

Daniel Grenier  
Université du Québec à Montréal

## À qui la faute? Une lecture de la pratique analytique évolutionniste

**E**n 2011, Joseph Carroll consacre un article à *Wuthering Heights*<sup>1</sup>. Il s'ouvre sur l'idée maîtresse que même si le roman d'Emily Brontë, selon les chercheurs, résiste à toute interprétation réductrice, il est possible d'en « pénétrer le mystère » une fois pour toutes : « Il n'est pas obligatoire de laisser le roman de Brontë dans la catégorie des mystères impénétrables<sup>2</sup>. » Symptomatique du travail de Carroll et de ses collègues, cette prétention absolutiste, quasi téléologique, qui cherche à déterminer la vérité d'une œuvre afin d'en dégager une interprétation définitive, se reflète un peu partout dans les analyses littéraires d'influence darwiniste. Bien qu'elle ne soit pas aussi prégnante

---

1. Emily Brontë, *Wuthering Heights*, London, Puffin, 2009, 484 p.

2. Joseph Carroll, « The Cuckoo's History; Human Nature in *Wuthering Heights* », *Reading Human Nature*, Albany, State University of New York Press, 2011, p. 110 [je traduis].

chez tous et toutes, cette ambition est facilement discernable dans les écrits de Brian Boyd et ceux de Jonathan Gottschall, par exemple. Chez Carroll (prétendant au titre de « darwiniste littéraire en chef », dans la mesure où il s'occupe pour l'instant de faire l'histoire du mouvement et d'en évaluer la portée à l'intérieur du monde universitaire), elle se décline surtout à la manière d'une argumentation double qui viendrait synthétiser à la fois les erreurs interprétatives du passé sur un texte donné (les égarement poststructuralistes par exemple) et le rapport de celui-ci à la nature humaine telle que conçue à travers la théorie de l'évolution par les voies de la sélection naturelle de Charles Darwin.

Carroll travaille dans l'optique de trouver ce qui est fondamentalement « humain » afin d'en soutirer une « vérité ultime », qui irait bien au-delà des contingences sociohistoriques investies par le texte et auxquelles celui-ci est soumis. Sa lecture évolutionniste prend en considération ces contingences, mais elle les dépasse. Comme il l'explique dans l'introduction de son article sur *The Picture of Dorian Gray*<sup>3</sup>, auquel je m'intéresserai en particulier ici :

Une critique darwiniste de *Dorian Gray* reconnaîtrait la façon dont toutes ses figurations symboliques — sexuelles, religieuses et philosophiques — sont culturellement et historiquement conditionnées, mais elle identifierait également la façon par laquelle ces figurations culturellement conditionnées organisent les dispositions élémentaires, ancrées biologiquement, de la nature humaine<sup>4</sup>.

Ainsi, une critique darwiniste se chargera-t-elle de révéler ce qui se cache à l'intérieur d'un roman comme *The Picture of Dorian Gray* d'Oscar Wilde. Sous des comportements ou des figurations symboliques socio-culturellement teintés se trouvent en fait des dispositions

---

3. Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, Twin Cities, University of Minnesota Press, 2007, 310 p.

4. Joseph Carroll, « Aestheticism, Homoeroticism, and Christian Guilt in *The Picture of Dorian Gray* », *Reading Human Nature*, p. 93. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention JC. Toutes les traductions tirées de cet article sont les miennes.

biologiques influencées par l'évolution de l'humanité qui permettent d'expliquer non seulement ces mêmes comportements, mais également la façon dont un écrivain comme Oscar Wilde les mettra en scène, entre autres en distillant les conflits de sa personnalité à travers la psychologie de ses divers protagonistes.

Dans les pages qui suivent, j'analyserai l'article de Joseph Carroll afin d'en exposer les failles et les présupposés idéologiques les plus flagrants. Mon argumentation accompagnera la sienne au fur et à mesure et tentera de répondre à ce qu'il avance et aux conclusions qu'il tire. Il est difficile de ne pas réagir fortement (*instinctivement*, dirait-il) aux propositions « darwinistes » de Joseph Carroll, non seulement dans son appel à réduire l'ensemble des complexités d'une œuvre à ce qu'elle peut nous apprendre sur l'humanité en tant qu'espèce dotée de réflexes adaptatifs, mais aussi à subsumer les différents départements de l'université afin de réunir sciences et humanités sous un même projet commun et omnipotent<sup>5</sup>.

Ces buts avoués sont peut-être nobles au demeurant, opposés qu'ils sont aux dérives obtuses d'une certaine critique issue du postmodernisme, et exacerbés par une réelle frustration face aux divisions arbitraires des facultés et du manque de communication entre les départements, mais ils sont clamés dans un langage si emphatique et si venimeux qu'on a peine à les prendre au sérieux. Et comme on peut le constater dans un article comme « Aestheticism, Homoeroticism, and Christian Guilt in *The Picture of Dorian Gray* », entre la théorie de l'évolution et la pratique de l'analyse littéraire, il y a un fossé au-dessus duquel le pont reste encore à construire.

---

5. « Ses plus ambitieux adhérents n'entendent pas se contenter de n'être qu'une autre "école" ou "approche." Ils visent un changement fondamental du paradigme à l'intérieur duquel les études littéraires sont menées présentement. Ils veulent établir un nouvel alignement entre les disciplines et ultimement subsumer toute autre approche possible des études littéraires. Ils se rallient à l'appel à la "consilience" de toutes les branches du savoir, lancé par Edward O. Wilson. » (Joseph Carroll, « An Evolutionary Paradigm of Literary Study », *Style*, vol. 42, n° 2-3, été 2008, p. 5 [je traduis]) Au sujet des ambitions globalisantes des darwinistes littéraires et des moyens mis en œuvre pour y arriver, voir l'article de William S. Messier.

## Homo-érotisme et esthétisme

Dès les premières lignes de son article, Carroll concède que *Dorian Gray* est une œuvre complexe résistant à une analyse darwiniste. L'homo-érotisme présent partout, dans le style jusque dans les personnages (Carroll parlera même de l'« orientation sexuelle » du roman), ainsi que les deux visions du monde compétitives qui s'affrontent dans le récit, soit l'esthétisme dérivé de la pensée de Walter Pater et le christianisme classique, empêchent le critique d'appliquer des concepts évolutionnistes de base sur les motivations des personnages, du moins en surface. En effet, « aucune de ces visions ne correspond très clairement à la structure conceptuelle quasi darwinienne implicite dans la majorité des fictions réalistes et naturalistes » (JC, p. 91). Prenant comme point de référence une fiction naturaliste qui serait plus encline à intégrer les concepts de la théorie de l'évolution — tels les besoins reproductifs, les instincts naturels et génétiques, etc. — Carroll cherchera donc à prouver que, malgré ces obstacles, une analyse darwiniste du roman d'Oscar Wilde est tout de même possible, voire souhaitable, puisqu'elle sera la seule en mesure d'expliquer enfin correctement l'ambiguïté profonde de l'œuvre et de l'auteur par rapport à ses personnages. Autrement dit, pour Carroll, si une œuvre ne met pas en scène des personnages démontrant des comportements reproduisant des traits psychologiques fondamentaux de la nature humaine (ce qu'il prétend retrouver dans la plupart des romans d'allégeance naturaliste et réaliste), c'est tout simplement parce que cette œuvre met en scène des personnages *luttant* contre ces mêmes traits (j'hésite à écrire « pulsions », sachant à quel point les darwinistes littéraires s'opposent au vocabulaire psychanalytique), qui existent en eux comme en nous tous, comme s'ils étaient nos égaux, des personnes de chair et d'os.

À première vue, le livre de Wilde, publié à un moment charnière de l'histoire de la littérature anglaise, est donc un affront à la théorie de l'évolution, mais son message sous-jacent de culpabilité où s'expriment implicitement des sentiments immoraux viennent en fait confirmer les idées de Darwin. Au-delà des recherches récentes qui ont été entreprises au sujet des représentations de l'homosexualité présentes

dans le texte, que Carroll désavoue pour leur côté « liberationist » s'attardant exclusivement à l'aspect positif de l'homosexualité, il entend produire une étude des effets de l'homosexualité de Wilde lui-même sur la structure significative de son roman. Précisant qu'il laissera de côté la polémique à savoir si l'homosexualité est une fonction adaptée de l'évolution de l'espèce humaine ou non, Carroll décline ainsi, dans une logique syllogistique étonnante, la trajectoire de son raisonnement :

En soupesant les effets de l'homosexualité de Wilde sur la signification du roman [...] j'insisterai plutôt sur une comparaison du caractère psychologique des relations homosexuelles et hétérosexuelles. En analysant le conflit entre l'homo-érotisme et l'éthos chrétien, tel que conçu par Wilde, je me réfère à une conception darwinienne des différences sexuelles évoluées typiques à l'espèce, et j'établis un lien entre homo-érotisme et psychologie sexuelle masculine et entre éthos chrétien et caractère maternel féminin. J'avance que Wilde associe esthétisme avec homo-érotisme et qu'il oppose les deux à l'idée de liens affectifs durables et d'amour altruiste. En tant qu'esthète uniquement dévoué aux plaisirs sensuels, le protagoniste de Wilde répudie l'idée de liens affectifs, et c'est cette répudiation qui produit le sentiment de culpabilité et d'horreur dans lequel le roman culmine. (*JC*, p. 91-92)

L'outil d'analyse principal dont le critique se servira, afin de vérifier cette hypothèse selon laquelle Dorian Gray est en réalité obsédé par la culpabilité causée chez lui par l'association psychologique entre esthétisme et homo-érotisme, est un ouvrage de l'anthropologue américain Donald Symons publié en 1979, intitulé *The Evolution of Human Sexuality*<sup>6</sup>. Dans cette étude séminale, Symons consacre un chapitre aux comportements et habitudes chez les homosexuels et les compare à une « norme » hétérosexuelle qu'il définit par la loi des moyennes (« averages »). Carroll utilise les données recueillies par Symons afin de démontrer que les homosexuels en général, parce qu'ils ont un comportement sexuel typiquement mâle non soumis à (ou si

6. Donald Symons, *The Evolution of Human Sexuality*, New York, Oxford University Press, 1979, 358 p.

on veut, réglementé par) une contrepartie femelle, ont une tendance beaucoup plus marquée à la promiscuité :

Les mâles peuvent tirer profit, au plan reproductif, de la promiscuité et des rencontres sexuelles fortuites, et la psychologie sexuelle masculine est plus sujette au sexe sans attache. Les femelles tirent surtout profit du choix d'un mâle possédant des ressources matérielles suffisantes et prêt à investir celles-ci dans le support soutenu de la femme et de son enfant. Les hommes ont une tendance à la promiscuité; les femmes recherchent des relations à long terme. En moyenne, les hommes sont adaptés à privilégier la jeunesse et la beauté chez une partenaire, et en moyenne, les femmes sont adaptées à privilégier le statut et les ressources chez un partenaire. [...] Dans les communautés homosexuelles, explique Symons, le désir masculin pour la promiscuité n'est pas contraint d'atteindre un compromis avec la disposition féminine envers les liens à long terme. Il en résulte que les communautés homosexuelles mâles produisent une culture de la promiscuité. (JC, p. 99)

Étroitement liée à ces explications d'ordre scientifique, on retrouve l'idée (fondamentale pour toute analyse de type darwiniste qui répudie les quarante dernières années de stérile « textualisme ») selon laquelle le texte reflète la vie de l'auteur. En effet, *The Picture of Dorian Gray* ne saurait être compris en tant qu'œuvre complexe et ambiguë en dehors de l'influence que l'homosexualité de Wilde projette sur le texte. Sa propre ambivalence par rapport à son orientation sexuelle se reflète dans les personnages, à travers la psychologie desquels il distille et diffracte sa pensée personnelle :

Afin d'avoir accès à une compréhension réelle de la structure symbolique profonde du roman, il faut combiner la reconnaissance de la profonde subjectivité humaine avec la reconnaissance des sentiments conflictuels de Wilde à propos de sa propre homosexualité. (JC, p. 93)

Wilde ne disait-il pas lui-même que Basil, Dorian et Lord Henry étaient les trois parties irréconciliables de sa personnalité? Basil était ce qu'il croyait être, Dorian ce qu'il aurait aimé être, et Lord Henry ce que les gens croyaient qu'il était. Afin de corroborer ces paroles de l'auteur

et d'y appuyer son analyse des personnages, Carroll a recours à une source non teintée par les dérives postmodernes :

Écrivant à une période précédant l'exclusion poststructuraliste de la « profonde subjectivité humaine », Barbara Charlesworth offre une formulation succincte à cette vision du roman. « Wilde, encore plus consciemment que la plupart des écrivains, se divisait en plusieurs personnages et voyait en chacun d'eux une partie de lui-même, actuelle ou potentielle [...] ». (JC, p. 94)

L'ouvrage de Charlesworth cité ici date de 1965, un âge d'or pour Joseph Carroll, cette époque lointaine qui précède l'arrivée dans les universités de la *French Theory* et autres écoles de pensées formalistes qui ont chassé l'homme, l'humain et sa « profonde subjectivité », hors de ses livres afin de se concentrer sur l'objet vide et sans vie qu'est le texte. Le darwinisme littéraire, lui, se concentre sur l'essence d'une œuvre, c'est-à-dire sa signification profonde en lien avec l'humain qui la compose et l'humain qui la reçoit :

Les conditions régissant une critique évolutionniste ne sont pas des abstractions métaphysiques, des concepts sociaux ou psychologiques, ou des principes formalistes. Les conditions sont les besoins urgents et les puissances motrices de la vie — la survie, la reproduction, la filiation, l'affiliation sociale, la dominance, l'agression et les besoins de l'imagination<sup>7</sup>.

Ces précisions sont intéressantes car elles permettent de bien comprendre où se situe un des maillons faibles de la critique évolutionniste. C'est entre autres en spécifiant qu'il ne s'encombre pas de « principes formalistes » que Carroll peut parler de l'aspect « luxuriant et sensuel » de l'incipit sans jamais justifier ce jugement autrement que par l'abondance de fleurs mentionnées. Il est plus qu'évident que Carroll, en désignant quelque chose d'aussi précis que la luxuriance et la sensualité d'un style, prend pour acquis tout un pan de la critique formaliste et textualiste qui s'est penchée sur *The Picture of Dorian*

7. Joseph Carroll, « An Evolutionary Paradigm for Literary Study », *op. cit.*, p. 30.

*Gray* avant lui et qui en a décortiqué chaque mot, chaque phrase, chaque paragraphe : « *Dorian Gray* possède une intrigue hétérosexuelle [...] mais la liaison prétendument hétérosexuelle avec Sybil relève d'un caractère purement esthétique, et l'atmosphère de l'histoire est saturée de sentiment et de style homo-érotique. » (JC, p. 94)

À aucun moment dans l'article nous explique-t-on ce que peuvent bien vouloir signifier une ambiance et un style homo-érotique en termes évolutionnistes ou darwinistes. En effet, quels sont les outils grammaticaux, syntaxiques, symboliques et autres qui permettent de lier les conceptions de Darwin à un style ou une forme précise d'expression textuelle? Carroll reste silencieux sur cette question, car son projet analytique ne s'empêtre pas de ce genre de détails. Le langage littéraire n'est pas un champ sémantique inépuisable de sens et de contradictions internes, mais plutôt un espace fictif reproduisant le réel à l'intérieur duquel des projections variables de la psychologie humaine entrent en conflit et illuminent des traits primordiaux de l'espèce. L'importance capitale du roman pour lui (sa structure significative profonde) se joue exclusivement sur le plan des affects entre Wilde et ses différents personnages, dans leur incapacité à distinguer correctement entre une morale dictée par leur génétique et une morale influencée par leurs égarements comportementaux :

L'idée voulant que les personnages représentent des aspects de l'identité conflictuelle de Wilde contraste vigoureusement avec l'idée poststructuraliste prétendant que les personnages représentent diverses apories, failles et paradoxes inhérents à la « textualité ». (JC, p. 95)

Ainsi, ce que Wilde cherche à montrer dans son livre est la perte des repères moraux causée par une recherche du plaisir sensuel à tout prix, au détriment des liens affectifs à long terme qui sont à la base de toute relation humaine visant la reproduction de l'espèce :

Darwin nous dit que les humains possèdent un sens moral évolué qui se concrétise dans les liens humains empathiques s'étendant à travers le temps et générant un sens personnel des responsabilités. Lorsque ce sentiment de connexion

humaine est violé, explique-t-il, nous ressentons de la culpabilité et du remord. (*JC*, p. 107)

Dorian Gray est donc un homme qui a perdu son sens des responsabilités en lien avec toute forme d'affection à long terme, et ceci en raison de sa passion pour l'esthétisme et, par extension, pour l'homo-érotisme qui en est une des conséquences dérivées. N'est-il pas flagrant que la culpabilité ressentie par Dorian en voyant son portrait se transformer devant ses yeux, en voyant son portrait vieillir et prendre les traits d'un homme vil et méchant, provient du fait qu'il prend conscience de la perversité de son train de vie? Sa « carrière » infernale et la fonction immonde qu'il occupe en société l'écartent de son rôle moral d'humain décent capable d'affection et d'empathie.

Loin de moi l'idée de nier cette interprétation de l'esprit torturé de Dorian, bien démontrée au cours des chapitres du roman, et qui culmine par son suicide après avoir transpercé la toile d'un coup de couteau (le même avec lequel il a assassiné Basil, son ami et auteur du portrait maudit). Pourtant, même si Dorian se sent effectivement coupable (il se voit coupable, littéralement), je ne serais pas prêt à affirmer que c'est exclusivement en raison de son lien avec une doctrine décadente qui prônerait le plaisir avant les responsabilités et donc l'homosexualité et la promiscuité entre mâles. Bien sûr, Dorian arrive difficilement à accepter d'emblée cette vie de perdition qu'il a choisie, et le tableau qui le représente lui rappelle constamment qu'il est un être abject et méchant, mais là où Carroll ne voit que de l'homo-érotisme, je vois également de l'égoïsme, du narcissisme, de l'hypocrisie, du mensonge, de la trahison, de l'angoisse existentielle par rapport à la vieillesse et à la mort, et au final, je vois aussi un meurtre commis de sang-froid. Après tout, c'est à partir du moment où il commet ce geste irréparable que Dorian n'arrive plus à mener une vie normale. Son comportement en société, durant les quelques années que couvrent le récit, est certes jugé sévèrement par ses contemporains, qui l'accusent de divers crimes immoraux, mais il supporte bien ces accusations. Peut-être a-t-il eu des relations homosexuelles, mais on lui reproche bien d'autres épisodes de sa vie et lui-même ne ressent aucune culpabilité à ce sujet.

Andrew Elfenbein résume bien ce qui frappe l'imagination du lecteur contemporain à la lecture du roman de Wilde : « De nos jours, ce qui frappe le plus n'est peut-être pas tant son homosexualité codée que sa réflexion de la peur de vieillir, encore plus obsédante pour nous que pour les Victoriens<sup>8</sup>. » Cela, bien sûr, et l'extrême violence qui se cache à l'intérieur de Dorian (enfouie sous sa beauté qui semble représenter la pureté pour tous ceux qui le contemplent et l'admirent), une violence toujours prête à surgir.

Durant la scène cruciale du roman où Dorian prend le couteau et tranche la gorge de Basil, on n'assiste non pas tant à une querelle d'amants qu'à la révélation du vrai visage du héros, son hypocrisie dévoilée au grand jour, avec la toile. Au moment où il décide de se débarrasser de Basil, ce dernier vient de *confirmer* ce que Dorian était jusqu'alors le seul à voir dans son portrait : le mal incarné. Pour Dorian, cette confirmation d'un regard extérieur est insupportable car elle vient le mettre face à son égoïsme surpuissant. Il se transforme en meurtrier parce qu'un autre a osé le critiquer. C'est pourtant lui qui a insisté pour que Basil regarde la toile modifiée, pour qu'il puisse voir son âme en perdition telle qu'elle se dessine en pigments rouges et noirs. Mais maintenant que son ami l'approuve dans son constat, il cherche à nuancer son propre jugement et à défendre son humanité : « "Chacun de nous porte l'enfer et le paradis en lui," cria Dorian, dans un grand geste désespéré<sup>9</sup>. »

Ainsi, quand Carroll affirme que *The Picture of Dorian Gray* est d'abord et avant tout le récit d'un homme tourmenté qui poignarde en plein cœur sa « détestable image de soi » (« a loathsome self-image » [JC, p. 108]), l'hypothèse est bien sûr défendable. Il me semble néanmoins réducteur de voir uniquement dans ce geste fatal le désespoir de celui qui tente en vain de résoudre des conflits internes occasionnés par son rapport à une sexualité hors-norme.

---

8. Andrew Elfenbein, « Introduction », Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, *op. cit.*, p. xviii [je traduis].

9. Oscar Wilde, *op. cit.*, p. 155 [je traduis].

## C'est la faute à Pater

Une des thèses principales défendues par Joseph Carroll dans son article est celle de l'influence pernicieuse qu'aurait eue la philosophie de Walter Pater sur Dorian Gray, le menant à une perte des repères moraux qui caractérisent l'espèce humaine. Dorian se débat entre la superficialité de la pensée de Pater et un ethos chrétien rédempteur et le roman exposerait ainsi, dans sa structure significative profonde, l'ambiguïté d'Oscar Wilde face à la doctrine de l'esthétisme et sa propre homosexualité.

Dorian n'est pas tout à fait Wilde, mais il fait partie de lui, et les qualités exemplifiées durant la carrière de Dorian proviennent de deux sources dans l'expérience personnelle de Wilde, la première intellectuelle, la seconde intime, sexuelle. La principale source intellectuelle est la philosophie de l'esthétisme défendue par Walter Pater. La source intime, sexuelle, est la sensibilité homo-érotique qui valorise la jeunesse, la beauté et les plaisirs sexuels éphémères. Pater était lui-même homosexuel, quoique possiblement chaste, et dans l'esprit de Wilde esthétisme et homo-érotisme convergent en un complexe distinct de sentiment et de valeur. La vie de Dorian devient donc une sorte de cas expérimental de la validité de la philosophie esthétisante de Pater au cours duquel l'expérience vient nier la philosophie. (JC, p. 96)

Exposée principalement dans le roman par le biais du personnage de Lord Henry Wotton et de ses épigrammes lancés à Dorian (parfois empruntés directement aux écrits de Pater), qui ont une influence monumentale sur lui, la philosophie de Walter Pater n'est rien d'autre pour Carroll qu'une forme aiguë de solipsisme niant la nature humaine et sa moralité intrinsèque. Utilisant comme source principale de sa dénonciation un extrait de la fameuse conclusion des *Studies in the History of the Renaissance*<sup>10</sup>, parues en 1873, il explique que Pater aborde les humains comme des être isolés et égoïstes pour qui la réalité

10. Walter Pater, *Studies in the History of the Renaissance*, New York, Oxford University Press, 2010, 224 p.

consiste en une série d'impressions sensorielles passagères, ce qui d'après lui est non seulement faux, mais dangereux, comme on peut le constater dans le « experimental test-case » qu'est *The Picture of Dorian Gray*. La philosophie de Pater peut mener l'individu au désastre, puisqu'elle suggère que rien n'a d'importance au-delà de lui-même et de son ego, et la dérive de Dorian en est un exemple parfait et horrifiant.

Il oppose bien sûr cette vision à la conception de Darwin, qui a compris que l'homme n'est pas un être solitaire mais plutôt un animal hautement social pour lequel l'interaction ainsi que la création de liens durables avec ses semblables sont des traits fondamentaux. La philosophie narcissique de Pater nie ces traits et, par le fait même, ne comprend pas la moralité humaine :

En insistant sur le moment unique de la sensation et sur l'ego isolé mais amorphe, Pater élimine les deux éléments centraux de la vie morale — les liens que nous tissons avec d'autres vies et la continuité de l'identité à travers le temps. (JC, p. 97-98)

Se servant de Pater pour critiquer le roman, Carroll oublie que Dorian n'est pas le seul personnage du roman à vivre selon les principes de l'esthétisme et de l'hédonisme. En effet, le jeune homme est surtout le disciple de Lord Henry Wotton et ce dernier ne semble pas du tout ressentir la culpabilité qui ronge Dorian et qui le fait s'enfoncer de plus en plus dans une psychose meurtrière. Bien sûr, Lord Henry est un personnage bidimensionnel, peu fouillé, qui ne sert que de porte-voix à une doctrine fallacieuse, mais n'y a-t-il pas dans son absence totale de « guilt and remorse », dans sa capacité à vivre selon ses principes tout en ne devenant pas un meurtrier, un signe de la complexité fondamentale du récit? En condamnant Pater et sa mauvaise conception de l'homme, Carroll nie la possibilité qu'il y ait autant d'individus que de compréhensions différentes des mêmes préceptes philosophiques, aussi pernicieux et répréhensibles soient-ils d'un point de vue « moral » et « humain ». Dans *The Picture of Dorian Gray*, le simple fait que deux individus réagissent différemment à une même doctrine suffit à complexifier le rapport que le roman entretient avec cette dernière.

Ensuite, qu'en est-il vraiment de cette « doctrine », au juste? Carroll reproche à Pater (et à Lord Henry, son équivalent machiavélique dans le texte) de pousser Dorian vers une fausse idée du développement de soi, indépendante des autres et donc purement égocentrique :

Suivant les idées de Pater, Lord Henry affirme à Dorian que « le but de la vie est le développement de soi. Réaliser parfaitement sa nature — c'est ce pour quoi chacun de nous est ici ». Ce que Pater et Lord Henry n'arrivent pas à comprendre, c'est que le « soi » ne peut être cultivé ou « développé » en l'isolant des relations avec les autres. (*JC*, p. 98)

Affirmer une chose pareille équivaut évidemment à commettre une grave erreur d'analyse en fusionnant le discours d'un être de papier et sa « source » dans la réalité, mais cela équivaut aussi à réduire une pensée philosophique complexe à son aspect doctrinaire et prescriptif. En prétendant que les préceptes hédonistes de Lord Henry sont l'exacte reproduction des observations personnelles de Walter Pater sur l'art et la vie, Carroll refuse de considérer le traitement ironique que Wilde fait subir à la philosophie paterienne, et il insiste en plus sur le fait que celle-ci est effectivement une sorte de manifeste qui dicte une manière de vivre à ses semblables.

Wilde acceptait partiellement la vision de Pater; Dorian Gray représente les dispositions de Wilde à vivre dans une jouissance absorbée et égoïste de pures sensations esthétiques. Mais dans la personnalité de Wilde, ces dispositions entrent en conflit actif et même violent avec le sens des liens sociaux et la continuité de l'identité individuelle. (*JC*, p. 98)

L'antagoniste principal de Dorian, dans l'univers fictionnel du livre, est donc la philosophie de Pater, qui transige par la bouche d'un Lord Henry agissant comme simple porte-voix, sans filtre.

Alors qu'il accorde pourtant une si grande importance à la vie de l'auteur, Carroll n'a manifestement pas cru bon de nous informer que Walter Pater lui-même avait à l'époque jugé durement le roman de

Wilde, ce qui avait mis fin à leur amitié<sup>11</sup>. Dans une critique parue dans *The Bookman* en novembre 1891, Pater en arrivait à la conclusion que l'œuvre de Wilde, bien qu'amusante et brillante sur plusieurs plans, échouait à capter l'essence de l'épicurisme en refusant d'en considérer autre chose que le côté narcissique, dans une simplification navrante de ses enjeux de perfectibilité :

Toujours brillant, ce livre, toutefois, semble mettre de l'avant tout sauf une simple philosophie de la vie pour la classe moyenne — une sorte de théorie épicurienne chic plutôt — et pourtant, jusqu'à un certain point, il échoue en cela; et l'on peut comprendre pourquoi. Un véritable épicurisme vise un développement complet mais harmonieux de l'ensemble de l'organisme de l'homme. Donc, perdre le sens moral, par exemple, le sens du péché et de la droiture, comme le héros de M. Wilde [...] équivaut à perdre, ou à amoindrir, l'organisation, à devenir moins complexe, à passer d'un niveau élevé à un niveau moindre de développement<sup>12</sup>.

Évidemment, cet argument de Pater concernant l'importance de conserver un sens moral élevé afin d'arriver à un « développement harmonieux de l'organisme » n'apparaît pas dans la présentation sommaire que Joseph Carroll réserve au penseur. Occupé à délier les secrets enfouis sous l'homosexualité de tout un chacun et à extirper une vérité darwiniste primordiale (« human nature ») dissimulée sous le langage à haute teneur chrétienne (« soul »; « sin ») de Wilde, le critique évolutionniste lit le texte avec pour mission de le purger de ses mauvaises influences. Par conséquent, les deux formes de discours s'opposant à Pater dans le roman deviennent-elles une seule et même chose :

Wilde n'évoque pas la théorie psychologique de Darwin. Il parle plutôt de « l'âme » et d'un « sens de la dégradation », mais le contenu moral et psychologique de l'imagerie

---

11. Voir Kate Hext, « Pater's Influence », *The Victorian Web*, <http://www.victorianweb.org/authors/pater/hext2.html> (17 juillet 2012).

12. Walter Pater, « A Novel By Mr. Oscar Wilde », *The Bookman*, vol. 1, n° 2, novembre 1891, p. 59-60 [je traduis].

chrétienne de Wilde est interchangeable avec l'analyse naturaliste de Darwin. Wilde est intoxiqué par l'esthétisme de Pater, mais ses propres intuitions lui disent que la conception de la nature humaine de Pater est profondément fautive. (*JC*, p. 107)

En fait, en refusant de s'occuper de la réaction critique de Pater, somme toute anecdotique, mais hautement révélatrice dans le contexte qui nous occupe ici, Carroll passe sous silence un aspect important de la réception de l'œuvre et simplifie à outrance le rapport entre Wilde et son mentor dans la réalité ainsi que la façon dont il l'a traité dans la fiction, qui sont deux univers bien distincts (comme Wilde lui-même n'avait cessé de l'affirmer). De la même façon que Dorian n'est pas Oscar Wilde et ne le sera jamais, Lord Henry n'a rien à voir avec Walter Pater : il en est une caricature grotesque, satanique, et fascinante.

À lire la dénonciation virulente de Carroll, on constate que Pater représente pour lui un précurseur de ce qu'il cherche à éliminer des études littéraires, soit l'indéterminé, la subjectivisation à outrance, les considérations formalistes scabreuses et alambiquées qui nient la réalité de la nature humaine.

Généralisant à partir de son propre tempérament d'esthète isolé et introverti, Pater a développé une philosophie des buts et fins de la vie qui n'est pas conforme avec la nature humaine et qui par le fait même n'est ni adéquate ni fonctionnelle pour la plupart des gens. (*JC*, p. 98)

Pour Carroll, l'esthétisme, l'épicurisme, l'hédonisme tels que véhiculés par les écrits de Pater initient la tradition de l'art pour l'art et de l'obsession du texte au mépris de son lien avec le réel, une tradition qui a culminé dans les départements littéraires des universités à la fin du XX<sup>e</sup> siècle.

## Ce n'est pas la faute à Darwin

Dans un des extraits cités plus haut, Carroll précise que Wilde ne s'exprime pas en termes darwiniens, mais que son registre chrétien

est en fait interchangeable avec la pensée naturaliste de Darwin. Cette affirmation est à retenir parce qu'elle met en lumière un autre des grands oubliés de cette critique évolutionniste qui veut à tout prix se rendre au centre biologique des textes en évacuant toute considération culturelle et sociohistorique : Charles Darwin lui-même et son influence énorme sur l'imagination littéraire et artistique de son époque, jusqu'à aujourd'hui.

Il n'est pas sans intérêt de souligner que les travaux de Gillian Beer et de George Levine sur l'interdépendance de la théorie de l'évolution et de l'imaginaire littéraire victorien, entre autres, ne sont jamais mentionnés dans les articles de Carroll et de ses collègues<sup>13</sup>. Ces deux théoriciens, cherchant à démontrer comment les idées de Darwin informent les textes de ses contemporains, travaillent dans une optique textualiste qui n'intéresse pas les darwinistes littéraires. La nature humaine étant un fait établi et de plus en plus comprise par les sciences comme la psychologie évolutionniste et la biologie, ils la traquent dans n'importe quelle œuvre. Que celle-ci ait été composée avant l'arrivée des connaissances sur l'évolution ou après n'est pas un facteur, puisque les grands écrivains, en bons psychologues et fins analystes, ont toujours eu une compréhension instinctive des traits fondamentaux de leur espèce et c'est à travers un « folk understanding » de la nature humaine qu'ils ont écrit leurs chefs-d'œuvre. Ainsi, *L'Illiade* d'Homère sera-t-elle relue par une critique évolutionniste comme un document historique fiable sur la violence inhérente à l'homme et son besoin de faire la guerre pour s'approprier des femmes dans une logique reproductive<sup>14</sup>.

L'avant et l'après Darwin n'entre pas en ligne de compte, puisque les comportements humains et les traits biologiques fondamentaux qui

---

13. Voir entre autres, Gillian Beer, *Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot, and Nineteenth-Century Fiction*, London, Routledge & Kegan Paul, 1983, 294 p. et George Levine, *Darwin and the Novelists: Patterns of Science in Victorian Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, 334 p.

14. C'est le projet de Jonathan Gothschall, dans son ouvrage *The Rape of Troy: Evolution, Violence, and the World of Homer*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, 236 p.

en constituent la nature sont immuables et n'ont pas changé depuis le Pléistocène : ils nous définissent et ont donc été explorés, consciemment ou inconsciemment, dans la littérature de tous âges. Il ne s'agit que de les trouver : Darwin ne les a pas inventé, il n'a fait que les découvrir.

Malgré la logique indéniable de ces affirmations d'un point de vue scientifique, on ne peut oublier le fait qu'un écrivain comme Oscar Wilde ait été témoin au cours de son existence de la révolution intellectuelle sans précédent (pour la conception que l'homme avait de lui-même) que fut la popularisation de la théorie de l'évolution. Du moins, n'y a-t-il pas là un fait *intéressant* en soi, pour quiconque s'intéresse à la façon dont les idées de Darwin se profilent dans un roman aussi touffu que *The Picture of Dorian Gray*?

Joseph Carroll semble penser que non, pour la simple et bonne raison que, dans une conception de la critique évolutionniste comme la sienne, la pensée de Darwin est une *vérité* universelle et intemporelle, un outil scientifique et empirique d'analyse qu'il s'agit d'appliquer sur les textes pour comprendre leur fonctionnement interne. Par conséquent, la connaissance plus ou moins raffinée de ses écrits que Wilde peut démontrer ici et là n'a pas d'importance. Elle est approximative puisque la manière dont quelqu'un comme Wilde comprend Darwin et l'utilise à des fins esthétiques va à l'encontre de ce qu'avancait ce dernier et de ce que ses successeurs ont confirmé. Bien sûr, à un niveau superficiel de composition, Darwin est là, bien présent, mais il faut aller dans le détail de la psychologie des personnages pour comprendre comment ses découvertes *agissent* sur le texte et comment elles *régissent* les comportements humains mis de l'avant.

Il y a donc un double-foyer de compréhensions darwiniennes qui s'opposent, dans un roman comme celui-ci : la compréhension de Wilde et de son époque d'une part, faussée et inadéquate, et la compréhension de Carroll et des biologistes évolutionnistes, transcendante et omnipotente. Pour Carroll, le premier foyer de compréhension crée une sorte de distorsion malsaine et il est donc justifié de ne pas s'en occuper. Nulle part dans son article ne trouve-t-on mentionné le fait que des

expressions telles « the wild struggle for existence », ou « man as a rational animal », fassent leur apparition (qui plus est dans la bouche de Lord Henry Wotton lui-même). Le vocabulaire évolutionniste qui fait de l'homme un animal doté d'une histoire et d'une préhistoire est pourtant très visible dans le texte, ainsi que dans la façon dont les personnages perçoivent leur rapport au monde. Dorian lui-même n'est-il pas hanté par des images de l'homme moderne et civilisé, se débattant avec sa nature fondamentale, instinctive, sauvage?

La science en général, dans son acception moderne, est omniprésente dans *The Picture of Dorian Gray*, et il est impossible de comprendre le roman en dehors du rôle prédominant qu'elle a joué dans sa conception. Sur un plan sociocritique, il est plus qu'évident que sans Darwin, sans Huxley, sans Spencer, etc., ni Lord Henry, ni Dorian Gray n'auraient pu être créés sous cette forme. Certains historiens et critiques ont même défendu l'idée qu'on ne saurait envisager l'apparition de mouvements esthétiques et sociaux comme les symbolistes et les décadents de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle indépendamment des découvertes scientifiques modernes majeures comme la théorie de l'évolution<sup>15</sup>. Sans l'influence et la confluence des idées de Charles Darwin, *The Picture of Dorian Gray*, est impensable autant comme apex imaginaire de son époque que comme document sur la nature humaine et la compréhension imparfaite que nous avons encore de celle-ci.

Comble de l'ironie, la pensée de Walter Pater, que Joseph Carroll juge responsable de la tournure immorale des événements dans le roman, s'est elle-même abondamment nourrie des enseignements de Darwin et en est indissociable. Une bonne partie de son édifice philosophique est en effet construite sur l'importance du développement et de la stimulation mentale par l'art, un des principaux éléments permettant de cultiver la formation de communautés et de créer des liens affectifs puissants, comme l'écrivait Darwin dans *La filiation de l'homme* :

---

15. Voir notamment Charles Bernheimer, *Decadent Subjects; The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy, and Culture of the Fin de Siècle in Europe*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2002, 233 p. L'essai « Decadent Naturalism / Naturalist Decadence » (p. 56-103) est particulièrement éclairant à ce sujet.

On estime généralement et à juste titre que les facultés morales ont une valeur plus élevée que les facultés intellectuelles. Mais n'oublions pas que l'activité de l'esprit dans le rappel vivace d'impressions passées est l'une des bases fondamentales, quoique secondaires, de la conscience. Cela fournit l'argument le plus fort pour éduquer et stimuler de toutes les manières possibles les facultés intellectuelles de tout être humain. Nul doute qu'un homme à l'esprit somnolent, si ses affections et ses sympathies sociales sont bien développées, sera conduit à accomplir de bonnes actions, et il se peut qu'il ait une conscience assez sensible. Mais tout ce qui rend l'imagination plus vivace et qui renforce l'habitude de rappeler les impressions passées et de les comparer rend la conscience plus sensible, et peut même compenser quelque peu des affections et des sympathies sociales faibles<sup>16</sup>.

Au-delà des conflits moraux et biologiques à la base de la personnalité du protagoniste, lire *The Picture of Dorian Gray* consiste aussi à essayer de comprendre comment une telle citation transige par l'œuvre de Pater et d'autres penseurs de l'époque et se voit ensuite transformée, transfigurée par la fiction au point où elle peut devenir le moteur d'un conte gothique d'horreur asociale tel que *The Picture of Dorian Gray*. Le roman d'Oscar Wilde serait-il donc en réalité un terrain d'expérimentation pour tester les théories de Darwin et démontrer leur insolvabilité?

Il faudrait poser la question à Joseph Carroll. En attendant sa réponse, je continuerai à interroger la littérature et son rapport à l'humanité en fréquentant d'autres avenues, certes moins bien éclairées, mais qui m'offrent des sensations inédites. Cent ans après la publication de *La filiation de l'homme*, William H. Gass écrivait ceci, à propos du rapport entre une œuvre d'art, la réalité, et les personnes que l'on aime :

Ainsi je ne crois pas que le message d'une œuvre d'art lui donne une quelconque valeur sociale durable. Au contraire,

---

16. Charles Darwin, *La filiation de l'homme et la sélection liée au sexe*, traduit par Michel Prum, Paris, Syllepse, 2000, p. 733.

insister là-dessus remplace l'œuvre par son interprétation, une autre manière de lui soustraire sa réalité. Que diriez-vous d'être remplacé par votre dossier médical, par les notes de votre analyste? Ils prennent beaucoup moins de place dans le fichier. L'analogie, me semble-t-il, est précise. Le but de l'artiste devrait être de faire venir au monde des objets qui n'y existent pas déjà, et des objets qui méritent spécialement d'être aimés. Nous rencontrons des gens, nous apprenons lentement à les connaître, nous en choisissons quelques-uns pour nous accompagner dans la vie. Évaluons-nous nos amis selon leur statut social, parce qu'ils brillent dans l'œil du public? Demandons-nous sa signification à notre maîtresse? Calculons-nous l'utilité de notre mari, de notre femme? Trop souvent, bien sûr. Les œuvres d'art sont faites pour être habitées et être aimées, et si nous tentons de les comprendre, nous devrions tenter de les comprendre de la même façon que nous tentons de comprendre n'importe qui — dans le but de *les* connaître mieux, et non dans le but de connaître autre chose<sup>17</sup>.

---

17. William H. Gass, « The Artist and Society », *Fiction and the Figures of Life*, New York, Alfred A. Knopf, 1970, p. 283-284 [je traduis].