

**Création esthétique et réalité chez Auguste de Villiers de l'Isle-Adam,
Oscar Wilde et Gabriele D'Annunzio :
une réponse hybride au dualisme âme-corps**

Erika Padova

Le XIX^e siècle – et, plus en particulier, la deuxième moitié – est une époque difficile à situer du point de vue culturel et social. Nous assistons à la coexistence de mouvements artistiques aux principes quasiment opposés, au bouleversement des hiérarchies sociales et des rapports de pouvoir, et à la mise en cause des croyances traditionnelles. Si le progrès et la science offrent des perspectives nouvelles et fascinantes à l'humanité, ils déclenchent aussi une crise profonde qui concerne l'intellectuel et ses rapports avec l'univers, réel et artistique.

Dans ce cadre social en évolution, nous constatons en effet que le clivage entre le bourgeois et l'artiste se creuse et que ces deux catégories deviennent les emblèmes de deux visages de l'époque. L'un, qui incarne la confiance dans la raison et le visible, l'illusion de la toute-puissance et le matérialisme ; l'autre, qui représente le malaise de l'homme face au vide métaphysique, la volonté de vivre sans renoncer à ses idéaux et le culte de la beauté. Les recherches esthétiques de l'époque témoignent de la tension entre ces deux pôles et de la difficulté des artistes à concilier des pulsions contradictoires et hétérogènes. En effet, ceux-ci sont partagés entre le mépris envers leur temps et le besoin de gagner leur vie en atteignant le succès, ou encore entre l'aspiration à inventer des formes capables de restituer la complexité du monde en devenir et la volonté de les ancrer dans une tradition dont il faut perpétuer la valeur.

Dans cette contribution, nous examinerons *L'Ève future* (1886) d'Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *The Picture of Dorian Gray* (1890) d'Oscar Wilde et *Forse che sì, forse che no* (1910) de Gabriele D'Annunzio¹ afin de montrer comment la rupture de l'unité classique du « Beau », du « Bien » et du « Vrai », qui est l'une des conséquences de la crise de la représentation qui découle de la remise en question du sacré, amène ces auteurs à concevoir de nouvelles formes idéales de nature hybride. Premièrement, nous verrons que dans les romans évoqués l'altérité prend forme dans les personnages, en montrant que leurs créateurs s'aperçoivent de la disjonction de ces trois concepts traditionnellement indivisibles et caractéristiques de l'être idéal ; ensuite, nous observerons que la tentative de recréer l'unité perdue passe par la mise en œuvre d'une autre forme composite dont les particularités sont déterminées par le contexte de l'époque ; enfin, nous tenterons de mettre en avant les questionnements irrésolus dont la nouvelle hétérogénéité est révélatrice.

¹ Auguste de Villiers de l'Isle-Adam 1838-1889, Oscar Wilde 1854-1900, Gabriele D'Annunzio 1863-1938.

L'idéal apparent ou la fin de l'association du « Beau », du « Bien » et du « Vrai »

S'interroger sur le concept d'hybridité signifie se confronter à une notion complexe, qui peut être envisagée de différentes perspectives et dans divers domaines. En dépit de son caractère insaisissable, l'adjectif « hybride », dérivé du latin *hybrida*, qui signifie « bâtard, de sang mêlé », fait songer à ce qui s'écarte de la norme puisque « composé de deux ou plusieurs éléments de nature, genre, style...différents² » ou à ce qui – ayant « une origine, une composition mal définie³ » – est impur et monstrueux. Bien qu'au cours des dernières années « allant dans le sens de l'innovation technologique⁴ » le terme ait été employé avec une valeur positive, il assume encore très souvent une connotation négative, probablement en raison du fait que ce qui s'écarte de la règle nous apparaît obscur, voire dangereux. Les cas d'étude choisis illustrent comment, dans le domaine spécifique de la littérature, la nature hybride peut prendre des formes différentes qui reflètent les deux acceptions du mot et qui répondent aux changements et aux besoins spécifiques d'une époque particulière.

Dans le domaine artistique, au XIX^e siècle nous assistons à une reconfiguration du champ littéraire⁵ qui passe, d'une part, par la progressive émancipation de l'art de toute contrainte morale ou didactique et l'opposition entre « l'art pour l'art » et « l'art social », d'autre part, par l'essor des pouvoirs de l'imagination. Ces deux aspects sont particulièrement évidents dans *L'Ève future*, *The Picture of Dorian Gray* et *Forse che sì, forse che no*, trois romans qui reflètent dans quelle mesure l'ambiguïté engage autant la pratique des auteurs que les formes qu'ils développent. Dans la lignée de Théophile Gautier et Charles Baudelaire, Villiers, Wilde et D'Annunzio partagent l'idée selon laquelle, face à la dégradation du monde réel, l'art seul peut réhabiliter la beauté, raison pour laquelle il ne doit avoir d'autre but que lui-même⁶. En accord avec Gisèle Sapiro, nous constatons que « [l]a séparation entre l'art et la morale est réalisée au nom de deux valeurs, le Beau et le Vrai, qui s'autonomisent par le biais du développement de l'esthétique et de la science⁷ ». Cette disjonction force l'artiste « en quête de soi » à se confronter avec le vide et lui ouvre un nouvel espace d'action où déployer son imagination et repenser son idéal de beauté. Cet idéal, contrairement aux époques précédentes, n'imité pas le réel, mais germe dans les visions du créateur. Carrefour des perceptions issues des

² Voir la définition de « hybride » dans *Le Robert* en ligne.

³ Voir la définition de « hybridité » du *Trésor de la Langue Française* informatisé.

⁴ Rosa Cetro, « Hybride, de la bâtardise à l'innovation technologique », *Revue italienne d'études françaises*, 8/2018, p. 1 [en ligne], disponible sur URL : <http://doi.org/10.4000/rief.1893>, consulté le 23 janvier 2021.

⁵ Concept introduit par Pierre Bourdieu dans son ouvrage *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

⁶ Idée centrale de la théorie de « l'art pour l'art » formalisée par Théophile Gautier dans la Préface à son roman *Mademoiselle de Maupin*.

⁷ Gisèle Sapiro, « Aux origines de la modernité littéraire: la dissociation du Beau, du Vrai et du Bien », *Nouvelle revue d'esthétique*, n. 6, 2010/2, p. 13.

sens et des idées propres à l'individu, l'imagination se révèle donc un instrument essentiel pour sortir de l'impasse et essayer de recréer l'unité classique.

La reconfiguration de l'idéal sous le signe de l'altérité s'accomplit dans les trois romans selon un schéma qui montre des analogies. *L'Ève future* présente l'histoire du lord anglais Ewald, dernier représentant d'une noble lignée, qui tombe amoureux d'Alicia Clary, une danseuse à la beauté divine, mais dont la sottise empêche toute élévation spirituelle. Conscient qu'il ne pourra jamais aimer cette femme ni en aimer d'autres, le protagoniste est sur le point de se suicider quand son ami, Thomas Edison, lui propose un pacte faustien qui les amènera à la création d'une femme-machine spirituellement supérieure à la vivante. Dès le livre I, l'auteur – par le biais de son *alter ego* fictionnel – souligne qu'entre le corps et l'âme de la jeune femme, « ce n'était pas une disproportion qui déconcertait et inquiétait [...] c'était un *disparate*⁸ » :

les lignes de sa beauté divine semblaient *lui* être étrangères ; ses paroles paraissaient dépayées et gênées dans sa voix. Son être intime s'accusait comme en contradiction avec sa forme. On eût dit [...] qu'elle était enfermée, par une sorte de châtement occulte, dans le démenti perpétuel de son corps idéal.⁹

Le lecteur prend conscience de la monstruosité de la danseuse lorsqu'elle est définie comme « une Déesse bourgeoise¹⁰ » parce que, pour Villiers, rien n'est pire que l'esprit bourgeois qu'il prend pour cible tout au long de sa carrière d'écrivain. En effet, de Tribulat Bonhomet à Félix (*La Révolte*), de Virginie (*Contes cruels*) à Alicia, le romancier ne cesse de ridiculiser, à travers son langage soutenu et son sarcasme tranchant, une catégorie d'individus chez qui le manque de sensibilité, le matérialisme et l'hypocrisie sont les signes d'une époque décadente.

De même que l'altérité d'Alicia est la cause de la douleur d'Ewald, la multiplicité d'aspects d'Isabella Inghirami est la source du désespoir de son amant Paolo Tarsis. Dans *Forse che sì, forse che no*, comme dans l'œuvre de Villiers, le lecteur est confronté à une histoire d'amour qui se transforme en drame. Publiée une vingtaine d'années après *L'Ève future*, l'œuvre de Gabriele D'Annunzio présente un système plus simple que les romans précédents de l'auteur, mais les protagonistes ont une psychologie complexe. C'est par exemple le cas d'Isabella, emblème de la femme-fatale et méduséenne car, comme le personnage mythologique, elle « pétrifie » son amant, un pilote d'avion qui à cause de sa passion charnelle n'arrive pas à s'envoler, ni physiquement, ni spirituellement.

Contrairement à Alicia, Isabella est consciente de l'attraction qu'elle exerce sur ceux qui l'entourent et semble prendre plaisir à les faire souffrir. Elle révèle d'abord son côté cruel : « [c]e que vous faites est horrible, Isabella [...]. C'est une cruauté presque brutale, une atroce offense au corps et à l'âme [...]. Que voulez-vous faire de moi ? Voulez-vous me rendre plus

⁸ Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future* (désormais *EF*) [1886] dans *Œuvres complètes*, Édition établie par Alan Raitt et Pierre-George Castex avec la collaboration de Jean-Marie Bellerofoid, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1986, p. 798. Sauf indication contraire, l'italique est de l'auteur.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 804.

désespéré et plus affolé encore ? – Peut-être – répondait la femme, en aiguissant son sourire¹¹ ». Puis son sadisme : « [j]e n'épargnerai jamais aucune souffrance, ni à vous, ni à moi¹² ». Enfin, quand Paolo perd son meilleur ami, elle affiche son égoïsme : « [l]'amour tourbillonna en elle, renversa tout, exaspéré par l'obstacle, enflammé de jalousie contre la grande douleur qui usurpait son pouvoir¹³ ». À cette liste de « défauts » nous pourrions ajouter le fait qu'elle est violente et voluptueuse, prête à tout pour atteindre le plaisir charnel :

Vraiment pour vivre en lui, elle lui creusait la poitrine, elle la lui fouillait, elle la lui rongait sans lui donner de trêve, et elle paraissait parfois s'y encastrer, y refouler et y écraser toute autre chose encore vivante, y détruire toute fibre non accordée à son unisson, et de la plus noire douleur créer la plus claire des voluptés.¹⁴

En accord avec Mario Praz, qui souligne comment, dans le roman de D'Annunzio, tout prend « une apparence de beauté lacérée¹⁵ », nous constatons que les personnages d'Alicia et d'Isabella sont révélateurs du renversement des valeurs qui marque le XIX^e siècle, et notamment du fait que l'exagération et la volupté prennent la place de l'idéalisme, bouleversant le scénario littéraire et exaltant les ambiguïtés inhérentes aux modalités de représentation des figures féminines. De manière différente, elles symbolisent un modèle qui s'écarte de la tradition classique car l'unité parfaite de l'âme pure et du corps idéal laisse la place à la pluralité, à une beauté impure et mortifère.

Si nous observons la réaction des personnages masculins face à l'hybridité de la femme, nous constatons que la monstruosité d'Alicia choque lord Ewald, qui a des difficultés à croire à la coexistence d'éléments de nature si diverse. Il la considère un être quasiment inhumain : « Miss Alicia Clary pouvait prendre, à mes yeux, les insolites proportions sinon d'une absolue nouveauté humaine, du moins du type le plus sombre [...] de ces inquiétantes anomalies¹⁶ », puisque peu à peu il constate avec amertume que « toutes les lois physiologiques étaient bouleversées en ce vivant et hybride phénomène¹⁷ ». Paolo Tarsis, comme le protagoniste de

¹¹ Gabriele D'Annunzio, *Forse che sì, forse che no* (désormais *FCSN*), roman traduit de l'italien par Donatella Cross, Paris, Calman-Lévy, 1910, p. 3-4. Pour la version italienne notre édition de référence est Gabriele D'Annunzio, *Prose di romanzi*, Edizione diretta da Ezio Raimondi a cura di Niva Lorenzini con Introduzione di Ezio Raimondi, Milano, Mondadori, 1989, t. II : « È orribile quel che fate, Isabella [...]. È una crudeltà quasi brutale, un'offesa atroce al corpo e all'anima [...]. Che volete voi fare di me ? Volete rendermi ancor più disperato e più folle ? – Forse – rispondeva la donna, aguzzando il suo sorriso » (p. 521).

¹² *Ibid.*, p. 14 : « Non eviterò mai nessuna pena, né a voi, né a me. » (p. 529).

¹³ *Ibid.*, p. 117 : « L'amore turbinò dentro di lei, travolse tutto, esasperato dall'impedimento, infiammato da una gelosia insana contro quel grande dolore che usurpava il suo dominio. » (p. 604-605).

¹⁴ *Ibid.*, p. 190 : « Veramente ella, per vivere in lui, gli scavava il petto, glielo scerpava, glielo rodeva, senza dargli tregua ; e pareva talora incastrarvisi, serrarvi e schiacciarvi ogni altra cosa ancor viva, distruggervi ogni fibra non accordata al suo tono, e dal più nero dolore volgere la più chiara delle voluttà. » (p. 656-657).

¹⁵ Mario Praz, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle : le romantisme noir*, Paris, Denoël, 1977, p. 436.

¹⁶ *EF*, p. 798.

¹⁷ *Ibid.*, p. 804.

L'Ève future, s'aperçoit qu'il doit s'éloigner d'Isabella, mais cela se révèle très compliqué puisque l'ambiguïté de cette femme le désespère et le fascine en même temps :

Mais l'aurait-il aimée différente ? Quels dons l'attiraient en elle sinon cette multiplicité d'aspects, ce pouvoir de transfiguration, cet art stupéfiant de mentir, mêlé à cette effroyable envie de souffrir, ces masques tragiques alternés avec ces grâces puériles, ces manières d'impératrice et d'esclave, cette fureur armée et cette fragilité sans défense, tous ces contrastes et ces conflits qui la rendaient innombrable comme la concordance discorde des éléments ?¹⁸

D'un être hybride...à l'autre

Les solutions imaginées par Villiers et D'Annunzio présentent plusieurs points de convergence et compliquent ultérieurement l'interprétation de ces deux romans. Dans *L'Ève future*, Thomas Edison convainc lord Ewald d'accepter un pacte faustien qui les amène à construire et animer une Andréide¹⁹, Hadaly, conçue pour être le remède à l'inquiétante et insupportable altérité de la réelle Alicia. Au livre V du roman, Villiers insère une description longue et très minutieuse du corps métallique d'Hadaly et de son fonctionnement, ce qui vaut à l'œuvre l'étiquette de roman de « science-fiction ». Malgré une structure mécanique, l'aspect de la femme est tout à fait naturel, ce qui émerveille Ewald : « [l]a lourdeur ! le modèle ! la carnation même ! [...] N'est-ce pas, en vérité, de la chair que je touche en ce moment ?²⁰ ». La réponse de l'ingénieur – « Oh ! C'est mieux ! [...] La chair se fane et vieillit [...]. Cette copie, disons-nous, de la Nature [...] enterrera l'original sans cesser de paraître vivante et jeune²¹ » – d'une part laisse percevoir sa conviction d'avoir réussi dans son défi au Créateur, d'autre part, fait allusion à l'un des thèmes chers à Oscar Wilde : la beauté et la jeunesse éternelles.

Outre le fait de ne pas être assujettie aux lois naturelles, Hadaly paraît répondre au besoin de spiritualité invoqué par le lord : « à la place de cette âme, qui vous rebute dans la vivante, j'insufflerai une autre sorte d'âme [...] suggestive d'impressions mille fois plus belles, plus nobles, plus élevées²² ». Ainsi, réunissant perfection extérieure et intérieure, elle semble offrir une alternative à la mort. Cependant, il est facile de comprendre que même si le résultat est un être meilleur que l'Alicia réelle, il reste une création hybride. L'altérité d'Hadaly tient au moins à deux facteurs : premièrement, elle est un objet technique pourvu d'âme. Le récit montre, en effet, que l'animation de la machine est possible non seulement grâce aux moyens techniques et à « une projection virile du désir²³ », mais surtout à travers l'intervention d'un

¹⁸ FCSN, p. 194 : « *Ma l'avrebbe egli amata diversa? Quali doni l'attraevano in lei se non quella molteplicità di aspetti, quel potere di trasfigurazioni, quella stupenda arte di mentire mista a quella tremenda voglia di soffrire, quelle maschere tragiche alternate con quelle grazie puerili, quelle maniere d'imperatrice e di schiava, quel furore armato e quella fragilità inerme, tutti quei contrasti e quei dissidii che la rendevano innumerevole come la concordia discorde degli elementi ?* » (p. 659).

¹⁹ Néologisme introduit par Villiers.

²⁰ EF, p. 831.

²¹ Ibid.

²² Ibid., p. 836.

²³ Jacques Noiray, *L'Ève future ou le laboratoire de l'idéal*, Paris, Belin, 1999, p. 146.

esprit féminin mystérieux. Deuxièmement, nous pouvons la considérer comme « un appareil construit de main d'homme destiné à produire un effet de transfiguration²⁴ », ce qui est une manière de définir l'œuvre d'art. À une époque « où il est convenu [...] de disqualifier esthétiquement tout ce qui relève de la technique²⁵ », Hadaly transcende l'opposition entre l'objet technique et l'objet d'art et réaffirme sa dualité. Edison et lord Ewald incarnent, à leur manière, deux nuances différentes de la figure de l'artiste conçu au sens large d'individu hors du commun capable de créer : ils sont « “artiste[s]” par opposition à l'utilitarisme bourgeois²⁶ ».

La sottise d'Alicia empêche le bonheur du lord anglais, de la même façon que la pluralité d'aspects d'Isabella entrave les exploits du pilote Tarsis. En effet, c'est seulement quand il « se libère » d'elle que le héros atteint son objectif et s'envole plus haut que personne ne l'avait fait avant lui. Dans *Forse che sì, forse che no*, comme dans *L'Ève future*, l'épanouissement du protagoniste passe par le refus d'une altérité au profit d'une autre, issue, cette fois-ci, de la fusion entre le corps masculin et les engrenages métalliques de l'avion : « [il] n'avait jamais senti aussi pleinement la concordance entre son engin et son squelette, entre sa volonté adroite et cette force assemblée, entre son mouvement instinctif et ce mouvement mécanique²⁷ » qui « était pour lui comme un prolongement et un accroissement de sa propre vie²⁸ ». Une union qui permet au protagoniste de regagner équilibre et élan vital : « [l]e mouvement des engins n'avait pas de résonance, mais était semblable au mouvement du cœur et des artères, que l'homme n'entend pas quand il est en harmonie avec soi-même et avec l'Univers²⁹ ».

Le cas de *The Picture of Dorian Gray* est légèrement différent. L'intrigue du roman est célèbre : Wilde décrit l'initiation à l'esthétisme et la progressive dégradation morale de Dorian, jeune anglais dont les traits demeurent inchangés malgré les années, alors que le portrait qui abrite son âme se transforme au fur et à mesure que le jeune commet des crimes. Si dans les textes de Villiers et de D'Annunzio, l'ambivalence découle du fait que la réalité moderne devient autant la cible d'une critique sévère que la source d'une résolution possible – puisque ses atouts favorisent la reconstitution de l'unité du Beau, du Bien et du Vrai –, le texte de Wilde met en avant surtout le côté hypocrite, corrupteur et anti-esthétique de la société victorienne. Influencé par les parnassiens et les symbolistes, le romancier montre directement son refus du

²⁴ *Ibid.*, p. 121.

²⁵ *Ibid.*, p. 121-122.

²⁶ Jacqueline Genet, « Le symbole yeatsien dans la mouvance des symbolistes », *Études irlandaises*, n. 24-1, 1999, p. 41.

²⁷ *FCSN*, p. 93 : « non aveva mai sentita così piena la concordanza fra la sua macchina e il suo scheletro, fra la sua volontà addestrata e quella forza congegnata, tra il suo moto istintivo e quel moto meccanico » (p. 587).

²⁸ *Ibid.* : « era come un prolungamento e un ampliamento della sua stessa vita » (p. 587).

²⁹ *Ibid.*, p. 476 : « Il moto dei congegni non aveva risonanza ma era simile al moto del cuore e delle arterie, che l'uomo non ode quando egli è in armonia con sé e con l'Universo. » (p. 865).

réalisme, mouvement dont les principes ne peuvent pas s'accorder avec les idées d'un auteur qui vise la beauté et rien d'autre.

Un deuxième constat s'impose : dans *L'Ève future* et *Forse che sì, forse che no*, à travers la création ou la fusion, nous assistons à la naissance d'un nouvel être susceptible d'en remplacer un déjà existant mais indigne, alors que dans *The Picture of Dorian Gray*, cette substitution ne se vérifie pas. Au début de l'histoire, chez le protagoniste, la beauté intérieure semble accompagner la beauté physique ; ainsi, Dorian est décrit par son ami et peintre Basil comme un remède vivant contre la dégradation des temps :

il définit pour moi les grandes lignes d'une école nouvelle, d'une école qui réunira en elle toute la passion de l'esprit romantique et toute la perfection de l'esprit grec. L'harmonie de l'âme et du corps – comme cela est immense ! Dans notre folie nous les avons séparés l'un de l'autre et nous avons inventé un réalisme vulgaire, une idéalité vide.³⁰

Malheureusement, le jeune homme se laisse bientôt corrompre par les perversités de la société, passant de modèle d'unité et de grâce à esthète effréné et criminel. La mutation du protagoniste en être hybride est due, principalement, à trois facteurs : l'influence de Lord Henry, l'influence du *yellow book* et – élément commun aux trois romans – au chagrin d'amour. Le lascif Henry est très important dans cette œuvre imprégnée d'art et d'esthétisme où le « livre jaune » plusieurs fois évoqué est probablement *À Rebours* de Joris Karl Huysmans. Comme Ewald et Paolo, Dorian doit se confronter avec une déception amoureuse qui le marque profondément : fréquentant les théâtres londoniens, il rencontre Sybil Vane, une jeune actrice dont les qualités d'interprétation font croire au protagoniste qu'il a trouvé l'âme sœur avec qui fuir la grossièreté du réel. Quand Dorian réalise que Sybil a une vision de la vie et des priorités totalement différentes des siennes, il la quitte en montrant pour la première fois les signes de sa transformation :

« Oui », s'écria-t-il, « tu as tué mon amour. Autrefois tu excitais mon imagination. À présent, tu n'excites même plus ma curiosité. Tu ne produis plus le moindre effet. Je t'aimais parce que tu étais merveilleuse, parce que tu avais du génie et de l'intelligence, parce que tu réalisais les rêves de grands poètes et donnais forme et substance aux ombres de l'Art. Tout cela, tu l'as rejeté. Tu es superficielle et sottise. Mon Dieu ! quel fou j'étais d'éprouver de l'amour pour toi ! Quel imbécile ! Tu n'es plus rien pour moi désormais. Je ne te reverrai jamais. Je ne penserai jamais à toi. [...] Sans ton art, tu n'es rien. [...] Qu'es-tu donc à présent ? Une actrice de troisième ordre avec un joli visage ».³¹

³⁰ Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray* [1890] dans *Œuvres*, Édition publiée sous la direction de Jean Gattégno ; Introduction par Pascal Aquien ; Textes traduits, présentés et annotés par Véronique Béghain, Paul Bensimon, Jean Besson *et al.*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1996, p. 358. Pour la version anglaise notre édition de référence est Oscar Wilde, *Complete Works*, Introduction by Merlin Holland, London, Harper Collins, 2003 : « he defines for me the lines of a fresh school, a school that is to have in it all the passion of the romantic spirit, all the perfection of the spirit that is Greek. The harmony of soul and body – how much that is! We in our madness have separated the two, and have invented a realism that is vulgar, an idealism that is void. » (p. 24).

³¹ *Ibid.*, p. 432 : « “Yes”, he cried, “you have killed my love. You used to stir my imagination. Now you don't even stir my curiosity. You simply produce no effect. I loved you because you were marvellous, because you had genius and intellect, because you realised the dreams of great poets and gave shape and substance to the shadows of art. You have thrown it all away. You are shallow and stupid. My God ! how

La beauté physique de Sybil ne lui suffit pas : il rêve d'une vie esthétique et, lorsqu'il s'aperçoit qu'elle n'a aucun talent, son illusion s'effondre. À partir de ce moment, il commence à agir sans aucune préoccupation morale, afin de satisfaire son désir hédoniste d'éprouver constamment de nouvelles sensations. Les analogies avec le discours d'Ewald ne manquent pas, mais la réaction à l'hybridité féminine est très différente : le héros romantique songe au suicide, alors que l'esthète égoïste et impitoyable, ne croyant plus à l'amour, vise uniquement la recherche du plaisir.

Nous avons choisi de ne pas suivre l'ordre chronologiques des œuvres puisque les histoires de *L'Ève future* et de *Forse che sì, forse che no* témoignent surtout de la disjonction du Beau et du Bien, alors que dans *The Picture of Dorian Gray* il y a une double dissociation : celle du Beau et du Bien, mais aussi celle du Beau et du Vrai. En effet, le lecteur prend peu à peu conscience que l'être humain Dorian n'est qu'un simulacre vide, puisque c'est dans le portrait que vit son âme et que s'affichent les signes de son involution. Le jeune homme est partagé entre son corps et sa représentation. Complètement enivré par les plaisirs issus de comportements pervers, comme Isabella, il ne se soucie pas des conséquences de ses actions : « [p]arfois le mal n'était plus à ses yeux qu'une méthode lui permettant de réaliser sa conception de la Beauté³² ». Au fil des années, les gens s'aperçoivent de la conduite morale discutable de Dorian, mais personne n'ose l'accuser parce qu'il est considéré trop beau pour être « méchant » : Wilde insiste beaucoup sur l'importance de l'apparence dans l'Angleterre victorienne puisque cela le concerne personnellement. Les traits physiques du protagoniste ne changent pas : ayant vendu son âme, il paraît échapper – comme Hadaly – aux lois naturelles, mais il réalise bientôt que ce pacte le condamne à porter, voire à être, un masque. Le chef d'œuvre de Basil devient toujours plus méconnaissable car « [l]a vie intérieure s'était mystérieusement animée et la lèpre du péché dévorait lentement le portrait³³ », qui, reflétant la nature du nouveau Dorian, témoigne que désormais « [l]a laideur était l'unique réalité³⁴ ».

*

L'hybridité et ses limites : des questionnements ouverts

L'Ève Future, *The Picture of Dorian Gray* et *Forse che sì, forse che no* sont des romans complexes qui mettent en scène le drame vécu par l'individu d'exception au tournant des XIX^e et XX^e siècles. Celui-ci, déçu et intolérant – comme Ewald – face à la nature de ses

mad I was to love you ! What a fool I have been ! You are nothing to me now. I will never see you again. I will never think of you. [...] Without your art you are nothing. [...] What are you now ? A third-rate actress with a pretty face" » (p. 72).

³² *Ibid.*, p. 489 : « *There were moments when he looked on evil simply as a mode through which he could realise his conception of the beautiful.* » (p. 109).

³³ *Ibid.*, p. 499 : « *Through some strange quickening of inner life the leprosy of sin were slowly eating the thing away* » (p. 116).

³⁴ *Ibid.*, p. 526 : « *Ugliness was the one reality* » (p. 135).

contemporains, cherche à éviter la douleur issue du contact avec le monde en se réfugiant dans un univers dont il est le maître – comme Edison. Cet éloignement est compliqué – voir la difficulté de Paolo à quitter Isabella – parce qu'il reste un être social sensible aux *stimuli* extérieurs. Convaincu de pouvoir rivaliser avec la nature, l'individu hors du commun est confronté au risque de perdre contact avec le réel et de se perdre – ce qui arrive à Dorian – lorsqu'il trahit ses propres principes.

Dans ces œuvres où, paradoxalement, l'ambiguïté constitue un gage de cohérence, nous constatons que l'imagination des auteurs les amène, en dépit d'un léger écart générationnel et de cadres culturels divers³⁵, à des choix similaires dans la tentative de poursuivre la quête de l'idéal et de le représenter. En effet, Villiers, Wilde et D'Annunzio, « âme[s] malade[s] d'infini dans une société qui ne croit plus qu'aux choses finies³⁶ », choisissent des formes qui restent ancrées dans leur époque, mais qui en même temps s'en éloignent. Ainsi, la femme-machine Hadaly a l'aspect de la vivante Alicia et l'âme rêvée par ses créateurs ; la transformation en homme-avion permet à Paolo l'expérience d'une fusion charnelle non douloureuse ; et le tableau vivant de Dorian affiche à quel point la frontière entre la vie et l'art est floue.

En particulier, nous observons que le remède conçu contre la difformité dangereuse, symptomatique de la laideur de l'âme moderne, est constitué par un nouveau modèle de beauté auquel l'altérité n'est pas étrangère. Les achèvements ambigus des trois romans montrent que la « nouvelle » hétérogénéité est révélatrice d'une série de questionnements qui demeurent irrésolus, tels que le rapport entre la puissance et les limites humaines, la tradition et la modernité, le triomphe et la critique de l'esthétisme. Dans le but de faire converger l'art et la vie, Villiers, Wilde et D'Annunzio comprennent qu'à leur époque « le corps n'est ni entièrement naturel, ni entièrement culturel³⁷ » et, grâce à leur imagination, ils parviennent à donner forme à un idéal dont la nature est forcément hybride.

Erika Padova
Université Grenoble Alpes, UMR Litt&Arts

³⁵ Influencés par les courants artistiques français et fascinés par le climat culturel de la France, Wilde et D'Annunzio y séjournent souvent et longtemps. Il est cependant important de rappeler les milieux sociaux dont ils proviennent : Wilde naît en Irlande et se forme artistiquement dans l'Angleterre victorienne ; D'Annunzio est originaire d'une zone rurale – les Abruzzes – de l'Italie, pays qui pour diverses raisons historiques et sociales est culturellement un peu en retard sur les autres pays européens.

³⁶ Jules Barbey d'Aurevilly, recension du roman *À Rebours* de Joris-Karl Huysmans, parue dans *Le Constitutionnel*, le 29 juillet 1884.

³⁷ Bernard Andrieu, « La clinique trans-spécifique des hybrides : humains ou non humains ? », *Psychologie clinique*, n. 49, 2020/01, p. 121 [en ligne], disponible sur URL : <https://www.cairn.info/revue-psychologie-clinique-2020-1-page-114.htm>, consulté le 7 février 2021.