



Le Double ou l'Esthétique du Paradoxe dans trois œuvres d'Oscar Wilde

Betelli Christelle

[Pour citer cet article](#)

Betelli Christelle, « Le Double ou l'Esthétique du Paradoxe dans trois œuvres d'Oscar Wilde », *Cycnos*, vol. 25, n° spécial (Le Double), 2006, mis en ligne en février 2008.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/601>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/601>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/601.pdf>

[Cycnos, études anglophones](#)

revue électronique éditée sur *épi-Revel* à Nice

ISSN 1765-3118

ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

Le Double ou l'Esthétique du Paradoxe dans trois œuvres d'Oscar Wilde

The Picture of Dorian Gray, The Importance of Being Earnest et Salomé

Christelle Betelli

Diplômée de l'Université de Nice (licence, maîtrise et DEA en littératures, langues et civilisations anglaises), docteur en littérature anglaise, spécialiste de l'art et de la littérature fin de siècle, auteur d'une thèse sur les mythes et les symboles de l'esthétique fin de siècle en Angleterre ("Les mythes et les symboles de l'esthétique fin de siècle : éloge de Narcisse", Nice, décembre 2005).

Le double. De *Melmoth the Wanderer* de Maturin (1820) à *The Picture of Dorian Gray* de Wilde (1891) en passant par *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* de Stevenson (1886), la littérature du XIXe siècle offre de nombreux récits qui mettent en scène cette créature étrangement inquiétante dont l'existence se révèle constitutive et indissociable de celle du héros. Alors qu'il emprunte aux deux autres romans le thème du portrait animé et du héros démoniaque, *The Picture of Dorian Gray* a ceci de particulier qu'il détourne les canons du genre fantastique pour illustrer et conforter l'esthétique de Wilde et plus particulièrement la théorie du masque. Si chez Wilde ce récit est le seul à traiter aussi directement du double en tant que "lieu de la différence, illustrant le moi comme autre", il n'en demeure pas moins que la poétique du double sous-tend une large part de l'œuvre wildienne et se manifeste précisément à travers la théorie du masque, et notamment par le biais de la figure du paradoxe, grâce à une rhétorique qui met sans cesse en jeu le visible et l'invisible, le dit et le non-dit, le double-sens et le mensonge, la surface et le symbole, et qui a pour devise "[a] Truth in art is that whose contradictory is also true". Afin d'illustrer cette idée, trois œuvres sont étudiées dans cet article, *The Picture of Dorian Gray* bien sûr, mais aussi deux pièces, *The Importance of Being Earnest* d'une part et *Salomé* d'autre part, dans lesquelles le double rejaillit à travers ce que nous nommerions respectivement le paradoxe androgyne et le paradoxe de Narcisse.

From Maturin's *Melmoth the Wanderer* (1820) to Stevenson's *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) and Wilde's *The Picture of Dorian Gray* (1891), nineteenth-century literature provides many narratives staging the double as this uncanny creature whose being is a vital part of the hero's own existence. Although *The Picture of Dorian Gray* develops in common with the two other novels such themes as the animated, magical portrait or the demonic hero, Wilde's story subverts the established canons of fantastic literature to illustrate and support the author's aesthetics and more precisely his "theory of masks". Among Wilde's writings, *The Picture of Dorian Gray* alone presents the Double motif as what Rosemary Jackson calls "an iconographical establishment of difference, illustrating self as other". Yet, the essential part of Wilde's work is inspired by the poetics of the double which shows itself in the theory of masks and especially through the use of paradox, thanks to a rhetoric which constantly plays on the opposition between seen and unseen, said and unsaid, double meaning and lying, surface and symbol, and which is contained in Wilde's epigrammatic phrase "A Truth in art is that whose contrary is also true". In order to demonstrate the idea, three different works are studied in this essay, *The Picture of*

Dorian Gray of course, but also *The Importance of Being Earnest* and *Salomé*, two plays in which the Double emerges through what we respectively name the paradox of the androgyne and the paradox of Narcissus.

Androgyne, double, paradoxe, masque, narcissisme

Si *The Picture of Dorian Gray* est le seul récit de Wilde à traiter directement du motif du double par le biais de la toile peinte par l'artiste Basil Hallward, une large part de l'œuvre wildienne montre des affinités avec la poétique du double, à travers la théorie du masque et notamment grâce à la figure du paradoxe. Afin de soutenir cette thèse, trois œuvres seront étudiées, *The Picture of Dorian Gray* bien sûr, où le double est indissociable du masque et, pour citer Rosemary Jackson, apparaît en tant que « lieu de la différence, illustrant le moi comme autre »¹, mais aussi deux pièces, *The Importance of Being Earnest* d'une part et *Salomé* d'autre part, dans lesquelles le double rejaillit à travers ce que nous nommerons respectivement le paradoxe androgyne et le paradoxe de Narcisse.

1. *The Picture of Dorian Gray* ou le triomphe du masque

Lorsque Gide fait la connaissance de Wilde le 27 novembre 1891 à Paris, il lui paraît clair que l'homme qui quelques mois auparavant a publié la version définitive du *Portrait de Dorian Gray* aime à se cacher derrière les apparences : « Wilde avait su créer, par devant son vrai personnage, un amusant fantôme dont il jouait avec esprit (...), un masque de parade, fait pour étonner, amuser ou pour exaspérer parfois ».² Selon Gide, le masque n'est qu'une façade, un artifice subtil dont le seul but est de voiler l'homosexualité de l'auteur et, pour reprendre les termes de Bachelard, de permettre à « l'être masqué (...) [de] trouv[er], bien vite, la sécurité d'un visage qui se ferme ».³ Si le masque protège l'individu d'autrui, d'un regard inquisiteur qui chercherait à découvrir au fond de l'être ses secrets les plus intimes, cette fonction de dissimulation n'est pourtant pas la seule à entrer en jeu dans l'esthétique de Wilde.

Contrairement à l'opinion de Gide, le masque wildien est bien moins tranché, bien moins définitif. Fondé sur le récit d'une séduction, *Le Portrait de Dorian Gray* est l'œuvre dans laquelle Wilde développe le plus longuement la notion de masque lorsque celle-ci devient inséparable de l'art, lorsque l'art et le masque ne font qu'un. L'auteur y soutient l'esthétique du paradoxe qu'il a déjà ébauchée dans les principaux essais publiés entre 1889 et 1890, et en présente les nombreuses subtilités autour du thème central de l'art à travers la dissimulation et le dévoilement, l'identité et le double. Au début du roman, l'artiste Basil Hallward décrit le portrait de Dorian Gray comme le miroir de ses propres sentiments à l'égard du modèle, comme le reflet de l'adoration que celui-ci a suscitée. Selon Hallward, « tout portrait qu'on peint avec âme est un portrait, non du modèle, mais de l'artiste. Le modèle n'est qu'un hasard et qu'un prétexte. Ce n'est pas lui qui se trouve révélé par le peintre ; c'est le peintre qui se révèle lui-même sur la toile (...) ».⁴ Si Hallward avoue s'être dévoilé dans sa dernière œuvre, il a aussi le sentiment d'avoir été vampirisé, possédé par Dorian Gray lors de leur première rencontre, et le portrait n'est pour lui que la représentation de ce moment traumatisant, le lieu

¹ Rosemary JACKSON, *Fantasy, the Literature of Subversion*, p. 45. Les références complètes des ouvrages cités figurent en fin d'article.

² André GIDE, *Oscar Wilde, in Memoriam, Essais critiques*, pp. 838-839.

³ Gaston BACHELARD, "Le Masque", *Le Droit de Rêver*, p. 201.

⁴ "[E]very portrait that is painted with feeling is a portrait of the artist, not of the sitter. The sitter is merely the accident, the occasion. It is not he who is revealed by the painter ; it is rather the painter who, on the coloured canvas, reveals himself". Oscar WILDE, *The Picture of Dorian Gray, Collins Complete Works of Oscar Wilde*, p. 20. Les traductions françaises sont, sauf mention contraire, tirées de *Oscar Wilde, Œuvres* (Paris : Librairie Générale Française, 2000), p. 412.

où prend forme son narcissisme. À travers sa dernière création (ou créature), Hallward satisfait son égoïsme, et c'est en cela que le tableau est détourné de sa fonction originale pour devenir le portrait de l'artiste, portrait dont la dégradation ultérieure trouve une justification dans un aphorisme de "The Critic as Artist" : « [L]a beauté des arts visibles consiste avant tout (...) en une impression, et (...) peut être (...) compromise [par] un excès d'intention intellectuelle de la part de l'artiste ».⁵ Il est de ce fait difficile d'ignorer le rôle joué par Hallward dans la destinée tragique de Gray qui ne prend conscience de sa beauté qu'une fois confronté au tableau. « Basil avait peint le portrait qui avait gâté sa vie entière. Il ne pouvait le lui pardonner. C'était le portrait qui avait causé tout le mal » (*Œuvres*, p. 646). En tant que créateur du monstre, Hallward est proche du docteur Frankenstein, le héros de Mary Shelley, qui feint d'ignorer les conséquences de ses expériences mais qui paiera néanmoins un lourd tribut à ses rêves prométhéens. À l'image de la créature de Frankenstein, le tableau est cette « hideuse progéniture » qui s'avère fatale à l'artiste et à sa créativité.⁶ Jusqu'à sa mort, Hallward est hanté par l'existence de ce double, dépositaire de ses pensées les plus étranges et de ses rêveries les plus fantastiques.⁷ Le peintre est convaincu que le portrait contient l'aveu de son infatuation narcissique, ainsi qu'il le confie à Dorian Gray après la mort de Sibyl Vane :

Avez-vous observé dans le portrait quelque chose d'étrange ? quelque chose qui (...) ne vous avait pas frappé au début, mais qui s'est révélé tout à coup à vos yeux (...) ? Vous l'avez observé, je vois. Ne parlez pas. Écoutez d'abord ce que j'ai à vous dire. Du jour où je vous rencontrai, Dorian, toute votre personnalité exerça sur moi la plus extraordinaire influence (...), mon être entier subit votre emprise. Vous devîntes pour moi l'incarnation visible de l'invisible idéal dont le souvenir, tel un rêve exquis, hante nos cerveaux d'artistes (...). [U]n jour (...), je me déterminai à faire de vous un portrait incomparable (...). [D]urant mon travail, à chaque coup de pinceau, à chaque touche de couleur, j'avais l'impression de trahir mon secret. Je tremblais que mon idolâtrie devînt visible à tous. Oui, Dorian, je sentais que mon œuvre était trop parlante, que j'y avais mis trop de moi-même (*œuvres*, pp. 531-532).

Lorsque lui est révélée la métamorphose du portrait, Hallward comprend la signification de l'œuvre, miroir magique de l'âme, double essentiel de Dorian Gray depuis la scène du pacte faustien, moment où le héros vend métaphoriquement son âme contre la promesse d'une beauté éternelle : « Quelle pitié ! Je deviendrai vieux, horrible, repoussant. Et cette peinture restera toujours jeune (...). Oh ! que n'est-ce le contraire ! Que n'est-ce à moi de rester toujours jeune, au portrait de vieillir ! Pour ce miracle, je donnerais tout (...). Pour ce miracle, je donnerais mon âme » (*Œuvres*, p. 435). Après ce souhait, une substitution s'opère entre l'œuvre et le modèle, la première devenant le double de Dorian Gray, l'image de son âme corrompue, tandis que le héros n'est plus qu'un « visage sans cœur », "a face without a heart", un corps sans âme, en quête d'identité.⁸

Pour Dorian Gray, la perte ou plutôt la crise identitaire se manifeste dès le début du roman, d'abord lors de la rencontre avec Lord Henry et le célèbre épisode de la scène de la tentation, puis au moment de la découverte de son image sur la toile peinte par Hallward. Tout au long

⁵ "[T]he beauty of the visible arts is (...) impressive primarily, and (...) it may be marred, and indeed often is so, by an excess of intellectual intention on the part of the artist", "The Critic as Artist", *Nineteenth Century*, juillet - septembre 1890, *ibid.*, p. 1127 (*Œuvres*, p. 817).

⁶ Mary SHELLEY, *Frankenstein*, préface de l'auteur à l'édition de 1831, p. 10.

⁷ En ce sens, la rhétorique de la représentation sur laquelle se fonde le roman est une illustration des pages que Pater consacre à *La Joconde* dans les *Studies in the History of the Renaissance* : "[T]he picture is a portrait. From childhood, we see this image defining itself on the fabric of his dreams (...). It is a beauty wrought out from within upon the flesh, the deposit, little cell by cell, of strange thoughts and fantastic reveries and exquisite passions", Walter PATER, "Leonardo da Vinci", *Fortnightly Review*, novembre 1869, *The Renaissance : Studies in Art and Poetry* (1873), pp. 95-96.

⁸ "Like the painting of a sorrow / A face without a heart", William SHAKESPEARE, *Hamlet*, IV, vii, 108-109, et WILDE, *P.D.G.*, chapitre XIX, *Collins Complete Works*, p. 153 (*Œuvres*, p. 639).

du récit, la quête d'identité se matérialise dans la constante interaction, voire confrontation, entre le même et l'autre, entre le développement d'une identité propre et le jeu d'influence orchestré par Lord Henry, entre autonomie et possession. De cette difficulté d'être, d'être soi-même et d'être à soi-même, résulte le besoin de la transgression dans laquelle le héros espère pouvoir se retrouver, « se renouveler », ainsi que le suggère déjà le narrateur de "Pen, Pencil and Poison" en 1889 : « On se représente assez bien qu'une personnalité intense puisse naître du crime ».⁹ Pour Dorian Gray en effet, l'homme est essentiellement double :

Le manque de sincérité est-il donc une chose si terrible ? Je ne le pense pas. C'est simplement une méthode qui nous permet de multiplier nos personnalités. Telle, en tout cas, était l'opinion de Dorian Gray. Il s'étonnait volontiers des vues de certains psychologues, assez naïfs pour concevoir le Moi humain comme un être simple, permanent (...), d'une seule et même essence. Selon lui, l'homme était un être doué de myriades de vies et de myriades de sensations, une créature complexe et multiforme, portant en elle-même d'étranges héritages de pensée et de passion, infectée jusque dans sa chair des monstrueuses maladies de générations défuntes.¹⁰

Mais la présence du tableau rappelle combien Dorian Gray se fourvoie et se perd dans cette quête. Au chapitre VII, le portrait est « l'emblème visible de la conscience » ; au chapitre VIII, il devient « un clair symbole de la dégradation due au péché, un signe toujours présent de la ruine qui menace les âmes » ; au chapitre X puis au chapitre XIII, le processus de dégradation inhérent au portrait est comparé à la putréfaction induite par la mort : « [L]a lèpre du péché rongeaient lentement le portrait. La décomposition d'un cadavre au fond de la tombe humide offre moins d'épouvante ».¹¹ Préfiguration de la finitude de l'être qui devient bientôt insupportable aux yeux de Gray, le tableau est bien ce cadavre que décrit Julia Kristeva dans *Pouvoirs de l'horreur* : « Le cadavre (...), ce qui a irrémédiablement chuté, cloaque et mort, bouleverse encore plus violemment l'identité de celui qui s'y confronte comme un hasard fragile et fallacieux (...). [T]el un théâtre vrai, sans fard et sans masque, le déchet comme le cadavre m'indiquent ce que j'écarterai en permanence pour vivre ».¹² En dépit de son apparente jeunesse, Dorian a sans cesse sous les yeux l'image de la déchéance et de la mort. D'où la relation ambivalente qu'il entretient avec son portrait, mélange de fascination scientifique et de répulsion, d'infatuation narcissique et de haine, confrontation d'Eros et de Thanatos qu'expriment les mots choisis pour désigner l'œuvre, "his picture" au chapitre II devenant "the thing" ou "it" au chapitre XX, figuration du « ça » freudien ou de l'innommable défini par Rosemary Jackson comme un hiatus entre signifiant et signifié.¹³

Prisonnier de cette dualité vertigineuse, le héros oublie trop vite que le portrait est constitutif de son existence, de son identité, de sa personnalité. Si le portrait est d'abord le garant de la jeunesse éternelle et de l'immortalité, il incarne par la suite la preuve ultime du mensonge sur lequel s'est bâtie la vie de Dorian Gray, le « lieu de la différence, illustrant le moi comme autre ».¹⁴ Pour Freud, repris par André Green dans *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, le double est originellement « une assurance contre la destruction du moi », mais se précise

⁹ "One can fancy an intense personality being created out of sin", WILDE, "Pen, Pencil and Poison", *Fortnightly Review*, janvier 1889, *ibid.*, p. 1106 (*Œuvres*, p. 776), et Didier ANZIEU, *Le Corps de l'œuvre*, p. 53.

¹⁰ "Is insincerity such a terrible thing ? I think not. It is merely a method by which we can multiply our personalities. Such, at any rate, was Dorian Gray's opinion. He used to wonder at the shallow psychology of those who conceive the Ego in man as a thing simple, permanent (...), and of one essence. To him, man was a being with myriad lives and myriad sensations, a complex multiform creature that bore within itself strange legacies of thought and passion, and whose very flesh was tainted with the monstrous maladies of the dead", WILDE, *P.D.G.*, chapitre XI, *Collins Complete Works*, p. 107 (*Œuvres*, p. 562).

¹¹ *Ibid.*, pp. 75, 77, 92, 116 (*Œuvres*, pp. 508, 511, 578).

¹² Julia KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, p. 11.

¹³ Sigmund FREUD, "Le Moi et le Ça" (1923), *Essais de Psychanalyse*, pp. 243-305, et JACKSON, *op. cit.*, pp. 38-39.

¹⁴ "[The] iconographical establishment of difference, illustrating self as other", JACKSON, *op. cit.*, p. 45.

bientôt en un « inquiétant signe avant-coureur de la mort ».¹⁵ Dans le roman, le portrait de Dorian Gray est bien ce double à travers lequel se manifeste, tant pour le modèle que pour l'artiste, la poétique du visible et de l'invisible, de la révélation et de la dissimulation, la rhétorique du masque et l'esthétique du paradoxe au cœur de la pensée wildienne.

2. The Importance of being Earnest ou le paradoxe androgyne

À l'heure de l'apogée de sa carrière dramaturgique, Wilde propose au public londonien la pièce *The Importance of Being Earnest*, jouée pour la première fois le 14 février 1895 au Saint James's Theatre sous la direction de George Alexander, parfaite mise en scène de la culture androgyne qui caractérise la fin du XIXe siècle. Fondée sur une suite de malentendus, l'intrigue est avant tout l'occasion de créer un univers dans lequel le paradoxe règne en maître, ainsi que le laissent entendre les conversations entre John Worthing et Algernon Moncrieff au début de l'acte I, puis, à l'acte II, entre Algernon, se faisant passer pour Ernest (Constant dans la version française), frère imaginaire de John, et Cecily Cardew, pupille de John :

Algernon : Vous m'avez toujours dit que [votre nom] était Constant. Je vous ai présenté partout sous le nom de Constant. Vous répondez au nom de Constant. Vous avez absolument l'air de vous appeler Constant. Vous êtes l'homme le plus constant que j'aie jamais vu. C'est agir d'une façon absolument absurde de dire que vous ne vous appelez pas Constant. C'est sur vos cartes. En voici une (...). Je la conserverai comme preuve que vous vous appelez Constant, si jamais vous essayez de dire le contraire (...).

Jack : Eh bien soit, je m'appelle Constant à la ville, et Jack à la campagne (...).

Cecily : Vous, d'après ce que je vois sur votre carte, vous êtes le frère de l'oncle Jack, mon cousin Constant, [ce] coquin de cousin Constant.

Algernon : Oh ! je ne suis point du tout un coquin, cousine Cecily (...).

Cecily : Si vous ne l'êtes pas, alors vous nous avez certainement tous trompés de la façon la plus inexcusable. J'espère que vous n'avez point mené une double existence, en vous donnant l'air d'un coquin, et étant réellement un honnête homme tout le temps. Ce serait de l'hypocrisie.¹⁶

Alors que les personnages féminins ne craignent pas d'affirmer leur individualité et leur volonté de trouver un époux prénommé Constant, leurs prétendants respectifs n'ont de cesse que de dissimuler leur identité et d'adopter les comportements et les attitudes habituellement attribués au genre féminin. Ce trait définit d'ailleurs l'ensemble de l'univers masculin tel qu'il est décrit dans la pièce. Gwendolen note ainsi à propos de son père :

« En dehors du cercle de famille, papa, je suis heureuse de le dire, est tout à fait inconnu. Je trouve que cela est comme cela doit être. Le foyer me paraît la sphère qui convient à l'homme. Et certainement, du jour où l'homme commence à négliger ses devoirs domestiques, il devient désagréablement efféminé (...) [e]t c'est ce que je n'aime pas : cela rend les hommes si séduisants ! » (*Œuvres*, p. 1300).

Si Algernon et John endossent tour à tour l'identité de Constant pour plaire à leur fiancée, il s'avère par la suite que John se nomme en réalité Constant, et qu'il est le frère d'Algernon, si

¹⁵ FREUD, "L'inquiétante étrangeté", *Essais de psychanalyse appliquée*, p. 186, et André GREEN, *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, p. 262.

¹⁶ Algernon : "You have always told me [your name] was Ernest. I have introduced you to every one as Ernest. You answer to the name of Ernest. You look as if your name was Ernest. You are the most earnest-looking person I ever saw in my life. It is perfectly absurd your saying that your name isn't Ernest. It's on your cards. Here is one of them (...). I'll keep this as a proof that your name is Ernest if ever you attempt to deny it to me (...)." Jack : "Well, my name is Ernest in town and Jack in the country (...)." ; Cecily : "You, I see from your card, are Uncle Jack's brother, my cousin Ernest, my wicked cousin Ernest." Algernon : "Oh ! I am not really wicked at all, cousin Cecily (...)." Cecily : "If you are not, then you have certainly been deceiving us all in a very inexcusable manner. You have made Uncle Jack believe that you are very bad. I hope that you have not been leading a double life, pretending to be wicked and being really good all the time. That would be hypocrisy", WILDE, *The Importance of Being Earnest*, Collins Complete Works, pp. 361, 378 (*Œuvres*, pp. 1257, 1283).

bien que les masques choisis par les deux amis se révèlent être leur véritable identité. Un résumé ne peut rendre compte qu'imparfaitement de l'esprit, de l'humour et de l'ironie implacable de cette œuvre construite autour de l'opposition et de l'inversion des genres, de l'androgynie et du dédoublement. Selon la rhétorique mise en place par le dramaturge, les femmes décident de leur existence tandis que les hommes, confrontés à une crise identitaire consécutive à la remise en cause de l'organisation patriarcale de la société, n'ont d'autre choix que de se soumettre à cet ordre nouveau incarné par les personnages de Gwendolen et de Cecily au détriment de Lady Bracknell, figure matriarcale par excellence qui fait également les frais de cette révolte contre l'ordre établi et suggère la modernité de l'approche wildienne. La révolution sexuelle s'exprime sur le mode comique à travers le refus des jeunes femmes d'épouser un homme qui ne répond pas au nom de Constant :

Gwendolen et Cecily (parlant ensemble) : Vos noms de baptême restent toujours une barrière infranchissable. Voilà tout.
 Jack et Algernon (parlant ensemble) : Nos noms de baptême ! Et c'est tout ? Mais nous allons être baptisés cet après-midi.
 Gwendolen (à Jack) : Êtes-vous prêt à faire cette chose terrible pour l'amour de moi ?
 Jack : Je le suis.
 Cecily (à Algernon) : Pour me plaire, êtes-vous décidé à affronter cette redoutable épreuve ?
 Algernon : Je le suis.
 Gwendolen : Quelle absurdité de parler de l'égalité des sexes. Lorsqu'il s'agit de se sacrifier (...), les hommes vont bien plus loin que nous.¹⁷

La notion de « sacrifice de soi », de “self-sacrifice”, paraît ici particulièrement intéressante, puisque au-delà de la véritable portée de cet acte de bravoure extraordinaire, elle renvoie au double comme fragmentation du moi, comme lieu de la crise identitaire, du bouleversement des genres et du renversement des valeurs. En dépit de leur jeune âge, ce sont Cecily et Gwendolen qui mènent les conversations à leur guise et laissent souvent leur interlocuteur désarmé par cette logique de l'absurde qu'elles manient avec bonheur. Alors que John déclare maladroitement sa flamme à Gwendolen à l'acte I (« Miss Fairfax, depuis que je vous ai [rencontrée] pour la première fois, je vous ai admirée plus qu'aucune jeune fille... que j'aie rencontrée... depuis que je vous ai rencontrée »), la jeune femme lui répond sans hésiter :

Oui, je sais tout cela très bien. Et je souhaite souvent qu'en public tout au moins, vous soyez plus démonstratif. Vous avez toujours eu pour moi une fascination irrésistible. Même avant de vous avoir rencontré, il s'en fallait beaucoup que je fusse indifférente à votre égard (...). Nous vivons dans un siècle d'idéaux, Mr. Worthing (...). Mon idéal a toujours été d'aimer quelqu'un qui s'appelât Constant. Il y a dans ce nom-là quelque chose qui inspire une confiance absolue. Dès ce moment où Algernon m'apprit qu'il avait un ami nommé Constant, je sus que j'étais destinée à vous aimer.¹⁸

Une situation similaire se déroule à l'acte III lorsque, se faisant passer pour le frère imaginaire de John, Algernon fait la connaissance de Cecily qui lui avoue à son tour avoir toujours désiré épouser un homme nommé Constant. Ses rêves se sont réalisés le jour où son oncle lui a

¹⁷ Gwendolen and Cecily (speaking together) : "Your Christian names are still an insuperable barrier. That is all !" Jack and Algernon (speaking together) : "Our Christian names ! Is that all ? But we are going to be christened this afternoon." Gwendolen (to Jack) : "For my sake you are prepared to do this terrible thing ?" Jack : "I am." Cecily (to Algernon) : "To please me you are ready to face this fearful ordeal ?" Algernon : "I am." Gwendolen : "How absurd to talk of the equality of the sexes ! Where questions of self-sacrifice are concerned, men are infinitely beyond us (...)", *ibid.*, pp. 406-407 (*Œuvres*, p. 1315).

¹⁸ "Yes, I am quite well aware of the fact. And I often wish that in public, at any rate, you had been more demonstrative. For me you have always had an irresistible fascination. Even before I met you I was far from indifferent to you (...). We live, as I hope you know, Mr Worthing, in an age of ideals (...); and my ideal has always been to love some one of the name of Ernest. There is something in that name that inspires absolute confidence. The moment Algernon first mentioned to me that he had a friend called Ernest, I knew I was destined to love you", *ibid.*, pp. 365-366 (*Œuvres*, pp. 1265-1266).

appris l'existence de son frère : « [C]ela a toujours été un de mes rêves de petite fille d'aimer un homme qui s'appelât Constant (...). Il y a dans ce nom-là quelque chose qui semble inspirer une confiance absolue ».¹⁹

Chaque protagoniste est ainsi à la recherche de sa moitié masculine ou féminine, tandis qu'au cœur même de l'intrigue existe déjà un double du même sexe. Si Gwendolen et Cecily font pareillement preuve d'initiative et de détermination, John et Algernon restent pour leur part dans l'indécision et ne trouvent rien de plus important à faire que de se chamailler sur la manière adéquate de prendre le thé ou de déguster des gâteaux. Ainsi que le souligne Pascal Aquien, « Wilde brouille la frontière du masculin et du féminin en acceptant la féminité des hommes et la masculinité des femmes ».²⁰ Le renversement des rôles masculins et féminins et la confusion des identités autour du mystérieux personnage dénommé Constant font de cette pièce une étape inévitable dans l'étude du double chez Wilde. L'auteur aime à jouer sur le paradoxe et le double-sens jusque dans le titre de l'œuvre, puisqu'il mêle par le subterfuge de l'homonymie le nom anglais du héros aux notions de constance et d'inversion sexuelle. Dans cette dernière création, Wilde porte le masque au niveau de la perfection puisque l'intrigue, fondée sur la duplicité et le double je(u), confère systématiquement au moi deux visages distincts qui se complètent et se défont au gré de l'action et qui constituent autant de virtuoses de la dissimulation, du paradoxe et de l'usurpation d'identité. Ce principe définit chacun des personnages, si bien que Jack et Algernon, Cecily et Gwendolen, Miss Prism et le Chanoine Chasuble, le valet Lane et le majordome Merriman, représentent une forme de gémellité, tandis que Lady Bracknell incarne la duplicité la plus absolue, plaidant la moralité tout en la bafouant.

Si certains ont à juste titre qualifié cette pièce de « triomphe du masque », il faut voir dans l'esthétique du paradoxe mise en scène par Wilde, dans ces identités ambivalentes, un moyen de passer outre les conventions, de déjouer une forme de censure sociale et morale et de dénoncer, à l'instar du *Portrait de Dorian Gray*, l'hypocrisie de la société victorienne. Doubles comiques de Dorian Gray, les deux principaux personnages masculins se façonnent une identité de façade qui leur permet de transgresser un certain nombre d'interdits relatifs à leur condition. Mais à la différence du roman où le double est cette part mystérieuse de l'être qui prend chair à travers les métamorphoses de l'œuvre d'art, le double est ici une création linguistique, il n'existe que par le langage des protagonistes et sert pareillement la théorie du masque, ainsi définie par Algernon : « La vérité est rarement pure, et jamais simple ».²¹ Le langage est manipulé pour se conformer au dessein de chaque personnage, pour permettre à chacun de soumettre son interlocuteur à sa propre logique, à sa propre rhétorique :

Cecily : Miss Prism et moi-même serons ici après déjeuner. Je prends toujours mes leçons de l'après-midi à l'ombre de l'if.

Algernon : Ne pouvez-vous pas imaginer quelque chose pour éloigner Miss Prism ?

Cecily : Voulez-vous dire inventer un mensonge ?

Algernon : Oh, non ! Pas un mensonge, bien sûr. Simplement quelque chose qui n'est pas tout à fait vrai, mais qui devrait l'être.

Cecily : Je crains que cela ne me soit pas possible. Je ne saurais pas comment m'y prendre (...). Bien sûr, s'il vous arrivait de mentionner que ce cher docteur Chasuble attendait Miss Prism quelque part, celle-ci irait certainement le rejoindre (...).

Algernon : Quelle suggestion décisive !

Cecily : Mais je n'ai jamais rien suggéré, cousin Constant. Rien au monde ne

¹⁹ "[I]t had always been a girlish dream of mine to love some one whose name was Ernest (...). There is something in that name that seems to inspire absolute confidence", *ibid.*, pp. 394-395 (*Œuvres*, p. 1297).

²⁰ Pascal AQUIEN, "Entre Dionysos et Apollon : pour une lecture nietzschéenne de Wilde", *Études Anglaises* 49-2 (1996), p. 171.

²¹ "The truth is rarely pure and never simple", WILDE, *I.B.E., Collins Complete Works*, p. 362 (*Œuvres*, p. 1259).

pourrait m'inciter à tromper Miss Prism. J'ai seulement souligné qu'en adoptant une certaine ligne de conduite, un certain résultat en découlerait.²²

Le langage reflète l'hypocrisie des uns ou le caractère équivoque des autres. Chaque personnage semble avoir fait sienne la philosophie de Humpty Dumpty : « Lorsque j'emploie un mot (...), celui-ci signifie ce que je choisis de lui faire signifier – ni plus ni moins »,²³ précepte auquel fait d'ailleurs écho la gouvernante de Cecily, Miss Prism, à l'acte II (« Le manuscrit a été malheureusement délaissé (...). J'emploie ce mot dans le sens de perdu ou égaré »).²⁴ Le langage se dédouble et prend en défaut les conventions victoriennes et la morale, si bien que le double-jeu devient le maître-mot de cette pièce qui par son titre invite pourtant à croire en la vertu de la constance et de la sincérité. Cette volonté de transformer la morale en valeurs esthétiques, qui rappelle à de nombreux égards la démarche nietzschéenne, prend tout son sens dans les dernières répliques :

Jack : Je l'avais toujours dit, Gwendolen, que je m'appelais Constant, n'est-ce pas ?
Eh bien, après tout, c'est Constant. Je veux dire que c'est tout naturellement Constant (...). Gwendolen, c'est chose terrible pour un homme de découvrir tout à coup que pendant toute sa vie il n'a dit que la vérité. Pouvez-vous me pardonner ?
Gwendolen : Je le puis, car je suis certaine que vous changerez.²⁵

Le paradoxe androgyne sur lequel se construit la pièce, c'est la mise en scène de l'autre comme une partie complémentaire du moi, c'est pour reprendre l'aphorisme de "The Truth of Masks", l'affirmation selon laquelle une vérité en art est telle que son contraire est aussi vrai.²⁶ Chez Wilde, la vérité n'est jamais pure et simple, mais double, elle est elle-même et son contraire, ainsi que le souligne le *De Profundis* :

« [À] la vérité elle-même, j'accordais ce qui est faux non moins que ce qui est vrai comme étant son droit de cité, démontrant que le faux et le vrai ne sont que des formes d'existence intellectuelle ».²⁷

3. *Salomé* ou le paradoxe de Narcisse

Ambivalence, paradoxe, quête identitaire, réflexivité, identification narcissique, ces mots viennent immanquablement à l'esprit à la lecture de la pièce de Wilde, *Salomé*, dont l'édition anglaise illustrée par Beardsley fut publiée en février 1894 par la Bodley Head. Au-delà de l'histoire tragique de Salomé dont la danse scelle le destin de Iokanaan, c'est le drame d'une recherche désespérée de soi que suggère cette héroïne dominée par un désir morbide, se voir dans le regard de l'autre. L'image en miroir et le reflet sont omniprésents, dans le fond comme dans la forme et, à l'instar de l'*Hérodiade* de Mallarmé, les références au champ

²² *Cecily* : "Miss Prism and I will be here after lunch. I always take my afternoon lessons under the yew-tree." *Algernon* : "Can't you invent something to get Miss Prism out of the way ?" *Cecily* : "Do you mean invent a falsehood ?" *Algernon* : "Oh ! Not a falsehood, of course. Simply something that is not quite true, but should be." *Cecily* : "I am afraid I couldn't possibly do that. I shouldn't know how (...). Of course, if you happened to mention that dear Dr. Chasuble was waiting somewhere to see Miss Prism, she would certainly go to meet him (...)." *Algernon* : "What a capital suggestion !" *Cecily* : "I didn't suggest anything, Cousin Ernest. Nothing would induce me to deceive Miss Prism in the smallest detail. I merely pointed out that if you adopted a certain line of conduct, a certain result would follow", *ibid.*, pp. 389-390 (ma traduction).

²³ Lewis CARROLL, *Through the Looking-Glass, Alice in Wonderland*, p. 163 ("When I use a word (...), it means just what I choose it to mean – neither more nor less", ma traduction).

²⁴ WILDE, *The Importance of Being Earnest, Collins Complete Works*, p. 376 : "The manuscript unfortunately was abandoned (...). I use the word in the sense of lost or mislaid" (*Œuvres*, p. 1281).

²⁵ *Jack* : "I always told you Gwendolen, my name was Ernest, didn't I ? Well, it is Ernest after all. I mean it naturally is Ernest (...). Gwendolen, it is a terrible thing for a man to find out suddenly that all his life he has been speaking nothing but the truth. Can you forgive me ?" *Gwendolen* : "I can. For I feel that you are sure to change", *ibid.*, p. 418 (*Œuvres*, p. 1329).

²⁶ "The Truth of Masks", *Nineteenth Century*, mai 1885, *ibid.*, p. 1173 (*Œuvres*, p. 903).

²⁷ "[T]o truth itself I gave what is false no less than what is true as its rightful province, and showed that the false and the true are merely forms of intellectual existence", *De Profundis, ibid.*, p. 1017 (*Œuvres*, p. 1405).

lexical du regard sont innombrables : on en compte pas moins de quatre-vingts tout au long de la pièce.

Car c'est bien autour de la poétique du regard que se dessine l'intrigue de la pièce et que se décide l'avenir des personnages pour lesquels il est en vérité toujours question de regarder et d'être regardé, de déplacer les limites du visible, de transgresser l'interdit, de voir l'ombre. Salomé est l'objet du désir d'Hérode et du jeune capitaine de la garde Narraboth qui, ce faisant, violent les interdits et sont largement punis pour leur immodération. Narraboth se suicide dès lors que Salomé déclare sa passion pour Iokanaan, tandis qu'Hérode se voit trahi par ses sentiments incestueux à l'égard de Salomé, en contrepartie desquels sa belle-fille n'hésite pas à exiger la tête du prophète pour satisfaire son désir narcissique. Chacune des morts qui ponctue le drame est annoncée par un regard qui n'aurait pas dû être ou au contraire, par l'absence d'un regard. Narraboth supplie Salomé de ne pas poser ses yeux sur Iokanaan et essaie en vain de détourner l'attention de la princesse sur sa personne, jusqu'à ce que, désespéré de n'être pas regardé, il se donne la mort et tombe symboliquement entre la fille d'Hérodiad et le prophète. De même, Iokanaan meurt pour avoir refusé de contempler Salomé durant leur brève entrevue (« Je ne veux pas te regarder. Je ne te regarderai pas. Tu es maudite, Salomé, tu es maudite »), une attitude que la jeune fille lui reproche encore après sa mort :

Mai pourquoi ne me regardes-tu pas, Iokanaan ? Tes yeux qui étaient si terribles, qui étaient si pleins de colère et de mépris, ils sont fermés maintenant. Pourquoi sont-ils fermés ? Ouvre tes yeux ! Soulève tes paupières, Iokanaan. Pourquoi ne me regardes-tu pas ? As-tu peur de moi, Iokanaan, que tu ne veux pas me regarder (...) ? Derrière tes mains et tes blasphèmes tu as caché ton visage. Tu as mis sur tes yeux le bandeau de celui qui veut voir son Dieu. Eh bien, tu l'as vu, ton Dieu, Iokanaan, mais moi, moi... tu ne m'as jamais vue. Si tu m'avais vue, tu m'aurais aimée.²⁸

Et c'est précisément pour avoir rencontré le prophète et avoir ainsi outrepassé l'interdiction du tétrarque, bien plus que pour son ultime acte nécrophile symbolisé par le célèbre « J'ai baisé ta bouche, Iokanaan », que la jeune femme est mise à mort. L'obsession funeste qui guide Salomé d'un bout à l'autre de la pièce, ce narcissisme pervers par lequel elle désire se contempler dans le regard d'autrui, imprègne les dialogues qui se doublent sans toutefois se répondre directement et qui enferment chaque personnage dans sa propre rêverie autarcique. Ainsi le page d'Hérodiad, le jeune Syrien, Hérode, Salomé contemplent la lune qui, sous les traits d'une femme signifiant tour à tour la mort, la pureté et la luxure, reflète leur obsession ou leur peur :

Le Page d'Hérodiad : Regardez la lune. La lune a l'air très étrange. On dirait une femme qui sort d'un tombeau. Elle ressemble à une femme morte. On dirait qu'elle cherche des morts.

Le jeune Syrien : Elle a l'air très étrange. Elle ressemble à une petite princesse qui porte un voile jaune, et a des pieds d'argent. Elle ressemble à une princesse qui a des pieds comme de petites colombes blanches... On dirait qu'elle danse (...).

Salomé : Que c'est bon de voir la lune (...) ! Elle est froide et chaste, la lune... Je suis sûre qu'elle est vierge. Elle a la beauté d'une vierge... Oui, elle est vierge. Elle ne s'est jamais souillée. Elle ne s'est jamais donnée aux hommes, comme les autres déesses (...).

Hérode : La lune a l'air très étrange ce soir (...). On dirait une femme hystérique,

²⁸ "[W]herefore dost thou not look at me, Jokanaan ? Thine eyes that were so terrible, so full of rage and scorn, are shut now. Wherefore are they shut ? Open thine eyes ! Lift up thine eyelids, Jokanaan ! Wherefore dost thou not look at me ? Art thou afraid of me, Jokanaan, that thou wilt not look at me (...) ? Behind thine hands and thy curses thou didst hide thy face. Thou didst put upon thine eyes the covering of him who would see his God. Well, thou hast seen thy God, Jokanaan, but me, me, thou didst never see. If thou hadst seen me, thou wouldst have loved me", *ibid.*, p. 604 (version française originale, Éditions Ressouvenances, p. 59-61).

une femme hystérique qui va cherchant des amants partout. Elle est nue aussi. Elle est toute nue (...) Elle chancelle à travers les nuages comme une femme ivre.²⁹

L'esthétique fin-de-siècle voit dans l'épisode du Baptiste et de Salomé l'incarnation privilégiée de ses doutes et de ses aspirations secrètes, un « modèle où elle s'interroge sur son identité propre. Elle s'y représente comme un monde qui meurt, et (...) qui n'en finit pas de mourir, d'aller vers sa fin, sans parvenir à concevoir ce qui vient, l'autre monde qui le remplacera ».³⁰ La mort du précurseur a donc une signification double : à un premier niveau, elle exprime la disparition de l'ordre ancien évoqué à travers le festin d'Hérode et les fastes de la vie à la cour et, à un second niveau, elle souligne la remise en cause des valeurs patriarcales et masculines qui régissent la société par l'affirmation d'un pouvoir et d'un vouloir féminin. Pour suggérer ce renversement des normes, Wilde joue tout au long de la pièce avec le visible et l'invisible, métaphores de l'opposition entre l'autorité et l'interdit. Fort logiquement, la transgression à laquelle renvoie inévitablement l'interdit passe par le regard. Comme le pressentira Beardsley dans ses illustrations ambiguës, Salomé et Iokanaan se meuvent dans la sphère de l'interdit, « aux frontières du visible et de l'invisible ». Emprisonné dans la citerne, Iokanaan n'est d'abord qu'une voix, une présence qu'Hérode entreprend de dissimuler au regard d'autrui. Également frappée du sceau de l'interdit en raison de sa virginité, Salomé franchit néanmoins la barrière du monde visible à travers la mise en scène de son corps dans la danse. Poussée par la curiosité et par son besoin de voir et de savoir, elle soustrait de même Iokanaan à l'espace clos et sombre de la citerne en dépit de l'interdiction du tétrarque et participe ainsi à l'union du visible et de l'invisible. Parce que la démarche de Salomé se heurte à la mission de Iokanaan, parce que chacun des deux personnages est la pure négativité de l'autre, son « reflet noir », la pièce renoue avec l'esthétique du paradoxe par laquelle Wilde défend le spectateur de porter un quelconque jugement moral sur l'action se déroulant sous ses yeux.³¹ « Peut-être, nous dit Wilde, ce que nous appelons le mal est le bien, et ce que nous appelons le bien est le mal » ou encore « Il ne faut regarder ni les choses ni les personnes. Il ne faut regarder que dans les miroirs. Car les miroirs ne nous montrent que des masques ».³²

Les palimpsestes qui ponctuent le déroulement de l'histoire appuient la poétique de l'introspection et de la subjectivité. Chaque protagoniste s'enferme dans l'indifférence de l'autre et se crée sa propre réalité, tandis que Salomé figure le mirage de l'autarcie totale, « l'égoïste suprême ».³³ Dans la pièce, le dialogue est impossible, seul le monologue a droit de cité et, lorsqu'un semblant de conversation s'ébauche, il s'agit le plus souvent d'affirmer la toute-puissance du Moi sur l'Autre et le refus de se soumettre à la volonté d'autrui, sorte de double antinomique. À l'inverse de l'intrigue de *The Importance of Being Earnest* où les identités se confondent, *Salomé* ne crée que des antagonismes, des individualités qui se heurtent : au fil de la pièce, Salomé s'oppose ainsi à Iokanaan, à Hérode et au jeune Syrien,

²⁹ *The Page of Herodias* : "Look at the moon ! How strange the moon seems ! She is like a woman rising from a tomb. She is like a dead woman. You would fancy she is looking for dead things (...)." *The young Syrian* : "She has a strange look ! She is like a little princess, who wears a yellow veil, and whose feet are of silver. She is like a princess who has little white doves for feet. You would fancy she was dancing." *Salomé* : "How good to see the moon (...). The moon is cold and chaste. I am sure she is a virgin, she has a virgin's beauty. Yes, she is a virgin. She has never defiled herself. She has never abandoned herself to men, like the other goddesses (...)." *Herod* : "The moon has a strange look to-night (...). She is like a mad woman, a mad woman who is seeking everywhere for lovers. She is naked, too. She is quite naked (...). She reels through the clouds like a drunken woman", *Salomé*, février 1894, *ibid.*, pp. 583, 586, 592 (Éditions Ressouvenances, pp. 11, 18, 31).

³⁰ Pierre JOURDE, "La Scène capitale", *L'Alcool du Silence : sur la décadence*, pp. 80-81.

³¹ *Ibid.*, p. 84.

³² "It may be that the things which we call evil are good, and that the things which we call good are evil" ; "Neither at things, nor at people should one look. Only in mirrors should one look, for mirrors do but show us masks", WILDE, *Salomé, Collins Complete Works*, pp. 594, 601 (Éditions Ressouvenances, pp. 36, 53).

³³ Ian FLETCHER, *Aubrey Beardsley*, p. 62.

Hérodiade à Hérode, le jeune Syrien au page d'Hérodiade, et plus largement tous les convives du festin donné par Hérode s'affrontent selon leur croyance et leur culture. De même, Hérode se prétend à la fois heureux et malheureux tandis que pour Salomé, Iokanaan est à la fois objet de passion et de haine, son corps est tantôt « blanc comme le lis d'un pré », tantôt « hideux (...) comme le corps d'un lépreux », ses cheveux sont d'abord comparés à « des grappes de raisins noirs » puis à « une couronne d'épines » ou à un « nœud de serpents noirs », il est tour à tour une chose et son contraire.³⁴

Salomé elle-même suggère cette ambiguïté, ce paradoxe, par sa personnalité cruelle et passionnée que Wilde libère de sa prison de pierreries, de bijoux, de tissus précieux et de plumes héritée de la Salammbô de Flaubert et des toiles de Gustave Moreau. Car pour l'esprit fin-de-siècle perdu dans ses rêves d'absolu, la femme qu'incarne Salomé est aussi fascinante que terrifiante, elle concilie l'inconciliable en offrant au regard du spectateur la réalité sensuelle de son corps et l'immanence de son art. La danse des sept voiles qu'elle exécute devant Hérode renvoie la jeune fille dans la sphère de l'expérience immédiate où sa nudité s'oppose à la fois à la parole prophétique et à la vocation médiatrice de l'art, de la danse, dans la conquête de l'idéal. D'un caractère insoumis, Salomé aspire autant à la pureté inviolée et autarcique de Narcisse qu'à la découverte de l'inconnu, de l'autre, incarné par le prophète ; elle évoque tantôt un caractère introverti et indifférent aux autres, tantôt une jeune femme qui cherche son image, son double, dans le regard d'autrui. Le paradoxe de Narcisse sur lequel se construit la pièce *Salomé*, c'est la mise en scène de l'autre comme figure antinomique du moi, c'est le rejet de l'autre dans la sphère de l'interdit et « l'affirmation de l'être envers et contre tout »,³⁵ contre la morale victorienne, à travers la poétique du regard tabou.

Si, de *Melmoth the Wanderer* de Maturin (1820) à *The Picture of Dorian Gray* de Wilde (1891) en passant par *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* de Stevenson (1886), la littérature du 19^e siècle offre de nombreux récits qui mettent en scène cette créature étrangement inquiétante dont l'existence se révèle constitutive et indissociable de celle du héros, l'œuvre wildeienne a ceci de particulier qu'elle détourne le double des canons du genre fantastique pour illustrer et conforter la doctrine esthétique de l'auteur et plus particulièrement la théorie du masque. Cette étude de la figure du paradoxe nous a ainsi permis de souligner l'existence chez Wilde d'une rhétorique qui met sans cesse en jeu le visible et l'invisible, le dit et le non-dit, le double-sens et le mensonge, la surface et le symbole, et qui, outre le roman et les deux pièces abordés ici, sous-tend l'ensemble de l'œuvre. Il paraît ainsi difficile de nier les liens unissant cette esthétique du paradoxe à la notion de double, une esthétique qui a pour devise « [t]oute vérité, en art, comporte une vérité contraire aussi vraie qu'elle-même » ou encore « [l]e vrai mystère du monde est le visible, et non l'invisible ».³⁶

ANZIEU, Didier. *Le Corps de l'œuvre*. Paris : Gallimard, 1981. 384 p.

AQUIEN, Pascal. « Entre Dionysos et Apollon : pour une lecture nietzschéenne de Wilde », *Études anglaises* 49-2 (1996). Pp. 168-179.

BACHELARD, Gaston. « Le Masque ». *Le Droit de rêver*. Paris : Presses universitaires de France, 1993. Pp. 201-215.

CARROLL, Lewis. *Alice in Wonderland*. New York : W.W. Norton & Co., 1992. Édité par Donald J. Gray.

FLETCHER, Ian. *Aubrey Beardsley*. Boston : Twayne Publishers, 1987. 206 p. (Twayne's English Authors Series, TEAS 459).

³⁴ WILDE, *Salomé, Collins complete Works*, pp. (Éditions Ressouvenances, pp. 25, 27.

³⁵ AQUIEN, "Entre Dionysos et Apollon : pour une lecture nietzschéenne de Wilde", *op. cit.*, p. 170.

³⁶ "A Truth in art is that whose contradictory is also true" et "The true mystery of the world is the visible, not the invisible". WILDE, "The Truth of Masks", *Collins Complete Works*, p. 1173, et *P.D.G.*, chapitre II, *ibid.*, p. 31 (*Œuvres*, pp. 903 et 430).

- FREUD, Sigmund. *Essais de psychanalyse appliquée*. Paris : Gallimard, 1933. 251 p. Traduction de Marie Bonaparte et Mme E. Marty.
- . *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris : Gallimard, 1985. 342 p. Traduction de Bertrand Féron.
- GIDE, André. *Oscar Wilde, in Memoriam. Essais critiques*, Paris : Gallimard, 1999. Pp. 836-854. (Bibliothèque de la Pléiade). Édition présentée, établie et annotée par Pierre Masson.
- GREEN, André. *Narcissisme de Vie, Narcissisme de Mort*. Paris : Édition de Minuit, 1983. 280 p.
- JACKSON, Rosemary. *Fantasy, the Literature of Subversion*. London : Routledge, 1998. 211 p.
- JOURDE, Pierre. « La Scène Capitale ». *L'Alcool du Silence : Sur la Décadence*. Paris : Honoré Champion, 1994. Pp. 77-105.
- KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*. Paris : Seuil, 1980. 248 p.
- PATER, Walter. *The Renaissance : Studies in Art and Poetry*. [Gutenberg Project, Walnut Creek Archives, California, U.S.A., 2000] <http://ftp.cdrom.com/pub/gutenberg/etext00/rnsnc10.txt>
- SHAKESPEARE, William. *Richard III. Roméo et Juliette. Hamlet*. Paris : Garnier-Flammarion, 1979. Traduction de François-Victor Hugo. Préface et notice de Germaine Landré.
- SHELLEY, Mary. *Frankenstein, or the Modern Prometheus*. Londres : Penguin Classics, 1992. Introduction et notes de Maurice Hindle.
- WILDE, Oscar. *Collins Complete Works of Oscar Wilde*. « Centenary edition ». Glasgow : HarperCollins, 1999. 1268 p.
- . *Oscar Wilde. Œuvres*. Paris : Librairie Générale Française, 2000. Préface et notices de Pascal Aquien. Notes de Pascal Aquien, Jean Besson, Jean-Pierre Naugrette et Carle Bonafous-Murat.
- . *Salomé*. Œuvres-et-Valsery, Éditions Ressouvenances, 1994. (Collection Pleine Page). 63 p. Texte français initial et illustrations d'Aubrey Beardsley réalisées pour la version anglaise publiée en 1894 par la Bodley Head.