

“ONE MUST SPEAK THROUGH LIPS DIFFERENT FROM ONE’S OWN” : LA POÉTIQUE DE L’INTERTEXTUALITÉ ET LA QUESTION DE LA SINGULARITÉ DU TEXTE CHEZ OSCAR WILDE

CAROLE DELHORME

Université Jean Moulin - Lyon 3

Introduction

1. Une anecdote tenace associée au mythe wildien voudrait qu’Oscar Wilde se soit un jour exclamé en s’adressant au peintre James McNeill Whistler : « How I wish I had said that », et que ce dernier lui ait rétorqué : « You will, Oscar, you will¹ ». Bien que d’après Richard Ellmann, les circonstances dans lesquelles ces paroles auraient été prononcées n’aient jamais été clairement établies², l’anecdote est révélatrice de la perception commune de l’écrivain, qui a souvent été accusé d’un manque de singularité et d’originalité³. Dans *The World*, lorsque Whistler accuse Wilde d’avoir le courage de l’opinion des autres, Wilde rétorque : « Alas, this is very sad! With our James vulgarity begins at home, and should be allowed to stay there ». Whistler réitère l’accusation de plus belle : « “A poor thing,” Oscar ! – “but,” for once, I suppose “your own”⁴ ». Les accusations de plagiat portées par Whistler dans la presse, si elles s’expliquent en grande partie par une rivalité personnelle entre deux figures mondaines, ont certainement contribué à construire ou tout au moins à renforcer la représentation de l’auteur comme un plagiaire invétéré. Bien avant le pugilat médiatique entre Wilde et Whistler, l’accusation fut également portée contre Wilde alors qu’il était étudiant et proposa à l’Oxford Union un recueil de poésie. Celui-ci fut refusé au motif de la dette qu’il avait envers ses prédécesseurs, dette dont rendit compte Oliver Eton, alors étudiant à Oxford : « [the poems] are for the most part not by a putative father at all, but by a number of better-known and more deservedly reputed authors⁵ ». De la même manière, les écrits critiques de Wilde ont

1 Voir R. Ellmann, *Oscar Wilde*, 133.

2 D’après R. Ellmann, il est plus probable que le dialogue ait eu lieu entre Humphry Ward (de son vrai nom Mary Augusta Ward), une critique d’art du *Times* (*ibid.*).

3 « [...] Wilde is so well known for being a supreme anthologizer or, to put it less euphemistically, the century’s most famous plagiarist ». M. Mendelssohn, *Henry James, Oscar Wilde and Aesthetic Culture*, 7.

4 J. M. Whistler, *The Gentle Art of Making Enemies*, 62.

5 Cité dans R. Ellmann, *Oscar Wilde*, 147. Voir également J. Stokes et M. W. Turner (éd.), « Introduction », dans *The Complete Works of Oscar Wilde. Volume VI, Journalism*. Part I, 32.

souvent été considérés au mieux comme une synthèse des écrits de John Ruskin, Walter Pater ou encore Charles Baudelaire, et au pire comme du plagiat pur et simple. Pour un pan de la critique jusqu'à la fin du 20^{ème} siècle, ce manque de singularité chez l'écrivain serait synonyme d'un pillage illégitime et signe d'une moindre qualité littéraire et intellectuelle.

2. Pourtant, dans ses écrits critiques et journalistiques, Wilde revendiquait l'emprunt et la circulation intertextuelle comme principes de création. Nous entendons ici le terme d'intertextualité au sens où le définit Gérard Genette, c'est-à-dire comme « une relation de co-présence entre deux ou plusieurs textes⁶ », sous diverses modalités. Cette intertextualité est doublée de la prédominance de l'hypertextualité dans le texte de Wilde, l'hypertexte étant défini comme « tout texte dérivé d'un autre préexistant⁷ », ou « texte au second degré⁸ ». Il s'agira ici d'aborder les différentes modalités sous lesquelles se manifeste la poétique de l'intertextualité chez Wilde, et quelle peut être sa visée. Le caractère palimpsestique de certaines de ses œuvres a déjà fait l'objet d'une attention critique considérable ; en revanche, il n'en va pas de même des écrits qu'il a publiés dans la presse victorienne, anonymement ou en son nom, de 1877 à la fin des années 1880, et qui représentent une production prolifique constituée en majorité de recensions littéraires, mais également d'essais portant sur des sujets variés ainsi que de comptes-rendus d'exposition de peinture. Notre article les prendra pour objet d'analyse principal, tout en évoquant également ses écrits critiques, avec lesquels la production journalistique entretient un lien de continuité. Surtout, il s'agira de voir que la poétique de l'intertexte a chez Wilde des implications profondes quant à la conception de l'originalité d'une œuvre. Comment l'auteur redéfinit-il la singularité de l'œuvre littéraire et in fine, de tout discours ? Nous verrons tout d'abord que la réutilisation des textes est une méthode d'écriture chez l'auteur, puis que les pratiques et les conventions journalistiques ont contribué à façonner celle-ci. Enfin, nous avancerons que le texte réseau qui en découle véhicule un discours sur la nature de la création et nie la singularité du texte, alors qu'il remet en cause l'autorité de l'auteur.

La réutilisation comme méthode d'écriture

3. Dans les écrits critiques de Wilde, tout comme ses œuvres fictionnelles et dramatiques, de nombreux intertextes sont présents dans le texte, et ce sous diverses formes, selon la typologie

6 G. Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, 8.

7 *Ibid.*, 12.

8 *Ibid.*

établie par Gérard Genette dans *Palimpsestes*, allant de l'allusion à la citation directe, en passant par le plagiat, c'est-à-dire la citation non déclarée et non créditée⁹. Ces intertextes, éléments allogènes¹⁰ en ce qu'ils font entendre la voix d'un Autre, que Wilde s'approprie parfois, génèrent un texte polyphonique faisant entrer en dialogue le texte wildien et son héritage. Les travaux d'édition de John Stokes et Mark W. Turner concernant le journalisme de Wilde fournissent un catalogue de cet intertexte, dans les notes des deux volumes qu'ils ont édités en 2013¹¹. Les travaux de Josephine M. Guy effectuent le même travail au sujet de la critique de Wilde¹². Un examen de ces notes met au jour la profusion des références érudites dans les écrits critiques et journalistiques de Wilde.

4. Les tendances au plagiat chez Wilde ont été diversement commentées par la critique. Comme le résumait Josephine M. Guy et Ian Small ou encore Michèle Mendelssohn, deux axes d'interprétations se distinguent, correspondant à une évolution chronologique : d'une part, les pratiques déguisées de récupération chez Wilde ont été considérées comme le résultat d'une paresse intellectuelle mêlée à une anxiété de l'originalité et à un manque de créativité. D'autre part, à la fin du 20^{ème} siècle, les critiques ont réinterprété ces pratiques d'un point de vue de la théorie post-moderne, et y ont vu un jeu avoué plutôt qu'une tartufferie¹³.
5. Selon Josephine M. Guy et Ian Small, la polarisation du débat critique est problématique au vu de la réalité des pratiques textuelles et compositionnelles de Wilde. En effet, les auteurs envisagent la pratique du plagiat en lien avec les circonstances matérielles de production et les conditions textuelles des écrits de Wilde, qui auraient été négligées par la critique du 20^{ème} siècle, au profit des problématiques liées à la sexualité et au nationalisme¹⁴. Or, selon eux, aucun indice textuel ne permet d'affirmer que les cas de récupération chez Wilde relèvent systématiquement du plagiat

9 Gérard Genette définit la citation comme la forme la plus explicite de l'intertextualité, c'est-à-dire comme la présence littérale d'un texte dans un autre, « avec guillemets, avec ou sans référence précise ». Le plagiat est quant à lui « un emprunt non déclaré, mais encore littéral », alors que l'allusion est la forme la plus implicite de la relation de coprésence. Elle concerne « un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable [...] ». *Ibid.*, 8-9.

10 Le terme est employé par Fabienne Gaspari et Catherine Mari afin de faire référence à l'intégration de l'Autre dans le texte, qu'il s'agisse d'une altérité générique, discursive ou linguistique. Voir « Introduction », dans F. Gaspari et C. Mari (éd.), *Formes allogènes dans le discours : imbrication et résonance*, 9.

11 O. Wilde, *The Complete Works of Oscar Wilde. Volume VI, Journalism. Part I and II*.

12 O. Wilde, *The Complete Works of Oscar Wilde: Volume IV: Criticism: Historical Criticism, Intentions, The Soul of Man*.

13 *Ibid.*, 259. Voir également M. Mendelssohn, *Henry James, Oscar Wilde and Aesthetic Culture*, 93. Concernant la première tendance, voir P. Clements, *Baudelaire and the English tradition*. Voir également H. Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Concernant la seconde tendance, voir L. Danson, *Wilde's Intentions: The Artist in his Criticism*.

14 Voir Préface, J. M. Guy et I. Small, *Oscar Wilde's Profession*, v.

dissimulé, ou alors de l'intertextualité délibérée et revendiquée¹⁵. Il serait davantage pertinent d'évoquer un continuum de procédés, allant de la répétition, volontaire ou non, à la reformulation complexe, ces pratiques ayant elles-mêmes diverses motivations¹⁶. Parfois, elles ne semblent pas pouvoir s'expliquer par d'autres facteurs que la paresse, voire la répétition inconsciente ; en d'autres occasions, en revanche, elles relèvent plutôt d'un choix stratégique¹⁷. Selon eux, les preuves matérielles permettent en tout cas d'affirmer que la pratique de la réutilisation du matériau textuel, qui englobe diverses modalités allant de la répétition mot pour mot, de quelques mots ou d'un paragraphe entier, à la révision et à la correction, est chez Wilde une véritable méthode d'écriture et de composition. Ainsi, l'emprunt d'un matériau préexistant est au cœur de la création littéraire et artistique¹⁸.

6. À titre d'exemple, un bref résumé des modes d'insertion et des fonctions de l'intertexte peut être effectuée à partir du compte-rendu de la première exposition de la Grosvenor Gallery que le jeune Wilde a écrit pour le *Dublin University Magazine* en juillet 1877, qui a pour l'instant reçu une attention limitée de la part des critiques¹⁹. L'article présente tout d'abord des occurrences de citations créditées, par l'apposition de guillemets parfois accompagnée de la mention de leur auteur. Wilde semble souvent utiliser ces citations afin d'afficher son appartenance au monde artistique londonien et ainsi asseoir sa légitimité en tant que critique d'art, comme lorsqu'il cite les propos de Pater sur les couleurs²⁰ ; le fragment de phrase sera ensuite repris quelques pages plus tard, cette fois-ci par le biais d'une paraphrase modifiée effaçant l'attribution à Pater²¹. La connaissance précise du texte paterien est également affichée lorsque Wilde place entre guillemets deux termes utilisés par Pater au sujet de la *Vénus* de Botticelli, « sunless dawn²² ».

15 *Ibid.*, 227.

16 *Ibid.*, 264.

17 *Ibid.*, 227.

18 *Ibid.*, 271.

19 Anne-Florence Gillard-Estrada a récemment consacré un article aux deux comptes-rendus des expositions de la Grosvenor Gallery écrits par Wilde. Dans cet article, elle analyse le positionnement de Wilde vis-à-vis de la peinture du mouvement esthétique. Voir A.-F. Gillard-Estrada, « Oscar Wilde's Aesthetics in the Making: The Reviews of the Grosvenor Gallery exhibitions of 1877 and 1879 », dans *Études anglaises*.

20 « [Burne-Jones] is an imaginative colourist too, knowing that all colour is no mere delightful quality of natural things, but a "spirit upon them by which they become expressive to the spirit," as Mr. Pater says ». O. Wilde, « The Grosvenor Gallery 1877 », 6-7.

21 « The picture is full of magic; and the colour is truly a spirit dwelling on things and making them expressive to the spirit [...] ». *Ibid.*, 15.

22 « Mr. Walter Crane [...] sends an ambitious work called the *Renaissance of Venus*, which in the dull colour of its "sunless dawn," and in its general want of all the glow and beauty and passion that one associates with this scene reminds one of Botticelli's picture of the same subject ». *Ibid.*, 16-17. Voir W. Pater, *Studies in the History of the Renaissance*, 34.

7. En d'autres occasions, Wilde réutilise mot pour mot un passage d'un autre auteur sans indiquer son caractère allogène par la présence de guillemets, pratique traditionnellement qualifiée de plagiat. Par exemple, lorsque Wilde dresse un catalogue de figures incarnant la beauté masculine dans l'art italien, le premier tableau convoqué est le *Saint Sébastien* de Guido Reni, conservé à Gênes²³ ; en l'occurrence, Wilde a eu l'occasion de le voir lors de son séjour en Italie. En revanche, en guise d'exemples de l'idéal de la beauté adolescente, Wilde mentionne une œuvre du Pérugin, sans la nommer, ainsi que plusieurs œuvres du Corrège :

Guido's St. Sebastian in the Palazzo Rosso at Genoa is one of those boys, and Perugino once drew a Greek Ganymede for his native town, but the painter who most shows the influence of this type is Correggio, whose lily-bearer in the Cathedral at Parma, and whose wild-eyed, open-mouthed St. Johns in the "Incoronata Madonna" of St. Giovanni Evangelista, are the best examples in art of the bloom and vitality and radiance of this adolescent beauty.²⁴

Ses propos paraphrasent en réalité les écrits de John Addington Symonds dans le chapitre « Parma » de *Sketches in Italy and Greece*²⁵. Les références à la peinture italienne, acquises par le biais d'un autre texte, visent certainement à démontrer une connaissance qui assiérait la légitimité du jeune Wilde en tant que critique d'art, étant donné ses ambitions professionnelles et mondaines²⁶.

8. Si certaines références font étalage de l'érudition du critique d'art, avec plus ou moins de succès, d'autres citations directes participent souvent de la réponse poétique et créatrice suscitée par les œuvres de l'exposition, en tissant un réseau intertextuel au sein du compte-rendu. En effet, à plusieurs reprises, Wilde intègre dans son compte-rendu des extraits de poèmes, à savoir quelques mots, ou plusieurs vers. Par exemple, dans l'*ekphrasis* sur *Eve Tempted*²⁷ figure une citation non créditée, intégrée syntaxiquement au discours²⁸ ; il s'agit d'une citation d'un poème d'Andrew

23 Guido Reni, 1615, huile sur toile, 127 cm x 92 cm, Musei di Strada Nuova, Gênes.

24 *Ibid.*, p. 12-13.

25 « The lily-bearer who helps to support St Thomas beneath the dome of the cathedral at Parma, the groups of seraphs who crowd behind the Incoronata of San Giovanni, and the two wild-eyed open-mouthed St Johns stationed at each side of the celestial throne, are among the most splendid instances of the adolescent loveliness conceived by Correggio ». J. A. SYMONDS, *Sketches in Italy and Greece*, 273. La référence semble avoir échappé à John Stokes et Mark W. Turner.

26 Voir R. Ellmann, *Oscar Wilde*, 78.

27 John Roddam Spencer Stanhope c.1877, 161,2 x 75,5 cm, tempera sur panneau, Manchester Art Gallery, Manchester.

28 « One arm falls idly by her side; the other is raised high over her head among the branches, her delicate fingers just meeting round one of the burnished apples that glow amidst the leaves like "golden lamps in a green night." » O. Wilde, « The Grosvenor Gallery 1877 », 11-12.

Marvell²⁹, qui acquiert ainsi une présence dans le texte de Wilde. Des échos au poème de Marvell apparaissent également dans deux poèmes de l'auteur, écrits la même année³⁰.

9. Ces exemples semblent refléter des pratiques qui se retrouvent dans les écrits critiques ultérieurs. L'essai « Pen, Pencil and Poison », par exemple, se fonde en grande partie sur un prétexte, celui de la critique d'art de Thomas Wainwright, et fait un usage proliférant de la citation directe. Les références à d'autres textes sont également omniprésentes dans « The Decay of Lying » et dans « The Critic as Artist », et ce sous plusieurs formes. Josephine M. Guy et Ian Small font un parallèle entre ces processus et une pratique compositionnelle chez Wilde qu'ils assimilent à du « copier-coller », et qui est mis au jour par l'approche génétique de l'analyse de ses œuvres³¹. D'un point de vue génétique, l'œuvre wildienne semble alors être atomisée, en ce qu'elle consiste en une pluralité d'unités discrètes³².
10. La pratique du copier-coller est en réalité au fondement de la pratique de la citation. C'est ce qu'Antoine Compagnon met en évidence dans son ouvrage fondateur sur le travail de la citation, qu'il assimile à un processus d'ablation : « Lorsque je cite, j'excise, je mutile, je prélève³³ ». Le prélèvement, à l'étape de la lecture, fait subir au texte un processus de démembrement ; la lecture est déjà « un acte de citation qui désagrège le texte et le détache du contexte ». Or, cette opération de « prélèvement », suivie d'une opération de « greffe³⁴ », est pour Antoine Compagnon à l'origine du processus d'écriture³⁵. De ce fait, toute écriture serait par essence une réécriture, étant fondée sur un acte de rassemblement et d'association entre des unités discontinues au préalable :

Le travail de l'écriture est une réécriture dès lors qu'il s'agit de convertir des éléments séparés et discontinus en un tout continu et cohérent, de les rassembler, de les comprendre (de les prendre ensemble), c'est-à-dire de les lire : n'est-ce pas toujours le cas ? Récrire, réaliser un texte à partir de ses amorces, c'est les arranger ou les associer, faire les raccords ou les transitions qui s'imposent entre les éléments en présence : *toute l'écriture est collage et glose, citation et commentaire*.³⁶ (Nous soulignons)

29 A. Marvell, *The Complete Works of Andrew Marvell*. Voir les notes de John Stokes et Mark Turner dans O. Wilde, *The Complete Works of Oscar Wilde. Volume VI, Journalism. Part I*, 202.

30 O. Wilde, « Ravenna » ; O. Wilde, « Sonnet (written in Holy Week at Genoa) ».

31 J. M. Guy et I. Small, *Oscar Wilde's Profession*, 237.

32 « This suggests that a practice which derives from what we characterized earlier as a pragmatic “cut-and-paste” mentality almost certainly went much deeper. It is as if Wilde's very creativity itself was manifest via the composition of small, discrete units ». J. M. Guy et I. Small, *Oscar Wilde's Profession*, 237.

33 A. Compagnon, *La Seconde main : ou le travail de la citation*, 17.

34 *Ibid.*, 29.

35 *Ibid.*, 34.

36 *Ibid.*, 32.

Les pratiques compositionnelles de Wilde expliquent ainsi sa poétique de l'intertextualité, comprise ici comme la réutilisation de fragments de discours allogènes, et ce de manière plus ou moins directe. Si pour Antoine Compagnon, l'œuvre post-moderne de Jorge Luis Borges montre le « point limite vers lequel tendrait une écriture qui, jusqu'au bout, se concevrait comme devenir, dans la réécriture, de l'acte de citation³⁷ », le travail de la citation chez Wilde semble également placer « l'acte de citation au cœur de toute pratique du texte, dont il est le geste élémentaire³⁸ ». Sans vouloir imposer à l'analyse les préoccupations propres au post-modernisme, qui seraient ici anachroniques, il semble que Wilde puisse apparaître comme un précurseur d'une pratique intertextuelle poussant le texte à la limite de l'autoréférentialité.

Circulation et réappropriation : l'influence du journalisme

11. Chez Wilde, le texte devient alors un véritable réseau, toile de références et d'allusions à d'autres textes. Le roman *The Picture of Dorian Gray* semble être l'incarnation voire la mise en abyme de ce phénomène, qui dépasse l'inclusion de références textuelles pour convoquer d'autres arts, comme la musique ou la peinture³⁹. Nombreux sont les critiques qui se sont attelés à étudier la poétique de l'hypertextualité et de l'intertextualité dans le roman⁴⁰. Or, l'examen des activités journalistiques de Wilde, et en particulier celle de la recension littéraire, que Wilde pratiqua de manière prolifique et avec grand sérieux⁴¹, révèle que les pratiques et les conventions du genre journalistique ont pu profondément influencer la méthode d'écriture de ses essais ultérieurs et de sa fiction.
12. En effet, dans leur introduction aux deux volumes des œuvres complètes consacrés à la production journalistique de Wilde, John Stokes et Mark W. Turner remarquent que l'incorporation d'autres textes au sein d'une production journalistique, et ce sous diverses formes, était alors monnaie courante :

the attempt to locate individual "style" in late nineteenth-century journalism is vexed, because print

37 *Ibid.*, 35.

38 *Ibid.*, 10.

39 *Ibid.*, 17.

40 La poétique de l'hypertextualité et de l'intertextualité dans le roman a notamment été étudiée par Pascal Aquien et Liliane Louvel. Voir P. Aquien, *The Picture of Dorian Gray, Oscar Wilde : pour une poétique du roman* et L. Louvel, *The Picture of Dorian Gray. Oscar Wilde : le double miroir de l'art*.

41 J. Stokes et M. W. Turner (éd.), « Introduction », *The Complete Works of Oscar Wilde. Volume VI, Journalism. Part I*, 29.

culture is cannibalistic. [...] [The press] feeds off itself by reprinting, operating an unofficial form of the syndication upon which a growing international industry depended.⁴²

Selon eux, cette pratique répondait notamment à la nécessité d'être compétitifs sur un marché féroce⁴³. En outre, dans le genre journalistique, c'est plutôt l'actualité du propos, son insertion dans les débats contemporains, qui est exigée, et qui importe davantage que l'originalité, voire lui est contraire⁴⁴. Enfin, d'après Stokes et Turner, la réutilisation des textes était favorisée par l'anonymat, pratique courante de la recension littéraire dans les revues journalistiques⁴⁵. Étant donné la quantité de recensions anonymes écrites par Wilde dans la *Pall Mall Gazette*, il est probable que ce format favorisant la circulation des idées et des contenus ait contribué à sa poétique de l'intertextualité.

13. De plus, dans la recension littéraire telle qu'elle est pratiquée par Wilde, il est parfois difficile pour le lecteur de distinguer la restitution d'une œuvre, ou de fragments d'œuvre, souvent sous forme de paraphrase, des corrections et révisions apportées par Wilde, qui ne sont parfois pas signalées comme telles. Il nous semble qu'une telle confusion apparaît par exemple dans l'article intitulé « Common Sense in Art », publié dans la *Pall Mall Gazette* le 8 janvier 1887, dans lequel Wilde recense l'ouvrage *A Manual of Oil Painting*, de John Collier⁴⁶. Au début de l'article, Wilde marque la distinction entre les paroles de Collier et les siennes en citant le texte⁴⁷. En revanche, à mesure que la recension progresse, la source de la parole ne devient plus identifiable, si bien que le lecteur hésite à attribuer la paternité des mots à Wilde ou à Collier. Par exemple, à la suite des citations, Wilde écrit : « To paint a real historical picture one requires the assistance of a theatrical costumier and a photographer⁴⁸ ». Aucun indice, typographique ou énonciatif, n'indique qu'il s'agit là d'une citation non déclarée, d'une instance de paraphrase de Collier, ou alors que la source d'énonciation a changé et que le journaliste parle en son nom. Le lecteur est ainsi bien en mal de distinguer le texte du métatexte. Ainsi, la porosité de la frontière entre le texte examiné et le texte du journaliste semble fournir les bases du processus de réappropriation et de réécriture qui caractérise les autres écrits de Wilde.

42 *Ibid.*, 64.

43 *Ibid.*

44 Voir J. M. Guy et I. Small, *Oscar Wilde's Profession*, 280.

45 J. Stokes et M. W. Turner (éd.), « Introduction », 26.

46 J. Collier, *A Manual of Oil Painting*.

47 Voir par exemple : « For this art of painting is a very simple thing indeed, according to Mr. Collier. It consists merely in "the representation of natural objects on a flat surface by means of pigments." There is nothing, he tells us, "so very mysterious" in it after all ». O. Wilde, « Common Sense in Art », dans Stokes John, Turner Mark W. et Small Ian (éd.), *The Complete Works of Oscar Wilde. Volume VI, Journalism. Part I*, 118.

48 *Ibid.*, 118.

14. Par conséquent, plutôt que de conforter la distinction traditionnellement établie entre les productions critiques et journalistiques de Wilde, les réutilisations desquelles sont composés les essais d'*Intentions* semblent montrer un lien de continuité, et non de rupture, entre les deux genres. De nombreux critiques ont vu dans l'année 1890 une année charnière pour Wilde ; la publication et le succès de ses essais critiques et de son roman marqueraient l'avènement d'un Wilde idiosyncratique, davantage libéré de l'influence de ses maîtres. L'indépendance est également financière, et permet à Wilde, par le biais du genre critique, d'être libéré des contraintes éditoriales des revues auxquelles il contribuait, et ainsi d'affirmer sa voix personnelle, en faisant fi des conventions et des attentes du monde journalistique⁴⁹. Une telle approche est orientée par une interprétation téléologique de la carrière de Wilde, dont la première partie, à savoir les années 1870 et 1880, est souvent considérée comme une période de maturation, suivie de quelques années de gloire consacrant son génie à partir de l'année 1890⁵⁰. Josephine M. Guy et Ian Small remarquent la prédominance de cette approche dans la critique wildienne⁵¹, entérinée par la tradition éditoriale qui sépare clairement les productions critiques de Wilde de ses productions journalistiques, qu'il s'agisse de l'édition de Robert Ross en 1909 ou de la récente édition des œuvres complètes dirigée par Ian Small.

15. Pourtant, force est de constater que les indices textuels et compositionnels révèlent de nombreux signes de continuité entre ces deux périodes. En effet, les pratiques de réutilisation dans les écrits de Wilde ne se limitent aucunement à une réappropriation de la parole des autres : la critique a également remarqué sa propension à l'autoplégat⁵². Par exemple, de nombreux passages des publications journalistiques sont ensuite réutilisés dans les essais publiés dans *Intentions* en 1891, considérés comme l'aboutissement de sa théorie esthétique. Il peut s'agir de simples formules ; par exemple, dans la rubrique « The Poets' Corner » de la *Pall Mall Gazette* le 6 avril 1888, Wilde écrit : « It takes a great artist to be thoroughly modern. Nature is always a little behind the age ». En décembre 1888, dans le *Woman's World*, Wilde reprend la formule, en inversant ses deux propositions⁵³. Enfin, la formule se retrouvera dans l'essai « The Decay of Lying », dans le

49 Voir J. Stokes, M. W. Turner et I. Small (éd.), *The Complete Works of Oscar Wilde. Volume VI, Journalism. Part I.*

50 « The idea that a successful artistic career follows a pattern of maturation is so often taken to be true that it is rarely questioned ». J.M. Guy et I. Small, *Oscar Wilde's Profession*, 14.

51 « [The usual reading of Wilde's career as a writer] assumes that his career had two distinct stages: the first, as we have said, is broadly characterized as a long period of apprenticeship and relative failure, the second as a short five-year burst of success ». *Ibid.*, 15.

52 *Ibid.*, 259-269.

53 « Every century that produces poetry is, so far, an artificial century, and the work that seems to us the most natural and simple product of its time is probably the result of the most deliberate and self-conscious effort. For Nature is

cadre des réflexions de Vivian au sujet du rapport de l'artiste à la nature⁵⁴. Dans d'autres cas, la reprise concerne de longs passages. L'essai « The Truth of Masks », publié dans *Intentions* en 1891, est une réutilisation révisée d'un article publié en mai 1885 dans la revue *Nineteenth Century* intitulé « Shakespeare and Stage Costume⁵⁵ » ; celui-ci est lui-même dérivé d'un autre article publié le 14 mars 1885 dans la revue *The Dramatic Review* intitulé « Shakespeare on Scenery⁵⁶ ». De manière plus générale, tous les essais publiés dans *Intentions* étaient préalablement parus dans des périodiques, et avaient fait l'objet de révisions mineures par la suite⁵⁷.

16. Plus largement, Josephine M. Guy et Ian Small mettent en évidence de nombreux exemples de phrases, ou de morceaux de phrases, utilisés par Wilde dans ses publications puis recyclés plus tard dans un autre écrit, avec ou sans révision. Ils montrent comment certaines formules traversent les frontières génériques, passant du genre romanesque au genre dramatique. Pour eux, le réemploi des formules est symptomatique d'un grand pragmatisme voire d'un certain opportunisme chez Wilde, qui semblait conscient de disposer d'un répertoire limité d'idées originales : « Despite his display of intellectual virtuosity, he was a writer with a relatively small repertoire of ideas which he reused constantly⁵⁸ ». Il s'agirait alors pour Wilde de maximiser l'utilisation de ces idées, et de les réutiliser en les adaptant à un nouveau contexte. Cependant, il nous semble que la pratique du recyclage ne s'explique pas uniquement par des considérations d'ordre stratégique, et qu'elle est en cohérence totale avec la théorisation wildienne de la création littéraire et artistique.

La célébration de l'héritage

17. En effet, la forte présence de l'intertextualité est non seulement assumée, mais également revendiquée par Wilde. Elle devient alors porteuse d'un discours théorique au sujet de l'originalité d'une œuvre et de la notion d'autorité. Véritables palimpsestes, ses textes critiques et fictionnels se construisent en intégrant, juxtaposant et superposant des intertextes, et en transformant divers
- always behind the age. It takes a great artist to be thoroughly modern ». O. Wilde, « A Note on Some Modern Poets. By the Editor », dans J. Stokes John, M. W. Turner, et I. Small (éd.), *The Complete Works of Oscar Wilde. Volume VI, Journalism. Part II* [1888], 115.
- 54 « Nature is always behind the age ». O. Wilde, « The Decay of Lying », dans *Collins Complete Works of Oscar Wilde*, 1078.
- 55 O. Wilde, « Shakespeare and Stage Costume », dans *The Nineteenth Century*, n° 99, mai 1885.
- 56 O. Wilde, « Shakespeare on Scenery », dans J. Stokes, M. W. Turner et I. Small (éd.), *The Complete Works of Oscar Wilde. Volume VI, Journalism. Part I*.
- 57 Pour une analyse détaillée de ces révisions, voir J.M. Guy, « Introduction », dans J.M. Guy (éd.), *The Complete Works of Oscar Wilde: Volume IV: Criticism: Historical Criticism, Intentions, The Soul of Man*, 58-63.
- 58 J.M. Guy. et I. Small, *Oscar Wilde's Profession*, 222.

hypotextes. La pratique de l'intertextualité véhicule ainsi un discours au sujet de la nature du texte, compris ici comme le texte wildien et par extension, comme tout texte au sens large. Wilde semble en effet remettre en question la notion de singularité voire d'unicité de l'œuvre littéraire, et reconnaître le caractère palimpsestique de tout texte. Traditionnellement condamné au titre de la malhonnêteté intellectuelle, le plagiat devient chez Wilde gage d'honnêteté sur la nature de toute production textuelle et artistique, qui ne peut pas faire table rase de son héritage.

18. Dans « The Decay of Lying », par exemple, Gilbert répond à l'accusation portée par Whistler dans la presse en proposant l'inspiration comme un mode de création artistique. Ce faisant, il paraphrase les mots utilisés par Whistler lui-même, doublant ses torts d'un affront afin d'illustrer son propos avec ironie et malice : « He has not even the courage of other people's ideas, but insists on going directly to life for everything⁵⁹ ». Une telle affirmation concorde avec la théorie esthétique de Wilde, et sa conception du rapport entre l'art et la réalité : mieux vaut s'inspirer des textes que copier la vie. Il assimile ce que Whistler appelle du plagiat à l'héritage du disciple : « The definition of a disciple as one who has the courage of the opinions of his master is really too old even for Mr. Whistler to be allowed to claim it [...]»⁶⁰ ». D'autres passages dans « The Critic as Artist » mettent en avant une nouvelle définition de l'invention et de la création : « To arrive at what one really believes, one must speak through lips different from one's own⁶¹ », affirme Gilbert. Tandis qu'il serait illusoire d'être totalement nouveau, l'originalité consisterait à réutiliser les idées des autres, en se les réappropriant et en les montrant sous un nouveau jour. La création littéraire, pour Wilde, ne provient pas d'un processus d'invention totale, mais d'un processus de récupération et de réappropriation.

[I]t is certain that the subject-matter at the disposal of creation is always diminishing, while the subject-matter of criticism increases daily. There are always new attitudes for the mind, new points of view.⁶²

C'est l'adoption de nouveaux points de vue qui définit la création.

19. En outre, la répétition, qu'elle concerne le texte d'un autre ou un texte de Wilde lui-même, se résume rarement à une imitation pure et simple. En effet, il s'agit d'un processus de réappropriation qui passe par des altérations. Un article écrit par Wilde pour la *Pall Mall Gazette* le 27 septembre 1886 fait précisément la distinction entre le plagiaire et le poète. Wilde compare deux recueils de

59 O. Wilde, « The Decay of Lying », 1073.

60 J.M. Whistler, *The Gentle Art of Making Enemies*, 84.

61 O. Wilde, « The Critic as Artist », dans *Collins Complete Works of Oscar Wilde*, 1143.

62 *Ibid.*, 1151.

poésie dont il fait la recension pour la rubrique « The Poets' Corner », à savoir *Low Down: Wayside Thoughts in Ballad and Other Verse*, dont les auteurs sont anonymes (« By two tramps »), et *Rhymes and Renderings*, de H. C. Irwin⁶³. Selon Wilde, le premier exemple contient des cas de plagiat qu'il ne pardonne pas :

[W]e are sorry to see that disregard of the rights of property which always characterizes the able-bodied vagrant is extended by our tramps from the defensible pilfering from hen-roosts to the indefensible pilfering from poets. [...] [We] feel that bad as poultry-snatching is, plagiarism is worse. "*Facilis descensus Averno!*" From highway robbery and crimes of violence one sinks gradually to literary petty larceny.⁶⁴

Wilde reconnaît ici que le plagiat est une violation de la propriété intellectuelle, et l'assimile au vol. Il fait cependant la distinction entre le plagiat et l'héritage, en comparant le premier recueil de poésie au second, écrit par H. C. Irwin :

In art as in life the law of heredity holds good. *On est toujours fils de quelqu'un*. And so it is easy to see that Mr. Irwin is a fervent admirer of Mr. Matthew Arnold. But he is in no sense a plagiarist. He has succeeded in studying a fine poet without stealing from him, a very difficult thing to do, and *though many of the reeds through which he blows have been touched by other lips, yet he is able to draw new music from them*.⁶⁵ (nous soulignons)

Wilde avance l'idée que l'hérédité est inéluctable, et qu'il serait illusoire de prétendre à une nouveauté totale. La réappropriation est ainsi ce qui distingue l'influence du plagiat ; il s'agit de produire du nouveau à partir de l'ancien. Ainsi le « corps étranger dans mon texte⁶⁶ » doit-il devenir sien. Au sujet du processus d'appropriation à l'œuvre dans les écrits de Wilde, Michèle Mendelssohn parle de remodelage (« recasting ») : « He is interested in recasting ideas, not only appropriating them⁶⁷ ». À l'appui de son argument, elle invoque le propos de Richard Le Gallienne, dans un article du 4 juillet 1891 dans la revue *Academy* : « it is rather, so to say, as a damascener of thought, than a forger of it, that [Wilde] is to be regarded⁶⁸ ». Si elle évoque le sens étymologique du mot « texte⁶⁹ », la métaphore du tissage nous semble également pertinente dans la mesure où elle

63 Les deux recueils sont publiés respectivement par Redway et David Scott, en 1886.

64 O. Wilde, « The Poets' Corner », dans, Stokes John, Turner Mark W. et Small Ian (éd.), *The Complete Works of Oscar Wilde. Volume VI, Journalism. Part I*, 96.

65 *Ibid.*, 97.

66 A. Compagnon, *La Seconde main : ou le travail de la citation*, 31.

67 M. Mendelssohn, *Henry James, Oscar Wilde and Aesthetic Culture*, 110.

68 K. Beckson, *Oscar Wilde: The Critical Heritage*, 106.

69 Le nom « texte » est emprunté au latin « textus », qui signifie « tissu, trame », et qui est dérivé du verbe « texere », qui signifie « tisser ». *TEXTE : Etymologie de TEXTE*, [En ligne], <<https://www.cnrtl.fr/etymologie/texte>>, (Consulté le 14 mai 2019).

illustre l'idée de l'utilisation d'un même matériau qui est refaçonné de sorte à créer des motifs variés. Ainsi Lord Henry dit-il à Mr. Erskine, dans *The Picture of Dorian Gray* : « I should like to write a novel certainly; a novel that would be as lovely as a Persian carpet, and as unreal⁷⁰ ». Souvent interprétée du point de vue de l'influence des arts décoratifs sur l'art littéraire qui en acquiert les qualités abstraites, l'analogie du tapis persan peut également être interprétée dans la perspective des relations intertextuelles ; le tissage devient ainsi processus de création.

20. Enfin, la redéfinition de l'originalité d'une œuvre conduit à une célébration de son héritage, et à la remise en cause de l'autorité de l'auteur. Dans « The Critic as Artist », lorsque Wilde illustre sa théorie de la critique créatrice en reprenant presque mot pour mot les termes de Pater, paraphrasant son fameux compte-rendu de *La Joconde* dans *The Renaissance*, il évoque en réalité sa conception de l'œuvre d'art :

And so it is not our own life that we live, but the lives of the dead, and the soul that dwells within us is no single spiritual entity, making us personal and individual, created for our service, and entering into us for our joy. It is something that has dwelt in fearful places, and in ancient sepulchres has made its abode. It is sick with many maladies, and has memories of curious sins [...]. It can help us to leave the age in which we were born, and to pass into other ages [...]. It can teach us to escape from our experience, and realise the experiences of those who are greater than we are.⁷¹

Dans ce passage, non seulement Gilbert s'inspire généreusement des paroles de Pater, mais les paroles de ce dernier sont elles-mêmes issues d'un processus de réutilisation et de réappropriation d'une autre œuvre, quoique ce processus ait également fait l'objet d'une transposition transsémiotique. La triple circulation, de l'œuvre de Léonard de Vinci à celle de Pater, puis de celle de Pater à celle de Wilde, semble ici mettre en abyme le processus de création interartistique. Mona Lisa apparaît ainsi comme l'allégorie de l'imagination sédimentaire. L'*ekphrasis* au second degré de *La Joconde* est programmatique ; de la même manière que Mona Lisa accumule les traces des péchés des anciennes générations, l'imagination du critique est le résultat d'une sédimentation de références passées.

21. En outre, la poétique de l'intertextualité va de pair avec le refus de la *mimesis* en tant que relation d'imitation entre l'œuvre et la réalité, que Wilde théorise dans « The Decay of Lying ». Cette alliance peut au premier abord sembler paradoxale si l'on considère les origines de la théorie de la *mimesis*. En effet, comme le remarque Antoine Compagnon, dans la rhétorique antique, la *mimesis* correspondait justement à l'entreglose, c'est-à-dire à la copie d'une parole préexistante au

⁷⁰ O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, 44.

⁷¹ O. Wilde, « The Critic as Artist », 1138.

style direct. C'est précisément à cet égard qu'elle était condamnée par Platon⁷². Le lien établissait ainsi la répétition comme étant au fondement de l'entreprise artistique :

Platon, fondant l'esthétique comme *mimésis* généralisée, est à l'origine d'une longue tradition de l'œuvre d'art conçue comme représentation : elle associe étroitement, elle identifie même la répétition et la *mimésis*.⁷³

Or, chez Wilde, l'entreglose semble plutôt être un moyen d'échapper à la *mimesis* ; il s'agit d'imiter (et de réviser) les textes, plutôt qu'une réalité non médiatisée. L'entreglose ancre ainsi l'autoréférentialité de l'œuvre : la réalité n'existerait pas au-delà de l'art, ou hors de l'art. À cet égard, Wilde peut être vu comme un précurseur du doute moderniste concernant l'existence d'une réalité objective. En outre, la poétique de l'intertextualité semble indiquer que toute perception découle d'une représentation⁷⁴, et que toute réalité est médiatisée et est le produit d'une représentation répondant à des conventions culturelles : toute réalité est texte.

22. En portant à son comble le caractère palimpsestique du texte, Wilde en fait une célébration. Aux accusations de plagiat, Wilde oppose donc la reconnaissance de l'influence : « Wilde was unusual in being only too ready to acknowledge that all new writing was inevitably dependent upon what had gone before it. For Wilde influence is a reason for celebration not a cause of anxiety⁷⁵ ». Cette célébration semble être en adéquation avec le postulat de l'ouvrage d'Antoine Compagnon au sujet de la citation, selon lequel la répétition serait au fondement de tout acte d'écriture, voire de tout acte de langage : tout texte se fonde sur du déjà-lu. Ainsi, la dette qu'un auteur a envers un autre est pour Wilde inévitable. Sa posture évoque alors les propos de Bakhtine qui, plusieurs décennies plus tard, répétera au sujet de la parole en général que « [d]ans le parler courant de tout homme vivant en société la moitié au moins des paroles qu'il prononce sont celles d'autrui [...] »⁷⁶. L'intégrité artistique consisterait ainsi à reconnaître que nul n'est réellement original, et que chacun est endetté envers la parole des autres.

23. Depuis la naissance de la notion d'auteur et d'artiste en tant que créateurs individuels à la Renaissance, l'originalité est l'un des attendus de l'œuvre⁷⁷. Démontrant les chimères de l'exigence

72 « L'entreglose se détache sur fond de la condamnation de celle-ci par Platon ». A. Compagnon, *La Seconde main : ou le travail de la citation*, 11.

73 *Ibid.*, 105.

74 Voir à ce sujet notre analyse du compte-rendu de Wilde concernant le tableau *Phidias Showing the Frieze of the Parthenon to his Friends* d'Alma-Tadema, qui semblait déjà, en 1877, contenir les prémices d'un tel point de vue.

75 J.M. Guy et I. Small, *Oscar Wilde's Profession*, 271.

76 M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, 158.

77 Voir D. Bergez, *Littérature et peinture*, 19.

d'originalité et sa vanité, Wilde met ainsi en question la notion d'auteur. Fabienne Gaspari et Catherine Mari soulignent le lien entre l'intégration d'éléments allogènes dans un discours, et les problématiques liées à l'origine d'un texte et à l'autorité de la voix de l'auteur : « Ces éléments allogènes, juxtaposés au texte initial [...] remettent en question la notion d'une origine et d'une autorité narrative uniques, univoques et centrales⁷⁸ ». Au-delà de l'autorité narrative dans le cadre d'un récit, c'est l'autorité discursive, à savoir la voix à la source de tout discours, qu'il soit fictionnel ou critique, qui est déstabilisée. En cela, Wilde semble véhiculer un discours théorique qui anticipe la critique littéraire du 20^{ème} siècle, telle que la critique structuraliste. Puisqu'il serait illusoire, voire fallacieux, de prétendre à la singularité, les conventions artistiques portant sur la propriété intellectuelle sont remises en doute. Ainsi, le débat se déplace sur la scène juridique ; en effet, ces méthodes d'écriture revendiquées sont porteuses de questionnements sur la légitimité des notions de droit d'auteur, de paternité et de propriété intellectuelle.

24. La présence de la question juridique est perceptible dans les attaques de Whistler à l'égard de Wilde, qui l'assimilent à un délinquant. Faisant son procès médiatique, Whistler révèle au grand jour les preuves du pillage de son discours à la Royal Academy :

You also shall again unearth, in the *Nineteenth Century Review* of Jan. 1889, page 37, the other appropriated property, slyly stowed away, in an article on "The Decay of Lying" – though why Decay!⁷⁹

En outre, Whistler met un sarcastique point d'honneur à utiliser les guillemets lorsqu'il retranscrit les mots employés par Wilde, marquant la paternité de ces termes malgré leur réarrangement syntaxique, et donnant ainsi une leçon de bonne conduite, éthique et juridique, à son jeune disciple. Par exemple, en répondant à Wilde dans *Truth* le 16 janvier 1890, il écrit :

How shall I stand against his just anger, and his damning allegations! for it must be clear to your readers, that, beside his clean polish, as prettily set forth in the epistle, I alas! am but the "ill-bred and ignorant person," whose "lucubrations" "it is a trouble" for him "to notice".⁸⁰

Au sujet de l'utilisation des guillemets, Antoine Compagnon indique que « [c]e que les guillemets disent, c'est que la parole est donnée à un autre, que l'auteur se démet de l'énonciation au profit d'un autre : les guillemets désignent une ré-énonciation, ou *une renonciation à un droit d'auteur*⁸¹ » (nous soulignons). Chez Wilde, l'absence courante de ce type typographique peut bien signaler le

78 F. Gaspari et C. Mari, « Introduction », 9.

79 J.M. Whistler, *The Gentle Art of Making Enemies*, 85.

80 *Ibid.*, 84.

81 A. Compagnon, *La Seconde main : ou le travail de la citation*, 40.

caractère illusoire de la paternité sur les mots. En effet, comme l'explique Bakhtine, si « la moitié des mots nous vient d'autrui », les guillemets ne sont pourtant utilisés que dans une minorité d'occurrences⁸² : en les omettant, Wilde viendrait troubler la « mise en valeur et [la] pureté des paroles d'autrui⁸³ ».

25. De surcroît, la polyphonie qui caractérise le texte wildien, en minant le concept d'autorité et d'origine unique, participe de l'érosion du concept de vérité absolue chez Wilde. « A Truth in art is that whose contradictory is also true⁸⁴ » : tout comme le dialogisme des essais ou la poétique du paradoxe et de la contradiction chez l'écrivain, l'intertextualité exacerbée vient mettre en doute l'existence d'une vérité unique, objective et inébranlable, et présenter une vérité multiple.

Conclusion

26. Proposant une nouvelle définition de la singularité de l'œuvre, la poétique de l'intertextualité chez Wilde doit également être replacée dans le cadre plus général de ses théories esthétiques et de sa conception des relations entre les arts. Tout d'abord, elle est en concordance avec sa théorie de la critique créatrice, que Wilde expose dans « The Critic as Artist ». Élevant le critique au rang d'artiste, Wilde l'enjoint de considérer l'œuvre comme un point de départ pour une nouvelle création autonome. La critique créatrice met en avant une théorie de la réception qui va de pair avec la poétique de l'intertextualité ; elle ébranle l'autorité de l'auteur sur son œuvre pour donner prééminence à l'interprétation du spectateur, non sans évoquer les théories de la réception dans la critique littéraire du 20^{ème} siècle : « the primary aim of the critic is to see the object as in itself it really is not. [...] Who [...] cares whether Mr. Pater has put into the portrait of Mona Lisa something Leonardo never dreamed of?⁸⁵ ». En outre, la poétique de l'intertextualité découle également de l'idéal d'inspiration entre les œuvres et par-delà les disciplines artistiques. La circulation entre les œuvres et les arts est d'ailleurs l'une des caractéristiques fondamentales du Mouvement Esthétique, dans lequel l'interaction entre les œuvres et les arts était un mode de création. Rejetant le principe de la *mimesis*, cet idéal déplace le miroir de la création et rend possible une littérature et un art circulaires et autoréflexifs. La circularité de la création s'observe

82 « Évidemment, toutes les paroles “étrangères” transmises ne pouvaient, une fois fixées dans l'écriture, être “placées entre guillemets” ». M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, 158.

83 *Ibid.*, 158.

84 O. Wilde, « The Truth of Masks », dans *Collins Complete Works of Oscar Wilde*, 1173.

85 O. Wilde, « The Critic as Artist », 1126.

ainsi au niveau de l'écriture, résultat de la sédimentation de matériaux déjà traités, qui génère une œuvre composite et polyphonique entrant en résonance avec d'autres textes. « In a very ugly and sensible age, the arts borrow, not from life, but from each other⁸⁶ », écrit Wilde dans « Pen, Pencil and Poison ». C'est de l'art, et non de la vie, que l'artiste doit s'inspirer ; l'idéal d'inspiration interartistique scelle l'autonomie et l'autoréférentialité de l'œuvre.

Œuvres citées

- AQUIEN, PASCAL. *The Picture of Dorian Gray. Oscar Wilde : pour une poétique du roman*. Nantes : Éditions du temps, 2004.
- BAKHTINE, MIKHAÏL MIKHAÏLOVITCH. *Esthétique et théorie du roman*. Traduit par Olivier Daria. Paris : Gallimard, 1987.
- BECKSON, KARL. *Oscar Wilde: The Critical Heritage*. Londres, New York : Routledge, 2003.
- BERGEZ, DANIEL. *Littérature et peinture*. Paris : Armand Colin, 2004.
- BLOOM, HAROLD. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Londres/Oxford/New York : Oxford University Press, 1973.
- CLEMENTS, PATRICIA. *Baudelaire and the English tradition*. Princeton : Princeton University Press, 1985.
- COLLIER JOHN. *A Manual of Oil Painting*. Londres : Cassell and Co, 1886.
- COMPAGNON, ANTOINE. *La Seconde main : ou le travail de la citation*. Paris : Éditions du Seuil, 2014.
- DANSON, LAWRENCE. *Wilde's Intentions: The Artist in his Criticism*. Oxford : Clarendon Press, 1997.
- ELLMANN, RICHARD. *Oscar Wilde*. Londres : Penguin, 1988.
- GASPARI, FABIENNE ET MARI, CATHERINE. « Introduction ». Gaspari Fabienne et Mari Catherine (éd.). *Formes allogènes dans le discours : imbrication et résonance*. Paris : L'Harmattan, 2011, (Rives, Cahiers de l'Arc Atlantique, 6).
- GENETTE, GÉRARD. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil, 1982.
- GILLARD-ESTRADA, ANNE-FLORENCE. « Oscar Wilde's Aesthetics in the Making: The Reviews of the Grosvenor Gallery exhibitions of 1877 and 1879 ». *Études anglaises* 69.1 (mai 2016) : 36-48.

86 O. Wilde, « Pen, Pencil and Poison », 1100.

- GUY, JOSEPHINE M. « Introduction ». Guy Josephine M. (éd.). *The Complete Works of Oscar Wilde: Volume IV: Criticism: Historical Criticism, Intentions, The Soul of Man*. Oxford/New York : Oxford University Press, 2007.
- GUY, JOSEPHINE M. ET SMALL, IAN. *Oscar Wilde's Profession: Writing and the Culture Industry in the Late Nineteenth Century*. Oxford : Oxford University Press, 2000.
- LOUVEL, LILIANE. *The Picture of Dorian Gray. Oscar Wilde : le double miroir de l'art*. Paris : Ellipses, 2000.
- MARVELL ANDREW. *The Complete Works of Andrew Marvell*. A. B. Grossart, 1872.
- MENDELSSOHN, MICHÈLE. *Henry James, Oscar Wilde and Aesthetic Culture*. Edimbourg : Edinburgh University Press, 2007.
- PATER, WALTER. *Studies in the History of the Renaissance*. Oxford/New York : Oxford University Press, 2010.
- SYMONDS, JOHN ADDINGTON. *Sketches in Italy and Greece*. Londres : Smith, Elder & Co, 1874.
- STOKES, JOHN ET TURNER, MARK W. (ÉD.). « Introduction ». *The Complete Works of Oscar Wilde. Volume VI, Journalism. Part I*. Oxford : Oxford University Press, 2013.
- WHISTLER, JAMES ABBOTT McNEILL. *The Gentle Art of Making Enemies*. [1890]. New York : Dover Publications, 1967.
- WILDE, OSCAR. « Common Sense in Art » [1887]. Stokes John, Turner Mark W. et Small Ian (éd.). *The Complete Works of Oscar Wilde. Volume VI, Journalism. Part I*. [1887]. Oxford : Oxford University Press, 2013.
- WILDE, OSCAR. « English Poetesses ». Stokes John, Turner Mark W. et Small Ian (éd.). *The Complete Works of Oscar Wilde. Volume VI, Journalism. Part II*. [1888]. Oxford : Oxford University Press, 2013.
- WILDE, OSCAR. « The Grosvenor Gallery 1877 ». Ross Robert (éd.), *Miscellanies*. Londres : Dawson of Pall Mall, 1969.
- WILDE, OSCAR. « A Note on Some Modern Poets. By the Editor ». Stokes John, Turner Mark W. et Small Ian (éd.). *The Complete Works of Oscar Wilde. Volume VI, Journalism. Part II*. [1888]. Oxford : Oxford University Press, 2013.

- WILDE, OSCAR. « Olivia at the Lyceum ». Stokes John, Turner Mark W. et Small Ian (éd.). *The Complete Works of Oscar Wilde. Volume VI, Journalism. Part I.* [1885]. Oxford : Oxford University Press, 2013.
- WILDE, OSCAR. « The Poets' Corner ». Stokes John, Turner Mark W. et Small Ian (éd.). *The Complete Works of Oscar Wilde. Volume VI, Journalism. Part I.* [Septembre 1886]. Oxford : Oxford University Press, 2013.
- WILDE, OSCAR. « Ravenna » [1878]. *Collins Complete Works of Oscar Wilde.* [1878]. Glasgow : HARPERCOLLINS, 1999.
- WILDE, OSCAR. « Shakespeare and Stage Costume ». *The Nineteenth Century* 99 (mai 1885).
- WILDE, OSCAR. « Shakespeare on Scenery ». Stokes John, Turner Mark W. et Small Ian (éd.). *The Complete Works of Oscar Wilde. Volume VI, Journalism. Part I.* [1885]. Oxford : Oxford University Press, 2013.
- WILDE, OSCAR. « Sonnet (written in Holy Week at Genoa) » [1881]. *Collins Complete Works of Oscar Wilde.* Glasgow : HarperCollins, 1999.
- WILDE, OSCAR. *The Complete Works of Oscar Wilde: Volume IV: Criticism: Historical Criticism, Intentions, The Soul of Man.* Oxford/New York : Oxford University Press, 2007.
- WILDE, OSCAR. *The Complete Works of Oscar Wilde. Volume VI, Journalism. Part I.* Oxford : Oxford University Press, 2013.
- WILDE, OSCAR. *The Complete Works of Oscar Wilde. Volume VI, Journalism. Part II.* Oxford : Oxford University Press, 2013.
- WILDE, OSCAR. *The Picture of Dorian Gray.* [1891]. *Collins Complete Works of Oscar Wilde.* Glasgow : HarperCollins, 1999.
- WILDE, OSCAR. « The Decay of Lying ». *Collins Complete Works of Oscar Wilde.* [1891]. Glasgow : HarperCollins, 1999.
- WILDE, OSCAR. « The Critic as Artist ». *Collins Complete Works of Oscar Wilde.* [1891]. Glasgow : HarperCollins, 1999.
- WILDE, OSCAR. « The Truth of Masks ». *Collins Complete Works of Oscar Wilde.* [1891]. Glasgow : HarperCollins, 1999.

TEXTE : *Etymologie de TEXTE*. [En ligne]. <<https://www.cnrtl.fr/etymologie/texte>>. (Consulté le 14 mai 2019).