

« Performativité et construction identitaire dans *Lord Arthur Savile's Crime and Other Stories* d'Oscar Wilde »

Julie Bonniord

Sous la direction d'Emmanuel Vernadakis

Membres du jury
DENANCE Pascale
VERNADAKIS Emmanuel

Soutenu publiquement le 17 septembre 2013

L'auteur du présent document vous autorise à le partager, reproduire, distribuer et communiquer selon les conditions suivantes :



- Vous devez le citer en l'attribuant de la manière indiquée par l'auteur (mais pas d'une manière qui suggérerait qu'il approuve votre utilisation de l'œuvre).
- Vous n'avez pas le droit d'utiliser ce document à des fins commerciales.
- Vous n'avez pas le droit de le modifier, de le transformer ou de l'adapter.

Consulter la licence creative commons complète en français :
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/fr/>

Remerciements

J'adresse mes sincères remerciements :

À mon directeur de mémoire Emmanuel Vernadakis, pour sa disponibilité et pour sa confiance en moi ;

Aux enseignants qui m'ont faite voyager en littérature ;

À ma famille et à mes amis, comme toujours ;

À tous ceux qui ont directement contribué à faciliter la réalisation de ce mémoire ; Lise, Gaëlle, Guillaume, Marie-Jo.

L'illustration en couverture est une version adaptée de l'aquarelle intitulée *Oscar Wilde* de l'artiste Rieile (<http://rieile.deviantart.com/>), qui laisse ses œuvres libres de droit.

Table des matières

Introduction.....	3
I. La performativité comme procédé de caractérisation des personnages.....	7
I.1. Des personnages-palimpsestes.....	8
I.2. La dialectique de l'individualité et du stéréotypé.....	13
I.3. De la vérité des masques.....	18
II. « <i>All fine imaginative work is self-conscious and deliberate</i> » : performativité et métafiction.....	24
II.1. La voix du conteur comme outil d'auto-critique.....	25
II.2. Le secret performatif comme métaphore de la littérature.....	30
II.3. Parodie et subversion.....	35
III. Le langage comme vecteur d'ipséité.....	38
III.1. La dimension dialogique de l'identité.....	39
III.2. « L'étrangeté des langues ».....	44
Conclusion.....	48
Bibliographie.....	51

Introduction

"Words! Mere words! How terrible they were! How clear, and vivid, and cruel! One could not escape from them. And yet what a subtle magic there was in them! They seemed to be able to give a plastic form to formless things, and to have a music of their own as sweet as that of viol or of lute. Mere words! Was there anything so real as words?"

Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*.

Que retient-on aujourd'hui d'Oscar Wilde ? L'image qui reste ancrée dans la mémoire collective est celle d'un dandy habile pour les aphorismes, et dont la vivacité d'esprit habite encore les pièces de théâtre qu'il a laissées. On se souvient aussi de son unique roman, *The Picture of Dorian Gray*, dont les zones d'ombre évoquent celles de la propre vie de Wilde, et notamment son homosexualité à peine voilée. Devant le tribunal où, à l'âge de quarante ans, il dût répondre à des accusations de « grossière indécence¹ », c'est sur des mots écrits de sa plume que Wilde fut sommé de s'expliquer : que signifiait la phrase « *The Love that dares not speak its name*² », relevée dans une lettre à son amant, Lord Alfred Douglas ? Quand on connaît l'issue du procès – à compter duquel Wilde dût vivre en paria après avoir purgé une peine de travaux forcés – l'extrait de *The Picture of Dorian Gray* cité ci-dessus apparaît comme tristement prémonitoire. Wilde a toujours été conscient du pouvoir des mots ; extrêmement cultivé, passionné de belles lettres, il vivait ses lectures et inventait sa vie, dans une mise en scène permanente du personnage qu'il s'était forgé. Il est un épisode de sa vie qui illustre bien sa volonté de brouiller les pistes entre la fiction et le réel : en 1882, alors que le jeune Wilde commençait à acquérir une certaine notoriété en tant qu'apôtre de l'esthétisme, il fut sollicité pour donner une série de conférences aux États-Unis. La mission de Wilde était principalement de faire la promotion d'un opéra comique de Gilbert et Sullivan, *Patience* ; une satire du mouvement esthétique récemment portée sur les planches. Oscar Wilde prit alors le parti, lors de ses conférences, d'incarner le poète Reginald

1 En Grande-Bretagne, l'amendement Labouchere désignait l'homosexualité masculine comme un crime depuis 1885.

2 Oscar Wilde apud John Sloan, *Oscar Wilde*, Oxford : Oxford University Press (Coll. Authors in Context) 2003, p. 26.

Bunthorne – le protagoniste de *Patience* –, adoptant ses attitudes et ses manières : ainsi, c'est le modèle qui imitait sa propre copie. Plus qu'une façon provocante d'accéder à la notoriété, ces poses constituaient un moyen pour Wilde de mettre en scène sa propre vision de l'identité. À contre-courant de son époque, dont il a raillé l'attachement à la vertu de « constance » (*earnestness*) dans *The Importance of Being Earnest*, Wilde considérait en effet l'identité comme un processus toujours en mouvement, et non une donnée stable ou innée :

*Yet Wilde did not so much discover as create himself through his reading: he was a man who built himself out of books. He poured scorn on the notion that each of us has a fixed “inner” self that represents our essential “nature” – that self was, he believed, a fiction invented by the political, economic and cultural powers that be. It could, therefore, be rewritten by the artist in life, with a little help from his favourite books.*¹

On peut sans trop d'hésitations affirmer que Wilde était en avance sur son temps : ce n'est que dans les années 1950 qu'a émergé le concept de « performativité » sous la plume du philosophe du langage J.L. Austin. La notion a d'abord désigné une certaine catégorie d'énoncés ; les énoncés dits « performatifs », qui constituent en eux même une action, comme « je vous déclare mari et femme », par opposition aux énoncés constatatifs, qui ne font que décrire la réalité – par exemple, « il pleut ». Partant de ce constat, les énoncés constatatifs peuvent par conséquent être jugés comme vrais ou faux, tandis que les énoncés performatifs ne peuvent être qu'« heureux » (*happy*) ou « malheureux » (*infelicitous*), selon que les conditions soient réunies ou non pour que l'énoncé soit effectif. Par la suite cependant, Austin fut amené à remettre en cause le clivage entre constatif et performatif, reconnaissant qu'en toutes circonstances, « dire, c'est accomplir un acte »². Il décida dès lors d'analyser ce qu'il nomme « actes de langage » (*speech acts*) selon trois différents axes : locutoire (fonction sémantique et référentielle du langage), illocutoire (intention de l'énoncé)

1 Thomas Wright, *Built of Books : How Reading Defined the Life of Oscar Wilde*, New York : Holt Paperbacks 2006, p. 5.

2 John Langshaw Austin, *How to Do Things with Words*, 2^e édition, Oxford : Oxford University Press 1962, p.139.

et perlocutoire (effets produits par l'énoncé, qu'ils soient intentionnels ou non). L'idée que le langage puisse exercer une action sur la réalité a séduit par la suite nombre de philosophes (notamment), tels Searle, Derrida et en particulier Judith Butler, qui reste une référence incontournable sur le sujet. Butler, philosophe féministe et figure centrale des théories queer, a défini le sujet comme une entité instable, sans cesse traversée par le langage et par conséquent essentiellement modelée par lui. Pour elle, définir le genre social comme performatif revient à dire qu'il ne possède pas de statut ontologique en dehors des actes qu'il *performe*¹ au quotidien et qui le constituent². Partant de cette définition, il paraît pertinent d'aborder l'œuvre de Wilde à travers le prisme de cette notion qu'est la performativité, qu'il a largement exploitée sans la nommer ainsi.

Le corpus étudié ici se compose de quatre histoires parues en 1891 dans un recueil intitulé *Lord Arthur Savile's Crime and Other Stories*. Bien que communément qualifiés de nouvelles par divers éditeurs, ces récits hétéroclites sont généralement considérés comme inclassables par la communauté scientifique. Nous nous contenterons ici de les désigner comme des histoires courtes. Ces récits forment une catégorie à part dans la prose narrative de Wilde ; bien que de longueurs variables (de cinq pages à peine pour « The Sphinx Without a Secret » à trente-deux pages pour « Lord Arthur Savile's Crime »), ils peuvent tous, cependant, être caractérisés comme des pièces de fiction brève. Au sein de la bibliographie de Wilde, ils se distinguent également d'une autre catégorie de récits brefs à laquelle appartiennent entre autres « The Selfish Giant », « The Birthday of the Infanta » ou « The Happy Prince », et que l'on qualifie le plus souvent de contes, dénomination qui semble justifiée du fait de l'emploi systématique du registre merveilleux dans ce type

1 En anglais, *performance* désigne une représentation théâtrale ; *to perform*, c'est « mettre en scène ». Nous prendrons la liberté, au cours de cette étude, de franciser ces mots en « *performance* » et « *performer* » (en italique) afin de garder la connexion lexicale avec « performativité » et de faciliter la compréhension.

2 Je reprends ici presque mot pour mot la définition de Butler dans *Gender Trouble* : « *That the gendered body is performative suggests that it has no ontological status apart from the various acts which constitute its reality* », dans Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York : Routledge 1999, p. 173.

d'histoires. On peut également mettre de côté les essais de Wilde (*The Truth of Masks, The Decay of Lying*), qui restent identifiables en tant que tels bien que revêtant le plus souvent les atours de la fiction. Il reste enfin « *The Portrait of Mr W.H.* », qui fut intégré tardivement au recueil *Lord Arthur Savile's Crime and Other Stories*. Cependant, si le cadre est bien celui d'une fiction, le propos est tout autant celui d'un essai, ce qui constitue une divergence majeure vis-à-vis du corpus initial du recueil. Ayant circonscrit de cette façon un corpus relativement homogène, nous tenterons d'y opérer une analyse littéraire de la nature de l'influence du langage sur la construction identitaire.

Nous procéderons en trois parties : tout d'abord, nous envisagerons la performativité comme procédé de caractérisation des personnages dans notre corpus, afin de voir comment le langage agit sur l'identité au sein même de la fiction. Dans un second temps, nous verrons comment cette relation entre langage et identité fait l'objet d'une mise en abyme par le biais de la métafiction. Enfin, nous étudierons comment le langage agit sur l'identité en tant que vecteur d'ipséité, autrement dit comme l'ouverture vers l'altérité qui s'avère indispensable à tout accomplissement personnel.

Partie I : La performativité comme procédé de caractérisation des personnages

Le personnage, du latin *persona*, désigne à l'origine un masque de théâtre. À l'heure actuelle, le terme désigne le plus couramment la représentation d'une personne (i.e. « [ê]tre humain dans son individualité, sa spécificité¹ ») dans une œuvre de fiction. On l'emploie également pour désigner l'image publique de quelqu'un, ce dont atteste l'expression « jouer un personnage² ». Ces « représentations » littéraires que sont les personnages sont ainsi l'occasion pour tout écrivain de repenser la notion d'identité humaine. C'est exactement ce qu'a fait Wilde dans ses récits, et ce d'une façon très novatrice qui a beaucoup déstabilisé les critiques de son temps ; ceux-ci n'ayant pas manqué de pointer du doigt le faible « réalisme » de ses personnages³. Pour Kerry Powell, qui étudie la question de la performativité dans la pièce la plus célèbre de Wilde : *The Importance of Being Earnest*, la représentation des personnages se situe en fait au-delà du réalisme : « *A character such as Jack Worthing, with his tenuous hold on personal and social identity, [...] represents not the reality but the contingency of the self, exposing it as the product of an array of textual, ritual, and theatrical practices*⁴ ». L'écrivain semble avoir devancé ses contemporains de près d'un siècle, en entamant dans son œuvre une réflexion qui rejoint à bien des égards le discours postmoderne sur la dimension performative de l'identité. Pour Judith Butler, c'est en effet par la *citation* continue de *normes* sociales imposées qu'est créée l'illusion d'une identité substantielle et immuable ; qui n'est au fond qu'une *mise en scène*⁵. La présente partie vise à démontrer que Wilde a eu recours, pour caractériser ses personnages, à ces différentes

1 *Le petit Robert de la Langue Française*, Paris: Dictionnaires le Robert 2012. Personnalité, p. 1869.

2 Alain Rey [dir.], *Le Dictionnaire Historique de la langue française* : tome 2, Paris : Le Robert 2012. Personnage, p. 2678.

3 Heather Marcovitch, *The Art of Pose : Oscar Wilde's Performance Theory*, Berne : Peter Lang 2010, pp. 178-179, et Kerry Powell, *Acting Wilde : Victorian Sexuality, Theatre, and Oscar Wilde*, New York : Cambridge University Press 2009, p. 101.

4 Kerry Powell, *Acting Wilde : Victorian Sexuality, Theatre, and Oscar Wilde*, op. cit., p. 101.

5 Judith Butler, « Performative Acts and Gender Constitution : An Essay in Phenomenology and Feminist Theory », dans *Theatre Journal*, vol. 40, n°4 (déc. 1988), pp. 519-520.

composantes de la performativité (la citationnalité, la normativité et la théâtralité ; traitées dans cet ordre par les trois sous-parties), dans une mise en scène au sein même de l'écriture du pouvoir exercé par le langage sur l'identité.

I.1. Des personnages-palimpsestes.

Le palimpseste désigne un parchemin duquel on a « effacé » (gratté) le texte d'origine pour y inscrire un nouveau, qui se superpose à l'ancien plus qu'il ne le masque. Le terme a depuis été employé pour référer à la dimension intertextuelle de la littérature¹. En effet, si l'on en croit Julia Kristeva, toute œuvre artistique ou littéraire ne peut être que *creatio ex materia* : « Le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte) [...] tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte² ». L'intertextualité nous intéresse donc ici en tant que recours à la *citation* d'autres textes – principalement littéraires, mais pas exclusivement – comme procédé de création des personnages. Cette caractérisation par l'intertextualité est particulièrement présente dans l'onomastique wildienne.

« Lord Arthur Savile's Crime » met en scène un jeune et candide dandy à qui un chiromancien prédit qu'il va commettre un meurtre. Lord Arthur, après une nuit agitée, se ressaisit et détermine de commettre ce crime au plus vite afin de ne pas compromettre sa tendre fiancée, avec qui il doit se marier de façon imminente. Après d'infuctueuses tentatives sur deux membres de sa famille, pourtant méthodiquement préparées, il aperçoit par hasard le chiromancien sur un pont et le pousse dans la Tamise, réalisant ainsi son destin. Le héros éponyme, Lord Arthur, renvoie à son homonyme le roi Arthur, autre Anglais de

1 On peut citer le célèbre *Palimpsestes* (1982) de Gérard Genette, ouvrage théorique de référence sur l'intertextualité.

2 Julia Kristeva, *Séméiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Paris : Seuil (Coll. « Points Essais ») 1969, pp. 84-85.

sang noble dont la légende fut fameusement relayée par Chrétien de Troyes. Le sous-titre, « A study of duty », fait écho à l'importance qui était accordée au devoir et à l'honneur dans les romans de chevalerie médiévaux ; une façon pour Wilde de remonter à la source du sens du devoir propre aux Anglais. Quant à Sybil Merton, la jeune fiancée d'Arthur, elle représente un bon exemple d'intratextualité wildienne, partageant le prénom de Sybil Vane, fiancée de Dorian Gray ; et portant le même nom que Laura Merton, promise à Hugh Erskine dans « The Model Millionaire ». Le prénom Sybil trouve son origine dans le grec *sibylla*, qui désignait, dans le monde antique, une pythie ; la Sybille est notamment un personnage de l'*Énéide* de Virgile. Quant au nom « Merton », il est très similaire, d'un point de vue phonétique, à l'anglais *murder* qui serait utilisé ici comme racine, fusionnée au suffixe « -ton » qui donne un ton patronymique à l'ensemble¹. Comme support de cette hypothèse, on retrouve notamment la même structure avec le personnage de Lord Darling-ton dans une pièce comique de Wilde, *Lady Windermere's Fan*. Nommer la fiancée du héros « Sybil Merton », c'est donc affirmer le lien indissociable qui existe entre elle et le destin de Lord Arthur (comme Sybil Vane est liée au destin de Dorian Gray), en la caractérisant principalement par la prophétie et le crime.

Dans « The Canterville Ghost », les noms sont tout aussi connotés. L'histoire commence par l'acquisition de Canterville Chase, un château hanté situé en Angleterre, par une famille américaine. D'abord incrédule, la famille Otis ne peut que constater l'existence de ce fantôme qui prend son rôle très au sérieux. Cependant, le pragmatisme des Américains retourne la situation, et très vite c'est le spectre qui devient la victime, persécuté notamment par les jumeaux Otis, les terribles benjamins de la famille. Finalement, la jeune Virginia fera connaissance avec le spectre tourmenté de Sir Simon, et lui apportera enfin le repos éternel grâce à sa générosité et sa pureté d'âme. Dans l'histoire, les noms sont particulièrement mis

1 Notons que « Merton » et « Darlington » sont d'authentiques patronymes. Dans P.H. Reaney, *The Dictionary of English Surnames*, Oxford : Oxford University Press : 1997, Marton, Martin, Merton, p. 300 et Ibid, Darlington, p. 126.

en exergue. Mr Hiram B. Otis, le père de la famille américaine, est un ministre républicain et fervent patriote. Son patronyme renvoie à un personnage historique, James Otis, qui fut dans les années 1760 l'un des premiers défenseurs des libertés américaines contre les abus de la Grande-Bretagne¹ ; le patriotisme du personnage de Wilde est donc présupposé par son nom de famille. Parallèlement à cette interprétation, on peut ajouter qu'il suffit d'une légère déformation de la prononciation de « Otis » pour trouver « *Outis* »², le nom que prétend porter Ulysse dans l'*Odyssée* d'Homère quand le cyclope qui veut le dévorer le lui demande. *Outis*, en grec, signifie « personne »³ : ainsi, quand Ulysse s'échappe de l'antre du cyclope après lui avoir crevé l'œil, et que ce dernier veut s'en venger, les autres cyclopes se rient de lui en l'entendant proclamer que « personne » (ne) lui a fait du mal⁴. Wilde ayant été profondément touché par sa lecture de l'*Odyssée*⁵ (qu'il a, en tant qu'excellent helléniste, très certainement lue en grec), cette hypothèse de l'origine d'« Otis » paraît tout-à-fait vraisemblable. Il est probable que l'auteur ait voulu, par la vacuité du nom de famille « Otis », créer un effet de contraste avec un nom aussi chargé que « de Canterville », à la fois historiquement⁶ et sémantiquement – Canter vient du latin *cantor*, qui signifie « chanter » ; ainsi, le fantôme de Canterville qui hurle dans la nuit est l'équivalent du tout aussi monstrueux et fantastique cyclope Polyphème, dont le nom, du grec *polu-phême*, signifie « celui qui parle beaucoup » ou « qui fait beaucoup de bruit »⁷. Par le seul truchement des noms, Wilde invoque ainsi toute une thématique de l'altérité, dont les

1 Bernard Cottret, *La Révolution américaine : la quête du bonheur*, Paris: Perrin 2003, p. 50.

2 On sait que Wilde racontait souvent ses histoires oralement avant de les couper sur le papier (dans Marie-Noëlle Zeender, *Le tryptique de Dorian Gray: essai sur l'art dans le récit d'Oscar Wilde*, Paris: L'Harmattan, 2000, p. 19). Il a pu jouer alors sur l'accent propre à son pays d'origine, l'Irlande, pour confondre phonétiquement « Otis » et « *outis* ».

3 Annick Maille, « Ulysse et le cyclope », Dans Colette-Chantal Adam, Paul-Laurent Assoun, Georges Bafaro [et al.], *Homère, « L'Odyssée » : chants V à XIII : l'autre et l'ailleurs*. Paris : Ellipses, 1992, p. 31.

4 Homère, *Odyssée*, Chant IX, v. 409.

5 Thomas Wright, *Built of Books : How Reading Defined the Life of Oscar Wilde*, op. cit., p. 63.

6 En effet, en plus du fantôme centenaire, la narration fait état de nombre d'ancêtres, directs ou indirects, de l'actuel Lord de Canterville, la plupart victimes du fantôme. Citons par exemple la duchesse douairière de Bolton (p. 206), un autre Lord de Canterville (p. 212), ou encore Lady Barbara Modish (p. 219-220). Dans Oscar Wilde, *Oscar Wilde : Complete Short Fiction*, op. cit.

7 Annick Maille, « Ulysse et le cyclope », op. cit., p. 30.

références quasi-mythiques viennent enrichir l'opposition plus superficielle entre la jeunesse de la culture américaine et l'archaïsme des traditions britanniques.

Les autres membres de la famille Otis méritent également d'être cités ; le lecteur est informé du nom de jeune fille de la femme de Hiram Otis, Mrs Lucretia R. Tappan. Son prénom et son patronyme font tous deux référence à l'argent : « *Lucretia* » vient du latin *lucrum* (dont est dérivé aussi le mot « *lucre* »), qui signifie « gain, avantage »¹ ; et « *Tappan* » est similaire phonétiquement à « *tuppen* », contraction de « *two pence* ». Son histoire est par conséquent contenue dans son nom ; celle d'une belle femme (« *[she] had been a celebrated New York belle*² ») issue d'un milieu pauvre (*two pence*) ayant fait un mariage d'intérêt (*lucrum*) avec un homme riche (rappelons qu'il s'agit d'un ministre, qui vient par ailleurs d'acheter un château). La narration va même plus loin dans son allusion à la forme de prostitution qui sous-tend ce mariage, en évoquant malicieusement les dispositions sexuelles de l'épouse : « *She had a magnificent constitution, and a really wonderful amount of animal spirits*³ ». Le lecteur connaît également les prénoms des deux aînés des quatre enfants Otis⁴ : Washington, et Virginia. Virginia, bien sûr, porte dans son prénom la pureté d'àme que nous avons évoquée plus haut. Nous verrons également plus tard que cette blancheur peut être aussi celle de la page vierge de l'écrivain. Quant à Washington, son prénom évoque, d'une part, le patronyme du président américain George Washington, que Wilde dénonce comme le principal responsable de l'extrême rationalisme qui caractérise les Américains : « *The crude commercialism of America, its materialising spirit, its indifference to the poetic side of things, and its lack of imagination and of high unattainable ideals, are entirely due to that country having adopted for its national hero a man* [i.e. George

1 Alain Rey [dir.], *Le Dictionnaire Historique de la langue française*, op. cit. *Lucre*, p. 2064.

2 Oscar Wilde, *Oscar Wilde : Complete Short Fiction*, op. cit., p. 207.

3 *Ibidem*.

4 En revanche, les jumeaux – les benjamins, donc – ne sont connus que sous le surnom ironique de « *Stars and Stripes* », qui souligne leur adhésion aux idéaux républicains du père.

Washington] who, according to his own confession, was incapable of telling a lie¹ ». Le personnage de Washington Otis, inévitablement, *performe* cet esprit « commercial » et « matérialiste » contenu dans son nom ; en effet, sa principale action dans l'histoire consiste à faire disparaître la tache de sang qui macule le sol à l'endroit où Sir Simon de Canterville assassina sa femme au seizième siècle, et ce tout en faisant la promotion du « produit miracle » qu'il utilise à cet effet (« *Pinkerton's Champion Stain Remover and Paragon Detergent will clean it up in no time*² »). Notons également que « Washington » fonctionne sur le même principe que les patronymes « Merton » et « Darlington » ; ici, il est caractérisé par le verbe « *to wash* » : laver, nettoyer. La dimension performative est dans ce cas d'autant plus accentuée qu'il s'agit d'une action qu'il *réitère*. Il doit en effet renouveler son opération de nettoyage quotidiennement, car le fantôme de Canterville, indigné par ce qu'il considère comme une sorte de profanation, riposte en faisant réapparaître la tache chaque nuit. On peut considérer qu'il s'agit là d'un combat métaphorique entre le matérialisme américain d'un côté, et la spiritualité³ et l'idéalisme britannique de l'autre, un antagonisme qui est évoqué dès le sous-titre du récit, « *A hylo-idealistic romance* » (*hylo* venant du grec ancien *hulē*, qui désigne le bois et par extension la matière).

Dans la fiction brève d'une façon générale, au contraire du genre romanesque, peu de place est accordée à la caractérisation des personnages. Chez Wilde, c'est la densité de l'hypotexte qui contribue à enrichir et nuancer considérablement ces esquisses⁴ de portraits. Ainsi que le formule Emmanuel Vernadakis, les noms « donnent à l'espace du texte une configuration dramatique : ils le *sémiotisent*. Ce qui renforce sa théâtralité pour traduire en action l'ensemble des éléments qui le composent, y donner du sens à tout [...]»⁵.

1 Oscar Wilde, *The Complete Works of Oscar Wilde*, op. cit., p.1081

2 Oscar Wilde, *Oscar Wilde : Complete Short Fiction*, op. cit., p. 209.

3 Le patronyme anglophone « *Canter* » est doté d'un contexte religieux, ayant été attribué à l'origine à des maîtres de chœur (chantres) dans des cathédrales et monastères . Dans P.H. Reaney, *The Dictionary of English Surnames*, op. cit., *Canter*, p. 83.

4 Pour reprendre le sous titre de « *The Sphinx Without a Secret* » : « *An etching* ».

5 Emmanuel Vernadakis, « “Les noms comptent plus que tout !” Secret, provocation et constructions identitaires dans l’œuvre d’Oscar Wilde », dans *La Licorne*, n° 87 (2009), p. 78. C'est l'auteur qui souligne.

citationnalité dans les récits de Wilde est donc bel et bien employée comme procédé performatif, qui participe de la création identitaire en ouvrant entre les lignes des espaces de *représentation* où le lecteur peut en apprendre bien plus sur les personnages que ce que laissent supposer les apparences.

I.2. La dialectique de l'individualité et du stéréotypé¹.

L'œuvre d'Oscar Wilde est basée sur un répertoire de « types » de personnages bien établis ; on retrouve fréquemment, pour n'en citer que quelques-uns, le jeune et beau dandy (Dorian Gray, Lord Arthur Savile, Hugh Erskine) ; sa tout aussi jeune et belle fiancée, qui joue cependant toujours un rôle mineur (Sybil Vane, Sybil Merton, Laura Merton) ; l'artiste (Basil Hallward, Alan Trevor) ; la belle femme enveloppée de mystère (Lady Alroy, Salomé) ; il y a aussi les puritain(e)s, les hommes et femmes mondains ; on retrouve fréquemment la duchesse douairière... etc. Quand ce ne sont pas des personnages typiquement wildiens, ils sont en revanche symptomatiques de certains genres littéraires repris par Wilde dans ses récits. C'est par exemple le cas de Virginia Otis et du fantôme de Canterville ; la jeune victime innocente et le « monstre » forment en effet un duo fréquent dans la fiction d'horreur², un sous-genre parodié dans « The Canterville Ghost ». Notons que ce recours de l'auteur à la *normativité* (i.e. celle des conventions littéraires) va de pair avec son traitement de l'intertextualité. Faire appel à des conventions, en effet, c'est nécessairement les citer. Le stéréotype est de fait un procédé de caractérisation non seulement efficace, mais également quasiment indispensable dans le contexte littéraire. Pour reprendre les propos de Vincent Jouve, « [e]n raison de leur nature linguistique, les contours

1 Cet angle d'analyse est inspiré du chapitre 5 de *The Art of Pose : Oscar Wilde's Performance Theory* de Heather Marcovitch, op. cit.

2 Citons les « duos » Aubrey/Lord Ruthven dans *Le Vampire* de John William Polidori (1817), Rose Velderkaust/Minheer Vanderhausen dans « Schalken the Painter » de Joseph Sheridan Le Fanu (1839), ou encore Rosamond/le fantôme de Lord Furnivall dans « The Old Nurse's Story » d'Elizabeth Gaskell (1852).

du personnage ne peuvent se prêter à une perception directe : ils exigent de la part du lecteur une véritable « recréation » imaginaire. Le personnage romanesque, autrement dit, n'est jamais le produit d'une *perception* mais d'une *représentation*¹ ». Or, le terme de « représentation » suppose que le lecteur soit en possession de références préexistantes, qui peuvent être la vie réelle ou la fiction. Mais bien souvent, c'est la fiction qui établit les références les plus efficaces à travers le recours au stéréotype. C'est ce que qu'illustre cette phrase de Laurence Kitzan, qui étudie l'image de l'empire dans la littérature victorienne : « *Treasure Island or Coral Island once established, from that point on only the barest mention of palms and reefs created the scene*² ». Cependant, même si le stéréotype est la matière dont use l'écrivain pour façonner ses personnages, cela ne retire pas à ces derniers la possibilité d'un développement singulier.



Figure 1: Charles Ricketts et Charles H. Shannon (1891). S.t.. Lithographie. Cité dans Oscar Wilde, Complete Fairy Tales of Oscar Wilde. New-York : Penguin 1990, p. 94.

Bien qu'elle existe dans tous les genres littéraires, la notion de « personnage type »

1 Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris : Presses Universitaires de France : 1992, p. 40.
C'est l'auteur qui souligne.

2 Laurence Kitzan, *Victorian Writers and the Image of Empire : The Rose-Colored Vision*, Londres : Greenwood Press, 2001, p. 3.

renvoie tout particulièrement au conte, où les personnages se résument à leur fonction dans l'intrigue, comme l'a démontré Vladimir Propp dans sa *Morphologie du conte*¹. Dans notre corpus, c'est sans doute « The Model Millionaire » qui est le plus explicitement calqué sur le conte traditionnel. Hugh Erskine, un jeune homme beau, mais pauvre et passablement niais, vit une romance parfaite avec Laura Merton, son alter ego féminin. Cependant, le père de Laura s'oppose à leur mariage tant que Hughie ne sera pas parvenu à rassembler la somme de dix mille livres, ce qui désole les deux amants. Un jour, Hugh rend visite à Alan Trevor, un ami peintre. Celui-ci est en train de peindre le portrait d'un vieux mendiant, dont l'extrême misère apparente semble satisfaire au plus haut point le peintre avide de sensations esthétiques. Hugh prend le modèle en pitié, et à un moment où Alan quitte la pièce, il glisse dans la main du vieillard la seule pièce qu'il avait en poche. En revoyant le peintre quelques jours plus tard, Hughie apprend, consterné, que le prétendu mendiant n'est autre que le propre mécène d'Alan, un multimillionnaire dont le dernier caprice consiste à se faire représenter sous les traits d'un miséreux. Cependant, alors qu'il songe à s'excuser, le mécène lui envoie une enveloppe contenant dix mille livre comme « cadeau de mariage » ; donnant ainsi la possibilité à Hugh d'épouser Laura. Cette histoire reprend presque trait pour trait le motif de la bonne fée qui se déguise en vieillarde indigente pour tester la générosité d'une jeune personne, comme dans « Les fées » de Charles Perrault ; de la même façon que dans le conte, la vertu est récompensée et l'histoire finit bien pour le héros ou l'héroïne. La similarité de la structure du récit avec celle du conte est suffisamment évidente pour que le lecteur puisse aisément identifier Hugh Erskine comme un personnage stéréotypé. Ce dernier est en effet parfaitement creux, n'étant même pas responsable de ses actions (notamment donner une pièce au mendiant), puisque celles-ci sont prédéterminées par des *normes* – ici, les conventions qui régissent le conte. En ce sens, l'histoire est très parlante sur le plan de la performativité, en insistant sur le conditionnement que les textes exercent sur les individus.

1 Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris: Seuil 1965, p. 35.

D'autre part, Hugh est un personnage totalement inconscient de l'existence de ces normes, ce qui explique qu'il s'y conforme sans broncher. Mais comment pourrait-il l'être ? Symboliquement, en effet, quand Hugh reçoit l'héritage de son père : un sabre et une collection de livres, il le range sans en faire usage : « *Hughie hang the first over his looking-glass, put the second on a shelf between Ruff's Guide and Bailey's Magazine, and lived on a hundred a year that an old aunt allowed him*¹ ». Puisqu'il n'agit (le sabre symbolisant l'action) ni ne s'instruit (grâce aux livres), il est « vierge » de toute personnalité. Cette caractéristique du personnage se reflète notamment – comme chez le jeune Dorian Gray – dans la pureté des traits de son visage : « *[u]ltimately he became nothing, a delightful, ineffectual young man with a perfect profile and no profession*² ». Bien que l'histoire ne laisse guère d'indices sur ce point, on peut toutefois supposer que la découverte de l'identité du millionnaire ait provoqué chez lui un sursaut de lucidité.

Si dans « The Model Millionaire » le protagoniste peine à s'extirper du stéréotype, « Lord Arthur Savile's Crime » est justement l'histoire d'un personnage qui se débat avec sa destinée. Ce récit emprunte également à la tradition orale, mais cette fois plus précisément à la mythologie grecque : comme Œdipe, Arthur rencontre un « oracle » qui lui prédit un sort terrible, *inscrit* dans les lignes de sa main. C'est alors seulement qu'il prend conscience de la dimension performative de l'existence : « *He had lived the delicate and luxurious life of a young man of birth and fortune, a life exquisite in its freedom from sordid care, its beautiful boyish insouciance; and now for the first time he became conscious of the terrible mystery of Destiny, of the awful meaning of Doom*³ ». Clairement, Lord Arthur est présenté ici comme un héros tragique, qui prend subitement conscience d'un destin tout tracé, et se retrouve déchiré entre son « devoir » (commettre le meurtre pour l'amour de Sybil) et ses propres désirs (esquiver cette terrible tâche). La notion de « destin » relève du

1 Oscar Wilde, *Oscar Wilde : Complete Short Fiction*, op. cit., p. 235.

2 Ibidem.

3 Oscar Wilde, *Oscar Wilde : Complete Short Fiction*, op. cit., p. 174. C'est moi qui souligne.

prédéterminisme, de ce qui est écrit par avance ; en ce sens, on peut l'envisager comme une formulation archaïque du concept de performativité¹. Tout comme la performativité, le destin affecte les individus de façon injuste et arbitraire, ainsi que le déplore Lord Arthur : « *Actors are so fortunate. They can choose whether they will appear in tragedy or in comedy, whether they will suffer or make merry, laugh or shed tears. But in real life it is different. Most men and women are forced to perform parts for which they have no qualifications. [...] The world is a stage, but the play is badly cast*² ». Cependant, Arthur refuse de se conformer à ce rôle de héros tragique ; après sa nuit d'errance, il reprend ses esprits et décide d'accomplir le meurtre sans attendre : « *He had to choose between living for himself and living for others, and terrible though the task laid upon him undoubtedly was, yet he knew that he must not suffer selfishness to triumph over love. Sooner or later we are all called upon to decide on the same issue – of us all, the question is asked*³ ». Malgré le ton indiscutablement satirique de la voix narrative, qui caricature la syntaxe pompeuse des tragédies classiques, il n'en est pas moins vrai qu'Arthur, en allant au-devant de son destin, fait un choix et affirme son individualité, dépassant ainsi le stéréotype.

Dans « The Canterville Ghost », la discussion entre Lord Simon de Canterville et Virginia Otis est également représentative de cette tension entre individualité et stéréotype. Quand Virginia sermonne le spectre et lui demande de bien se comporter, le fantôme s'insurge : « “*It is absurd asking me to behave myself*”, he answered, looking round in astonishment at the pretty little girl who had ventured to address him, “*quite absurd. I must rattle my chains, and groan through keyholes, and walk about at night, if that is what you mean. It is my only reason for existing.*⁴ ». Lord Simon est, dès le début de l'histoire,

1 Il est entendu qu'il y a cependant des différences significatives entre les deux notions ; par exemple, le destin dans la tragédie grecque antique résulte de la volonté des dieux, tandis que la performativité n'est pas exercée par un sujet ou une force particulière ; « *there is no power that acts, but only a reiterated acting that is power in its persistence and instability* ». Dans Sarah Salih, *Judith Butler*, New York : Routledge (Coll. Critical Thinkers) 2002, p. 83.

2 Oscar Wilde, *Oscar Wilde : Complete Short Fiction*, op. cit., p.175.

3 Ibid., p. 181.

4 Ibid., p. 223. C'est moi qui souligne.

pleinement conscient de *performer* son « métier » de spectre (en fait, il se plaît à incarner une multitude de rôles de sa composition, tels « *Red Reuben, or the Strangled Babe*¹ », « *Dumb Daniel, or the Suicide Skeleton*² », ou encore « *Martin the Maniac, or the Masked Mystery*³ »), et agit comme un véritable acteur. C'est, explique-t-il, dans sa nature ; il lui apparaît donc comme une évidence de se comporter selon les conventions qui régissent les histoires de fantômes. Mais la jeune fille n'en démord pas : « “*It is no reason at all for existing, and you know you have been very wicked. Mrs. Umney told us, the first day we arrived here, that you had killed your wife. [...] It is very wrong to kill any one*”⁴ ». Virginia fait prendre ses responsabilités au fantôme, qui pour sa part justifie ses actes par son état de stéréotype. La jeune fille, tout en lui faisant la morale, lui démontre son hypocrisie à ce sujet (« *you know* »), insistant de ce fait sur la liberté de choix propre à chacun.

Le stéréotype est donc la base sur laquelle Wilde construit ses personnages. Tout comme dans la vie réelle, où la construction identitaire d'un individu ne peut se faire qu'en référence à des *normes* préétablies – que celles-ci soient acceptées ou rejetées –, les êtres de papier que sont ces personnages se voient évoluer dans un rapport à des normes qui caractérisent leur propre monde ; celui de la littérature.

I.3. De la vérité des masques.

« On ne naît pas femme : on le devient⁵ » ; cet extrait du *Deuxième sexe* de Simone de Beauvoir, si souvent cité, résume en peu de mots le concept de performativité de genre⁶. « Devenir une femme », c'est apprendre à penser et à se comporter selon des codes imposés

1 Ibid, p. 212.

2 Ibid, p. 216.

3 Ibidem.

4 Ibid, p. 223.

5 Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe, Tome II : L'expérience vécue*, Gallimard 1949, p. 13.

6 Le concept de « performativité » a été formulé postérieurement à la parution du *Deuxième sexe* ; cependant, les écrits de Simone de Beauvoir ont beaucoup inspiré les études de genres.

qui définissent « la femme », en adoptant notamment un certain nombre de postures et de comportements dits « féminins » ; autrement dit, les individus jouent – très souvent inconsciemment – leur genre comme les acteurs leur rôle. Bien que la présente étude ne se concentre pas directement sur les perspectives féministes qui pourraient être abordées dans le corpus sélectionné, force est de constater que l'œuvre de Wilde met également en avant la dimension essentiellement *théâtrale* de l'identité :

In point of fact what is interesting about good society [...] is the mask that each of them wears, not the reality that lies behind the mask. It is a humiliating confession, but we are all made of the same stuff. [...] Where we differ from each other is purely in accidentals : in dress, manner, tone of voice, religious opinions, personal appearance, tricks of habit and the like. The more one analyses people, the more all reasons for analysis disappear. Sooner or later one comes to that dreadful universal thing called human nature¹.

Puisque la « nature humaine » est fondamentalement inintéressante et déprimante, l'auteur s'en remet aux seules apparences pour caractériser ses personnages ; et ce faisant, illustrer sa définition de l'identité humaine. « La vérité des masques » (qui est le titre d'un essai de Wilde) est le thème central de « The Sphinx Without a Secret ». Le narrateur y écoute Lord Gerald Murchison, une ancienne connaissance qu'il n'avait plus vue depuis longtemps, lui raconter sa rencontre avec une femme dont il s'était épris, mais qui semblait entourée d'un mystère impénétrable. Il explique qu'un jour, l'ayant prise en filature pour tenter de percer ce mystère, il la vit se rendre dans une maison proposant des chambres à louer, où elle resta un certain temps. Convaincu qu'elle y avait vu un amant, il se rendit chez elle pour tenter de lui arracher des aveux ; de toute évidence troublée, Lady Alroy nia cependant les faits. Murchison, excédé devant l'opacité de ses manières, dans lesquelles il voyait la preuve qu'elle menait une vie scandaleuse, rompit à la suite de cette entrevue tout contact avec elle. Quelques temps plus tard, il apprenait qu'elle était décédée d'une pneumonie. Fou de chagrin, et taraudé par le doute, il retourna à l'endroit où il l'avait « prise en faute » ; là, la loueuse lui expliqua que Lady Alroy venait en effet régulièrement, mais simplement pour

1 Oscar Wilde, *The Complete Works of Oscar Wilde*, op. cit., p. 1075-1076.

lire pendant des heures. Après avoir entendu les faits, le narrateur explique à son interlocuteur que cette femme s'était de toute évidence inventée une double vie dans le seul but d'ajouter une touche romanesque à son existence, mais Lord Murchison ne semble qu'à demi convaincu. De fait, on comprend que Lord Murchison est tombé amoureux de Lady Alroy, non pas malgré son masque ; mais à cause de ce dernier. On se souvient que dans *The Picture of Dorian Gray*, Dorian s'éprend de Sybil Vane pour sa faculté à incarner les personnages de Shakespeare : « *One evening she is Rosalind, and the next evening she is Imogen. [...] I have seen her in every age and in every costume. Ordinary women never appeal to one's imagination. [...] There is no mystery in any of them. [...] But an actress ! How different an actress is ! Harry ! why didn't you tell me that the only thing worth loving is an actress ?*¹ ». L'actrice est l'incarnation de la performativité en ceci qu'elle gomme sa propre individualité pour ne devenir qu'interprétation ; celle du rôle que lui assignent les textes. C'est pourquoi Lady Alroy est finalement plus « authentique » dans son jeu avec les apparences que Lord Murchison, qui *performe* lui aussi, mais sans le savoir. Le lecteur est, en effet, informé dès le début de l'histoire que ce dernier est pétri de convictions religieuses et politiques : « *He looked anxious and puzzled, and seemed to be in doubt about something. I felt it could not be modern scepticism, for Murchison was the stoutest of Tories, and believed in the Pentateuch as firmly as he believed in the House of Peers ; so I concluded that it was a woman, and asked him if he was married yet*² ». Ce conditionnement très profond dont Murchison fait l'objet est, dans la même phrase, traduit par son incapacité à *performer* consciemment, contrairement aux « sceptiques modernes » qui, eux, possèdent l'art de « se donner un genre » ; pour reprendre une expression du langage courant qui semble ici particulièrement adaptée.

Si l'on annule la dichotomie entre l'« être » et le « paraître », tout en affirmant que la

1 Oscar Wilde, *The Complete Works of Oscar Wilde*, op. cit., p. 49.

2 Ibid, p. 200.

vérité est à chercher dans les masques, cela ne revient-il pas à rejoindre la posture solipsiste de George Berkeley, pour qui « être, c'est être perçu » (*esse est percipi*) ? L'œuvre de Wilde fait en effet constamment appel aux sens dans sa caractérisation des personnages, comme par exemple ici dans « The Model Millionaire » :

He was a wizened old man, with a face like wrinkled parchment, and a most piteous expression. Over his shoulders was flung a coarse brown cloak, all tears and tatters [...].

“What an amazing model!” whispered Hughie, as he shook hands with his friend.

*“An amazing model?” shouted Trevor at the top of his voice; “I should think so! Such beggars as he are not to be met with every day. A trouvaille, mon cher; a living Velasquez! My stars! what an etching Rembrandt would have made of him!”*¹

Si ce modèle apparaît aux deux personnages comme frappant d'authenticité, ce n'est pas parce qu'il est effectivement un mendiant ; mais bien parce qu'Alan et Hughie reconnaissent, dans son attitude et son déguisement, des caractéristiques du mendiant telles que l'histoire de l'art les a définies. Dans « Lord Arthur Savile's Crime », Lady Windermere² est également un personnage particulièrement haut en couleurs :

[Lady Windermere] looked wonderfully beautiful, with her grand ivory throat, her large blue forget-me-not eyes, and her heavy coils of golden hair. Or pur they were – not that pale straw colour that nowadays usurps the gracious name of gold, but such gold as is woven into sunbeams or hidden in strange amber; and they gave to her face something of the frame of a saint, with not a little of the fascination of the sinner. She was a curious psychological study. Early in life she had discovered the important truth that nothing looks so like innocence as an indiscretion; and by a series of reckless escapades, half of them quite harmless, she had acquired all the privileges of a personality³.

La description de son visage et de ses cheveux, très picturale, semble l'inscrire comme héritière d'une longue filiation de représentations artistiques de la femme blonde⁴ ; rappelons

1 Oscar Wilde, « The Model Millionaire », dans *Oscar Wilde : Complete Short Fiction*, op. cit., p. 236.

2 « Lady Windermere », ici un personnage de « Lord Arthur Savile's Crime », a une homonyme dans la pièce de théâtre wildienne *Lady Windermere's Fan*, où l'héroïne éponyme, de mœurs très puritaines, finit par comprendre à travers une série d'aventures que sa vision de l'existence est surfaite.

3 Oscar Wilde, « Lord Arthur Savile's Crime », dans *Oscar Wilde : Complete Short Fiction*, op. cit., pp. 167-168.

4 Les connotations autour de la couleur blonde ont varié selon les siècles ; si la chevelure blonde d'une femme a pu être associée au péché, comme dans les représentations d'Ève – celle qui croqua la pomme – elle a également été attribuée à la vierge Marie à partir du XIVème siècle, donnant à cette couleur une aura de sainteté et de pureté qui fut répercutée dans les chansons de gestes, où les belles dames vertueuses sont souvent blondes (Dans Nanon Gardin, Robert Olorenshaw, et al. [dirs], *Le petit Larousse des symboles*, Paris : Larousse 2006, Blond, pp. 96-97). Les Préraphaélites, inspirés par les thèmes médiévaux, ont beaucoup dépeint ces chevelures blondes – qui tirent parfois vers le roux –, non sans mêler de façon ambiguë les connotations paradoxales d'innocence et de sensualité historiquement rattachées à cette couleur de cheveux (voir Annexe). Cette ambiguïté est d'ailleurs reflétée dans le personnage de Lady Windermere, que ses traits « innocents » n'empêchent pas de changer régulièrement de mari, tout en conservant un

également que la physiognomonie, « science » qui prétend parvenir à la connaissance d'une personne par l'étude de sa physionomie, était très en vogue en cette fin de dix-neuvième siècle. Lady Windermere elle-même joue de ces idées préconçues sur son apparence, en *performant* l'innocence suggérée par ses yeux bleus, son teint pâle et ses boucles blondes ; sans pour autant désavouer la sensualité qu'évoque aussi bien cette chevelure flamboyante (en plus de ses « frasques », on sait qu'elle a un amant et qu'elle change régulièrement de mari). D'autre part, l'emploi qui est fait du mot « personnalité » dans l'extrait est significatif sur le plan du solipsisme. Tandis que l'*« individu »*, du latin *individuum*, « corps indivisible », désigne une unité au sein d'une classification ou d'une société donnée, la « personnalité », en psychologie, est la « fonction par laquelle un individu conscient se saisit comme un moi, comme un sujet unique et permanent »¹. Dans l'extrait de « Lord Arthur Savile's Crime » cité ci-dessus, la « personnalité » est présentée comme une donnée fondamentalement dépendante de l'image publique d'un individu (ici, Lady Windermere).

Or, le solipsisme est

l'assertion selon laquelle, au point de vue théorique, il n'existe qu'un seul sujet : celui que je constitue moi-même – et selon lequel ce Moi est « seul » et « unique ». [...] Car l'intériorité psychique du « Toi » est chose invérifiable, puisque je ne puis éprouver, moi, que ma conscience propre, tandis que l'existence d'autrui s'épuise, au point de vue de la théorie de la connaissance, dans les impressions qui me sont propres. [...] Tel est le solipsisme radical de l'idéalisme subjectif, qui considère le monde extérieur comme un rêve du sujet pensant : pour Berkeley, pour Schopenhauer, le monde se trouve placé au-dedans d'un sujet substantiel ; il consiste dans une représentation psychique de celui-ci.²

Les personnages les plus « performatifs », chez Wilde, sont précisément ceux qui se comportent en fonction du regard des autres, dans le but précis de se procurer ce « privilège » qu'est la personnalité. Comme Marcel Proust, Wilde aurait pu écrire que « notre personnalité sociale est une création de la pensée des autres³ ». Pour reprendre un aphorisme

amant.

1 *Le petit Robert de la Langue Française*, Paris: Dictionnaires le Robert 2012. Personnalité, p. 1869.

2 Alfred Stern, « Le problème du solipsisme : essai d'une solution », dans *Revue de Métaphysique et de Morale*, T. 46, n° 1 (janvier 1939), p. 29.

3 Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, dans *À la recherche du temps perdu*, I, Paris : Gallimard (Coll. Folio) 1954, p. 29.

célèbre de Wilde, « *Life imitates Art far more than Art imitates Life*¹ » ; autrement dit, l'existence est entièrement conditionnée par l'art, en ceci que nos « impressions » du monde – qui sont produites par l'art² – constituent, dans une perspective solipsiste, la seule vérité accessible.

La *théâtralité* est donc avant tout une conséquence de la performativité ; c'est une récitation et une mise en œuvre, devenues instinctives, de ces textes qui nous entourent. D'autre part, cependant, les récits de Wilde tendent à montrer qu'une conscience plus aiguë de cette dimension performative de l'identité permet d'exercer un certain contrôle sur son « personnage public », notamment si l'on croit comme Wilde que la notion même de personnalité n'est rendue possible que par le regard de l'Autre.

La nécessité d'un regard critique sur soi pour parvenir à une personnalité véritablement aboutie est précisément le sujet de la deuxième partie, qui traite de la métatextualité dans *Lord Arthur Savile's Crime and Other Stories*.

1 Oscar Wilde, *The Decay of Lying*, dans *The Complete Works of Oscar Wilde*, op. cit., p. 1082.

2 Pour Vivian, dans *The Decay of Lying*, on ne remarquerait la beauté d'un coucher de soleil que parce que Turner les a peints ; et les brouillards londoniens passeraient inaperçus si la littérature ne les avait d'abord chargés de toute une symbolique. Dans Oscar Wilde, *The Complete Works of Oscar Wilde*, op. cit., p. 1086.

Partie II : « *All fine imaginative work is self-conscious and deliberate*¹ » : performativité et métafiction.

À l'instar de certains personnages – tels Lady Alroy ou le fantôme de Canterville – qui se regardent *performer*, c'est l'écriture même qui se fait auto-référentielle dans la fiction d'Oscar Wilde. On parle en effet de métafiction² quand la littérature se prend elle-même pour objet, en inspectant ses propres mécanismes dans le but de les dévoiler au lecteur. Narcissique, la littérature métafictionnelle n'est pas vainue pour autant ; au contraire, elle n'atteint son but que lorsqu'elle obtient du lecteur une participation active. Elle y parvient en stimulant l'esprit critique de ce dernier par de constants rappels quant à son caractère artificiel, inventé :

« *Although metafiction is just one form of post-modernism, nearly all contemporary experimental writing displays some explicitly metafictional strategies. Any text that draws the reader's attention to the process of construction by frustrating his or her conventional expectations of meaning and closure problematizes more or less explicitly the ways in which narrative codes – whether "literary" or "social" – artificially construct apparently "real" and imaginary worlds in the terms of particular ideologies while presenting these as transparently "natural" and "eternal"*³ ».

Cette posture littéraire est hautement performative ; d'une part, en dénonçant les codes littéraires comme aussi artificiels que ceux qui régissent la société ; et d'autre part, en remettant en cause la frontière traditionnellement assumée entre « la fiction » et « le monde réel » révélant ainsi au grand jour la réciprocité de l'influence de la réalité sur le langage. D'autre part, comme nous l'avons vu précédemment, et comme l'explique encore Patricia Waugh ci-dessous, la littérature reproduit fidèlement les structures de ce que l'on nomme le « monde réel » ; ce qui permet de l'utiliser comme une sorte de laboratoire de l'identité humaine :

If, as individuals, we now occupy "roles" rather than "selves", then the study of characters in novels may provide a useful model for understanding the construction of subjectivity in the world outside the novels. If our knowledge of the world is now seen to be mediated through language, then literary fiction (worlds constructed entirely of language) becomes a useful model for learning about the

1 Oscar Wilde, *The Critic as Artist*, dans *The Complete Works of Oscar Wilde*, op. cit., p. 1118.

2 Il faut préciser que « métafiction » est un terme récent, bien que la pratique en elle-même soit très ancienne (*Don Quichotte* de Cervantès (1605), considéré comme le premier roman « moderne », est notamment une satire des romans de chevalerie médiévaux).

3 Patricia Waugh, *Metafiction : The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, Londres et New York : Routledge 1984, p.22.

construction of “reality” itself¹.

C'est également le point de vue d'Oscar Wilde, qui considérait justement la littérature comme l'art reflétant le plus justement la vie ; comme il l'a exprimé dans *The Critic as Artist* à travers le personnage de Gilbert :

ERNEST: But what are the two supreme and highest arts?

GILBERT: Life and Literature, life and the perfect expression of life. The principles of the former, as laid down by the Greeks, we may not realise in an age so marred by false ideals as our own. The principles of the latter, as they laid them down, are, in many cases, so subtle we can hardly understand them. Recognising that the most perfect art is that which most fully mirrors man in all his infinite variety, they elaborated the criticism of language, considered in the light of the mere material of art [...]².

L'auteur, qui se revendique ici comme héritier des Anciens Grecs, présente ainsi lui-même la critique du langage au sein du texte littéraire comme la meilleure façon d'explorer l'être humain. Nous verrons comment il a procédé pour ce faire dans ses histoires courtes en particulier.

II.1. La voix du conteur comme outil d'auto-critique.

Avant d'être écrivain, Wilde était avant tout un excellent conteur³ ; et les histoires qu'il a publiées trouvent toutes leur genèse dans sa pratique de la littérature orale, qu'il les ait racontées d'abord à l'occasion d'une soirée mondaine, ou peut-être à ses propres enfants à l'heure du coucher⁴. Ce talent qu'avait Wilde pour raconter des histoires lui vient de sa propre enfance ; ayant grandi en Irlande auprès de parents aussi nationalistes que traditionalistes, il fut abreuvé dès sa naissance du si riche légendaire de son pays. Pendant que son père médecin recueillait toutes sortes de contes populaires de la bouche de ses patients⁵, sa mère, de son nom de plume Speranza, déclamait avec ferveur les poèmes dits « ossianiques » de

1 Ibid., p. 3.

2 Oscar Wilde, *The Complete Works of Oscar Wilde*, op. cit., pp. 1114-15. C'est moi qui souligne.

3 Deirdre Toomey, « The Story-teller at Fault », dans C. George Sandulescu [éd.], *Rediscovering Oscar Wilde*, Gerrards Cross : C. Smythe 1994, p. 405.

4 « The Canterville Ghost » par exemple, à l'instar du conte traditionnel, possède différents niveaux de lecture qui le rendent accessible à un jeune public.

5 Thomas Wright, *Built of Books : How Reading Defined the Life of Oscar Wilde*, op. cit., p. 18.

James Macpherson à l'intention de ses enfants¹. La figure du conteur transparaît à plusieurs niveaux dans les récits de Wilde. On observe, d'une part, que la voix narrative tient un rôle similaire à celui de la voix du conteur. D'une façon générale, le narrateur est au texte écrit ce que le conteur est à l'oralité ; à savoir, un passeur entre fiction et réalité. Ce passeur est toujours un personnage fictif : tout comme le conteur, « le narrateur n'est jamais l'auteur, déjà connu ou encore inconnu, mais un rôle inventé et adopté par l'auteur² ». Ce personnage raconte une histoire, c'est-à-dire qu'il nous donne – à « nous », lecteur – sa propre représentation d'une réalité à laquelle on feint de croire (ce que John Searle a appelé : « *shared pretence*³ »). Il arrive que le narrateur ou le conteur fassent allusion au caractère subjectif de leur récit afin de stimuler l'esprit critique du lecteur, et d'éveiller sa suspicion sur ce qui est dit. Chez Oscar Wilde, la subjectivité du narrateur extradiégétique de « *The Canterville Ghost* » est manifeste, notamment lorsque celui-ci exprime des jugements de valeur à propos de ce qu'il décrit : « *They were delightful boys*⁴ » ; « *the Canterville ghost stood quite motionless in natural indignation*⁵ ». La dimension satirique de ces assertions est évidente : les jumeaux Otis, dont il est question dans la première citation, sont en effet décrits par la suite comme de véritables fléaux ; et il est inhabituel, bien plus que « naturel », de voir un fantôme s'indigner qu'on puisse rester de marbre devant son allure terrifiante. En outre, le narrateur de « *The Canterville Ghost* » souligne ponctuellement le caractère subjectif de son récit à travers l'utilisation de la première personne du singulier : « “*I don't think it is at all polite to throw pillows at him*” – a very just remark, at which, I am sorry to say, *the twins burst into shouts of laughter*⁶ » ; « *It was, however, an extremely difficult “make-up”, if I may use such a theatrical expression in connection with one of the greatest*

1 Ibid, p. 13.

2 W. Kayser apud Vincent Jouve, *L'effet personnage dans le roman*, op. cit., p. 17.

3 John Searle apud James Loxley, *Performativity*, op. cit., p. 66.

4 Oscar Wilde, *Oscar Wilde : Complete Short Fiction*, op. cit., p. 208. C'est moi qui souligne.

5 Ibid, p. 211. C'est moi qui souligne.

6 Ibid, p. 213. C'est moi qui souligne.

mysteries of the supernatural¹ ». On observe que « I » est utilisé dans la première citation pour émettre un avis personnel, et dans la deuxième pour remettre en question un choix de vocabulaire de la part du narrateur lui-même. Cette forme d'auto-critique alerte d'une part le lecteur quant à la partialité du point de vue narratif, et le pousse d'autre part à poursuivre la réflexion ou le questionnement amorcé dans le récit : ici, c'est le rapprochement entre théâtralité et surnaturel qui doit susciter la réflexion.

Cependant, si le conteur et le narrateur occupent une fonction similaire dans le récit en leur qualité commune d'intermédiaire entre l'histoire racontée et le monde dit « réel », la voix narrative se trouve être dématérialisée par rapport à celle du conteur, qui fait appel au sens auditif en plus de fournir un contenu : le conteur est en effet à même de moduler son intonation (le terme désigne la « mise en musique » de la parole²), le volume sonore de sa voix ou de jouer sur les accents ; d'autre part, le timbre de sa voix rendra forcément unique son interprétation. Oscar Wilde maîtrisait probablement à la perfection les subtilités de la littérature orale ; Yeats – lui-même Irlandais – va jusqu'à dire que, tandis que les récits de Wilde l'ont toujours émerveillé au moment où celui-ci les racontait, la forme écrite leur ôtait toute saveur. À propos du conte « The Fisherman and his Soul », il écrit ainsi : « *to enjoy it I must hear [Wilde's] voice once more, and listen once more to that incomparable talker³* ». D'une certaine façon, Wilde semble acquiescer indirectement à cette critique, en se revendiquant dans *The Critic as Artist* comme héritier des poètes de la Grèce antique, pour qui la littérature était avant tout orale. À l'image d'Homère, le poète est aussi un conteur dont la voix joue un rôle primordial :

We [i.e. les Victoriens], in fact, have made writing a definite mode of composition, and have treated it as a form of elaborate design. The Greeks, upon the other hand, regarded writing as simply a method of chronicling. Their test was always the spoken word in its musical and metrical relations. The voice was the medium, and the ear the critic. I have sometimes thought that the story of Homer's blindness might be really an artistic myth, created in critical days, and serving to remind us, not merely that the poet is always a seer, seeing less with the eyes of the body than he does with the eyes of the soul, but

1 Ibid, p. 220. C'est moi qui souligne.

2 Alain Rey [dir.], *Le Dictionnaire Historique de la langue française*, op. cit., Intonation, p. 1871

3 Deirdre Toomey, « *The Story-teller at Fault* », op. cit. p. 406. C'est moi qui souligne.

*he is a true singer also, building his song out of music [...], chaunting in the darkness the words that are winged with light [...] Yes, writing has done much harm to writers. We must return to the voice.*¹

D'une part, donc, la voix du conteur est un outil d'autocritique très concret, qui lui sert à évaluer son récit sur le plan stylistique et esthétique. D'autre part, Wilde définit le poète comme voyant – se faisant l'écho de Rimbaud quelques années plus tôt, dans sa lettre dite « du voyant² » –, c'est-à-dire comme celui qui sait, par sa connaissance de l'alchimie des mots, décrypter l'âme humaine mieux qu'aucun autre. Dans les récits, c'est le fantôme de Canterville qui représente le mieux cette figure du conteur, qui est aussi, à l'image d'Homère, poète et chanteur. Comme nous l'avons mentionné précédemment, « *Canterville* » vient du latin *cantor*, qui signifie « chanter » ; et nous avons analysé ce personnage comme un avatar du cyclope Polyphème dans l'*Odyssée*. Alors que l'extrait de *The Critic as Artist* précédemment cité semble ériger Homère en figure sacrée de la poésie, la dimension parodique de ce choix saute aux yeux : entre tous les personnages des quatre histoires de *Lord Arthur Savile's Crime and Other Stories*, c'est au monstre qu'il incombe de personnifier le chantre de la beauté. Le récit fait en effet de fréquentes allusions à la voix du fantôme, notamment quand il prête un serment : « *He laughed a long, low, bitter laugh³* » ; ou évoque ses visions de la mort : « “*Far away beyond the pine woods,*” he answered, in a low dreamy voice, “*there is a little garden [...]”⁴* » ; « *his voice sounded like the sighing of the wind⁵* ». Pour obscur et caricatural qu'il puisse être, Sir Simon de Canterville correspond donc bien à cette définition du conteur comme poète et musicien, qui s'écoute parler. D'autre part, le fantôme tient également un rôle de « voyant », comme Virginia le confirme à la fin de l'histoire : « *I owe him a great deal. Yes, don't laugh, Cecil, I really do. He made me see what Life is, and what Death signifies, and why Love is stronger than both⁶* ». Puisque nous

1 Oscar Wilde, *The Complete Works of Oscar Wilde*, op. cit., p. 1115. C'est moi qui souligne.

2 Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871, dans Lionel Ray, *Arthur Rimbaud*, Paris : Seghers 2001.

3 Oscar Wilde, *Oscar Wilde : Complete Short Fiction*, op. cit., p. 218.

4 Ibid, p. 225. C'est moi qui souligne.

5 Ibid, p. 226.

6 Ibid, p. 234.

savons l'influence de la littérature et de la philosophie grecques sur les écrits de Wilde, il semble à propos d'évoquer ici l'allégorie de la caverne de Platon¹: à l'instar du philosophe que décrit Platon, le poète est celui qui a élevé son âme jusqu'au monde des idées et possède la connaissance de la vérité, tandis que les âmes restées dans le monde sensible (la « caverne ») ne perçoivent que des ombres. C'est ce qu'évoque Wilde dans *The Critic as Artist* avec l'histoire de la cécité d'Homère ; de même, le fantôme de Canterville connaît des vérités qui échappent au monde sensible (il a accès la signification de la vie, de la mort et de l'amour). Mais comme le souligne Wilde, le poète ne se contente pas de voir ; revenu dans le monde sensible, il chante ce qu'il a vu dans le monde des idées ; c'est ce que Wilde nomme poétiquement : « *the words that are winged with light* ». En cela également, le poète est comme le philosophe, qui a le devoir d'enseigner ce qu'il sait afin d'élever d'autre âmes – ce que fait également le fantôme avec Virginia (« *he made me see* »). Cependant, comme le souligne Platon, le monde sensible est dangereux pour celui qui a vu la lumière du monde des idées, et revient aux côtés des prisonniers de la caverne :

Et s'il lui fallait de nouveau juger de ces ombres et concourir avec les prisonniers qui n'ont jamais quitté leurs chaînes, pendant que sa vue est encore confuse et avant que ses yeux se soient remis et accoutumés à l'obscurité, ce qui demanderait un temps assez long, n'appréterait-t-il pas à rire, et ne diraient-ils pas de lui que, pour être monté là-haut, il en est revenu les yeux gâtés, que ce n'est même pas la peine de tenter l'ascension ; et, si quelqu'un essayait de les délier et de les conduire en haut, et qu'ils pussent le tenir en leurs mains et le tuer, ne le tueraient-ils pas ?²

Comme Socrate fut condamné pour corruption de la jeunesse et négation des dieux ancestraux, le fantôme de Canterville doit mourir pour être allé à contresens de l'ordre établi, même si Wilde fait de cette mort une forme de libération. Bien que ce soit finalement lui qui demande à Virginia de l'aider à passer dans l'autre monde, il est en effet condamné, rejeté et persécuté dès l'arrivée de la famille Otis, qui représente, comme nous l'avons dit, le néant et le bas matérialisme. Dans la réalité victorienne également, l'écriture subversive présente des risques conséquents : Wilde a payé très cher les doubles discours que son écriture dissimule

1 Platon, *La République*, VII, trad. Emile Chambray, 514a-517a.

2 Ibid, 516e-517a.

en même temps qu'elle les exhibe.

II.2. Le secret performatif comme métaphore de la littérature.

La littérature est, dès sa genèse, liée au secret. Car l'écriture dans laquelle elle s'incarne est elle-même un code, constitué de signes qui doivent être appris. Ce signe, du grec *sêma* (du verbe *sêmein*, « indiquer par un signe, faire des signes, signifier¹ »), qui a donné « sémantique », est donc voué à la communication ; mais dans le même temps, son caractère crypté est susceptible de restreindre le nombre de destinataires du message qu'il comporte. Le terme latin *secretus*, qui désigne ce qui est « séparé, à part », « solitaire, isolé, reculé », « caché » et « rare »², est d'ailleurs le participe passé de *secernere* : « séparer, trier³ » : le code et les signes qu'il comporte permettent d'opérer ce tri entre les individus qui sont ou non destinés à accéder au secret. De la même façon, la littérature, si elle possède une forme visible par tous, ne dévoile ses secrets qu'aux initiés qui en connaissent les mécanismes. Pour Philippe Lejeune, le genre littéraire est « une sorte de code implicite à travers lequel, et grâce auquel, les œuvres du passé et les œuvres nouvelles peuvent être reçues et classées par les lecteurs. C'est par rapport à des modèles, à des 'horizons d'attente', à toute une géographie variable, que les textes littéraires sont *produits* puis *reçus*, qu'ils satisfassent cette attente ou qu'ils la transgressent et la forcent à se renouveler⁴ ». Ainsi, ce sont les lecteurs les plus avertis qui sont les plus susceptibles de saisir les subtilités du texte littéraire, et ce faisant, de s'emparer de son secret : car c'est au fil des lectures que se forge la (re)connaissance des genres littéraires. Cet « horizon d'attente » qu'évoque Lejeune, par ailleurs, ne consiste-t-il pas en une promesse faite par l'auteur au lecteur ; celle de la résolution du secret de l'œuvre ? S'il y a une « attente », c'est bien qu'un certain nombre de données sont

1 Sylvie Perceau, « La langue secrète dans l'épopée homérique », dans *La Licorne*, n° 87 (2009), p. 43.

2 Alain Rey [dir.], *Le Dictionnaire Historique de la langue française*, op. cit., Secret, p. 3434

3 Colette Camelin, « Avant-propos », dans *La Licorne*, n°87, op. cit., p. 7.

4 Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris: Seuil (Coll. Poétique) 1975, p. 311.

manquantes pour compléter ce puzzle qu'est l'œuvre de fiction, dont les premières pièces sont mises en place dès l'incipit. D'autre part, définir la littérature comme un parcours initiatique nous ramène également à un synonyme du mot « secret » : le mystère, du latin *mysterium*¹ qui désigne des « cérémonies en l'honneur d'une divinité accessible aux seuls initiés »². Une cérémonie est un rite ; et le rite est par essence performatif, ainsi que le souligne Emmanuel Godo :

« Le rite fait mémoire d'un événement qu'il réitère sur un mode symbolique par le truchement d'une parole et d'une gestuelle préétablies. [...] La liturgie, comme la poésie, est du domaine de l'agir et du faire : elle ne saurait se réduire à une quelconque mimésis, sa finalité n'étant pas seulement la représentation de ce qui a été mais la création d'une réalité à la fois immémoriale et toujours à venir. [...] Quant à Huysmans, juge et critique de l'évolution des rites de son temps, il transmet néanmoins son émerveillement pour « le miracle de la liturgie, le pouvoir de son verbe, le pouvoir toujours renaissant des paroles créées par des temps révolus, des oraisons apportées par des siècles morts », comme il le dit dans *En route*³. »

Impliquer que le secret soit performatif semble être un oxymore : comment ce qui est par essence dissimulé pourrait-il avoir un impact quelconque sur le monde ? Ce paradoxe est illustré en littérature : y dépeindre le secret fonctionne sur un mode réitératif, comme pour le rite selon la définition ci-dessus. Dans sa fiction brève, Wilde a de nouveau recours à la citationnalité en utilisant des motifs qui évoquent instantanément le secret, le mystère, ou lénigme : dans « Lord Arthur Savile's Crime » et « The Canterville Ghost », les secrets des personnages sont contenus dans des boîtes : c'est dans une petite boîte argentée que Lord Arthur place la pastille empoisonnée destinée à sa tante, et Virginia conserve, comme unique souvenir de sa rencontre secrète avec le fantôme, une boîte remplie de bijoux d'une valeur inestimable. Dans « The Sphinx Without a Secret », la sphinge mentionnée dès le titre est une sorte d'allégorie du secret. Le poème de Wilde intitulé « The Sphinx » décrit la fascination qu'inspire la créature mythique au narrateur qui l'observe : « *A thousand weary centuries are thine while I have / hardly seen / Some twenty summers cast their green for*

1 Le mot latin *mysterium* étant lui-même dérivé du grec *mustērion* (μυστήριον), de *mustēs* (μύστης), qui désigne une personne initiée à un rite.

2 Alain Rey [dir.], *Le Dictionnaire Historique de la langue française* : tome 2, op. cit. Mystère, p. 2332.

3 Emmanuel Godo [dir.], *Littérature, rites et liturgies*, Paris : Imago 2002, pp. 8-9.

Autumn's / gaudy liveries. / But you can read the Hieroglyphs on the great / sandstone obelisks, / And you have talked with the Basilisks, and you have / looked on Hippogriffs¹ ».

Dans le poème, c'est ainsi tout le passé mythique de l'humanité qu'évoque la beauté sibylline de la sphinge. Comme l'exemplifient les hiéroglyphes cités dans l'extrait ci-dessus, le motif de l'inscription mystérieuse est également récurrente dans les récits de Wilde. Dans « *The Canterville Ghost* », une vieille prophétie, ainsi décrite par Virginia, est inscrite sur la fenêtre de la bibliothèque : « *It is painted in curious black letters, and it is difficult to read*² ». La prophétie est ensuite citée dans le texte en lettres gothiques : « *When a golden girl can win / Prayer from out the lips of sin, / When the barren almond bears, / And a little child gives away its tears, / Then shall all the house be still / And peace come to Canterville*³ ». Comme le note Géraldine Topenot, *l'effet* produit sur Virginia par la citation semble primer, tandis que le sens des mots passe au second plan ; de façon significative, l'inscription est très picturale, comme en témoigne l'utilisation de « *painted* » pour décrire les lettres⁴. Le secret est provocant parce qu'il possède l'apparence du secret.

La curiosité qu'attise l'antique inscription en Virginia met ainsi en scène le caractère performatif du secret : après que le fantôme lui ait révélé la signification de la prophétie, une transformation profonde s'opère en elle : « *Suddenly she stood up, very pale, and with a strange light in her eyes. "I'm not afraid," she said firmly, and I will ask the Angel to have mercy on you*⁵ »». Virginia connaît ensuite un moment clé de son développement personnel alors qu'elle accompagne le fantôme de Canterville jusqu'aux portes de la mort, un passage du récit qui se trouve occulté par une ellipse. De la même façon, dans « *Lord Arthur's Savile's Crime* », Lord Arthur se voit bouleversé par la révélation de son destin : « *with face*

1 Oscar Wilde, « *The Sphinx* », dans *The Complete Works of Oscar Wilde*, op. cit., p.875.

2 Oscar Wilde, *Oscar Wilde : Complete Short Fiction*, op. cit., p. 226

3 Ibidem.

4 Géraldine Topenot, « *Contes et récits d'Oscar Wilde : les règles de l'art* », thèse en littérature, sous la direction de M.N. Zeender, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, 2006, p. 267.

5 Oscar Wilde, *Oscar Wilde : Complete Short Fiction*, op. cit., p. 226. C'est moi qui souligne.

blanched by terror, and eyes wild with grief » décrit, comme chez Virginia, un visage pâli par le choc d'une réalisation qui le transcende, et des yeux – symboliquement, les yeux sont le reflet de l'âme – qui semblent voir un au-delà du monde. Son errance tout au long de la nuit est une descente aux enfers nécessaire à sa renaissance personnelle, comme pour Virginia dans « *The Canterville Ghost* ». Comme ces personnages, le lecteur dans son parcours initiatique doit connaître un moment de transcendence quand il pense toucher du doigt le secret d'une œuvre. Quoiqu'il en soit, l'auteur laisse toujours le champ libre à l'interprétation, et la clé du roman n'est jamais donnée. Comme le relèvent Corinne Blanchaud et Violaine Houdart-Mérot :

Ne pas révéler le secret contenu derrière les mots permet à la fois de ne pas le profaner et de le laisser ouvert, à soi mais aussi aux autres, et ainsi de faire signe au lecteur herméneute, de le convaincre du fait que le texte littéraire ne livre pas d'emblée tous ses secrets, qu'il avance masqué et que c'est à lui, lecteur, de mener son enquête, de deviner même les secrets qui échappent parfois à son auteur. Aussi le secret est-il au cœur de l'écriture littéraire tout autant qu'au cœur de sa lecture critique.¹

II.3. Parodie et subversion.

En praticien de l'écriture secrète, Wilde a recours à des dédoublements de sens, dans un but notamment subversif. La parodie consiste précisément à créer un double d'une œuvre originale en la détournant. Nous avons vu précédemment que Wilde tournait divers genres, registres et sous-genres littéraires en dérision : il y a la tragédie, mais aussi le roman policier dans « *Lord Arthur Savile's Crime* », le roman d'horreur dans « *The Canterville Ghost* », ou encore le conte folklorique dans « *The Model Millionaire* ». Ce faisant, Oscar Wilde, fidèle à son rôle de poète-conteur, « chante à côté² » des genres susmentionnés, qu'il cite à l'aide de conventions reconnaissables tout en les détournant. Si la parodie vise bien souvent l'aspect comique et le rire, ce n'est pas son unique fonction : l'histoire de la littérature a démontré à

1 Corinne Blanchaud, et Violaine Houdart-mérot, « Avant-propos : le secret métaphore de l'écriture », dans Corinne Blanchaud, Violaine Houdart-Mérot et al., *Ecritures du secret : « J'avance masqué »*, Amiens : Université de Cergy-Pontoise 2009, p. 17.

2 « Parodie » trouve son origine dans les mots grecs « *para* » (à côté) et « *ôdê* » (chant) ; le *parôdos* est un « auteur bouffon » qui contrefait et caricature un chant.

maintes reprises que la parodie occupait un rôle essentiellement critique. Dans son œuvre *Parodies*, Benjamin Disraeli – un auteur beaucoup lu par Wilde – cite ainsi le dramaturge Louis Fuzelier :

[...] we maintain, that far from converting virtue into a paradox, and degrading truth by ridicule, parody will only strike at what is chimerical and false; it is not a piece of buffoonery so much as a critical exposition. What do we parody but the absurdities of dramatic writers, who frequently make their heroes act against nature, common sense, and truth? After all," he ingeniously adds, "it is the public, not we, who are the authors of these parodies; for they are usually but the echoes of the pit, and we parodists have only to give a dramatic form to the opinions and observations we hear. Many tragedies," Fuzelier, with admirable truth, observes, "disguise vices into virtues, and parodies unmask them."¹

Cette citation est exemplifiée point par point dans les récits brefs de Wilde. En effet, le genre tragique cité par Fuzelier y est parodié à plusieurs reprises ; dans « Lord Arthur Savile's Crime », le héros, confronté à un choix cornélien, décide d'agir contrairement à toute morale en prévoyant de commettre un meurtre de sang froid, afin de préserver l'équilibre de son couple. Dans « The Canterville Ghost », le fantôme, qui s'avère être l'un des héros du récit, commet également des actions atroces, en persécutant les habitants du château sur des générations, semant ainsi joyeusement la destruction et la mort. Pourtant, les deux protagonistes que sont Lord Arthur et Sir Simon de Canterville possèdent leur propre sens de l'éthique, et si leurs valeurs sont peu communes, ils ne sont pas moins convaincus de leur justesse. La parodie est donc une façon pour l'auteur de se moquer ouvertement de l'esprit moralisateur typique de son époque, qui définit très précisément (et pour Wilde, présomptueusement) ce qui est bien ou mal, naturel ou déviant. Dans *The Critic as Artist*, Wilde résume ainsi la critique sociale qu'il dresse dans « The Canterville Ghost » et tant d'autres de ses œuvres : « *To morals belong the lower and less intellectual spheres. However, let these mouthing Puritans pass; they have their comic side*² ». Ce que dénoncent ces récits par la parodie, c'est donc principalement l'hypocrisie omniprésente dans la société.

1 Benjamin Disraeli, *Curiosities of Literature*, vol.2, Project Gutenberg, Juil. 2005, Avril 2013
<http://www.gutenberg.org/files/16350/16350-h/16350-h.htm#PARODIES>

2 Oscar Wilde, *The Complete Works of Oscar Wilde*, op. cit., p. 1145.

D'autre part, l'usage de la parodie en tant que pratique métafictionnelle est une caractéristique propre (mais non exclusive) à l'écriture postmoderne. Comme le note Nathalie Martinière, « [l]e phénomène [...] témoigne certainement d'une perte de naïveté, du fait que l'individu a cessé de croire à la transparence du monde dans lequel il évolue, à la possibilité d'un accès direct à ce monde, non médiatisé par le regard et le discours de l'autre¹ ». La parodie, alors, ne se contente pas de remettre la société en question : c'est aussi le statut même de l'œuvre qu'elle appelle, de façon constante, à redéfinir. Il semble intéressant à ce stade de faire de nouveau appel à Judith Butler pour tenter d'établir un parallèle entre genre littéraire et genre social. Dans un article intitulé « Imitation and Gender Insubordination », publié en 1990, Butler revient sur la signification du lesbianisme en tant que catégorie. La partie de l'essai qui nous intéresse plus particulièrement s'intitule « On the Being of Gayness as Necessary Drag ». Judith Butler y explique pourquoi la performance des drag queens n'est pas moins authentique que celle des représentants de n'importe quel genre social :

I remember [...] that drag is not an imitation or a copy of some prior and true gender; according to [Esther] Newton, drag enacts the very structure of impersonation by which any gender is assumed. Drag is not the putting on of a gender that belongs properly to some other group, i.e. an act of expropriation or appropriation that assumes that gender is the rightful property of sex, that "masculine" belongs to "male" and "feminine" belongs to "female". There is no "proper" gender, a gender proper to one sex rather than the other, which is in some sense that sex's cultural property. [...] Drag constitutes the mundane way in which genders are appropriated, theatricalized, worn, and done; it implies that all gendering is a kind of impersonation and approximation. If this is true, it seems, there is no original or primary gender that drag imitates, but gender is a kind of imitation for which there is no original; in fact, it is a kind of imitation that produces the very notion of the original as an effect and consequence of the imitation itself. In other words, the naturalistic effects of heterosexualized genders are produced through imitative strategies; what they imitate is a phantasmatic ideal of heterosexual identity, one that is produced by the imitation as its effect.²

Il est facile de remplacer, dans cette citation, la notion de travestissement social (incarnée par les « *drags* ») par celle de travestissement littéraire (les fictions à vocation parodique). Le terme « *straight* » en anglais est d'ailleurs polysémique, désignant à la fois

1 Nathalie Martinière, *Figures du double : du personnage au texte*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes (Coll. Interférences) 2008, p. 89.

2 Judith Butler, « Imitation and Gender Insubordination », dans Sarah Salih et Judith Butler (éd.), *The Judith Butler Reader*, Oxford : Blackwell 2004, pp. 127-128. C'est l'auteure qui souligne.

l'hétérosexualité (concernant les individus) et la conventionnalité (concernant les œuvres). Il semble en effet tout aussi juste de déclarer que les genres littéraires sont le résultat d'« appropriations », de « théâtralisations » et de « fabrications », et que ces genres aussi conventionnels qu'ils soient sont en effet toujours des imitations. Comme l'avance Butler pour le genre social ici, la notion d'un genre (littéraire) « original » serait erronée ; ainsi, la parodie, définie comme un double discours qui déplace le sens de l'œuvre qu'elle imite, serait une notion contenue au sein même du genre littéraire du fait même de sa nature imitative, répétitive. Non moins authentique que les genres qu'elle imite, la parodie possède en revanche une lucidité supplémentaire :

Implicating itself in its challenge to the parodied work, it suggests its own potential as a target or a model text. From a theoretical perspective, it suffers from no self-delusion but rather flaunts the fact that it is as vulnerable and tenuous as the parodied work. It necessarily provides for a critique of itself and does not, as Barthes charges, neglect to call itself into question.¹

Wilde ne se contente pas d'utiliser la parodie dans son écriture ; il la met également en scène. Ainsi, le thème du double est abordé dans « The Canterville Ghost » lorsque le fantôme, qui avait jusqu'alors toujours hanté seul le château, tombe nez à nez avec un deuxième spectre : « *Right in front of him was standing a horrible spectre, motionless as a carven image, and monstrous 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. [...]*² ». Effrayé par cette apparition, le fantôme s'enfuit d'abord, puis prend son courage à deux mains et décide d'aborder l'autre spectre. Cependant, à la lumière du jour, le fantôme a changé et lorsque Sir Simon de Canterville le touche, il tombe en pièces. C'est alors que le spectre remarque la pancarte accrochée au cou de son comparse : « *YE OTIS GHOSTE. Ye Onlie True and Originale Spook. Beware of Ye Imitationes. All others are Counterfeite*³ ». Le fantôme comprend ainsi qu'il a été dupé et que ce fantôme

1 Nathalie Martinière, *Figures du double : du personnage au texte*, op. cit., p. 92.

2 Oscar Wilde, *Oscar Wilde : Complete Short Fiction*, op. cit., p. 217.

3 Oscar Wilde, *Oscar Wilde : Complete Short Fiction*, op. cit., p. 218.

n'est autre qu'une sorte d'épouvantail ; de plus, la pancarte, qui se veut insultante pour le fantôme de Canterville, revendique l'imitation comme étant l'original. Cette scène met en scène, métaphoriquement, une rencontre entre une littérature conventionnelle, classique (le fantôme de Canterville) qui se considère comme authentique, et une littérature nouvelle, visiblement fabriquée de toutes pièces, comme l'est la parodie mais aussi toute littérature métafictionnelle. Nathalie Martinière fait une remarque à propos de la littérature post-coloniale, qui semble appropriée dans le cas présent : « [La parodie post-coloniale] botte en touche. Elle n'est jamais réduplication simple, dans la mesure où elle remet en question non la possibilité d'un rapport de similitude, mais son acceptabilité : ce dont tous les personnages font l'expérience, c'est du risque de réification qu'ils courrent à rester proche de leur original, voire du non-sens de leur entreprise [...] »¹. C'est exactement ce qui arrive au fantôme, qui incarne finalement une littérature dépassée ; celle du 19ème siècle, tandis qu'une page est sur le point de se tourner, où la littérature doit devenir auto-réflexive et consciente d'elle-même pour pouvoir évoluer. En effet, le fantôme rejette la proposition de Virginia quand elle lui propose d'« émigrer et d'améliorer son esprit »². Refusant également de devenir un objet de collection³, il préfère encore une mort digne à la réification annoncée par la doublure qu'ont créé les Otis.

1 Nathalie Martinière, *Figures du double : du personnage au texte*, op. cit., p. 103.

2 Oscar Wilde, *Oscar Wilde : Complete Short Fiction*, op. cit., p. 224

3 Virginia lui affirme qu'il aurait du succès une fois en Amérique : « *I know lots of people there who would give a hundred thousand dollars [...] to have a family ghost* », ibidem.

Partie III : Le langage comme vecteur d'ipséité

Pour Judith Butler, nous l'avons vu, la construction identitaire se fait à travers l'assimilation de normes, qui sont transmises en grande partie par le langage. On peut rapprocher cette théorie de celle de Paul Ricœur concernant l'identité narrative : pour Ricœur, le soi se construit par ses propres actes narratifs. C'est en « me » racontant à autrui que « je » crée autour de mon existence un sentiment de continuité entre le « moi » d'il y a une semaine, six mois, dix ans ; et le « je » qui parle ici et maintenant¹. Comme chez Butler, le sujet est ainsi décrit, non comme une entité fixe et immuable, mais comme le résultat d'un processus toujours en développement, au sein duquel le langage occupe un rôle central. Chez Ricœur, ce « je » sujet qui raconte un « moi » objet distingue en fait deux aspects de l'identité personnelle : la mèmeté (idem) et l'ipséité (ipse). La mèmeté est ce qui permet au sujet d'être considéré comme un même et unique individu tout au long de son existence (le nom, l'ADN, les empreintes digitales...) ; tandis que l'ipséité est une identité que l'individu construit pour faire le lien entre son « moi » d'hier et celui d'aujourd'hui. Si la mèmeté répond à la question « que suis-je ? », l'ipséité répond à la question « qui suis-je ? »². En outre, la narration que « je » fais de « moi » est fortement influencée par ce qui me vient de l'extérieur, de l' « autre », ainsi que le résume Douglas Ezzy : « *Narrative identity is coherent but fluid and changeable, historically grounded but "fictively" reinterpreted, constructed by an individual but constructed in interaction and dialogue with other people*³ ». Sur le plan identitaire, l'ipséité est donc le « lieu » de l'assimilation de l'altérité. Nous allons voir que la fiction brève de Wilde suit un raisonnement similaire : dans ces récits, le Soi est envisagé comme dépendant de l'Autre ; une relation qui s'opère

1 Douglas Ezzy, « Theorizing narrative identity: Symbolic Interactionism and Hermeneutics », dans *The Sociological Quarterly*, Vol. 39, No. 2 (Spring, 1998), p. 247.

2 Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris : Seuil, 1990, p. 143.

3 Douglas Ezzy, « Theorizing narrative identity: Symbolic Interactionism and Hermeneutics », dans *The Sociological Quarterly*, Vol. 39, No. 2 (Spring, 1998), p. 246. C'est moi qui souligne.

essentiellement par le biais du langage.

III.1. La dimension dialogique de l'identité.

Mikhail Bakhtine emploie le terme de « dialogisme » dans *Problème de la poétique de Dostoïevski* pour décrire la façon qu'a Dostoïevski d'exposer, dans ses romans, les flux de conscience de plusieurs personnages en les mettant au même plan ; et ce, sans que le narrateur ne les hiérarchise ou ne les instrumentalise. Bakhtine relève ainsi à propos de l'œuvre de Dostoïevski : « Cette conscience d'autrui n'est pas encadrée par la conscience de l'auteur, elle se révèle de l'intérieur comme se tenant *au-dehors* et *à côté*, et l'auteur entre avec elle en rapports dialogiques. L'auteur, comme Prométhée, crée (plus exactement recréée) des êtres vivants indépendants de lui, avec lesquels il paraît sur un pied d'égalité¹ ». Cette vision de l'autre comme un être égal à soi-même, qui semble par ailleurs inaccessible (« *au-dehors* », « *à côté* »), rejoint ce qui a été dit sur le solipsisme. Mais si le solipsisme décrit avant tout la solitude du sujet (du latin *solus* (seul) et *ipse* (le soi)), ce n'est pas le cas du terme « dialogisme », qui implique une interaction, un acte de communication. Dans le quatrième dialogue des lettres fictives d'Alciphron, Alciphron dit ainsi à Euphranor : « rien ne me persuade autant de l'existence d'une autre personne que si elle me parle² ». Le discours représente ainsi la voie suprême vers l'Autre, car elle constitue la preuve de l'existence d'une conscience chez celui-ci, ce qui le fait apparaître comme un autre soi-même, un *alter ego*. D'autre part, cet accès à la conscience de l'Autre que représente le discours (et par extension le dialogue) est un élément indispensable à la construction identitaire du sujet : il est en effet impossible de se concevoir comme sujet complet sans l'assistance d'autrui. Pour Bakhtine,

Je ne peux me percevoir moi-même dans mon aspect extérieur, sentir qu'il m'englobe et m'exprime. [...] En ce sens, on peut parler du besoin esthétique absolu que l'homme a d'autrui, de cette activité d'autrui qui consiste à voir, retenir, rassembler et unifier, et qui seule peut créer la personnalité

1 Mikhail Bakhtine apud Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine : le principe dialogique*, Paris : Seuil 1981, p. 162.

2 Alciphron apud Alfred Stern, « Le problème du solipsisme : essai d'une solution », p.422.

extérieurement finie ; si autrui ne la crée pas, cette personnalité n'existera pas¹.

La reconnaissance du sujet par autrui est en effet omniprésente dans la littérature de Wilde. Que ce soit en tant qu'homme ou en tant qu'artiste, l'auteur a lui-même a toujours été très sensible à la réception du public, comme le note Deirdre Toomey : « *O'Sullivan also comments on the importance of “immediate applause” for Wilde. Certainly Wilde's late rejection of writing is tied to the difficulty of being published [...]*² ». Comme lui, le fantôme de Canterville attache une grande importance à la réception de ses productions théâtrales : provoquer le traumatisme ou la mort de ses spectateurs involontaires représentant pour lui le summum de la réussite. C'est la raison pour laquelle l'indifférence agacée des Otis le fait passer par des stades de fureur et de rébellion, puis de dépression profonde : vers la fin du récit, il en est réduit à se déplacer en faisant le moins de bruit possible pour ne pas se faire remarquer. Rejeté, le fantôme oublie qui il est et disparaît peu à peu, autant aux autres (« *It was generally assumed that the ghost had gone away*³ ») qu'à lui-même : « *His head was leaning on his hand, and his whole attitude was one of extreme depression. Indeed, so forlorn, and so much out of repair did he look, that little Virginia, whose first idea had been to run away and lock herself in her room, was filled with pity [...]*⁴ ». Cependant, la fin du récit fait comprendre au lecteur en même temps qu'à Virginia que le fantôme a toujours connu une existence tourmentée, même du temps de ses « succès » : « *“I have not slept for three hundred years,” he said sadly, and Virginia’s beautiful eyes opened in wonder; “for three hundred years I have not slept, and I am so tired”*⁵ ». En effet, même lorsque le « public » était réceptif à ses représentations, toute notion d'échange était en revanche absente. Or pour Bakhtine, « être signifie communiquer » :

Je ne deviens conscient de moi, je ne deviens moi-même qu'en me révélant pour autrui, à travers

1 Mikhaïl Bakhtine apud Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique*, op. cit., p.147.

2 Deirdre Toomey, « The Story-teller at Fault », op. cit., p. 407.

3 Oscar Wilde, *Oscar Wilde : Complete Short Fiction*, op. cit., p. 221-222

4 Oscar Wilde, *Oscar Wilde : Complete Short Fiction*, op. cit., p. 223.

5 Oscar Wilde, *Oscar Wilde : Complete Short Fiction*, op. cit., p. 225

autrui et à l'aide d'autrui. Les actes les plus importants, constitutifs de la conscience de soi, se déterminent par le rapport à une autre conscience (à un « tu »). La rupture, l'isolement, l'enfermement en soi est la raison fondamentale de la perte de soi. [...] L'être même de l'homme (extérieur comme intérieur) est une communication profonde. Etre signifie communiquer. [...] Etre signifie être pour autrui, et, à travers lui, pour soi. L'homme ne possède pas de territoire intérieur souverain, il est entièrement et toujours sur une frontière ; en regardant à l'intérieur de soi, il regarde dans les yeux d'autrui ou à travers les yeux d'autrui [...] Je ne puis me passer d'autrui, je ne puis devenir moi-même sans autrui ; je dois me trouver dans autrui, trouvant autrui en moi (dans le reflet, dans la perception mutuels). [...] La vie est dialogique de par sa nature. Vivre signifie participer à un dialogue, interroger, écouter, répondre, être en accord, etc. ».¹

Or, même si le fantôme n'a pas connu la solitude avant d'avoir à se cacher constamment des jumeaux Otis, il n'a jamais vécu que pour lui. Même de son vivant, il n'a jamais su « écouter » ni « répondre », et encore moins « être en accord », comme il le démontre en détaillant les raisons du meurtre de son épouse : « *My wife was very plain, never had my ruffs properly starched, and knew nothing about cookery. Why, there was a buck I had shot in Hogley Woods, a magnificent pricket, and do you know how she had it sent up to table?*² ». Cependant, c'est finalement du dialogue qui s'ensuit entre Virginia Otis et le fantôme de Canterville que ce dernier tire son salut. Celui-ci reconnaît avoir besoin de l'Autre en la personne de Virginia : « “Please don't go, Miss Virginia,” he cried; “I am so lonely and so unhappy, and I really don't know what to do [...]”³ ». Et c'est seulement la forme d'altérité la plus aboutie qui le sauvera, puisqu'il est même question d'amour : « *You can help me. You can open for me the portals of Death's house, for Love is always with you, and Love is stronger than Death is*⁴ ». Chez Bakhtine, on trouve également l'idée de l'amour comme expérience de la finitude humaine : « Ce n'est que dans l'autre homme que je trouve une expérience esthétiquement (et éthiquement) convaincante de la finitude humaine, de l'objectivité empirique délimitée. [...] Car on ne peut étreindre que l'autre, l'entourer totalement, sentir amoureusement toutes ses limites⁵ ».

1 Mikhaïl Bakhtine apud Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique*, op. cit., pp. 148-149.

2 Oscar Wilde, *Oscar Wilde : Complete Short Fiction*, op. cit., p. 224

3 Oscar Wilde, *Oscar Wilde : Complete Short Fiction*, op. cit., p. 225

4 Ibidem.

5 Mikhaïl Bakhtine apud Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique*, op. cit., p. 147.

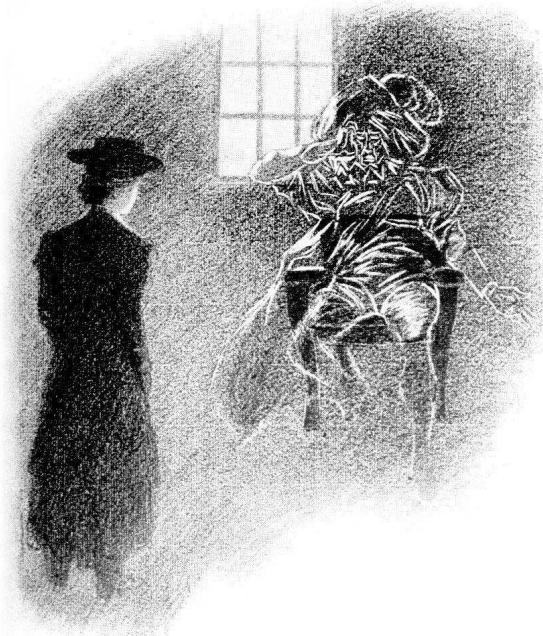


Figure 2 : Wallace Goldsmith (1906). « Poor, poor ghost, she murmured [...] ». Lithographie. Cité dans Oscar Wilde, « The Canterville Ghost », John W. Luce & Co. 1906, Project Gutenberg, Déc. 2004, Juillet 2013 <<http://www.gutenberg.org/files/14522/14522-h/14522-h.htm>>

Si le fantôme ne s'ouvre à l'altérité qu'au moment de sa mort, Virginia Otis (qui représente la page blanche de l'écrivain) expérimente, elle, cette construction identitaire à travers l'Autre à l'aube de sa vie. À la fin du récit, elle a enrichi sa personnalité (un enrichissement symbolisé par les bijoux dont elle hérite) ; d'une part, parce qu'elle a retiré une importante leçon de vie de son aventure avec le fantôme (« *He made me see what Life is [...]*¹ »), mais aussi parce qu'elle a été reconnue par ce dernier comme une personne à part entière. En effet, on note la position très paternaliste et possessive de son père à son égard ; d'abord lorsqu'il s'oppose au mariage de Virginia avec le jeune Duc de Cheshire pour des raisons personnelles : « *Mr Otis was extremely fond of the young Duke personally, but, theoretically, he objected to titles²* » ; et ensuite lorsqu'il entend refuser à sa fille la possibilité de conserver les bijoux légués par le fantôme, ainsi qu'il l'exprime à l'actuel Lord Canterville : « *I feel sure that you will recognize how impossible it would be for me to allow*

1 Oscar Wilde, *Oscar Wilde : Complete Short Fiction*, op. cit., p. 234

2 Oscar Wilde, *Oscar Wilde : Complete Short Fiction*, op. cit., p. 233

*[the jewels] to remain in the possession of any member of my family [...] Perhaps I should mention that Virginia is very anxious that you should allow her to retain the box¹ ». De même, Virginia, bien qu'aimant son mari, se réserve le droit de garder pour elle son secret lorsqu'il lui demande de le lui révéler : « “Virginia, a wife should have no secrets from her husband.” [...] “Please don't ask me, Cecil, I cannot tell you”² ». En marge du discours de réalisation personnelle de la jeune héroïne, on trouve ainsi un message très féministe. Cet aspect du récit ressort avec d'autant plus de force que d'ordinaire, la victime de la fiction dite d'horreur est « consommée³ » à sens unique ; tandis que dans le cas de Virginia et du fantôme, la transgrédience⁴ est réciproque. Pour poursuivre la métaphore de la « consommation » de l'Autre, finissons cette partie sur une analyse de la chute du récit : « *The Duke rose and kissed his wife lovingly. “You can have your secret as long as I have your heart,” he murmured. “You have always had that, Cecil.” “And you will tell our children some day, won't you?” Virginia blushed* ». La toute dernière phrase, « *Virginia blushed* », peut-être interprété de façon triviale (« *blushed* » traduit-il un secret honteux, inavouable ?), mais c'est aussi, métaphoriquement, la page vierge qui s'est colorée, après que Virginia ait affirmé sa personnalité grâce à l'expérience d'altérité qu'elle vient de vivre. D'autre part, la phrase comporte seulement deux mots, relevant le contraste entre les deux couleurs évoquées, le blanc et le rouge. On peut penser au sang qui marque symboliquement, dans beaucoup de sociétés, le passage à l'âge adulte de la jeune fille lorsque celle-ci connaît ses premières menstruations, d'abord ; et lorsqu'elle « perd sa virginité » ensuite (la scène intervient après son mariage avec le Duc : soulignant le côté très ritualisé de ce passage à l'âge adulte). La vierge qui rougit a perdu son innocence, mais c'est pour devenir une*

1 Ibidem. C'est moi qui souligne.

2 Oscar Wilde, *Oscar Wilde : Complete Short Fiction*, op. cit., p. 234

3 C'est-à-dire que la victime est généralement violée ou tuée par le monstre, comme dans « Schalken the Painter » de Joseph Sheridan Le Fanu, pour reprendre un exemple précédemment cité.

4 Il s'agit d'un terme bakhtinien qui désigne « des éléments de la conscience qui lui sont extérieurs mais néanmoins indispensables à son parachèvement, à sa constitution en totalité ». Dans Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine : le principe dialogique*, op. cit., p. 146.

personne accomplie : de même, la page qu'on a noirci s'est imprégnée de sens. Que l'on donne sens à cette chute de façon humaine ou métatextuelle, c'est ainsi à chaque fois le dialogue, forme la plus élémentaire d'échange entre deux personnes (ou personnages), qui est à l'origine de l'enrichissement individuel observé.

III.2. « L'étrangeté des langues¹ »

Si la littérature, munie de ses propres codes, reflète la société, c'est également le cas de la langue elle-même, que Ferdinand de Saussure a fameusement décrite comme un *système* de signes. Ne dit-on pas qu'une langue est le reflet d'une culture ? En effet, la langue est souvent structurée de la même façon que la société dont elle porte les idées. La recherche d'une langue pure et naturelle, à l'image de la langue adamique, a longtemps été une préoccupation des érudits européens². La théorie de l'écart, évoquée par Laurent Jenny dans son article « La langue, le même et l'autre », correspond à cette recherche obsessionnelle d'une langue pure : elle suppose en effet l'existence de normes discursives par rapport auxquelles on pourrait identifier des « écarts », qui désignent tout ce qui relèverait de l'ornementation pure dans une phrase. Cependant, pour l'auteur de l'article, la théorie de l'écart échoue dans sa tentative, en ceci qu'elle « demeure [...] suspendue entre un pur désir de « propriété » linguistique, dont elle creuse le défaut par l'insistance même à l'établir, et un « écart » qu'elle peut de moins en moins « mesurer », faute de lui trouver un terme de relation³ ». La recherche de pratiques « dans la norme » et « naturelles » par opposition à d'autres, « déviantes » se retrouve ainsi dans le langage comme dans la société ; et comme dans la société, l'imposture de ces normes est dénoncée par leur propre insistance à justifier leur légitimité. Dans ses écrits, Wilde n'a

1 Le titre de cette sous-partie est emprunté à celui de l'ouvrage suivant : Yves Clavaron, Jérôme Dutel, Clément Lévy (éd.), *L'étrangeté des langues*, Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne (Coll. Voix d'ailleurs), 2011.

2 Voir Umberto Eco, *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, (trad. Jean-Paul Manganaro), Paris : Seuil 1994.

3 Laurent Jenny, "La langue, le même et l'autre", LHT, Théorie et histoire littéraire, <<http://www.fabula.org/lht/0/Jenny.html>>, août 2013.

eu de cesse de mettre en exergue la polysémie, et parfois les incohérences de la langue académique par excellence qu'est l'anglais d'Oxford. Dans « *Lord Arthur Savile's Crime* » par exemple, les discussions mondaines fonctionnent beaucoup sur un mode absurde. Dans la phrase suivante : « *the Duchess [was] trying to remember what a cheiromantist really was, and hoping it was not the same as a cheiropodist*¹ », la duchesse fait un rapprochement entre un chiromancien et un pédicure, rapprochement que semble en effet permettre la morphologie des deux mots. Un peu plus loin se tient le dialogue suivant : « “*Oh, I see!*” said the Duchess, feeling very much relieved; he tells fortunes, I suppose?” “*And misfortunes, too*” answered Lady Windermere, any amount of them. [...]”² », où le destin est dénoncé comme le plus souvent sombre, contrairement à ce que semble prétendre la polysémie du mot « *fortune* » (qui désigne à la fois l'avenir et la chance). Wilde ironise ensuite sur certaines expressions courantes dans la langue anglaise, par exemple quand Lady Windermere dit à Septimus Podgers : « *Mr Podgers, Lord Arthur Savile is dying to have his hand read*³ » : si la phrase semble anodine, on comprend par la suite que sa portée est bien plus sinistre qu'elle n'y paraît au premier abord. L'auteur entretient donc un rapport ludique avec cette langue anglaise qu'il maîtrise à la perfection sans toutefois la reconnaître comme sa langue *maternelle* (rappelons ici la dévotion des parents de Wilde à la culture gaélique, au sein de laquelle la langue a toujours joué un rôle primordial dans l'histoire de l'Irlande), ce qui, comme le souligne Julie Vatain, facilite une certaine prise de distance :

*Both playwrights [Wilde and Shaw] depict a society in which they are at once insiders and outsiders, perhaps playing the Irish/« Celts » observing the English/ « Saxons/Normans ». This observer stance is highly theatrical, as it leads to an acute awareness of the processes of speech, its rhythms, vocabulary, mannerisms and sounds [...].*⁴

En effet, Wilde s'applique dans toute son œuvre à porter un regard neuf sur les langues, notamment en répondant de façon décalée aux attentes du lecteur. Pour Laurent Jenny, c'est

1 Oscar Wilde, *Oscar Wilde : Complete Short Fiction*, op. cit., p. 168.

2 Ibidem.

3 Ibid, p. 172.

4 Julie Vatain, « Face to face in word and translation : playing with words and playing with accents in two scenes by Oscar Wilde and G.B. Shaw », dans *Etudes irlandaises*, n° 33.2 (automne 2008), p. 92.

justement dans l'écart ainsi créé qu'il est donné au lecteur d'appréhender l'étrangeté de la langue, et à travers elle, lui-même :

L'étrangeté de l'écart ne signale pas l'apparition de l'« autre » dans la langue, mais bien de son « même », saisi au moment de sa plus grande actualité. Les deux moments, supposés distincts, de méconnaissance de l'écart et de reconnaissance de la langue, doivent être en fait superposés en un seul temps cognitif où c'est sous la figure de l'autre que le même se laisse apercevoir, à la fois clairement un et jamais identique à lui-même¹.

C'est précisément cette recherche de soi en l'autre qui pousse l'artiste ou l'écrivain à recourir à l'exotisme afin de recréer cette « étrangeté ». Au dix-neuvième siècle, le mouvement orientaliste connaissait son apogée. L'Autre y apparaissait sous les traits d'un Orient fantasmé, dont la sensualité et la violence exprimaient surtout les pulsions refoulés des Occidentaux. Selon les mots de Harold Koda et de Richard Martin :

The early discoverers and the traders sought a land never to inhabit, ever to see as different—a perfect "other," warranting Western supremacy and segregation, and vested with exotic mystery. The allure of the East has been, in part, based on its impenetrability to the West. The inscrutability attributed to the East is, in fact, the West's failure to achieve full comprehension. Orientalism always challenges the Western mind: it is Orientalism that makes Western culture incomplete and that the West uses to see itself as whole².

Wilde exploite lui-même l'exotisme de la langue en ayant recours à la polyglossie, en faisant des inclusions de mots et d'expressions françaises dans ses récits. Le français semble avoir beaucoup inspiré Wilde ; il a écrit une pièce entière, *Salomé*, dans cette langue étrangère pour lui. Le thème central de cette œuvre de Wilde est précisément l'altérité, puisqu'on y observe une rencontre entre deux êtres à la fois similaires et opposés ; la princesse Salomé et le prophète Iokanaan (Saint Jean-Baptiste) ; rencontre qui est cependant vouée à l'échec. Pour ne pas prendre le risque d'écrire de façon imparfaite dans une langue qui lui était étrangère, Wilde a choisi de construire son texte à partir de citations prélevées en grande partie dans la littérature francophone du 19ème siècle ou dans la Bible. De cette façon, le thème de l'altérité est reflété dans l'écriture même de la pièce ; bien qu'il n'y ait pas de fautes de syntaxe, cette mosaïque de citations, constituée par un auteur étranger à la langue

1 Laurent Jenny, "La langue, le même et l'autre", op. cit.

2 Harold Koda et Richard Martin. "Orientalism: Visions of the East in Western Dress", *Heilbrunn Timeline of Art History*, <http://www.metmuseum.org/toah/hd/orie/hd_orie.htm>, août 2013.

française, crée au sein du texte un indéniable sentiment d'étrangeté, voire d'exotisme. Dans les récits brefs, on retrouve ces citations de façon plus fragmentée. Dans « *The Model Millionaire* », Alan Trevor s'exclame par exemple à propos du mendiant : « *A trouvaille mon cher, a living Velasquez !¹* ». La révélation artistique est exprimée en langue étrangère (le français), comme pour mieux mettre en relief sa nouveauté ; nous avons, rappelons-le, défini l'ipséité comme la faculté d'un individu à intégrer et assimiler l'altérité. Le peintre utilise la langue française pour mettre en relief l'exotisme que lui inspire l'apparence du vieillard, traduisant sa fascination pour ce qui est autre, et l'inspiration qu'il retire de la part d'
« ombre » et de mystère qui subsiste dans cet Autre.

1 Oscar Wilde, *Oscar Wilde : Complete Short Fiction*, op. cit., p. 236. C'est l'auteur qui souligne.

Conclusion

Dans cette analyse, nous nous sommes interrogés sur la façon dont le langage contribuait à définir l'identité ; pour cela, nous avons étudié l'œuvre de Wilde à travers le prisme de la performativité, un concept postérieur à Wilde qui semble cependant structurer ses récits.

La première partie permet de retrouver trois composantes essentielles de la performativité dans la caractérisation des personnages : la citationnalité, la normativité et la théâtralité. Ces personnages sont conçus comme des palimpsestes, définissant ainsi l'identité comme une production discursive. La notion de citationnalité joue un rôle tout aussi déterminant dans la construction de ces personnages ; de même que nous sommes conditionnés par les lois propres à la société dans laquelle nous vivons, les personnages de Wilde apparaissent comme des stéréotypes. Loin d'être le signe d'un manque d'originalité, cette condition qui est la leur met en exergue leur propre assujettissement à des conventions littéraires, qui sont les lois qui régissent le monde littéraire. Cependant, les personnages parviennent à dépasser le stéréotype en détournant ces conventions, affirmant ainsi leur individualité. La dimension théâtrale, très présente chez certaines des personnalités fictives de ces récits, nous rappelle enfin que nous définissons ce que nous sommes à travers nos actes ; et qu'en conséquence, le masque que nous donnons à voir à la société constitue notre seule réalité.

La deuxième partie aborde la nécessité d'un regard critique sur soi pour parvenir à un accomplissement personnel véritable. Tel est aussi le cas de la littérature, que Wilde définit comme l'expression parfaite de la vie. La métafiction, c'est l'œuvre littéraire qui se dévoile au lecteur en lui présentant son autoportrait. Pour ce faire, la voix narrative constitue un outil précieux ; tel le conteur, le narrateur est un passeur entre fiction et réalité, qui dénonce le caractère subjectif de toute fiction, et en rappelle le caractère artificiel. Il se fait aussi poète,

et son regard critique s'apparente alors à celui d'un voyant qui regarde moins vers le futur qu'à l'intérieur de lui-même. La pratique d'une écriture « secrète » chez Wilde, d'autre part, est paradoxalement bien visible : sous chaque phrase, le lecteur est incité à chercher un double sens. Le secret comme convention littéraire décrit la lecture comme un parcours initiatique où le lecteur doit faire son chemin dans une tentative de percer le secret de la littérature. La parodie relève également du double discours. À l'instar des drag queens qui dénoncent le genre social comme une imposture en reproduisant ses mécanismes de façon décalée, l'œuvre parodique remet en question la solidité de la littérature conventionnelle. En outre, les récits de Wilde, dans une intuition très postmoderne, mettent en avant le potentiel créatif contenu dans le caractère auto-critique de la parodie.

La troisième partie aborde la question de l'Autre sous l'angle de l'ipséité ; il s'agit de discerner comment l'altérité véhiculée par le langage fonctionne comme composante essentielle de la construction identitaire. Dans les récits de Wilde, la construction identitaire passe essentiellement par le dialogue ; ce qui nous permet d'aborder les théories de Mikhaïl Bakhtine sur la dimension dialogique de l'identité humaine. On observe ainsi que la réalisation de soi ne se conçoit pas, dans les récits, sans le concours de l'Autre. Deuxièmement, le langage lui-même peut être « autre » dans son étrangeté, lorsque l'auteur fait usage d'une langue donnée de façon inattendue ; ou encore qu'il a recours à d'autres langues.

En définitive, la performativité fonctionne bel et bien comme définition de l'identité dans les récits, et ce, à tous les niveaux. Elle est mise en scène dans les histoires, et fait l'objet d'une mise en abyme au sein même de l'écriture, ainsi que du langage. Victime de la rigidité de son époque, Wilde a non seulement anticipé une théorie typiquement postmoderne avant même l'apparition du modernisme ; mais il avait également l'audace de mettre en pratique ses idées subversives dans la vie, alors qu'aujourd'hui encore, plus d'un siècle après, les

droits des homosexuels sont au centre de polémiques virulentes. Si la présente étude ne fait qu'ébaucher le sujet, il paraît évident que Wilde est un auteur d'actualité, dont la fiction brève mérite qu'on la sorte de l'ombre dans laquelle elle se trouve actuellement.

Bibliographie

AUSTIN John Langshaw, *How to Do Things with Words*, 2^e édition, Oxford : Oxford University Press 1962.

BEAUVOIR Simone de, *Le deuxième sexe, Tome II : L'expérience vécue*, Gallimard 1949.

BERKELEY George, *Trois Dialogues entre Hylas et Philonous*, texte traduit par Geneviève Brykman et Roselyne Dégremont, Paris : GF, Editions Flammarion 1998.

BLANCHAUD Corrine, et Violaine HOUDART-MÉROT, « Avant-propos : le secret métaphore de l'écriture », dans Corrine Blanchaud, Violaine Houdart-Mérot et al., *Ecritures du secret : « J'avance masqué »*, Amiens : Université de Cergy-Pontoise 2009.

BUTLER Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Londres : Routledge 1999.

–, *Bodies That Matter : On the Discursive Limits of “Sex”*, Londres : Routledge 1993.

–, « Performative Acts and Gender Constitution : An Essay in Phenomenology and Feminist Theory », dans *Theatre Journal*, vol. 40, n°4 (déc. 1988), pp. 519-531.

CAMELIN Colette, « Avant-propos », dans *La Licorne*, n°87 (2009), pp. 7-20.

CLAVARON Yves, Jérôme Dutel, Clément Lévy (éd.), *L'étrangeté des langues*, Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne (Coll. Voix d'ailleurs), 2011.

COTTRET Bernard, *La Révolution américaine : la quête du bonheur*, Paris: Perrin 2003.

DANSON Lawrence, *Wilde's Intentions : The Artist in his Criticism*, Oxford : Clarendon Press 1997.

DESSONS Gérard, *Emile Benveniste, l'invention du discours*, Paris : In press 2006.

DISRAELI Benjamin, *Curiosities of Literature*, vol.2, Project Gutenberg, Juil. 2005, Avril 2013 <<http://www.gutenberg.org/files/16350/16350-h/16350-h.htm#PARODIES>>

DUFAYS Jean-Louis, *Stéréotype et lecture*, Bruxelles : Peter Lang 2010.

ECO Umberto, *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, (trad. Jean-

- Paul Manganaro), Paris : Seuil 1994.
- EZZY Douglas, « Theorizing narrative identity: Symbolic Interactionism and Hermeneutics », dans *The Sociological Quarterly*, Vol. 39, No. 2 (Spring, 1998), pp. 239-252.
- FOREST Denis, « George Berkeley : langage visuel, communication universelle », dans *Revue Philosophique de la France et de l'Etranger*, T. 187, n°4 (octobre-décembre 1997), pp. 429-446.
- GARDIN Nanon, Robert OLORENSHAW, et al. [dirs], *Le petit Larousse des symboles*, Paris : Larousse 2006.
- GENETTE Gérard, *Discours du récit*, Paris : Seuil 1972.
- , *Fiction et diction*, Paris : Seuil 1991.
- GODO Emmanuel [dir.], *Littérature, rites et liturgies*, Paris : Imago 2002.
- HALPERN Catherine et Jean-Claude RUANO-BORBALAN [dir.], *Identité(s) : l'individu, le groupe, la société*, Auxerre : sciences humaines éditions 2009.
- HAWTHORN Jeremy, *Studying the Novel*, Londres : Bloomsbury Academic 2010.
- HOMÈRE, *Odyssée*, (trad. Médéric Dufour et Jeanne Raison), Paris : Garnier Frères, 1961.
- JENNY Laurent, « La langue, le même et l'autre », LHT, Théorie et histoire littéraire, <<http://www.fabula.org/lht/0/Jenny.html>>, août 2013.
- JOUSNI Stéphane, et Anne GOARZIN (dir.), *Voix et langues dans la littérature irlandaise*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes (Coll. Interférences) 2003.
- JOUVE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris : Presses Universitaires de France : 1992.
- KITZAN Laurence, *Victorian Writers and the Image of Empire : The Rose-Colored Vision*, Londres : Greenwood Press, 2001.
- KODA Harold et Richard MARTIN, « Orientalism: Visions of the East in Western Dress »,

- Heilbrunn Timeline of Art History*,
http://www.metmuseum.org/toah/hd/orie/hd_orie.htm, août 2013.
- KRISTEVA Julia, *Séméiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Paris : Seuil (Coll. « Points Essais) 1969.
- LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris: Seuil (Coll. Poétique) 1975.
- LEPALUDIER Laurent [dir.], CRILA, *Métatextualité et métafiction. Théorie et analyses*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes (Coll. Interférences) 2002.
- , “Theatricality in the Short Story: Staging the World?”, dans *Les cahiers de la nouvelle*, n° 51 (automne 2008), pp. 17-28.
- LOXLEY James, *Performativity*, New York : Routledge (Coll. The new critical idiom) 2007.
- MAILLE Annick, « Ulysse et le cyclope », Dans Colette-Chantal Adam, Paul-Laurent Assoun, Georges Bafaro [et al.], *Homère, « L'Odyssée » : chants V à XIII : l'autre et l'ailleurs*. Paris : Ellipses, 1992.
- MANZARI Francesca, « Écriture derridienne et langage des rêves : le secret, l'inconscient et la poésie », dans La Licorne n° 87 (2009), pp. 291-304.
- MARCOVITCH Heather, *The Art of Pose : Oscar Wilde's Performance Theory*, Berne : Peter Lang 2010.
- MARTINIÈRE Nathalie, *Figures du double : du personnage au texte*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes (Coll. Interférences) 2008.
- OZWALD Thierry, *La nouvelle*, Paris : Hachette (Coll. Contours littéraires) 1996.
- PERCEAU Sylvie, « La langue secrète dans l'épopée homérique », dans *La Licorne*, n° 87 (2009), pp. 41-60.
- PLATON, *La République (IV-VII)*, (trad. Emile Chambry), Paris: Les Belles Lettres 1967.
- POWELL Kerry, *Acting Wilde : Victorian Sexuality, Theatre, and Oscar Wilde*, New York : Cambridge University Press 2009.

- PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris : Seuil 1965.
- PROUST Marcel, *Du côté de chez Swann*, dans *À la recherche du temps perdu*, I, Paris : Gallimard (Coll. Folio) 1954.
- RAY Lionel, *Arthur Rimbaud*, Paris : Seghers 2001.
- REANEY P.H., *The Dictionary of English Surnames*, Oxford : Oxford University Press : 1997
- REY Alain [dir.], *Le Dictionnaire Historique de la langue française*, Paris : Le Robert 2012.
- RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris : Seuil, 1990.
- SANDULESCU C. George [éd.], *Rediscovering Oscar Wilde*, Gerrards Cross : C. Smythe, 1994.
- SALIH Sarah, *Judith Butler*, New York : Routledge (Coll. Critical Thinkers) 2002.
- , et Judith Butler [éd.], *The Judith Butler Reader*, Oxford : Blackwell 2004.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?* Paris : Seuil 1999.
- SLOAN John, *Oscar Wilde*, Oxford : Oxford University Press (Coll. Authors in context) 2003.
- STERN Alfred, « Le problème du solipsisme : essai d'une solution », dans *Revue de Métaphysique et de Morale*, T. 46, n° 1 (janvier 1939), pp. 29-39.
- TISSUT Anne Laure, « This Is an Elephant : How to Do Things with Fiction », dans *Etudes anglaises*, n° 63.2 (avril-juin 2010), pp. 150-160.
- TODOROV Tzvetan, *Mikhail Bakhtine : le principe dialogique*, Paris : Seuil 1981.
- TOOMEY Deirdre, « The Story-teller at Fault », dans C. George Sandulescu [éd.], *Rediscovering Oscar Wilde*, Gerrards Cross : C. Smythe 1994.
- TOPENOT Géraldine, « Contes et récits d'Oscar Wilde : les règles de l'art », thèse en littérature, sous la direction de M.N. Zeender, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, 2006

VATAIN Julie, « Face to face in word and translation : playing with words and playing with accents in two scenes by Oscar Wilde and G.B. Shaw », dans *Etudes irlandaises*, n° 33.2 (automne 2008), pp. 91-103.

VERNADAKIS Emmanuel, « “Les noms comptent plus que tout !” Secret, provocation et constructions identitaires dans l’œuvre d’Oscar Wilde », dans *La Licorne*, n° 87 (2009), pp. 73-86.

WAUGH Patricia, *Metafiction : The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, Londres et New York : Routledge 1984.

WILDE Oscar, « *The Canterville Ghost* », *John W. Luce & Co. 1906*, Project Gutenberg,

Déc. 2004, Juillet 2013 <<http://www.gutenberg.org/files/14522/14522-h/14522-h.htm>>

– , *Complete Fairy Tales of Oscar Wilde*, New-York : Penguin 1990.

– , *Oscar Wilde : Complete Short Fiction*, édition introduite et annotée par Ian Small,

Londres : Penguin Books 1994.

– , *The Complete Works of Oscar Wilde*, 5^e édition, texte introduit par Merlin Holland,

Londres : Collins 2003.

WRIGHT Thomas, *Built of Books : How Reading Defined the Life of Oscar Wilde*, New

York : Holt Paperbacks 2006.

ZEENDER Marie-Noëlle, *Le tryptique de Dorian Gray: essai sur l’art dans le récit d’Oscar Wilde*, Paris : L’Harmattan 2000.

Annexe :

Représentations de la couleur blonde à travers l'histoire de l'art



Détail d'Adam et Ève, de Lucas Cranach (1526). L'incarnation du péché : Ève donnant le fruit défendu à Adam, ses cheveux blonds déployés autour d'elle.



Détail de L'adoration des Mages, de Sandro Botticelli (vers 1475). Les cheveux blonds de la vierge la couronnent comme le ferait l'aurore d'une sainte.



Détail de Tristan et Iseult, d'Edmund Blair Leighton (1902). Le blond comme attribut de la beauté et de la vertu propres aux chansons de geste, représenté par un préraphaélite.



Venus Verticordia, de Gabriel Dante Rossetti (1868). Cheveux d'or, yeux bleus et grande gorge blanche, ce portrait pourrait correspondre à celui qui est fait de Lady Windermere dans "Lord Arthur Savile's Crime". La nudité suggère la vulnérabilité, mais la bouche rouge et les roses en arrière plan dénotent une sensualité certaine.