise – française dans la traduction citée – et pourtant le sens reste obscur. Alice récite le poème sans peine car les sons et la structure grammaticale des phrases lui sont familiers, pourtant elle est incapable de comprendre ce qu'elle dit, soit parce que les mots sont des mots-valises, soit parce qu'ils désignent des choses qui n'existent que dans le monde de l'autre côté du miroir. Humpty Dumpty, qui s'autoproclame maître des mots car il les invite chez lui tous les samedis soirs, dit être en mesure d'expliquer tout et n'importe quoi. Ainsi, les « toves » s'apparentent à la fois à des blaireaux, des lézards et des tire-bouchons qui nichent sous les cadrans solaires et mangent du fromage. Le jeu du langage n'est alors pas la seule chose qui est déroutante. Alors qu'Alice peut penser qu'il s'agit d'une langue qui ressemble à la sienne, elle comprend que ce à quoi les mots font référence est tout aussi incompréhensible que les mots eux-mêmes. Le problème qui se pose à elle n'est plus de comprendre le mot mais de se figurer ce qu'il désigne. L'utilisation de mots-valises et de jeux de mots, chère à Lewis Carroll, permet de créer un mot nouveau, pourtant compréhensible, qui sert de lien entre le monde réel (celui que nous connaissons) et le monde de l'irréel (qui « ressemble » sans être le même)[514].

La même question apparaît également tout au long du poème de « The Hunting of the Snark ». L'équipage cherche un animal imaginaire, dont Carroll dira que le nom provient à la fois de « snail » et « shark » : l'escargot et le requin. Animal inconnu dont on sait seulement qu'il se chasse avec des fourchettes et de

[513] cf. Jean-Jacques LECERCLE, *Philosophy of Nonsense: The Intuitions of Victorian Nonsense Literature*, Londres : Routledge, 1994, p. 21.

[514] Nous en avons déjà vu un autre exemple au sujet de l' « Inn-spectre ».

l'espoir, des sourires et du savon, le Snark n'apparaît jamais au regard de tous dans le texte. Il peut être à moustaches ou à plumes, et reste inoffensif tant que ce n'est pas un Bojeum. Mais comment distinguer un Snark d'un Bojeum ? Personne ne le sait, et c'est d'ailleurs ce fameux Bojeum qui finit par surgir de nulle part et fait disparaître le Boulanger. Le texte, agonie en huit crises, met en scène des personnages pour qui le langage est source de malentendu. Le nom attribué à chaque membre d'équipage est en fait relatif au métier exercé : le boulanger, le boucher, le banquier, le bonnetier, etc. ; pourtant, le boulanger ne fait que des pièces montées, le boucher ne tue que des castors (ce qui met d'ailleurs dans l'embarras le castor brodeur qui fait lui aussi partie de l'équipage). L'intitulé qu'on leur attribue n'est donc pas pleinement en rapport avec leur identité. Le boulanger est l'exemple le plus marquant de cette inadéquation du langage. Non seulement il est nommé « boulanger » alors qu'il ne fait pas de pain, mais il ne sait pas lui-même quel est son *vrai* nom, qu'il dit pourtant avoir hérité de son oncle préféré. La perte d'identité, à travers la perte du nom, va de pair avec la perte des bagages, vêtements, parapluie et bijoux que le boulanger a oubliés sur le quai. En prenant le bateau pour partir en quête du Snark, il semble abandonner sa propre identité et son passé. La troisième crise raconte en détail les événements qui précèdent l'embarquement du boulanger. Après qu'on lui intime l'ordre de ne pas s'étendre sur son passé et de sauter quarante ans de sa vie, il répète le discours que son oncle lui a fait et explique que si par malheur le Snark s'avérait être un Bojeum, il disparaîtrait pour toujours. Le boulanger, inquiet d'être face à un Bojeum, est réprimandé pour n'avoir pas mentionné ce fait. Une fois de plus, l'inadéquation du langage et le problème de la mémoire sont mis en avant : le boulanger se défend des reproches que le capitaine lui adresse en expliquant qu'il a déjà raconté tout cela. Pourtant, la façon, ou plutôt le mode de communication qu'il a utilisé sont inadéquats : ne se souvenant plus que les autres membres de l'équipage parlent anglais, il avait déjà raconté cette histoire en hébreu, en hollandais, en allemand et en grec. Dans « The Hunting of the Snark », le personnage du boulanger représente parfaitement ce phénomène de perte de repères en liaison avec l'utilisation du langage : il perd son nom, son identité et oublie la langue que ses compagnons comprennent. La seule chose qu'il connaisse clairement nous paraît pourtant être la plus saugrenue : il sait très bien comment

on peut chasser le Snark, et c'est lui et lui seul qui verra, à la fin du poème, le Bojeum en lieu et place du Snark.

Dans les écrits de Carroll, et plus particulièrement dans les aventures d'Alice et « The Hunting of the Snark », la corruption du langage donne des impulsions au récit : ce sont les phases d'incompréhension qui stimulent et relancent l'action. En effet, les conversations d'Alice avec les individus qu'elle rencontre tournent souvent à la farce lorsqu'elle se rend compte qu'ils parlent chacun un langage différent qui est pourtant le même. C'est-à-dire que le langage est utilisé non pas comme une langue étrangère mais comme une langue commune dans la conversation mais dont le sens et les référés restent obscurs. Dans la quête du Snark, c'est le rôle du boulanger qui exemplifie au mieux cette déréliction du langage : il parle différentes langues, sait chasser le Snark, le reconnaît, et pourtant, c'est lui qui est le plus éloigné de son identité. Lorsque la distinction entre le Snark et le Bojeum est établie, il n'est pourtant pas question de deux êtres différents : rien n'indique que le Snark et le Bojeum soient physiquement différents l'un de l'autre puisque le boulanger crie d'emblée qu'il voit le Snark. La seule chose qui les différencie, c'est le nom qu'on leur donne : « Car le Snark *était* un Bojeum, voyez-vous[515] », explique le narrateur au dernier vers. L'utilisation d'italiques révèle que le nom est synonyme d'identité. La nature et le nom de la bête inimaginable sont indissociables l'un de l'autre. Lorsque le boulanger disparaît, il tente alors de crier qu'il s'agit d'un Bojeum. L'équipage rêve de chasser le Snark, néanmoins la nature de ce dernier est imprécise : son nom change mais les effets qu'il produit différent aussi, comme en témoigne la disparation du boulanger. La vérité attachée à la notion de Snark fluctue ainsi au fil du récit pour s'avérer fausse.

Lorsque le langage commence à ne plus refléter la réalité, ou reflète, à défaut, des éléments de l'irréel, il ne se contente pas d'altérer le rapport à l'objet ; comme nous venons de le voir, il touche également le rapport que l'individu a avec lui-même. L'exemple du boulanger est une des manifestations de cette

[515] Lewis CARROLL, *The Complete Illustrated Lewis Carroll*, *op. cit.*, p. 788. « For the Snark *was* a Boojum, you see. »

tension entre le nom et le *moi*. La chasse au Snark, c'est alors la chasse au sens, au mot qui libérera le sens, qui donne son sens à la chasse. Or ce mot s'avère autre. Même et Autre sont précipités l'un contre l'autre. Le sens est introuvable car il est toujours autre chose que ce qu'il est, comme le montre l'analyse freudienne. Le sens n'est jamais là où on croit le trouver.

17.3. **L'importance du nom**

> - Mon *nom* est Alice, mais…
> - C'est un nom tout à fait stupide ! […] Que signifie-t-il ?
> - Un nom *doit*-il signifier quelque chose ? demanda Alice d'un air dubitatif.[516]

Cette conversation entre Humpty Dumpty et Alice nous indique que dans le monde de l'autre côté du miroir – qui n'est pas la réalité telle que nous la connaissons – tout a un sens, même les prénoms. L'imaginaire offre moins de hasard que n'en offre la réalité car il se rattache aux symboles et doit donc *signifier*. Si « Alice » ne veut rien dire, alors elle n'a pas sa place dans le monde de l'autre côté du miroir en tant qu'individu. Le nom, le titre, voilà ce que l'on offre à l'Autre juste après l'apparence physique. Mais ce nom n'est pas anodin ; en littérature, il est essentiel. Si le boulanger qui chasse le Snark a oublié le sien, ceux qui connaissent leur nom ne sont pourtant pas à l'abri de perdre à leur tour leur identité ou de s'en voir offrir une nouvelle. « Les noms comptent plus que tout. Avec les actions, je n'ai jamais aucune querelle. Ma seule querelle, je l'ai avec les mots. C'est pour cela que je déteste le réalisme vulgaire en littérature[517] », fait remarquer Lord Henry dans *The Picture of Dorian Gray*. Quand la duchesse s'enquiert alors du nom qui conviendrait à Lord Henry, Dorian réplique :

---

[516] *Ibid.*, p. 182.
« 'My *name* is Alice, but –''It's a stupid name enough!' […] What does it name ?' '*Must* a name mean somehing?' Alice asked doubtfully. »

[517] Oscar WILDE, *Oeuvres*, *op. cit.*, p. 533-534. « Names are everything. I never quarrel with actions. My one quarrel is with words. That is the reason I hate vulgar realism in literature. » [p. 140]

- Son nom est Prince du Paradoxe, dit Dorian.
- Je le reconnais sur-le-champ, s'écria la duchesse.
- Il n'en est pas question, dit Lord Henry dans un éclat de rire en se laissant tomber dans un fauteuil. Impossible d'échapper à une étiquette ! Je refuse le titre.[518]

Ce passage de *The Picture of Dorian Gray* marque l'importance du nom. Si Lord Henry n'a qu'un nom, si Dorian n'a qu'un nom mais plusieurs visages, Jekyll en revanche est aussi Hyde. Lorsque Henry Hyde nous est présenté pour la première fois, on ne peut s'empêcher de remarquer que son nom de famille signifie « caché » en anglais ; avec cependant une orthographe différente. Lorsqu'on prononce le nom du double de Jekyll, c'est une idée de mystère qui s'échappe du patronyme de la part obscure de l'homme de science, intègre et civilisé. En effet, longtemps caché, longtemps contenu, Hyde porte bien son nom. C'est un personnage qui existe essentiellement la nuit, dans le cabinet de Jekyll, et dont la vie sociale est limitée, voire inexistante. Dans la nouvelle, Stevenson fait un jeu de mots avec le nom de famille et le place dans la bouche de Mr. Utterson, lorsque ce dernier attend de rencontrer Henry Hyde : « If he be Mr. Hyde, […] I shall be Mr. Seek[519] », dit-il, jouant sur la traduction anglaise du jeu de cache-cache, « hide and seek ». Hyde est le reflet de la part mauvaise de Jekyll, qu'il faut à tout prix cacher tout comme le portrait de Dorian Gray. Les deux représentations, l'une figure vivante, l'autre tableau de toile et de couleur, sont les doubles respectifs de Jekyll et de Dorian. Si le tableau n'a quant à lui pas de nom, c'est qu'il ne met Dorian en péril que dans sa propre demeure et n'a aucune volonté propre de faire le mal.

Hyde porte un nom qui lui ressemble, pourrait-on dire. De la même manière, les personnages de *The Picture of Dorian Gray* portent des noms qui ne sont pas choisis au hasard. « Dorian Gray » évoque, comme l'écrit Gattégno, la

---

[518] *Ibid.*, p. 534.
« 'His name is Prince Paradox,' said Dorian.
'I recognise him in a flash,' exclaimed the Duchess.
'I won't hear of it,' laughed Lord Henry, sinking into a chair. 'From a label there is no escape! I refuse the title.' » [p. 140]

[519] Robert Louis STEVENSON, *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, *op. cit.*, p. 15.

« dissociation entre un être et son image telle qu'un artiste a su la créer[520] ». Le personnage à qui Wilde donne vie est lui-même un tableau dont les contours sont faits d'ombre et de lumière. Dès la parution de la première version de *The Picture of Dorian Gray*, les critiques et commentateurs se sont attachés à trouver l'origine du nom du personnage. Il semble qu'il ait pu s'agir du jeune John Gray, ami de Wilde, plus tard devenu prêtre. Le jeune homme d'une grande beauté a vraisemblablement été l'inspirateur du portrait ou en tout cas, celui à qui la première version était dédiée. Ellmann suggère d'ailleurs que « c'est pour lui faire la cour que Wilde donna au héros de son roman le nom de Gray, moins sans doute pour désigner un modèle que pour flatter le jeune homme en l'invitant à s'identifier à Dorian[521] ». Il cite également une lettre de Lionel Johnson du 5 février 1891 : « J'ai beaucoup sympathisé avec l'original de Dorian, un certain John Gray, un jeune homme du Temple qui paraît quinze ans alors qu'il en a trente [vingt-cinq en fait][522] ». Mais le héros de Wilde ne se prénomme pas John. En effet, son auteur lui attribue un prénom à l'origine bien plus obscure et mystérieuse pour les victoriens. Paul Cartledge explique l'étymologie de ce prénom :

> 'Dorian' est bien sûr sans aucun doute possible et sans ambigüité d'origine grecque puisqu'il s'agit de l'adjectif et du substantif anglais utilisés pour faire référence à l'un des principaux groupes ethniques, ou plus précisément linguistiques et culturels parmi les peuples grecs de l'Antiquité, les doriens.[523]

À partir de ces considérations, Emmanuel Vernadakis étudie l'association des deux noms. Selon lui, l'origine grecque du prénom témoigne de l'admiration de Wilde pour l'hellénisme, et peut se traduire par don ou cadeau. Dorian est un cadeau empoisonné, dont le nom « Gray » symbolise la limite entre le bien et le mal, le blanc et le noir, telle que cette distinction existe dans le manichéisme

---

[520] Oscar WILDE, *Oscar Wilde*, *op. cit.*, p. 1661.

[521] Richard ELLMANN, *Oscar Wilde*, *op. cit.*, p. 340.

[522] *Ibid.* Les remarques entre crochets sont celles d'Ellmann.

[523] Paul CARTLEDGE, *Spartan Reflections*, Londres : Duckworth, 2001, p. 182. « 'Dorian' is of course unquestionably and unambiguously *d'origine grecque* being the English adjective and substantive used to refer to one of the main ethnic, or more precisely, linguistic and cultural groupings of the ancient Greek people, the Dorians. »

chrétien traditionnel entre Dieu et le Diable. Vernadakis écrit : « Le blanc et le noir dont le gris est la fusion, rattachent Gray au système chrétien où ces couleurs sont des représentations conventionnelles du bien et du mal[524] ». Au lieu d'être bon ou mauvais, blanc ou noir, Dorian se situe à la frontière, dans la zone grise qui fait de lui un être mauvais au visage d'ange mais aussi un être dont les élans de moralité sont freinés par l'incapacité d'autrui à saisir sa vraie nature. En vendant son âme au diable pour que le portrait vieillisse à sa place, Dorian scelle un pacte digne de Don Juan ou de Faust, une alliance qui fait de lui un individu aveuglé par le regard que les autres portent sur lui. Vernadakis va encore plus loin dans son analyse du nom du héros et ajoute :

> C'est en cela que Dorian Gray diffère des autres personnages auxquels il ressemble, de tous les romans dont il reflète l'intrigue. Ni Poe, ni Gautier, ni Balzac et encore moins Huysmans n'avaient songé à la création d'un personnage allégorique aussi *creux* de l'ampleur de Dorian Gray.[525]

En faisant de Dorian Gray un personnage entre le bien et le mal, sans réelle volonté propre, Wilde le transforme en réceptacle rempli des idées de Henry Wotton[526] et des influences sociales qui placent la beauté au-dessus de tout en y associant, à tort la vertu. À dire vrai, il semble que le portrait lui-même devienne plus vrai que Dorian, plus signifiant. Dorian, en tant qu'être humain apparaît sous les traits d'une silhouette vide.

---

[524] Emmanuel VERNADAKIS, « Réflexions sur la poétique du titre The Picture of Dorian Gray (1890) d'Oscar Wilde », *Rue des beaux arts*, n° 23, décembre 2009.

[525] *Ibid.*

[526] Le nom de Lord Henry Wotton, très fréquemment abrégé en « Harry » est lui aussi très fortement signifiant : « Old Harry » est une des appellations traditionnelles du diable. Nous nous rapportons à ce propos à l'analyse du roman dans l'article de : Julian HAWTHORNE, « The Romance of the Impossible », *Lippincott's Monthly Magazine*, xlvi, septembre 1890, p. 414. « Be that as it may, Lord Harry plays the part of Old Harry in the story, and lives to witness the destruction of every other person in it. He may be taken as an imaginative type of all that is most evil and most refined in modern civilization,– a charming, gentle, witty, euphemistic Mephistopheles, who deprecates the vulgarity of goodness, and muses aloud about 'those renunciations that men have unwisely called virtue, and those natural rebellions that wise men still call sin'. »

17.4. **L'inconstance du nom**

La symbolique des noms dans les œuvres de Wilde est également présente dans *The Importance of Being Earnest* et devient même le sujet principal de la pièce. Les deux personnages masculins, Jack et Algernon, mènent chacun de leur côté une double vie, dans laquelle ils adoptent un pseudonyme. La supercherie est d'abord révélée au sujet de Jack, qu'Algernon connait sous le prénom de Constant, mais dont le porte-cigarette est gravé au nom de « Jack ». Algernon s'exclame :

> Je vous ai présenté à tout le monde comme vous appelant Constant. Vous répondez au prénom de Constant. Vous avez une tête à vous appeler Constant. Vous êtes l'homme à l'air le plus constant que j'aie jamais rencontré. Il est parfaitement absurde de prétendre que vous ne vous appelez pas Constant. C'est marqué sur vos cartes de visite.[527]

Puisque « c'est marqué », Algernon ne conçoit pas qu'il soit possible de remettre en doute l'identité et le nom de son ami. Pourtant celui-ci rétorque : « je m'appelle Constant à la ville et Jack à la campagne[528] ». Cette pièce de Wilde repose entièrement sur le jeu sur les noms et les identités. À défaut de parvenir à l'exploit accompli par Jekyll qui change de peau, Jack Worthing se contente de changer de nom. Après avoir avoué que son vrai nom est Jack, il explique qu'il est le tuteur de la jeune Cecily et qu'il s'est inventé un frère cadet prénommé Constant pour pouvoir mener une vie moins morale lorsqu'il est à Londres. Alors que sous le nom de Jack, il est un tuteur responsable aux valeurs morales incontestables, il se transforme en jeune homme moderne, aux mœurs plus légères, lorsqu'il prend le nom de Constant. Il dit alors à Algernon :

> JACK : Écoutez, je ne peux pas dîner au Savoy. Je leur dois près de sept cents livres. Ces gens-là s'acharnent contre moi à coups de condamnations et de tracasseries. Ils m'empoisonnent la vie.
> ALGERNON : Mais pourquoi diable ne les payez-vous pas, vous avez de l'argent à foison !

---

[527] Oscar WILDE, *Oscar Wilde*, *op. cit.*, p. 1441. « Ihave introduced you to every one as Ernest. You answer to the name of Ernest. You look as if your name was Ernest. You are the ost earnest-looking person I ever saw in my life. It is perfectly absurd your saying that your name isn't Ernest. It's on your cards ». [p. 361]

[528] *Ibid.* « my name is Ernest in town and Jack in the country ». [p. 361]

> JACK : Oui, mais Constant, lui, n'en a pas, et je dois maintenir la réputation de Constant. Constant est un de ces types qui ne paient jamais leurs notes. Il reçoit une assignation en justice au moins une fois par semaine.[529]

Grâce à cette double identité, Constant se permet des folies auxquelles Jack se refuse. Cette première révélation en entraîne une seconde, de la part d'Algernon :

> Vous avez inventé un frère cadet très utile qui s'appelle Constant, afin de pouvoir venir à Londres aussi souvent que vous en avez envie. J'ai inventé un inestimable malade chronique qui s'appelle Bunbury, afin de pouvoir me rendre à la campagne chaque fois que je le souhaite.[530]

Mais l'aveu de ces multiples identités n'est qu'une première partie des rebondissements qui rythment la pièce. L'importance des noms, la signification des appellations, comme nous avons pu le voir dans le cas de Jekyll et Hyde ou de Dorian Gray, est renforcée par l'absurde idée de Gwendolyn, la jeune femme dont Jack est amoureux : celle-ci ne conçoit d'épouser qu'un jeune homme prénommé Constant. Elle explique à Jack que cette idée fixe lui vient du fait que, selon elle, le prénom Constant reflète la constance de celui qui le porte. « Il y a quelque chose dans ce prénom qui inspire une confiance absolue[531] », ajoute-elle. Alors que Jack s'inquiète d'une telle idée, il insiste pour savoir si la jeune femme consentirait à épouser un homme prénommé Jack. Sa réponse résume fort bien l'attitude de la jeune femme vis-à-vis de l'apparence des mots :

> Non, il y a très peu de musicalité dans ce prénom de Jack, si tant est qu'il y en ait une. Il ne suscite aucune émotion, et ne produit absolument aucune vibration… J'ai connu plusieurs Jack, et ils étaient tous sans exception d'une banalité plus qu'ordinaire. D'ailleurs, c'est bien connu, Jack est le diminutif de John ! Et je plains la femme qui serait mariée à un homme qui

---

[529] *Ibid.*, p. 1443.
« JACK : Well, I can't dine at the Savoy. I owe them about £700. They are always getting judgments and things against me. They bother my life out.
ALGERNON : Why on earth don't you pay them? You have got heaps of money.
JACK : Yes, but Ernest hasn't, and I must keep up Ernest's reputation. Ernest is one of those chaps who never pays a bill. He gets writted about once a week. » [p. 362]

[530] *Ibid.* « You have invented a very useful younger brother called Ernest, in order that you may be able to come up to town as often as you like. I have invented an invaluable permanent invalid called Bunbury, in order that I may be able to go down into the country whenever I choose. » [p. 362]

[531] *Ibid.*, p. 1448. « There is something in that name that inspires absolute confidence. » [p. 366]

> s'appellerait John. Elle aurait avec lui une vie d'un ennui mortel. Elle ne pourrait sans doute jamais connaître le plaisir exaltant d'un seul moment de solitude. Non, le seul prénom qui soit une valeur sûre, c'est Constant.[532]

Pour Gwendolyn, le prénom de son fiancé est le reflet de son caractère. Ainsi, elle n'envisage pas d'épouser un Jack, ce qui effraie le faux Constant. Seules les apparences comptent pour Gwendolyn, elle insiste d'ailleurs pour que Jack la demande en mariage genou à terre et espère qu'il la regardera toujours avec autant d'amour, surtout en public. Ces remarques montrent à merveille la superficialité du personnage qui s'attache tout autant aux convenances et aux apparences qu'aux sentiments qu'elle partage avec Jack. Caricature de la société victorienne, *The Importance of Being Earnest* met l'accent sur l'existence de codes et de vérités préétablies, d'un fonctionnement d'une société qui s'attache démesurément au paraître. Lorsque Lady Bracknell est informée des vœux de Gwendolyn et Jack, elle montre son dévouement de « mère pleine d'une affection véritable[533] » en questionnant le jeune homme sur non pas sur son amour pour Gwendolyn, mais sur ses occupations, ses origines et ses revenus. Lorsqu'elle apprend que Jack n'a pour seule famille que le sac de voyage en cuir noir dans lequel on l'a trouvé à la consigne de la gare Victoria et que son nom de famille n'est que la destination inscrite sur le billet de train de l'homme qui l'a trouvé, Lady Bracknell fait remarquer à Jack qu'il ferait bien de se trouver une famille, ce à quoi Jack répond qu'il peut lui présenter le sac. Cet épisode particulièrement amusant de la pièce reflète l'intérêt de Gwendolyn et de sa mère pour le contexte social dans lequel se trouve Jack plutôt que pour sa propre personne. Le prénom et le nom ont toute leur importance dans la pièce. Ils deviennent l'intérêt central car c'est par eux qu'il semble qu'on puisse juger de l'identité et de la valeur d'un individu.

---

[532] *Ibid.*, p. 1449. « No, there is very little music in the name Jack, if any at all, indeed. It does not thrill. It produces absolutely no vibrations…. I have known several Jacks, and they all, without exception, were more than usually plain. Besides, Jack is a notorious domesticity for John! And I pity any woman who is married to a man called John. She would have a very tedious life with him. She would probably never be allowed to know the entrancing pleasure of a single moment's solitude. The only really safe name is Ernest. » [p. 366]

[533] *Ibid.*, p. 1452. « a really affectionate mother ». [p. 368]

Le personnage de Constant, qu'a inventé Jack, finit par prendre vie : Algernon s'approprie l'identité de Constant – qui n'a jamais été vu à la campagne – pour faire la connaissance de la charmante Cecily. C'est aussi le moment que choisit Jack pour mettre un terme à la supercherie et faire croire à la maisonnée que le jeune frère infréquentable est mort. Dans cet enchaînement de quiproquos, où Algernon fait la cour à Cecily, où Jack reçoit Gwendolyn, les deux jeunes femmes connaissent leur prétendant sous le même prénom de Constant. Gwendolyn est tombée amoureuse d'un prénom, Cecily d'un homme séduisant dont on parle tout le temps. Cette dernière entretient un rapport très particulier avec l'imaginaire puisqu'elle explique à Algernon qu'elle était déjà amoureuse de lui avant de le rencontrer et qu'elle a noté dans son journal intime les détails de leur relation amoureuse, leurs fiançailles, leurs ruptures, leur réconciliation ainsi que les petits cadeaux que la jeune fille dit avoir reçus de ce prétendant imaginaire qui vient de prendre vie devant elle. Pourtant, il est bien impossible de partager une identité, et lorsque Constant existe à la ville sous les traits de Jack et à la campagne sous ceux d'Algernon, le personnage encombrant devient le fiancé des deux jeunes femmes alors qu'il n'existe pas à proprement parler. Les deux femmes échangent leur journal intime pour constater avec étonnement et effroi que ce très cher Mr. Constant Worthing a demandé chacune d'elles en mariage. Lorsqu'après un enchaînement rocambolesque de situations exquises la supercherie est révélée, Gwendolyn s'exclame : « Je crains qu'il ne soit très clair, Cecily, que ni l'une ni l'autre nous ne sommes fiancées à qui que ce soit[534] ». Mais le jeu du langage et des noms ne s'arrête pas là et la pièce se résout par la découverte fortuite de l'identité de Jack : l'enfant trouvé dans un bagage n'avait pas été abandonné mais accidentellement perdu, est le frère d'Algernon, et répond au doux prénom de Constant. Et Jack de remarquer : « c'est un coup terrible pour un homme de découvrir que toute sa vie, il n'a rien dit d'autre que la vérité[535] ». C'est en effet un coup terrible puisque les deux jeunes gens se complaisaient dans

[534] *Ibid.*, p. 1501. « I am afraid it is quite clear, Cecily, that neither of us is engaged to be married to any one. » [p. 402]

[535] *Ibid.*, p. 1525. « it is a terrible thing for a man to find out suddenly that all his life he has been speaking nothing but the truth. » [p. 418]

cette double identité : dans la pièce, tout s'explique, aucun mystère ne survit aux quiproquos et c'est en réalité grâce aux supercheries et aux mensonges des deux hommes que la vérité de leur identité finit par être révélée au grand jour. Langage et identité se complètent et se renforcent. Si l'identité fait le langage, c'est ce dernier qui permet de cacher, découvrir ou protéger l'identité.

Chapitre 18 :
Miroirs, masques et costumes : quand le fictif devient vrai

Le langage permet donc de renverser ou de modifier les codes de la réalité, les noms peuvent définir ce que nous sommes. Il en va de même pour les apparences. Á ce point de notre étude, nous pouvons penser que la vérité du *moi* est questionnée par et dans la langue, et que d'une façon similaire, cette vérité est questionné par et dans les masques. Nous avons déjà abordé ce thème du masque en ce qui concerne Wilde car le nom du dandy est indissociable du masque qu'il arbore. Au-delà des mots, l'image que l'on donne de soi, de manière volontaire ou non, est la représentation de l'individu dans le réel. Se mettre en scène, se représenter, c'est revêtir un costume et un masque qui donnent à voir celui que l'on voudrait être. Que ce soit dans la littérature ou dans la vie réelle, les apparences peuvent être trompeuses ou bien, au contraire, être le miroir exact de l'âme. Dans ce contexte, le fait de revêtir un costume peut devenir le moyen de se révéler.

18.1. **Le masque de l'innocence**

La question de la distinction entre le vrai et le fictif, soulève un autre problème d'importance : celui de la place du beau et du laid, des apparences dans la littérature et dans la vie. En effet, l'attitude instinctive de l'être humain le pousse à assimiler le beau à ce qui est vrai et bon. Pourtant, le beau n'est que l'apparence qui s'offre aux sens et cette apparence est toujours décriée comme étant trompeuse. Nous nous trouvons alors face à un paradoxe qu'illustre Oscar Wilde dans *The Picture of Dorian Gray*. Confrontés aux apparences, les attitudes ambivalentes des personnages illustrent ce problème qui se délite, cette confusion entre surface et profondeur, entre apparence et vrai qui s'estompe petit à petit.

La lecture de *The Picture of Dorian Gray* nous confronte à ce règne des apparences. Qu'est-ce qui est beau ? Qu'est ce qui est laid ? Nous avons déjà abordé cette question à travers une analyse philosophique et théorique, mais

comment appliquer ces définitions au héros du roman d'Oscar Wilde ? Si la beauté est l'expérience du plaisir et la laideur celle du déplaisir, il convient de considérer ces manifestations de l'apparence dans le monde visible que propose *The Picture of Dorian Gray*. Nous devons alors nous intéresser à la relation qu'ils établissent avec les valeurs morales victoriennes.

Ce qui fait de *The Picture of Dorian Gray* le roman parfait pour discuter du sujet du beau et du laid et de leur rapport avec la distinction entre vrai et fictif, c'est qu'il propose une distinction tangible entre les attributs du corps et de l'âme. En effet, les crimes dont Dorian se rend coupable deviennent matériellement visibles à travers la représentation de son âme qu'est le tableau. Chaque fois qu'il brise le cœur d'une jeune femme, mène une vie de débauche, menace ses ennemis, ou plonge profondément dans les méandres d'une vie de péchés et de plaisirs honteux, son apparence lui permet de n'être suspecté d'aucun crime. Pourtant, sur le portrait en pied de Dorian, ses traits sont altérés et la corruption apparaît sur la toile. Dans le roman, Oscar Wilde lie la beauté et la jeunesse aux valeurs du bien, et la laideur à ce qui est corrompu et honteux. Le récit est également un conte qui met en garde contre les dangers de la beauté et les apparences trompeuses. Le fictif et le vrai se confondent en se réduisant à une affaire d'apparences. Dorian, le bel éphèbe au-dessus de tout soupçon, devient la marionnette diabolique de celui que nous avons identifié comme étant un apprenti sorcier, un illusionniste de la science.

À travers l'éloge de la jeunesse et de la beauté, Wilde s'attire les foudres du victorien bien pensant pour qui le personnage de Dorian ressemble dangereusement à un être sans scrupule, et dont la relation particulière avec Basil, puis avec Henry, dérange. Pris comme témoignage de son esprit perverti et de son penchant pour la débauche homosexuelle, *The Picture of Dorian Gray* tient une place centrale dans le procès d'Oscar Wilde qui débute en 1895. Œuvre de fiction, il est tenu comme preuve du caractère et des idées de Wilde. Mais une œuvre de fiction est-elle toujours le miroir des opinions de l'artiste ? C'est en tout cas ce que soutint Edward Carson, l'avocat de Lord Queensberry, à travers sa démonstration de l'influence néfaste de Wilde sur les jeunes gens. Au lieu de s'appuyer uniquement sur des faits et des témoignages, l'avocat de Queensberry

s'attaque à Wilde à travers la lecture et l'analyse de passages du roman, tentant ainsi de prouver le caractère de Wilde et son éloge des relations entre hommes. Non seulement le roman met en avant une relation ambigüe entre Dorian et Basil puis une attirance particulière entre Dorian et Henry, mais la préface de *The Picture of Dorian Gray* énonce également qu' « il n'existe pas de livre moral ou immoral[536] ». Si Wilde se défend de toute mauvaise influence et insiste sur le caractère platonique des relations qui l'unissent à ses amis, il reconnaît néanmoins que « l'amour qui n'ose dire son nom[537] » ressemble à la relation qu'entretenaient les maitres grecs avec leurs disciples : Wilde apparente la relation grecque d'homme à homme comme un hommage rendu par la sagesse à la beauté.

Comme nous l'avons vu à la lecture de *Plato and Platonism* de Walter Pater, la philosophie de Platon célèbre la beauté et la jeunesse et considère la beauté comme un gage de bonté et de vertu : si le corps est agréable, l'âme l'est aussi. Cette idée est largement reprise par Wilde dans *The Picture of Dorian Gray*, où il proclame la suprématie de la jeunesse. Basil l'exprime en ces termes :

> Inconsciemment, il définit pour moi les grandes lignes d'une école nouvelle, d'une école qui réunira en elle toute la passion de l'esprit romantique et toute la perfection de l'esprit grec. L'harmonie de l'âme et du corps – comme cela est immense ! Dans notre folie, nous les avons séparés l'un de l'autre, et avons inventé un réalisme vulgaire, une idéalité vide.[538]

Basil croit avec ferveur que la beauté de Dorian reflète la pureté de son âme ; et c'est en effet le cas au début du roman.

L'attente que Wilde instaure dans le récit rend d'autant plus intrigante l'apparition du jeune homme. En effet, on ne rencontre pas le personnage principal dès le départ, même si son portrait devient de plus en plus clair au fil de la discussion entre Basil et Henry. C'est donc le portrait qui est présenté en

---

[536] *Ibid.*, p. 348. « There is no such thing as a moral or an immoral book. » [p. 17]

[537] Terme tiré d'un vers du poème « Two Loves », paru en 1894 dans *The Chameleon* (1894), écrit par le compagnon d'Oscar Wilde, Lord Alfred Douglas.

[538] Oscar WILDE, *Oscar Wilde*, *op. cit.*, p. 358. « Unconsciously he defines for me the lines of a fresh school, a school that is to have in it all the passion of the romantic spirit, all the perfection of the spirit that is Greek. The harmony of soul and body – how much that is! We in our madness have separated the two, and have invented a realism that is vulgar, an ideality that is void. » [p. 24]

premier : la *première impression*, celle de l'apparence extérieure, est ici renforcée car elle est celle que provoque non pas le personnage lui-même, mais la représentation de celui-ci. « Le portrait en pied d'un jeune homme d'une beauté extraordinaire[539] » est dévoilé avant le modèle. Le portrait peint est en lui-même une fiction. Dès le début, Dorian a le statut d'une fiction qui s'avérera, au fond, indistincte de la réalité de sa vie. Toujours pour repousser le moment du récit où Dorian sera autre chose qu'une apparence, Wilde choisit de faire en sorte que les personnages échangent des banalités sous la forme d'une discussion formelle stéréotypée au sujet d'une connaissance commune. Ce dialogue permet de se concentrer sur la description de Dorian à travers le regard de Henry :

> Lord Henry le regarda. Oui, il était sans nul doute merveilleusement beau, avec ses lèvres vermeilles finement ciselées, ses yeux bleus pleins de franchise, les boucles d'or de ses cheveux. On lisait sur son visage un quelque chose qui inspirait une confiance immédiate. Il respirait toute la candeur de la jeunesse. On sentait qu'il avait réussi à se préserver de la souillure du monde.[540]

Lorsque le lecteur *voit* Dorian, il ne peut qu'être enchanté : sa beauté est à la hauteur de l'admiration que lui porte Basil. Il ressemble à une jeune vierge, il est pur et innocent ; Henry va même jusqu'à penser que cela le rend creux, au moment où il voit le portrait :

> […] la beauté, la beauté véritable, se termine là où commence l'expression intellectuelle. L'intelligence est par elle-même une forme d'exagération, et détruit l'harmonie de n'importe quel visage. Dès l'instant où l'on s'assied pour penser, on n'est plus que nez, que front, bref, quelque chose d'horrible. […] Votre jeune et mystérieux ami, […] ne pense jamais.[541]

Alors que Basil associait la beauté de Dorian à sa bonté et à son innocence, Henry se contente de voir un être beau et complètement dénué d'intelligence, « un

---

[539] *Ibid.*, p. 351. « the full-length portrait of a young man of extraordinary personal beauty ». [p. 18]

[540] *Ibid.*, p. 363. « Lord Henry looked at him. Yes, he was certainly wonderfully handsome, with his finely-curved scarlet lips, his frank blue eyes, his crisp gold hair. There was something in his face that made one trust him at once. All the candour of youth was there, as well as all youth's passionate purity. One felt that he had kept himself unspotted from the world. » [p. 27]

[541] *Ibid.*, p. 351. « Beauty, real beauty, ends where an intellectual expression begins. Intellect is in itself a mode of exaggeration, and destroys the harmony of any face. The moment one sits down to think, one becomes all nose, or all forehead, or something horrid. […] Your mysterious young friend […] never thinks. » [p. 19]

être sans cervelle, très beau[542] » L'apparence de Dorian en fait un être purement décoratif. Il faut également remarquer que la description qui en est faite lui donne l'aspect d'une jeune fille : il est blond, a les yeux bleus, des lèvres rouges et il rougit. Dorian n'est qu'une charmante petite chose qui attise le désir. En ce sens, nous avons affaire à un être dont les caractéristiques physiques, c'est-à-dire l'aspect réel, prennent le pas sur les caractéristiques intellectuelles ou morales qui pourraient lui être attribuées. Une beauté vide, une réalité vide de vérité et de sens, voilà la manière dont nous est présenté Dorian.

18.2. **L'épiphanie de Dorian : le règne des apparences**

Face à cette absence de sens, le personnage de Lord Henry qui apporte la stimulation scientifique et l'impulsion diabolique du pacte – sans toutefois le savoir – vante à Dorian les grands mérites de la beauté, de l'apparence physique au détriment de la valeur morale ou de la valeur intellectuelle. Dans le passage qui suit, Henry fait l'éloge de la beauté de Dorian :

> Un jour, quand vous serez vieux, flétri et laid, quand les pensées auront marqué votre front de leurs rides, et que la passion aura marqué vos lèvres de ses feux hideux, vous l'éprouverez, vous l'éprouverez atrocement. Pour le moment, où que vous alliez, vous charmez le monde entier. […] Pour moi, la Beauté est la merveille des merveilles. […] Vous ne disposez que de quelques années pour vivre réellement, parfaitement, pleinement. Quand votre jeunesse s'en ira, votre beauté s'en ira avec elle, et vous découvrirez alors qu'il n'y a plus de triomphes en réserve pour vous, ou vous devrez vous contenter de ces triomphes médiocres que le souvenir de votre passé rendra plus amers à votre cœur que des défaites. […] Avec la personnalité qui est la vôtre, il n'est rien que vous ne puissiez faire. Le monde vous appartient, le temps d'une saison… […] Mais nous ne récupérons jamais notre jeunesse. La pulsation de joie qui bat en nous quand nous avons vingt ans s'engourdit. Nos membres nous font défaut, nos sens se décomposent. Nous dégénérons, et devenons des pantins hideux, hantés par le souvenir des passions qui nous ont trop effrayés, et des tentations exquises auxquelles

[542] *Ibid.* « some brainless, beautiful creature ». [p. 19]

> nous n'avons pas eu le courage de céder. Jeunesse ! jeunesse ! Il n'y a absolument rien en ce monde que la jeunesse ![543]

Après ce discours, Dorian – qui n'a rien pu faire d'autre qu'écouter parce qu'il posait pour Basil – a une révélation : la signification et l'existence de sa propre beauté lui sont révélées. La conséquence de cette épiphanie s'avère dramatique. Choqué, troublé au plus profond de son être, le jeune homme fragile et innocent subit l'influence de Henry. Il prend conscience de l'impact du temps, de la volatilité du monde sensible et de la propension sociale à juger sur les apparences.

À travers cette épiphanie, c'est un thème récurrent qui nous apparaît : celui de l'importance de l'autre. En étant beau, Dorian s'attire les bonnes grâces des autres, de la société en général, car, à l'instar de Mr Hyde, son physique n'est pas le reflet de l'être amoral et profondément vil qu'il devient par la suite. Le sentiment de dégoût que nous avons évoqué en parlant de Hyde ne se retrouve pas face à Dorian ; pourtant, l'un comme l'autre commettent des actes immoraux et répréhensibles. Le faux et l'apparence sont au cœur du *Portrait de Dorian Gray* ; en effet, Basil est troublé lors de sa première rencontre avec le jeune homme au point de ne pas pouvoir l'aborder. L'apparence de Dorian devient le reflet de toutes les attentes de Basil lorsqu'il explique à Henry :

> Quand nos regards se croisèrent, je me sentis pâlir. Une étrange sensation de terreur s'empara de moi. Je sus que je me trouvais face à quelqu'un dont la personnalité était en elle-même si fascinante que, si je laissais les choses

[543] *Ibid.*, p. 369-370. « Some day, when you are old and wrinkled and ugly, when thought has seared your forehead with its lines, and passion branded your lips with its hideous fires, you will feel it, you will feel it terribly. Now, wherever you go, you charm the world. […] To me, beauty is the wonder of wonders. […] You have only a few years in which to live really, perfectly, and fully. When your youth goes, your beauty will go with it, and then you will suddenly discover that there are no triumphs left for you, or have to content yourself with those mean triumphs that the memory of your past will make more bitter than defeats. […] With your personality there is nothing you could not do. The world belongs to you for a season....[…] We never get back our youth. The pulse of joy that beats in us at twenty becomes sluggish. Our limbs fail, our senses rot. We degenerate into hideous puppets, haunted by the memory of the passions of which we were too much afraid, and the exquisite temptations that we had not the courage to yield to. Youth! Youth! There is absolutely nothing in the world but youth! » [p. 31]

> aller leur cours, elle absorberait tout mon être, toute mon âme, et jusqu'à mon art.[544]

Parler de personnalité alors que Basil a seulement vu Dorian résume tout à fait le paradoxe du roman : c'est tout autant l'attitude des autres que le caractère de Dorian qui poussent ce dernier à choisir la facilité et tromper par sa beauté.

La situation se répète lorsque Dorian rencontre Sybil Vane. Il la voit sur scène, et est fasciné par sa beauté et son jeu d'actrice. Sous le maquillage, les costumes et le rôle lui-même, Dorian aime la beauté de Sybil plus que Sybil elle-même. L'amour qu'ils ressentent l'un pour l'autre repose uniquement sur les apparences. Lorsque Sybil joue, elle est belle : elle est Juliette, Imogène, Rosalinde, mais elle n'est *jamais* Sybil ; d'ailleurs Henry demande à Dorian : « Quand donc est-elle Sybil Vane ? » et Dorian de répondre : « Jamais[545] ». En demandant la jeune fille en mariage, c'est l'image de la jeune fille que Dorian convoite. Tout comme Basil admire la pureté de Dorian à cause de son apparence, Dorian perçoit la pureté de sa future épouse à travers la douceur de son visage, de ses sourires et la perfection de son jeu. Il refuse également d'entendre parler de son passé, de sa *vraie* vie. Dorian remarque d'ailleurs que « les femmes ordinaires n'excitent jamais l'imagination. Elles sont limitées à leur siècle[546] ». De son côté, Sybil agit de la même façon : le Prince Charmant qu'elle voit en Dorian n'a que l'aspect d'un prince charmant mais la jeune actrice admire cette image. Il faut remarquer au sujet de Sybil qu'elle représente le pendant féminin de Dorian : elle semble n'avoir aucune personnalité et se contente de se *remplir*, en quelque sorte, du rôle qu'elle joue. En endossant le costume de Juliette, elle devient effectivement Juliette. Ce n'est qu'au moment où elle vit *sa propre vie* que Sybil perd tout l'attrait qu'elle avait aux yeux de Dorian. Elle devient vide car sa vie réelle n'avait pas commencé, et elle ne peut plus non plus jouer car elle est

---

[544] *Ibid.*, p. 354. « When our eyes met, I felt that I was growing pale. A curious sensation of terror came over me. I knew that I had come face to face with someone whose mere personality was so fascinating that, if I allowed it to do so, it would absorb my whole nature, my whole soul, my very art itself. » [p. 21]

[545] *Ibid.*, p. 400. « When is she Sybil Vane? » « Never. » [p. 51]

[546] *Ibid.*, p. 397. « Ordinary women never appeal to one's imagination. They are limited to their century. » [p. 49]

envahie par les sentiments qu'elle ne connaissait que sur scène avant la prise de conscience que provoque Dorian. C'est là que le discours d'Oscar Wilde dans la préface se fait entendre à nouveau : « Ceux qui plongent sous la surface le font à leurs risques et périls[547] ». Le voile qui recouvre la vérité est très épais dans *The Picture of Dorian Gray* : il recouvre quelque chose qui n'a rien à voir avec la représentation qu'il offre au monde. Cette fausse identité, que de nombreux personnages du roman semblent revêtir, est le moyen de contourner une vérité morne et mortelle : Dorian est méchant et laid, Henry ne parvient pas à vivre lui-même ce qu'il vit à travers les autres, Basil peint le désir qu'il refoule, Sybil joue des sentiments qu'elle ne connaît pas. Dans cette ronde faite de faux-semblants et de masques, le fictif qui s'assimile ici au faux est à son paroxysme : c'est sur lui que reposent l'intrigue et l'intérêt du roman.

Pourtant, nous ne souhaitons pas donner à penser qu'Oscar Wilde fait de Dorian Gray un personnage haïssable, mauvais et calculateur. Au contraire, au début du roman, il est tout à fait innocent et cette innocence perdure jusqu'à un certain point. Ni la jeunesse ni la malignité n'expliquent le comportement de Dorian : c'est plutôt l'opportunité qu'il découvre en comprenant le sort qui le lie au portrait qui le pousse à oser. À plusieurs reprises, Dorian tente de se raisonner, de reprendre le contrôle de sa vie et de redonner à la toile l'éclat de son premier jour. Pourtant, c'est l'attitude des êtres qui entourent Dorian qui encourage le jeune homme à progresser dans sa déchéance. Ses tentatives de se confier à Basil et à Henry s'avèrent infructueuses car ses deux interlocuteurs sont incapables de voir ce qui se trouve « sous la surface ». Oscillant entre le désir de bien faire et la tentation de rester impuni, Dorian devient en lui-même paradoxal. Après une brève crise morale, il cède à la facilité d'une vie sans contrainte. Il commence par penser qu' « il ne pécherait pas. Le portrait, altéré ou non, serait pour lui

[547] *Ibid.*, p. 348. « Those who go beneath the surface do so at their peril. » [p. 17]

l'emblème visible de sa conscience. Il résisterait à la tentation[548] ». Pourtant, ses bonnes résolutions volent en éclat et l'immoralité triomphe :

> Ce portrait serait pour lui le plus magique des miroirs. Comme il lui avait révélé son corps, il lui révélerait son âme. […] Pas une seule des fleurs de sa beauté ne se fanerait jamais. Pas une seule pulsation de sa vie ne se ralentirait jamais. Comme les dieux des Grecs, il resterait fort, agile et joyeux. Qu'importait ce qui arriverait à l'image en couleurs peinte sur la toile ? Il serait à l'abri.[549]

Le roman devient une lutte entre le bien et le mal, entre le désir de Dorian de laver ses péchés et celui de choisir la voie facile qui ne tache de sang que les mains d'un *autre* sur la toile. À chaque prise de conscience de Dorian, à chaque tentative de revenir sur le chemin de la civilisation et de la moralité, Henry est là, prêt à distiller ses mots empoisonnés dans le cœur et l'esprit de Dorian. De la même manière, Dorian se confie à une jeune femme qui, de façon assez spectaculaire, fait le portrait de ce qui lui semble être le mal. Elle rit et dit à Dorian « que les gens méchants [sont] toujours très vieux et très laids[550] ». C'est parce qu'il est insoupçonnable que Dorian continue à faire le mal.

Ainsi, si Stevenson nous offre le portrait d'un Mr Hyde dont l'âme est aussi laide que son apparence physique, Wilde, à l'inverse, montre le paradoxe que crée la distanciation établie entre l'âme et le physique, entre la beauté et la bonté, entre le vrai de l'âme et le faux de l'apparence. Wilde le dandy, le maître des apparences, donne ainsi naissance à un être qui ne vit que pour la beauté et le plaisir, un être qui nous rappelle d'ailleurs étrangement la conclusion de *The Renaissance* et les conseils épicuriens de Walter Pater. D'ailleurs, il devient de plus en plus difficile de distinguer avec certitude le vrai du fictif dans *The Picture of Dorian Gray,* le signifiant du signifié : Dorian Gray est-il plus « vrai » que la

---

[548] *Ibid.*, p. 437. « He would not sin. The picture, changed or unchanged, would be to him the visible emblem of conscience. He would resist temptation. » [p. 75]

[549] *Ibid.*, p. 451. « This portrait would be to him the most magical of mirrors. As it had revealed to him his own body, so it would reveal to him his own soul. […] Not one blossom of his loveliness would ever fade. Not one pulse of his life would ever weaken. Like the gods of the Greeks, he would be strong, and fleet, and joyous. What did it matter what happened to the coloured image on the canvas? He would be safe. » [p. 84]

[550] *Ibid.*, p. 558. « wicked people [are] always very old and very ugly. » [p. 156]

toile car il est vivant, ou le portrait tend-il à outrepasser les apparences en devenant la vraie représentation du vrai Dorian ? Alors que le tableau est habituellement une représentation, c'est-à-dire le fictif, la copie d'un original qui existe dans la réalité, il devient au contraire la représentation vraie et unique de Dorian Gray telle que son apparence devrait le révéler. Signifiant et signifié sont séparés, dissociés, et cette dichotomie signifie que le *moi* devient lieu d'indifférenciation.

18.3. **Le fantôme acteur, ou le vrai masque du fictif**

En ce qui concerne le fantôme qui peine à hanter Canterville convenablement, il éprouve le besoin d'associer à son état de non-vivant un aspect théâtral qui renforce ce qu'il est. Le fantôme ne se contente pas d'être effrayant par sa seule existence, il endosse différents rôles pour accomplir son « unique raison d'être[551] », comme il l'explique à Virginia, la jeune demoiselle Otis, seul personnage du conte à posséder suffisamment d'empathie pour comprendre et aider le fantôme. Ce dernier n'est à court d'idées pour effrayer la famille américaine qu'après avoir endossé tous les costumes qui l'ont rendu célèbre par le passé. Wilde insiste sur le caractère particulièrement théâtral des apparitions fantomatiques : chaque costume se rapporte à une sorte de drame théâtral, dans lequel le fantôme n'est plus le spectre de Sir Simon, assassin condamné à mourir de faim, mais tout à tour « Ruben le Rouge », « Gabaon le Lugubre », « Daniel le Muet », « Martin le Maniaque », « Isaac le Noir[552] » et bien d'autres. Si le fantôme attribue à chaque costume ou chaque aspect qu'il revêt un nom de scène, il le complète d'un sous-titre, comme le serait une vraie pièce de théâtre : « Ruben le Rouge ou le Bambin étranglé » et « Gabaon le Lugubre, le vampire de Bexley

[551] *Ibid.*, p. 85. « only reason for existing » [p. 196]

[552] *Ibid.*, p. 74-77-81.

Morr » lui paraissent d'ailleurs être ses « représentations les plus célèbres » et il y repense comme le « véritable artiste[553] » qu'il veut être.

Les masques et les costumes sont ce qui permet au fantôme de se sentir effrayant, et de remplir son devoir de spectre. L'aspect spectral et mystique du fantôme disparaît au fil des pages alors qu'il s'écroule sous le poids de son armure et s'écorche les genoux, tombe dans les escaliers, s'enrhume et s'enfuit à la vue d'un fantôme fait d' « une balayette, un hachoir et un navet évidé[554] ». S'il traverse les murs pour se rendre devant la cheminée, il emprunte néanmoins à Virginia les couleurs qui lui permettent de raviver l'éclat de la tache de sang qu'il finit par peindre en vert faute de rouge[555]. « The Canterville Ghost » met en scène un personnage en crise : il s'agit d'une crise d'identité car il ne se reconnaît plus à travers le regard des autres. La science et l'esprit rationnel des américains privent le fantôme de l'identité qu'il s'est forgée. Le fantôme, qui symbolise le monde du fictif confronté à la réalité du monde des vivants, se doit d'endosser des costumes et des masques pour devenir ce qu'il est : le simple fait que son existence brave les lois de la logique ne suffit pas à faire de lui un représentant de l'envers du vrai. Il a besoin lui aussi de jouer son propre rôle en revêtant le masque de l'acteur. Sous couvert d'être humoristique, cette nouvelle reflète néanmoins la même problématique des apparences que celle qui apparaît dans *The Picture of Dorian Gray*.

18.4. **Quiproquos et apparences trompeuses**

Les nouvelles et contes d'Oscar Wilde, ainsi que ses pièces de théâtre, mettent très fréquemment en avant l'importance des masques et de déguisements. Comme nous l'avons vu précédemment, l'intrigue de *The Importance of Being Earnest* repose sur le jeu avec les noms ; les costumes et les apparences ont

---

[553] *Ibid.*, p. 74. « With the enthusiatic egotism of the true artist he went over his most celebrated performances ». [p. 188] Nos italiques.

[554] *Ibid.*, p. 79. « a sweeping-brush, a kitchen cleaver, and a hollow turnip ». [p. 192]

[555] Cf. *Ibid.*, p. 86. [p. 196] Virginia révèle qu'elle connait le secret du fantôme et qu'à cause de lui, elle n'a fini par peindre que des clairs de lune.

également leur place dans d'autres œuvres de Wilde. Le fantôme que nous venons de voir sous ses divers costumes n'est qu'un exemple parmi tant d'autres du thème du masque. La nouvelle du « Millionnaire modèle » centre son action sur les jeux d'apparence. Dans le texte, Hugh Erskine prend en pitié un vieux mendiant qui pose pour le peintre Alan Trevor pour « un shilling de l'heure ». Hugh voit le mendiant et le narrateur le décrit de la sorte :

> C'était un vieil homme rabougri, au visage parcheminé, à l'expression infiniment pitoyable. Les épaules couvertes d'un grossier manteau brun qui tombait en lambeaux, de gros souliers rafistolés aux pieds, il s'appuyait d'une main sur un bâton noueux et, de l'autre, tendait son chapeau cabossé pour demander l'aumône.[556]

Tourmenté et compatissant, Hugh donne sa dernière pièce de monnaie à l'homme en détresse. Plus tard, lorsque l'identité du mendiant est révélée, Hugh est récompensé de sa bienveillance. Le vieil homme, qui n'est autre que le baron Hausberg, fait don d'une grosse somme d'argent à Hugh Erskine pour son mariage. Oscar Wilde montre que, dans cette nouvelle, le baron n'est peut-être pas uniquement reconnaissant de la bonté du jeune homme. On peut également voir dans son geste la satisfaction d'avoir incarné à merveille le personnage qu'il souhaitait voir sur la toile du peintre. Sous son habit de mendiant, le baron, plus vrai que nature, devient un emblème du modèle parfait : il incarne son personnage non seulement dans sa façon de poser mais il s'attire aussi la compassion de Erskine car ce qui émane de lui renforce les effets du costume. Cette très courte nouvelle de Wilde est, à notre avis, un exemple très concret du jeu entre le vrai et le fictif : l'apparence de mendiant et le jeu d'acteur du baron trompent Hugh Erskine doublement, à travers le modèle mais aussi à travers la représentation qu'Alan Trevor est en train de peindre. Le conte est en somme une mise en abyme.

L'Enfant de l'Étoile, dans « The Star-Child », revêt quant à lui un masque à son insu. Enfant aux traits charmants mais au cœur cruel, le jeune héros renie sa

---

[556] *Ibid.*, p. 140. « He was a wizened old man, with a face like a wrinkled parchment, and a most piteous expression. Over his shoulder was flung a coarse brown cloak, all tears and tatters; his thick boots were patched and cobbled, and with one hand he leant on a rough stick, while with the other he held out his battered had for alms. » [p. 210]

mère naturelle lorsque celle-ci le retrouve après des années d'errance. L'aspect misérable de la pauvre femme ne trouve grâce ni aux yeux ni au cœur de l'enfant. « Vous êtes trop laide à regarder », dit-il. « J'aimerais mieux embrasser la vipère ou le crapaud. » Sa cruauté envers celle qui l'a tant cherché rejaillit enfin sur son apparence : l'enfant au visage d'ange devient un monstre et ses anciens camarades le rejettent : « Eh bien, tu es aussi laid que le crapaud et aussi répugnant que la vipère. Déguerpis, car nous ne souffrirons plus que tu partages nos jeux », se moquent-ils. L'enfant voit alors son reflet dans l'eau du puits : « il avait le visage d'un crapaud et le corps couvert d'écailles semblables à celles d'une vipère[557] », nous révèle le narrateur. L'apparence physique de l'enfant changeant, son âme s'ouvre enfin à la pitié. Se voyant si laid, il comprend que seul le pardon de sa mère peut le sauver. Il parcourt alors le monde, se heurtant toujours soit au mépris de ceux qu'il a raillés ou tourmentés par le passé, soit au dégoût de ceux qui croisent son chemin. Après de multiples souffrances, il montre sa bonté envers un vieux mendiant – qui est en réalité son père – auquel il donne les trois seules pièces d'or, d'argent et de bronze qui auraient pu racheter sa liberté. Grâce à cette action, il retrouve enfin sa beauté, ainsi que son père et sa mère, déguisés tout deux jusqu'alors en mendiant, qui sont les rois du royaume dans lequel il avait été fait esclave. « The Star-Child » donne sous des airs de conte pour enfant une leçon sur l'usage des masques : quand la laideur de l'enfant rejaillit sur son apparence, il subit ce qu'il a fait subir aux autres. L'enfant cruel, lorsqu'il fait à son tour preuve de bonté, retrouve l'apparence physique qu'on associe traditionnellement au bien : il est beau, ses parents aussi, c'est un bon roi que l'expérience de la souffrance causée par l'apparence a transformé.

Le troisième et dernier exemple que nous citerons des œuvres de Wilde au sujet des apparences et des masques est celui de sa première pièce de théâtre *Vera, or the Nihilists*. Véritable hymne à la liberté, *Vera* est l'occasion pour Wilde de se livrer à un jeu sur les masques : masques qui cachent ou qui révèlent, à chaque

[557] *Ibid.*, p. 336. The Star-Child : « thou art too foul to look at, and rather would I kiss the adder or the toad than thee. […] ». The children : « Why, thou art as foul as the toad, and as loathsome as thea dder. Get thee hence, for we will not suffer thee to play with us. » The narrator : « his face was as the face of a toad, and his body was scaled like an adder. » [p. 264-265]

fois, dans la pièce, ils permettent un revirement de l'action. En effet, les rendez-vous clandestins d'un groupe révolutionnaire sont le moment de protéger les identités. Au côté de la révolutionnaire Véra, un jeune étudiant en médecine tente de se faire accepter par ses compagnons d'infortune en prouvant sa loyauté au groupe. Lorsque ceux-ci sont menacés par l'arrivée du général Kotemkin dans leur repère, à la recherche de Véra, le jeune étudiant enlève son masque et révèle son identité : il est l'héritier du trône de Russie, le jeune tsarévitch Alexis. Ordonnant au général de quitter les lieux sans inquiéter ses amis qu'il fait passer pour des bohémiens, Alexis agit contre son père, dans les intérêts du peuple. Le masque qu'il a porté et qu'il enlève protège ses camarades. Le jeune homme prétend sortir, déguisé, la nuit « cherchant en ville quelque aventure romanesque[558] ». En enlevant son masque, il permet aux autres de garder les leurs et de protéger leur vie. Grâce à ce geste, il gagne la confiance des nihilistes et l'admiration de Véra.

Dans ces trois exemples le fictif, ou ici le faux, est à l'origine de la révélation du vrai : les fausses apparences donnent à voir la vraie nature, ou plutôt la vérité individuelle des êtres. Le millionnaire modèle se réjouit à la fois de la bonté de Hugh et de la vraisemblance de son costume et de son jeu d'acteur, la belle apparence et l'âme charitable de l'enfant de l'Étoile se trouvent enfin réunies, la révélation de l'identité d'Alexis sauve l'anonymat de Véra. D'ailleurs, il convient de noter que c'est grâce à son masque qu'Alexis protège son identité, celle de Véra et des nihilistes puis gagne leur confiance. La vérité de son engagement contre la politique dictatoriale de son père le tsar devient visible lorsque les autres nihilistes parviennent à le considérer en fonction de sa personnalité et de sa nature et non pas en fonction de son identité. En un sens, la fonction du fictif est de révéler une vérité qu'il recouvre aussitôt que les deux s'assimilent.

[558] *Ibid.*, p. 1001. « have some romantic adventure in town ». [p. 694]

18.5. **Le déguisement de Sherlock : prêcher le faux…**

Le jeu des masques et des costumes sert donc parfois le vrai. C'est en se travestissant que les personnages révèlent leur vraie nature ou parviennent à découvrir celle des autres. Sherlock Holmes, le détective dandy à l'allure austère joue lui aussi avec les masques. Il est d'abord, comme nous l'avons dit, celui qui a de multiples visages : homme raffiné qui répugne aux plaisirs grossiers, scientifique assidu et insatiable, cocaïnomane rêveur qui échappe à l'ennui du monde, l'homme aux facettes innombrables est aussi un maître dans l'art des fausses apparences. On découvre dans « The Adventure of Black Peter » que Holmes possède plusieurs adresses à Londres qui lui servent de refuges lorsqu'il a besoin de revêtir une nouvelle apparence pour les besoins de ses enquêtes. De vagabond à marin ou même prêtre, Sherlock Holmes change de visage et d'allure pour découvrir la vérité. C'est en prenant une fausse apparence qu'il trompe la vigilance des criminels. Son apparition sous les traits d'un vieux marin dans *The Sign of Four* montre son talent : il se présente à Watson et Athelney Jones sous une fausse identité et demande à voir Sherlock Holmes. Watson fait sa description en ces termes :

> C'était un homme âgé, vêtu d'un costume de marin, avec une vieille vareuse boutonnée jusqu'au cou. Son dos était vouté, ses genoux tremblants et il respirait péniblement à cause de l'asthme. Il s'appuyait sur un épais bâton de chêne et ses épaules se soulevaient avec effort pour remplir ses poumons d'air. Il portait une écharpe colorée autour du menton, et je ne voyais de son visage qu'une paire d'yeux vifs et noirs, surplombée par des sourcils blancs et broussailleux, et de longs favoris gris. Dans l'ensemble, il me donnait l'impression d'un respectable maître marinier, écrasé par les ans et la pauvreté.[559]

Mais Sherlock Holmes ne laisse pas durer le mystère et révèle son identité rapidement. Très surpris, Jones s'exclame : « Vous auriez fait un acteur, un très

[559] Arthur CONAN DOYLE, *Sherlock Holmes, the Complete Novels and Stories*, *op. cit.*, vol. 1, p. 194. « He was an aged man, clad in seafaring garb, with an old pea-jacket buttoned up to his throat. His back was bowed, his knees were shaky, and his breathing was painfully asthmatic. As he leaned upon a thick oaken cudgel his shoulders heaved in the effort to draw the air into his lungs. He had a coloured scarf round his chin, and I could see little of his face save a pair of keen dark eyes, overhung by bushy white brows and long gray side-whiskers. Altogether he gave me the impression of a respectable master mariner who had fallen into years and poverty. »

bon acteur[560] ». Sherlock Holmes dit alors que la plupart des criminels de Londres connaissent son apparence et qu'il peut lui être utile de se travestir pour découvrir la vérité. En protégeant et en cachant sa propre identité, Holmes se débarrasse de son physique particulièrement stéréotypé. À l'inverse du fantôme de Canterville dont l'apparence ne suffit pas à révéler la nature et qui doit avoir recours aux artifices, Sherlock Holmes doit étouffer une apparence physique qui le définit trop ou en tout cas le rend trop identifiable lorsque la discrétion est de mise. L'explication de Sherlock Holmes confirme notre idée : les masques, les costumes, dans son cas, sont un moyen de contourner le réel et de laisser apparaître la vérité. C'est parce que son visage est connu que Sherlock Holmes s'en crée un, puis plusieurs autres. Comme lors de l'utilisation d'un langage détourné ou de noms porteurs d'une signification, l'utilisation ou la découverte des masques et costumes servent de voiles à la réalité mais peuvent également la révéler.

Cette étude de l'usage des masques et des costumes dans les œuvres de Wilde ainsi que dans les aventures de Sherlock Holmes nous amène à la conclusion que les apparences que revêtent les personnages ou les auteurs participent à la confusion qui s'instaure entre le vrai et le faux. Surface et profondeur se disloquent, deviennent indépendantes l'une de l'autre dans un mouvement de révolte contre la vérité établie qui fait de l'apparence le miroir de l'âme. Lorsque le dandy crée lui-même son identité, il use d'artifices pour révéler sa vraie nature, tout comme le fait le fantôme de Canterville. L'âme de Dorian, en revanche, est totalement et irrémédiablement séparée de son apparence. Ces multiples manières de révéler ou de voiler l'identité du *moi* marquent l'ambigüité qui s'immisce dans la littérature fin de siècle et dans la vie des esthètes. La frontière entre vrai et faux dont nous avons déjà aperçu les brèches se fissure de plus en plus pour nous mener à l'impression que c'est le masque, le faux, qui finit par révéler au mieux le *moi*.

[560] *Ibid.*, p. 196. « You would have made an actor and a rare one. »

Chapitre 19 :
La création identitaire : quand le fictif devient le vrai du *moi*

Notre étude a démontré jusqu'à présent que les limites entre la vérité absolue – que revendique la société – et le fictif – qui représente les tendances individuelles et réflexives de l'individu – devenaient de plus en plus minces au cours du dix-neuvième siècle pour se fondre en une nouvelle conception de l'individu, une reconnaissance de la relativité de la vérité et un éloge du fictif et de l'imaginaire dans la littérature. L'ampleur du fictif se révèle à la fin du siècle en quête de repères : qui est l'homme ? à qui ou à quoi ressemble-t-il ? qui est-il lorsque son identité s'efface ou lorsqu'il est confronté à la fluctuance radicale de son *moi* ? C'est à ces questions que nous souhaitons nous intéresser dans ce dernier mouvement de notre étude. À travers les miroirs et les masques, les relations qu'entretiennent le *moi* avec le monde et le *moi* avec lui-même sont mises en avant et éclairées de façon significative. Si dans la littérature, les symboles et les mythes, comme celui du Sphinx que nous allons étudier, permettent de faire ressentir cette nécessaire reconstruction identitaire individuelle, la fluctuation des identités ou l'auto-recréation des artistes méritent également d'être soulignées. En niant la vérité unique et absolue, les règles et les conventions, les artistes tels que Stevenson, Carroll, Pater et Wilde offrent une nouvelle forme de vérité, celle qui caractérise l'individu à travers ses particularités et parvient à en faire un personnage historique tout autant que légendaire.

19.1. « The Sphinx Without a Secret », falsification volontaire du réel

Lorsque nous avons étudié l'ébauche d'esthétique que propose Wilde dans le *Déclin du mensonge* à la fin de la seconde partie de notre étude, nous n'avons pas donné d'exemple concret de l'application de cette théorie de Wilde dans son œuvre. « The Sphinx Without a Secret » semble être le parfait exemple de ce moment où le fictif – et même le faux – valent davantage que la vérité elle-même. Le narrateur de la nouvelle sert d'interlocuteur à Gerald Murchison, qui raconte

l'aventure qu'il a vécue : intrigué par une belle jeune femme, il découvre que celle-ci mène une vie mystérieuse, semblant craindre à tout moment d'être suivie et louant des appartements sous un faux nom. Dans cette nouvelle, Lady Alroy, la belle inconnue dans un coupé jaune, suscite l'intérêt de Gerald à cause de « l'indéfinissable aura de mystère qui l'entourait[561] ». Dès le début du récit de Gerald, la vérité cachée semble être le sujet principal de son aventure. Ce n'est pas la jeune femme elle-même qui le fascine mais son apparent mystère : elle regarde autour d'elle d'un air anxieux lorsqu'on s'adresse à elle, parle à voix basse, s'inquiète d'être entendue et ne veut pas que l'on connaisse ses allers et venues. Lorsque Gerald apprend qu'elle est veuve et habite une maison dans Park Lane, il ne peut se contenter d'une information si banale et se convainc que la belle Lady Alroy cache un secret. Gerald, forcé d'envoyer son courrier à l'attention d'une certaine Mrs Knox, à la bibliothèque Whittaker, devient de plus en plus désireux de percer ce mystère qui entoure sa bien-aimée. Le secret de Lady Alroy semble en effet lourd à porter, voire dangereux, et elle met tout en œuvre pour rencontrer Gerald en secret et se protéger du danger qui semble la menacer.

Gerald reproche à Lady Alroy ses secrets et ses mensonges. Son but est de connaître la vérité absolue au sujet de cette femme qui pourtant l'a troublé parce qu'elle arborait un air mystérieux. Son insistance prend fin avec la mort de Lady Alroy qui révèle son terrible secret : elle n'en a aucun. Derrière le titre de Wilde, le mensonge et le mystère du Sphinx ne cachent qu'une personnalité banale, une vie réelle vaine et dépourvue de mystère. Le narrateur comprend *qui* était Lady Alroy et conclut :

> Lady Alroy était tout bonnement une femme qui avait la manie du mystère. Elle louait ces pièces pour le plaisir de s'y rendre avec son voile baissé et de

[561] Oscar WILDE, *Oscar Wilde*, *op. cit.*, p. 135. « the indefinable atmosphere of mystery that surrounded her » [p. 206]

> s'imaginer qu'elle était une héroïne. Elle avait une passion pour le secret, mais ce n'était qu'un sphinx sans secret.[562]

Ce qui fascine, ce sont les voiles et les mystères : la vérité, une fois révélée, crue et nue, est sans intérêt. Le « voile baissé » de Lady Alroy est le symbole du mystère et de l'air indéfinissable qu'elle offre aux regards. À défaut d'être un personnage à la vie merveilleuse, la jeune femme apparaît comme un être normal, qui échappe à la réalité en se voilant, en superposant au réel le voile de l'imaginaire, du mystère et du mensonge. Préférant le mensonge d'une vie exaltante à l'ennuyeuse banalité, Lady Alroy s'entoure de mystère pour donner un sens à sa vie. Elle se construit une identité fausse, celle d'une héroïne de roman, toujours sur le qui-vive et prête à vivre des aventures sensationnelles. Cette image qu'elle souhaite donner d'elle-même semble être à la fois un masque dédié à tromper les autres mais aussi à se tromper elle-même et à donner une autre signification à la réalité qui ne lui apporte rien. En jetant un voile de mensonge sur une vérité inintéressante, Lady Alroy est l'exemple de cette puissance du fictif et du faux par rapport au vrai.

19.2. **L'homme aux deux identités**

Pour se créer une identité nouvelle, Lady Alroy choisit de devenir l'héroïne de sa vie et de faire de sa vie une fiction; dans le monde réel, les auteurs peuvent recourir aux mêmes méthodes pour faire de leur art leur nouvelle identité. Si l'on cite souvent le cas d'auteurs aux écrits subversifs qui se cachent sous de faux noms pour échapper aux poursuites ou de femmes prenant des pseudonymes masculins, comme Michael Field[563] par exemple, nous pouvons aussi citer le cas

---

[562] *Ibid.*, p. 138. « Lady Alroy was simply a woman with a mania for mystery. She took these rooms for the pleasure of going there with her veil down, and imagining she was a heroine. She had a passion for secrecy, but she herself was merely a Sphinx without a secret. » [p. 208]

[563] Pseudonyme de Katherine Bradley Cooper (1846-1914) et Edith Emma Cooper (1862-1913). Dans le cas de Michael Field, il s'agit de deux *moi*, et même de quatre *moi*, puisqu'il s'agit de deux *moi* féminins tellement glissés hors d'eux-mêmes qu'ils sont aussi et tout également deux *moi* masculins. Par ailleurs, il convient de noter que ces pseudonymes qui mêlent les deux sexes – et qui n'est pas un phénmène unique à la fin du dix-neuvième siècle, mais n'en est pas moins symptomatique étant donnée sa récurrence à ce moment-là davantage qu'à une autre période – sont

de Charles Lutwidge Dodgson. Scientifique et mathématicien, professeur de mathématiques à Oxford, l'auteur de *An Elementary Treatise on Determinants* (1867) n'est autre que Lewis Carroll. Dans le cas de cet auteur, l'utilisation d'un pseudonyme protège les deux passions de la vie d'un même homme : sous son vrai nom, Charles Dodgson est professeur, rédige des traités scientifiques ; et sous son nom de plume, c'est un amuseur de petites filles et un poète. Si l'idée d'une double identité lui est suggérée par Edmund Yates, l'éditeur de la revue humoristique *The Train* à laquelle Carroll contribue en 1856, Carroll s'attribue rapidement le personnage qu'il a créé. Toutefois, il établit une distinction très marquée entre les deux identités qu'il possède, allant même jusqu'à renvoyer le courrier adressé à Carroll et refusant d'être confondu avec l'auteur de contes. Ce refus d'associer ouvertement son nom à celui de son double d'auteur de fiction marque une distanciation très forte dans l'esprit même de Dodgson. Ce faisant, l'homme s'invente deux vies, deux personnalités, l'une rationnelle à l'extrême, l'autre amusante et parsemée de conversations avec des petites filles.

Il existe différentes explications au choix de ce pseudonyme. Prenons par exemple celle que cite Nicole Lapierre :

> Ainsi, le pasteur Dodgson, devenu Lewis Carroll, a-t-il fait dériver son nom de plume de celui d'Alice Liddel, la fille du recteur du collège où il enseignait, celle-là même qui lui inspira le personnage central d'*Alice au pays des merveilles*. En effet, comme le souligne justement Pascal Rousseau, « les deux prénoms sont paronymes (Alice/Lewis). Quant aux noms ils partagent une morphologie identique : une même alternance consonne/voyelle avec un redoublement similaire des consonnes centrales et finales […] Le vrai nom du modèle sert de modèle au faux nom de l'auteur dans un jeu d'inversion miroitante qui annonce à lui seul le dessein de l'œuvre ». Le pseudonyme fait passer le pasteur de l'autre côté du miroir, dans l'univers de l'imaginaire, de la fantaisie et des jeux, c'est une échappée belle.[564]

Il s'agit là d'une hypothèse concernant l'origine du pseudonyme, cependant nous lui préférons une analyse différente, en relation avec l'activité de Carroll au

---

certes et prioritairement le résultat d'une censure sociale (cf. les Brontë), c'est-à-dire la tentative d'échapper à la vérité absolue et unique qu'impose la société, mais aussi le symptôme d'un *moi* qui avoue son absence d'unicité.

[564] Nicole LAPIERRE, *Changer de nom*, Paris : Stock, 1995, 396 p. « Préface ». Se rapporter à l'ouvrage de Pascal ROUSSEAU mentionné dans la bibliographie en fin de volume.

sein de la revue *The Train*. Si l'utilisation d'un pseudonyme constitue en effet une « échappée belle » face aux activités d'enseignement et à la vie réelle de Carroll, il faut prendre en compte le fait que c'est son éditeur et non pas Dodgson lui-même qui a décidé du pseudonyme définitif parmi une liste que Dodgson lui remit. Proposant des anagrammes, des noms s'inspirant de Dares sa ville natale, ou encore de versions latinisées de son vrai nom, Dodgson ne fait que mentionner dans son journal, sans plus de fioritures ou d'enthousiasme, le nom retenu par son éditeur. Comme il est bien connu, le pseudonyme de Lewis Carroll est une latinisation de son nom de baptême, Charles Lutwidge, dont l'ordre a été inversé, tendant à renforcer l'idée d'un jeu de miroirs[565]. Il faut également considérer le fait que le pseudonyme de Lewis Carroll apparaît avant la rédaction d'*Alice* et à l'époque où il connaît à peine la petite fille.

Nous pouvons alors penser que Dodgson/Carroll a établi une limite franche et distincte entre les deux facettes dominantes de sa personnalité : entre le mathématicien rationnel et le poète rêveur, hanté par ses craintes et l'incapacité de saisir l'illogique. En donnant vie à Lewis Carroll, Dodgson ouvre la porte à l'imaginaire et au fictif dans une vie faite de vérité scientifique et de croyance religieuse.

19.3. **L'homme aux multiples noms**

Dodgson devient Carroll, et son œuvre est acclamée. Quelques décennies plus tard, Oscar Wilde devient C.3.3., et sa vie de dandy s'achève. Alors qu'il a essayé en vain de faire comprendre au monde qu'il devait être jugé d'un point de vue esthétique et non selon des critères de vérité suprême liés à la justice, Wilde se retrouve jeté en prison. Le verdict semble être le résultat d'une incompréhension : quand tous ses amis l'encouragent à abandonner les poursuites qu'il entame lui-même contre Lord Queensberry, puis à rejoindre la France et à préférer l'exil à un procès, l'artiste s'avance fièrement vers son destin. Que craint-

[565] cf. Anne CLARK AMOR, *Lewis Carroll*, New York : Schocken Books, 1979, p. 10.

il puisqu'il est le plaignant ? Pourtant, il devient rapidement la cible du procès. Il décide de se mettre en représentation, de continuer à arborer le masque du dandy et souhaite être jugé pour ce qu'il *est* et non pour ce qu'il *fait*. Il continue d'affirmer sa propre vérité à la face des autres mais c'est ce qui le perd. Un fossé sépare en effet Wilde de son auditoire : alors qu'il veut être jugé pour sa vie et son œuvre, il est attaqué à propos des faits que la justice et la morale réprouvent. En se mettant en représentation, il fictionnalise son *moi* et le dédoublement de son *moi*, sujet anglais soumis à la justice de son pays et sujet-auteur d'œuvres littéraires injusticiables, paradoxalement accusé et accusateur. Son attitude de dandy, d'artiste et d'esthète, au lieu de susciter la compréhension qu'attend Wilde, ne lui sert pas. Il n'est pas jugé par *sa* vérité, faussement jugée comme fausse par la justice.

Dans *De Profundis*, Wilde entame une re-création identitaire qui nous permet de saisir les fluctuations du *moi* de l'artiste. Dans sa vie, la succession des noms qu'il a portés fait également partie de cette démarche, parfois volontaire, parfois forcée, qui donne une image différente de l'artiste et de l'homme. La disparition du nom est d'ailleurs un thème récurrent du texte et prouve l'importance du nom du père dans la création identitaire. Wilde comprend très tôt que son nom est désormais lié dans l'esprit de ceux qui l'ont condamné à tout ce qu'il y a de plus sordide :

> [Ma mère] et mon père m'avaient légué un nom auquel ils avaient donné honneur et noblesse non seulement en art, en littérature, en archéologie et en science, mais aussi dans l'histoire officielle de mon pays, dans son évolution en tant que nation. J'avais à tout jamais déshonoré ce nom.[566]

Wilde est particulièrement sensible à la signification des noms. Ayant déjà lui-même un nom de famille célèbre, il ne rêvait que de laisser derrière lui le souvenir d'un prénom illustre. Ellman cite ces propos de Wilde :

> Qu'il est ridicule de votre part de supposer que quelqu'un, et surtout ma chère mère, m'aurait baptisé « Oscar tout court »… J'ai d'abord été nommé

[566] Oscar WILDE, *Oscar Wilde*, *op. cit.*, p. 613. « [My mother] and my father had bequeathed me a name they had made noble and honoured not merely in Literature, Art, Archaeology and Science, but in the public history of my own country in its evolution as a nation. I had disgraced that name eternally. » [p. 1010]

> Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde. Tous ces noms, à deux exceptions près, ont déjà été jetés par-dessus bord. Bientôt j'en écarterai un autre et m'appellerai simplement « Le Wilde » ou « L'Oscar ».[567]

Mais le nom est perdu, il ne rime plus avec gloire mais avec déshonneur. Comparant son statut à une descente aux enfers, il écrit : « dans la fange la plus infâme de Malebolge, je siège entre Gilles de Rais et le marquis de Sade[568] » ; puis rapporte à nouveau cette comparaison plus loin dans le texte : « il y avait quelque ironie […] de me voir installé entre Gilles de Rais et le marquis de Sade[569] ». Mais l'humiliation de s'arrête pas là ; si le nom de ses parents devient honteux, Oscar Wilde, quant à lui, ne peut même plus le porter : « Dans cette grande prison où j'étais incarcéré j'étais seulement le numéro et la lettre d'une petite cellule dans un long couloir, l'un des mille nombres sans vie et l'une des mille vies sans vie[570] ». C.3.3., voilà la nouvelle identité de Wilde, identité bien médiocre car elle ne correspond qu'à un numéro sur une porte, un numéro attribué à d'autres avant lui et à d'autres encore après. C'est aussi pour cela que Wilde raille Lord Alfred Douglas, son fougueux compagnon, lorsque celui-ci se fait rappeler à son bon souvenir sous le pseudonyme léger et enfantin de Prince Fleur-de-Lys. C'en est plus que l'homme devenu C.3.3. ne peut en supporter et il écrit : « Ah ! si ton âme avait été, comme elle aurait dû l'être pour atteindre à sa propre perfection, blessée de douleur, courbée sous le remords, rendue humble par la peine, ce n'est pas ce déguisement qu'elle aurait choisi pour chercher à entrer dans la maison des douleurs ![571] »

---

[567] Richard ELLMANN, *Oscar Wilde*, *op. cit.*, p. 32. Ellmann cite la source de ce passage : Coulson KERNAHAN, *In Good Company*, 2e édition, 1917, p. 208.

[568] Oscar WILDE, *Oscar Wilde*, *op. cit.*, p. 575. « in the lowest mire of Malebolge I sit between Gilles de Retz and the Marquis de Sade. » [p. 986]

[569] *Ibid.*, p. 610. « such was the irony of things […] that my place be between Gilles de Retz and the Marquis de Sade. » [p. 1008]

[570] *Ibid.*, p. 607. « In the great prison where I was then incarcerated I was merely the figure and lettre of a little cell in a long gallery, one of a thousand lifeless numbers, as of a thousand lifeless lives. » [p. 1006]

[571] *Ibid.*, p. 608. « Ah! Had your soul been, as for its own perfection it shoul have been, wounded with sorrow, bowed with remorse, and humble with grief, such was not the disguise it would have chosen beneath whose shadow to seek entrance to the House of Pain! » [p. 1007]

Deux ans après que son nom a été traîné dans la boue, Wilde se retrouve confronté à la réalité du monde extérieur. Ses amis sont moins nombreux, seuls restent ceux qui l'ont soutenu à chaque instant, comme son fidèle ami Robert Ross. Wilde quitte l'Angleterre et voyage en Italie avec Lord Alfred Douglas, puis à Paris, seul, pour finir ses jours. Pendant ces dernières années d'errance, il choisit de se donner un nouveau nom ; parce qu'il a déshonoré ce nom qu'il avait rendu illustre, parce qu'il croit que son personnage d'artiste dandy est mort, mais aussi parce que cette période d'errance est l'occasion de choisir un nom qui le représente : Sebastian Melmoth. Le nom que Wilde choisit est, comme toujours, rempli de signification. Sebastian fait ainsi référence à Saint Sébastien, martyr préféré de Wilde, que la communauté homosexuelle tient pour intercesseur et protecteur. Il s'agit également du saint patron de plusieurs villes d'Italie, et il fait même partie des saints patrons de Rome. L'amour de Wilde pour ce pays ne pouvait alors que renforcer son admiration pour ce martyr. Quant à Melmoth, il s'agit d'une référence au juif errant, Melmoth the Wanderer, l'âme damnée du roman éponyme de Charles Maturin, grand-oncle maternel de Wilde. En prenant une nouvelle identité, Wilde se permet en même temps de revêtir l'apparence qui lui sied à présent : celle d'un martyr condamné à errer pour le restant de ses jours. Depuis Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde à Sebastian Melmoth, en passant par Le Wilde et C.3.3., Wilde endosse tout au long de sa vie les costumes et les identités qui reflètent au plus juste son état d'esprit et son *moi*. Pourquoi en effet conserver le même nom lorsque l'ipséité est rompue, lorsque l'homme ne se reconnaît plus tel qu'il a été et a besoin d'une manifestation visible – ici à travers le nom – qui puisse exprimer l'altération de son identité ?

19.4. **L'habit du dandy, quand la surface surpasse la profondeur**

« Un masque nous en dit plus qu'un visage[572] », écrit Wilde dans « La plume, le crayon, le poison » (1891). Aucun individu plus que le dandy ne peut mieux représenter cette idée de l'utilisation des apparences pour traduire celui que

[572] *Ibid.*, p. 809. « A mask tells us more than a face ». [p. 1095]

l'on a envie d'être. En travestissant son apparence, le dandy fait de son aspect une œuvre d'art, de sa vie une toile sur laquelle s'imprime l'existence d'un individu hors du commun. Dans *Le Peintre de la vie moderne*, Baudelaire dresse le portrait du dandy, de l'homme qui joue avec les apparences pour en faire l'expression physique de son *moi*. Amoureux du beau, des beaux objets et de tout ce qui flatte les sens, le dandy baudelairien éprouve « avant tout le besoin ardent de se faire une originalité[573] ». Il ressemble en ce sens à Oscar Wilde, qui, non content de se distinguer par sa grande taille et sa physionomie hors du commun, se rendait aussi unique par son accoutrement et son amour pour les vêtements originaux. Baudelaire ajoute : « Ces êtres n'ont pas d'autre état que de cultiver l'idée du beau dans leur personne, de satisfaire leurs passions, de sentir et de penser[574] ».

Dans la littérature française, le dandy fictif le plus connu est sans doute la création de Joris-Karl Huysmans, *À rebours* (1884). Dans ce roman, dont Wilde note l'incontestable influence sur le caractère de Dorian Gray, Des Esseintes a des airs de dandy assumés, c'est un adorateur du beau et des sensations. Littérature, arrangements floraux enchanteurs, animaux exotiques, tableaux de maîtres, tissus chatoyants, rien n'est omis dans le monde que Des Esseintes recrée à son image. S'il prend lui-même l'habit du dandy et s'apprête toujours de façon élégante, il assortit son environnement à sa manière d'être, faisant ainsi de sa vie le miroir de son âme. « Le dandysme confine au spiritualisme et au stoïcisme. Mais un dandy ne peut jamais être un homme vulgaire[575] », note également Baudelaire. Si Des Esseintes représente le dandy par excellence, Wilde nous offre le portrait d'un autre dandy, bien réel cette fois-ci. Dans « Pen, Pencil and Poison », il décrit l'artiste et empoisonneur célèbre, Thomas Wainewright (1794-1847) :

> Il avait compris que lorsqu'on aménage une pièce pour y vivre et non pour en faire étalage, il ne faut jamais se fixer pour but une reconstruction archéologique du passé, ni s'encombrer d'un souci chimérique d'exactitude

[573] Charles BAUDELAIRE, *Le peintre de la vie moderne*, Paris : Mille et une nuits, 2010, p. 54.

[574] *Ibid.*, p. 53.

[575] *Ibid.*, p. 54.

> historique. Or, cette conception de l'art était parfaitement juste. Tout ce qui est beau est de la même époque.[576]

La description de la bibliothèque rappelle celle de l'intérieur de Des Esseintes, un lieu rempli de beautés et d'œuvres rares, imprégné d'une atmosphère de langueur oisive. La valeur de ce qui s'y trouve repose sur une évaluation esthétique, dénuée de considérations morales :

> Et c'est ainsi que, lorsqu'il nous décrit sa bibliothèque, nous y trouvons le vase délicat de céramique grecque, aux personnages peints de manière exquise, et sur le côté duquel on devine les élégants caractères de l'inscription ΚΑΛΟΣ, et que, derrière ce vase, est accroché une gravure représentant la *Sybille de Delphes* de Michel-Ange ou la *Pastorale* de Giorgione. Voici un fragment de majolique florentine et une lampe rudimentaire trouvé dans quelque tombe de la Rome antique. Sur la table, un livre d'heures, « enfermé dans son écrin d'argent massif rehaussé d'or, incrusté de curieux motifs et constellé de petits brillants et de rubis », près duquel on peut voir « une figurine représentant un horrible petit monstre accroupi, peut-être un Lare qu'on a déterré des champs ensoleillés de la Sicile, mère du blé ». Quelques bronzes antiques noircis contrastent « avec le pâle éclat de deux nobles crucifix, l'un d'ivoire sculpté, l'autre de cire moulée ». Il a ses planches de pierres précieuses de Tassie, sa minuscule *bonbonnière* Louis XIV ornée d'une miniature de Pettiot, ses « théières en biscuit marron filigrané » de grande valeur, son porte-lettres en maroquin et son siège « vert pomme ».[577]

En s'entourant du beau, Wainewright, tout comme Wilde lui-même, considère l'art comme une représentation, une image, une surface. Par exemple, ce n'est pas le sujet du tableau qui l'intéresse mais l'exécution du travail et le sentiment produit : « La composition, la beauté et la noblesse du trait, la richesse

---

[576] Oscar WILDE, *Oscar Wilde*, *op. cit.*, p. 811. « He saw that in decorating a room, which is to be, not a room for show, but a room to live in, we should never aim at any archeological reconstruction of the past, nor burden ourselves with any fanciful necessity for historical accuracy. In this artistic perception he was perfectly right. All beautiful things belong to the same age. » [p. 1096]

[577] *Ibid.* « And so, in his own library, as he describes it, we find the delicate fictile vase of the Greek, with its exquisitely painted figures and the faint ΚΑΛΟΣ finely traced upon its side, and behind it hangs an engraving of the 'Delphic Sibyl' of Michael Angelo, or of the 'Pastoral' of Giorgione. Here is a bit of Florentine majolica, and here a rude lamp from some old Roman tomb. On the table lies a book of Hours, 'cased in a cover of solid silver gilt, wrought with quaint devices and studded with small brilliants and rubies,' and close by it 'squats a little ugly monster, a Lar, perhaps, dug up in the sunny fields of corn-bearing Sicily.' Some dark antique bronzes contrast 'with the pale gleam of two noble *Christi Crucifixi*, one carved in ivory, the other moulded in wax.' He has his trays of Tassie's gems, his tiny Louis-Quatorze *bonbonnière* with a miniature by Pettitot, his highly prized 'brown-biscuit teapots, filagree-worked,' his citron morocco letter-case, and his 'pomona-green' chair. » [p. 1096]

des coloris, la puissance de l'imagination, voilà les qualités qu'il recherchait dans un tableau[578] », écrit Wilde.

Qu'il s'agisse de Des Esseintes ou de Wainewright, de Lord Henry Wotton ou d'Oscar Wilde, le dandy fictif ou réel cherche à sa manière à recouvrir la réalité d'un voile de beauté. Baudelaire ajoute que le dandy pratique « une espèce de culte de soi-même, qui peut survivre à la recherche du bonheur à trouver dans autrui[579] ». Opposé au matérialisme et à la laideur industrielle, c'est toujours l'originalité et l'exceptionnalité que recherche le dandy. Il témoigne ainsi de son mépris pour une société qui favorise la culture de masse, la production industrielle et l'austérité morale. Selon Baudelaire, tous les dandys se retrouvent alors autour d'un but commun et « tous participent du même caractère d'opposition et de révolte[580] ». Refuser les codes, qu'ils soient vestimentaires, architecturaux ou moraux, c'est proclamer la relativité de la vérité, l'inexistence d'une vérité absolue qui dicterait partout ses lois. Cette attitude, bien éloignée des conventions de la société, fait du dandy un rebelle, qui propose – comme l'écrit Oscar Wilde – une « distinction dangereuse et délicieuse : être différent des autres[581] ». C'est l'individu qui est placé au centre de tout, il devient l'objet unique des attentions et devient lui-même une œuvre d'art, c'est-à-dire la création artistique d'une belle chose : l'homme s'émancipe de la société, de la religion et de la civilisation pour se recréer lui-même et devenir le miroir de son idéal de vie. Nous pouvons penser que le dandysme s'apparente alors à la création autonome, intentionnelle d'une identité qui ne peut que fluctuer, d'une vérité inaccessible qui serait hypothétiquement la résultante de toutes ces fictions.

[578] *Ibid.*, p. 813. « The qualities that he sought for in a picture were composition, beauty and dignity of line, richness of colour, and imaginative power. » [p. 1097]

[579] Charles BAUDELAIRE, *Le peintre de la vie moderne*, *op. cit.*, p. 54.

[580] *Ibid.*, p. 55.

[581] Oscar WILDE, *Oscar Wilde*, *op. cit.*, p. 809. « the dangerous and delightful distinction of being different from others ». [p. 1095]

19.5. **La recréation de Wilde**

Tout au long de sa vie, et jusqu'à sa condamnation aux travaux forcés, Wilde est le maître incontesté de la mise en scène de soi. En se représentant, à travers son image de dandy, et à travers son nom chargé de significations, l'auteur de *The Picture of Dorian Gray* donne une représentation de lui-même. Il convient de noter que lorsque nous parlons de représentation, nous entendons par ce terme la mise en scène et la re-création artistique du monde réel ou de l'artiste lui-même à travers l'art. Loin d'être synonyme de copie fidèle de la réalité ou d'expression des sentiments, la représentation est ici comprise comme la traduction du monde et de l'esprit telle qu'elle est perçue par la sensibilité et la subjectivité de l'artiste. C'est également la manifestation d'un désir de mettre en avant sa personnalité et de découvrir son identité : Wilde se met en représentation lorsqu'il emprunte le costume du dandy et se crée un personnage qui fait sa gloire.

En prison, privé de son mode d'expression physique, il doit se recréer une nouvelle identité et se met à nouveau en représentation. Wilde entame alors un travail minutieux qui manifeste son désir de mettre en avant sa personnalité et de redécouvrir son identité. Mais cette fois, il affiche un nombre grandissant de masques : il est à la fois le pêcheur, le Christ, celui qui implore le pardon, celui qui comprend la souffrance et espère recevoir et donner encore de l'amour. Il cherche ce qu'il est devenu et ce qu'il pourrait devenir, espérant tour à tour retrouver sa place dans la société puis perdant toute illusion d'un quelconque retour glorieux à la civilisation. Wilde évoque ce qui l'attend à sa sortie :

> Bien sûr je sais que d'un certain point de vue les choses seront plus difficiles pour moi que pour d'autres […]. Car je suis passé, non pas de l'obscurité à la célébrité momentanée que donne le crime, mais d'une sorte de gloire éternelle à une sorte d'infamie éternelle.[582]

Il nous offre une multitude de représentations de lui-même au gré de ses hésitations et de sa quête d'identité. Forcé de partir à la redécouverte de lui-même, l'artiste superpose les masques et nous oblige à nous demander s'il existe une

[582] *Ibid.*, p. 630-631. « Of course I know that from one point of view things will be made more difficult for me than for others […]. For I have come, not from obscurity into the momentary notoriety of crime, but from a sort of eternity of fame to a sort of eternity of infamy. » [p. 1021]

représentation « à nu » de Wilde, laquelle serait enfin le vrai visage de l'artiste révélé par l'art de l'écriture.

Si ce sont les écrits de Wilde tout autant que son personnage de dandy qui l'on rendu célèbre, ce sont également eux qui l'ont en partie condamné ; Wilde trouve néanmoins la force d'écrire sa souffrance et sous sa plume naît une nouvelle œuvre d'art. Peut-être le portrait de l'artiste à nu ? Plus vraisemblablement un nouveau masque car qui peut prétendre se connaître ? C'est en tout cas ce que suggère Wilde lui-même dans *De Profundis.* Avant tout, rappelons-nous que l'artiste n'a pas toujours accordé une valeur particulière à la nature de l'être, bien au contraire. Il écrit d'ailleurs dans les « Phrases and Philosophies for the Use of the Young » que « le premier devoir dans l'existence, c'est d'être aussi artificiel que possible[583] » et que « seules les personnes superficielles se connaissent[584] », « seules durent les qualités superficielles. La nature profonde de l'homme ne tarde jamais à être mise à nu[585] ».

Alors, lorsque Wilde connaît enfin la vraie nature de la vie de prisonnier, son opinion change ; privé de nom, privé de liberté, il comprend que le monde et l'aspect sous lequel on y apparaît ne sont que mise en scène de la vie et non la vie elle-même. Il écrit alors dans *De Profundis* que « le vrai sot, (…), c'est celui qui ne se connaît pas lui-même[586] », en référence au précepte qui figure au fronton du temple de Delphes : Γνῶθι σεαυτόν[587]. Il va même plus avant dans sa réflexion sur la connaissance de soi au fil des pages et déclare que selon lui

> il est bien sûr nécessaire, comme le déclare l'oracle grec, de se connaitre soi-même. C'est la première réalisation de la connaissance. Mais reconnaître

[583] *Ibid.*, p. 969. « The first duty in life is to be as artificial as possible ». [p. 1244]

[584] *Ibid.*, p. 970. « Only the shallow know themselves ». [p. 1244]

[585] *Ibid.* « It is only the superficial qualities that last. Man's deeper nature is soon found out ». [p. 1245]

[586] *Ibid.*, p. 566. « The real fool […] is he who does not know himself ». [p. 981]

[587] Connais-toi toi-même.

> qu'une âme humaine est inconnaissable, voilà l'ultime réalisation à laquelle puisse parvenir la sagesse. Notre mystère ultime, c'est nous-mêmes.[588]

La superficialité n'a plus lieu d'être, le superflu et le futile ont perdu leur saveur pour un homme assoiffé de liberté et privé de l'essentiel : sa redécouverte de sa propre identité et sa reconnaissance par la société. Il ne renie pas ce qu'il a écrit auparavant mais pourtant tout a changé. Ainsi, « la faute suprême, c'est d'être superficiel[589] » et c'est bien cela qu'il peut reprocher à Douglas. Le jeune homme semble atteint, en effet, selon Wilde de « ce vice suprême, d'être superficiel[590] ».

A priori, l'expérience de la souffrance est transformée pour donner naissance à un nouveau Wilde transfiguré par la connaissance et la compréhension de la vie. Il semble qu'il existe une fonction performative de l'écriture dans *De Profundis* : un nouveau Wilde voit le jour en même temps qu'il décrit son expérience et sa quête de lui-même. Prisonnier anonyme accroché à l'espoir de reconstruire son identité, Wilde établit un parallèle entre ses erreurs du passé, ses théories erronées sur la valeur de la vie et sa nouvelle conception de celle-ci : « Je vivais autrefois pour le plaisir, et pour lui seul. J'évitais douleur et souffrance sous toutes ses formes. Je les exécrais l'une et l'autre. […] Elles n'avaient pas de place dans ma philosophie[591] ». A présent, Wilde adopte une position dictée par la philosophie de Schopenhauer en constatant que la souffrance est la pierre angulaire de l'existence lorsqu'il écrit « je vois à présent que la douleur, qui est la suprême émotion dont l'homme soit capable, est en même temps le modèle et la pierre de touche de tout grand art[592] ». Il poursuit :

> Derrière la douleur, on trouve toujours la douleur. La souffrance, à la différence du plaisir, ne porte point de masque. […] La vérité en art est

---

[588] Oscar WILDE, *Oscar Wilde*, *op. cit.*, p. 656. « it is, of course, necessary, as the Greek oracle said, to know oneself. That is the first achievement of knowledge. But to recognise that the soul of a man is unknowable is the ultimate achievement of Wisdom. The final mystery is oneself ». [p. 1038]

[589] *Ibid.*, p. 567. « The supreme vice is shallowness ». [p. 981]

[590] *Ibid.*, p. 605. « the supreme vice, shallowness ». [p. 1005]

[591] *Ibid.*, p. 633. « I used to live entirely for pleasure. I shunend sorrow and suffering of every kind. I hated both. […]They were not part of my scheme of life ». [p. 1023]

[592] *Ibid.*, p. 634. « I now see that sorrow, being the supreme emotion of which man is capable, is at once the type and test of all great Art ». [p. 1024]

> l'unité d'une chose avec elle-même ; l'extérieur devenu expressif de l'intérieur ; l'âme devenue chair ; le corps doué d'esprit. C'est pour cette raison qu'il n'y a pas de vérité comparable à la douleur.[593]

Oscar Wilde se projette dans le futur et nous offre son portrait après sa sortie de prison : celui d'un homme brisé mais qui a appris la valeur de la vie, qui ne s'occupera plus de mondanités et vivra de plaisirs simples.

À travers le langage, l'auteur de *De Profundis* donne une nouvelle vision de lui-même. Il aboutit également à la preuve que son génie artistique est intact. Avons-nous entrevu le « vrai » Wilde ? Nul ne peut le dire, pas même Wilde lui-même puisqu'il cherche à se découvrir. En revanche, si Oscar Wilde a réellement considéré la souffrance comme repère de l'existence pendant son séjour en prison, alors il nous a prouvé que celle-ci n'annihile en rien son talent. L'écriture combat la souffrance de l'isolation et de la déchéance, mais dans le cas de Wilde, c'est également le moyen de se reconstruire en tant qu'homme et en tant qu'artiste : il n'a plus de nom, plus de reconnaissance par les hommes, mais le texte, que Wilde l'ait pensé ou non, est une nouvelle œuvre d'art qui montre la capacité et la force de l'esprit en condition d'oppression. Wilde témoigne de la faculté qu'a le *moi* de se renouveler, de redéfinir son essence à travers la fiction.

19.6. **Anarchisme, socialisme et rejet de la vérité : le *moi* glorifié**

Oscar Wilde, avant même le scandale qui a éclaboussé sa vie et sa carrière, avait été largement critiqué et caricaturé par la presse de son temps : Wilde le dandy au cœur d'un tournesol dans *Punch* ou Wilde l'irlandais délicat tenant son Stetson du bout des doigts pendant sa tournée de conférences en Amérique, etc. Dandy, esthète, bouc émissaire des craintes fin de siècle, l'homme a été sacrifié sur l'autel de la morale victorienne pour calmer les doutes et les incompréhensions d'un siècle tourmenté. Pour cette raison, il est intéressant de

[593] *Ibid.*, p. 635. « behind Sorrow there is always Sorrow. Pain, unlike pLeasure, wears no mask. […] Truth in Art is the unity of a thing with itself: the outward rendered expressive of the inward: the soul made incarnate: the body instinct with spirit. For this reason there is no truth comparable to Sorrow ». [p. 1024]

voir ce qui, à travers l'étude de certains œuvres de Wilde, a pu déclencher un tel vent de colère dans la société victorienne. Bien sûr, l'impact de la publication de *The Picture of Dorian Gray* et l'utilisation qui a été faite du roman au cours des procès de Wilde nous permettent de savoir ce que l'on a reproché à l'auteur : son amour de la beauté masculine, son éloge de la jeunesse, son rejet de la morale et sa foi en l'inutilité de l'art.

Les convictions de Wilde, poussées à l'extrême lors de son procès, l'ont mené à croire que la justice pourrait le juger en tant qu'artiste et individu. Mais faut-il utiliser l'art pour juger la vie d'un artiste ? C'était apparemment le souhait de Wilde qui voulait que sa vie même soit jugée selon des critères esthétiques, relevant ainsi d'une vérité autre que celle de la justice. Ce désir impossible à satisfaire a conduit Oscar Wilde « en prison et dans les chaînes », *in carcere et vinculis* comme l'indique le titre originel de *De Profundis*. Il nous faut alors comprendre comment cet homme, dont les croyances étaient si affirmées, si profondes et ont si fortement influencé la vie et l'attitude, a pu être reconnu comme un artiste majeur de son vivant et rester si longtemps impuni avant sa condamnation.

Depuis ses premières pièces et jusqu'à l'aube du procès qui l'a opposé à Lord Queensberry, Wilde n'a jamais nié sa passion pour l'art et son désintérêt de la morale. Étudier les œuvres d'Oscar Wilde, c'est entendre la voix d'un anarchiste en puissance. Bien sûr, cette assertion peut paraître exagérée ; pourtant, Wilde semble bien s'opposer à toute forme de règles, tant en ce qui concerne l'art qu'en ce qui concerne les conventions et les règles de la société. Face à une vérité établie et imposée à l'individu, Oscar Wilde exprime à travers ses écrits, ainsi qu'à travers sa vie même, son besoin d'individuation, de justification et d'affirmation de son *moi*. Si nous étudions les œuvres d'Oscar Wilde au regard d'une certaine forme d'anarchisme, nous pouvons constater que l'auteur va à l'encontre des vérités et repères que la société accepte et impose. Dans *The Picture of Dorian Gray*, il explique que la morale ne concerne pas la littérature et que tout art est inutile ; dans les « Phrases and Philosophies for the Use of the Young », il conseille de laisser le savoir des anciens là où il se trouve et de se forger sa propre expérience ; dans « The Decay of Lying », il fait l'éloge de l'art

et de l'imagination au détriment de la nature et d'une croyance en une vérité universelle ; dans « The Soul of Man », il conçoit l'individualisme comme la plus grande valeur en plaçant l'homme au centre de tout ; dans *De Profundis*, il nomme le Christ « l'individualiste suprême ». Dans tous les écrits de Wilde, l'opposition, la contradiction, le paradoxe et la rébellion prévalent, toujours sous couvert d'un style poétique et vif.

Il suffit de lire sa première pièce de théâtre, *Vera, or the Nihilists* (1880) pour se trouver face à un éloge de l'anarchie. Mais ce n'est pas tant l'anarchie à proprement parler, ses aspects vulgaires et son manque de limitations qui ont les faveurs de Wilde. Ce dernier se rapproche plutôt de Véra en raison de son amour pour la liberté de penser et l'individualisme. Dans la majorité de ses écrits, en particulier dans ses pièces et dans *The Picture of Dorian Gray*, Oscar Wilde remet en question, directement ou de façon détournée, la légitimité des codes et croyances de la société victorienne. Dans le contexte d'une société en changement, confrontée au paysage urbain et qui prône les bienfaits de la nature, Wilde s'insurge et, comme nous l'avons expliqué précédemment, recommande l'homme aux bons soins de l'homme lui-même plutôt qu'aux soins d'une nature hostile. S'il refuse d'attribuer à son art une perspective politique ou engagée, force est pourtant de constater que les récentes réévaluations de son œuvre y voient une défense de valeurs individuelles au détriment d'une vérité absolue imposée par la civilisation. Sloan écrit d'ailleurs à ce sujet :

> Depuis les années 1960 il y a eu une réévaluation significative de la vie et de l'œuvre de Wilde. On a en particulier reconnu que les écrits de Wilde faisaient profondément écho aux grands problèmes sociaux de l'époque – l'anarchie et le socialisme, la pauvreté et les privilèges, le féminisme et l'étude des genres, l'impérialisme et la réforme des prisons.[594]

Engagé malgré lui, semble-t-il, Wilde a mis sa personnalité exceptionnelle au service de la défense d'une vérité individuelle qui surpasse les intérêts de la

[594] John SLOAN, *Oscar Wilde*, Oxford : Oxford University Press, 2009, p. 99. « Since the 1960s there had been a significant revaluation of Wilde's life and work. In particular, Wilde's writings have been recognized as deeply resonant with the main social questions of the day – anarchy and socialism, poverty and privilege, feminism and gender, imperialism, and prison reform ».

nation. Si le terme d'anarchisme peut paraître excessif, nous pouvons considérer que Wilde défend une certaine forme de socialisme : une désobéissance, vertu originelle de l'homme, qui permet à l'homme d'atteindre son but sans se plier à une pseudo-vérité civilisée. Il est bien évident que l'utilisation du terme « socialisme » tout au long de l'essai de Wilde ne s'apparente pas à une conviction proprement politique mais à une approche nouvelle du statut et de la place de l'homme au sein de la civilisation. Si la vérité de l'individu est considérée comme ce qui s'apparente au fictif et même au faux – car elle va à l'encontre de ce que la société préconise pour son propre progrès – et va jusqu'à user de tromperie et de masques, elle mérite d'être défendue et encouragée par l'art, par exemple. En se libérant de la vérité absolue, l'homme parvient à donner un sens à sa propre individualité ; néanmoins, comme l'expliquent Van de Kamp et Leahy, « Morris et Wilde présentent tous deux un socialisme qui est essentiellement utopique[595] ». Vouloir se mettre en marge de la société, privilégier l'accomplissement du *moi* au mépris de la civilisation, voilà une idée irréalisable qui prône cependant l'existence d'une vérité individuelle supérieure et insaisissable.

Wilde propose un socialisme qui se débarrasse du carcan de la morale et de la religion. À travers la beauté, la jeunesse et l'art, l'individu se libère des contraintes morales pour accéder à son *moi*. « Qu'est-ce qu'une œuvre d'art saine ou une œuvre d'art malsaine ? » demande Wilde. « […] En bref, une œuvre d'art est saine quand elle a à la fois perfection et personnalité[596] ». Dans cette phrase de « The Soul of Man Under Socialism », Wilde exprime l'idée selon laquelle l'art est souvent mal interprété car on tente d'y trouver un sens ou un message qui se rapporte à une vérité absolue en lien avec la société. Les considérations morales n'ont pas lieu d'être dans la critique d'art car comme le dit Gilbert dans *Le critique en tant qu'artiste* :

---

[595] Peter VAN DE KAMP et Patrick LEAHY, « Some Notes on Wilde's Socialism », vol. 7, n° 1, 1983, *The Crane Bag*, p. 142. « Both Morris and Wilde present a socialism that is essentially Utopian ».

[596] Oscar WILDE, *Oscar Wilde*, *op. cit.*, p. 950. « What is a healthy or an unhealthy work of art? […] In fine, a healthy work of art is one that has both perfection and personality ». [p. 1187]

> Ce qu'on nomme le Péché est un élément essentiel du progrès. S'il n'existait pas, le monde stagnerait, ou perdrait ses couleurs. C'est grâce à sa curiosité que le Péché accroît l'expérience de la race. Par l'affirmation accentuée de l'individualisme, il nous sauve de la monotonie du type.[597]

Et il ajoute dans « The Soul of Man Under Socialism » ce commentaire qui accentue d'avantage l'importance de la création de soi hors des contraintes morales :

> La personnalité est une chose très mystérieuse. On ne peut toujours évaluer un homme en fonction de ce qu'il fait. Peut-être respecte-il la loi tout en étant sans valeur. Peut-être transgresse-t-il la loi tout en étant noble. Peut-être est-il mauvais sans jamais rien faire de mal. Peut-être pèche-t-il contre la société, tout en réalisant par ses péchés sa propre perfection.[598]

Au-delà d'une vérité imposée, la vérité individuelle, qui passait jusqu'alors pour le faux – ce qui est *hors* du vrai – devient la pierre angulaire de la vie. « L'individualisme, » écrit Wilde, « voilà donc ce que le socialisme va nous permettre d'atteindre[599] ».

En brisant les chaînes de l'art, inspiré par les théories françaises de l'art pour l'art et les écrits de Pater, Wilde lui donne une dimension nouvelle qui fait passer l'art d'un médiateur de message à une fin en soi de réalisation du *moi*. Pour conclure au sujet de cet individualisme chez Wilde, nous pouvons citer un autre passage de « The Soul of Man Under Socialism » qui retrace parfaitement cette évolution du regard que le critique doit porter sur l'art et que l'artiste doit avoir lorsqu'il crée :

> Et il faut noter que c'est parce que l'Art est cette forme d'individualisme intense que le public essaie d'exercer sur lui une autorité qui est aussi

---

[597] *Ibid.*, p. 849. « What is termed Sin is an essential element of progress. Without it the world would stagnate, or grow old, or become colourless. By its curiosity Sin increases the experience of the race. Through its intensified assertion of individualism it saves us from monotony of type ». [p. 1121]

[598] *Ibid.*, p. 940. « Personality is a very mysterious thing. A man cannot always be estimated by what he does. He may keep the law, and yet be worthless. He may break the law, and yet be fine. He may be bad, without ever doing anything bad. He may commit a sin against society, and yet realise through that sin his true perfection ». [p. 1180]

[599] *Ibid.*, p. 941. « Individualism, then, is what through Socialism we are to attain ». [p. 1181]

> immorale que ridicule, aussi corruptrice que méprisable. […] L'Art ne doit jamais essayer d'être populaire. Le public doit essayer de se faire artiste.[600]

C'est justement parce que l'art se rapporte à l'homme qu'il ne peut pas être utile à la défense d'une idéologie, d'une religion, etc. L'indépendance de l'art est en rapport avec l'indépendance intellectuelle de l'homme, avec son individualisme et l'existence d'une vérité individuelle au détriment d'une vérité universelle conditionnée et ordonnée par la société. L'art favorise la création et la liberté du *moi* et permet ainsi de réfuter l'existence d'une vérité générale imposée par la société. Alors que le *moi* était méprisé, il devient le refuge ultime de l'individu, ce à quoi tout se rapporte.

19.7. **De la légende à l'histoire et de l'histoire à la légende**

Peu à peu, cette existence du moi s'étend à l'art de façon encore plus puissante pour brouiller la notion même d'existence. En effet, au-delà de l'existence physique qui est généralement considérée comme vraie, l'existence d'un être dans la littérature peut finir par briser définitivement la frontière entre le vrai et le fictif. Nous aborderons alors pour conclure cette étude une autre forme de la manifestation de la vérité du moi. En reniant la vérité universelle qui fait de l'individu un être ayant nécessairement une existence physique, l'art et la littérature parviennent à donner la vie. On peut par exemple noter que dans la correspondance entre Stevenson et Conan Doyle, Stevenson avoue qu'aux Samoa, Sherlock Holmes a pris vie :

> Vous pensez peut-être que, si vous venez aux Samoa, vous pourrez être présenté comme l'auteur de *Le Pouce de l'ingénieur*. Détrompez-vous. Ils ne savent pas ce que c'est que fabriquer une histoire. J'ai raconté *Le Pouce de l'ingénieur* (Dieu me pardonne) comme un épisode historique réel et incontestable.[601]

---

[600] *Ibid.*, p. 946. « And it is to be noted that it is the fact that Art is this intense form of Individualism that makes the public try to exercise over it an authority that is as immoral as it is ridiculous, and as corrupting as it is contemptible. […] Now Art should never try to be popular. The public should try to make itself artistic ». [p. 1184]

[601] Robert Louis STEVENSON, *Lettres des mers du Sud*, traduit par Isabelle Chapman et al., Paris : Nil, 1995, p. 795. Lettre du 23 août 1893 de Stevenson à Conan Doyle.

En faisant passer Sherlock Holmes de la légende à l'histoire, Stevenson lui donne une identité qui dépasse la justification traditionnelle de la vie : en existant dans l'art, Sherlock Holmes finit par franchir la limite qui sépare l'existence réelle de l'existence virtuelle, fictionnelle car fictive. Aujourd'hui encore, il est fréquent de lire des biographies de Sherlock Holmes, retraçant son enfance, ses exploits et définissant son caractère, tout autant qu'on pourrait lire une biographie de Conan Doyle lui-même.

Le héros du roman prend d'ailleurs vie au même titre que certains artistes ou personnages illustres deviennent eux-mêmes des personnages de fiction : Oscar Wilde, Walter Pater et Marcel Schwob anéantissent la frontière du réel et de l'irréel en faisant passer les personnages historiques dans la légende. La sphère du fictif devient le monde où évoluent les ombres des grands hommes ou des figures du temps. Au sujet des personnages historiques, Wilde déclare d'ailleurs :

> Ces personnages sont devenus comme les marionnettes d'une pièce de théâtre. […] Ils appartiennent désormais à la sphère de l'art et de la science, et pas plus l'art que la science n'ont à voir avec l'approbation ou la désapprobation morale.[602]

Mêlant ainsi fiction et réalité, mythe et histoire, Pater en Angleterre et Marcel Schwob en France illustrent ces propos de Wilde. Si leur intention diffère, les deux auteurs donnent néanmoins un nouveau sens à la biographie en faisant de cet exercice celui de la biographie fictive. Faire le portrait d'un personnage historique ou légendaire, c'est chercher à identifier ses particularités, à donner vie à travers les mots à un être dont l'existence devient éternelle grâce à sa représentation tout autant que grâce à son existence réelle. Dans *The Renaissance*, Pater suggère déjà que les personnalités exceptionnelles passent de l'histoire à la légende, il prend pour cela l'exemple de Léonard de Vinci. Dans le passage concernant la Joconde, il mêle les éléments d'une analyse proprement objective et descriptive à une interprétation beaucoup plus personnelle et d'apparence anachronique qui fait de la Joconde la femme fatale qui hante la mythologie du

[602] Oscar WILDE, *Oeuvres*, *op. cit.*, p. 826-827. « These personnages have become like the puppets of a play. […] They have passed into the sphere of art and science, and neither art nor science knows anything of moral approval or disapproval ». [p. 1107]

dix-neuvième siècle. À la suite de cette première approche de la biographie fictive, Pater écrit les *Imaginary Portraits* (1885-1887) qui mettent en scène des personnages ayant existé, comme le peintre Antoine Watteau, ou des personnages légendaires, comme Denys l'Auxerrois. Grâce à cela, Pater révèle sa propre conception de la biographie fictive : à la fois discours descriptif et analyse psychologique, ce genre de biographie révèle autant Watteau, Denys l'Auxerrois, Sebastian Van Storck et le duc Carl de Rosenmold que Walter Pater lui-même. D'ailleurs, comme l'écrit Agathe Salha, « toutes les fictions biographiques de Pater exhibent ainsi leur origine critique et montrent comment la projection de l'imaginaire du spectateur dans l'œuvre d'art fait surgir une vie rêvée de l'artiste[603] ».

Nous pouvons prendre l'exemple de la vie imaginaire d'Antoine Watteau. Dans ce premier texte des *Imaginary Portraits*, le jeune peintre est un personnage historique qui nous est présenté à travers le regard amoureux de la jeune sœur du peintre Jean-Baptiste Pater. Mêlant réalité et fiction, Walter Pater fait le portrait de Watteau sans que jamais le lecteur ne puisse être confronté de manière directe à la réalité : sous couvert d'un journal intime, le texte n'est que fiction, retraçant les émotions d'un personnage fictif pour un personnage réel. Agathe Salha écrit :

> La fiction revendiquée par le titre, *Imaginary Portraits,* ne donne jamais directement accès au monde intérieur du peintre ; elle consiste uniquement en une mise en scène du regard du spectateur ou du critique symboliquement incarné par la narratrice amoureuse.[604]

Pater utilise des référents temporels, qui s'étalent de septembre 1701 à juillet 1721. Pendant ces vingt années, la jeune femme amoureuse raconte la vie de Watteau sans jamais parler d'autre chose que de lui. Il est l'objet de toute son attention, malgré le désintérêt qu'il affiche à son égard. On ne trouve que peu d'interactions directes avec la jeune fille : elle lui offre une bourse brodée mais ne rapporte pas les éventuelles paroles du jeune peintre, elle raconte que Watteau a parlé de peintures qu'il a admirées pendant son séjour à Paris devant la famille

[603] Agathe SALHA, « Discours critique et fiction biographique dans les Portraits imaginaires de Pater et les Vies imaginaires de Schwob », *Recherches & Travaux*, n° 68, 2006, p. 32.

[604] *Ibid.*, p. 31.

Pater, même la correspondance qu'elle réclame à Watteau au moment de son départ pour Paris sera destinée à la famille entière et non à elle seule. Cette forme d'écriture distance le lecteur du personnage historique au point d'effacer la frontière entre réel et fiction. Le portrait de la jeune femme prend vie à travers tout ce qu'elle raconte du peintre sans que ce dernier paraisse autre chose qu'un vague et lointain personnage que nous pourrions croire imaginaire si l'histoire n'attestait son existence. Pater efface peu à peu les frontières de la réalité et c'est la jeune femme qui invente la vie de Watteau. Elle écrit après que son frère lui a décrit la maison où il loge avec Watteau : « J'imagine Anthony, à cet endroit pendant un instant, fuyant les visiteurs qui l'ennuient, et respirant la fraîcheur des jardins couverts de rosée au milieu de Paris[605] ». C'est la jeune femme que l'on voit ici, le personnage imaginaire, bien plus que le personnage historique.

Avançant sur les traces de Pater à travers la création de ses *Vies imaginaires* (1896), Schwob invente un langage. Grand amateur d'argot, il joue avec les mots, les travestit pour leur attribuer un sens neuf. Il considère l'argot comme une forme de langage propre à servir de code pour une catégorie de personnes, un masque en quelque sorte, que Trembley compare à l'esthétique mallarméenne. Trembley argumente que Schwob crée une nouvelle dimension, à la frontière entre réalité et fiction :

> Il met un masque à la réalité, puis il la contemple dans un miroir : il sait qu'il y voit un masque, mais n'est plus certain de ce qu'il recouvre. Ce travestissement mi-conscient, mi-inconscient rappelle l'état de demi-sommeil dans lequel, le réel et l'imaginaire, se mêlant sans tout à fait se confondre, construisent une troisième dimension qui n'appartient ni au monde réel, ni au monde imaginaire, mais qui participe de tous deux.[606]

C'est en fait la place de l'homme que l'on entrevoit ici : lié au réel par son inaliénable matérialité, lié à l'imaginaire par son individualisme révélé. Schwob, fervent admirateur de Stevenson, cherche le mystérieux et le jeu avec les mots. Il

---

[605] Walter PATER, *Imaginary Portraits*, Middlesex : The Echo Library, 2006, p. 14. « I fancy Anthony fled thither for a few moments, from the visitors who weary him ; breathing the freshness of that dewy garden in the very midst of Paris. »

[606] Georges TREMBLEY, *Marcel Schwob, faussaire de la nature*, Genève : Librairie Droz, coll. Histoire des idées et critique littéraire, 1969, p. 15.

reconnaît aussi la dualité de l'individu, de Jekyll et Hyde, l'existence de l'homme à travers l'équilibre entre la conscience de soi et la conscience des autres[607]. Dans les biographies imaginaires de Pater puis de Schwob, la quête de l'individu devient le maître-mot du travail d'écriture : choisir de parler d'un seul personnage, c'est déjà reconnaître l'exceptionnalité de celui-ci. C'est d'ailleurs la fonction que Schwob attribue à l'art lorsqu'il écrit dans la préface des *Vies imaginaires* : « L'art est à l'opposé des idées générales, ne décrit que l'individuel, ne désire que l'unique. Il ne classe pas ; il déclasse[608] ».

L'individuel, le particulier, voilà ce que saisit l'art et voilà ce qui fait d'un personnage historique une légende et d'un Sherlock Holmes un individu à part entière. Nous pouvons voir partout des exemples de ce passage qu'effectuent les personnages historiques dans la littérature : Watteau devient un personnage fictif de Pater, Pocahontas une héroïne d'une histoire de Schwob. Au même titre, Oscar Wilde vit ses derniers instants sont la plume de Peter Ackroyd dans *The Last Testament of Oscar Wilde* (1983), puis devient le héros des romans de Gyles Brandreth, dans lesquels Arthur Conan Doyle apparaît pour l'aider à résoudre des enquêtes. Dans le sens inverse, Sherlock Holmes fait l'objet de biographies, et son personnage vit de nouvelles aventures dans *Le Crime étrange de Mr Hyde* (1998) et *Les Hommes de cire* (2002) de Jean-Pierre Naugrette ; Dorian Gray, quant à lui, renaît dans l'univers morbide de Will Self dans *Dorian, une imitation* (2002) et Lord Henry Wotton confie l'état de son âme dans *Journal d'un cœur sec* (1999) de Mathieu Terence. Tel est le destin des grands noms de l'art et de l'histoire tout autant que celui des personnages de la littérature. Les biographies fictives et les réécritures sont le parfait exemple de ce passage significatif de la frontière qui sépare la vérité universelle d'une existence physique et la renaissance dans la fiction. Dans un sens ou dans l'autre, de la réalité historique au fictif, la frontière perméable qui séparait autrefois le monde réel du monde de l'imaginaire donne

[607] George Trembley offre une analyse de cette dualité de l'individu et des mouvements de la vie intérieure : cf. *Ibid.*, p. 22.

[608] Marcel SCHWOB, *Vies Imaginaires*, Paris : GF Flammarion, 2004, p. 53.

aux artistes une vie fictive et aux personnages de la littérature une existence plus vraie parfois que celle de bien des individus.

19.8. **Représentation fictive du vrai ou vraie représentation du fictif**

Si les artistes deviennent des personnages de fictions et si les personnages de fiction semblent prendre vie, la question de la vérité nous guide alors vers la notion même de l'existence. En niant la possibilité d'une vérité absolue et en positionnant l'individu au centre de tout, les auteurs fin de siècle, et Wilde en particulier, posent la question de la définition de l'existence même de l'individu. Les biographies fictives de Pater et Schwob, les nouveaux mondes que découvre Alice, le terme invraisemblable de « Snark » qui désigne un « Snark » tout aussi invraisemblable, tout cela nous guide vers une redéfinition de l'individu et de sa vérité.

C'est cette question de l'existence que soulève Oscar Wilde dans *Le Portrait de Mr W. H.* (1889). Danson remarque d'ailleurs qu'« il s'agit de l'exploration la plus poussée de Wilde dans l'art du faux[609] ». Nous avons déjà mentionné le fait que toute notion de vérité est liée à l'existence d'une contrepartie, de faux qui s'y opposent. Dans cet essai rédigé sous forme de dialogue, style que Wilde choisit également pour « The Decay of Lying », les deux personnages principaux, Erskine et le narrateur, discutent des contrefaçons et du faux en art en prenant pour exemple les faussaires célèbres tels que Macpherson, Ireland et Chatterton et le narrateur soutient l'idée selon laquelle : « [les faux de Chatterton] n'étaient rien d'autre que le résultat d'une aspiration artistique à la représentation parfaite[610] ». Le texte pose la question de l'original, c'est-à-dire du vrai auquel se réfère la copie. Loin de n'être qu'une question légale, le thème du faux en art est relatif à l'intention artistique et à la réalisation

[609] Lawrence DANSON, *Wilde's Intentions. The Artist in his Criticism*, *op. cit.*, p. 102. « It is Wilde's most extensive exploration into the art of forgery. »

[610] Oscar WILDE, *Oscar Wilde*, *op. cit.*, p. 191. « his so-called forgeries were merely the result of an artistic desire for perfect representation ». [p. 302]

d'une personnalité. Selon le narrateur, « censurer un artiste pour un faux [revient] à confondre un problème moral avec un problème esthétique[611] ». Le narrateur, par cette remarque, met en avant l'importance de distinguer les origines de l'œuvre : sa légitimité et son originalité proviennent-elles de sa date de création ou de l'intention qui l'accompagne ? Hormis les cas où les faux sont créés dans une intention frauduleuse et pour tromper sur leur origine, imiter le style d'une époque ou le style d'un artiste n'a pas à voir avec le faux. Lorsque nous parlons de narrateur, il ne faut pas non plus négliger l'importance de l'utilisation de la première personne dans le récit. À travers ce « je », ce n'est pas seulement le narrateur qui s'adresse au lecteur mais aussi et surtout le double caché de ce narrateur, en l'occurrence, Wilde. L'auteur et son ombre, Wilde et le narrateur « je », proposent une analyse dont nous ne saurions dire si elle est réellement envisagée par Wilde ou si elle ne fait que servir de cadre à son éloge du faux et à l'apparition du portrait. En utilisant la narration à la première personne, Wilde parvient à créer un double de lui-même, celui qui raconte l'histoire, soutient l'existence de Willie Hughes, mais se distingue pourtant de l'auteur sans en être tout à fait libéré. L'argumentation de Wilde est faite en faveur d'un art qui s'émancipe de la morale et de la justice. Le *moi* qui s'ouvre à la fiction est un *moi* quadruple qui s'étoile en quatre instances narratives : Cyril, Erskine, le narrateur « je » et en dernier lieu, Wilde lui-même. Comme si le fictif, l'imaginaire et même le faux ne pouvaient provenir que d'un *moi* fragmenté, dissocié de lui-même. Celui-ci ne reflète que lui-même et les idées de l'artiste à travers un mode de représentation dont le choix même constitue une expression de subjectivité. Ainsi, la première défense qui s'inscrit dans le texte est celle d'une indépendance de l'art. D'où l'inappartenance de l'art, et en même temps, de la vérité, celle-ci n'appartenant pas car elle ne *tient* pas.

Pour aller plus loin dans l'utilisation de cet art indépendant de la vérité, Wilde fait du fameux portrait de Mr W.H. un instrument qui remet en question la vérité même de l'existence. Dans « Le Portrait de Mr W. H. », Erskine a pris

[611] *Ibid.* « to censure an artist for a forgery [is] to confuse an ethical with an esthetical problem ». [p. 302]

connaissance de la théorie de Cyril Graham[612] et l'a faite sienne. En effet, il annonce dès le départ : « Il [Cyril Graham] était très séduisant, très extravagant, et très insensible. C'est pourtant lui qui m'a laissé le seul héritage que j'ai jamais reçu de ma vie[613] ». L'argumentation de Cyril Graham le convainc à moitié mais la présentation du portrait du prétendu dédicataire des *Sonnets* de Shakespeare met un terme à ses réticences : la preuve de l'existence de Willie Hughes est faite parce qu'un artiste a immortalisé sa jeune beauté et ainsi a permis à la postérité de profiter de ce legs, du portrait de « ce jeune homme ravissant dont l'Art a si heureusement préservé pour nous la beauté[614] », tableau sur lequel apparaissent les masques de la Comédie et de la Tragédie, comme un nouveau rappel au théâtre et à la représentation, ainsi que le nom de « Master Will. Hews ». Le fictif trouve *sa* vérité. Pourtant, le portrait se révèle être un faux, et au lieu d'être exclu en tant que preuve, il devient au contraire une raison de plus de rejeter la théorie : si le portrait est « faux », c'est qu'il n'existe pas de preuve de l'existence de Willie Hughes et que la théorie repose non seulement sur une absence de preuve, mais aussi sur un mensonge. D'ailleurs, sitôt la supercherie de Cyril Graham dévoilée, Erskine abandonne la théorie. Cyril Graham se suicide alors pour montrer qu'il est prêt à défendre sa théorie au péril de sa vie mais aussi parce que confronté à son échec, il refuse de perdre la face.

Ce qui pousse à comprendre que le portrait est un faux est l'insistance de Cyril à prouver que la théorie est assez structurée en elle-même pour se passer de preuves. C'est parce qu'il est poussé par le désespoir qu'il décide de redoubler sa fiction d'une autre fiction, le tableau lui-même. Le portrait ne prouve en fait rien car même s'il s'agissait d'un original, cela ne validerait en rien l'existence de Willie Hughes. Il ne s'agit pas d'un certificat de naissance, d'une lettre de Shakespeare ou de Hughes révélatrice, il s'agit seulement d'un portrait

[612] Théorie selon laquelle le dédicataire des *Sonnets* de Shakespeare serait un jeune acteur du nom de Willie Hughes.

[613] Oscar WILDE, *Oscar Wilde*, *op. cit.*, p. 192. Cyril Graham « was very fascinating, and very foolish, and very heartless. However, he left me the only legacy I ever received in my life ». [p. 302]

[614] *Ibid.* « this wonderful young man whose beauty Art has so happily preserved for us? » [p. 303]

mentionnant un nom, dont l'orthographe ne correspond d'ailleurs pas à celle mentionnée tout le long du texte, et mettant en scène un jeune homme dont la main repose sur les *Sonnets*. Avant de se donner la mort, Cyril rédige une lettre à l'attention Erskine lui attribuant en quelque sorte la responsabilité de sa mort et lui donnant la charge de continuer « son œuvre ».

Loin de n'être qu'une anecdote pour illustrer le sujet du faux, le récit d'Erskine à propos du portrait de Willie Hughes fait son chemin dans l'esprit du narrateur qui entreprend de poursuivre les investigations de Cyril à travers une relecture rigoureuse des *Sonnets*, sans tenir compte du faux portrait. Erskine commente : « Je regrette de vous avoir parlé de tout cela, et je regrette infiniment de vous avoir converti à une théorie à laquelle je ne crois pas[615] ». La transmission de la théorie a lieu lorsqu'Erskine affirme qu'il n'y croit pas et qu'il n'a pas l'intention de défendre le point de vue de celui qui est mort pour elle. Le narrateur reprend alors : « Il est de votre devoir de livrer cette théorie au monde. Si vous refusez de le faire, c'est moi qui le ferai[616] ». On assiste à cet instant à un phénomène que nous pourrions qualifier de circularité de la pensée : la théorie élaborée par un jeune homme est enseignée à un homme plus âgé puis reprise à nouveau par un homme plus jeune ; dialogue platonicien par excellence. Il va de soi qu'en analysant un texte dont les interprétations sont multiples et dont l'identité du dédicataire est mystérieuse, Wilde parvient à trouver une approche très originale du texte : rien, à part l'étude subjective de quelques vers, ne justifie de façon irréfutable l'identité du dédicataire, seul un faux pourrait en devenir la preuve ultime. Le narrateur se met en tête de prouver la théorie de Cyril Graham sans s'appuyer sur le portrait, puisqu'il s'agit d'un faux. Lorsqu'il pense avoir justifié l'existence de Willie Hughes, par l'analyse du texte lui-même, le narrateur a l'impression de se réveiller d'une longue léthargie et abandonne la théorie, persuadé que le romantisme de la mort de Cyril Graham l'a poussé à croire en une

[615] *Ibid.*, p. 206. « I am sorry I told you anything about it, and very sorry indeed that I should have converted you to a thing in which I don't believe ». [p. 312]

[616] *Ibid.*, p. 205. « it is your duty to give this theory to the world. If you will not do it, I will ». [p. 312]

théorie infondée. Le narrateur en avertit Erskine mais celui-ci a été envoûté par les découvertes récentes du narrateur. Il semble qu'une seule personne à la fois puisse croire à la théorie de Willie Hughes : Cyril d'abord, le narrateur ensuite, Erskine enfin. Cet ordre ne correspond pas à celui dans lequel les personnages développent ou prennent connaissance de la théorie. La transmission se fait en quelque sorte comme une vague de pensée qui touche plus ou moins les protagonistes en fonction de son évolution, de ses régressions, de ses fluctuations. Il ne peut donc pas y avoir de « vérité » au sujet de cette théorie, car qui pourrait admettre une vérité qui n'est soutenue que par une seule personne ?

En revanche, la transmission de la théorie semble toujours avoir une conséquence funeste : le suicide de Cyril Graham prend vraiment des allures de tragédie romantique. Alors, le prétendu suicide de Erskine révèle la supercherie de ses mots : sous couvert de se donner la mort pour honorer la mémoire de Cyril Graham et de Willie Hughes, Erskine s'abandonne à la maladie qui le condamne et trompe son monde, impliquant peut-être que le faux de sa théorie est aussi faux que la raison de sa mort. Face à une issue tragique, le narrateur décide de rompre le fil de la transmission. Interrogé sur l'origine du tableau, il reste muet et laisse ses amis l'attribuer à différents peintres sans reparler de la théorie de Cyril Graham. Alors, la transmission de la connaissance – ou plutôt de l'hypothèse – meurt dans son silence. Aucune vérité admise ne ressort de ce dialogue et de ses échanges. Aucun « vrai » dédicataire ne peut être identifié, comme si la présentation du tableau « faux » invalidait toute possibilité de se prononcer sur l'existence de Willie Hughes.

Au-delà de l'interprétation des *Sonnets* sur laquelle repose le récit, « The Portrait of Mr. W.H.» pose également la question du rapport de l'art avec le vrai. Le tableau qui représente le jeune homme n'est pas authentique, dans la mesure où il ne date pas de l'époque que son style semble indiquer ; c'est également un faux car il offre la représentation d'un personnage dont l'existence même est contestée. En ce sens, il est le vrai d'un faux. Doublement faux et racontant deux fictions qui s'emboîtent l'une dans l'autre, le portrait ne fait que desservir la théorie de Cyril Graham. Pourtant, l'existence d'un faux portrait ne devrait pas invalider la théorie, car ainsi que le remarque le narrateur : « tout art [est] jusqu'à

un certain point une forme de théâtre, un effort pour réaliser sa personnalité sur le plan de l'imagination, sans se laisser entraver par les accidents et les limitations de la vie réelle[617] ». L'amour de Wilde pour la liberté de l'art et son éloge constant des apparences ne font que donner plus de poids à une argumentation qui plaide en faveur de critères artistiques qui dépassent les notions de vrai et de faux.

Erskine et le narrateur discutent de la possible existence d'un jeune homme que certaines preuves dans les *Sonnets* semblent pouvoir étayer et qu'une preuve visuelle telle qu'un portrait aurait pu justifier. Ce fameux portrait tient une place centrale dans le texte alors que l'étude des *Sonnets* semble suffisante, selon Graham puis aux yeux du narrateur, pour confirmer l'identité du dédicataire. Si portrait il y a, ce n'est que pour renforcer l'éloge que Wilde fait du faux : un voile d'une épaisseur infime sépare ainsi le vrai du faux. À première vue, rien ne permet de distinguer le vrai du faux et ce n'est que lorsqu'Erskine découvre l'existence du faussaire qui a exécuté la commande qu'il découvre la supercherie. Conforme en tous points au style élisabéthain, le portrait ne se distingue en rien d'un original. Wilde s'amuse avec le tableau en lui donnant une nouvelle origine : alors que le narrateur connaît son origine, il laisse ses amis s'imaginer qu'il s'agit d'un Clouet ou d'un *Ouvry*. Non seulement Wilde joue ici avec les noms car, comme Ellmann le souligne, il fait sans doute référence à un peintre du seizième siècle, Oudry, mais ni Clouet ni Oudry n'ont pu avoir connaissance des *Sonnets* publiés en 1609. De plus, Wilde a assurément fait exprès d'orthographier Ouvry, ses révisions multiples de son texte ayant laissé le nom tel quel. Ce nom inventé relance, quatre lignes avant la fin, le processus de fictionalisation. L'erreur volontaire de Wilde a trois conséquences : d'abord, elle est voulue pas l'auteur et participe à ce jeu du mensonge, ensuite, elle invente un peintre qui n'existe pas, enfin, elle constitue un anachronisme dans le cas même où elle désignerait Oudry. Concernant le portrait, il est également intéressant de se rappeler que Wilde lui-

[617] *Ibid.*, p. 191. « all art [is] to a certain degree a mode of acting, an attempt to realise one's own personality on some imaginative plane out of reach of the trammeling accidents and limitations of real life. [p. 302]

même en a fait commande à Charles Ricketts en 1889 : le faux portrait d'une œuvre de fiction devient alors vrai.

Face au réalisme et à une vérité absolue, « The Portrait of Mr. W.H. » fait l'éloge du faux, de l'importance primordiale de l'interprétation individuelle et glorifie un *moi* tout puissant, instaurateur péremptoire de vérité, celle-ci inséparable et résultante asymptomatique de la démultiplication de lui-même. La vérité absolue qui régit la définition de l'existence est foulée aux pieds dans ce texte : l'existence de Willie Hughes provient-elle d'une vie de chair et de sang, ou plutôt de l'idée même que ce personnage a pu être pensé et représenté ? Dans tous les cas, la notion de vrai et de faux est remise en question car la fausse représentation de Willie n'invalide pas la possibilité de la théorie car la fiction est à elle-même sa propre vérité. Au contraire, c'est dans l'intention artistique que réside la valeur du portrait, non pas en tant que vérité historique, mais en tant que vérité individuelle, qui traduit la perception sensible et l'imagination de celui qui a élaboré la théorie. Comme l'écrit Ellmann, « Wilde a rendu à l'art tout le pouvoir que les poètes romantiques lui attribuaient : le pouvoir de donner sa loi au monde[618] ». Pour finir, notons que la seule existence qui n'est jamais remise en question et qui pourtant n'est à aucun moment justifiée est celle de Cyril Graham lui-même, « inaugura*u*teur » irréductible de la fiction du *moi*.

[618] Richard ELLMANN, *Oscar Wilde*, *op. cit.*, p. 335.

CONCLUSION

Comment le vrai est-il devenu faux ?

Nous avons souhaité analyser au cours de cette étude l'émergence de l'individualisme depuis les années 1830 jusqu'à l'aube du vingtième siècle. Nous espérons avoir démontré que si la période fin de siècle est une période au croisement du classicisme, du romantisme et de la modernité, elle n'est que le développement d'une évolution plus lente et tourmentée qui caractérise la majeure partie du siècle. La conclusion que nous retiendrons de cette analyse est que la littérature du dix-neuvième siècle s'inscrit dans un mouvement de crise, de changement des mentalités et de doute qui dans un sens définit la notion de fin de siècle. À la frontière entre analyse littéraire et philosophique, nous espérons que cet angle d'approche qui prend pour objet un courant de pensée et son expression à travers la littérature puisse être utile dans le cadre de toute recherche plus vaste qui étudierait la naissance et le développement d'autres thématiques majeures du siècle comme le féminisme, le renouveau de l'architecture ou les mouvements politiques.

Jetant un œil par-dessus son épaule, l'homme constate avec effroi qu'il est seul : Dieu n'a plus le même rôle, la société a changé et la science se charge d'expliquer les mystères de la vie. Tout est décortiqué, analysé, sans mystère. L'homme n'a plus besoin d'imagination, ou en tout cas, n'a plus l'occasion d'en faire preuve. Ce qu'Oscar Wilde reproche à l'époque dans laquelle il est enfermé c'est de concevoir l'individu comme un et unique, comme une singularité que la science explique alors que le *moi* est constitué d'une multitude de masques, juxtaposés, superposés, qui sont à la fois l'individu et le rôle qu'il joue. C'est le *moi* décentré auquel nous avons déjà fait allusion qui se fait jour. Brisé dans sa perception de lui-même, il tente de devenir le sujet de son propre intérêt. L'individualisme s'accomplit alors à travers une prise de conscience d'un art qui permet d'être soi, au détriment des vérités que la société impose. La nécessité intérieure à laquelle le *moi* est lié le pousse à une autonomisation que l'art permet

et facilite. Ce que l'on nomme mensonge, fiction ou art immoral ne sont que des moyens pour l'artiste de réaliser son individualité. Le flou, l'indistinct, le fictif – et même le faux – et l'intraduisible deviennent alors l'expression d'une sorte d'inconscient avant l'heure.

Alors que le premier mouvement de notre étude a analysé les prémisses du clivage du moi, il apparaît que cette période est à la fois l'occasion d'un changement mais aussi d'une tentative de renouer avec les valeurs du passé : à travers la critique virulente des méfaits de la modernité, les auteurs de la première moitié du dix-neuvième siècle montrent leur attachement aux valeurs qui ont fait de l'Angleterre une nation puissante. Cette étude a montré que les premiers efforts pour pallier le clivage du *moi* sont tributaires d'un regard lancé au passé : Carlyle et Emerson prônent l'avènement du héros, Disraeli et Gaskell cherchent à restaurer les bénéfices de la féodalité, Kingsley plaide en faveur d'un socialisme chrétien qui place l'individu sous la protection divine. Le respect des valeurs féodales, de la religion et de la morale s'inscrivent alors dans un désir très fortement exprimé de redonner un cadre à une société bouleversée. Comme l'écrit Louis Cazamian : « Disraeli, Dickens, Mrs. Gaskell et Kingsley ont un idéal en commun : une philanthropie efficace et patriarcale, une surveillance attentive du mal social par l'État ou les grands corps traditionnels, la noblesse, le clergé[619] ». Pourtant, la modernisation en marche ne parvient pas à retrouver cet équilibre ancien. Là où la religion devient soit inexistante soit d'une rigueur monastique et puritaine et où la science brise les dernières aspirations de l'homme à être à l'image de Dieu, l'art prend part à la tentative de reconstruction qui marque la seconde moitié du siècle. Dans les « Formules et maximes à l'usage des jeunes gens », Oscar Wilde écrit au sujet de ce tiraillement entre science et religion : « Les religions meurent quand on fait la preuve de leur vérité. La science est le registre des religions mortes[620] ». C'est effectivement cette quête de vérité tangible qui engendre à la fois un affaiblissement de la croyance religieuse et une désillusion de l'homme face à la nouvelle image qu'il a de ses origines.

---

[619] Louis CAZAMIAN, *Le Roman social en Angleterre (1830 - 1850)*, *op. cit.*, p. 534.

[620] Oscar WILDE, *Oscar Wilde*, *op. cit.*, p. 969.

Face à cela, l'art offre un recours audacieux : faire de l'individu son propre miroir. Au lieu de chercher l'image de Dieu ou celle du singe, l'individu fait son introspection et cherche en lui-même les réponses à sa place dans le monde. Pour cela, les essayistes du dix-neuvième siècle, en particulier Pater et Wilde, se tournent vers la philosophie allemande qui, inspirée du platonisme, propose un nouvelle approche du beau et de l'art. En faisant du jugement esthétique un jugement propre à l'individu, détaché de la nécessité et de la morale, les philosophes allemands proposent un schéma nouveau qui fait du *moi* le seul juge de la vérité de l'art.

À l'image d'Alice qui découvre le monde de l'autre côté du miroir, les victoriens basculent peu à peu dans une époque où les repères sont inversés : la vérité de la foi laisse place à la vérité de la science, la féodalité s'efface au profit de la bourgeoisie, les règles de l'art deviennent ennemies de l'art. Le renversement du vrai a aussi pour conséquence la redéfinition de la place de l'individu : de simple pécheur soumis à la volonté de Dieu, il devient maître de lui-même, Narcisse dont la seule image est celle qu'il se crée. Au lieu de n'être que le témoignage d'une époque de remise en question de l'individu à l'approche de la fin du siècle, les écrits de Carroll, Conan Doyle, Stevenson et Wilde donnent ainsi une nouvelle dimension au concept d'individu. En s'interrogeant sur le *moi*, on questionne à la fois la place de l'individu dans le monde, dans l'histoire et dans la société mais aussi l'individu vis-à-vis de lui même. À partir du moment où les auteurs enquêtent d'une façon ou d'une autre sur l'individu, ils remettent aussi en cause la conception que la civilisation a de la notion de vérité. Chercher la spécificité de l'individu, à travers le dandysme par exemple, c'est refuser de se plier à une vérité générale qui place l'homme sous le joug de la civilisation au lieu de le laisser être maître de lui même. Ainsi, l'émergence de l'individualisme est le moment où l'homme veut se distinguer et entamer une introspection : quand peut-on être soi même, par le biais de quelle réalisation ou création? Quand la science interdit à l'homme de se voir comme étant à l'image de Dieu, quelle image celui-ci peut-il choisir comme réfèrent stable : le singe à l'état de nature, la moralité de la société ? Tiraillé entre les deux, l'individu ne trouve qu'en lui-même la solution à cette perte de repères.

Nous reprendrons cette expression de Wilde que nous avons déjà citée et qui résume l'idée générale de notre propos : « il est bien sûr nécessaire, comme le déclare l'oracle grec, de se connaître soi-même. Mais reconnaître qu'une âme humaine est inconnaissable, voilà l'ultime réalisation à laquelle puisse parvenir la sagesse. Notre mystère ultime, c'est nous-mêmes[621] ». Pour le *moi*, point de vérité universelle, c'est cela la conséquence même de l'émergence de l'individualisme. Comme en témoigne le récit que fait Gerald dans « The Sphinx Without a Secret », la vérité, une fois découverte, est inactive ; elle n'apporte rien de vivant et de fluctuant. Elle se veut unique, éternelle, hors du temps et de l'espace. Le fictif en revanche est un effort acharné et constant, un mouvement perpétuel pour détourner du vrai. C'est donc dans cet exercice du fictif et de l'imaginaire par les artistes fin de siècle que s'accomplit le *moi* dans sa vérité relative, grâce à un faux devenu vrai car il est vivant, individuel et perpétuellement redéfinissable.

En lieu et place d'une vérité absolue et suprême que la religion puis la science ont d'abord incarnée, l'art et les artistes instaurent une nouvelle vérité, celle qui s'apparentait autrefois à l'inadmissible et à une nouvelle fiction, et qui est l'expression même du *moi*. Plus question de vérité ultime figée, les valeurs du *moi* prennent le dessus et deviennent la nouvelle éthique en lieu et place de la morale. Par l'émancipation du *moi*, l'imaginaire, le mensonge, l'irréel et tout ce dont l'esprit humain est capable deviennent vrai. C'est-à-dire que le *moi* obtient un nouveau statut libéré du carcan qui le maintenait à l'état de subalterne de la réalité, de la morale et de la logique. Ne convoyant plus que le message du *moi*, l'art devient en lui-même une révélation, non pas de la réalité, mais de la représentation d'une réalité ou d'une vérité relative telle que le *moi* l'interprète. Le fictif supplante la vérité absolue en devenant une « nouvelle vérité » relative au *moi*. À juste titre, Pascal Aquien suggère : « puisqu'une vérité et son contraire sont également vrais, pourquoi le masque ne serait-il pas l'instrument de la révélation[622] ».

---

[621] *Ibid.*, p. 655.

[622] Pascal AQUIEN, « Introduction », *in Oeuvres d'Oscar Wilde*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996, p. xliii.

Les miroirs et les masques permettent une nouvelle conception de l'individu. Au lieu de découvrir le *moi* derrière les voiles du mensonge, ce sont les voiles eux-mêmes, les jeux de miroirs, qui révèlent la *vraie* nature de l'individu. En privilégiant le fictif et le mensonge – et même le faus dans *The Portrait of Mr. W. H.* –, Oscar Wilde s'inscrit dans un processus d'émancipation de l'individu. « Si on dit la vérité, on est sûr d'être tôt ou tard démasqué[623] », écrit-il dans les « Phrases and Philosophies ». Si on dit un mensonge, on en dit encore plus sur soi-même car le fictif que l'on élabore est l'expression même de l'individualité. En prenant les codes et les règles pour des vérités absolues, on confond la réalité visible du monde avec la vérité invisible du *moi*. Oscar Wilde et les autres esthètes qui pratiquent le dandysme et font de leur vie une œuvre d'art parviennent ainsi à rendre la beauté et la vérité du *moi* visibles aux yeux de tous : « Le dandysme est l'affirmation de la modernité absolue de la Beauté[624] », affirme d'ailleurs Wilde dans « A Few Maxims for the Instruction of the Over-Educated[625] ». C'est ainsi parce qu'ils sont trop instruits, trop embourbés dans la norme victorienne, que les contemporains de Wilde l'envoient au pilori : l'absolue modernité, l'affirmation de soi à la face du monde fait peur car elle reconnaît la spécificité du *moi* dans sa multiplicité.

Nous espérons que notre étude a su montrer ce renversement des valeurs du vrai et du fictif par l'intermédiaire d'une nouvelle conception de l'individu. La liberté franchement acquise de l'art lui permet, à la fin du dix-neuvième siècle de devenir en elle-même son propre but, de ne plus représenter le monde mais le monde tel que le *moi* le saisit, dans toute sa fantaisie et dans ses incohérences les plus fascinantes. « La dualité de l'art est une conséquence fatale de la dualité de l'homme », nous dit Baudelaire. « Considérez, si cela vous plaît, la partie éternellement subsistante comme l'âme de l'art, et l'élément variable comme son

[623] Oscar WILDE, *Oscar Wilde*, *op. cit.*, p. 969.

[624] *Ibid.*, p. 968.

[625] « Quelques maximes pour l'instruction des personnes trop instruites », publié dans la revue *Saturday Review* en novembre 1894.

corps[626] ». L'âme et le corps, le fond et la forme, s'affirment dans une cohérence qui devient visible, qui répond à une éthique du moi, assertion d'un nouveau code de valeurs contre la série de principes sociaux qu'édicte la morale. S'il existe une dualité, voire une multiplicité de l'être, elle s'affirme, se révèle et se développe grâce aux multiples vérités qui émanent du *moi*.

Poussant l'éloge du fictif à son extrême Wilde remet en cause la notion même d'existence: existe-t-on parce qu'on a vécu ou parce qu'on a été pensé ? Lucien de Rubempré et Sherlock Holmes sont-ils plus vivants, et peut-être même plus « éternels », que la plupart d'entre nous? En faisant de sa vie une légende, Wilde atteint-il l'immortalité ? Pour résumer cette idée d'une existence du *moi* hors des frontières de la réalité et de la vérité universelle qui définit les caractéristiques de ce qu'on nomme « vie », la pensée fin de siècle permet de donner un nouveau sens à l'existence à travers l'art. Est-on vivant parce qu'on est physiquement reconnu par la science comme ayant une existence physique ou est-on vivant parce qu'on appartient à la mémoire collective et à la conscience de l'Autre ? Le dandysme et le mouvement esthétique semblent confirmer cette conclusion en montrant que l'on existe aussi et surtout à travers le regard de l'autre et dans la mise en représentation de soi. Le fictif en tant que vérité de soi, voilà ce à quoi semble aboutir toutes les tensions et réflexions artistiques et philosophiques de la fin du dix-neuvième siècle. Au lieu de haïr son *moi*, l'homme à l'aube du vingtième siècle voit dans l'affirmation de son individualité et de sa propre vérité la possibilité d'une réconciliation avec lui-même, quelque fragile et éphémère soit-elle.

Le portrait de Mr. W.H. – qui donne son titre à la nouvelle d'Oscar Wilde que nous avons étudiée – affirme la vérité de toute représentation en dehors de toute vérité communément acceptable et acceptée. Les distinctions et frontières sont *effectivement* estompées, sinon gommées, à travers la glorification d'un faux qui ne pourrait être mis en rapport avec une quelconque vérité : l'espace littéraire, ou esthétique, devient alors un lieu d'indécidabilité où les concepts de vrai et de fictif disparaissent. Il semble alors qu'au cours du dix-neuvième siècle,

[626] Charles BAUDELAIRE, *Le Peintre de la vie moderne*, *op. cit.*, p. 11.

l'esthétique ait été redéfinie et que le concept de morale ait peu à peu cédé sa place à une éthique qui permet au *moi* d'édicter ses propres règles, quelque relatives et fluctuantes soient-elles. Les fluctuations du concept d'esthétique et d'éthique à l'époque victorienne ne pouvaient que mener à une refonte du rapport de l'art à la vie et de l'homme à lui-même. C'est peut-être là l'issue que cette étude met en lumière : quand le vrai devient œuvre de fiction et fiction lui-même puis quand l'art décide de leur indécidabilité, le statut ontologique de l'homme est remis en question. C'est ce que le vingtième siècle explorera dans la lucidité de ce qu'on pourrait appeler l'esthétique de l'absurde.

ANNEXES

ANNEXE A

In Memoriam, d'Alfred Tennyson

Section 56

« Elle a soin de l'espèce ? » Espoir trop confiant !
  De la falaise abrupte et des roches épaisses
  Sa voix nous dit : « J'ai vu succomber mille espèces,
Je n'ai souci de rien ; tout retourne au néant.

Ton appel sans profit vient à moi s'adresser :
  Je conduis à la mort aussi bien qu'à la vie.
  Un souffle, voilà tout ce qu'âme signifie ;
Je ne sais rien de plus. » -- Devons-nous donc penser

Que l'homme, son chef d'œuvre et son œuvre dernière,
  Qui porte des desseins splendides en ses yeux,
  Qui fit rouler la voix des psaumes vers les cieux,
Et fit le temple où meurt sa stérile prière,

Qui, dans un Dieu d'Amour mettant sa confiance,
  Croyait que pour l'amour les êtres sont créés, --
  Alors que la Nature, aux crocs ensanglantés
Élevait sa clameur contre cette croyance, --

Qui aima, qui souffrit des tourments innombrables,
  Qui lutta pour le Vrai, pour le Juste et le Bien,
  Doive être un jour muré sous les roches d'airain,
Doive, au vent du désert, errer avec les sables ?

Rien de plus ? Monstre alors, cruelle rêverie,
  Pur chaos. Les dragons des temps primordiaux
  Qui s'entredéchiraient en leurs gluantes eaux,
Près de lui, paraîtraient une douce harmonie.

Cette vie est donc vaine autant qu'elle est fragile ?
  Descends, ô chère voix, m'apaiser, me bénir !
  Quel espoir de lumière et de juste avenir
Au-delà de ce voile épais, noir, immobile ?[627]

[627] Alfred, Lord TENNYSON, *In Memoriam*, traduit par Léon Morel, *op. cit.*, p. 44-45, section 56. Texte original reproduit à la page 142 de la thèse.

ANNEXE B

In Memoriam, d'Alfred Tennyson

Section 118

Contemplez, ô mortels, toute l'œuvre du Temps,
  Ces labeurs d'un géant encore en sa jeunesse,
  Et gardez-vous de voir dans l'humaine tendresse
Le produit d'un limon qui meurt à chaque instant

Mais croyez que ceux-là, que nous nommons les morts,
  Vivent toujours leur vie en plus large lumière,
  Pour de plus nobles fins. Cette solide terre
Qui porte pour un jour nos pas et nos efforts,

Était d'abord le feu d'un fluide incertain ;
  Puis vint se condenser dans sa forme sphérique,
  Emportée aux hasards du tourbillon cosmique,
Jusqu'à ce jour où l'homme y apparut enfin.

De climats en climats il jeta ses rameaux,
  Modeste avant-coureur d'une plus noble race,
  Et de sa propre vie en plus sublime place,
Si du temps, clair symbole, il montre les travaux

Et son être, et le cours de l'éternel progrès ;
  Ou si, des maux portant au front le diadème
  Comme une gloire, il marche, et prouve par lui-même
Que la vie est non pas un grossier minerai,

Mais le fer qui du fond des noirs abîmes sort,
  Et qui se fond au feu des brûlantes alarmes,
  Et qui sifflant se trempe au bain des âcres larmes,
Et qui se forge aux chocs de l'enclume du sort,

Prêt alors à servir. Levez-vous et fuyez
  Le Faune titubant, la sensuelle fête ;
  Tendez vers les hauteurs ; éliminez la bête ;
Que le singe et le tigre en vous soient dépouillés.[628]

[628] Alfred, Lord TENNYSON, *In Memoriam*, traduit par L&on Morel, *op. cit.*, p. 104-105, section 118. Texte original reproduit à la page 146 de la thèse.

ANNEXE C

In Memoriam, d'Alfred Tennyson

Section 45

L'enfant dont l'âme à peine à la vie éclose,
  Durant ces tendres jours où sa petite main
  Se pose doucement sur le globe du sein,
N'a pas encore pensé : « Le Moi c'est telle chose. »

Mais lentement l'esprit augmente sa richesse ;
  Il vient à distinguer le sens de « Je », de « Moi » ;
  Il apprend « Je ne suis rien de ce que je vois,
Et suis autre qu'aucun objet que ma main presse. »

C'est ainsi qu'il devient un esprit conscient
  Où la sûre mémoire a pu prendre naissance,
  Quand, de ce corps où meurt l'effort de sa puissance,
Il tient le clair savoir de son isolement.

Telle est l'utilité de la chair et du sang ;
  Et leur rôle devrait stérile nous paraître,
  Si pour l'homme il fallait à nouveau se connaître,
Dans la seconde vie après la Mort naissant.[629]

[629] Alfred, Lord TENNYSON, *In Memoriam*, traduit par Leon Morel, *op. cit.*, p. 36-37, section 45. Texte original reproduit à la page 151 de la thèse.

ANNEXE D

« Phantasmagoria » dans *Rhyme ? and Reason ?* de Lewis Carroll

« My First - but don't suppose, » he said,
« I'm setting you a riddle -
Is - if your Victim be in bed,
Don't touch the curtains at his head,
But take them in the middle,

« And wave them slowly in and out,
While drawing them asunder;
And in a minute's time, no doubt,
He'll raise his head and look about
With eyes of wrath and wonder.

« And here you must on no pretence
Make the first observation.
Wait for the Victim to commence:
No Ghost of any common sense
Begins a conversation.

« If he should say '*How came you here*?'
(The way that *you* began, Sir,)
In such a case your course is clear -
'*On the bat's back, my little dear*!'
Is the appropriate answer.

« If after this he says no more,
You'd best perhaps curtail your
Exertions - go and shake the door,
And then, if he begins to snore,
You'll know the thing's a failure.

« By day, if he should be alone -
At home or on a walk -
You merely give a hollow groan,
To indicate the kind of tone
In which you mean to talk.

« But if you find him with his friends,
The thing is rather harder.
In such a case success depends
On picking up some candle-ends,
Or butter, in the larder.

« With this you make a kind of slide
(It answers best with suet),
On which you must contrive to glide,
And swing yourself from side to side -
One soon learns how to do it.

« The Second tells us what is right
In ceremonious calls:-
'*First burn a blue or crimson light*'
(A thing I quite forgot to-night),
'*Then scratch the door or walls*.' »

I said « You'll visit *here* no more,
If you attempt the Guy.
I'll have no bonfires on *my* floor -
And, as for scratching at the door,
I'd like to see you try! »

« The Third was written to protect
The interests of the Victim,
And tells us, as I recollect,
To treat him with a grave respect,
And not to contradict him. »

« That's plain, » said I, « as Tare and Tret,
To any comprehension:
I only wish *some* Ghosts I've met
Would not so *constantly* forget
The maxim that you mention! »

« Perhaps, » he said, « *you* first transgressed
The laws of hospitality:
All Ghosts instinctively detest
The Man that fails to treat his guest
With proper cordiality.

« If you address a Ghost as ‘Thing!’
Or strike him with a hatchet,
He is permitted by the King
To drop all *formal* parleying -
And then you’re *sure* to catch it!

« The Fourth prohibits trespassing
Where other Ghosts are quartered:
And those convicted of the thing
(Unless when pardoned by the King)
Must instantly be slaughtered.

« That simply means ‘be cut up small’:
Ghosts soon unite anew.
The process scarcely hurts at all -
Not more than when *you*’re what you call
‘Cut up’ by a Review.

« The Fifth is one you may prefer
That I should quote entire:-
The King must be addressed as ‘*Sir.*’
This, from a simple courtier,
Is all the Laws require:

« *But, should you wish to do the thing*
With out-and-out politeness,
Accost him as ‘*My Goblin King*!
And always use, in answering,
The phrase ‘*Your Royal Whiteness*!’

« I’m getting rather hoarse, I fear,
After so much reciting :
So, if you don’t object, my dear,
We’ll try a glass of bitter beer -
I think it looks inviting. »[630]

[630] Lewis CARROLL, *The Complete Illustrated Lewis Carroll*, *op. cit.*, p. 677-681, « Canto 2, Hys Fyve Rules ». Il est question du poème à la page 295 de la thèse.

ANNEXE E

Scène de la crise identitaire d'Alice, dans *Alice's Adventures in Wonderland* de Lewis Carroll, chapitre II « The Pool of Tears »

Alice a mangé le gâteau qui la fait grandir, elle se trouve immense après avoir été minuscule. Ne se reconnaissant plus, elle se questionne au sujet de son identité réelle :

> Alice took up the fan and gloves, and, as the hall was very hot, she kept fanning herself all the time she went on talking: `Dear, dear! How queer everything is to-day! And yesterday things went on just as usual. I wonder if I've been changed in the night? Let me think: was I the same when I got up this morning? I almost think I can remember feeling a little different. But if I'm not the same, the next question is, Who in the world am I? Ah, *that's* the great puzzle!' And she began thinking over all the children she knew that were of the same age as herself, to see if she could have been changed for any of them.
>
> `I'm sure I'm not Ada,' she said, `for her hair goes in such long ringlets, and mine doesn't go in ringlets at all; and I'm sure I can't be Mabel, for I know all sorts of things, and she, oh! she knows such a very little! Besides, *she's* she, and I'm I, and--oh dear, how puzzling it all is! I'll try if I know all the things I used to know. Let me see: four times five is twelve, and four times six is thirteen, and four times seven is--oh dear! I shall never get to twenty at that rate! However, the Multiplication Table doesn't signify: let's try Geography. London is the capital of Paris, and Paris is the capital of Rome, and Rome--no, *that's* all wrong, I'm certain! I must have been changed for Mabel! I'll try and say "How doth the little--"' and she crossed her hands on her lap as if she were saying lessons, and began to repeat it, but her voice sounded hoarse and strange, and the words did not come the same as they used to do:
>
> *`How doth the little crocodile*
> *Improve his shining tail,*
> *And pour the waters of the Nile*
> *On every golden scale!*
>
> *`How cheerfully he seems to grin,*
> *How neatly spread his claws,*
> *And welcome little fishes in*
> *With gently smiling jaws!'*

`I'm sure those are not the right words,' said poor Alice, and her eyes filled with tears again as she went on, `I must be Mabel after all, and I shall have to go and live in that poky little house, and have next to no toys to play with, and oh! ever so many lessons to learn! No, I've made up my mind about it; if I'm Mabel, I'll stay down here! It'll be no use their putting their heads down and saying "Come up again, dear!" I shall only look up and say "Who am I then? Tell me that first, and then, if I like being that person, I'll come up: if not, I'll stay down here till I'm somebody else"[631].

---

[631] *Ibid.*, p. 31-32. La traduction française est celle d'Henri Bué, dans l'édition Macmillan de 1869. [19-20]

Alice ramassa les gants et l'éventail, et, comme il faisait très-chaud dans cette salle, elle s'éventa tout en se faisant la conversation : « Que tout est étrange, aujourd'hui ! Hier les choses se passaient comme à l'ordinaire. Peut-être m'a-t-on changée cette nuit ! Voyons, étais-je la même petite fille ce matin en me levant ? — Je crois bien me rappeler que je me suis trouvée un peu différente. — Mais si je ne suis pas la même, qui suis-je donc, je vous prie ? Voilà l'embarras. » Elle se mit à passer en revue dans son esprit toutes les petites filles de son âge qu'elle connaissait, pour voir si elle avait été transformée en l'une d'elles.

« Bien sûr, je ne suis pas Ada, » dit-elle. « Elle a de longs cheveux bouclés et les miens ne frisent pas du tout. — Assurément je ne suis pas Mabel, car je sais tout plein de choses et Mabel ne sait presque rien ; et puis, du reste, Mabel, c'est Mabel ; Alice c'est Alice ! — Oh ! mais quelle énigme que cela ! — Voyons si je me souviendrai de tout ce que je savais : quatre fois cinq font douze, quatre fois six font treize, quatre fois sept font — je n'arriverai jamais à vingt de ce train-là. Mais peu importe la table de multiplication. Essayons de la Géographie : Londres est la capitale de Paris, Paris la capitale de Rome, et Rome la capitale de — Mais non, ce n'est pas cela, j'en suis bien sûre ! Je dois être changée en Mabel ! — Je vais tâcher de réciter *Maître Corbeau*. » Elle croisa les mains sur ses genoux comme quand elle disait ses leçons, et se mit à répéter la fable, d'une voix rauque et étrange, et les mots ne se présentaient plus comme autrefois :

« *Maître Corbeau sur un arbre perché,*
Faisait son nid entre des branches ;
Il avait relevé ses manches,
Car il était très-affairé.
Maître Renard, par là passant,
Lui dit : « Descendez donc, compère ;
Venez embrasser votre frère. »
Le Corbeau, le reconnaissant,
Lui répondit en son ramage :
« Fromage. » »

« Je suis bien sûre que ce n'est pas ça du tout, » s'écria la pauvre Alice, et ses yeux se remplirent de larmes. « Ah ! je le vois bien, je ne suis plus Alice, je suis Mabel, et il me faudra aller vivre dans cette vilaine petite maison, où je n'aurai presque pas de jouets pour m'amuser. — Oh ! que de leçons on me fera apprendre ! — Oui, certes, j'y suis bien résolue, si je suis Mabel je resterai ici. Ils auront beau passer la tête là-haut et me crier, « Reviens auprès de nous, ma chérie ! » Je me contenterai de regarder en l'air et de dire, « Dites-moi d'abord qui je suis, et, s'il me plaît d'être cette personne-là, j'irai vous trouver ; sinon, je resterai ici jusqu'à ce que je devienne une autre petite fille. »

Il est fait mention de cet extrait à la page 305 de la thèse.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES

CARLYLE Thomas et EMERSON Ralph Waldo, *The Correspondence of Thomas Carlyle and Ralph Waldo Emerson 1834-1872*, Whitefish, Montana : Kessinger Publishing, 2007, 448 p.

CARLYLE Thomas et ROSSO François, *Les Héros*, Maisonneuve & Larose : Éditions des Deux Mondes, 1998, 321 p.

CARLYLE Thomas, *Chartism*, Boston : Charles C. Little and James Brown, 1840, 113 p.

CARLYLE Thomas, *Collected Works. Volume V: Life of Friedrich Schiller*, Londres : Chapman & Hall, 1825 1872, 423 p.

CARLYLE Thomas, *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*, Boston : Ginn & company, 1901, 396 p.

CARLYLE Thomas, *Past and Present*, Londres : W. H. Colyer, 1844, 210 p.

CARLYLE Thomas, *Sartor Resartus, la philosophie du vêtement*, traduit par Louis Cazamian, Paris : Éditions Aubier Montaigne, coll. bilingue des classiques étrangers, 1973, 486 p.

CARLYLE Thomas, *The French Revolution*, Londres : Chapman & Hall, 1855, 300 p.

CARROLL Lewis, *Alice au pays des merveilles*, traduit par Henri Bué, Londres : Macmillan, 1869. 202 p.

CARROLL Lewis, *Oeuvres*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003, 1983 p.

CARROLL Lewis, *The Complete Illustrated Lewis Carroll*, Londres : Wordsworth Library Collection, 2008, 1232 p.

CONAN DOYLE Arthur, *Sherlock Holmes, the Complete Novels and Stories*, New York : Bantam Classics, vol. 2/2, 2003, 737 p.

CONAN DOYLE Arthur, *Sherlock Holmes, the Complete Novels and Stories*, New York : Bantam Classics, vol. 1/2, 2003, 1059 p.

DICKENS Charles, *Hard Times*, Londres & Toronto, Everyman's Library, 1920, 363 p.

DICKENS Charles, *Les Temps difficiles*, traduit par William Hugues, Paris : Hachette, 1859, 352 p.

DISRAELI Benjamin, *Sybil, or the Two Nations, in three volumes - vol. 1*, Londres : Henry Colburn, 1845, 315 p.

DISRAELI Benjamin, *Sybil, or the Two Nations, in three volumes - vol. 3*, Londres : Henry Colburn, 1845, 326 p.

DISRAELI Benjamin, *Sybil, or the Two Nations, in three volumes - vol. 2*, Londres : Henry Colburn, 1845, 324 p.

EMERSON Ralph Waldo, *English Traits (1856) and Representative Men (1850)*, Londres : Henry Frowde, 1903, 349 p.

EMERSON Ralph Waldo, *Les Représentants de l'Humanité*, traduit par Pierre de Boulogne, Paris : Librairie Internationale, 1863, 316 p.

GASKELL Elizabeth, *Mary Barton : a tale of Manchester life, vol. 1*, Londres : Chapman & Hall, 1848, 383 p.

GASKELL Elizabeth, *Mary Barton : a tale of Manchester life, vol. 2*, Londres : Chapman & Hall, 1848, 323 p.

KINGSLEY Charles, *Alton Locke, Tailor and Poet*, New York : Harper & Brothers, 1875, 371 p.

MILL John Stuart, « Thoughts on Poetry and its Varieties (1833) », *in* JOHN M. ROBSON & JACK STILLINGER, (éd.), *The Collected Works of John Stuart Mill - Vol. 1 - Autobiography and Literary Essays*, Toronto : University of Toronto Press, en 33 volumes, 1981.

MILL John Stuart, *Mill: The Spirit of the Age, On Liberty, The Subjection of Women*, New York : Norton & Company, coll. A Norton Critical Edition, 1996, 365 p.

PATER Walter, *Appreciations with an Essay on Style*, New York : Macmillan, (1889), 1906. 261 p.

PATER Walter, *Essais sur l'art et la Renaissance*, traduit par Anne Henry, Paris : Klincksieck, 1985, 190 p.

PATER Walter, *Imaginary Portraits*, Londres : Macmillan, (1887), 1912.

PATER Walter, *L'enfant dans la maison*, traduit par Pierre Leyris, Paris : José Corti, 1992, 165 p.

PATER Walter, *Letters of Walter Pater*, Oxford : Clarendon, 1970.

PATER Walter, *Marius l'épicurien : ses sensations et ses idées*, traduit par Guillaume Villeneuve, Paris : Aubier, 1993, 382 p.

PATER Walter, *Marius the Epicurean*, Oxford : Oxford University Press, (1885), 1986.

PATER Walter, *Plato and Platonism: a series of lecture*, Londres : Macmillan, 1893, 256 p.

PATER Walter, *Platon et le platonisme : conférences de 1893*, traduit par Jean-Baptiste Picy, Paris : Vrin, 1998, 212 p.

PATER Walter, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, Teddington : The Echo Library, 2006, 109 p.

RUSKIN John, « Modern Painters, I », *in The Complete Works of John Ruskin*, New York : The Kelmscott Society, vol. 2/28, 1900, 429 p.

RUSKIN John, « Modern Painters, II », *in The Complete Works of John Ruskin*, New York : The Kelmscott Society, vol. 3/28, 1900, 230 p.

RUSKIN John, « Modern Painters, III », *in The Complete Works of John Ruskin*, New York : The Kelmscott Society, vol. 4/en 28 volumes, 1900, 341 p.

RUSKIN John, « Modern Painters, IV », *in The Complete Works of John Ruskin*, New York : The Kelmscott Society, vol. 5/28, 1900, 402 p.

RUSKIN John, « Modern Painters, V », *in The Complete Works of John Ruskin*, New York : The Kelmscott Society, vol. 6/28, 1900, 390 p.

RUSKIN John, « The Future of England », *in The Complete Works of John Ruskin, in 26 volumes*, New York : Brian, Taylor, and Cpy, vol. 15/26, 1894, p. 415 - 434.

RUSKIN John, *Fors Clavigera: Letters to the Workmen and Labourers of Great Britain*, Boston : Dana Estes & Company Publishers, vol. 4/4, 1900.

SMILES Samuel, *Self-Help*, Londres : John Murray, première publication 1859, 343 p.

SMILES Samuel, *Self-help, ou, Caractère, conduite et persévérance ...*, traduit par Alfred Talandier, Paris : Henri Plon, 1866 (3ème édition), 372 p.

STEVENSON Robert Louis, *Essais sur l'art de la fiction*, traduit par France-Marie Watkins et Michel Le Bris, Paris : La Table Ronde, 1988, 440 p.

STEVENSON Robert Louis, *Lettres des mers du Sud*, traduit par Isabelle Chapman, Anne Paumier, Gérard Piloquet et Jean-Pierre Ricard, Paris : Nil, 1995, 960 p.

STEVENSON Robert Louis, *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, New York : Norton & Company, A Norton Critical Edition, 2003, 222 p.

STEVENSON Robert Louis, *The Merry Men and Other Tales and Fables*, Londres : Chatto & Windus, 1905.

TENNYSON Alfred, Lord, *In Memoriam*, A Norton Critical Edition, New York : Norton & Company, A Norton Critical Edition, 1973, 258 p.

TENNYSON Alfred, Lord, *In Memoriam*, traduit par Léon Morel, Paris : Hachette, 1898, 139 p.

WILDE Oscar, *Collins Complete Works of Oscar Wilde*, London & Glasgow : Harper Collins Publisher, (1948), 2003 (5ème édition avec une introduction de Merlin HOLLAND), 1268 p.

WILDE Oscar, *Oeuvres*, traduit par Jean Gattégno, Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1996, 1904 p.

WILDE Oscar, *The Letters of Oscar Wilde*, New York : Harcourt Brace and World, 1962, 958 p.

SOURCES SECONDAIRES

- **OUVRAGES À PROPOS DES AUTEURS ET DES ŒUVRES**

ACKERMAN Sherry L., *Behing the Looking Glass*, Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 2008, 165 p.

ANSCHUTZ Richard Paul, *The Philosophy of J. S. Mill*, Oxford : Clarendon Press, 1953, 196 p.

AQUIEN Pascal, « Introduction », *in Oeuvres d'Oscar Wilde*, Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1996, p. XI - XLVIII.

AUDEN W. H., « An Improbable Life », *in* Richard ELLMANN (éd.), *Oscar Wilde, a Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs : Prentice Hall, 1969.

BASHFORD Bruce, *Oscar Wilde: The Critic as Humanist*, Madison : Fairleigh Dickinson University Press, 1999, 198 p.

BECKSON Karl, *Oscar Wilde: the Critical Heritage*, Londres : Routledge, 1997, 434 p.

BENSON Arthur Christopher, *Walter Pater*, Londres : Macmillan, 1906, 234 p.

BENTLEY Eric, *A Century of Hero-Worship. A Study of the Idea of Heroism in Carlyle and Nietzsche, with notes on Wagner, Spengler, Stefan George, and D. H. Lawrence,* Boston : Beacon Press, 1957 (2ème édition), 271 p.

BOKANOVSKI Hélène, *Walter Pater : la renaissance et l'esprit de la modernité*, Paris : José Corti, 1992, 93 p.

BRADLEY Andrew C., « The Structure of In Memoriam (1910) », *in In Memoriam*, New York : Norton & Company, A Norton Critical Edition, 1973, p. 193-200.

BRAKE Laurel et SMALL Ian (éds.), *Pater in the 1990s*, Greensboro : English Literature in Transition Press, British authors series, numéro 6, 1991, 282 p.

CABAU Jacques, *Thomas Carlyle ou le Prométhée enchaîné, Essai sur la genèse de l'oeuvre de 1795 à 1834*, Paris : P. U. F., coll. Recherches, n° 38, 1968, 530 p.

CECIL David, *Walter Pater, the scholar-artist*, Cambridge : Cambridge University Press, 1955.

CHAPMAN Alison (éd.), *Elizabeth Gaskell: Mary Barton, North and South*, Londres : Palgrave Macmillan, 1999, 197 p.

CHILD Ruth C., *The Aesthetic of Walter Pater*, New York : Macmillan, 1940.

CLARK AMOR Anne, *Lewis Carroll*, New York : Schocken Books, 1979, 284 p.

COURT Franklin E., *Walter Pater, an annotated bibliography of writings about him*, De Kalb : Northern Illinois University Press, 1980, 411 p.

DANSON Lawrence, *Wilde's Intentions. The Artist in his Criticism*, Oxford : Clarendon Press, 1998.

DONNER Wendy, *The Liberal Self: John Stuart Mill's Moral and Political Philosophy*, London : Cornell University Press, 1991, 244 p.

ELIOT Thomas S., « In Memoriam (1963) », *in In Memoriam*, New York : Norton & Company, A Norton Critical Edition, 1973, p. 174-178.

ELLMANN Richard, *Oscar Wilde*, London : Penguin books, 1987, 680 p.

ELLMANN Richard, *Oscar Wilde*, traduit par Marie Tadié et Philippe Delamare, Paris : Gallimard, NRF biographies, 1994, 676 p.

FORTUNATO Paul L., *Modernist Aesthetics and Consumer Culture in the Writings of Oscar Wilde*, New York : Routledge, Studies in major literary authors, 2007, 162 p.

GAGNIER Regenia, *Idylls of the Marketplace, Oscar Wilde and the Victorian Public*, Croft Road : Gower Publishing Company Limited, 1987, 255 p.

GASQUET Lawrence, MARRET Sophie et RENAUD-GROSBRAS Pascale, *Lewis Carroll et les mythologies de l'enfance*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2005, 220 p.

GATTÉGNO Jean, *L'Univers de Lewis Carroll*, Paris : Corti, 1990 (2ème édition), 416 p.

GILLESPIE Michael Patrick, *Oscar Wilde and the Poetics of Ambiguity*, Gainesville : Florida University Press, 1996, 206 p.

HANGEST Germain (d'), *Walter Pater : l'homme et l'œuvre*, Paris : Didier, Études Anglaises 17, vol. 1/2, 1961.

HANGEST Germain (d'), *Walter Pater : l'homme et l'œuvre*, Paris : Didier, Études Anglaises 17, vol. 2/2, 1961.

HARMAN Claire, *Myself and the Other Fellow: A Life of Robert Lewis Stevenson*, London & Glasgow : Harper Collins Publisher, 2006, 529 p.

HARMAN Claire, *Robert Louis Stevenson: a biography*, London & Glasgow : Harper Collins Publisher, 2005, 552 p.

HARRIS Franck, *Oscar Wilde, His Life and Confessions*, New York : imprimé et publié par l'auteur, I & II, 1916 1918.

HARRISON Frederic, *John Ruskin, 1819-1900*, traduit par Louis Baraduc, Paris : Mercure de France, 1909 (2ème édition).

HART-DAVIS Rupert, *Selected letters of Oscar Wilde*, Oxford : Oxford University Press, 1989, 406 p.

HART-DAVIS Rupert, *The Letters of Oscar Wilde*, Londres : Rupert Hart-Davis, ltd., 1962, 958 p.

HYDE H. Montgomery, *Les Procès d'Oscar Wilde*, traduit par P. Kyria, Genève : Le Cercle du Bibliophile, 1971.

HYDE H. Montgomery, *Oscar Wilde*, Londres : Eyre Methuen, 1976.

HYDE H. Montgomery, *The Trials of Oscar Wilde*, Londres : Hodge, 1948.

JAËCK Nathalie, *Les aventures de Sherlock Holmes, une affaire d'identité*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, 188 p.

KNOX Melissa, *Oscar Wilde in the 1990s: The Critic As Creator*, [s.l.] : Camden House Inc, 2001. 230 p.

KNOX Melissa, *Oscar Wilde, A Long and Lovely Suicide*, New Haven et Londres : Yale University Press, 1994.

KOHL Norbert, *Oscar Wilde, the Works of a Conformist Rebel*, traduit par David H. Wilson, Cambridge : Cambridge University Press, 1989.

LAMBERT-CHARBONNIER Martine, *Walter Pater et les « portraits imaginaires » : miroirs de la culture et images de soi*, Paris : L'Harmattan, 2004, 300 p.

LANDOW George P., *The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*, Princeton : Princeton University Press, 1971.

LAVALLEY Albert, *Carlyle and the idea of the modern studies in Carlyle's prophetic literature and its relation to Blake, Nietzsche, Marx, and others*, New Haven : Yale University Press, 1968, 351 p.

LEVEY Michael, *The Case of Walter Pater*, Londres : Thames and Hudson, 1978.

LONGEVIALLE [SALHA] Agathe de, *Entre histoire et fiction : les biographes imaginaires dans les oeuvres de Walter Pater, Marcel Schwob et Jorge Luis Borges*, Etudes de littérature générale et comparée, [s.l.] : Publications de l'Université de Rouen, coll. Les Réécritures de l'histoire, Etudes réunies et présentées par Lionel Acher, 2003, 45 - 56 p.

MARRET Sophie, *Lewis Carroll : de l'autre côté de la logique*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 1995, 255 p.

MARSHALL George O., « In Memoriam (1963) », *in In Memoriam*, A Norton Critical Edition, New York : W. W. Norton & Company, 1973, p. 98-102.

MATTES Eleanor B., « Further Reassurances in Herschel's Natural Philosophy and Chamber's Vestiges of Creation », *in In Memoriam*, New York : Norton & Company, A Norton Critical Edition, 1973, p. 126-137.

MATTES Eleanor B., « The Challenge of Geology to Belief in Immortality and a God of Love (1951) », *in In Memoriam*, New York : Norton & Company, A Norton Critical Edition, 1973, p. 120-126.

MCCORMACK Jerusha, « The Wilde Irishman: Oscar as Aesthete and Anarchist », *in The Wilde Irishman*, New Haven : Yale University Press, 1998, p. 82-94.

MCGRATH F.C., *The Sensible Spirit: Walter Pater and the Modernist Paradigm*, Florida : University Press of Florida, 1986, 300 p.

MERLE Robert, *Oscar Wilde*, Paris : De Fallois, 1995, 450 p.

MERRILL Linda, *A Pot of Paint, Aesthetics on Trial in Whistler v. Ruskin*, Washington D. C. : Smithsonian Institution Press, 1992, 420 p.

MORLEY Sheridan, *Oscar Wilde*, Worthing, West Sussex : Littlehampton Book Services Ltd, 1976, 160 p.

NASSAAR Christopher S., *Into the Demon Universe, a Literary Exploration of Oscar Wilde*, New Haven et Londres : Yale University Press, 1974.

NAUGRETTE Jean-Pierre et MENEGALDO Gilles, *R. L. Stevenson & A. Conan Doyle : Aventures de la fiction. Actes du colloque de Cerisy*, Rennes : Terre de Brume, coll. Terres fantastiques, 2003, 429 p.

NORDON Pierre, *Sir Conan Doyle, l'homme et l'œuvre*, Paris : Didier, Études Anglaises 17, 1964, 483 p.

RABY Peter (éd.), *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Cambridge : Cambridge University Press, 1997, 307 p.

RANSOME Arthur, *Oscar Wilde : a Critical Study*, Londres : Methuen, 1912.

ROBSON John, *The Improvement of Mankind : The Social and Political Thought of John Stuart Mill.*, Toronto : University of Toronto Press ; Routledge & K. Paul, 1968.

RODEN Frederick S. (éd.), *Oscar Wilde Studies*, New York : Palgrave Macmillan, 2004.

ROSS Robert H., « The Three Faces of In Memoriam », *in In Memoriam*, New York : Norton & Company, A Norton Critical Edition,, 1973, p. 93-97.

SANDULESCU George C. (éd.), *Rediscovering Oscar Wilde*, Gerrards Cross : Colin Smythe, coll. Princess Grace Irish Library, n° 8, 1994.

SATO Tomoko et LAMBOURNE Lionel (éds.), *The Wilde years: Oscar Wilde and the art of his time*, London : Barbican Art Galleries in association with Philip Wilson Publishers, 2000, 143 p.

SCHAFFER E. S., *Walter Pater and the Culture of the fin de siècle*, Cambridge : Cambridge University Press, 1995.

SCHWARZ Daniel R., « Disraeli's romanticism: self-fashioning in the novels », *in* CHARLES RICHMOND & PAUL SMITH (éd.), *The Self-Fashioning of Disraeli, 1818 - 1851*, Cambridge : Cambridge University Press, 1998, p. pp. 42-65.

SCHWARZ Daniel R., *Disraeli's fiction*, Londres : Macmillan, 1979, 167 p.

SEILER R. M. (éd.), *Walter Pater : a Life Remembered*, Calgary : University of Calgary Press, 1987, 317 p.

SKORUPSKI John, *The Cambridge Companion to Mill*, Cambridge : Cambridge University Press, 1998.

SLOAN John, *Oscar Wilde*, Oxford : Oxford University Press, 2009, 240 p.

SMALL Ian, *Oscar Wilde Revalued, an Essay on New Materials and Methods of Research*, Gerrards Cross : Colin Smythe, coll. University of North Carolina, 1993.

SMALL Ian, *Oscar Wilde: Recent Research: a Supplement to « Oscar Wilde Revalued »*, Greensboro : ELT Press, 2000, 224 p.

SMITH Philip E. et HELFAND Michael S., *Oscar Wilde's Oxford Notebooks : a Portrait of Mind in the Making*, New York : Oxford University Press, 1989, 256 p.

TAINE Henri, *L'idéalisme anglais, étude sur Carlyle*, Paris : Germer Baillière, 1864, 187 p.

TEN Chin Liew (éd.), *Mill on Liberty*, Oxford : Clarendon Press, 1980.

TENG Yi Ching, *Oscar Wilde et la peinture*, Université de Nice Sophia-Antipolis, thèse de doctorat, 2003, 2 vol.

TENNYSON G. B., *Sartor Called Resartus. The Genesis, Structure, and Style of Thomas Carlyle's First Major Work*, Princeton : Princeton University Press, 1965, 354 p.

TENNYSON Hallam, *Alfred Lord Tennyson: A Memoir by His Son*, Londres : Macmillan, vol. 1, 1898, 516 p.

VANDEN BOSSCHE Chris R., *Carlyle and the Search for Authority*, Colombus : Ohio State University Press, 1991.

WARD Anthony, *Walter Pater : the Idea in Nature*, Londres : Macgibbon & Kee, 1996, 202 p.

WILLEY Basil, « In Memoriam (1956) », *in In Memoriam*, New York : Norton & Company, A Norton Critical Edition, 1973, p. 153-174.

WOODCOCK George, *Oscar Wilde, the Double Image*, Québec : Black Rose Books, 1989, 308 p.

ZEENDER Marie-Noëlle, *Le Tryptique de Dorian Gray, Essai sur l'art dans le récit d'Oscar Wilde*, Paris : L'Harmattan, 2000, 138 p.

- **OUVRAGES À PROPOS DE LA PÉRIODE FIN DE SIÈCLE**

APRILE Sylvie et BENSIMON Fabrice, *La France et l'Angleterre au XIXe siècle: échanges, représentations, comparaisons*, Grânes : Éditions Creaphis, 2006, 584 p.

ARATA Stephen, *Fictions of Loss in the Victorian Fin de Siecle*, Cambridge : Cambridge University Press, 1996, 235 p.

BECKSON Karl (éd.), *Aesthetes and Decadents of the 1890's : an Anthology of British Poetry and Prose*, Chicago : Academy Chicago, 1981, 337 p.

BECKSON Karl, *The religion of art in English literature, 1885-1925*, New York, N.Y. : AMS Press, coll. AMS Studies in Cultural History, 2006, 166 p.

BELL-VILLADA Gene H., *Art for Art's Sake & Literary Life*, Lincoln : University of Nebraska Press, 1998, 342 p.

BENSIMON Fabrice, *Les Britanniques face à la Révolution française de 1848*, Paris : Éditions L'Harmattan, 2000, 452 p.

BETTELLI Christelle, *Les mythes et les symboles de l'esthétique fin de siècle: éloge de Narcisse*, Université de Nice Sophia-Antipolis, thèse de doctorat, 2005.

BODENHEIMER Rosemarie, *The Politics of Story in Victorian Social Fiction*, New York : Cornell University Press, 1991, 268 p.

CALLOWAY Stephen et FEDERLE ORR Lynn (éds.), *The Cult of Beauty, the Aesthetic Movement 1890-1900*, Londres : V&A Publishing, 2011, 296 p.

CAZAMIAN Louis, *Le Roman social en Angleterre (1830-1850)*, Paris : Société Nouvelle de Librairie et d'Edition, 1903, 575 p.

CHAMBERLIN J. E., *Ripe Was the Drowsy Hour : the Age of Oscar Wilde*, New York : Seabury Press, 1977.

CHAMPION Pierre, *Marcel Schwob et son temps*, Paris : Bernard Grasset, 1927, 294 p.

COUSTILLAS Pierre, *Le roman anglais au XIXe siècle*, Paris : P. U. F., coll. Le Monde Anglophone, 1978, 317 p.

DALY Nicholas, *Modernism, Romance, and the Fin de Siècle: Popular Fiction and British Culture, 1880-1914*, Cambridge : Cambridge University Press, 1999, 232 p.

DARWIN Charles, *On the Origin of Species*, New York : P. F. Collier, 1909, 552 p.

DAWSON Gowan, *Darwin, Literature and Victorian Respectability*, Cambridge : Cambridge University Press, 2007, 282 p.

DONOGHUE Emma, *We are Michael Field*, Bath : Absolute Press, 1998, 152 p.

ECKHOFF Lorentz, *The Aesthetic Movement in English Literature*, Oslo : Université d'Oslo, 1959, 33 p.

ENGELS Friedrich, *The Condition of the Working Class in England (1844)*, Londres : Penguin Classics, 2009, 336 p.

EVANS Eric J. J., *The Great Reform Act of 1832*, New York : Routledge, , (1983), 1994 (2e édition), 90 p.

FABRE Bruno et BRUNEL Pierre, *Récriture et création, dans « Vies imaginaires » de Marcel Schwob*, Paris : Université Paris-Sorbonne, 2007, 574 p. p.

FLETCHER Ian (éd.), *Decadence and the 1890s*, Londres : Edward Arnold, coll. Stratford-upon-Avon studies, n° 17, 1979, 216 p.

FRASER Hilary, *Beauty and Belief: Aesthetics and Religion in Victorian Literature*, Cambridge : Cambridge University Press, 1986.

GILMARTIN Sophie, *Ancestry and Narrative in Nineteenth-Century British Literature: Blood Relations from Edgeworth to Hardy*, Cambridge : Cambridge University Press, 1998, 318 p.

GILMOUR Robin, *The Victorian Period. The Intellectual and Cultural Context of English Literature 1830-1890*, London : Longman, coll. Literature in English series, 1993, 299 p.

GOUDEMARE Sylvain, *Marcel Schwob ou les vies imaginaires*, Paris : le Cherche Midi, 2000, 139 p.

HAMILTON Walter, *The Aesthetic movement in England*, Folcroft : Folcroft Library Editions, (1882), 1973 (3ème édition), 143 p.

HICKS Granville, *Figures of Transition: Study of British Literature at the End of the Nineteenth Century*, Westport : Greenwood Press, (1939), 1969.

JACKSON Holbrook, *The Eighteen Nineties*, New York : Mitchell Kennerley, 1914, 368 p.

JULLIAN Philippe, *Esthètes et magiciens : l'Art fin de siècle*, Paris : Librairie Académique Perrin, 1970.

KETTLE Arnold, « The Early Victorian Social-Problem Novel », *in The Pelican Guide to English Literature, vol. 6*, Harmondsworth : Penguin, 1964, p. 169-187.

LA MARE Walter (de), *The Eighteen-eighties*, Cambridge : Cambridge University Press, 1930, 271 p.

LECERCLE Jean-Jacques, *Philosophy of Nonsense: The Intuitions of Victorian Nonsense Literature*, Londres : Routledge, 1994, 512 p.

LETISSIER Georges et PRUM Michel, *L'héritage de Charles Darwin dans les cultures européennes*, Paris : L'Harmattan, 2011, 240 p.

LEVINE George, *Darwin and the Novelists. Patterns of Science in Victorian Fiction*, Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1988, 319 p.

LHERMITTE Agnès, *Palimpseste et Merveilleux dans l'œuvre de Marcel Schwob*, Paris : Honoré Champion, 2002, 565 p.

MALTZ Diana, *British Aestheticism and the Urban Working Classes, 1870-1900: Beauty for the People*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2006.

MARSHALL Gail, *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*, Cambridge : Cambridge University Press, 2007, 289 p.

MCGUINNESS Patrick, *Symbolism, Decadence and the Fin de Siècle: French and European Perspectives*, Exeter : University of Exeter Press, 2000, 354 p.

MEYER Bernard DE, *Marcel Schwob : conteur de l'imaginaire*, Berne : Peter Lang, Éditions scientifiques européennes, 2004, 174 p.

NEFF Emery Edward, *Carlyle and Mill: an Introduction to Victorian thought*, New York : Octagon Books, 1964, 456 p.

PROUDHON Pierre-Joseph, *General Ideas of the Revolution in the Nineteenth Century*, traduit par John Beverly Robinson, London : Freedom Press, 1923.

ROPPEN Georg, *Evolution and Poetic Belief. A Study in some Victorian and Modern Writers*, Oslo : Oslo University Press, 1956, 475 p.

SCHAEFFER Jean-Marie, *L'art de l'âge moderne: l'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, Paris : Gallimard, coll. NRF Essais, 1992, 444 p.

SCHWOB Marcel, *Vies Imaginaires*, Paris : GF Flammarion, 2004, 205 p.

SODERHOLM James (éd.), *Beauty and the Critic: Aesthetics in an Age of Cultural Studies*, Tuscaloosa : University of Alabama Press, 1997, 229 p.

STOKES John, *Fin de Siècle, Fin Du Globe. Fears and Fantasies of the Late Nineteenth Century*, Londres : Macmillan, 1992, 248 p.

SYMONS Arthur, *The Symbolist Movement in Literature*, Londres : Archibald Constable & Co. Ltd., 1899 1908, 216 p.

TREMBLEY Georges, *Marcel Schwob, faussaire de la nature*, Genève : Librairie Droz, coll. Histoire des idées et critique littéraire, 1969, 135 p.

WALKER Hugh, *The Age of Tennyson*, North Stratford : Ayer Publishing, 1897, 324 p.

WHISTLER James McNeill, *The Gentle Art of Making Enemies*, New York : Dover Publications, 1967.

WOLFREYS Julian (éd.), *Modern British and Irish Criticism and Theory, a Critical Guide*, Edinburgh : Edinburgh University Press, 2006, 205 p.

- **ARTICLES À PROPOS DES AUTEURS ET DES ŒUVRES**

BASHFORD Bruce, « Oscar Wilde as Theorist: The Case of De Profundis », *English Literature in Transition 1880-1920*, vol. 4, n° 28, 1985, p. 396-406.

BEAUMONT Matthew, « Reinterpretating Oscar Wilde's Concept of Utopia : "The Soul of Man under Socialism" », *Utopian Studies*, vol. 15, n° 1, 2004, p. 13+.

BOUCHER François-Emmanuël, « Thomas Carlyle et le culte du héros aux époques de paralysie spirituelle », *Post-Scriptum.ORG*, n° 10, Automne 2009, pagination de traitement de texte.

BRUDER Anne, « Constructing artist and critic between J. M. Whistler and Oscar Wilde: "In the best days of art there were no art-critics" », *English Literature in Transition 1880-1920*, vol. 47, n° 2, 2004, p. 161.

BUTWIN Joseph, « The Martyr Clown. Oscar Wilde in De Profundis », *Victorian Newsletter*, n° 42, 1972, p. 1-6.

CARY Meredith, « De Profundis - Wilde's Letter to the World », *Tennessee Studies in Literature*.n° 16, 1971,

COLLINS Philip, « Dickens and Industrialism », *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 20, n° 4, 1er octobre 1980, p. 651-673.

CONSTANTINESCO Thomas, « Portraits à la lettre : la correspondance d'Emerson et de Carlyle », *Revue française d'études américaines*, vol. 2, n° 112, 2007, p. p. 16-32.

DICKINSON Peter, « Oscar Wilde: reading the life after the life », *English Literature in Transition 1880-1920*, vol. 28, n° 3, 2005, p. 414+.

DINIEJKO Andrzej, « Thomas Carlyle and the Origin of the 'Condition of England Question' », *The Victorian Web*, janvier 2010.

FLYNN Philip, « Hallam and Tennyson: The "Theodicaea Novissima" and In Memoriam », *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 19, n° 4, Automne 1979, p. 705-720.

FOSTER David, « Oscar Wilde, De Profundis, and the Rhetoric of Agency », *Papers on Language and Literature*. Hiver 2001,

FRUIT John P. et SHEPHERD Henry E., « Some Phases of Tennyson's in "Memoriam": Discussion », *Publications of Modern Language Association*, 5, Proceedings, 1890, p. xi-xiii.

GAUTIER Bernard, « Marcel Schwob et Oscar Wilde », *La Revue des Ressources*, 11 décembre 2006.

GOODWIN James M., « Pater Essays », *English Literature in Transition 1880-1920*, vol. 48, n° 2, 2005, p. 94+.

GUICHETEAU Marcel, « L'art et l'illusion chez Platon », *Revue Philosophique de Louvain*, vol. 54, n° 42, 1956, p. 219-227.

GUY Joséphine et SMALL Ian, « Reading De Profundis », *English Literature in Transition 1880-1920*, vol. 49, n° 2, 2006, p. 123+.

HEYRENDT Catherine, « Carlyle historiographe. De la transgression des règles à la subversion des valeurs », *Cercles*, n° 7, 2003, p. 73-90.

HIGGINS Lesley, « Walter Pater: Painting the Nineteenth Century », *English Literature in Transition 1880-1920*, vol. 50, n° 4, 2007, p. 415+.

KAMP Peter VAN DE et LEAHY Patrick, « Some Notes on Wilde's Socialism », *The Crane Bag*, vol. 7, n° 1, 1983, p. 141-150.

KENT Julia, « Oscar Wilde's "False Notes": Dorian Gray and English Realism », *Romanticism and Victorianism on the Net*, n° 48, 2007.

KINCAID James R., « Alice's Invasion of Wonderland », *Publications of Modern Language Association*, vol. 88, n° 1, janvier 1973, p. 92-99.

KOZICKI Henry, « "Meaning" in Tennyson's In Memoriam », *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 17, n° 4, Automne 1977, p. 673-694.

MISLAND J., « Une nouvelle théorie de l'art en Angleterre. M. John Ruskin », *La Revue des Deux Mondes*, juillet 1860, p. 184-213.

MONTÉGUT Emile, « Du culte des héros : Carlyle et Emerson », *La Revue des Deux Mondes*, juillet 1850, p. 722-737.

MONTÉGUT Emile, « Le roman social en Angleterre, les romans de Miss Gaskell », *La Revue des Deux Mondes*, avril 1853, p. 894 - 926.

MORAN Maureen, « Walter Pater's House Beautiful and the Psychology of Self-Culture », *English Literature in Transition 1880-1920*, vol. 50, n° 3, 2007, p. 291+.

SALHA Agathe, « Discours critique et fiction biographique dans les Portraits imaginaires de Pater et les Vies imaginaires de Schwob », *Recherches & Travaux*, n° 68, 2006, p. p. 29-39.

TENG Yi Ching, « Le faux, "représentation parfaite" dans "The Portrait of Mr W. H." d'Oscar Wilde », *Cycnos,* vol. 20, n° 2 : « La représentation en question », 2003.

VERNADAKIS Emmanuel, « Réflexions sur la poétique du titre The Picture of Dorian Gray (1890) d'Oscar Wilde », *Rue des beaux arts*, n° 23, décembre 2009.

VILLEGAS OBED Leonara R., « Approaching an irony of difference: the Self as an outsider in the short stories of Oscar Wilde », *Journal of the Short Stories in England*, vol. 29, Automne 1997.

VITOUX Pierre, « Carlyle et le culte du héros », *Romantisme*, n° 100, 1998, p. 17 - 29.

WALTON David, « Fashioning the Self from the Chasm: De Profundis and the Chronotype of Post-prison Time », *Miscelànea: A Journal of the Oscar Wilde Society*, n° 22, 2000.

WOOD Jane, « Prisons of Subjectivity: Oscar Wilde's De Profundis, an Autobiography of Escape », *Victorian Literature and Culture*, vol. 24, 1996, p. 99-114.

WOOD Julia, « De Profundis Re-examined », *The Wildean, the Journal of the Oscar Wilde Society*, n° 14, janvier 1999, p. 38 - 40.

- **ARTICLES À PROPOS DE LA PÉRIODE FIN DE SIÈCLE :**

BENSIMON Fabrice, « L'écho de la Révolution française dans la Grande-Bretagne du XIXe siècle (1815-1870) », *Annales historiques de la Révolution française*, vol. 342, n° 1, 2005, p. 211-241.

CARTER A. E., « Théophile Gautier and the Conception of Decadence », *University of Toronto Quarterly*, vol. 1, XXI, octobre 1951, p. 53 - 63.

CEVASCO G. A., « Two on the Fin de Siècle », *English Literature in Transition 1880-1920*, vol. 46, n° 1, 2003, p. 85.

CHASLES R., « Des tendances littéraires en Angleterre et en Amérique », *La Revue des Deux Mondes*, juillet 1844, p. 497 - 545.

DAVÉSIÈS DE PONTÈS L., « Les réformes sociales en Angleterre. De la moralisation des classes dangereuses: écoles industrielles, logement des pauvres, prisons », *La Revue des Deux Mondes*, septembre 1858, p. 100 - 134.

DUPUY Pascal, « Réflexions anglaises sur la Révolution de France », *Annales historiques de la Révolution française*, vol. 317, n° 1, 1999, p. 537-542.

EVANGELISTA Stefano, « "Lovers and Philosophers at Once": Aesthetic Platonism in the Victorian "Fin de Siècle" », *The Yearbook of English Studies*, vol. 36, n° 2, 1 janvier 2006, p. 230-244.

FABRE Bruno, « Vies imaginaires de philosophes: Marcel Schwob lecteur de Diogène Laërce », *Revue de Littérature Comparée*, vol. 1, n° 317, janvier 2006, p. 37-52.

GRANGER Sabrina, « Marcel Schwob ou l'art d'écrire en peintre », *La Revue des Ressources*. septembre 2006.

GRENBY Matthew O., « Révolution française et littérature anglaise », *Annales historiques de la Révolution française*, vol. 342, n° 1, 2005, p. 101-144.

HAWTHORNE Julian, « The Romance of the Impossible », *Lippincott's Monthly Magazine*, xlvi, septembre 1890, p. 412-415.

KNOWLTON Edgar C., « A Russian Influence on Stevenson », *Modern Philology*, XIV, n° 8, décembre 1916, p. 449-454.

LEDGER Sally, « Wilde women and the yellow book: the sexual politics of aestheticism and decadence », *English Literature in Transition 1880-1920*, vol. 50, n° 1, 2007, p. 5-26.

MONTÉGUT Emile, « Le socialisme et la littérature démocratique en Angleterre », *La Revue des Deux Mondes*, avril 1851, p. 429 - 458.

POLAND Arthur, « "Sooty Manchester" and the Social-reform Novel, 1845-1855 », *British journal of Industrial Medicine*, n° 18, janvier 1961, p. 85-92.

ROUSSILLON-CONSTANTY Laurence, « Des dragons de Ruskin aux dinosaures de Darwin: images de la peur au XIXe siècle », *Les Images de la Peur*, Revue éditée par College of the Holy Cross (USA) et Université Paris-Diderot, n° n°31, 2011, *Interfaces*, p. 13-25.

SCHIAVI Michael R., « Wildean War: Politics of Fins-de-siécle Spectatorship. », *Modern Drama*, vol. 47, n° 3, 2004, p. 399-422.

VIEGNES Michel J., « Mythes, symboles et révélation dans Le Roi au Masque d'Or de Marcel Schwob », *Symposium*, vol. 40, n° 1, printemps 1986, p. 71-82.

OUVRAGES GÉNÉRAUX

AUDARD Catherine, *Anthologie historique et critique de l'utilitarisme,* Paris : P. U. F., 1999, 352 p.

AUDI Paul, *L'ivresse de l'art : Nietzsche et l'esthétique*, Paris : Le Livre de Poche, coll. Biblio Essais, 2003, 224 p.

BALDWIN Robert C. et MCPEEK James A.S., *Introduction to Philosophy Through Literature*, New York : Ronald Press, 1950.

BARBEDETTE Gilles, *L'invitation au mensonge : essai sur le roman*, Paris : Gallimard, coll. NRF Essais, 1989, 145 p.

BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris : Éditions du Seuil, et 1972 1953, 179 p.

BAUDELAIRE Charles, *Le peintre de la vie moderne*, Paris : Mille et une nuits, 2010, 100 p.

BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du Mal (1857 ; 1861 ; 1868)*, coll. « Pastels », Paris : Éditions du Panthéon, 1946.

BAUDRILLARD Jean, *De la séduction*, Paris : Éditions Galilée, 1979, 248 p.

BOWMAN Frank Paul, *Le Christ Romantique*, Genève : Librairie Droz, 1973, 279 p.

BRUNEL Pierre, « La légende des fins de siècle », *in Huysmans*, Paris : Cahiers de l'Herne, 1985.

CARON Maxence, *La Vérité captive - De la philosophie*, Paris : Éditions du Cerf, 2009, 1120 p.

CARTLEDGE Paul, *Spartan Reflections*, Londres : Duckworth, 2001, 256 p.

CHALUMEAU Jean-Luc, *Les théories de l'art. Philosophie, critique et histoire de l'art de Platon à nos jours.*4e éd., Paris : Éditions Vuibert, 2007, 158 p.

CONSTANTINIDÈS Yannis, *Nietzsche*, Paris : Hachette, coll. Philosophie : les textes essentiels, 2001, 192 p.

DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, Paris : Éditions de minuit, coll. Critique, 1969, 392 p.

DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Paris : P. U. F., coll. Histoire de la Philosophie et Philosophie Générale, 1967, 232 p.

DERRIDA Jacques, *La Vérité en peinture*, Paris : Flammarion, 1978, 440 p.

DURKHEIM Émile, *De la division du travail social,* Paris : P. U. F., 2007, 416 p.

FREUD Sigmund, « La Création littéraire et le rêve éveillé », *in Essai de psychanalyse appliquée*, traduit par Marie Bonaparte et E. Marty, Paris : Gallimard, coll. NRF, collection idées, 1971, p. 69-81.

GAUTIER Théophile, « L'Art », *in Émaux et Camées*, Paris : Librairie L. Conquet, 1887, p. 241-245.

GAUTIER Théophile, *Mademoiselle de Maupin*, Paris : Gallimard, 1973, 440 p.

GENET Jacqueline, *William Butler Yeats, les fondements et l'évolution de la création poétique: essai de psychologie littéraire*, Lille : Presses universitaires du Septentrion, 1980, 757 p.

GENETTE Gérard, *Esthétique et poétique*, Paris : Éditions du Seuil, 1992, 245 p.

GIRARD René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris : Grasset, 1961, 312 p.

GLAUDES Pierre (éd.), *La représentation dans la littérature et les arts : anthologie*, Toulouse : Presses universitaires du Mirail, coll. Cribles, 2000, 635 p p.

GRANIER Jean, *Le Problème de la vérité dans la philosophie de Nietzsche*, Paris : Éditions du Seuil, 1966, 651 p.

GUYAUX André, HECK Chrisitan et KOPP Robert, *Huysmans: une esthétique de la décadence: actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Colomar des 5, 6 et 7 novembre 1984*, Paris : H. Champion, Universités rhénanes. Colloque international, 1987, 338 p.

HAYWOOD Ian, *The Making of History: A Study of the Literary Forgeries of James Macpherson and Thomas Chatterton in Relation to Eighteenth-Century Ideas of History*, Madison : Fairleigh Dickinson University Press, 1987, 228 p.

HEGEL Friedrich, *La Raison dans l'histoire*, traduit par K. Papaioannou, Paris : Plon, coll. 10/18, 1965, 312 p.

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Introduction à l'esthétique, Le Beau*, traduit par S. Jankélévitch, Paris : Champs-Aubier, (1835), 1964.

HUYSMANS Joris-Karl, *À Rebours*, Paris : Gallimard, coll. Folio, 1977.

HUYSMANS Joris-Karl, *L'art moderne,* Paris : Plon, (1883), 1908 (2ème édition).

KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, traduit par A. Renaut, Paris : GF Flammarion, 1995.

KESSLER Matthieu, *L'Esthétique de Nietzsche*, Paris : P. U. F., coll. Thémis philosophie, 1998, 259 p.

LACAN Jacques, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris : Points Seuil, 2001, 464 p.

LAPIERRE Nicole, *Changer de nom*, Paris : Stock, 1995, 396 p.

LAURENT Alain, *Histoire de l'individualisme*, Paris : P. U. F., 1993, 125 p.

LEMARDELEY Marie-Christine, BONAFOUS-MURAT Carle et TOPIA André, *Mémoires perdues, mémoires vives*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2006.

LLOYD Christopher, *J.-K. Huysmans and the Fin de Siècle Novel*, Edinburgh : Edinburgh University Press for the University of Durham, 1990.

LÖWITH Karl, *De Hegel à Nietzsche*, Paris : Gallimard, 1969, 467 p.

MAHAFFEY Vicki, *States of Desire: Wilde, Yeats, Joyce, and the Irish Experiment*, New York : Oxford University Press, 1998, 276 p.

MARQUEZE-POUEY Louis, *Le Mouvement décadent en France*, Paris : P. U. F., coll. Littératures Modernes, 1986.

MONNEYRON Frédéric, *L'Androgyne décadent: Mythe, figure, fantasmes*, Grenoble : ELLUG, 21 octobre 1996.

MONTANDON Alain, *Mythes de la décadence*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal Clermont-Ferrand, 2001.

MOORE George, *Confessions of a Young Man*, Londres : T. Werner Laurie, 1904.

MORIM DE CARVALHO Edmundo, *Paradoxe des menteurs: logique, littérature, théories du paradoxe. Variations sur le paradoxe 3*, Paris : L'Harmattan, vol. 1, 2010, 352 p.

MORRIS William, *The Collected Works*, New York : Russell & Russell, 1966.

MUGNIER René, *Le Problème de la vérité*, Paris : P. U. F., coll. Initiations philosophiques, 1962, 104 p.

NIETZSCHE Friedrich Wilhem, « Aurore, Réflexions sur les préjugés moraux », *in Oeuvres Complètes de Friederich Nietzsche*, traduit par Henri Albert, Paris : Mercure de France, vol. 7, 1901, p. 239 - 325.

NIETZSCHE Friedrich Wilhem, *La Généalogie de la morale*, traduit par Patrick Wotling, Paris : Le Livre de Poche, coll. Classiques de la philosophie, 2000, 311 p.

NIETZSCHE Friedrich Wilhem, *La Naissance de la tragédie*, traduit par M. Haar, P. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, Paris : Gallimard, coll. Folio Essais, 1977.

NIETZSCHE Friedrich, *La Volonté de puissance*, traduit par Friedrich Würzbach, Paris : Gallimard, coll. Tel, 1995.

NIETZSCHE Friedrich, *Le Gai Savoir*, traduit par Patrick Wotling, Paris : GF Flammarion, 1997 2007, 445 p.

OLNEY James, *Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography*, Princeton : Princeton University Press, 1972.

PASCAL Blaise, *Pensées*, Paris : Librairie de Firmin Didot Frères, 1846, 504 p.

PAULHAN Frédéric, *Le Mensonge de l'art*, Paris : F. Alcan, 1907, 400 p.

PERLS Hugo, *L'Art et la beauté vus par Platon*, Paris : Albert Skira éditeur, 1938, 149 p.

PLATON, *La République*, traduit par Georges Leroux, Paris : GF Flammarion, 2002, 799 p.

PRAZ Mario, *La Chair, la mort et le diable dans le littérature du XIXe siècle. Le romantisme noir*, traduit par Constance Thompson Pasquali, Denoël, Paris : Gallimard, coll. Tel, 1977, 492 p.

PSOMIADES Kathy Alexis, *Beauty's Body: Femininity and Representation in British Aestheticism*, Stanford : Stanford University Press, 1997.

QUEFFÉLEC Christine, *L'esthétique de Gustave Flaubert et d'Oscar Wilde : les rapports de l'art et de la vie*, Paris : H. Champion, coll. Babeliana, 2008, 360 p.

Radical Periodicals of Great Britain - Poor Man's Guardian 1831-1832, New York : Greenwood Reprint Corporation, vol. 1, 1968, 664 p.

ROSSETTI William Michael, *Some Reminiscences, vol. I*, New York : Charles Scribner's Sons, 1906.

ROSSETTI William Michael, *Some Reminiscences, vol. II*, New York : Charles Scribner's Sons, 1906.

ROTHKO Mark, *La réalité de l'artiste*, traduit par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris : Flammarion, 2004, 296 p.

ROUSSEAU Pascal et LEMOINE Serge (éds.), *Aux origines de l'abstraction*, Paris : Musée d'Orsay, 2003, 336 p.

SCHIFFER Daniel Salvatore, *Philosophie du dandysme. Une esthétique de l'âme et du corps (Kierkegaard, Wilde, Nietzsche, Baudelaire)*, Paris : P. U. F., coll. Intervention philosophique, 2008, 267 p.

SCHILLER Friedrich, *Œuvres de Schiller*, traduit par A. D. Regnier, Paris : Hachette, vol. 8/8, 1862, 525 p.

SCHOPENHAUER Arthur, *Le Monde comme Volonté et comme Représentation*, traduit par A. Burdeau, Paris : P. U. F., 2004.

SOUCHON Gisèle, *Les Grands courants de l'individualisme*, Paris : Armand Colin, 1999, 95 p.

SOUCHON Gisèle, *Nietzsche: généalogie de l'individu*, Paris : L'Harmattan, 2003, 150 p.

STEAD Evanghélia, *Le Monstre, le singe et le fœtus: tératogonie et décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève : Librairie Droz, 2004, 640 p.

STEINER George, *Réelles présences, Les arts du sens*, traduit par Michel R. de Pauw, Paris : Gallimard, coll. Folio Essais, 1991, 275 p.

THAIN Marion, *« Michael Field »: Poetry, Aestheticism and the Fin de Siècle*, Cambridge : Cambridge University Press, 2007, 286 p.

YEATS William Butler (éd.), *The Oxford Book of Modern Verse 1892-1935*, Oxford : Oxford University Press, 1936.

INDEX

INDEX DES NOMS PROPRES ET DES ŒUVRES

A

ARNOLD, Matthew · 72, 111, 113, 210, 260

B

BALZAC, Honoré (de) · 249, 252, 331

BAUDELAIRE, Charles · 254, 314, 321, 361, 363, 389

Le Peintre de la vie moderne · 361

C

CARLYLE, Thomas · 23, 27, 45, 46, 47, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 62, 77, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 111, 113, 125, 141, 153, 185, 187, 221, 386

Chartism · 27, 52, 53, 57, 58, 85, 86

On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History · 27, 45, 46, 85, 87, 88, 91, 92, 93, 100

Past and Present · 55, 57

Sartor Resartus · 47, 85, 100, 101, 111

Signs of the Times · 57, 85

The French Revolution · 27, 45, 85, 99

CARROLL, Lewis · 29, 296, 299, 301, 303, 321, 324, 325, 327, 353, 356, 357, 387, 397, 400

Phantasmagoria · 296, 397

Sylvie and Bruno · 303, 322

The Hunting of the Snark · 29, 325, 327

Through the Looking-Glass, and What Alice Found There · 29, 299, 301, 302

CHAMBERS, Robert · 107, 110, 145, 146, 148, 169

CONAN DOYLE, Arthur · 29, 268, 271, 273, 314, 372, 373, 376, 387

A Study in Scarlet · 29, 270, 283, 312

The Adventure of Black Peter · 313, 351

The Adventure of the Copper Beeches · 283

The Adventure of the Retired Colourman · 315

The Hound of Baskervilles · 29, 313

The Problem of Thor Bridge · 311

The Sign of Four · 29, 268, 315, 351

The Valley of Fear · 312

CUVIER, Georges · 105, 106, 115

D

DARWIN, Charles · 103, 104, 105, 109, 110, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 138, 145, 148, 169, 170, 174, 285

DICKENS, Charles · 19, 26, 27, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 43, 44, 58, 75, 76, 85, 102, 114, 386

Hard Times · 27, 34, 35, 40, 44, 75, 85

DISRAELI, Benjamin · 27, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 70, 72, 85, 101, 386
Sybil · 27, 57, 58, 59, 60, 64, 66, 67, 68, 69, 72, 77, 255, 286, 343

E

ELIOT, George · 72, 113, 139, 140
EMERSON, Ralph Waldo · 28, 85, 87, 88, 90, 91, 92, 94, 96, 97, 125, 153, 386
Representative Men · 28, 88, 91, 92

G

GASKELL, Elizabeth · 26, 27, 35, 57, 59, 63, 69, 70, 72, 85, 101, 268, 386
Mary Barton · 27, 57, 59, 63, 64, 66, 69, 72, 77
GAUTIER, Théophile · 29, 180, 181, 202, 203, 205, 206, 207, 208, 234, 254, 260, 264, 265, 321, 331
Mademoiselle de Maupin · 29, 180, 202, 205, 206, 207, 234
GOSSE, Philip · 108

H

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich · 28, 93, 94, 98, 174, 175, 182, 205, 210, 211, 212, 213, 215, 228, 229, 244
HERSCHEL, John · 111, 145, 148
HUTTON, James · 104, 105, 110
HUYSMANS, Joris Karl · 214, 234, 293, 331, 361
À Rebours · 214, 234

K

KANT, Emmanuel · 28, 145, 162, 164, 167, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 186, 188, 192, 193, 194, 210, 216, 217, 218, 219, 244, 249, 259
KINGSLEY, Charles · 26, 27, 57, 63, 65, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 85, 101, 113, 115, 137, 268, 386
Alton Locke, Tailor and Poet · 27, 65, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 82, 83, 85

L

LAMARCK, Jean-Baptiste (de) · 104, 105, 109, 115, 145
LYELL, Charles · 105, 106, 108, 109, 110, 140, 141, 144, 146, 148, 169

M

MALLARMÉ, Stéphane · 254, 265
MANTELL, Gideon · 106
MAURICE, Frederick Dennison · 73, 83, 138, 221
MILL, John Stuart · 28, 47, 51, 86, 111, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 128, 129, 131, 167, 231
On Liberty · 28, 111, 117, 120, 123, 126, 129
The Spirit of the Age · 47, 118

N

NIETZSCHE, Friedrich · 29, 154, 231, 232, 235, 236
La Généalogie de la morale · 29, 237
Le Gai savoir · 29

O

OWEN, Richard · 107

P

PATER, Walter · 24, 26, 28, 30, 158, 162, 163, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 179, 186, 189, 190, 191, 202, 205, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 219, 227, 228, 229, 234, 237, 258, 260, 264, 265, 321, 339, 345, 353, 371, 373, 374, 375, 376, 377, 387
Imaginary Portraits · 168, 374
Plato and Platonism · 28, 158, 167, 168, 171, 174, 339
The Renaissance · 29, 168, 179, 189, 190, 206, 208, 209, 210, 212, 213, 214, 230, 345, 373
PLATON · 28, 88, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 189, 194, 196, 198, 239, 291, 339

R

ROUSSEAU, Jean-Jacques · 87, 122, 356
RUSKIN, John · 26, 29, 40, 41, 42, 43, 79, 162, 177, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 202, 208, 210, 213, 215, 216, 217, 218, 219, 221, 223, 224, 225, 226, 227, 229, 234, 236, 237, 242, 260, 264, 265, 266, 301
Modern Painters · 29, 181, 183, 185, 186, 187, 195, 199, 200, 226, 236
The Future of England · 40

S

SCHILLER, Friedrich · 28, 182, 186, 187, 190, 207, 210, 213, 221, 222, 223, 224, 234
SCHOPENHAUER, Arthur · 28, 230, 254, 366
SCHWOB, Marcel · 30, 373, 375, 376, 377
Vies imaginaires · 375, 376
SMILES, Samuel · 28, 117, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131
Self-Help · 28, 126, 127, 129
STEVENSON, Robert Louis · 29, 274, 276, 277, 289, 291, 310, 316, 319, 321, 329, 345, 353, 372, 373, 375, 387
Markheim · 30, 316, 317, 318

Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde · 30, 274, 277, 285, 289, 307, 308, 309, 318

T

TENNYSON, Lord Alfred · 23, 28, 85, 113, 116, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 199, 394, 395, 396

In Memoriam · 28, 85, 131, 132, 133, 134, 136, 137, 139, 140, 141, 145, 149, 150, 152, 153, 214, 394, 395, 396

V

VERLAINE, Paul · 254

W

WHISTLER, James McNeill · 160, 254, 264, 265, 266

WILDE, Oscar · 19, 26, 29, 114, 161, 185, 208, 230, 237, 239, 267, 270, 278, 295, 310, 337, 338, 344, 347, 348, 357, 359, 361, 363, 367, 368, 369, 373, 376, 377, 385, 386, 389, 390

A Few Maxims for the Instruction of the Over-Educated · 389

Model Millionaire · 30

Pen, Pencil and Poison · 30, 361

Phrases and Philosophies for the Use of the Young · 185, 239, 258, 365, 368, 389

The Canterville Ghost · 30, 270, 274, 295, 297, 347

The Critic as Artist · 29, 241, 258, 259, 260

The Decay of Lying · 29, 161, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 253, 260, 368, 377

The Fisherman and his Soul · 310

The Importance of Being Earnest · 30, 332, 334, 347

The Picture of Dorian Gray · 30, 114, 239, 253, 255, 257, 258, 277, 278, 288, 291, 292, 293, 295, 328, 329, 337, 338, 339, 344, 345, 347, 364, 368, 369

The Soul of Man Under Socialism · 30, 369, 370, 371

The Sphinx Without a Secret · 30, 353, 388

The Star-Child · 348

Vera, or the Nihilists · 30, 349, 369

Z

ZOLA, Emile · 112, 249

INDEX DES NOMS COMMUNS

A

Anarchisme · 368, 370

Apparence · 27, 30, 53, 91, 161, 164, 173, 201, 239, 247, 251, 277, 282, 285, 286, 287, 290, 292, 293, 294, 297, 298, 302, 307, 308, 310, 315, 317, 323, 328, 333, 337, 338, 340, 341, 342, 343, 345, 348, 349, 350, 351, 352, 360, 361, 373

Aristocratie · 34, 46, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 68, 70, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 122, 130, 271

B

Bourgeoisie · 19, 27, 41, 42, 51, 53, 57, 58, 60, 61, 70, 72, 81, 85, 102, 130, 220, 387

C

Capitalisme · 17, 34, 41, 43, 44, 46, 53, 54, 55, 115, 221, 236

Catastrophisme · 105, 106, 108

Chartisme · 72, 76

Christianisme · 73, 74, 77, 80, 82, 116, 135, 137, 138, 139, 144, 331

Classe ouvrière · 49, 52, 61, 73, 74, 80, 221

Clivage · 16, 33, 34, 61, 70, 117, 130, 136, 153, 215, 386

Crise · 21, 24, 26, 27, 40, 72, 85, 131, 173, 184, 192, 202, 227, 251, 263, 289, 306, 307, 310, 315, 321, 326, 344, 347, 385, 400

Crise identitaire · 315, 400

D

Dandysme · 361, 363, 387, 389, 390

Darwinisme · 27, 174, 176

Doute · 16, 22, 51, 58, 72, 73, 83, 86, 101, 117, 130, 133, 134, 135, 137, 139, 140, 141, 143, 144, 149, 150, 153, 154, 177, 186, 205, 251, 274, 279, 280, 286, 291, 297, 318, 321, 322, 323, 330, 332, 334, 340, 361, 382, 385

Dualité du *moi* · 26, 100, 175, 303, 304, 307, 308, 309, 310, 311, 313, 315, 316, 319, 376, 389

E

Égoïsme · 15, 65, 71, 77, 81, 85, 91, 95, 96, 101, 128, 130, 136, 309

Esthétique · 26, 28, 30, 158, 160, 161, 162, 164, 171, 172, 173, 177, 178, 179, 181, 182, 185, 186, 187, 189, 190, 192, 202, 205, 208, 209, 210, 213, 214, 222, 228, 230, 233, 242, 253, 254, 259, 260, 264, 267, 293, 321, 353, 357, 362, 375, 378, 387, 390

F

Faux · 16, 19, 29, 30, 53, 143, 166, 184, 199, 200, 225, 231, 236, 237, 239, 241, 254, 267, 269, 272, 282, 284, 285, 286, 287, 297, 323, 334, 342, 344, 345, 350, 351, 352, 353, 355, 356, 370, 371, 377, 379, 380, 381, 382, 383, 385, 386, 388, 390

Féodalité · 41, 70, 72, 386, 387

Fictif · 24, 245, 258, 270, 273, 275, 282, 286, 287, 288, 289, 291, 299, 300, 304, 310, 337, 338, 344, 345, 346, 347, 348, 350, 353, 355, 357, 361, 363, 370, 372, 373, 374, 376, 377, 378, 379, 386, 388, 389, 390

Fiction · 25, 29, 38, 101, 114, 238, 240, 248, 255, 260, 264, 273, 276, 283, 285, 292, 294, 295, 319, 321, 338, 340, 355, 367, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 383, 386, 388, 391

Fin de siècle · 16, 24, 31, 214, 221, 230, 233, 234, 235, 237, 267, 274, 285, 299, 313, 352, 367, 377, 385, 388, 390

I

Illusion · 20, 53, 121, 154, 163, 236, 250, 254, 278, 283, 286, 292, 364

Individu · 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 26, 27, 29, 31, 34, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 48, 49, 51, 54, 55, 60, 61, 64, 66, 67, 70, 72, 73, 77, 79, 82, 83, 86, 87, 90, 91, 92, 94, 100, 111, 114, 115, 116, 117, 120, 123, 124, 125, 126, 128, 129, 130, 131, 139, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 158, 161, 162, 163, 165, 166, 169, 170, 173, 175, 176, 178, 181, 182, 187, 189, 190, 192, 200, 202, 203, 205, 206, 207, 208, 212, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 234, 237, 238, 242, 246, 260, 274, 279, 282, 284, 288, 289, 293, 298, 304, 305, 306, 309, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 319, 320, 327, 328, 331, 334, 337, 353, 360, 363, 368, 370, 372, 376, 377, 385, 386, 387, 389

Individualisme · 15, 16, 17, 18, 25, 28, 30, 56, 57, 94, 95, 99, 113, 115, 120, 123, 148, 231, 232, 257, 258, 259, 309, 369, 371, 372, 375, 385, 387, 388

Industrialisation · 15, 26, 38, 40, 43, 48, 52, 70, 86, 102, 130, 208

L

Laideur · 161, 180, 182, 184, 185, 195, 198, 208, 249, 252, 281, 286, 290, 337, 338, 341, 344, 345, 349, 363

Libéralisme · 119

M

Masque · 67, 255, 284, 291, 307, 337, 346, 347, 348, 350, 352, 355, 358, 360, 365, 366, 375, 388

Mensonge · 91, 163, 200, 240, 242, 246, 248, 250, 251, 252, 253, 254, 256, 257, 258, 260, 283, 290, 291, 311, 315, 353, 354, 355, 379, 382, 386, 388, 389
Miroir · 19, 29, 109, 116, 152, 215, 234, 249, 252, 257, 291, 300, 301, 303, 307, 317, 320, 324, 325, 328, 337, 338, 352, 356, 361, 363, 375, 387
Modernité · 15, 16, 17, 19, 28, 43, 45, 60, 86, 87, 96, 117, 136, 153, 172, 187, 202, 206, 220, 222, 227, 229, 235, 259, 267, 271, 272, 277, 290, 295, 332, 361, 385, 386, 389
Moi · 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 30, 31, 33, 34, 36, 43, 45, 50, 56, 57, 61, 64, 68, 70, 72, 73, 74, 77, 78, 81, 82, 84, 85, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 115, 130, 131, 132, 136, 148, 152, 153, 154, 157, 162, 166, 167, 174, 177, 181,래187, 188, 189, 190, 191, 192, 203, 206, 212, 216, 217, 218, 219, 220, 222, 223, 224, 225, 227, 228, 229, 230, 232, 234, 237, 238, 242, 245, 252, 256, 260, 263, 264, 268, 274, 275, 277, 281, 282, 284, 285, 292, 293, 301, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 321, 322, 328, 332, 337, 339, 341, 342, 346, 352, 353, 358, 360, 361, 364, 367, 368, 370, 371, 372, 378, 380, 383, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 394
Morale · 18, 26, 29, 55, 77, 79, 85, 92, 103, 119, 121, 123, 126, 135, 161, 165, 172, 178, 179, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 202, 206, 207, 208, 209, 213, 214, 215, 224, 227, 230, 233, 235, 237, 248, 254, 258, 288, 310, 316, 318, 332, 341, 344, 358, 363, 367, 368, 370, 373, 378, 386, 387, 388, 390, 391
Mort · 58, 63, 65, 78, 110, 114, 116, 131, 132, 133, 134, 136, 137, 139, 140, 142, 143, 145, 147, 149, 151, 182, 229, 247, 249, 252, 273, 274, 275, 286, 295, 297, 301, 310, 318, 319, 335, 354, 360, 380, 381, 394
Multiplicité du *moi* · 25, 26, 115, 304, 308, 310, 315, 320, 389, 390
Mythe du héros · 28, 45, 46, 47, 56, 59, 62, 64, 71, 77, 80, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 125, 128, 130, 153, 164, 166, 219, 232, 268, 270, 271, 282, 284, 289, 315, 330, 331, 338, 348, 373, 376, 386

N

Narcissisme · 30, 116, 387
Nature · 15, 69, 79, 83, 92, 106, 107, 111, 113, 116, 124, 125, 141, 142, 143, 144, 146, 152, 161, 162, 163, 165, 171, 175, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 187, 188, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 210, 211, 212, 214, 215, 216, 217,

218, 220, 222, 223, 225, 226, 227, 228, 231, 234, 236, 237, 240, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 250, 254, 257, 258, 266, 269, 271, 275, 280, 281, 285, 290, 291, 295, 312, 313, 318, 319, 320, 323, 327, 331, 348, 350, 351, 352, 365, 369, 387, 389, 394

P

Paradoxe · 174, 254, 267, 292, 301, 310, 337, 343, 345, 369
Philosophie · 26, 28, 36, 114, 117, 136, 138, 152, 158, 167, 168, 169, 170, 173, 174, 175, 176, 177, 189, 192, 193, 210, 211, 212, 215, 218, 220, 221, 224, 231, 232, 237, 339, 366, 387
Poésie · 76, 79, 90, 131, 153, 163, 166, 172, 205, 206, 214, 257, 265
Pseudonyme · 66, 332, 356, 359

R

Réalisme · 20, 76, 112, 240, 248, 249, 250, 251, 258, 268, 284, 328, 339, 383
Reconstruction identitaire · 16, 19, 20, 24, 26, 153, 195, 224, 227, 234, 235, 289, 321, 353, 358, 361, 364, 386
Refom Act · 17, 48, 49, 50, 51, 52, 60, 61
Religion · 18, 19, 55, 57, 59, 61, 62, 63, 65, 68, 70, 73, 81, 83, 85, 89, 96, 98, 99, 103, 104, 106, 108, 110, 111, 113, 115, 116, 117, 123, 137, 139, 140, 148, 152, 153, 160, 175, 187, 192, 202, 211, 212, 214, 233, 236, 237, 267, 310, 363, 370, 372, 386, 388
Révolution de juillet · 19, 45, 46, 48, 72, 86
Roman · 17, 20, 30, 34, 36, 43, 44, 58, 59, 60, 61, 63, 65, 70, 74, 78, 79, 83, 84, 104, 114, 268, 270, 275, 276, 277, 278, 279, 282, 286, 288, 291, 293, 294, 314, 330, 338, 339, 343, 344, 345, 350, 355, 360, 361, 368, 373
Romantisme · 16, 22, 23, 380, 385

S

Socialisme · 17, 74, 77, 80, 82, 367, 369, 370, 371, 386
Socialisme chrétien · 74, 77, 80, 82, 386

T

Théâtre · 20, 30, 133, 256, 257, 346, 347, 349, 369, 373, 379, 382
Théorie de l'évolution · 15, 104, 109, 112, 113, 114
Transition · 18, 49, 117, 118, 119, 126, 130, 131, 137, 301

U

Unicité du *moi* · 91, 115, 130, 153, 258, 275, 277, 320, 322
Uniformitarisme · 104, 106, 108, 169

V

Vérité absolue · 18, 24, 25, 31, 130, 133, 230, 238, 321, 353, 354, 363, 369, 370, 377, 383, 388

Vérité relative · 97, 99, 100, 153, 154, 237, 388

Victorianisme · 214