

Oscar Wilde, « Le Portrait de Dorian Gray »

« Classiques abrégés », l'école des loisirs, 2009



Les nouvelles Instructions officielles pour la classe de quatrième préconisent explicitement la lecture et l'étude de « récits du XIX^e siècle », et le programme d'histoire des arts invite à centrer la réflexion sur le thème des « ruptures et continuités » en art : *Le Portrait de Dorian Gray*, d'Oscar Wilde, offre donc matière idéale à la prise en compte de ces recommandations.

Si le roman s'inscrit de façon assez naturelle dans le prolongement de la veine fantastique inaugurée par les romantiques et exploitée de façon récurrente dans le cours du XIX^e siècle, il participe d'un essor généralisé des littératures de l'imaginaire qui va nourrir toute la culture populaire du XX^e siècle – le cinéma en particulier. Il manifeste aussi la nouvelle esthétique décadente qui a fait son apparition en France quelque vingt ans auparavant et dont Oscar Wilde, toujours à la pointe du modernisme, a nourri son œuvre. Les critiques anglais, qui réservèrent à l'ouvrage un accueil plus que mitigé, ne s'y trompèrent pas : « *L'auteur fait étalage de ses recherches dérisoires dans les débris abandonnés par les décadents français...* », écrit l'un ; pour un autre, le roman de Wilde n'est qu'« *un récit enfanté par la littérature lépreuse des décadents français* » (articles cités par Daniel Salvatore Schiffer dans sa biographie d'Oscar Wilde, cf. bibliographie). Si donc, par sa thématique, *Le Portrait de Dorian Gray* s'inscrit dans une certaine continuité (ce que montrera notre première séance), il impose à l'Angleterre, par le traitement original de l'intrigue



*Ben Barnes dans le «Dorian Gray» d'Oliver Parker,
sorti en Grande-Bretagne en septembre 2009*

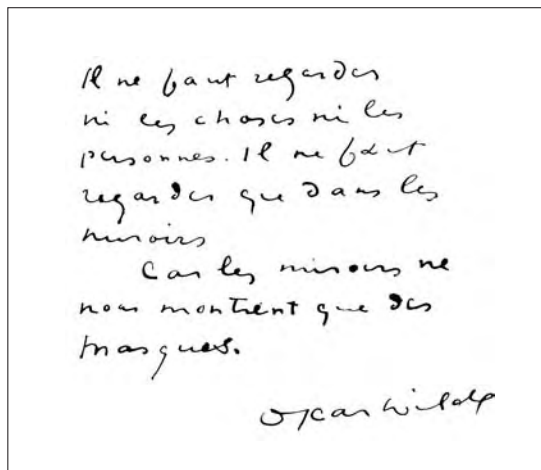
et la mise en scène de personnages hors normes, une esthétique nouvelle qui contrarie fortement la morale victorienne.

Nous procéderons par étapes dans notre approche du roman, de manière à introduire les éléments d'analyse textuelle nécessaires à la compréhension de notre démonstration qui consiste à mettre en avant la dimension fantastique du texte. Les premières séances, qui s'appuient sur l'étude des « focalisations » et l'usage du schéma narratif, ont pour fonction d'alimenter la réflexion conduite dans la séance 7, laquelle synthétise les arguments susceptibles de rattacher l'œuvre au genre fantastique. Les séances 6 et 8 interrogent davantage la portée idéologique d'un roman qui, effectivement, fait référence à la décadence. Il nous semble toutefois difficile d'aborder en détail cet aspect avec des élèves de quatrième, peu au fait des évolutions littéraires; nous nous contenterons donc d'y faire allusion et d'invoquer cette pensée décadente comme signe d'une indiscutable modernité.

Il est préférable, pour une œuvre que des collégiens peuvent trouver, au premier abord, difficile, de demander une lecture cursive, sur laquelle on reviendra ensuite selon les besoins du cours. La traduction et le travail d'abrègement de Boris Moissard autorisent cette démarche. Cette première lecture peut être évaluée par un QCM, dont il convient d'expliquer précisément le fonctionnement aux élèves, souvent déroutés par l'utilisation de points négatifs (rappel: bonne réponse = 1 point; absence de réponse = 0; mauvaise réponse = -1).

Séances	Activités et objectifs
Vérification de lecture préalable	Questionnaire à choix multiples.
Séance 1 1. Situation du roman : biographie d'Oscar Wilde. 2. Le surnaturel dans la littérature anglaise de la fin du XIX ^e siècle.	Rédaction d'une synthèse à partir de sources documentaires multiples. Recherche au CDI guidée par une série d'indices. Définition des différents genres qui font usage du surnaturel.
Séance 2 Lecture analytique d'un extrait du chapitre II, pp. 27-29.	Comprendre comment, par le biais de procédés stylistiques et l'utilisation d'un topos littéraire, l'auteur met en place la tonalité fantastique de l'œuvre.
Séance 3 Étude de la langue : la fonction sujet.	La leçon sur le sujet permettra de synthétiser les connaissances censément acquises, d'initier les élèves à la notion de sujet grammatical (les nouveaux programmes de quatrième mettent l'accent sur l'identification des tournures impersonnelles) et de fournir un outil précieux pour la reconnaissance des « focalisations ».
Séance 4 Comparaison de la narration dans divers extraits du roman.	Comprendre la distinction entre les trois modes de « focalisation », la « focalisation », ou point de vue, se définissant comme le rapport qu'entretient le narrateur avec les personnages qu'il évoque. Interpréter l'utilisation et l'efficacité d'un point de vue particulier.
Séance 5 Schéma narratif de la première partie du roman.	Analyser l'intrigue par l'élaboration d'un schéma narratif et mener une réflexion sur les fondements du découpage obtenu.
Séance 6 Étude du chapitre XI.	Analyser la temporalité au sein de ce chapitre et comprendre en quoi elle manifeste la sensibilité décadente de l'œuvre.

Séances	Activités et objectifs
<p>Séance 7</p> <p><i>Le Portrait de Dorian Gray</i>, un roman fantastique ?</p>	<p>Démontrer que le roman répond à la définition du fantastique élaborée en début de séquence. Réfléchir à la construction de l'ensemble et comprendre en quoi elle renforce la thématique surnaturelle. S'interroger sur les significations du portrait animé.</p>
<p>Séance 8</p> <p>Lecture analytique d'un extrait du chapitre XVI.</p>	<p>Analyser la portée symbolique du parcours du héros, ainsi que l'efficacité de la focalisation interne pour faire partager au lecteur les tourments de ce dernier.</p>
<p>Séance 9</p> <p>Évaluation : sujet de type brevet.</p>	<p>Analyse d'un épisode clé permettant de réinvestir les principales notions littéraires abordées au cours de la séquence. La dictée peut être proposée comme dictée de contrôle ou être préparée.</p>



Autographe d'Oscar Wilde

Test de lecture (QCM)

1. Basil Hallward déclare à lord Henry Wotton qu'il lui est impossible d'exposer le portrait de Dorian Gray parce que, affirme-t-il,

- a. il y a mis trop de lui-même ;
- b. il est lié par un contrat avec le commanditaire du tableau ;
- c. il estime que le public n'est pas prêt à recevoir une telle œuvre.

2. Une discussion avec lord Henry révèle à Dorian Gray la brièveté de la vie. Il réagit en disant : « *Si je pouvais rester jeune, et qu'il vieillisse à ma place ! Pour ce miracle, je vendrais* »

- a. tout ce que je possède ;
- b. mon âme ;
- c. mon père et ma mère ».

3. Lord Henry apprend par son oncle l'histoire de lady Margaret Devereux, mère de Dorian. Son mari s'est fait tuer en duel par un homme de main de

- a. lord Kelso, père de lady Margaret ;
- b. lord Fermor, frère de lady Margaret ;
- c. lord Treadley, amant de lady Margaret.

4. Lorsque Dorian Gray fait la connaissance de Sibyl Vane, elle interprète le rôle de

- a. Cordelia, dans *Le Roi Lear* ;
- b. Isabella, dans *Mesure pour mesure* ;
- c. Juliette, dans *Roméo et Juliette*.

5. Sibyl donne à Dorian Gray le surnom de

- a. « Prince charmant » ;
- b. « Gentil lord » ;
- c. « Noble ami ».

6. Le lecteur apprend, dans le chapitre v, que le « *vieux juif* » qui emploie Sibyl dans son théâtre se nomme

- a. M. Jacob ;
- b. M. Simon ;
- c. M. Isaacs.

7. Le frère de Sibyl, James, s'embarque pour

- a. l'Australie ;
- b. l'Amérique ;
- c. l'Afrique du Sud.

8. Dorian Gray finit par abandonner Sibyl parce que

- a. elle est d'un rang social trop inférieur au sien ;
- b. elle se révèle une mauvaise actrice ;
- c. lord Henry lui montre qu'elle n'est pas aussi belle qu'il le croyait.

9. Après avoir congédié Sibyl, Dorian constate un changement dans le portrait :

- a. les lèvres sont tordues par une nuance de cruauté ;
- b. le regard révèle un air de méchanceté ;
- c. le visage s'est empreint d'une expression menaçante.

10. Dorian Gray apprend la mort de Sibyl par

- a. son employeur, le « *vieux juif*» ;
- b. lord Henry ;
- c. Basil Hallward.

11. Dorian fait transporter son portrait

- a. dans sa chambre ;
- b. au grenier ;
- c. dans la vieille salle d'étude.

12. Dans le chapitre X, Dorian Gray vit la vie d'un héros de roman, un jeune Parisien qui occupe ses loisirs à

- a. s'imprégner de toutes les passions et modes des siècles antérieurs ;
- b. s'exercer avec assiduité à tous les instruments de musiques anciens ;
- c. collectionner les monnaies antiques.

13. Au début du chapitre XII, Dorian Gray rencontre par hasard Basil Hallward, la veille de son :

- a. vingt-neuvième anniversaire ;
- b. trente-huitième anniversaire ;
- c. quarante-troisième anniversaire.

14. Dorian, qui physiquement n'a pas changé, décide de montrer à Hallward le portrait qui, lui, s'est dégradé. Il explique cette dégradation en disant :

- a. « La moisissure a attaqué la toile » ;
- b. « C'est le visage de mon âme » ;
- c. « Vous avez utilisé des couleurs de mauvaise qualité ».

15. Dorian Gray assassine Basil, il

- a. l'étrangle au moyen d'une cordelette ;
- b. lui plonge un couteau sous l'oreille ;
- c. lui offre un verre de vin empoisonné au curare.

16. Pour faire disparaître le corps, Dorian Gray fait chanter un ancien ami :

- a. Alan Campbell ;
- b. Francis Harden ;
- c. Geoffroy Clouston.

17. Dans le chapitre XVI, Dorian Gray se fait conduire dans une ruelle sordide jusqu'à

- a. une maison de prostitution ;
- b. un bar mal famé ;
- c. une fumerie d'opium.

18. En sortant, Dorian est reconnu par James Vane, mais parvient à le persuader qu'il n'est pas à l'origine du suicide de sa sœur

- a. en se faisant passer pour un étranger ;
- b. en lui montrant de faux papiers d'identité ;
- c. en lui montrant son visage qui n'a pas vieilli.

19. James Vane trouve la mort,

- a. victime d'un accident de chasse ;
- b. assassiné par Dorian Gray ;
- c. victime d'une rixe entre matelots, dans un bar.

20. Dorian Gray finit par

- a. brûler le tableau ;
- b. lacérer le tableau avec un couteau ;
- c. recouvrir le tableau de peinture noire.

*Corrigé
du test de lecture*

- 1. a (p. 11)
- 2. b (p. 28)
- 3. a (pp. 34-35)
- 4. c (p. 45)
- 5. a (p. 54)
- 6. c (p. 53)
- 7. a (p. 56)
- 8. b (p. 81)
- 9. a (p. 84)
- 10. b (p. 94)
- 11. c (pp. 115-116)
- 12. a (p. 123)
- 13. b (p. 135)
- 14. b (p. 146)
- 15. b (p. 148)
- 16. a (pp. 162-163)
- 17. c (p. 185)
- 18. c (p. 190)
- 19. a (pp. 209-211)
- 20. b (p. 228)



*Portrait sur faïence d'Oscar Wilde
à la devanture d'un café madrilène © C. R.*

Séance 1.

Situation du roman

On envisagera une séance de deux heures au CDI : les élèves s'intéresseront à la biographie d'Oscar Wilde qui pourra servir, ultérieurement, à éclairer certains aspects du roman, et notamment l'homosexualité latente des personnages. Puis, par une recherche présentée sous forme de « quiz », on montrera en quoi l'Angleterre de la fin du XIX^e siècle a constitué un extraordinaire creuset pour les littératures de l'imaginaire (fantastique, merveilleux, policier, science-fiction...).

Les distinctions que l'on opérera en fin de séance entre merveilleux, fantastique, étrange et science-fiction prennent appui sur les travaux déjà un peu datés, mais toujours pertinents, de Tzvetan Todorov. Il est évidemment inutile de livrer aux élèves cette référence ; le travail effectué peut cependant leur permettre de mettre un peu d'ordre dans ces genres dont ils sont généralement consommateurs (rappelons, pour faire face à une question souvent posée, que l'*heroic fantasy*, dont il ne sera pas question ici, est une forme élaborée de merveilleux.)

I. Biographie d'Oscar Wilde

On donnera pour consigne de lire les « repères biographiques » donnés à la fin de l'ouvrage (pp. 231-235) et de les comparer à une autre esquisse biographique. On pourra recommander, par exemple, le site « L'Encyclopédie de l'Agora » (<http://agora.qc.ca/encyclopedie/recherche.nsf/Recherche>) et inviter à une première réflexion sur la qualité des sources. La tentation « Wikipédia » étant immédiate, on laissera au professeur documentaliste le soin d'expliquer les principes d'élaboration de ces deux encyclopédies en ligne.

On demandera ensuite aux élèves de rédiger une courte synthèse d'environ deux cents mots, dans laquelle devront figurer les moments clés de la biographie de l'auteur et le cheminement de sa production artistique.

On pourra se contenter, au CDI, de faire relever les informations nécessaires à l'élaboration de la synthèse en demandant d'achever le travail de rédaction à la maison.

Exemple de synthèse possible

Né en 1854 dans un milieu aisé, Oscar Wilde fait de solides études au Trinity College de Dublin, puis au Magdalen College d'Oxford, où il reçoit l'enseignement de John Ruskin qui sera pour lui déterminant.

Il commence par écrire de la poésie, encouragé sans doute par un prix littéraire ; ses poèmes sont publiés en recueil en 1881.

Ses premières pièces de théâtre ne rencontrent pas un grand succès, il parvient malgré tout à se faire connaître des milieux littéraires avec la publication de ses contes (*Le Crime de lord Arthur Saville et autres contes*, parmi lesquels « Le Fantôme des Canterville ») et par sa collaboration à divers journaux. Marié en 1884, il aura deux fils.

Le Portrait de Dorian Gray est publié en volume en 1891, mais c'est l'année suivante qu'Oscar Wilde connaîtra la consécration avec *L'Éventail de lady Windermere*. Il poursuit alors une carrière de dramaturge à succès jusqu'en 1895 où, opposé à lord Queensberry dans une série de procès, il est condamné à la prison pour « mœurs contre nature ».

À sa sortie de prison en 1897, ruiné, déshonoré, Oscar Wilde choisit l'exil en France. Il publie la *Ballade de la geôle de Reading* en 1898 et meurt à Paris en 1900.

2. Le surnaturel dans la littérature anglaise de la fin du XIX^e siècle

Sans entrer précisément dans les considérations théoriques, on pourra demander aux élèves de se livrer à un « quiz » au CDI pour retrouver les grands auteurs et les grandes œuvres de la littérature anglaise fin de siècle ayant contribué au développement de l'imaginaire occidental.

On distribuera les indices sur polycopié (*cf.* ci-contre) ; les élèves seront autorisés à utiliser Internet et le fonds documentaire. Le professeur documentaliste les aidera à identifier les références de leurs sources.

Dans un deuxième temps, on leur demandera de mener une courte recherche sur les œuvres signalées par un astérisque, ce qui permettra de répondre à un questionnement.

Les réponses seront synthétisées sous forme de tableau.

Le quiz

A. Il fut l'ami des parents d'Oscar Wilde et a créé un personnage de vampire féminin qui inspirera l'auteur de *Dracula*.

B. Ce mathématicien d'Oxford est aussi le créateur d'un personnage de petite fille qui explore un univers extravagant où les lapins prennent le thé et où les cartes à jouer adoptent des allures inquiétantes*.

C. Il est l'auteur d'un roman devenu culte, publié en 1897. Ce roman, dont le personnage principal incarne pour l'imaginaire collectif l'archétype du vampire, a connu une multitude d'adaptations au cinéma*.

D. Il a imaginé un personnage qui découvre une drogue capable de métamorphoser un être humain. La métamorphose est d'ordre physique, mais aussi et surtout psychologique : l'être ainsi transformé se révèle fondamentalement mauvais. L'auteur de cette œuvre a aussi écrit *L'Île au trésor*.

E. Ami d'Oscar Wilde, il imagine un détective mythique dans un premier roman publié en 1887. Dans un roman postérieur, paru en 1902, il confrontera ce détective à un chien vengeur venu de l'enfer*.

F. Son imagination donne vie à Ayesha, reine d'une civilisation disparue, qui, pendant deux mille ans, attend l'homme qu'elle aime. Il est aussi le créateur du personnage d'Allan Quatermain, qui a inspiré de nombreux films d'aventures.

G. Dans son roman, une jeune femme entre en relation avec une entité mystérieuse, le dieu Pan. Il utilise aussi les croyances du folklore gallois dans des nouvelles inquiétantes, *Les Chroniques du petit peuple*.

H. Il a imaginé le voyage dans le temps, l'homme invisible. Il est aussi l'auteur d'un roman plusieurs fois adapté au cinéma et qui évoque l'invasion de la Terre par les martiens*.

Questions sur les œuvres signalées par un astérisque

- L'univers évoqué dans ces œuvres est-il réaliste ?
- Quels phénomènes surnaturels y trouve-t-on ?
- Les personnages principaux sont-ils étonnés par ces phénomènes ?
- Les phénomènes en question reçoivent-ils une explication rationnelle ?

On pourra comparer les réponses grâce à un tableau présenté sur le modèle suivant :

Titre de l'œuvre ?				
Univers réaliste ?				
Surnaturel ?				
Réactions des personnages ?				
Explication rationnelle ?				
Genre ?				

Réponses (les titres des œuvres à retenir sont soulignés)

A. Joseph Sheridan Le Fanu (1814–1873). D'origine irlandaise, il est l'auteur de romans et de contes fantastiques. Il conçoit notamment la figure de Carmilla, personnage de succube qui exercera sur Bram Stoker une profonde influence.

B. Lewis Carroll (1832–1898) est le créateur d'Alice, qui explore l'univers onirique du pays des merveilles, dans *Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du miroir*. Les deux œuvres ont servi de support au film des studios Disney sorti en 1951. Leurs adaptations en bande dessinée, au cinéma et au théâtre sont innombrables.

C. Bram Stoker (1847–1912) fournit, lui aussi, à l'imaginaire moderne l'un de ses mythes les plus riches. Avec *Dracula* (1897), il invente l'archétype du vampire, que la littérature fantastique ne cessera de réinvestir. Les multiples adaptations cinématographiques de l'ouvrage, du *Nosferatu* de Murnau (1922) au *Dracula* de Coppola (1992), prouvent la vitalité du mythe.

D. Robert Louis Stevenson (1850-1894) est connu pour être l'auteur de *L'Île au trésor* (1883), mais aussi de *L'Étrange Cas du Dr Jekyll et de Mr Hyde* (1886), adapté de nombreuses fois au cinéma. Parmi ces adaptations, on retiendra le film de Victor Fleming avec Spencer Tracy et Ingrid Bergman et, plus récemment, le *Mary Reilly* de Stephen Frears, qui adopte un point de vue original sur l'intrigue.

E. Arthur Conan Doyle (1859-1930) fut l'ami d'Oscar Wilde, qui appréciait particulièrement *Une étude en rouge* (1887), le premier roman mettant en scène la figure de Sherlock Holmes. On sait les rapports conflictuels que Conan Doyle entretiendra avec son personnage puisque, ayant tenté de s'en débarrasser en le tuant dans *Le Dernier Problème* en 1893, il sera obligé de le ressusciter afin de satisfaire ses lecteurs, en proie à une vive émotion. Quant au roman mettant aux prises le détective et un chien vengeur, il s'agit du *Chien des Baskerville* (1902), dans lequel se développe une atmosphère surnaturelle (lande déserte, chien fantôme) qui, évidemment, ne résistera pas aux investigations de Sherlock Holmes.

F. Henry Rider Haggard (1856-1925) a donné naissance à un personnage qui devait inspirer les cinéastes, Allan Quatermain, interprété par Richard Chamberlain dans le film éponyme. Indiana Jones est une figure parodique d'Allan Quatermain. Les romans d'aventures de Rider Haggard tournent au fantastique avec la figure d'Ayesha, reine immortelle qui apparaîtra dans de nombreux romans dont *She* (1887, traduit en français sous le titre de *Elle ou la Source de feu*). Ayesha constitue pour C. G. Jung une parfaite illustration du concept d'«anima» (part féminine et inconsciente de l'homme).

G. Dans *Le Grand Dieu Pan*, Arthur Machen (1863-1947) imagine des contacts entre sa jeune héroïne et une entité primitive, le dieu Pan. Son œuvre, assez peu connue, eut une influence déterminante sur H. P. Lovecraft.

H. H. G. Wells (1866-1946) fut l'un des précurseurs de la science-fiction moderne. *La Machine à remonter le temps*, *L'Homme invisible*, *La Guerre des mondes* sont des romans qui, tous, ont été adaptés au cinéma. On pourra relever deux adaptations mémorables : *La Guerre des mondes* de Byron Haskin (1953) et la version de Steven Spielberg (2005).

Questions sur les œuvres

Titre de l'œuvre ?	<i>Alice au pays des merveilles</i>	<i>Dracula</i>	<i>Le Chien des Baskerville</i>	<i>La Guerre des mondes</i>
Univers réaliste ?	Non.	Oui ; Transylvanie, Londres au XIX ^e siècle.	Oui ; Londres, landes du Devonshire.	Oui ; est de l'Angleterre, Londres.
Surnaturel ?	Phénomènes multiples : animaux parlants, métamorphoses, personnifications d'objets...	Mort vivant, métamorphoses du vampire, télépathie...	Chien fantôme, agent d'une malédiction familiale.	Invasion de la Terre par des créatures venues de Mars.
Réactions des personnages ?	Absence d'étonnement, le phénomène surnaturel est accepté.	Incrédulité, scandale.	Partagées entre crédulité et scepticisme.	Difficultés à admettre l'impensable, puis tentative de résistance.
Explication rationnelle ?	Non, le surnaturel est accepté, il fait partie de l'univers d'Alice.	Non, le surnaturel est difficile à admettre, mais s'impose comme une réalité inhabituelle.	Oui, la créature surnaturelle est une illusion créée par un personnage maléfique.	Oui, les martiens bénéficient d'une technologie plus avancée que celle des humains.
Genre ?	Merveilleux.	Fantastique.	Étrange.	Science-fiction.

3. Quelles conclusions tirer des recherches effectuées au CDI ?

En Angleterre, la fin du XIX^e siècle se révèle un extraordinaire creuset pour les littératures de l'imaginaire. Des personnages comme le Dracula de Bram Stoker, l'Alice de Lewis Carroll, le Sherlock Holmes de Conan Doyle

voient le jour et deviendront de véritables mythes qui vont inspirer littérature et cinéma.

Le surnaturel est exploité sous toutes ses formes, de la plus traditionnelle (le merveilleux déjà présent dans les contes) à la plus novatrice (la science-fiction). Le tableau réalisé permet de définir quatre grands genres qui se nourrissent du surnaturel :

- le *merveilleux*, dans la tradition des contes, expose des événements surnaturels qui n'étonnent pas les personnages dans la mesure où ils font partie de leur univers ;

- le *fantastique*, en tant qu'irruption du surnaturel dans un univers régi par les lois de la physique, est objet de scandale ou de répulsion pour les protagonistes du roman ;

- l'*étrange* s'apparente, dans un premier temps, au fantastique : un événement surnaturel vient troubler l'ordre du monde, mais cet événement finit par recevoir une explication rationnelle ;

- la *science-fiction*, comme l'indique son nom, explique les événements dérangeants par le recours à une science ou à une technologie encore inexistantes.

Séance 2. Lecture analytique d'un extrait

Étude de texte, pp. 27-29, de « Sans répondre... » à « ...ce que bon vous semblera ».

Le chapitre I a été l'occasion d'une longue exposition qui a permis de présenter les trois principaux protagonistes du roman : lord Henry, noble esthète et cynique ; Basil Hallward, peintre d'un certain renom dont le talent est transcendé par la figure d'un jeune modèle, Dorian Gray, qui fera son apparition au chapitre suivant. Ces deux premiers chapitres, avant tout constitués de dialogues, semblent fonctionner selon les principes de l'esthétique théâtrale. Dorian Gray, dont il a été question tout au long du chapitre I et dont le portrait fournit un élément de décor essentiel, fait son apparition pour une ultime séance de pose qui conduira à l'achèvement du portrait en cours.

La scène retenue évoque donc ce moment où Basil Hallward, ayant enfin terminé son œuvre, la soumet au regard critique de ses amis.

I. Le portrait

- a. Est-il décrit ? Quelles réactions provoque-t-il d'abord chez les personnages ?
- b. Comment s'explique la réaction de désespoir qu'il suscite chez Dorian Gray ?
- c. Par quels procédés le tableau est-il personnifié ?

a. On remarquera que, curieusement, à ce moment clé du récit, le portrait n'est pas décrit, mais évoqué indirectement par le biais des réactions qu'il provoque chez les différents protagonistes de la scène.

Pour le jeune modèle, Dorian Gray, il constitue d'abord une révélation : « *Au vu de son portrait, une lueur de joie lui passa dans les yeux, comme s'il se découvrait lui-même pour la première fois* » (p. 27). La phrase introduit le thème du narcissisme, primordial pour la compréhension de l'œuvre. On pourra donner à lire, en conclusion de cette séance, l'épisode d'Écho et Narcisse extrait des *Métamorphoses* d'Ovide, ce qui permettra de présenter une idée que l'on sera amené à développer ultérieurement : le fantastique et la science-fiction se nourrissent de situations et de motifs fournis par les mythes antiques et modernes.

Chez lord Henry, c'est évidemment le sens esthétique qui domine et s'affirme sous la forme de l'un de ces jugements péremptoirs dont il est coutumier : « *Cette toile est l'une des plus belles pièces de l'art contemporain.* » Présent de vérité générale, formule lapidaire, on reconnaît le style de lord Henry qui, immédiatement, souhaite acquérir le tableau : « *Votre prix sera le mien. Il faut que je l'aie* » (p. 27).

On ne pouvait, bien sûr, s'attendre à une réaction de la part du peintre, l'œuvre étant l'aboutissement d'un long travail dans lequel il a, selon ses dires, mis toute son âme. Depuis le chapitre I, le lecteur sait que la rencontre avec Dorian Gray a constitué pour lui l'élément déclencheur d'une inspiration nouvelle, la recherche d'« *un style qui unirait la passion romantique et la perfection classique* » (p. 13). Le personnage, qui vit donc avant tout pour son art, refuse évidemment la proposition de lord Henry puisque le tableau est déjà promis à Dorian Gray.

Ces trois réactions sont néanmoins emblématiques : si lord Henry admire le tableau, c'est en raison de ses qualités artistiques, alors que Dorian Gray, nouveau narcissisme, est fasciné par sa propre image. Quant à Basil, il endosse un rôle de gardien de l'ordre qu'il ne cessera de remplir jusqu'à sa disparition.

b. On comprend pourquoi l'œuvre suscite chez le jeune homme une forme de désespoir. Lord Henry, dans la scène qui précède, s'est livré à un véritable panégyrique de la jeunesse (pp. 24-25) qui a profondément impressionné Dorian Gray. Le tableau lui révèle donc, certes, sa beauté, mais fait aussi resurgir en contrepoint le discours de lord Henry. La fin du premier paragraphe, rédigée en focalisation interne, du point de vue de Dorian, explicite ses pensées : « *Oui, viendrait le jour où son visage se flétrirait, où ses yeux se délaveraient, où sa face s'écroulerait* » (p. 27). Les accumulations (relatives prédictives, adjectifs dépréciatifs) laissent entrevoir un futur inéluctablement dévastateur qui, évidemment, tranche sur le ravissement initial qu'a pu éprouver l'adolescent en découvrant son image.

On pourra montrer qu'à partir de ce moment la figure de l'antithèse travaille tout le texte, opposant l'impermanence et la dégradation à l'intolérable et inaltérable perfection de l'art.

c. Peu à peu, le tableau semble donc prendre vie et s'ériger, dans les discours des personnages, en entité autonome. Il est d'abord, chez Dorian Gray, objet de jalousie : « *Un jour, je serai vieux, horrible, repoussant, tandis que ce portrait n'aura pas pris une ride* » (pp. 27-28). Revient à Basil Hallward le rôle d'explicitement clairement les sentiments du jeune homme : « *Vous n'allez tout de même pas jalouser un objet.* » Mais Dorian persiste dans ce qui s'apparente à un délire de persécution : « *Un jour, il me narguera...* » (p. 28).

La personnification effectuée par le jeune homme assimile le tableau à une créature maléfique, ce que constatant, Basil Hallward s'apprête à détruire l'œuvre avec un « *couteau à palette* » (p. 29). Dorian l'en empêche avec cette étrange réflexion, qui confirme le processus de personnification : « *Basil, non ! Ce serait un meurtre !* » (p. 29). Le dialogue final achève donc, en la formulant, l'identification qui s'est opérée entre l'œuvre d'art et son modèle. Les propos de Basil (« *Je suis charmé de vous voir enfin apprécier mon travail* ») sont immédiatement corrigés par Dorian : « *L'apprécier ? Mais je l'adore [...]. C'est une partie de moi, je le sens* » (p. 29). Ce à quoi le peintre répond ironiquement : « *Eh bien, dès que vous serez sec, verni, encadré, vous serez expédié à domicile* », l'utilisation de la métonymie marquant l'aboutissement de la confusion entre le modèle et son portrait.

La personnification du tableau introduit de façon discrète le thème surnaturel qui, progressivement, va s'affirmer de façon plus explicite. C'est rétrospectivement que l'on est amené à lire cet extrait comme l'élément perturbateur qui marque l'intrusion du surnaturel dans la vie réelle.

2. Le fantastique

- a. *Quel est l'événement surnaturel qui passe inaperçu à première lecture ?*
- b. *Relevez les figures d'intensité. Quelle est leur fonction ?*
- c. *Dans quelle mesure lord Henry incarne-t-il le tentateur ?*

a. « *Si je pouvais rester jeune, et qu'il vieillisse à ma place ! Pour ce miracle, je vendrais mon âme !* » Ces paroles vont très vite se révéler performatives puisque, dès la fin du chapitre VII (p. 84), Dorian constate une altération du tableau qu'il interprète comme la marque de sa première infamie : la cruauté qu'il a manifestée envers Sibyl Vane lors de leur rupture.

On peut rapprocher ces paroles du pacte faustien (on rappellera l'histoire de Faust si besoin est) et constater que, là où Faust fait la rencontre d'une figure diabolique, rien dans notre texte ne signale la présence d'un élément surnaturel. Rien ne semble donc provoquer le surnaturel, sinon la force du désir de Dorian Gray, elle-même proportionnelle au désespoir engendré par les discours de lord Henry..

b. Le narrateur a recours aux figures d'intensité pour traduire la force du désir de Dorian Gray :

- hyperbole : « *Mais lord Henry Wotton, avec son étrange panégyrique de la jeunesse [...], avait foudroyé Dorian Gray* » (p. 27) ;
- métaphores hyperboliques : « *une lame le transperça, une main de glace se posa sur son cœur* » (p. 27) ;
- gradations : « *horrible, hideux, grotesque* » (p. 27) ; « *je serai vieux, horrible, repoussant* » (p. 28).

Ces figures d'intensité traduisent le bouleversement éprouvé par le jeune homme et la violence des sentiments qui agitent son âme.

c. Le personnage de lord Henry est à l'origine de ce bouleversement, il incarne donc, d'une certaine manière, la figure méphistophélique du tentateur.

C'est lui qui est à l'origine des sentiments de Dorian Gray, ce que montre la focalisation interne du début, mais aussi le constat de Basil Hallward, signalant le désespoir du jeune homme : « *Voici votre œuvre Harry, dit amèrement le peintre* » (p. 28).

De plus, lord Henry semble systématiquement approuver les désirs de Dorian contre Basil qui, lui, représente la raison – une interprétation psychana-

lytique sommaire ferait apparaître les trois personnages comme une illustration des instances de l'appareil psychique freudien (lord Henry incarnant l'inconscient, Basil le surmoi, et Dorian le moi).

Le pouvoir de suggestion de lord Henry fait entrer Basil et Dorian en conflit (« *Basil, vous préférez votre art à vos amis* », dit le jeune homme au peintre, page 28). C'est ce même pouvoir de suggestion qui génère leur désaccord lorsque l'artiste, s'appêtant à détruire son œuvre, voit Dorian se précipiter sur lui pour l'en empêcher : « *Ce serait un meurtre !* » (p. 29) s'écrie le jeune homme. La scène préfigure le meurtre de Basil (pp. 148-149) qui, rappelons-le, voyant Dorian Gray pour la première fois, a « *l'étrange sensation de [son] destin en marche* » (p. 12).

La scène analysée est donc bien une scène capitale qui demande à être relue à la lumière des événements ultérieurs. Le surnaturel, à peine suggéré, s'y trouve bien à l'œuvre et le vœu inconséquent du jeune Dorian Gray constitue bien le moteur d'un processus surnaturel dont les ramifications dramatiques et symboliques expliquent, en grande partie, l'attrait exercé par le roman.

Séance 3. La fonction sujet

Dans cette séance, on procédera par étapes afin de raviver les connaissances syntaxiques relatives au sujet et d'aborder la distinction entre sujet grammatical et sujet réel, généralement délaissée avant la classe de quatrième. Les nouvelles Instructions officielles préconisent, pour ce niveau, l'étude de la forme impersonnelle, dont la structure sujet grammatical / sujet réel est l'une des manifestations.

Exercice 1

Support : le début du roman (pp. 7-8) jusqu'à « ... *l'an prochain à Grosvenor* ».

1. Relevez les verbes des deux premières phrases. Quels sont leurs sujets ?
2. À quelles classes grammaticales ces sujets appartiennent-ils ?
3. Relevez, dans la suite du texte, trois sujets inversés. Expliquez les raisons de cette inversion.

Exercice 2

Relevez les sujets des verbes soulignés et identifiez leurs classes grammaticales.

1. « L'étonnant jeune Parisien, héros du roman, lui devint comme une sorte de préfiguration de lui-même, vivant sa propre vie écrite d'avance » (p. 125).
2. « Sa propre âme le dévisageait depuis les profondeurs de la toile et semblait le juger » (p. 117).
3. « L'évidence de sa beauté l'envahit comme une révélation » (p. 27).
4. « Qui veut retrouver sa jeunesse n'a qu'à en répéter les folies » (p. 38).
5. « Ses discours m'ennuient : il me donne de bons conseils » (p. 48).
6. « Ce qu'il avait parfois obscurément rêvé prenait corps dans ces pages » (p. 123).
7. « Vous ne vous doutez pas des dangers qui me guettent » (p. 96).
8. « Voir un esprit cultivé se ranger sous la bannière de son temps est la plus répugnante des immoralités » (p. 72).

Exercice 3

a. À qui ou à quoi renvoie le pronom « il » dans les propositions soulignées ? Quelle est la particularité de ces propositions ? Réécrivez-les de manière à transformer le sujet réel en sujet simple.

b. Relevez les sujets inversés et expliquez les raisons de leur inversion.

c. Relevez les pronoms sujets qui ne sont pas des pronoms personnels et indiquez leurs classes grammaticales précises.

– Basil, protesta Dorian Gray, si lord Henry Wotton nous quitte, je m'en vais aussi. On ne vous tire pas un mot quand vous peignez, et il est horriblement ennuyeux de rester planté sur une estrade à prendre des airs gracieux.

– Allons, restez, Harry, soupira Hallward, les yeux fixés sur son tableau. Cela contentera Dorian et me rendra service. Il est un fait que je ne parle guère quand je travaille et que mes modèles doivent s'ennuyer à périr. Maintenant, Dorian, montez sur cette estrade. Tâchez de ne pas trop bouger ni prêter attention aux propos de lord Henry. Il a une fâcheuse influence sur ses amis, moi seul excepté.

Le Portrait de Dorian Gray, p. 19.

Exercice 4

Supprimez les sujets grammaticaux et transformez les sujets réels en sujets simples.

1. « ... il ne lui reste, pour la vie courante, que ses préjugés... » (pp. 48-49).
2. « Il est vrai que le malheur sollicite parfois surtout notre sens du théâtre » (p. 98).
3. « Qu'il était donc fâcheux d'avoir cet espion chez soi ! » (p. 121).
4. « ... n'était-il pas terrible de constater que la mauvaise conscience éveillait des fantômes... ? » (p. 200).
5. « ... il suffit que vous ayez tant soit peu d'esprit et de distinction pour que les mauvaises langues se déchaînent... » (p. 139).

Exercice 5

Expliquez les raisons de l'inversion du sujet dans les phrases suivantes :

1. « Dans les rayons obliques venant de la porte, dansait une poussière d'or » (p. 26).
2. « Si nous allions au théâtre, ce soir, suggéra lord Henry » (p. 29).
3. « En face de lui était la duchesse de Harley, femme d'un naturel admirable... » (p. 36).
4. « D'une cheminée s'échappait la mince ondulation d'une fumée, ruban mauve dans l'atmosphère nacrée » (p. 83).
5. « Soudainement lui revint le souhait absurde qu'il avait hasardé dans l'atelier de Basil, le jour où celui-ci avait achevé le portrait » (p. 84).
6. « Alors commença une phase nouvelle » (p. 110).
7. « Dans son cœur montait une effroyable jubilation à l'idée qu'un autre allait partager son secret... » (pp. 141-142).

Exercice 6

a. Réécrivez la réplique de Basil Hallward (« Eh bien, dès que vous serez sec... » jusqu'à « ... bon vous semblera », p. 29) en transformant le vouvoiement en tutoiement et en imaginant que le destinataire n'en est pas Dorian Gray, mais une femme.

b. Réécrivez le passage suivant : de « Elle eut un mouvement de recul... » à « ... d'Euston Road » (p. 63), en transformant le « elle » en « je ».

Exercice 7

Identifiez les sujets des verbes soulignés. Quelles figures de style permettent-ils de mettre en œuvre ?

a. « Les ombrelles aux couleurs vives allaient et venaient autour d'eux comme de monstrueux papillons » (p. 61).

b. « ... l'homme civilisé ne regrettera jamais un plaisir, pas plus qu'un barbare ne se doutera jamais de ce qu'est seulement le plaisir » (p. 73).

c. « ... la Patti chante, et tout Londres sera là pour l'entendre » (p. 96).

d. « Les âpres harmonies ou dissonances de ces musiques primitives le ranimaient, quand la grâce de Schubert et les langueurs de Chopin l'avaient anesthésié » (p. 129).

e. « Les scandales des autres me ravissent, ceux qui me concernent ne m'intéressent pas. Ils n'ont pas le charme de la nouveauté » (pp. 137-138).

Exercice 8

Quel est le sujet des verbes soulignés ?

À quelle catégorie sémantique appartiennent-ils ?

Que pouvez-vous en conclure quant au point de vue adopté par le narrateur ?

Lord Henry l'observait, sourire aux lèvres, en fin connaisseur de la psychologie du silence. Il s'étonnait de l'impression que ses paroles avaient produite sur son jeune auditeur. Mais, se souvenant d'un livre que lui-même avait lu du temps de ses seize ans, et qui lui avait révélé un monde de choses ignorées, il se demanda si Dorian Gray n'était pas présentement la proie d'une semblable aventure.

Le Portrait de Dorian Gray, pp. 21-22.

Prolongement orthographique

Le dernier paragraphe de la page 65 (de « À l'outrance de cette menace... » jusqu'à « ... qui emportait le jeune homme ») pourra faire l'objet d'une dictée au brouillon, par exemple. On autorisera l'utilisation du dictionnaire.

Correction des exercices et conduite du cours

Exercice 1

Questions 1 et 2 : « *regorgeait* » (sujet : « *l'atelier* » ; classe grammaticale : nom) ; « *insinuai* » (sujet : « *la brise d'été* » ; classe grammaticale : GN) ; « *se prélassait* » (sujet : « *il* » ; classe grammaticale : pronom) ; « *admirait* » (sujet : « *lord Henry Wotton* » ; classe grammaticale : nom propre) ; « *ployaient* » (sujet : « *les rameaux* » ; classe grammaticale : GN).

On pourra, à l'issue de cette question, demander aux élèves comment ils procèdent pour repérer le sujet du verbe. C'est généralement le recours aux questions « qu'est-ce qui ? » ou « qui est-ce qui ? » qui se trouve mis en avant. On peut leur suggérer d'utiliser mentalement le présentatif « c'est... qui » en complément d'une démarche qui risque de les induire en erreur.

On pourra faire remarquer, à l'aide des deux derniers exemples, que l'accord du verbe est commandé par le sujet.

Question 3 : le GN « *le portrait grandeur nature d'un jeune homme d'une extraordinaire beauté* » (sujet du verbe « *se dressait* ») est inversé parce que la phrase commence par deux compléments circonstanciels de lieu : « *Au centre de l'atelier, sur un chevalet...* »

Le GN « *son auteur* » (p. 8), sujet du verbe « *se tenait* », est inversé pour les mêmes raisons : la phrase commence par deux appositions qui autorisent l'inversion du sujet.

« *Lord Henry* », sujet du verbe « *dit* » (p. 8), est inversé dans le contexte d'une proposition incise.

Synthèse

L'exercice aura permis de revoir certaines caractéristiques du sujet que les élèves pourront noter, si besoin est :

- généralement placé *avant* le verbe (ou « à gauche du verbe » – cette dénomination peut aider les élèves plus « visuels »), le sujet commande l'accord du verbe ;
- pour le trouver, il est possible de poser, à partir du verbe considéré, les questions « qu'est-ce qui ? » ou « qui est-ce qui ? » ;
- dans certaines phrases commençant par un complément circonstanciel, une apposition ou un adverbe, le sujet peut être placé *après* le verbe ;
- le sujet du verbe est fréquemment un nom ou un pronom.

Exercice 2

1. « *L'étonnant jeune Parisien* », groupe nominal (GN).
2. « *Sa propre âme* », sujet des deux verbes « *dévisageait* » et « *semblait* » coordonnés par « *et* », GN.
3. « *L'évidence de sa beauté* », GN.
4. « *Qui veut retrouver sa jeunesse* », subordonnée relative indéfinie, le pronom démonstratif « *qui* » (pour « *celui qui* », par exemple) introduit généralement les relatives indéfinies.
5. « *Ses discours* », GN, sujet de « *m'ennuient* » ; « *il* », pronom, sujet de « *donne* ».
6. « *Ce qu'il avait parfois obscurément rêvé* », subordonnée relative indéfinie.
7. « *Vous* », pronom personnel.
8. « *Voir un esprit cultivé se ranger sous la bannière de son temps* », infinitif (groupe verbal).

Synthèse

Une proposition subordonnée, un infinitif, peuvent aussi être sujets d'un verbe.

Exercice 3

a. Le pronom « *il* » est un pronom impersonnel qui ne remplit qu'une fonction purement grammaticale, puisqu'il commande l'accord du verbe. On pourra faire constater aux élèves que l'élément de la phrase répondant à la question « *qui est-ce qui... ?* » est en réalité situé après le verbe. Les deux phrases ont donc la particularité de présenter la structure suivante : sujet grammatical + verbe + sujet dit « *réel* ». Elles peuvent être réécrites, en supprimant le sujet grammatical, sous les formes suivantes :

- Rester planté sur une estrade à prendre des airs gracieux est horriblement ennuyeux.
- Que je ne parle guère quand je travaille est un fait.

b. Les deux sujets inversés « *Dorian Gray* » (sujet de « *protesta* ») et « *Hallward* » (sujet de « *soupira* ») appartiennent à des propositions incises qui introduisent des discours rapportés directs.

c. « On » (sujet du verbe « tire ») : pronom indéfini ; « cela » (sujet du verbe « contentera ») : pronom démonstratif.

Synthèse

Certaines phrases présentent la particularité de se construire avec un sujet grammatical qui commande l'accord du verbe et un sujet réel qui remplit sémantiquement la fonction de sujet.

Exercices 4 et 5

Ces exercices ont pour fonction de réinvestir les acquis du cours.

4. Suppression des sujets grammaticaux

1. Seuls ses préjugés lui restent pour la vie courante.
2. Que le malheur sollicite parfois surtout notre sens du théâtre est vrai.
3. Avoir cet espion chez soi était donc fâcheux !
4. Constaté que la mauvaise conscience éveillait des fantômes n'était-il pas terrible ?
5. Que vous ayez tant soit peu d'esprit et de distinction suffit pour que les mauvaises langues se déchaînent.

5. Les raisons de l'inversion du sujet

1. La phrase commence par un CCL : « Dans les rayons obliques venant de la porte. »
2. Proposition incise : « suggéra lord Henry. »
3. La phrase commence par un CCL : « En face de lui. »
4. *Idem* : « D'une cheminée. »
5. La phrase commence par un adverbe : « Soudainement. »
6. *Idem* : « Alors. »
7. La phrase commence par un CCL métaphorique : « Dans son cœur. »

Exercice 6 : réécritures

Eh bien, dès que tu seras sèche, vernie, encadrée, tu seras expédiée à domicile. Alors tu feras de toi-même ce que bon te semblera.

J'eus un mouvement de recul. Puis je me mis à rire et attrapai le bras de mon frère. James n'était après tout qu'un enfant...

À Marbel Arch nous prîmes un omnibus qui nous déposa non loin de notre misérable logis d'Euston Road.

Exercices 7 et 8

Ces exercices permettent d'attirer l'attention sur quelques procédés stylistiques.

Exercice 7

a. Sujet de «*allaient*» et «*venaient*» : «*les ombrelles aux couleurs vives*» ; mises pour les passants (probablement des passantes), il s'agit d'une métonymie.

b. «*L'homme civilisé*» (sujet de «*regrettera*») et «*un barbare*» (sujet de «*se doutera*») forment une antithèse.

c. «*Londres*», sujet de «*sera*» et substitut des spectateurs, permet de construire une nouvelle métonymie.

d. «*Les âpres harmonies ou dissonances de ces musiques primitives*» (sujet de «*ranimaient*») s'opposent à «*la grâce de Schubert et les langueurs de Chopin*» (sujet de «*avaient anesthésié*») et constituent une antithèse.

e. L'antithèse «*me ravissent*» / «*ne m'intéressent pas*» est redoublée par l'opposition des sujets «*les scandales des autres*» / «*ceux qui me concernent*», formant ainsi un parallélisme dont les conséquences logiques, explicitées dans la proposition qui suit, caractérisent l'humour de lord Henry.

Dans le texte de l'exercice 8, les verbes sont des verbes de perception, sentiment et pensée. Ils signalent que le narrateur fait partager au lecteur le point de vue de lord Henry.

Il s'agit d'un texte rédigé en focalisation interne du point de vue de lord Henry.

Séance 4.

Les focalisations

Poser la question de la focalisation, c'est poser la question du rapport qu'entretient le narrateur avec ses personnages : choisit-il de s'introduire dans la conscience de l'un d'entre eux ou bien de rester neutre ?

Afin de mettre en évidence le phénomène de la focalisation, on comparera les deux textes suivants :

– texte 1 : de « – *Maman, maman, comme je suis heureuse !...* » (p. 53) jusqu'à « ... *Le Prince charmant va s'occuper de nous* » (p. 54).

– texte 2 : de « – *Alors, Dorian alluma une cigarette...* » (p. 91) jusqu'à « ... *face au portrait, hagard* » (p. 92).

On demandera aux élèves de répondre à la question suivante :

Le narrateur exprime-t-il les pensées, sentiments ou sensations des protagonistes de ces deux scènes ?

Le texte 1, qui est le début du chapitre v, constitue une sorte de décrochage narratif puisqu'il met en avant le personnage de Sibyl Vane, alors que les autres chapitres de la première partie centraient l'attention du lecteur sur ceux de Dorian Gray ou de lord Henry.

Le texte consiste essentiellement à rapporter un dialogue entre Sibyl et sa mère. Les passages narratifs y sont limités, et l'on constatera qu'ils ne révèlent pas une incursion du narrateur dans l'esprit des personnages, mais qu'ils s'apparentent plutôt à des sortes de didascalies qui indiqueraient des jeux de scène ou des attitudes : tressaillement de Mme Vane, que le lecteur ne sait encore trop comment interpréter, « *tête boudeuse* » de Sibyl répondant à la réplique prosaïque de sa mère, « *ton joyeux* » de la jeune fille lorsqu'elle évoque à nouveau son amour.

Ce texte est caractéristique de ce que l'on appelle la « focalisation externe ». Les sentiments des personnages ne sont pas évoqués directement par le narrateur, mais suggérés par une attitude ou une expression. La focalisation externe sera la technique majoritairement utilisée dans un chapitre qui parodie les situations convenues du mélodrame. Le lecteur comprendra très vite que, si Mme Vane a tressailli lorsque Sibyl évoquait son bonheur, c'est parce que la situation de sa fille lui rappelle la sienne : ancienne actrice, elle a été séduite par un noble qui l'a délaissée après lui avoir fait des enfants.

Le texte 2, à l'inverse, est une incursion dans l'univers intérieur de Dorian Gray : le jeune homme se réveille au lendemain de sa rupture avec Sibyl Vane. Il a constaté, la veille, que le portrait s'était altéré ; il s'agit alors pour lui de déterminer si cette altération n'était qu'une hallucination ou si elle est bien réelle.

Dans les deux premiers paragraphes, ce sont les phrases interrogatives qui dominent, traduisant le questionnement que le phénomène suscite en lui. Le narrateur exprime ses sentiments : peur face au phénomène surnaturel (« *Si le phénomène d'altération était réel, il était terrifiant* »), gêne vis-à-vis de Basil Hallward au cas où ce dernier « *demanderait à revoir son œuvre* », détermination (« *Tout, plutôt que ce doute affreux...* »).

Les interrogations et les sentiments que provoque l'altération du tableau rattachent clairement le texte au genre fantastique tel que nous l'avons défini dans la première séance. Le phénomène surnaturel suscite étonnement et incrédulité : après un examen « *quasi scientifique* » (p. 92), vient la recherche d'une explication qui se traduit par des questions auxquelles, à l'évidence, le personnage ne trouve pas de solution satisfaisante, d'où les réactions finales : angoisse et hébétude.

Le texte est ici clairement rédigé en focalisation interne, dans la mesure où le narrateur adopte le point de vue du héros, nous livrant ses pensées et ses sentiments.

On pourra, à l'issue de cette observation, faire noter par les élèves la différence entre les focalisations interne et externe.

Dans un texte rédigé en *focalisation interne*, le narrateur fait partager au lecteur les pensées, sentiments et sensations du personnage.

Avec la *focalisation externe*, le narrateur se contente de rapporter des événements, des dialogues, et s'interdit toute incursion dans l'intériorité des personnages.

On demandera ensuite à la classe de réfléchir à l'ouverture du roman (pp. 7-8), en centrant la réflexion sur les trois premiers paragraphes, et de se poser la même question.

Le narrateur exprime-t-il les pensées, sentiments ou sensations des protagonistes de cette scène ?

Le premier paragraphe, dominé par le champ lexical de l'odorat et des senteurs, insiste sur les parfums qui proviennent du jardin, mais ne situe pas

immédiatement le foyer de ces perceptions. L'évocation de lord Henry dans le paragraphe suivant peut laisser supposer qu'il en était le sujet, mais le narrateur apporte immédiatement sur ses habitudes une précision (il fume « *cigarette sur cigarette* ») qui témoigne de son souci d'informer le lecteur sur son personnage. On ne peut évidemment pas attribuer cette remarque à lord Henry lui-même, on en conclut donc qu'il y a distanciation narrative.

Les perceptions évoquées dans la suite du texte « *bourdonnement des abeilles* », « *lointaine rumeur de Londres* », peuvent aussi bien être attribuées à lord Henry qu'au narrateur anonyme qui conduit la description. Il en va de même du qualificatif subjectif qui caractérise le modèle du portrait : « *un jeune homme d'une extraordinaire beauté.* » Qui émet ce jugement ? Le narrateur ? Lord Henry ?

La remarque qui conclut les trois paragraphes, et annonce la disparition future de Basil Hallward (dont la clé nous sera fournie au chapitre XIII), nous amène à conclure que nous avons affaire à un narrateur omniscient qui tantôt pénètre dans la conscience des personnages, tantôt s'en extrait pour orienter la réflexion du lecteur. Le récit n'est pas focalisé. On parle alors de « focalisation zéro ».

Conclusion

Lorsque le récit n'est pas focalisé, c'est-à-dire lorsqu'il ne passe pas par la conscience d'un personnage, il est rédigé en focalisation zéro : le narrateur se donne le droit, dans l'univers de ses personnages, de passer d'une conscience à l'autre, ou d'intervenir pour apporter des explications au lecteur.

À titre d'exercice, on pourra demander aux élèves d'identifier le mode de focalisation utilisé par le narrateur dans les textes suivants :

– texte 1 : de « *Les yeux écarquillés, Dorian Gray écoutait...* » (p. 25) jusqu'à « *... lord Henry reprit, lui, ses observations* » (p. 25).

– texte 2 : de « *Dès qu'il fut parti...* » (p. 49) jusqu'à « *... de riches et fructueux résultats* » (p. 50).

– texte 3 : de « *Pauvre Sibyl, quel destin romanesque...* » (p. 101) jusqu'à « *... caressé ses boucles blondes ?* » (p. 101).

– texte 4 : du début du chapitre XI (p. 125) jusqu'à « *... aussi vile et sensuelle* » (p. 126).

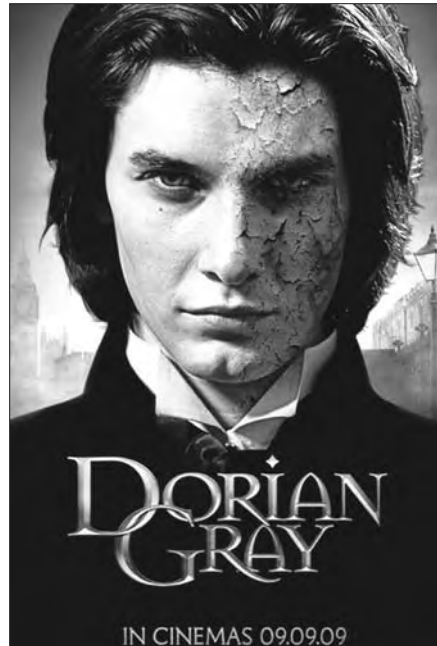
Corrigé de l'exercice

Texte 1 : focalisation externe ; le narrateur décrit des attitudes, rapporte un dialogue. La proposition « *Dorian Gray écoutait* » pourrait induire en erreur. On notera bien, cependant, que le verbe « *écoutait* » (habituellement transitif) demeure sans COD et que le narrateur s'attache simplement à suggérer la fascination que lord Henry exerce sur Dorian, lequel ne peut se détacher des paroles de son interlocuteur.

Texte 2 : focalisation interne du point de vue de lord Henry. À la proposition « *il se prit à songer* » succèdent les pensées de lord Henry relatives à Dorian Gray. Le style indirect libre (marqué par l'utilisation de l'adverbe « *oui* » et de phrases exclamatives), dans la suite du texte, montre que le narrateur donne accès aux pensées de lord Henry, tout à fait conscient de l'influence qu'il exerce sur le jeune homme.

Texte 3 : focalisation interne du point de vue de Dorian Gray. C'est encore le style indirect libre qui fait ressortir pensées et sentiments du héros, et permet d'appréhender la focalisation. On notera aussi la présence de termes renvoyant à l'intériorité du personnage (« *penserait* », « *souvenir* »).

Texte 4 : si la narration donne majoritairement accès aux pensées et sentiments de Dorian Gray, on peut déceler la présence d'un narrateur anonyme qui émet des vérités générales (« *la cruauté entre peut-être en toute joie et certainement en tout plaisir* »), voire des jugements (le jugement sur le dénouement du livre évoqué provient d'une source indéterminée : est-il celui Dorian ou du narrateur ?). La phrase finale signale un narrateur omniscient : « *Chacun se demandait...* » Il s'agit donc indéniablement d'une focalisation zéro.



Séance 5.

L'intrigue dans la première partie du roman

Les premiers chapitres offrent l'occasion de revoir les structures du récit et d'amorcer une réflexion sur l'ensemble du roman. On pourra commencer par élaborer collectivement le schéma narratif de la première partie (chapitres I à X). Il est possible, par exemple, de donner le schéma à préparer à la maison, tout en demandant aux élèves de relire cette première partie. La mise en commun devrait donner matière à discussion: beaucoup préféreront sans doute considérer que l'élément perturbateur est le «vœu» émis par Dorian: «*Si je pouvais rester jeune, et qu'il vieillisse à ma place!*» (p. 28). On se livrera donc, sur la base du schéma ci-dessous, à une réflexion sur la progression et les enjeux de l'intrigue.

Le schéma narratif

État initial	Discussion entre lord Henry Wotton et son ami, le peintre Basil Hallward (ensemble du chap. I, pp. 7-16).
Élément perturbateur	Rencontre entre lord Henry et Dorian Gray, apologie de la jeunesse par lord Henry (chap. II, pp. 24-25).
Péripéties	Vœu de Dorian Gray, bouleversé (p. 28). Influence croissante de lord Henry sur Dorian (chap. III et IV). «Fiançailles» de Dorian avec Sibyl Vane (chap. IV). Dorian invite ses amis au théâtre où Sibyl incarne le rôle de Juliette. Son jeu est désastreux. Dorian rompt cruellement avec l'actrice. Rentré chez lui, il constate une altération de son portrait (chap. VI et VII). Suicide de la jeune femme.
Résolution	Intervention de lord Henry, qui persuade Dorian de ne pas révéler qu'il est la cause de ce suicide (chap. VIII, pp. 96-99).
État final	Dorian fait le choix de l'éternelle jeunesse, il a compris que le portrait se dégraderait à sa place, révélant la noirceur de son âme, mais il l'accepte (chap. VIII, p. 102). Les actions évoquées dans les chapitres IX et X (visite de Basil Hallward et déménagement du tableau) n'auront pour fonction que de confirmer cet état d'esprit.

Comme on va le constater, la mise en place du schéma narratif ne se fait pas sans questionnements.

En quoi la rencontre entre lord Henry et Dorian Gray constitue-t-elle un élément perturbateur ?

L'élément perturbateur, comme le signale l'adjectif (il n'est pas inutile, parfois, de revenir sur le sens des mots), entraîne une modification de la situation initiale.

Longuement amorcée dans le chapitre I, cette situation est placée sous le signe de l'amitié : lord Henry et le peintre Basil Hallward bavardent agréablement dans l'atelier de l'artiste. La conversation atteint même à l'intime puisque Hallward avoue à son ami la fascination qu'il éprouve pour son modèle, le jeune Dorian Gray, « *un garçon sérieux et doté d'un gentil caractère* » (p. 15). L'amitié entre Hallward et Dorian Gray apparaît comme un fait acquis puisque, à la question de lord Henry : « *Dites-moi, ce Dorian Gray vous aime-t-il, lui ?* », le peintre répond : « *Il m'aime. Je sais qu'il m'aime* » (p. 14). L'ambiguïté du verbe est, semble-t-il, voulue : elle introduit le thème de l'homosexualité qui court dans tout le roman. On voit, d'ailleurs, Basil Hallward réticent à l'idée de présenter le jeune Dorian Gray à lord Henry : « *...je ne tiens pas à ce que vous l'approchiez* » (p. 15), dit-il sans détour à son ami. Et, plus tard, pressentant le pouvoir corrupteur de lord Henry, il lui affirme de façon tout à fait explicite : « *[Dorian Gray] est une simple et belle nature. Le monde regorge de gens admirables : ne m'enlevez pas le seul être qui donne sa force à mon art* » (p. 16). Le peintre tentera une dernière fois d'empêcher cette rencontre en cherchant à congédier lord Henry (p. 18), mais un « *caprice* » de Dorian le fera rester.

On peut donc considérer cette rencontre comme un élément perturbateur en ce qu'elle met fin à l'amitié exclusive qui liait Basil à Dorian Gray. La fin du chapitre II nous montre d'ailleurs le peintre écroulé sur son divan, « *le visage ravagé par une expression de souffrance* » (p. 31). Dorian vient, en effet, de préférer une invitation de lord Henry à celle de Basil.

L'élément perturbateur est aussi celui qui enclenche l'action et si, à première lecture, cette rencontre prend l'apparence d'un simple échange mondain, il n'en va pas de même lorsque l'on relit la scène à la lumière des événements ultérieurs. Le discours de lord Henry sur la jeunesse produit, sur Dorian, l'effet d'une véritable prise de conscience : « *Un jour, je serai vieux, horrible, repoussant, tandis que ce portrait n'aura pas pris une ride* » (p. 28), et cette prise de conscience l'amène à émettre le vœu qui introduit la dynamique surnaturelle. « *Si je pouvais rester jeune, et qu'il vieillisse à ma place. Pour ce miracle, je vendrais mon âme !* »

Dorian Gray est donc un Faust qui s'ignore (cf. séance 2) et, si Méphisto n'apparaît pas de façon explicite, lord Henry fait un tentateur des plus convaincants. La narration s'ingénie, d'ailleurs, dans cette première partie, à l'assimiler à une figure représentative du mal.

Pourquoi peut-on considérer l'influence de lord Henry sur Dorian comme l'un des enjeux majeurs du récit?

On l'a vu, lord Henry apparaît vite comme une incarnation du mal. Si Basil Hallward se montre réticent à l'idée de lui présenter Dorian, c'est sans doute par jalousie, mais aussi parce qu'il craint l'influence de l'aristocrate sur le jeune homme : « *Il a une fâcheuse influence sur ses amis* » (p. 19), prévient-il lors de la dernière séance de pose. Le chapitre III, qui met en scène Henry Wotton au sein d'une société policée, conduit les convives à la même conclusion : « *vous êtes un être exquis, et si amoral* » (duchesse de Harley, p. 39), « *vous êtes un dangereux individu* » (M. Erskine, p. 40).

Lord Henry lui-même revendique une morale qui fait fi des convenances et se donne pour principes supérieurs le plaisir et l'esthétisme. Lors de sa première rencontre avec Dorian Gray, il bouleverse son interlocuteur en dressant un panégyrique des désirs et en faisant de leur accomplissement la condition *sine qua non* du bonheur dans un aphorisme resté célèbre : « *le seul moyen de se débarrasser d'une tentation est d'y céder* » (p. 20). L'argumentation est d'autant plus convaincante qu'elle fait écho à une expérience intime (pp. 20-21) qui confine à l'universel et que n'aurait pas reniée Sigmund Freud. Elle perturbe en tout cas le jeune Dorian qui, en dépit de l'avertissement de lord Henry (« *Toute influence est immorale* », p. 20), fera de ce dernier son mentor.

« *Vous m'aimerez toujours*, lui dit encore lord Henry (p. 74), *car j'incarne tous les péchés que vous n'avez jamais osé commettre.* » Et l'histoire de Dorian Gray s'apparente bien à une histoire de corruption, dont l'acteur principal n'est autre que la figure décadente du lord. Avant même de rencontrer Dorian, celui-ci perçoit immédiatement sa candeur : « *Ce mystérieux jeune ami, dont vous vous acharniez à me taire le nom, mais dont le portrait me fascine tant, n'a jamais formé la moindre pensée, j'en suis persuadé* » (p. 9).

Le phénomène fantastique de l'altération du tableau n'apparaîtra donc que comme la concrétisation de cette influence néfaste, l'histoire d'amour convenue entre Dorian Gray et Sibyl Vane n'étant, pour le narrateur, que l'occasion de mettre en évidence l'emprise progressive du terrible lord sur Dorian. Comme le montre l'un des rares passages rédigés en focalisation interne du point de vue de lord Henry, ce dernier est parfaitement conscient de

l'influence qu'il exerce : « *Il le savait, c'était à cause de certaines paroles prononcées par lui-même que l'âme de Dorian Gray s'était ainsi tournée vers cette blanche colombe [...]. Cet adolescent était, dans une large mesure, sa création* » (p. 49). Et, avec l'amoralisme qui le caractérise, il poursuit : « *Pourquoi s'inquiéter de la façon dont tout cela finirait ? Dorian Gray était l'un de ces gracieux personnages de théâtre dont les joies nous sont étrangères, mais dont les chagrins stimulent notre sens esthétique* » (p. 50). La métaphore du théâtre permet de rappeler cette valeur, primordiale aux yeux de lord Henry – l'esthétique. Et le lecteur comprendra que son influence sur Dorian est définitivement assise lorsque celui-ci, utilisant la même métaphore, se dédouanera de sa responsabilité dans la mort de Sibyl Vane : « *Ce malheur me fait l'effet d'une tragédie grecque, dont je serais l'un des principaux personnages, mais de laquelle je ressortirais indemne. – Point de vue intéressant, dit lord Henry, amusé par l'égotisme inconscient de son jeune ami* » (pp. 97-98).

En quoi l'intervention de lord Henry, persuadant Dorian de ne pas révéler son rôle dans la mort de Sibyl, peut-elle être considérée comme un élément de « résolution » ?

La « résolution » apparaît, dès lors, comme la victoire de lord Henry sur les principes moraux du jeune homme. Dès qu'il voit le tableau se modifier, Dorian comprend que la faute en incombe à l'influence que l'aristocrate exerce sur lui ; après sa rupture avec Sibyl, il se livre à un examen de conscience qui lui fait décider de fuir lord Henry et de se réconcilier avec la jeune femme : « *Il ne verrait plus lord Henry, ne prêterait plus l'oreille aux vénéneuses théories de cet homme...* » (p. 86). Mais l'altération de son âme est irréversible, tout autant que le geste de désespoir de l'actrice. L'intervention de lord Henry, au lendemain de la mort de Sibyl (chap. VIII), aura donc pour effet de consacrer son emprise sur Dorian, lequel s'imprègne de la misogynie de l'aristocrate et de sa morale équivoque.

On rappellera, par ailleurs, que l'« élément de résolution » conduit à une situation stable (qu'elle soit « finale » ou « intermédiaire ») : les chapitres IX et X ne feront, en effet, que confirmer ce basculement de Dorian Gray vers le mal. Il a suivi le conseil douteux, prodigué par lord Henry, de se montrer à l'Opéra le lendemain même de la mort de Sibyl – ce qui, évidemment, consternerait Basil Hallward (pp. 104-105). En décidant de dissimuler le portrait, il a fait le choix délibéré du mal et du refus de toute morale conventionnelle : « *L'éternelle jeunesse, l'insatiable passion, les plaisirs subtils et secrets, les voluptés ardentes et les péchés brûlants, toutes ces délices lui étaient fatalement réservées, et le portrait en assumerait le poids de honte, voilà tout* » (p. 101). Le don du livre (pp. 122-123) n'apparaîtra que comme le prolongement et la consécration de l'influence de lord Henry.

Conclusion

L'histoire de Dorian Gray est bien l'histoire d'une influence, celle d'un aristocrate mature et cynique sur un jeune homme un peu naïf. Mais il s'agit d'une influence mal interprétée. Basil Hallward fait, dès le début, comprendre au lecteur que le cynisme de lord Henry n'est qu'une « pose » : « *En fait*, lui dit-il, *vous êtes un bon mari, mais honteux de l'être* » (p. 10). Dorian, quant à lui, prendra au pied de la lettre les conseils de son ami, causant ainsi sa propre perte.

Séance 6.

Le chapitre XI :

Dorian Gray, esthète décadent

Le chapitre XI constitue le pivot de la construction romanesque. Il s'agit d'un texte paradoxal, dont l'absence ne nuirait pas à l'intrigue, mais dont la présence se révèle indispensable à l'éclairage des fondements idéologiques de l'œuvre. Dorian Gray, sous l'influence du livre offert par lord Henry, se livre à une série d'expériences excentriques qui l'assimilent à l'une des figures emblématiques de la décadence : le Des Esseintes de Joris-Karl Huysmans.

I. Le temps dans le chapitre XI

a. Relevez les indices temporels présents dans le chapitre. Quelle est la particularité de ce dernier ?

b. Quels sont les temps verbaux utilisés ?

c. Comment le chapitre est-il structuré ?

a. Les indices temporels : « pendant des années » (p. 125) – « souvent » (p. 126) – « une ou deux fois par mois », « chaque mercredi soir » (p. 127) – « pour un temps », « au bout de quelque temps » (p. 129) – « plusieurs années », la fin du deuxième paragraphe, « pendant toute une année » (p. 130) – « à présent », « des semaines », « pour un temps », « une nuit », « à son retour », « au bout de quelques années » (p. 131) – « parfois » (p. 132). Tous ces indices temporels font apparaître que le chapitre XI embrasse

plusieurs années de la vie de Dorian Gray, alors que les chapitres I à X évoquaient à peine plus d'un mois, au cours de sa vingtième année. En effet, le début du chapitre XII nous apprend que, après le sommaire constitué par le chapitre XI, l'action reprend alors que le héros atteint sa trente-huitième année. Nous saurons plus tard (au cours du chapitre XVI) que la mort de Sibyl Vane a eu lieu dix-huit ans auparavant. Le chapitre XI couvre par conséquent ces dix-huit années de la vie de Dorian Gray. Il témoigne donc d'une accélération temporelle mais, paradoxalement, donne aussi l'impression d'une suspension de l'action.

b. Une brève analyse des temps verbaux peut expliquer le phénomène. Au début et à la fin du chapitre dominent les imparfaits itératifs : « *il lisait et relisait la fin du livre* » (p. 125), « *il montait sur la pointe des pieds* » (p. 126), « *il restait parfois des semaines sans venir le voir* » (p. 131), ou encore « *lorsqu'il reparaisait dans le monde, les messieurs ne se privaient plus d'échanger à mi-voix* » (p. 132). Le chapitre se fait donc narration d'habitudes car, si le temps s'est arrêté pour Dorian Gray, il lui faut combler cette suspension. Le narrateur évoque la tension qui se crée entre vie sociale et intimité du personnage, l'intimité étant symbolisée par la relation qu'entretient celui-ci avec son portrait. Si la première partie du chapitre signale un sentiment de jouissance – « *la violence du contraste* » entre son image dans le miroir et le tableau lui est source de « *plaisir* » (p. 126) –, c'est au contraire l'effroi et l'obsession qu'on puisse surprendre son secret qui dominent la fin du passage (p. 132).

Le cœur du chapitre XI est, lui, consacré à une succession d'expériences et d'engouements narrés, le plus souvent, au passé simple (temps de l'irréversible) qui souligne l'aspect éphémère de ces hobbies.

c. Ce chapitre peut apparaître comme structuré en trois temps :

Pp. 125-128, jusqu'à « <i>... dont l'instinct du Beau serait le critère majeur</i> ».	Influence du livre offert par lord Henry. Vie de Dorian Gray, relation au portrait, à la société.
Pp. 128-130, de « <i>Le bruit courut...</i> » jusqu'à « <i>... "rosée du soir"</i> ».	Les engouements successifs de Dorian Gray pour le catholicisme, le matérialisme darwinien, la musique, les pierres précieuses, les broderies et tapisseries.
Pp. 131-133, de « <i>Ces trésors, qu'il entassait...</i> » jusqu'à la fin.	Vie de Dorian Gray, rapport angoissé au tableau, dégradation de sa réputation.

2. Un manifeste décadent

a. Pourquoi le livre offert par lord Henry fascine-t-il Dorian Gray? Comment se manifeste l'influence de ce livre?

b. Définissez le mot « dandysme » (p. 127). En quoi Dorian Gray incarne-t-il le dandy idéal?

c. Comment se manifeste l'immoralité du personnage?

a. L'un des sujets du chapitre XI est l'emprise exercée par un livre sur Dorian Gray. L'ouvrage en question lui a été offert par lord Henry et constitue le prolongement naturel et objectivé de son influence. Le chapitre précédent a résumé le contenu de ce livre : « *C'était un roman sans intrigue, à un seul personnage, simple étude psychologique relatant l'existence d'un jeune Parisien d'aujourd'hui qui occupait ses loisirs à s'imprégner de toutes les passions et modes des siècles antérieurs* » (p. 123). On reconnaît, dans cette description, le *À rebours* de Joris-Karl Huysmans, roman publié en 1884 et considéré comme la bible du mouvement décadent. Et, de fait, Dorian Gray semble bien calquer son destin sur celui du héros de Huysmans, Des Esseintes. La narration l'indique dès le début : « *L'étonnant jeune Parisien, héros du roman, lui devint une sorte de préfiguration de lui-même, vivant sa propre vie écrite d'avance* » (p. 125). Le cœur du chapitre (sa deuxième partie, délimitée plus haut) fait de Dorian Gray un second Des Esseintes, esthète raffiné qui s'adonne à toutes sortes de passions désuètes.

b. Le dictionnaire *Le Robert* définit ainsi les mots « dandysme » et « dandy » :

– « *Manières élégantes, raffinement du dandy au XIX^e siècle* » ;

– « *Homme qui se pique d'une suprême élégance dans sa mise et ses manières au XIX^e siècle* ».

Ces définitions limitent le dandysme à un culte de l'apparence auquel sacrifie certes Dorian Gray (« *Sa façon de s'habiller et ses manières faisaient autorité auprès de la jeunesse dorée...* », p. 127), mais qu'il juge insuffisant : « *Au fond de lui-même, il aspirait à un statut autrement plus noble que celui de ces arbitres des élégances qu'on consulte sur un nœud de cravate ou sur le maniement d'une canne* » (pp. 127-128).

Le dandysme est aussi une idéologie que Baudelaire, l'un des premiers, définira dans *Le Peintre de la vie moderne*, en 1863 : « *Le dandysme, qui est une institution en dehors des lois, a des lois rigoureuses auxquelles sont strictement soumis tous ses sujets, quelles que soient d'ailleurs la fougue et l'indépendance de leur caractère. [...] Ces êtres n'ont pas d'autre état que de cultiver l'idée du beau dans leur personne, de satisfaire leurs passions, de sentir et de penser.* »

Comme le Des Esseintes de Huysmans, Dorian Gray est en quête d'une « *mystique nouvelle dont l'instinct du Beau serait le critère majeur* » (p. 128). Le dandy en arrive donc à cultiver une morale paradoxale, dont le fondement n'est plus la recherche du bien mais celle de la beauté.

c. Si le beau, seul, a valeur de précepte moral, le dandy en vient à professer une morale décalée et parfois provocatrice. Lord Henry en est le chantre parfait : culte du plaisir, de la satisfaction des passions, et individualisme constituent son credo (cf. p. 72). Il réprouve les bons sentiments (« *Je peux compatir à tout ce que vous voudrez, sauf à la misère* », p. 37) et affiche son horreur de la nature. « *Passerez en revue, écrit Baudelaire, toujours dans Le Peintre de la vie moderne, analysez tout ce qui est naturel, toutes les actions et les désirs du pur homme naturel, vous ne trouverez rien que d'affreux.* » La misogynie du décadent trouve son origine dans cette détestation de la nature : en effet, aimer la femme, c'est accepter la loi naturelle, la procréation ; de là la promotion de toutes les formes de sexualité déviantes, dont, à l'époque, l'homosexualité. À la nature et à la vie biologique le dandy préfère l'artifice et, suprême accomplissement, l'art.

Dorian Gray est donc l'incarnation parfaite de l'idéal décadent : « *Assurément, la vie était, pour Dorian Gray, le premier et le plus grand de tous les arts* » (p. 127). Le pacte qui lie son destin au tableau lui permet de conserver une apparence irréprochable : « *Il conservait intact son charme adolescent, à l'abri des souillures de l'existence* » (p. 126). Mais là est aussi son erreur, et la narration souligne la dichotomie entre être et paraître dont souffre le héros : « *Chacun se demandait par quel miracle un être à ce point gracieux et séduisant pouvait échapper aux tares d'une époque aussi vile et sensuelle* » (p. 126). Dorian n'échappe aux « tares » de l'époque qu'en apparence, et le tableau peut n'apparaître que comme une manifestation symbolique de la confusion des valeurs dont il est victime.

Le chapitre XI montre, à ce sujet, une évolution significative : si, à son début, l'ivresse du narcissisme semble l'emporter sur le spectacle de la déchéance (« *il comparait le masque vieillissant et mauvais proposé par le portrait à son lumineux visage de chair et de sang ; et la violence du contraste avivait en lui un plaisir qui bientôt le rendit à la fois de plus en plus épris de sa propre beauté, et de plus en plus curieux de la corruption de son âme* », p. 126), à la fin, c'est l'inquiétude qui domine : il ne peut plus s'éloigner du tableau, tant le hante l'idée que l'on puisse surprendre son secret (pp. 131-132) et, jadis « *arbitre des élégances* », il devient source de méfiance et objet de médisances.

Séance 7.

Un roman fantastique ?

La question du fantastique est évidemment centrale dans l'approche du texte. Pour reprendre dans ses grandes lignes la définition qu'en donne Tzvetan Todorov, nous utiliserons le questionnaire qui suit, lequel peut faire l'objet d'un travail par petits groupes, afin de montrer que le fantastique ne peut surgir qu'au sein d'un univers réaliste. La difficulté qu'ont les personnages d'Oscar Wilde (Dorian Gray lui-même, puis Basil Hallward) à admettre le phénomène de détérioration du tableau révèle leur appartenance à un monde dominé par le rationalisme. La dégradation magique du tableau, qui reflète la déchéance morale du héros, est, en conséquence, un phénomène troublant que l'auteur choisit de reproduire dans la construction même du roman. Ainsi le livre met-il en œuvre une virtuosité formelle au service du sens. La dernière question nous permettra de faire constater que le fantastique est sous-tendu par des mythes qui confèrent à l'œuvre une densité sémantique, invitant à conduire une lecture allégorique qui, selon Todorov, nuirait à son expression.

1. Montrez que, par l'évocation des lieux et de certaines classes sociales, l'auteur met en place un univers réaliste.
2. Quel phénomène surnaturel donne au roman sa coloration fantastique ?
3. Comment la construction du roman renforce-t-elle l'illusion fantastique ?
4. À quels grands mythes l'histoire de Dorian Gray renvoie-t-elle ? Peut-on en tirer une leçon et laquelle ?

I. Réalisme et surnaturel

Le récit fantastique présuppose la mise en place d'un univers réaliste. C'est donc le Londres du XIX^e siècle qui va servir de toile de fond aux pérégrinations du héros. Si l'action s'ouvre sur un lieu indéterminé, presque idyllique, l'atelier de Basil Hallward, très vite, lord Henry attire le lecteur et Dorian Gray dans les salons huppés de la capitale. Lui-même vit dans Curzon Street, dans le fort chic quartier de Mayfair, rend visite à son oncle qui habite Albany, une résidence de luxe pour riches célibataires (p. 33), rejoint Dorian chez sa tante, dans le très résidentiel quartier de Berkeley Square (p. 36).

À ces lieux où s'épanouit une aristocratie aisée s'opposent les quartiers mal famés où Dorian va chercher l'oubli de ses crimes dans les fumeries d'opium. Le chapitre XVI évoque l'East End, ses bouges, ses briqueteries désertes et son humanité corrompue (pp. 181-185). Ces lieux renvoient symboliquement aux deux extrémités de l'échelle sociale, mais aussi à la « double postulation » baudelairienne : « *Chacun de nous porte en lui autant de ciel que d'enfer* » (p. 146), déclare Dorian Gray à Basil Hallward. Mais, si le héros va s'encaïllir dans les tripots de l'East End, la fréquentation des cercles aristocratiques ne lui apporte aucune rédemption. Le roman signifie par là qu'il ne faut pas confondre valeur morale et distinction sociale.

Sa première partie met en scène des personnages qui confirment cette hypothèse : Sibyl Vane a beau appartenir à un milieu modeste, elle n'en aspire pas moins à la beauté et à l'amour, alors que la situation privilégiée d'un lord Kelso ne l'a pas empêché d'être un criminel (pp. 34-35).

Quel qu'en soit le motif, les notations descriptives et l'évocation de scènes de genre (dîner mondain, spectacle théâtral) mettent en place un Londres familier qui offre au lecteur une illusion référentielle crédible permettant d'ancrer un cadre spatio-temporel parfaitement identifiable, l'Angleterre victorienne fin de siècle.

2. Le surnaturel

Au sein de cet univers, qui est aussi celui du lecteur, se glisse un phénomène surnaturel causant la stupeur des personnages qui en seront les témoins.

Le vœu de Dorian Gray (p. 28) s'accomplit, inexplicablement. Lui-même peine, dans un premier temps, à s'en persuader et se croit victime d'une illusion (pp. 84-85) : « *Ce souhait, bien sûr, n'avait pu être exaucé. Ces choses-là sont impossibles* » (p. 85). Il lui faut, le lendemain, reprendre l'examen du tableau « *avec un intérêt quasi scientifique* » (p. 92) pour constater la réalité de l'impensable : le « *phénomène d'altération* » du tableau est « *terrifiant* » (p. 91), mais bien réel.

Le seul autre témoin de ce phénomène sera Basil Hallward. Sa réaction de stupeur est tout aussi éloquente, et on le voit immédiatement chercher une explication rationnelle : « *Mais non, c'est impossible ! Cette pièce est humide, la moisissure aura attaqué la toile. Ou bien, ce sont les couleurs que j'ai utilisées qui contenaient quelque poison minéral* » (p. 146).

Quoi qu'il en soit, c'est l'explication par le surnaturel qui reçoit les faveurs de Dorian ; c'est aussi celle à laquelle le lecteur est convié à adhérer. À la fin du

chapitre VIII, le héros l'a intégrée et fait sans remords le deuil de son innocence perdue (p. 102). Se promettant une vie de débauche et de plaisirs ininterrompus, il accepte le pacte qu'il n'a, au fond, conclut qu'avec lui-même. Faust des temps modernes, il accepte la perte de son âme : « *Quel est l'homme qui, sachant ce que la vie lui réserve, repousserait la chance de rester toujours jeune, si risquée fût-elle, et quelles qu'en fussent les conséquences ?* » (p. 102).

Le tableau devient miroir de son âme et, pour masquer sa honte, il lui suffira de séquestrer son image dégradée dans une pièce à laquelle il aura seul accès. Il n'est d'ailleurs pas indifférent que cette pièce soit le cabinet de travail de lord Kelso, « *ce grand-père d'exécrable mémoire* » (p. 116).

3. Une construction signifiante

Si le portrait est un miroir, le roman lui-même est construit selon un phénomène de réfraction qui semble mettre en œuvre les pouvoirs de l'objet magique.

On l'a vu, le chapitre XI constitue le pivot du livre ; il est aussi le chapitre du temps qui passe, isolant deux épisodes inversement symétriques de la vie de Dorian Gray.

Les chapitres I et II, qui servent d'exposition, nous font aussi assister à la naissance du portrait ; ils sont symétriques aux chapitres XX et XXI qui conduiront à la mort du héros.

Le chapitre III, qui signale l'ascension sociale de Dorian Gray, trouve son contrepoint dans les chapitres XV et XVI, dans lesquels on assiste à sa déchéance dans les quartiers de l'East End.

Aux chapitres IV à VI, qui évoquent l'histoire d'amour avec Sibyl Vane, font écho les chapitres XVI à XVIII, où James Vane cherche à venger la mort de sa sœur, de même qu'au rejet de Sibyl et aux conséquences non assumées de sa mort (chapitres VII à IX) répondent le meurtre de Basil Hallward et sa dissimulation (chapitres XII à XIV).

Construit en miroir autour du chapitre XI, le roman mime le phénomène surnaturel qu'il décrit, la seconde partie reflétant de façon dégradée les actions de la première. C'est donc au spectacle d'un destin qui s'apparente à une véritable malédiction qu'est convié le lecteur ; le portrait, miroir de l'âme du héros, étend son emprise sur toute la vie de celui-ci, démentant le mythe de l'éternelle jeunesse à laquelle il aspirait.

4. Un récit allégorique?

Un tel récit, malgré son allégeance à un certain réalisme, ne peut que susciter des interprétations multiples. Sa thématique même le rattache à une série de mythes anciens.

Faisant écho au *mythe de Narcisse*, il dénonce précisément les dangers du narcissisme. On l'a vu en étudiant la scène de l'achèvement du portrait : c'est d'abord par sa propre image que Dorian Gray est fasciné. Narcisse moderne, il choisit de tout sacrifier, encouragé en ce sens par lord Henry, à la permanence de cette image. Le roman peut donc être décrypté comme une invitation à se défier des pièges du narcissisme. L'homme enfermé dans les plaisirs que lui procure sa propre image devient indifférent à autrui, comme en témoigne la facilité avec laquelle Dorian étouffe les remords que pourrait faire naître en lui son rôle dans le suicide de Sibyl Vane. Il lui suffit, en effet, de considérer le monde comme un théâtre et, ce faisant, de se considérer comme un simple spectateur, vivant dans le retrait de son image. Dans le monologue intérieur qui sert de résolution au conflit, il compare sans scrupule la souffrance de la jeune femme abandonnée à sa propre souffrance de spectateur : « *Il éprouvait certes quelque regret au souvenir de la jeune fille à genoux et sanglotant à ses pieds comme une enfant. Mais il avait souffert lui aussi. Pendant les trois heures terribles de la représentation...* » (p. 85). Tout est dit.

Le roman se donne aussi à lire comme une variation sur le *mythe de Faust*, et il ne sera pas de Marguerite pour, à la fin, venir intercéder en faveur du héros. Le portrait devient un marqueur de l'âme et de sa noirceur, et c'est finalement bien un pacte avec le diable qui a été conclu. Oscar Wilde paraît ici développer avant la lettre une morale existentialiste (l'homme se construit par ses actes) : en effet, rien ne semble autoriser Dorian à revenir en arrière. Alors qu'il prend la résolution (pp. 86-87) de réparer l'indignité dont il s'est rendu coupable envers Sibyl, il apprendra le lendemain qu'elle est morte. Et lorsque, à la fin du roman, il décide de mener « *une vie nouvelle* » (p. 225), épargnant notamment la vertu d'une jeune fille (Hetty Merton), le portrait lui révèle son irréversible déchéance : « *Vanité? Curiosité? Hypocrisie? N'y avait-il eu rien d'autre dans son renoncement à Hetty? Non, rien d'autre* » (p. 227). La damnation est inévitable, et la faute de Dorian Gray est d'avoir confondu l'art et la vie.

« *C'est le spectateur, et non la vie, que reflète l'art*, écrit Oscar Wilde dans sa préface, avant de conclure : *Tout art est parfaitement inutile* » (pp. 5-6). Dorian Gray mourra de n'avoir su comprendre les aphorismes de son créateur. Il a voulu faire d'une œuvre d'art le support de sa conscience, et de sa vie une

œuvre d'art, croyant ainsi atteindre à l'éternité. Mais c'est l'œuvre d'art qui est éternelle et non son modèle, ce que le dénouement se charge de nous rappeler: alors qu'il lacère le tableau, Dorian Gray se tue lui-même. Le portrait retrouve son aspect irréprochable, et le héros se voit réattribuer l'empreinte des iniquités dont il s'est rendu coupable.

Confondre l'art et la vie, c'est s'exposer, comme Pygmalion et Galatée, à la vengeance des dieux. Si Pygmalion semble échapper à la vengeance, n'oublions pas que sa descendance expiera ses fautes: Myrrha, succombant à la tentation narcissique dont son aïeul avait fait preuve en négligeant les femmes de Chypre pour n'aimer que sa propre création, se verra métamorphosée en arbre.

Le roman autorise une pluralité de lectures allégoriques. Et, si Tzvetan Todorov a opposé allégorie et fantastique (*Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, 1976), c'était dans le cadre d'une lecture monosémique orientant le lecteur vers une signification unique et prédéterminée. La richesse du roman de Wilde, la multiplicité des interprétations qu'il suggère, le sauvent de cet écueil et expliquent la fascination qu'il continue d'exercer plus d'un siècle après sa parution.

Séance 8.

Errances dans Londres: lecture analytique d'un extrait du chapitre XVI

Pp. 181-183, du début du chapitre à «... pour atteindre l'oubli».

Après le meurtre de Basil Hallward, Dorian Gray semble avoir atteint le comble de l'abjection. Il se précipite dans l'East End, quartier mal famé de Londres, dans le but d'y trouver une fumerie d'opium, espérant puiser dans la drogue l'oubli de son forfait. Sa déambulation dans le labyrinthe des ruelles s'apparente vite à une traversée des enfers qui souligne la portée symbolique de l'épisode, tout comme l'utilisation de la focalisation interne par le narrateur souligne les tourments du héros, dont la déchéance semble dès lors accomplie.

I. L'East End : un espace labyrinthique

a. Qu'est-ce qui caractérise la lumière à mesure que Dorian Gray progresse dans l'East End ?

b. Par quels moyens le narrateur suggère-t-il un espace indéterminé, labyrinthique ?

a. Déjà faible, l'éclairage semble progressivement s'effacer : aux « *lueurs fantomatiques* » des réverbères succèdent le « *crâne jauni* » de la lune « *masquée de temps à autre par un gros nuage* », puis l'« *éclairage public* » qui « *se raréfi[e]* », les rues qui se font plus « *sombres* » (pp. 181-182). L'emprise de l'obscurité va donc croissant.

b. L'attelage du héros traverse une multiplicité de lieux indéterminés, ce que signale l'usage systématique du pluriel : « *réverbères* », « *tripots* », « *briqueteries* » (pp. 181-182). Pluie et vapeurs brouillent la vision : à la « *pluie froide* » du début succède l'évocation d'« *une vapeur* » et d'« *une brume grisâtre* » (p. 182) : en limitant la vision de Dorian, elles le prédisposent à se perdre – dans tous les sens du terme.

Le parcours se fait chaotique, l'attelage s'égare : « *Un moment, le cocher perdit son chemin et dut revenir en arrière d'un demi-mille* » (p. 182). Les compléments circonstanciels de manière et les oppositions lexicales signalent une allure irrégulière entravée d'obstacles : « *L'attelage progressait cahin-caha [...]. Le cheval trébucha dans une ornière, fit un écart, partit au galop dans la boue puis reprit son trot sonore sur le pavé* » (p. 182). L'East End apparaît donc comme un labyrinthe parsemé d'embûches et de chausse-trapes.

2. Une traversée des enfers

a. Relevez les images qui caractérisent la lumière. Quel effet produisent-elles ?

b. Comment le narrateur suggère-t-il la déchéance des êtres qui peuplent cet espace ?

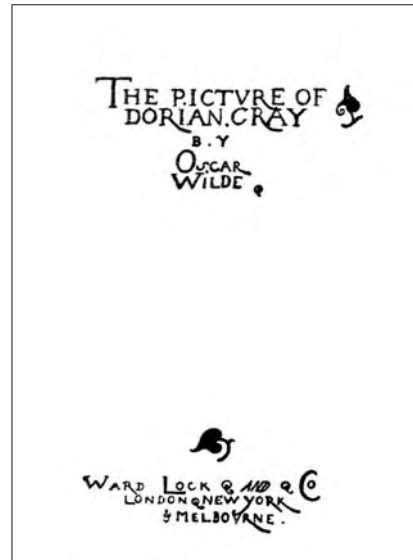
c. Relevez le champ lexical de la damnation. Que pouvez-vous en induire ?

a. Les éclairages sont caractérisés par des images qui évoquent le surnaturel et la mort : « *lueurs fantomatiques* », « *lune, crâne jauni* ». La dernière notation descriptive renvoyant à la lumière (les « *langues de feu* » que crachent les fours des briqueteries) évoque indirectement les supplices de l'enfer.

b. Les espaces traversés par Dorian Gray et son cocher sont hantés par une humanité déchue, animalisée : « *de vagues groupes d'une humanité mâle et femelle* » (p. 181), les épithètes soulignant l'animalité des occupants du quartier. Et, durant tout le trajet, cette humanité déchue se signale par ses cris : « *ignobles éclats de rires* », « *ivrognes* » qui s'apostrophent en « *braillant* » (p. 181), cri indistinct d'une femme qui engage deux hommes à poursuivre la voiture (p. 183).

Violence et débauche semblent omniprésentes dans cet univers que le narrateur, adoptant le point de vue de Dorian Gray, appelle métaphoriquement « *cette gangrène citadine* » (p. 181). Le champ lexical de la violence envahit alors peu à peu le texte : pour faire face à l'agression dont Dorian et lui sont victimes, le cocher utilise le « *fouet* » (p. 183), et le héros finit par s'avouer qu'il vient rechercher « *bagarres grossières* », « *bouges ignobles* », « *violence crue* » et « *débauche* » (p. 183), une déchéance qui lui permet de rendre de sa vitalité à une existence de plus en plus insipide.

c. Le champ lexical de la damnation se manifeste par la récurrence de la formule « *Guérir l'âme par les sens...* », qui vient obséder l'esprit du héros. Les expressions « *lieux de damnation* », « *péchés* » (p. 181), « *sang d'un innocent* », « *racheter* », « *expiation* », « *crime* » (p. 182) relèvent de ce même champ lexical et suggèrent que, en dépit de cette errance destinée à lui procurer l'oubli, Dorian Gray demeure hanté par l'idée de son forfait : désormais, nulle expiation ne sera possible.



Couverture de l'édition originale

3. La focalisation interne

a. Analysez l'organisation de la narration, notamment l'utilisation des points de vue narratifs. Comment le texte est-il construit ?

b. À quels indices comprend-on que le héros est en communion avec le paysage ?

c. Comment Dorian Gray se propose-t-il de « guérir » ?

a. Le texte fait alterner des passages descriptifs, dont le foyer de perception est difficilement identifiable, et des passages clairement rédigés en focalisation interne qui rapportent les pensées et états d'âme de Dorian Gray.

Paragraphe 1	Description du quartier : pluie, tripots, ivrognes...
Paragraphe 2	Point de vue du héros qui se remémore une maxime de lord Henry, recherche de l'oubli.
Paragraphe 3	Description : la lune, les éclairages, la progression de l'attelage.
Paragraphe 4	Point de vue du héros : maxime de lord Henry, remords, recherche de l'oubli.
Paragraphe 5 et 6	Progression de l'attelage pressé par Dorian, il passe devant les briqueteries, aboiements.
Paragraphe 7	Point de vue de Dorian : « <i>rage</i> » envers les « <i>pantins</i> » rencontrés. Cri d'une femme, tentative d'agression par deux hommes.
Paragraphe 8	Point de vue du narrateur qui partage celui de Dorian ; ressassement, recherche de la laideur.

Le tableau fait clairement apparaître, dans le mouvement du texte, un va-et-vient entre la conscience de Dorian et le monde qu'il perçoit. Le narrateur peut ainsi souligner la communion qui s'opère entre le personnage et le sordide univers décrit.

b. La noirceur, qui s'accroît à mesure que Dorian progresse dans Londres, correspond à la noirceur de son âme, puisqu'il se donne comme programme d'anéantir « *les péchés anciens [...] dans la frénésie des nouveaux* » (p. 181), rendant ainsi son âme plus noire encore.

Il projette par ailleurs la monstruosité de son esprit sur les êtres et les choses rencontrés : les hommes deviennent de « *monstrueux pantins* » (p. 183), un nuage prend des « *allures de bras difforme* » (p. 182). Il ressent pour ceux qui croisent sa route « *une rage sombre* » (p. 183) qui n'est que l'écho de la rage qu'il éprouve à son propre égard.

c. « *Guérir l'âme par les sens, guérir les sens par l'âme* », la formule de lord Henry devient un leitmotiv, un « *rabâchage obstiné* » (p. 183) qui révèle l'agitation du héros en proie au remords. Il ne lui reste plus qu'à chercher l'oubli de son crime dans l'opium : « *Il est des fumeries d'opium où s'achète l'oubli* » (p. 181). La

laideur devient alors la seule expérience du réel qui lui soit accessible, «*la seule réalité*»: «*Les bagarres grossières, les bouges ignobles, toute cette violence crue de la débauche sonnait plus juste à son oreille, dans son intense actualité, que les raffinements de l'art*» (p. 183). Au comble du paradoxe, le dandy accède à ce qu'il a toujours fui.

Séance 9.

Évaluation : sujet de type brevet

On pourra donner, en avant texte, les informations suivantes :

Basil Hallward a peint, il y a dix-huit ans, le portrait de son jeune ami Dorian Gray. Pendant ces dix-huit années, Dorian n'a pas pris une ride, alors que le tableau, dissimulé dans une pièce secrète, se dégrade, reflétant les vicissitudes de son âme. Il révèle le prodigieux phénomène au peintre.

Extrait : de «— Ainsi donc, Basil, vous croyez qu'il est donné...» (p. 144) jusqu'à «*Quelle terrible leçon !*» (p. 147).

Questions

I. Le point de vue du peintre

1. Comment Basil Hallward réagit-il aux propos de Dorian Gray lorsque ce dernier lui propose de «contempler» son âme ?

2. Par quels procédés le narrateur suggère-t-il la stupéfaction de Basil au moment où Dorian lui découvre son portrait ?

3. À quels indices reconnaît-il son œuvre ?

4. Par quelle figure de style le narrateur traduit-il l'effroi du peintre au moment où il acquiert la certitude qu'il contemple bien son propre travail ?

5. Relevez une phrase de Basil témoignant de son rationalisme.

II. Le tableau

6. Relevez, dans le quatrième paragraphe, les expressions qui montrent que la toile s'est dégradée.

7. Quelle question du peintre assimile le tableau à un être vivant ?

8. Quelle serait, selon Dorian Gray, la cause surnaturelle des changements intervenus dans le tableau ?

9. Dans l'examen que conduit Basil Hallward, qu'est-ce qui semble confirmer l'existence d'une cause surnaturelle à ces transformations ?

10. Quelles sont les figures de style utilisées pour suggérer le sentiment d'horreur que provoque le portrait ?

III. Dorian Gray

11. À qui le narrateur compare-t-il Dorian Gray dans le paragraphe 6 ? Que révèle cette comparaison sur l'état d'esprit du personnage ?

12. Dorian Gray regrette-t-il sa « prière » passée ?

13. Relevez, dans le dialogue, une réplique ironique de Dorian Gray. Pourquoi se montre-t-il ironique envers son ami ?

14. Quelles remarques de Basil Hallward montrent sa réprobation ?

15. Relevez une phrase au présent de vérité générale par laquelle Dorian Gray relativise ses erreurs.

Orthographe

Réécriture

Réécrivez le passage suivant à la première personne du singulier :

« Il semblait certes à Basil reconnaître son coup de pinceau, ainsi que le cadre qu'il avait décoré. Il saisit la lampe et l'approcha de la toile. »

Dictée

Page 148, de « Le jeune homme tourna les yeux... » jusqu'à « ... ressentie pour quiconque ».

Expression écrite

Imaginez, faisant suite au texte, un dialogue entre Basil Hallward et son ami. Basil tente de persuader ce dernier qu'il n'est pas trop tard pour se racheter, Dorian Gray peine à se laisser convaincre. Vous insérerez dans le dialogue de courts passages narratifs ou descriptifs dans lesquels vous privilégieriez le point de vue de Basil.

Éléments de réponse

I. Le point de vue du peintre

1. Lorsque Dorian Gray offre à Hallward de lui faire « contempler » son âme, l'artiste exprime son incrédulité : « *Vous êtes fou, Dorian. Ou bien vous jouez la comédie* » (p. 144), une réaction qui révèle, chez le peintre, la prédominance d'un esprit rationnel.

2. Le narrateur évoque d'abord une réaction de stupéfaction : « *Un cri d'horreur jaillit des lèvres du peintre...* » (p. 144). La construction de la phrase, qui place le « *cri d'horreur* » en position de sujet, et l'utilisation d'une métonymie (les lèvres substituées au peintre lui-même) signalent le caractère involontaire de sa réaction. Les phrases exclamatives traduisent la surprise de l'artiste en même temps que la mise en place d'une focalisation interne qui se va se prolonger dans les trois paragraphes suivants. Le narrateur peut ainsi montrer comment le peintre peine à reconnaître l'œuvre qu'il a réalisée dix-huit ans plus tôt. L'hésitation culmine avec l'interrogation : « *Mais qui avait peint cela ?* » (p. 145). Hallward n'est plus certain d'être l'auteur d'un tableau qui s'est manifestement dégradé au point de devenir méconnaissable.

3. « *Le cadre qu'il avait décoré* », « *son coup de pinceau* » et, enfin, sa signature, dans le coin gauche du tableau permettent à Hallward d'identifier son œuvre (p. 145).

4. Une antithèse, qui oppose des expressions marquées par l'hyperbole, suggère l'effroi soudainement ressenti par le peintre : « *Son sang, qui un instant plus tôt lui brûlait les veines, se glaça* » (p. 145).

5. Lorsque Dorian Gray établit un lien de cause à effet entre le vœu formulé des années plus tôt et la dégradation du tableau, évoquant un « *miracle* » (p. 145), Hallward s'empresse de recourir à une explication rationnelle : « *Cette pièce est humide, la moisissure aura attaqué la toile. Ou bien, ce sont les couleurs que j'ai utilisées qui contenaient quelque poison minéral* » (p. 146).

II. Le tableau

6. Le quatrième paragraphe, qui relate l'examen de la toile par le peintre, est dominé par le champ lexical de la dégradation : « *masque hideux* », « *un peu d'or subsistait* », « *chevelure éclaircie* », « *yeux bouffis* » (p. 144). Les termes évoquant une comparaison implicite (« *subsistait* », « *avait gardé* », « *un reste d'azur* », « *se discernait encore* ») signalent la difficulté que rencontre l'artiste à reconnaître l'œuvre qu'il a peinte quelque dix-huit ans plus tôt.

7. La question que le peintre se pose à lui-même (« *Mais d'où venait cette métamorphose ?* », p. 145) montre qu'il considère déjà le tableau comme une entité capable de se transformer en obéissant à une mystérieuse loi surnaturelle.

8. Pour Dorian Gray, la métamorphose du tableau résulte d'un vœu formulé des années auparavant : conserver une éternelle jeunesse et laisser son portrait se charger de la dégradation de son âme. À plusieurs reprises, il affirme que l'œuvre représente son âme, une âme manifestement chargée de péchés puisque Basil Hallward y voit d'abord un « faune », puis un « démon » (p. 146).

9. Hallward constate que l'altération subie par le tableau n'a rien de superficiel et que « l'ignominieuse pourriture » monte des « profondeurs » (p. 146) de la toile. C'est donc à un phénomène autonome généré par la toile elle-même que se trouve confronté le peintre, ce qui autorise une interprétation surnaturelle.

10. La métaphore de « la lèpre du péché » qui rongerait la toile, puis la comparaison avec une « charogne » placée au fond d'une « tombe humide » (p. 147), soulignent le sentiment d'horreur qui gagne le peintre. Les connotations macabres attachées aux images montrent que Dorian Gray a irrémédiablement compromis son âme.

III. Dorian Gray

11. Le narrateur compare Dorian Gray à un mélomane que captiverait « la performance d'un grand interprète » (p. 145). Il rappelle ainsi que Dorian est un esthète et suggère que le spectacle de Basil Hallward découvrant l'horrible vérité ne le touche pas en profondeur.

12. Lorsque Dorian Gray évoque le vœu fatal qui, selon lui, aurait provoqué la métamorphose du tableau, il dit ne pas savoir s'il « le regrette ou non » (p. 145). On peut en conclure que le spectacle de son âme corrompue ne soulève en lui aucun remords.

13. La question que Dorian Gray pose au peintre concernant le tableau – « N'y retrouvez-vous pas votre idéal ? » (p. 146) – est évidemment ironique puisque le portrait ne correspond plus en rien à l'idéal de beauté qu'incarnait le modèle dix-huit ans plus tôt.

14. « Si c'est bien là ce que vous avez fait de votre vie, Dorian, vous devez être encore plus dépravé que ne l'imaginent vos détracteurs ! » (p. 146), dit le peintre. L'adjectif « dépravé », synonyme de « corrompu » ou « immoral », est, bien sûr, dépréciatif et montre que Basil Hallward réproouve la corruption morale de son ami.

15. Dorian Gray, quant à lui, relativise ses erreurs en affirmant : « Chacun de nous porte en lui autant de ciel que d'enfer » (p. 146). Le présent de vérité générale et le pronom indéfini font du mal une réalité universelle à laquelle tout être humain est confronté ; c'est une façon, pour Dorian Gray, de minimiser la portée de ses fautes.

Orthographe

Réécriture

Il **me** semblait certes reconnaître **mon** coup de pinceau, ainsi que le cadre que j'avais décoré. Je saisis la lampe et l'approchai de la toile.

Dictée

Dans le cadre d'une dictée préparée, on pourra faire noter les mots « suggérer », « instinct » et « quiconque », et donner à préparer la fiche d'exercices suivante :

1. Un certain nombre d'adjectifs se construisent avec un préfixe et un suffixe sur le radical d'un verbe, par exemple, « insupportable » :

préfixe : in- ; radical : base du verbe supporter (-support-) et suffixe -able.

Quels adjectifs pouvez-vous former de la même façon avec les bases des verbes suivants : penser, accepter, prouver, manquer, attaquer, contrôler, défendre, manger ?

2. Complétez les mots suivants par une graphie du son [s].

1. un rempla...ant – 2. il re...ut (recevoir) – 3. un a...istant – 4. un gla...on – 5. nous pla...ons – 6. de la gla...e – 7. je le pre...ens – 8. nous aper...ûmes – 9. de l'a...ier – 10. une grima...e – 11. il grima...ait – 12. nous ce...ons.

3. Accordez, si nécessaire, les participes passés soulignés.

1. Une fois la porte refermé, Dorian empocha la clé et regarda autour de lui.

2. Une réflexion entendu au théâtre [...] lui avait mis en tête d'horribles pensées.

3. Les feuilles mortes chassé par le vent contre le vitrage serti de plomb lui semblaient tantôt l'envol de ses bonnes résolutions, tantôt l'assaut de ses pesants regrets.

4. Il mettrait la main sur une pépite, la plus gigantesque qu'on ait jamais trouvé...

5. La grâce de Schubert et les langueurs de Chopin l'avaient anesthésié (l' = Dorian Gray).

Corrigés

1. Impensable, inacceptable, improbable/improuvable, immanquable, inattaquable, incontrôlable, indéfendable, immangeable,

2. 1. un remplaçant – 2. il reçut (recevoir) – 3. un assistant – 4. un glaçon – 5. nous plaçons – 6. de la glace – 7. je le pressens – 8. nous aperçûmes – 9. de l'acier – 10. une grimace – 11. il grimaçait – 12. nous cessons.

L'exercice offrira l'occasion de revoir les lois de position de la cédille.

3. Le participe passé

1. Une fois la porte refermée, Dorian empocha la clé et regarda autour de lui.

2. Une réflexion entendue au théâtre [...] lui avait mis en tête d'horribles pensées.

3. Les feuilles mortes chassées par le vent contre le vitrage serti de plomb lui semblaient tantôt l'envol de ses bonnes résolutions, tantôt l'assaut de ses pesants regrets.

4. Il mettrait la main sur une pépite, la plus gigantesque qu'on ait jamais trouvée...

5. La grâce de Schubert et les langueurs de Chopin l'avaient anesthésié (l' = Dorian Gray).

On profitera de l'exercice pour rappeler les accords du participe passé selon qu'il est utilisé dans un temps composé ou comme adjectif.

STÉPHANE LABBE
Académie de Rennes

BIBLIOGRAPHIE

Sur la littérature

G. GENETTE, *Figures III*, Seuil, 1972. (*L'ouvrage fondateur des études de narratologie, les focalisations sont abordées aux chapitres IV et V.*)

T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, «Points Essais», 1976. (*Ouvrage utile pour la distinction qu'il opère entre les différents genres utilisant des motifs surnaturels.*)

J.-L. STEINMETZ, *La Littérature fantastique*, PUF, «Que sais-je?», 1998.

F. DUPEYRON-LAFAY, *Le Fantastique anglo-saxon*, Ellipses, «Au-delà du réel», 1998. (*Cet ouvrage centre son champ d'investigation sur les littératures anglaise et américaine et propose une intéressante réflexion sur le rôle de l'espace dans le récit.*)

Sur la décadence

J.-K. HUYSMANS, *À rebours*, Gallimard, «Folio classique», 1977, édition de Marc Fumaroli. (*Il peut être intéressant de relire l'ouvrage qui sert de bréviaire à la génération décadente et de modèle au malheureux Dorian Gray. L'introduction de Marc Fumaroli restitue parfaitement le contexte littéraire.*)

L. MARQUÈZE-POUEY, *Le Mouvement décadent en France*, PUF, «Littératures modernes», 1996. (*Étude fouillée sur l'effervescence décadente à la fin du XIX^e siècle en France.*)

D.S. SCHIFFER, *Philosophie du dandysme, une esthétique de l'âme et du corps*, PUF, «Intervention philosophique», 2008. (*Réflexion sur les fondements philosophiques du dandysme.*)

Sur Oscar Wilde

R. MERLE, *Oscar Wilde*, Perrin, 1984. (*Le fruit d'une thèse publiée en 1948, puis revue dans les éditions ultérieures ; la biographie est marquée par le talent du futur romancier, et les analyses de l'œuvre demeurent pertinentes.*)

O. VALLET, *L'Affaire Oscar Wilde, ou Du danger de laisser la justice mettre le nez dans nos draps*, Albin Michel, 1995. (*Petit ouvrage sur le procès qui opposa l'écrivain à lord Queensberry.*)

L. LOUVEL, *Oscar Wilde, The Picture of Dorian Gray, le double miroir de l'art*, Ellipses, «Marque-Page», 2000. (*Une étude éclairante sur les ressorts esthétiques de l'œuvre.*)

H. LOTTMAN, *Oscar Wilde à Paris*, Fayard, 2007. (*Sur les rapports de Wilde à la France.*)

D.S. SCHIFFER, *Oscar Wilde*, Gallimard, «Folio biographies», 2009. (*Biographie – la dernière en date – alerte et bien documentée.*)

Quelques réécritures...

A. LEWIN, *Le Portrait de Dorian Gray*, film, 1945. (*Film hollywoodien, une étude sur le site du CNDP: www.cndp.fr/tice/teledoc/mire/teledoc_doriangray.pdf*)

G. MASTERTON, *Le Portrait du mal*, Pocket, 1989. (*Reprise du roman, l'écrivain s'approprie les ficelles d'écriture du maître de l'épouvante, Stephen King.*)

W. SELF, *Dorian, une imitation*, Points Seuil, 2005. (*L'intrigue de Dorian Gray déplacée dans le Londres des années 1980-1990.*)

O. PARKER, *Dorian Gray*, 2009. (*Le film, sorti à l'automne en Grande-Bretagne, utilise les talents de Ben Barnes – Dorian Gray – et Colin Firth – lord Henry.*)