

1 – Des mauvaises influences

Il est jeune, merveilleusement beau, innocent et pur. C'est ainsi que le perçoit Lord Henry, dès leur première rencontre, associant d'emblée, en une unité indivise, le corps et l'âme, établissant, de façon toute hégélienne un rapport de signe à signifié¹, entre l'intérieur et l'extérieur. La perfection physique de la jeunesse (les lèvres vermeilles finement ciselées, les yeux bleus, les boucles d'or de ses cheveux) reflète et exprime la perfection morale : la franchise, la candeur, la pureté. En véri-

1. Selon l'*Esthétique* de Hegel, la différence entre le corps animal et le corps humain est que celui-ci est tout entier expressif alors que, chez l'animal, l'extérieur ne trahit aucun intérieur : « Le corps humain possède sous ce rapport une supériorité puisqu'il permet de constater à chaque instant que l'homme est un être un, sensible et doué d'âme » (*L'Idée du beau*, Vrin, p. 102). *L'Encyclopédie* (411) établit entre l'intérieur et l'extérieur un rapport de signe à signifié et l'âme effective est cette identité de l'intérieur et de l'extérieur en tant que celui-ci est assujéti. Pourtant, selon Hegel, l'on ne peut ériger la physiognomonie au rang de science. La structure, selon son extériorité, est quelque chose d'immédiat et de naturel : elle ne saurait être pour l'esprit qu'un signe déterminé et imparfait. Il y a des limites à l'expressivité du corps humain et des lacunes. L'âme, la vie intérieure ne se manifeste pas dans toute la réalité de la forme humaine. La détermination physiognomonique et pathognomonique représente pour l'esprit quelque chose de contingent. Il y a une part d'accidentel dans l'expressivité qui explique les différences d'aspect de l'organisme humain, selon les races, selon les familles, selon les occupations, les métiers, les tempéraments, toutes particularités auxquelles manque le caractère de l'esprit. La finitude de l'existence humaine se spécifie pour donner lieu, selon les hasards, à des physionomies particulières dont chacune finit par assumer une expression durable.

Oscar Wilde ne fait pas allusion dans son texte à Hegel mais à Giordano Bruno, à Darwin, à Haeckel et à Gall (et ceci quand Dorian Gray se livre à des spéculations infinies sur l'âme et le corps, sur le mystère de leur unité ou celui de leur représentation ; cf. p. 134, 154, 204, 245, 246).

table physiognomoniste, il *lit* sur son visage « quelque chose qui inspirait une confiance immédiate. Il respirait toute la candeur de la jeunesse mais aussi, toute la pureté passionnée de la jeunesse. On sentait qu'il avait réussi à se préserver de la souillure du monde » (chap. 2, p. 72)¹.

Son visage est parfaitement beau comme seul peut l'être celui d'un enfant non encore ravagé par les marques du temps et qui ne porte pas sur ses traits les traces des passions destructrices ni celles des multiples intérêts humains dévastateurs².

Parfaitement beau, et ressemblant à la perfection au portrait d'un « jeune homme d'une beauté extraordinaire » (p. 52), peint par le peintre Basil Hallward et que Lord Henry, son ami, a pu contempler *avant* de croiser l'original. Fixé sur un chevalet, dressé et exposé³ d'entrée de jeu, pour ainsi dire en frontispice, le portrait de Dorian Gray mis en tête et en titre du livre, en indique le véritable héros.

Cette mise en place privilégiée, en renversant la hiérarchie traditionnellement établie entre le modèle et sa copie, exhibe de façon étrangement inquiétante (*unheimlich*, et nous ne sortons plus dans ce texte de l'*Unheimlichkeit*) la primauté et l'originalité du double qui absorbe le modèle et captive le lecteur. (Le nom de l'« original », indice de la réalité du référent n'est donné par le peintre que tardivement : à la fois pour ne pas le livrer à Lord Henry et le « garder » tout entier pour lui, mais aussi pour souligner que l'art est premier et n'est pas une grossière copie de la vie ou du réel).

Entre le modèle et son double, le texte n'établit pas un rapport mimétique de représenté à représentant, mais plutôt un rapport de « sympathie » (p. 204) au sens magique du terme.

1. Toutes nos références renvoient à la traduction de Jean Gattégno, Paris, Gallimard (Folio), 1992.

2. Hegel, *L'Esthétique. L'Idée du beau*, op. cit., p. 106.

3. Sans être exposé en *peinture* puisque, comme le faisait remarquer Mallarmé (cité dans la préface de Gattégno) : « *Le Portrait de Dorian Gray* n'est pas un portrait mais un livre. » La première transformation du portrait est celle qu'opère l'écriture qui exhibe le tableau seulement dans des mots : ceux-ci, en même temps qu'ils l'exposent, le dérobent à la vue, rendant ainsi tolérable l'intolérable et monstrueuse métamorphose. Et la mise à nu, blasphématoire, d'une âme.

Et ce sont des rapports « d'influence » magique qui relient entre eux les personnages et d'abord le peintre à son modèle.

Le peintre Basil qui voue à Dorian une adoration passionnée a été envoûté par lui dès le premier croisement de leurs regards¹ : comme sous l'effet d'un charme, d'une influence subtile, il s'est trouvé séduit, fasciné brutalement par celui qui lui a « dérobé son âme » et changé de façon diabolique et « fatale » (p. 59) le sens de sa vie et de son art : tel Alcibiade qui, par-delà la laideur du visage de Socrate, a su soupçonner un *agalma* caché, le peintre Basil consacre désormais sa vie à la recherche du « secret » d'un visage et de sa beauté (non moins énigmatique que la laideur de Socrate) qu'il lui faut à tout prix « saisir ». Il ne peut pas plus se séparer de Dorian que de son ombre (p. 61). C'est seulement en sa présence – sous son « influence » – qu'il peut peindre ses œuvres les plus belles, trouver dans une forêt banale la *merveille* qu'il avait toujours recherchée et toujours échoué à voir. Totalement « absorbé » (p. 59) par Dorian, au point de perdre la maîtrise et l'empire qu'il avait jusqu'alors sur lui-même², Basil sent vaciller l'assurance de ses limites narcissiques et celles de son identité : il est au bord d'une crise qui déchire l'unité de son être, dont il se trouve dépossédé, vidé au profit de son « double » sur lequel il a projeté toute sa surestimation narcissique. Ce qui le possède et le capture, dit-il, ce n'est pas tant la beauté apparente du jeune homme mais ce dont elle est l'indice, la merveille secrète qu'il recherche, d'abord à son insu, et dont la beauté visible de Dorian serait seulement l'ombre ou la simple esquisse (p. 103). C'est la beauté idéale, l'idée de la beauté telle que l'initié du *Banquet* de Platon³, au terme de la dialectique,

1. De ce premier croisement fatal des regards, l'on pourrait rapprocher celui qui se produit avec la même fatalité – entre les deux héros, homme et femme – du film de Louis Malle : *Fatale*.

2. Cette perte de la maîtrise totale de soi est indiquée aussi dans le film de Louis Malle.

Cf. aussi p. 217 : « J'ai été dominé par toi, dans mon âme, dans mon cerveau, dans mon énergie. Tu es devenu l'incarnation visible dont le souvenir nous hante, nous autres artistes, comme un rêve enchanteur. Je t'ai adoré. Dès que tu t'entretenais avec quelqu'un d'autre, j'en devenais jaloux. Je te voulais tout entier pour moi. Je n'étais heureux qu'en ta compagnie. [...] J'avais contemplé la perfection en face et le monde était devenu merveilleux à mes yeux. »

3. « N'était-ce point Platon, cet artiste de la pensée, qui l'avait analysé le

pourrait la contempler, pris alors de transports passant toute mesure imaginable ; une beauté inaltérable, éternelle, marmoreenne que rien ne saurait entamer, flétrir ni ravager et qui, contrairement à la beauté visible, n'est pas destinée au déclin.

De sa beauté à ravir l'âme, Dorian n'est pas d'emblée conscient et ceci en dépit des éloges réitérés de Basil dont il se moque (p. 85). L'influence subtile qu'il exerce sur lui n'est pas réciproque et Basil a l'impression d'avoir donné son âme à quelqu'un pour qui il n'est qu'une « fleur à la boutonnière » (p. 66), un ornement passager, quelque chose qui flatte simplement sa vanité. C'est seulement lorsque Lord Henry jugera que le tableau est une œuvre d'art admirable et un portrait admirablement ressemblant (p. 85) que Dorian Gray se reconnaîtra pour la première fois dans son portrait et sera envahi comme par une révélation du sentiment de sa propre beauté.

Lord Henry, par l'influence redoutable exercée dès le premier instant de leur rencontre, éveille Dorian à la conscience de lui-même et de sa beauté, à celle de sa souveraineté qui ne requiert aucune explication, car elle est de droit divin et « la merveille des merveilles » (p. 81). Mais il l'éveille aussi à la conscience de sa caducité en l'invitant à cueillir les roses de la vie¹ avant que jeunesse et beauté – les seuls biens précieux – ne s'en viennent à décliner : « Ce que donnent les dieux, ils ont tôt fait de le reprendre. Vous ne disposez que de quelques années pour vivre réellement, parfaitement et pleinement » (p. 90).

Lord Henry joue le rôle du diable et du serpent : par ses paroles vénéneuses, enjôleuses, par sa voix et ses mains mélodieuses, il fascine Dorian, le subjugué et l'hypnotise, excitant en lui pour la vie une curiosité insatiable, vorace, jusqu'alors non éprouvée, un appétit furieux de savoir qui ne fera que croître à mesure qu'il trouvera à se satisfaire : plus il en saura, plus il désirera en savoir (p. 239). Il s'ingénie à lui faire goûter le fruit défendu de l'arbre de la connaissance. Comme dans le *Livre de la Genèse* parodié, la scène primitive de la séduction se passe en effet dans un jardin – celui de Basil (qui tel Dieu

premier ? N'était-ce pas Buonarrotti qui l'avait gravé dans le marbre multiple d'une suite de sonnets ? » (p. 103).

1. Ronsard est évoqué à plusieurs reprises, dans le texte, même s'il n'est pas directement nommé ni cité.

se trouvera berné par le diable) – un jardin de délices, plein d'arbres, de roses et de lilas, de chèvrefeuilles, de fleurs d'un cytise aux couleurs de miel suave « dont les rameaux frémissants paraissaient à peine capables de porter le poids d'une beauté aussi flamboyante que le leur » (p. 51, début du livre).

Telle l'âme d'un mort tirailé d'un côté par un ange, de l'autre par un démon qui se la disputent¹, celle de Dorian, qui n'a pas encore perdu sa pureté et son innocence, se trouve l'objet de la convoitise de deux hommes qui désirent l'attirer dans des directions opposées : l'un sur lequel lui-même « exerce » une influence, mais qui ne l'a en rien entamé ; l'autre, qui en lui dévoilant le mystère de la vie, s'empare en fait de son âme, et tente de le récréer diaboliquement à son image sous l'effet de sa « mauvaise influence » (et toute influence, reconnaît-il, est mauvaise dans la mesure où elle fabrique un être artificiel vivant d'une vie empruntée aux dépens de l'accomplissement de sa propre nature « ne pensant plus ses propres pensées, ne brûlant plus de ses propres passions », réduite à devenir l'écho de la musique d'un autre et à jouer un rôle qui n'a pas été écrit pour elle).

De ce pouvoir de re-création, par lequel il se pose en rival de Dieu (et de Basil), Lord Henry jouit de façon perverse et jubilatoire : « Il y a quelque chose de terriblement captivant à exercer une influence. Aucune autre activité ne peut s'y comparer. Projeter son âme dans une forme gracieuse, l'y laisser s'attarder un moment, entendre ses propres pensées revenir en écho, enrichies de toute la musique d'une passion juvénile : faire passer son propre tempérament en autrui comme s'il s'agissait d'un liquide subtil ou d'un parfum étrange. Voilà qui est source d'une joie authentique » (p. 102).

Mais une « influence » ne peut jouer que parce qu'elle atteint et éveille une corde secrète que Dorian avait senti seulement vibrer auparavant dans son enfance sans véritablement le comprendre. Elle lui fait prendre conscience de ce qu'il était lui-même sans le savoir, de ce qu'il pourrait réellement devenir : un être plein de passions et de désirs qu'il n'avait pu jusqu'alors qu'accomplir en rêve et que les interdits moraux et

1. On peut voir cette scène représentée dans la prédelle d'Uccello au musée d'Urbino.