

## Notice générale

*Oscar Wilde*, La Pléiade, Gallimard, 1996

Marie-Claire Pasquier

Tout prédestine Wilde au théâtre. La théâtralité est constitutive de sa personnalité d'homme comme de sa personnalité d'artiste et, par rapport à cette évidence, il est presque secondaire qu'il ait écrit des pièces. Ce n'est pas sous-estimer son importance d'auteur dramatique que de dire qu'il fut, dans sa vie comme dans son art, l'homme du double, du miroir, du masque, de l'illusion ; qu'il fut toujours — pour lui-même aussi bien, et sans doute même, jusqu'à un certain point, dans l'adversité — l'homme du paraître, en représentation, cultivant un rôle, une image : comme Lord Mellifont, dans la nouvelle de Henry James intitulée « Vie privée », nouvelle qui date de 1892 et qui est emblématique, à double titre, du personnage Wilde. Lord Mellifont est un aristocrate si parfait dans sa vie publique — même vis-à-vis de sa femme, il est en représentation, même pour ses serviteurs, il est un héros — qu'on va jusqu'à soupçonner que, lorsque nul œil ne le voit, il cesse d'exister, ou plutôt qu'il est sans doute « réabsorbé dans l'immensité des choses ». Il atteint, dans la présence, à une telle plénitude, que les « entractes » doivent être d'une égale intensité. Mais, à la différence de Lord Mellifont, Wilde n'est pas seulement quelqu'un qui, comme il le disait à Gide, met son génie dans sa vie, c'est aussi quelqu'un qui met son talent dans son art, c'est un écrivain. Et cela le rend plus semblable au second personnage paradoxal de la nouvelle de James, Clare Vawdrey, auteur dramatique, justement, qui a, lui, une identité double. Au moment même où sa moitié visible — l'auteur mondain — dîne en ville, l'écrivain, dans le secret de son cabinet, écrit les pièces qui feront l'admiration des foules. On remarquera que Wilde n'a presque jamais écrit ses pièces à Londres. À Londres, il était le dandy, l'auteur à succès ; il entretenait sa

légende : il n'aurait pas fallu qu'on le surprenne sans une cigarette à bout doré aux lèvres ou entre les doigts, sans quelque fleur extravagante à la boutonnière. Il n'aurait pas fallu qu'on le surprenne à travailler, lui qui faisait parade de nonchalance et d'oisiveté. Il écrit *La Duchesse de Padoue* à Paris, en 1883 (à l'hôtel Voltaire), *Salomé* à Paris également, en 1891 (boulevard des Capucines). Il écrit les autres pièces pendant l'été, « hors saison », dans d'obscures stations balnéaires, en famille, dans des maisons de location. Ce sont ses devoirs de vacances. Il commence la rédaction de *L'Éventail de Lady Windermere* pendant l'été de 1891, dans le Lake District-. Il écrit *Une femme sans importance* à Felbrigg, près de Cromer, dans le Norfolk, à la fin d'août 1892, puis à Torquay, au début de 1893 ; *Un mari idéal* à Goring-on-Thames, pendant l'été de 1893 ; *L'Importance d'être constant* en août et septembre 1894 à Worthing, dans le Sussex. Pour décrire le monde, il s'éloigne du monde, il se met à distance à la fois de son public et de ses personnages.

À distance, il l'est à plus d'un titre, ce qui fait de lui un observateur idéal des mœurs de son temps. En tant qu'Irlandais d'abord, comme Sheridan avant lui — l'auteur de *L'École de la médisance* était né à Dublin — et comme son contemporain George Bernard Shaw, né lui aussi à Dublin. Ce sont trois auteurs dramatiques qui peuvent dire « les Anglais » tout en leur parlant leur langue — espions de l'intérieur. Beckett, autre Irlandais, Ionesco, Roumain, seront sur un autre mode, en France, ce regard posé d'un peu haut, d'un peu loin, cette parole empruntée, avec toujours un de parodie. Offrant *Salomé* à Shaw, en février 1893, Wilde lui écrivait : « L'Angleterre est le pays des brouillards intellectuels, mais vous avez beaucoup fait pour en clarifier l'air. Nous sommes tous les deux des Celtes, et j'aime penser que nous sommes amis<sup>1</sup>. » Au mois de mai de la même année, ayant reçu de Shaw sa pièce *L'Argent n'a pas d'odeur*, il le remerciait en ces termes : « Je me dois de vous remercier très sincèrement de l'Op. 2 de la grande école celtique<sup>2</sup>. » Shaw devait saisir sans peine quel était l'Opus 1 de ladite école, puisque Wilde lui avait offert *L'Éventail de Lady Windermere* accompagné de la dédicace : « Op.1 de l'école irlandaise, Londres, 93. » Même en ce qui concerne *Salomé*, drame biblique fort éloigné de la société anglaise, on peut imaginer que Wilde ne manquait de voir

---

<sup>1</sup> *Lettres*, 1994, p. 179. — Chaque fois que possible, nous renvoyons à l'édition en un seul volume des *Lettres d'Oscar Wilde* parue chez Gallimard en 1994 (titre abrégé : *Lettres*, 1994). Nous citons les lettres ne figurant pas dans cette dernière édition d'après le recueil en deux volumes publiés chez le même éditeur en 1966 (titre abrégé : *Lettres*, 1966).

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 183.

dans la Judée, province sous protectorat romain, un équivalent de l'Irlande par rapport à l'Empire britannique.

Oscar Wilde est également à distance de la société dans laquelle, pourtant, il évolue — jusqu'au jour où elle le jette en prison — du fait de son homosexualité. Là où on le dit, à l'époque, excentrique, on le dirait sans doute, aujourd'hui, marginal. Sa postérité, de ce point de vue, c'est Jean Genet, enfant trouvé, délinquant, et auteur dramatique de génie. Le titre donné par Sartre à son livre sur Genet, *Saint Genet comédien et martyr*, s'appliquerait sans peine à Wilde qui, en prison, se voyait en saint François d'Assise, voire en figure christique. L'homosexuel dans l'Angleterre victorienne vit toujours sous la menace d'un scandale, toujours écartelé entre clandestinité et provocation. Soit on se cache, soit on se montre, et dans les deux cas on est à la merci du regard des autres. Cela, c'est pour la vie personnelle. Une vie personnelle dominée par les « scènes » avec l'amant, Bosie — Lord Alfred Douglas —, brouilles spectaculaires, définitives, suivies de réconciliations du genre « happy ending ». Théâtre de chambre en permanence, laboratoire des passions. Dans l'œuvre, le même dilemme se pose. Ou bien l'écrivain parle sans fard des amours entre hommes. C'est *presque* le cas dans *Le Portrait de Dorian Gray*, expurgé, malgré tout, par les propres soins de l'auteur, des références trop directement homoérotiques et qui fit cependant pousser des hauts cris. Pourriture morale et spirituelle, décadence, monstrueuse iniquité, senteurs méphitiques : les censeurs affectaient de se boucher le nez... Ou bien alors on a recours au déguisement. Entre vie et œuvre, dans *Dorian Gray*, quand Dorian va dans une fumerie d'opium située dans un quartier mal famé, c'est « sous un faux nom et un déguisement <sup>3</sup> ». On peut imaginer qu'Oscar Wilde, dans certains quartiers de la ville, eut ses rendez-vous clandestins. Or, si l'incognito sert le clandestin, le déguisement, c'est le propre du théâtre. Je est un autre ; le jeu introduit la distance entre soi et soi. L'auteur dramatique redouble et exhibe cette essence de la représentation théâtrale en la thématissant. Travestis, quiproquos, costumes et rôles d'emprunt, mensonges, c'est dans cette étoffe qu'on taille les pièces, de *Comme il vous plaira* aux *Nègres* et au *Balcon* en passant par *La Duchesse de Padoue*, *L'Eventail de Lady Windermere* ou *L'Importance d'être constant*. La révélation brusque et tardive, de préférence, de ce qu'on vous avait jusqu'alors caché, c'est ce qu'on appelle le *coup de théâtre* et c'est ce que pratiquera Wilde assidûment, à la fois en bon élève qui a lu ses classiques et brûle de devenir leur émule,

---

<sup>3</sup> P. 472.

et par une fascination toute les échanges de rôles, et pour la supercherie. Gertrude Stein, homosexuelle elle aussi et fascinée elle aussi par le théâtre, a écrit une courte pièce pour enfants intitulée « *Deux sœurs qui ne sont pas sœurs, Mélodrame* ». C'est là, de façon parodique, l'essence même du mélodrame. Une mère qui n'est pas une mère (*L'Éventail*), un père qui n'est pas un père (*Une femme sans importance*), deux frères qui ne sont pas frères (*L'Importance d'être constant*), voilà ce qu'on trouve chez Wilde ; ou plutôt, dans le premier cas, une étrangère qui est, sans qu'on le sache, une mère ; dans le second, un protecteur qui est, sans qu'on le sache, un père ; et dans le troisième, un frère qui, malgré ce qu'on croit, n'a pas de frère, et deux amis qui, sans qu'on le sache, sont frères. Tout tourne toujours autour d'un secret — un secret coupable, naturellement, il n'en est guère d'autre. Le mensonge sur la naissance, ou sur la filiation, est lié, forcément, à une « faute ». Dans une société « légitimiste », exclusive, une société de caste fondée sur de grands principes affichés, et sur une hypocrisie générale qui permet d'accorder la surface des choses et ces grands principes, tout manquement est masqué, étouffé, sous peine de scandale. Le secret est la règle non dite, l'autre côté du miroir. C'est un monde où le bâtard et la honte de la famille, car il vient brouiller les règles de la transmission du nom et du patrimoine ; un monde où les maris « trompent » leur femme et les femmes leur mari, ce qui veut bien dire ce que cela veut dire : le mensonge est obligatoire au royaume idéal de la fidélité conjugale. Toute la comédie bourgeoise s'appuie sur le fait que chacun sait de quoi il retourne et veut bien en rire — au théâtre. Il y a accord tacite pour reconnaître chez son semblable, son frère, ce qu'on refoule chez soi. Dans cette société, les représentants de l'ordre et du pouvoir se devraient — en principe — d'être plus irréprochables que quiconque. C'est pourquoi l'intégrité affichée d'un homme politique, garant des institutions, devrait — en principe, toujours — être inattaquable. Bon sujet de comédie si par hasard la réalité était différente. Mais pour rester dans la comédie, il faut que cet homme-là, qui cache une faute, ne soit pas totalement mauvais, à la largo. D'abord parce que la méchanceté pure est inexplicable, on ne peut pas faire jouer le puissant moteur dramatique qu'est la motivation. Ensuite parce qu'elle serait trop lourdement punie (voir la fin de *Titus Andronicus*). La comédie, pour rester légère, ne supporte pas le châtement excessif : Salomé écrasée sous les boucliers des soldats, qui oserait en rire ? On dotera donc cet homme politique d'une faute de jeunesse : il a changé, ce qu'il dit aujourd'hui, c'est sa sincérité d'aujourd'hui qu'il le dit. Il y a (peut-être ?) des intermittences de l'honnêteté comme il y a des intermittences du cœur. On lui donnera une femme jeune et jolie, qui l'aime et qui lui reviendra

— il faut bien qu'elle le quitte un peu, sous peine de passer pour une sotte. Et, grâce à elle, on masquera le propos sévère — les meilleurs en apparence, dès que vous creusez un peu, ne sont pas meilleurs que les autres — par une leçon plus aimable : mesdames, aimez vos maris malgré leurs peccadilles, soyez généreuses, sachez pardonner, la paix du monde est à ce prix. Ambition voulant dire absence de scrupules — la réussite est à ce prix —, soyez leur caution vertueuse, offrez-leur votre cœur innocent. Votre sécurité matérielle, le maintien de votre statut social est à ce prix. La leçon est grinçante, mais tout le monde, dans le public, les femmes comme les hommes, est prêt à la recevoir, ne serait-ce que parce que chacun la lira à sa façon. Certes, il faut aussi un ressort de l'action, qui permette à notre héros d'être dans un premier temps exposé, dans un deuxième temps disculpé. Puisque faute il y a eu, on trouvera une solution « oblique », on trouvera — les prétoires, modèle théâtral exemplaire, Wilde en fit l'expérience, regorgent de cas analogues — plus coupable que lui : une femme, seule — personne pour la racheter, elle, comment a-t-elle pu ne pas savoir garder un homme ? — ayant vécu à l'étranger — c'est de là que tous nos malheurs nous viennent —, exerçant un chantage peu fair-play, et voleuse de surcroît (une chance, c'est un défaut de domestique, un impardonnable manque de classe), ce grâce à quoi on la tient, et on la fera taire. Nous avons raconté *Un mari idéal*.

Troisième distance : l'esprit d'enfance. L'auteur du *Fantôme des Canterville*, du *Crime de Lord Arthur Savile*, du *Prince Heureux*, d'*Une maison de grenades* a gardé le goût de la nursery, il a le sens de ces histoires qu'on raconte oralement aux enfants, ou que l'on vous racontait enfant, ce qui revient au même, le sens des aventures qui vous arrivent en dehors du monde des grandes personnes, des histoires de fantômes où l'on joue à se faire peur. Même devenu grand, il est resté ce petit garçon qu'évoquera Hamm dans *Fin de partie*, de Beckett, « l'enfant solitaire qui se met en plusieurs, deux, trois, pour être ensemble et parler ensemble, dans la nuit <sup>4</sup> ». Même la fiction non théâtrale lui permet de se projeter dans des rôles complémentaires, d'aller jusqu'au bout de ses fantasmes, comme le dira Genet à propos des *Bonnes* : « Je vais au théâtre afin de me voir, sur la scène (restitué en un seul personnage ou à l'aide d'un personnage multiple et sous forme de conte) tel que je ne saurais — ou n'oserais — me voir ou me rêver, et tel pourtant que je me sais être <sup>5</sup> ». Théâtre ou conte, c'est tout un, c'est toujours de la fable. « Sous forme de conte », Wilde est le Prince et le pauvre, le Pêcheur

---

<sup>4</sup> Éditions de Minuit, 1957, p. 93.

<sup>5</sup> L'Arbalète, 1963, p. 10.

et son Ame, le Rossignol et la Rose. Dans une lettre du 12 février 1894 adressée à Ralph Payne, il parle du *Portrait de Dorian Gray* en ces termes : « Je suis extrêmement heureux de savoir que vous aimez ce roman d'étrange apparence : il contient beaucoup de moi-même. Basil Hallward est ce que je crois être ; Lord Henry, ce que le monde me croit ; Dorian, ce que je voudrais être — en d'autres temps, peut-être <sup>6</sup>. » Il a le sens du jeu, de l'activité qui consiste à fabriquer un monde parallèle, avec des contraintes et des libertés qui ne sont celles du monde où l'on est obligé de vivre. Le théâtre est lui aussi un univers ludique, un univers du faire-semblant, où l'on ne se contente pas de raconter mais où l'on montre. Maisons de poupées, marionnettes, guignol, personnages en scène : même plaisir. L'imitation, que Wilde pratique « à vue », sans s'en cacher, sous forme d'emprunts ou de pastiche, est le mode de fonctionnement même des jeux de rôles. Entre eux, ou avec leurs poupées ou leurs soldats de plomb, les enfants imitent, parodient les grandes personnes et parodent avec délices dans des rôles d'autorité : le père, la maîtresse, le docteur, le capitaine, le chef de bande. Usurpation ? Oui, mais qu'importe, puisque c'est « pour de faux ».

Et puis une distance encore. Wilde est un dandy, c'est-à-dire un homme de mode. C'est quelqu'un qui a le sens de l'attitude, de la pose. Il se regarde se montrer, il a toujours devant les yeux un miroir imaginaire. Par ailleurs, le mondain aime l'habit, qui fait qu'on vous remarque, comme l'esthète aime les couleurs et les matières chatoyantes, comme l'homme de théâtre aime les décors et les costumes. On ne s'étonnera pas qu'un article de Wilde — à l'époque auteur peu connu de deux pièces seulement, *Véra* et *La Duchesse de Padoue* —, intitulé « Shakespeare et le costume de scène », paru dans la revue mensuelle *The Nineteenth Century*, en mai 1885, et republié en 1891 dans *Intentions* sous le titre « La Vérité des masques », soit centré principalement sur le problème du costume au théâtre. C'est une vieille querelle que celle qui oppose les tenants de la couleur locale académique, de l'exactitude archivée tatillonne, à ceux de l'expressionnisme, du pouvoir de suggestion du costume. Reconstitution, ou transposition ? Eternel débat. Tout le monde est d'accord sur le fait que le costume de scène doit être celui de l'époque de la fiction de référence, mais pour Shakespeare par exemple, à partir de là, une multiplicité d'options est possible. Pour le décor, la stylisation s'impose plus facilement, ne serait-ce que pour des raisons techniques : un château fort ou une cathédrale de carton-pâte ne seront jamais un château fort ou une cathédrale en pierres

---

<sup>6</sup> *Lettres*, 1994, p. 190.

de taille ; il faut bien tricher. En revanche, le costume qui habille un acteur peut être du même tissu et de la même coupe que celui dont se vêtit le personnage, peut même être exhumé d'une malle de grenier. Wilde se veut le partisan de « l'archéologie », mais sous ce terme garant d'objectivité se cache une défense romantique du costume comme âme du drame, l'apologie des effets d'illusion et du plaisir de l'œil. Avec délectation, Wilde fait l'inventaire des costumes utilisés, dans les pièces de Shakespeare et de son temps, pour les cardinaux, les bergers, les rois, les clowns, les moines, les fous : robes de taffetas, de damas, de drap d'or et d'argent, gilets de satin, justaucorps, pourpoints de cuir jaune ou noir. Costumes espagnols, mauresques, danois, costumes de janissaires turcs ou de sénateurs romains, ou des dieux et déesses de l'Olympe. Les vêtements eux-mêmes ont disparu, mais les archives du théâtre du Globe gardent trace des costumes et accessoires. « Il est vrai, ajoute Wilde, qu'il est fait mention d'un corsage pour Eve, mais il est probable que la pièce se situait après la Chute <sup>7</sup> » ... Pour bien représenter Shakespeare, dit-il, il faut un excellent accessoiriste, un excellent perruquier, un excellent costumier. C'est ce qui fait toute la différence avec quelqu'un comme Racine. Wilde cite avec humour Auguste Vacquerie, auteur de théâtre lui-même et grand admirateur de Victor Hugo, à propos à dramaturge français : « Racine abhorre la réalité, il ne daigne pas s'occuper de son costume. Si l'on s'en rapportait aux indications du poète, on serait vêtu d'un sceptre et Achille d'une épée <sup>8</sup> ».

Wilde fait remarquer que le théâtre, à l'inverse du roman, ne se contente pas de nommer, ou de décrire, il *montre*. Grâce à lui, le « monde d'antan sort de son sommeil et l'histoire se déroule comme une procession grandiose sous nos yeux ». La scène transforme l'archéologie en œuvre d'art, et combine, « en les présentant de façon exquise, l'illusion de la vie réelle et l'émerveillement que suscite un monde irréel <sup>9</sup> ». Afin d'obtenir l'illusion la plus parfaite, il faut une grande exactitude du détail. Mais les faits doivent être transformés en *effets*, ils doivent rester soumis au dessin de l'ensemble. Et il cite longuement Victor Hugo <sup>10</sup>. C'est ce que Roland Barthes, de nos jours, aurait appelé « l'effet de réel ». Wilde se lance ensuite dans une analyse des couleurs au théâtre qui, elles aussi, doivent s'harmoniser entre elles pour faire de la scène un tableau. Observant les des décorateurs de théâtre de son temps,

---

<sup>7</sup> P. 911.

<sup>8</sup> P. 908.

<sup>9</sup> P. 912-913 et 914

<sup>10</sup> Voir p. 921.

il remarque qu'on abuse du bleu. En 1885, Wilde a lu *A rebours*, de Huysmans, paru l'année précédente, il semble reprendre à son compte ce que Des Esseintes pensait du bleu, en décoration : « Le bleu tire aux flambeaux sur un faux vert ; s'il est foncé comme le cobalt et l'indigo, il devient noir ; s'il est clair, il tourne au gris ; s'il est sincère et doux comme la turquoise, il se ternit et se glace. À moins donc de l'associer, ainsi qu'un adjuvant, à une autre il ne pouvait être question d'en faire la note dominante d'une pièce <sup>11</sup>. » Wilde remarque aussi que, souvent, les costumes ont l'air trop neufs et que les couleurs fanées ont leur charme. Il demande que l'on prenne en compte la beauté du *noir*, faisant remarquer, avec une parfaite sensibilité picturale, que le noir partage avec le blanc et l'or la vertu de séparer et d'harmoniser les couleurs. L'essence de l'effet artistique, dit-il encore, c'est l'unité. On se demande ce que Wilde aurait pensé de la mise en scène de Taïrov, à Moscou, au Théâtre de chambre, en 1917, de *Salomé*, dans des décors d'Alexandra Exter qui frappèrent par leurs rideaux de couleur, et par les costumes *de bois et de métal*.

Un demi-siècle avant Artaud et comme lui, Wilde est à la recherche de « l'illusion vraie ». L'illusion vraie, c'est, dans la distance du virtuel, la transfiguration du réel, et c'est en cela que, comme la musique, la peinture ou la poésie, le théâtre opère par image. C'est ce que montre Wilde, déjà, sous forme de fable, dans *Le Portrait de Dorian Gray*. Au chapitre IV, Dorian, ayant en tête que « la quête de la beauté est le vrai secret de la vie », se rend dans les quartiers populaires de l'East End et entre presque par hasard dans un petit théâtre d'aspect minable, « avec de gros jets de gaz vacillants et des affiches rutilantes ». On y joue *Roméo et Juliet*. C'est là, au milieu du risible, de l'affreux et du vulgaire, que Dorian va tomber amoureux de la plus merveilleuse Juliette qui soit, Sibyl Vane. Tout l'effet de cette scène est bâti sur le contraste entre la réalité sordide du lieu, la pauvreté des moyens, et, soudain, l'éblouissement, l'émotion qui fait naître « un brouillard de larmes <sup>12</sup> ». Ce qui fascine Wilde, c'est le vrai théâtre populaire, dont rêve aujourd'hui plus d'un metteur en scène, celui où l'on chahute, où l'on ne supporte pas de s'ennuyer, celui où règnent « le sel, la sueur, le bruit, les odeurs », comme dit Peter Brook dans *L'Espace vide*, qui dit aussi que c'est ce théâtre-là qui sauvera le théâtre. Mais le jeune dandy qu'est Dorian n'a que mépris condescendant pour ces divertissements de bas étage. Les acteurs eux-mêmes ont l'air de sortir d'une baraque foraine. C'est alors qu'apparaît Juliette, décrite en trois couleurs, chevelure « brun sombre », yeux « couleur d'améthyste »,

---

<sup>11</sup> À *rebours*, Gallimard, Folio, 1977, p. 93-93. Huysmans parle bien d'une pièce dans une maison.

<sup>12</sup> Voir p. 394-397.

lèvres « pareilles à des pétales de rose ». Transposée également dans la description, mise à distance par des comparaisons, toute sa séduction étant dans son pouvoir de suggestion, d'évocation. « [...] une petite tête grecque », des yeux qui sont des « puits de passion ». Quant à la voix, elle sonne « comme une flûte ou un hautbois lointain », un peu plus tard, « pleine de la passion impétueuse des violons ». Mais c'est surtout la versatilité de l'actrice, sa capacité magique à être une puis une autre, se glissant de double en double, qui va frapper Dorian lorsqu'il reviendra soir après soir. Après Rosalinde ou Juliette, c'est Ophélie ou Desdémone qu'elle incarne. « Harry, pourquoi ne m'avoir jamais dit que les seules créatures dignes d'être aimées, ce sont les actrices ? » soupire Dorian <sup>13</sup>. Terrible confession, puisque la femme ainsi aimée n'est que reflet, miroir, mirage, comparable au portrait figé dans l'immobilité de la jeunesse qu'est devenu Dorian lui-même. À jamais inaccessible, pure image. En vérité, l'actrice n'est pas seulement comparable au portrait, elle est plus précisément reflet elle-même de ce portrait. Dans l'actrice, Dorian aime son double, son autre lui-même (« joli garçon portant pourpoint <sup>14</sup> »). C'est le mythe de Narcisse, dans sa réversibilité paradoxale, tel que Wilde l'évoque dans l'un de ses poèmes en prose <sup>15</sup>, et tel qu'il le reprendra presque mot pour mot, lorsqu'il fera dire à la duchesse, au deuxième acte de *La Duchesse de Padoue* : « Mon tendre aimé, je voudrais / Que vous puissiez me contempler toujours, car vos yeux / Sont des miroirs polis et, lorsque je scrute / Ces miroirs, c'est moi-même que je vois <sup>16</sup>. »

Rien d'étonnant à ce que Dorian, telle la rivière qui contemple son reflet dans les yeux de Narcisse, n'aime jamais tant Sibyl que lorsqu'elle est déguisée en homme, et qu'il s'enflamme à décrire son costume, proche en cela de l'esthète Wilde, dont il est le double — ce double que Wilde « voudrait être <sup>17</sup> ».

« J'adore le théâtre. C'est tellement plus réel que la vie », dit Lord Henry quand Dorian l'emmène voir Sibyl en scène <sup>18</sup>. Et c'est sur ce paradoxe de la réalité de la scène l'emportant (ou non) sur la réalité de la vie que va s'achever la fable concernant Sibyl Vane, fable qui reflète, comme dans un miroir-sorcière, celle, encore inachevée, de l'échange entre le portrait et son modèle <sup>19</sup>. Sibyl Vane devenue incapable de feindre des passions qui ne sont pas les siennes

---

<sup>13</sup> P. 396-397.

<sup>14</sup> P. 397.

<sup>15</sup> « Le Disciple », p. 35-36.

<sup>16</sup> P. 1079.

<sup>17</sup> P. 421.

<sup>18</sup> P. 425, Lord Henry parle d'« acting », c'est-à-dire du théâtre au sens de l'interprétation d'un rôle.

<sup>19</sup> P. 431.

tue tout net l'amour qui visait non la femme en elle, mais les créatures « plus réelles que la vie » dont elle endossait le rôle. Il ne lui reste plus qu'à mourir. Certes elle fait disparaître du même coup l'actrice incomparable. Mais celle-ci étant déjà morte pour que naisse la femme, Dorian en a déjà fait son deuil, et il se console sans trop de peine, malgré un vague remords.

Le miroir-sorcière, miroir convexe qui, comme une goutte d'eau, contient en miniature la scène peinte, chez les peintres flamands qu'on dit soit primitifs, soit maniéristes, ce miroir-sorcière semble une image appropriée pour saisir, telle une goutte dans l'œil qui fait loupe, la théâtralité selon Wilde. Il suffira de lire la première scène de sa deuxième pièce, *La Duchesse de Padoue*, écrite en 1883, pour trouver, condensés en quelques pages, tous les éléments dont le jeune dramaturge s'enchantait et qui lui semblent, naïvement parfois, mais sur fond de grande culture, « faire théâtre ». Lui-même semble jouer à écrire pour le théâtre. Ce peut-être d'ailleurs le propre de tout apprentissage de l'écriture dramatique : on commence par « faire comme si », par copier les signes extérieurs. On pense à l'anecdote concernant Gertrude Stein enfant telle qu'elle est racontée dans *L'Autobiographie d'Alice B. Toklas* : « Un jour, elle avait huit ans, elle voulut écrire un drame shakespearien, elle alla jusqu'à l'indication scénique "les courtisans font des remarques spirituelles". Et comme elle n'arrivait pas à trouver la moindre remarque spirituelle, elle s'arrêta <sup>20</sup>. » C'est tout à fait dans le même esprit que Wilde, interrogé sur les progrès de sa pièce *La Sainte Courtisane*, put répondre (en 1895) : « Elle continue à dire des choses merveilleuses. » Cette pièce-là aussi demeura inachevée...

En 1883, Wilde n'a pas huit ans, mais il en a moins de trente, tout de même et, à part des poèmes, il n'a encore écrit et publié que *Véra, ou les Nihilistes*. Après le drame contemporain situé en Russie, changement de décor : un drame de la vengeance situé dans l'Italie du XVI<sup>e</sup> siècle, comme il se doit. Projet ambitieux : la pièce sera en cinq actes, et en vers. Quel genre de vers ? Des pentamètres iambiques, que faire d'autre, « blank verse », comme le grand Shakespeare, mais avec des hardiesses de style moderne, à la Victor Hugo. Le titre est calqué sur la pièce de John Webster, *La Duchesse d'Amalfi* (1614) : on frémit déjà, on sait qu'on peut s'attendre à du sang et des larmes. Trahison, assassinat, conflit entre le devoir de vengeance et l'amitié, entre la vengeance et l'amour. D'entrée de jeu, fidèle aux principes « archéologiques » qu'il exposera deux ans plus tard dans « La Vérité des masques », Wilde plante le décor avec minutie et délectation <sup>21</sup>. Représenter une cathédrale sur scène, c'est

---

<sup>20</sup> Gallimard, *L'Imaginaire*, 1980, p. 83 (traduction modifiée).

<sup>21</sup> Voir p. 1042.

ambitieux, parce qu'il faut que ce soit beau comme à l'opéra. Même en réduction, cela réclame un grand plateau avec de la distance, sinon l'effet est ridicule. Le marbre noir et blanc de la cathédrale de Padoue, c'est bien sûr magnifique, et cela peut faire une image théâtrale très belle. On voit préfigurée là l'esthétique de *Salomé*, avec l'accent mis sur le noir et le blanc, couleurs dont Wilde montrera, avec constance, toute la somptuosité qu'elles revêtent pour lui. Très belle idée aussi de la représentation animalière des deux lions vénitiens de pierre <sup>22</sup>, et du triton de bronze vert. La fontaine permet au metteur en scène, s'il en a les moyens, de faire des jeux d'eau sur scène. Enfin les cloches, à elles seules, creusent l'espace et ponctuent le temps, suggérant l'idée d'une communauté traditionnelle et donnant au décor une musicalité solennelle. Mais lieu et temps, et c'est là un principe à la fois orthodoxe et efficace de scène d'exposition, sont précisés dans le texte lui-même et s'inscrivent comme une donnée de l'action. Le lieu est celui d'un rendez-vous (secret, forcément). Deux hommes fatigués entrent en scène, se renseignent sur l'endroit où ils se trouvent, celui des deux que l'autre a appelé Guido tire une lettre de sa poche et lit : « L'heure : midi ; la ville : Padoue ; le lieu : le marché ; et le jour : la Saint-Philippe. » À la question : « Et l'homme, comment le reconnâitrons-nous ? » la lettre répond : « Je porterai un manteau violet avec un faucon d'argent brodé sur l'épaule. » Ascanio répond : « Je préfère mon pourpoint en cuir <sup>23</sup> ». C'est ce même pourpoint en cuir qui, jaune ou noir, en bonne place parmi les costumes élisabéthains évoqués dans « La Vérité des masques ». Quant au thème, c'est déjà, sur un autre mode, celui des comédies : le secret de la naissance. Un fils veut apprendre et va apprendre qui est son père. Mais au lieu que ce soit sur le mode badin, comme dans *L'Importance d'être constant* où l'enfant trouvé a été laissé dans une consigne à la place d'un roman en trois volumes, le fils apprend que son père a été « en place publique conduit à l'échafaud <sup>24</sup> » par le seigneur de Rimini, Giovanni Malatesta. Comme nous sommes en Italie, Wilde reprend à Dante certains de ses noms propres, qui font image. Ainsi Malatesta : pourquoi l'époux de Francesca da Rimini, de tragique mémoire, n'aurait-il pas eu une descendance, jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle ? De même Guido Cavalcanti, qui fut l'ami de Dante et dont le prénom est donné par Wilde à son héros, et le nom à un autre personnage : le président du tribunal de Padoue. Quant à Béatrice, la duchesse

---

<sup>22</sup> Au XX<sup>e</sup> siècle, *Quatre saints en trois actes* de Gertrude Stein et *Le Regard du sourd* (1970) de Robert Wilson utiliseront cette même image.

<sup>23</sup> Voilà qui préfigure le costume de Sibyl Vane dans *Comme il vous plaira*, sa « toque verte surmontée d'une plume de faucon fixée par un bijou » (p. 421).

<sup>24</sup> P. 1046.

elle-même, elle porte le prénom de celle que Dante célébra dans *La Vita nuova* et aussi, Wilde s'en souvient, de l'héroïne de *Beaucoup de bruit pour rien*. Wilde traite les noms comme autant de pierres précieuses, des noms qui brillent comme des gemmes dans la mémoire collective de l'auteur et d'un public cultivé. Il les rend fictifs en emmêlant à plaisir noms et prénoms, mais l'écho demeure. Sur ce plan également, l'activité dramatique est ludique : il s'agit d'un jeu de combinaisons ; l'auteur n'invente pas *ex nihilo*. Comme nous l'avons dit des enfants, pour le jeune auteur, les modèles reconnus, qu'il s'agisse de Dante, de Shakespeare ou de Victor Hugo, sont des figures d'autorité vis-à-vis de qui son attitude est complexe : leur emprunter les clefs du domaine, se promener sur leurs plates-bandes, les secouer un peu de leur socle, faire à l'occasion acte d'allégeance. Bref, leur demander leur caution culturelle tout en s'affirmant résolument « moderne ». Dans l'anglais original, la langue est volontiers archaïque mais plus simple de facture que l'anglais shakespearien. « I would I were somewhere else, for I see no wine shop », dit Ascanio dans sa troisième réplique<sup>25</sup>. Falstaff aurait pu dire la même chose avant lui.

Guido et son ami Ascanio sont, comme dans les comédies de Shakespeare, deux frères qui sont presque des amants. Et l'image narcissique miroir, une fois de plus, s'impose : « Il ne sait pas que rien au monde / Ne peut ternir le miroir parfait de notre amour<sup>26</sup> ». En Grèce comme à Rome, comme dans l'Europe de la Renaissance, ces amours-là sont reconnues, dans leur noblesse et, qui sait, peut-être même parfois leur chasteté. Revanche symbolique sur l'Angleterre victorienne, prude et salace. En 1899, soit seize ans plus tard, Wilde dédicant à son ami Robert Ross, son « cher Robbie », un exemplaire de *L'Importance d'être constant*, enfin publié par Leonard Smithers and Co. quatre ans après la première au St James's Theatre, écrira : « Au miroir de l'amitié parfaite : Robbie, dont j'ai écrit le nom sur le portail de cette petite pièce, Oscar, février 99 ». Amour, amitié : même miroir, que les ans ne sauraient ternir. L'auteur de la pièce a lu *Le Roi Lear*<sup>27</sup>, il a lu *Hamlet*<sup>28</sup>, *Jules César*, *Antoine et Cléopâtre*, il a lu *Othello*, *Titus Andronicus*, ou encore *Macbeth*<sup>29</sup> — mais il a aussi lu *La Dame aux camélias*. Un Borges pourrait-il imaginer Shakespeare ayant lu *La Dame aux camélias* ? On dirait presque

---

<sup>25</sup> « Plût au ciel que ce fût ailleurs, car je ne vois pas de taverne », p. 1042.

<sup>26</sup> P. 1044.

<sup>27</sup> « Ah ! semer la bonté en ce monde / C'est récolter l'ingratitude ! » (p. 1047). « Ingratitude, ô toi, démon au cœur de marbre » (*Le Roi Lear*, 1, IV, 266).

<sup>28</sup> « O too swift runner Death » fait écho à « O proud Death » (*Hamlet*, V, II, 364).

<sup>29</sup> « Blood will have blood » (*Macbeth*, III, IV, 123).

que Wilde a déjà lu *Salomé*. L'or, le rouge et le noir associés, indissolublement <sup>30</sup>, comme les attributs emblématiques de la noblesse, mais aussi du destin tragique.

Avant d'être auteur dramatique, Wilde est lecteur et spectateur de théâtre. L'étudiant cultivé qui est passé par Trinity College à Dublin et par Oxford a tout lu, des Grecs à Shakespeare, et de Shakespeare aux contemporains ; le mondain de Londres qui court les générales et qui, parfois, écrit dans la *Pall Mall Gazette* des comptes rendus de spectacles a tout vu, de Shakespeare à ses contemporains. Il sait qu'il doit se mesurer aux auteurs à succès de l'époque qui écrivent une pièce par an, farce, mélodrame, comédie ou drame social : Arthur Pinero (*Dandy Dick*, *The Profligate*), Henry Arthur Jones (*The Silver King*, *The Liars*). Une rumeur circula selon laquelle Wilde aurait été l'auteur de *The Liars*. À quoi il répondit : « La première règle, c'est de ne pas écrire comme Henry Arthur Jones. La deuxième et la troisième règle, c'est la même chose <sup>31</sup>. » En revanche, l'ibsenisme, dont George Bernard Shaw pense qu'il montre la voie du théâtre de demain, ne le touche pas. Sagement, sans doute, car ce que Wilde peut faire, veut faire, est tout le contraire de ce que fait Ibsen. Ses modèles, il ira les chercher plutôt du côté du théâtre français, même s'il nie leur avoir emprunté quoi que ce soit. Quand Wilde a décidé d'écrire des comédies, il a appris le métier, c'est connu, en bon élève ; il a lu le répertoire français contemporain et s'est créé une sorte de dramathèque où il pourrait puiser selon ses besoins : une aventurière par-ci, une ingénue par-là, ailleurs un fils naturel (dans la pièce du même nom) et même un personnage inventé (dans *La Question d'argent*, de Dumas fils). Les critiques de son temps ont joué, c'est de bonne guerre, au petit jeu d'identifier tel ou tel élément emprunté. Et ils avaient généralement raison. Citons après eux *L'Etrangère*, *Francillon*, *La Princesse George*, *Le Père prodigue*, de Dumas fils, *La Révoltée*, de Jules Lemaître, *Adrienne Lecouvreur*, d'Eugène Scribe, *Le Fils de Giboyer*, d'Emile Augier. Il les avait lus en français, ce qui le protégeait, de son côté de la Manche, de toute accusation de plagiat. Ne parlons même pas de la dette par rapport à Flaubert, ou à Huysmans, pour *Salomé*. Peu importe, puisque son originalité réside dans le dosage, le ton, le rythme, l'art du dialogue, une picturalité qui lui est propre, et non pas dans l'invention de l'intrigue.

Le parcours d'un auteur dramatique n'est jamais aussi simple, aussi linéaire que celui d'un romancier. Le panorama qui s'offre au regard et brouillé par les recoupements

---

<sup>30</sup> « His hair was black? or perhaps a reddish gold, / Like a red fire of gold? ». « Il avait des cheveux noirs ? ou peut-être blond vénitien, / Comme un feu d'or qui rougeoit ? » (p. 1044).

<sup>31</sup> *The Everyman Companion to the Theatre*, Dent & Sons, 1985, p. 242.

chronologiques. La date de naissance est toujours masquée, les empiètements, chevauchements, imbrications, sont de règle. Un projet de scénario naît pendant qu'une autre pièce est déjà écrite et cherche son metteur en scène, ou bien une pièce a sa première quand une autre est encore à l'affiche. Pour chacune, il y a le temps de la gestation, le temps des révisions, le temps des répétitions, le temps du rideau qui se lève et de l'exposition au public, le temps du verdict par la critique, le temps des tournées en province ou à l'étranger, le temps des reprises, le temps de la publication — et encore : pas nécessairement dans cet ordre. À quoi il faut ajouter, pour Wilde — de façon posthume, certes — les adaptations au cinéma et même, dans le cas de *Salomé*, la transformation en opéra. En termes de botanique, il y aurait graine, germination, croissance, élagage, mise en pot, floraison, boutures, croisements. Utilisons plutôt, pour Wilde, après l'image du miroir-sorcière et de la goutte d'eau, celui de la constellation : changement d'échelle, changement de perspective. De la loupe au télescope. Englobons un instant dans notre champ de vision la production dramatique de Wilde comme si elle formait un tout, un tableau synoptique. Nous voyons clairement se dessiner un centre, et sa périphérie.

Au centre, la Grande Ourse, ou Cassiopée : constellation repérable dans un ciel clair. Quatre pièces — quatre comédies qui assureront, après *Le Portrait de Dorian Gray*, la célébrité de Wilde — regroupées sur quatre années : 1892, 1893, 1894 et 1895. Au centre géométrique de ce cercle : 1894. Wilde à quarante ans. Avant d'être arrêté et de passer deux ans comme forçat, il est enfin devenu un auteur à succès. Coup d'envoi : le 20 février 1892 avec *L'Eventail de Lady Windermere* mis à l'affiche du St James's Theatre. La pièce — écrite l'été précédent — se jouera jusqu'au 29 juillet, partira en tournée et reviendra le 31 octobre. Cet été-là, sur la lancée de son succès, Wilde écrit *Une femme sans importance*. En février 1895, *L'Eventail* se donne à New York. La première d'*Une femme sans importance* a lieu à Londres, au Haymarket Theatre, le 19 avril 1893 ; la pièce restera à l'affiche jusqu'au 16 août. En octobre 1893, toujours sur sa lancée, Wilde écrit *Un mari idéal*. À partir du 11 décembre 1893, *Une femme sans importance* se donne à New York. En août 1894, Wilde écrit *L'Importance d'être constant*. La première d'*Un mari idéal* a lieu le 3 janvier 1895, au Haymarket Theatre et, à moins d'un mois et demi de là, le 14 février 1895, la première de *L'Importance d'être constant* a lieu au St James's Theatre — en remplacement de la pièce de Henry James, *Guy Domville*, qui a été un four. Les deux pièces se trouvent donc à l'affiche en même temps et, de plus, *Un mari idéal* se donne à New York à

partir du 12 mars 1893 : c'est la consécration. Scott Fitzgerald a écrit dans « Early Success <sup>32</sup> » qu'on peut dire d'un écrivain qu'il est passé du stade « amateur » au stade « professionnel » lorsque pour lui la fin d'un travail correspond automatiquement au début du suivant. D'après cette définition, on peut affirmer qu'à partir de 1892, Wilde est devenu un auteur dramatique *professionnel*. La période « professionnelle » fut intense, brève, et brutalement interrompue, au printemps de 1895. Wilde est arrêté le 5 avril, son premier procès commence le 26, il sera condamné le 25 mai. Par une hypocrisie telle que celles que dénoncent ses pièces elles-mêmes, *Un mari idéal* et *L'Importance* restent à l'affiche jusqu'en mai, mais on a retiré de l'affiche le nom de l'auteur ! La consécration sera sans lendemain.

À l'extérieur du cercle, mais dans ses abords immédiats, une pièce est à part dans la carrière de Wilde : *Salomé*. Etoile du Berger, pour garder l'image d'un ciel étoilé. À part dans toute l'œuvre de Wilde, dramatique ou non, du fait qu'elle est écrite en français. Geste audacieux de la part d'un écrivain anglophone, mais moins étonnant peut-être de la part d'un Irlandais (si l'on pense également à Beckett), du fait que la langue anglaise elle-même n'est pas exactement, même s'il ignore le gaélique, sa langue « maternelle ». Si l'on en adopte une, on peut en adopter une autre.

Complètement différente d'inspiration des quatre comédies, *Salomé* contribue elle aussi, jusqu'à aujourd'hui, à assurer la célébrité de son auteur. Ecrite avant que ne soit jouée la première comédie à succès (*L'Éventail*), à Paris, pendant l'hiver de 1891, *Salomé* ne pourra pas être jouée à Londres pour cause de censure et ne sera jouée pour la première fois qu'à Paris en février 1896, après toutes les autres. Elle est bien en dehors du cercle magique de Wilde auteur à succès, du fait que cette première représentation eut lieu pendant que Wilde était enfermé dans la prison de Reading. Et les mots qu'il adresse le 10 mars 1896 à Robert Ross, qu'il charge de remercier pour lui Lugné-Poe, sont particulièrement poignants : « Il est précieux qu'en ce temps de disgrâce et de honte je puisse encore être considéré comme un artiste. Je voudrais en éprouver plus de plaisir ; mais il me semble être mort à tout sentiment, excepté ceux d'angoisse et de désespoir. Néanmoins, faites savoir, je vous prie, à Lugné-Poe que je suis sensible à l'honneur qu'il m'a fait. Il est poète lui-même. Je crains que vous ne trouviez difficile de me lire ; mais, comme on ne m'autorise pas à garder de quoi écrire, il me semble ne plus savoir tenir une plume. Il faut m'en excuser <sup>33</sup>. » Quant à la carrière de *Salomé*

---

<sup>32</sup> Article de 1937 publié dans *The Crack Up*, Penguin, 1965.

<sup>33</sup> *Lettres*, 1994, p. 223.

en tant qu'opéra de Richard Strauss, Wilde n'en eut jamais le moindre soupçon, puisque la première eut lieu à Dresde en 1905, cinq ans après la mort du « librettiste ». Dans *Ouverture pour une discothèque*, Roland de Candé présente ainsi cette première : « Cet événement est comparable, par sa violence, à la Première du *Sacre du Printemps* ou à celle de *Pelléas*. Cette œuvre volcanique, cruelle, sensuelle à l'extrême, servie par des moyens orchestraux terribles, fit un scandale et fut même interdite jusqu'en 1910 sur les scènes de Grande-Bretagne <sup>34</sup>. » Pour Wilde, en fait, la *musicalité* de la pièce, à laquelle il a souvent fait allusion, tenait à la langue française elle-même, « subtil instrument de musique <sup>35</sup> ».

Éloignons-nous encore du cercle pour placer sur une orbite extérieure les pièces qui furent écrites par Wilde, soit en tout début de carrière, soit après son « séjour » en prison. En 1879, *Véra, ou les Nihilistes*, publiée l'année même où elle fut écrite, mais qui ne se jouera, aux Etats-Unis, qu'en août 1883, soit quatre ans plus tard. Deuxième pièce : *La Duchesse de Padoue*, écrite à Paris en 1883 pour la comédienne américaine Mary Anderson. Tragédie en cinq actes et en vers, ou encore drame historique shakespearien ou hugolien situé dans l'Italie du XVI<sup>e</sup> siècle ; on comprend que l'actrice ait émis de sérieuses réserves sur les chances de succès auprès du public américain d'une telle pièce : pourquoi pas *Venice Preserved* — pièce de la Restauration, de Thomas Otway, que Wilde avait sans doute étudiée à Oxford —, disait-elle en clair, ou *Lucrece Borgia*, de Victor Hugo ? En quoi elle montrait au moins sa culture — et le fait qu'elle avait lu la pièce de Wilde, car les intrigues n'étaient pas sans rapport. Si l'on a pu dire qu'Oscar Wilde s'était lancé dans le théâtre pour courtiser le succès, on peut dire qu'en tant que débutant il manquait encore de flair.

De l'autre côté de la carrière, de l'autre côté de la prison, Oscar Wilde n'a plus le cœur d'écrire des comédies, il le dit, et il ne parvient pas à mener à bien les projets qui existent à l'état de notes, d'ébauches, de fragments. Restent quelques pages, qui ont été publiées, d'*Une tragédie florentine* et de *La Sainte Courtisane* sous-titrée *ou la Femme couverte de bijoux*.

Wilde avait deux autres projets, tirés de la Bible : là encore, rappel de *Salomé* ; mais, surtout, son inspiration est liée au fait qu'en prison il avait le droit de lire la Bible, et pas grand-chose d'autre, à part Dante. Cet homme n'écrivait pas *ex nihilo*. Un projet s'appelait *Le Pharaon*, il devait prendre pour thème l'histoire de Joseph en Egypte. L'autre s'intitulait *Achab et Jézabel* (ou encore *Isabel*) et s'appuyait sur l'histoire de Jézabel dans la Bible : Jézabel la

---

<sup>34</sup> Le Seuil, 1956, p. 200.

<sup>35</sup> Lettre à Edmund Gosse du 23 février 1893, *Lettres*, 1994, p. 178.

maudite, fille du roi des Sidoniens, femme d'Achab qu'elle pousse à faire le mal et à adorer les idoles, qui sera punie et mangée par les chiens. « Il n'y a eu personne qui se soit vendu comme Achab pour faire ce qui est mal aux yeux de l'Eternel et Jézabel, sa femme, l'y excitait » (I Rois, XXI). « Jéhu entra dans Jizreel. Jézabel, l'ayant appris, mit du fard à ses yeux, se para la tête, et regarda par la fenêtre [...] Il dit : Jetez-la en bas. Ils la jetèrent et il rejaillit de son sang sur muraille et sur les chevaux [...] Ils allèrent pour l'enterrer ; mais ils ne trouvèrent d'elle que le crâne, les pieds et les paumes des mains » (II Rois, IX). On comprend que ces images aient frappé l'imagination de Wilde, comme elles avaient frappé celle de Racine. Wilde connaissait sans nul doute le « Songe d'Athalie » qu'on peut jouer à relire aujourd'hui comme s'il était pré-wildien :

Ma mère Jézabel devant moi s'est montrée,  
Comme au jour de sa mort pompeusement parée ;  
Ses malheurs n'avaient point abattu sa fierté ;  
Même elle avait encor cet éclat emprunté  
Dont elle eut soin de peindre et d'orner son visage,  
Pour réparer des ans l'irréparable outrage.  
[...]

Son ombre vers mon lit à paru se baisser ;  
Et moi je lui tendais les mains pour l'embrasser.  
Mais je n'ai plus trouvé qu'un horrible mélange  
D'os et de chair meurtris, et traînés dans la fange,  
Des lambeaux pleins de sang, et des membres affreux,  
Que des chiens dévorants se disputaient entre eux<sup>36</sup>.

Avec le châtement de celle qui pousse au crime son époux, Wilde songeait aussi sans doute à Lady Macbeth. N'oublions pas qu'il avait vu la grande Sarah Bernhardt dans ce rôle à Paris, en 1884 pendant son voyage de noces. Wilde avait parlé à Gide de sa pièce, il lui en avait raconté, « merveilleusement », dit celui-ci, le sujet, et on peut rêver à ce qu'eût été, sous sa plume, une deuxième *Salomé*. Mais ce projet n'aboutit pas. Gide, qui vit Wilde à Paris à l'époque, devait écrire « sa pièce n'était pas écrite ; elle ne le sera jamais. La société sait bien s'y prendre quand elle veut supprimer un homme, et connaît des moyens plus subtils que la mort... Wilde avait trop souffert depuis deux ans et d'une façon trop passive. Sa volonté avait été brisée. Les premiers mois, il put se faire l'illusion encore, mais bientôt il s'abandonna. Ce

---

<sup>36</sup> *Athalie*, II, v.

fut comme une abdication. Rien ne resta dans sa vie effondrée qu'un douloureux relent de ce qu'il avait été naguère ; un besoin par instants de prouver qu'il pensait encore ; de l'esprit, mais cherché, contraint, fripé <sup>37</sup>. »

Dans la nouvelle emblématique de Henry James, « Vie privée », il y a parmi les personnages réunis dans un hôtel des Alpes suisses une actrice, Blanche Adney. Elle fait la cour, de mille façons, à l'auteur qu'elle admire, afin qu'il écrive une pièce pour elle. À la fin de la nouvelle, elle aura enfin pu avoir un entretien privé avec lui et le narrateur l'entend pousser un cri de triomphe (un éclatant murmure, dit à peu près James) : « J'ai mon rôle ! » Voilà qui nous replace dans un contexte qui est aussi celui de Wilde, où l'auteur dramatique, contrairement au romancier, n'écrit pas cloîtré, et pour la postérité, mais, comme plus tard un scénariste de cinéma, c'est quelqu'un qui apporte sa contribution à un projet concret, et qui a en vue, lorsqu'il écrit, la réalisation de ce projet. La correspondance que Wilde entretient, durant toute sa brève carrière, avec l'acteur, metteur en scène et régisseur George Alexander, est éclairante de ce point de vue : « Mon cher Aleck, [...] je ne possède pas encore ma pièce, je n'arrive pas à camper mes personnages <sup>38</sup>. » Il s'agit de *L'Éventail*. « Me reprocher le mercredi de n'avoir pas écrit de tirade pour une situation sur laquelle on ne m'a pas consulté et que j'ignorais totalement fut, certes, une erreur. [...] Cependant je vais réfléchir à cette tirade et j'en parlerai avec Miss Terry <sup>39</sup>. » Il s'agit toujours de *L'Éventail*, en cours de répétitions, cette fois. « Cher Aleck, que pensez-vous de ceci pour une pièce où vous joueriez ? Un homme du grand monde épouse une simple et douce fille de la campagne [...] <sup>40</sup> ». Il s'agit d'un projet de pièce qui demeura inachevé, mais que Frank Harris reprit à Wilde, en le lui achetant pour une petite somme, et qu'il écrivit lui-même sous le titre *Mr. and Mrs. Daventry* <sup>41</sup>.

On voit ici, dans ces fragments de lettres, différentes étapes du processus de création : écriture en cours, révisions liées à la réalisation concrète du projet, avec des contraintes qui font que l'auteur, parfois, peut se sentir dépossédé de son œuvre et blessé dans son orgueil d'artiste lorsqu'on voudrait qu'il devienne un simple artisan, et rédige des tirades à la

---

<sup>37</sup> Oscar Wilde, *In Memoriam*, Mercure de France, 1989 (1910 pour la 1<sup>e</sup> édition), p. 48.

<sup>38</sup> 2 février 1891, *Lettres*, 1994, p. 154.

<sup>39</sup> Février 1892, *ibid.*, p. 170.

<sup>40</sup> Août 1894, *ibid.*, p. 193.

<sup>41</sup> Pour la petite histoire, retenons que la pièce en question, sur un scénario de Wilde, donc, se joua, avec succès, à partir du mois d'octobre 1900, et qu'elle se jouait encore lorsque Wilde mourut. Wilde en prison pendant qu'on joue, sans nom d'auteur, *L'Importance*, Wilde sur son lit de mort pendant qu'on joue, sous un autre nom que le sien, une pièce dont le canevas est de lui. Ces paradoxes sont dignes du *Portrait*.

demande. Enfin, désir d'appâter celui qui a le pouvoir d'assurer une production en lui promettant un rôle.

Et c'est sur cette question de Wilde écrivant une pièce en ayant en tête un rôle principal destiné à une actrice ou à un acteur précis qu'il faut maintenant s'attarder un peu. On est tenté de penser que Wilde est en cela héritier du XIXe siècle, de l'époque où les hommes politiques s'encanaillaient avec des danseuses ou des actrices, ces demi-mondaines, tel Dorian Gray qui trouve sa Sibyl Vane dans les bas quartiers de la ville. Les temps ont-ils tellement changé ? Brecht, Beckett, dira-t-on, n'auraient que mépris pour une telle attitude. Et pourtant. C'est bien pour sa femme, la grande actrice Helen Weigel, et sous son influence, que Brecht créa des rôles aussi « inoubliables » que Sainte Jeanne des Abattoirs, Mère Courage, ou la Mère Carrar. Quant à Beckett, on ne peut pas dire qu'il ait écrit *Oh les beaux jours* « pour » Madeleine Renaud puisqu'il écrivit d'abord la pièce en anglais et que les premières représentations eurent lieu à New York. Mais toute la carrière de la pièce, du vivant de l'auteur et de la comédienne, est indissolublement liée à l'interprète qui marqua le rôle de Winnie, pendant bien des années, de son exceptionnelle personnalité. Wilde avait une véritable fascination pour les grandes actrices de son époque : Ellen Terry, Lillie Langtry, amie du prince de Galles, Sarah Bernhardt, l'Américaine Mary Anderson. On comprend pourquoi quand on lit le *Portrait* : lui qui préférait les hommes aux femmes voyait dans l'actrice un être qui transcende la différence des sexes et qui, en s'appropriant un rôle, s'approprie aussi bien la féminité que son inverse. Il suffit de relire Sartre montrant pourquoi *Les Bonnes*, de Genet, doivent être jouées par des hommes, pour voir que l'essence du théâtre est dans le travesti, que le théâtre est, comme le dit Sartre, « radicalisation de l'apparence », « irréalisation », ou, comme le dit Genet, « une image vraie née d'un spectacle faux <sup>42</sup> ». Ce que Sartre dit de Genet, comment ne pas voir que cela sied comme un gant à Wilde : « L'exercice théâtral est démoniaque ; l'apparence, sans cesse sur le point de se donner pour la réalité, doit révéler sans cesse son irréalité profonde. Tout doit être faux à grincer des dents. Mais du coup la femme, pour être fautive, acquiert une densité poétique. Exfoliée de sa matière, épurée, la féminité devient un signe héraldique, un chiffre <sup>43</sup>. » En somme, c'est un peu le sphinx, image à laquelle Wilde a souvent recours pour

---

<sup>42</sup> *Le Balcon*, Gallimard, Folio, 1978, p. 122.

<sup>43</sup> *Saint Genet comédien et martyr*, Gallimard, 1952, p. 562.

dire la femme <sup>44</sup>. « Sphinx », justement, le terme est « hors sexe », on peut choisir, en français, de le mettre ou non au féminin. Il est sûr en tout cas que c'est, dès le poème qui porte ce titre et qui fut commencé quand Wilde était encore étudiant, une image féminine. Seule l'actrice peut-être sait rendre à ce sexe qui n'a que l'apparence du mystère, par l'apparence, un vrai mystère. Signe héraldique, chiffre, la grande Sarah Bernhardt, monstre sacré, l'était plus que toute autre. Wilde s'arrangea pour faire sa connaissance dès 1879, lors d'une tournée de l'actrice à Londres. On raconte qu'il alla l'accueillir, à Folkestone, à sa descente de bateau, et qu'il jeta à ses pieds une brassée de lys. Sarah Bernhardt joua, cette année-là, *Phèdre*, et Wilde assista à la première. Il avait vingt-cinq ans, et c'est l'année suivante qu'il écrivit *Véra*, dont le rôle principal, déjà, est féminin, et où il exprimait avec une ardeur juvénile la haine de la tyrannie. Il fit publier la pièce à compte d'auteur et l'envoya à plusieurs actrices (y compris Ellen Terry, dont il avait fait la connaissance, en lui dédiant un sonnet) qui déclinèrent le rôle. Une actrice accepta, Mrs. Bernard Beere, mais avec l'assassinat du tsar Alexandre II, en 1881, la pièce prenait un dangereux ton d'actualité, et on annula le spectacle. En 1882, Wilde était aux Etats-Unis ; il y rencontra l'actrice Mary Anderson, et, de New York même, lui écrivit pour lui parler d'un projet de pièce qu'il écrirait *pour elle* : « Je ne peux écrire le scénario avant de vous voir et de vous parler. Toutes les bonnes pièces sont le résultat conjoint des rêves d'un poète et de cette connaissance pratique de la scène qu'a l'interprète, connaissance qui permet de donner de la concentration à l'action, de l'intensité à la situation, et de substituer à l'effet poétique, qui est description, l'effet dramatique, qui est la vie même <sup>45</sup>. » Une des plus grandes joies de sa vie fut le moment où Sarah Bernhardt accepta de jouer *Salomé*, une des plus grandes déceptions le fait que, par la faute de la censure, ce spectacle n'ait pas pu être produit.

Revenons à la constellation des quatre pièces qui forment le cœur même du théâtre de Wilde : *L'Éventail de Lady Windermere*, *Une femme sans importance*, *Un mari idéal*, *L'Importance d'être constant*. Voyons les traits qui assurent leur pérennité, qui les font briller au firmament du théâtre de l'époque, et du théâtre tout court.

Les quatre pièces ont toutes un même cadre, et les mêmes personnages : ce qu'on appelle communément la « bonne société » anglaise. Base de cette société, l'aristocratie terrienne. Oscar Wilde, qui la fréquentait, la saisit de l'intérieur, mime avec une exactitude

---

<sup>44</sup> Voir *Le Portrait de Dorian Gray*, p. 538, où Lord Henry définit les femmes comme « des Sphinxes sans secret » ; et *La Sphinge*, p. 23-31.

<sup>45</sup> *Lettres*, 1994, p. 94.

impeccable ses mœurs et coutumes, ses rituels, son esprit de caste. Comme Sheridan ou Beaumarchais avant lui, il observe, et il stylise. La scène est un miroir, mais un miroir subtilement déformant — d'où le rire. La société qui sert de « modèle » est fortement codée, fortement hiérarchisée ; c'est déjà un théâtre, où l'apparence est tout. Cela sera non pas dit mais montré, démontré, avec une justesse qu'on dirait aujourd'hui « décapante ». Est décapant, littéralement, ce qui met à nu. Wilde, par une série de procédés presque invisibles tant ils sont « éblouissants », exhibe sous une forme déguisée mais reconnaissable une réalité recouverte par le vernis de l'habitude, cette habitude qui fait des us et coutumes une seconde nature. Les acteurs de ces drames microcosmiques sont bien des « acteurs », ils obéissent à une mécanique sociale puissante, qui les dépasse en même temps qu'elle les constitue, ils s'identifient au rôle qui leur a été distribué. Ils sont en même temps, même si tous n'en ont pas conscience, circonscrits dans d'étroites limites historiques : ce monde qui semble immuable, de duchesses, de valets de chambre stylés, et de thé à cinq heures, ne va pas tarder à disparaître, et il le pressent. La « pourpre du commerce », la montée de l'industrialisation et les nouvelles règles qu'elle impose ébranlent le monde scintillant et fragile des privilèges héréditaires. Beaumarchais lui aussi, à son époque, observait une société qui allait s'effondrer avec la Révolution française. Le monde que nous montre Wilde est théâtral parce qu'il ne repose plus sur de solides bases économiques, la Révolution industrielle est passée par là. Ce monde est un vestige, un hologramme qui reproduit, mécaniquement, les mêmes gestes automatiques, enregistrés une fois pour toutes, Ce microcosme ne se maintient que par un aveuglement forcené. La métaphore appropriée, cette fois, serait *La Chevauchée sur le lac de Constance* : le cavalier qui a traversé indemne une plaine blanche et déserte, quand il apprend que cette plaine était un lac gelé, meurt de saisissement. En un sens, le dandy qui se promène, se montre, et refuse de participer à l'esprit de sérieux qui préside aux occupations publiques (la vie politique, par exemple), dénonce par son existence même, et par son cynisme, un état de choses qui se maintient grâce à une hypocrisie dictée par l'instinct de survie. Le cynisme est la face cachée de l'hypocrisie, il retourne la veste, montre la doublure. Le retournement sera le principe moteur des comédies de Wilde. Ce n'est pas nouveau, Molière l'a fait déjà, et le « coup de théâtre » dit bien ce qu'il veut dire : ce qui renverse l'attente. Mais il y a là, en plus, chez Wilde, quelque chose qui est constitutif de son style même. Le retournement est dans l'action et dans les paroles, il est dans les rebondissements de l'intrigue, et dans la thèse qui n'est jamais dite mais seulement suggérée. De toute manière, action et paroles, ce n'est

pas si différent, et si, au théâtre, on parle, c'est parce qu'on sait que les paroles sont des armes, qu'un mot peut tuer — le « Vous avez tué mon amour » de Dorian Gray à Sibyl Vane —, que les paroles sont soit des actions soit des gestes. Lady Windermere, qui contre toute vraisemblance psychologique est, vers la fin de *L'Éventail*, la lucidité même, le dit : « Les actions sont la première tragédie de la vie, les mots sont la seconde. Les mots sont peut-être la pire. Les mots sont sans pitié <sup>46</sup>. »

Le retournement est un procédé qui montre la réversibilité de toute chose — des principes et des conduites comme des sentiments — et donc les relativise. Wilde sait bâtir une comédie et par là même, non pas *en même temps* qu'il fait rire, mais *du fait même* qu'il fait rire, fait œuvre de moraliste, et de critique social.

Que la bonne société soit un microcosme et une forme de théâtre, cela est dit, déjà, dans *Le Portrait de Dorian Gray*, dans une formule qui mérite d'être lue et relue : « Car les canons de la bonne société sont, ou devraient être, les mêmes que les canons de l'art. La forme y est absolument essentielle. Elle doit avoir la dignité d'une cérémonie, tout autant que son irréalité, et combiner l'insincérité d'une comédie romanesque avec l'esprit et la beauté qui en font pour nous le charme. L'insincérité est-elle vraiment quelque chose d'abominable ? Je ne le crois pas. Ce n'est rien d'autre qu'une méthode qui nous permet de multiplier nos personnalités <sup>47</sup>. » L'auteur ajoute : « Telle était en tous cas l'opinion de Dorian Gray. » Mais c'est aussi celle de Wilde, il la dit dans « Le Critique comme artiste » : « Oui, la Forme est tout. C'est le secret de la vie <sup>48</sup>. » Importance de la « forme » : c'est le point de vue de l'artiste, mais aussi celui de l'aristocrate — Lord Mellifont dans la nouvelle de Henry James —, et celui du dandy, qui est comme le masque bouffon de l'aristocrate. Parfois, dans son théâtre, Wilde fera exprimer ce point de vue par une femme, masque du dandy. Ainsi Mrs. Erlynne, à la fin de *L'Éventail* : « Mon cher Windermere, l'éducation avant la morale <sup>49</sup> ! » Il y a préséance, pas contradiction.

Dignité de la cérémonie, irréalité : les personnages du « beau monde » que met en scène Wilde ne sont pas, du point de vue de cette essentielle théâtralité, différents des criminels de Genet dans *Yeux verts*, ou des clients qui fréquentent le bordel du *Balcon*. À la fin

---

<sup>46</sup> P. 1215.

<sup>47</sup> P. 485.

<sup>48</sup> P. 892.

<sup>49</sup> P. 1218.

du *Balcon*, la patronne du bordel, Irma, se prépare à recommencer, dès le lendemain : « Tout à l'heure il va falloir recommencer... tout rallumer... s'habiller... ah, les déguisements ! Redistribuer les rôles... endosser le mien... je vais préparer mes costumes et mes salons pour demain. » Et la pièce s'achève sur ces mots : « [...] il faut rentrer chez vous où tout, n'en doutez pas, sera encore plus faux qu'ici <sup>50</sup>. »

Le faux qui permet de dire le vrai. Le vrai qui n'est jamais dit avec tant de justesse que sous couvert de fiction, et le mensonge lui-même des grâces de la fiction. C'est bien le théâtre selon Wilde. « C'est lorsqu'il parle en son nom que l'homme est le moins lui-même. Donnez-lui un masque et il vous dira la vérité <sup>51</sup>. » Le mensonge est un ressort dramatique, mais pourquoi ? Précisément parce qu'il est lié au secret : sous les apparences, on trouve le contraire des apparences, une réalité qu'on cherchait à masquer, comme, sous le vernis des bonnes manières, on trouve la jungle. Aussi parce que le secret appelle la révélation : sous le déguisement des apparences, la vérité nue. Chacune des pièces nous en offre un exemple, souvent sous la forme de « mensonge par omission ». Dans *L'Eventail*, il y a eu mensonge concernant la mère de la jeune Margaret Windermere. Le spectateur est mis dans la confiance, mais si Wilde avait eu le dernier mot dans son différend avec son metteur en scène, c'eut été beaucoup plus tard dans la pièce. Dans *Une femme sans Importance*, il y a mensonge sur l'identité du père de Gerald Arbuthnot. Là encore, le spectateur l'apprendra avant l'intéressé. Dans *Un mari idéal*, le mensonge n'est pas du même ordre. La faute commise par Sir Robert Chiltern est assimilable à un délit d'initié. Il a tiré profit d'informations confidentielles d'ordre gouvernemental, et tout le monde ignore ce manquement à l'honneur, sauf une « aventurière » qui va chercher, à son tour, à en tirer profit par le chantage. À aucun moment, pourtant, la question de la possibilité qu'il se rachète par un aveu public n'est véritablement abordée ; on glisse vers la question annexe : sa femme aura-t-elle la générosité de lui pardonner ? L'insincérité, Wilde cherche à le démontrer une fois de plus, n'est pas forcément « quelque chose d'abominable » : Sir Robert après tout, dans le poste où il est, remplit ses fonctions avec scrupule et compétence. On nous invite à croire qu'il n'est plus le même. C'est une personnalité double ; Genet, encore une fois, a dit la même chose : « [...] à l'aide d'un personnage multiple [...] tel que je me sais être. » S'exposer soi-même, fort bien, mais exposer autrui : au nom de quelle prétendue supériorité, de quel prétendu ordre moral ?

---

<sup>50</sup> *Le Balcon*, édition citée, p 153.

<sup>51</sup> « Le critique comme artiste », p. 881.

Qui peut s'arroger le droit d'être le garant des mœurs, de la vertu ? semble dire Wilde — qui sait de quoi il parle. Ou sinon, pour exercer quelles louches pressions ? Vouloir faire éclater la vérité à tout prix peut être terriblement destructeur ; il y a de pieux mensonges. Ainsi, dans *L'Éventail*, le geste qui rachète Mrs. Erlynne consiste à aider sa fille grâce à un nouveau mensonge. Lady Windermere, qui sait ce que son mari ne sait pas et ne sait pas ce qu'il sait, tirera la leçon de ce qu'elle perçoit sans en connaître le véritable motif. On peut voir juste sans tout comprendre, juger une conduite avec l'intelligence du cœur sans avoir tous les éléments d'information que se procurerait un détective, voilà ce qui nous est dit. Ceux ou celles qui « savent » dans le théâtre de Wilde, sont rarement du côté de l'innocence, ils détiennent des informations dont ils veulent tirer profit. Dans une société hypocrite, comme personne n'est totalement pur, les maîtres chanteurs et diffamateurs mènent le monde. Et chacun est sous la menace du chantage. Wilde est bien placé pour le savoir, Lady Windermere finira donc par déclarer : « Je ne pense pas [...] que l'on puisse diviser les gens en bons et en mauvais comme s'il y avait deux races ou deux créations distinctes <sup>52</sup>. » C'est à l'intérieur de chacun que passe la division, semble dire Wilde, Puisque nous sommes tous doubles. C'est une vérité théâtrale, et c'est une esthétique aussi qui, comme toujours, est une morale. Dans *Le Déclin du mensonge*, Wilde raille ceux qui débitent des « platitudes morales » et qui nous répètent que « se bien conduire c'est se bien conduire et que ce sont les méchantes gens qui se conduisent mal <sup>53</sup> ».

C'est sur ce principe esthétique et moral que Stanislavski, un peu plus tard, à Moscou, fondera son système de jeu de l'acteur : si vous voulez montrer sur la scène un avare, montrer ce qu'il y a de générosité en lui. Et Brecht, avec la distanciation — qui, en anglais, se dit *alienation*, mot riche de connotations — ne fonctionnera guère différemment.

À la fin de la pièce, Lady Windermere, qui a décidément beaucoup appris sans rien savoir, déclare : « Le monde est le même pour nous tous, et le bien et le mal, le péché et l'innocence, marchent main dans la main. Se refuser à voir la moitié de la vie pour pouvoir vivre en sécurité, c'est comme si on s'aveuglait pour marcher plus sûrement sur une terre pleine de gouffres et de précipices <sup>54</sup>. » On n'est pas loin alors de la métaphore de la

---

<sup>52</sup> P. 1216 On sent bien que dans la suite de la réplique, Lady Windermere est le porte-parole de l'auteur qui critique toute morale « bien-pensante ».

<sup>53</sup> P. 779.

<sup>54</sup> P. 1227.

*Chevauchée sur le lac de Constance*. Et on n'est pas loin non plus d'un plaidoyer *pro domo* en direction de Constance, l'épouse d'un mari entraîné loin d'elle par des passions irrésistibles. Wilde réclame, par l'existence d'un théâtre où la femme est, de l'homme, la face lumineuse, altruiste, charitable, confiante, la clémence pour sa personnalité double. « Partons pour Selby », dit Lady Windermere. « Dans la roseraie de Selby, les roses sont rouges et blanches ». Et Lord Augustus, devenu soudain lucide lui aussi, s'écrie : « Arthur, elle a tout expliqué <sup>55</sup> ! » Oui, dans la nature, il y a place pour les roses rouges et pour les roses blanches, dans la société pour les York et les Lancastre, pour les hommes qui préfèrent les femmes et pour les hommes qui préfèrent les jeunes gens.

Dans *L'importance d'être constant*, le mensonge est cette fois « fictif », en ce sens qu'il relève de l'invention. Le personnage de Jack se fait lui-même metteur en scène de son propre rôle dédoublé. Le double qui était métaphorique dans les autres pièces — le ou la coupable d'un côté, celui ou celle qui rachète sa faute de l'autre — devient réalité scénique : comme chez Henry James avec Clare Vawdrey, dans « Vie privée », ou comme, plus tard, chez Ionesco, à la faveur du « théâtre de l'absurde ». En amont, Wilde renoue avec les déguisements et quiproquos des comédies de Shakespeare, par exemple *Comme il vous plaira*. La chose est dite, d'emblée, aux spectateurs, pour qu'ils voient ensuite, en toute jubilation, se déployer les complications et parades engendrées par cette donnée de départ. La scène d'exposition entre Jack et Algernon est tout à fait explicite. Jack, irréprochable tuteur de Cecily à la campagne, s'est inventé un frère cadet dissolu pour pouvoir venir à Londres, Il est Constant (en anglais Ernest) à la ville et Jack à la campagne. Négation de la psychologie, l'identité est forgée par le *nom* — et le lieu. Et c'est dire en même temps quelque chose de juste et de profond sur le système social aristocratique où, par le jeu des patronymes et des titres liés à un domaine, chacun tient son rôle, son rang, sa place. D'où l'importance toponymique aussi bien que patronymique qu'exploite, dans sa littéralité, l'auteur dramatique : se trouver à Londres ou à la campagne, habiter du bon côté ou non de Belgrave Square, être un enfant « trouvé » — dans une valise. Si l'on pousse un peu loin le paradoxe, on choisira un partenaire pour son nom. Il ne sert à rien de dire « mais c'est moi » si l'on se présente sous le nom de Jack et non pas d'Ernest. C'est comme une usurpation d'identité. Les jumeaux qu'on prend l'un pour l'autre sont depuis toujours une source d'émerveillement théâtral, qui brouille le jeu des

---

<sup>55</sup> *Ibid.*

apparences, qui présente dans un miroitement d'hologramme le même et l'autre, et donne le vertige, comme le « Qu'est-ce que le moi ? » de Pascal. Le baptême étant, dans une société fondée sur l'Église, l'institution qui vous donne votre nom, quand on voudra changer de rôle, donc de personnalité, donc de nom, il faudra se faire rebaptiser. Puisque le nom, c'est l'identité, c'est d'une véritable transformation à vue qu'il s'agira. D'où l'effet comique, légèrement sacrilège, de ce à quoi on nous propose d'assister : baptême et rebaptême, le baptême et son double. Wilde, qui voyait en Jésus-Christ le plus grand artiste, ne peut manquer d'être fasciné par l'irréalité de ces cérémonies que sont les sacrements : je dis ceci est mon corps, et c'est mon corps ; je dis tu es Ernest, et tu es Ernest. La religion est, de ce point de vue, un théâtre grandiose. Et la Bible, lorsque Wilde travaillera à *Salomé*, sera pour lui une source d'inépuisables délices.

Dans le fonctionnement de la machine wildienne, il y a systématiquement, et c'est de bonne tradition, un élément perturbateur qui vient mettre en crise un système jusqu'alors stable. Dans *L'Importance*, c'est Algernon qui, mis dans le secret, décide d'aller se présenter lui-même à Cecily sous le nom d'Ernest. Que se passera-t-il lorsque le vrai Ernest, sous le nom de Jack, se présentera dans le même lieu ? Deux noms pour un même homme c'est trop mais deux acteurs pour un même personnage, c'est trop aussi. Dans *L'Éventail*, c'est l'entrée en scène d'un personnage jusqu'alors resté dans les coulisses : la mère de Lady Windermere. Le prétexte est mince, et il n'y est pas accordé d'importance : pourquoi Mrs. Erylne veut-elle soudain faire son retour dans la bonne société et utiliser pour cela, justement, le mari de sa fille ? Peu importe, une psychologie trop fouillée serait « peu artistique », ferait tache de Rorschach sur un graphisme épuré. Dans *Un mari idéal*, l'intrusion est le fait d'une étrangère qui veut tirer profit de ce qu'elle sait. (Mrs. Erylne également, si l'on y songe.) Dans *Une femme sans importance*, c'est la rencontre inopinée entre une femme retirée du monde, Mrs. Arbuthnot, et celui qui « causa sa perte », Lord Illingworth.

Wilde confie également à l'étranger, ou l'étrangère, dans ses pièces, la fonction du chœur. Intermédiaires entre les agents de l'action proprement dite et les spectateurs, ces personnages sont là pour poser un regard équitable, ou ironique, ou critique, sur les mœurs étranges de cette peuplade exotique, les Anglais. Ainsi la jeune Américaine Hester Worsley,

dans *Une femme sans importance* <sup>56</sup>. Wilde donne la parole à ce fleuron de la démocratie américaine pour porter, au nom d'une morale moins injuste envers les femmes, un jugement sur la société de castes anglaise. Dépourvue de préjugés, elle porte le regard de demain (notre regard, en somme) sur l'Angleterre d'hier. C'est aussi le regard de l'irlandais Wilde, qui est allé en Amérique et qui a pu voir l'Angleterre de là-bas. Et, à cause de ce décalage dans le temps comme dans les mentalités, l'Angleterre d'hier ne veut pas entendre Hester, ne *peut* pas l'entendre. Elle est comme présente / absente ; un mur de verre invisible la sépare des femmes à qui elle s'adresse et qui, sans cette protection, devraient user de violence et la chasser, car les deux mondes ne sont pas compatibles. Il faut que l'un meure pour que naisse l'autre. Sans ce mur, on ne serait plus dans la comédie. Au premier acte, Lady Caroline a invité Hester à se taire : « Je ne suis pas certaine, Miss Worsley, qu'il soit convenable que des étrangers comme vous nourrissent des sympathies ou des antipathies envers les personnes dont elles sont invitées à faire la connaissance <sup>57</sup>. » Et, un plus tard dans la même scène : « Il n'est pas d'usage en Angleterre, Miss Worsley, qu'une jeune dame parle avec un tel enthousiasme d'une personne du sexe opposé <sup>58</sup>. » À l'acte II, sans se laisser abattre, Hester prend la parole avec des accents bibliques qui rappellent à la fois qu'elle vient de Nouvelle-Angleterre et que c'est l'auteur de *Salomé* qui la fait parler : « Oh, comme votre société anglaise me paraît superficielle égoïste, stupide. Elle s'est mis un bandeau sur les yeux et s'est bouché les oreilles. Elle est comme un lépreux vêtu de pourpre. Elle trône comme une chose morte barbouillée d'or. » Puisque le lieu est tout, un tel langage, en ce lieu, est très précisément « déplacé ». Lady Caroline va laisser parler Hester puisque ce serait un manque de tact, de décorum, que d'interrompre une invitée, même mal élevée. Mais elle va la remettre à sa place, et faire rire les spectateurs à ses dépens : « Chère Miss Worsley, puisque vous êtes debout, puis-je vous demander de me passer mon fil à coudre qui se trouve juste derrière vous ? Merci. » Et quand Hester fait mine de reprendre la parole, après s'être excusée de sa véhémence, Lady Hunstanton relativise à son tour le discours de la jeune fille par ce qui, venant d'un homme, serait considéré comme une galanterie : « Ma chère jeune amie, il y a une grande part de

---

<sup>56</sup> Son prototype apparaissait déjà au chapitre III du *Portrait* (p. 381), dans une conversation entre Lord Henry et son oncle George, puis à un dîner chez sa tante, Lady Agatha (p. 385), et servait de prétexte à des épigrammes qui seront reprises terme pour terme dans la pièce.

<sup>57</sup> P. 1262.

<sup>58</sup> P. 1263.

vérité, j'ose l'affirmer, dans ce que vous nous avez dit, et vous étiez si jolie pendant que vous parliez, ce qui est beaucoup plus important <sup>59</sup> [...]. »

L'autre type de personnage délégué par l'auteur dans chacune de ses pièces, et qui se tient un peu en marge de l'action, tout en occupant avec assurance le devant de la scène, c'est le « dandy », celui dont le rôle est de mettre à l'envers les vérités premières et les idées reçues pour voir ce qu'il en reste, une fois soumises à ce traitement. Le prototype, on la dit, c'est le prince Paul dans *Véra*, puis Lord Henry dans *Le Portrait de Dorian Gray*. Dans *L'Eventail*, c'est Lord Darlington, le « charmant gremlin » qui plaît tant à la duchesse de Berwick, et qui est amoureux de Lady Windermere, celui qui se plaint de médisance lorsqu'on dit — derrière son dos seulement — qu'il n'a jamais rien fait de mal dans sa vie. Dans *Une femme sans importance*, c'est Lord Illingworth qui, lui, sert de pivot à l'action en se révélant être le père de Gerald et qui quittera la scène traité par sa victime de jadis d'« homme sans importance ». Mais c'est dans sa bouche que Wilde met un feu d'artifice d'épigrammes, parmi lesquelles : « La seule différence entre le saint et le pécheur, c'est que le saint a un passé, tandis que le pécheur a un avenir. » Lady Hunstanton déclare alors forfait : « Nous n'arrivons pas à suivre Lord Illingworth <sup>60</sup>. » Remarquons qu'une réplique de ce genre a plus d'un avantage pour le dramaturge : elle souligne le paradoxe, invite le public à se montrer plus vif que Lady Hunstanton et lui donne loisir de l'être, de retourner la formule pour voir la part de vérité que contient le trait d'esprit. Dans *Un mari idéal*, c'est Lord Goring, ami du mari à qui il conseille de tout dire à sa femme : « Avoir des secrets pour les femmes des autres, c'est un luxe nécessaire dans la vie moderne. Mais aucun homme ne doit avoir de secret pour sa propre femme <sup>61</sup>. » Dans *L'Importance d'être constant*, et c'est peut-être ce qui fait la qualité particulière de la pièce, les personnages rivalisent tous d'esprit, y compris les femmes. C'est Cecily, par exemple, qui dira : « Ah, croyez-moi, ma chère Miss Prism, il n'y a que les qualités superficielles qui durent. La nature profonde d'un homme, on a tôt fait de la découvrir. » Et Gwendolen qui dira : « Le foyer me semble le cadre idéal pour un homme <sup>62</sup>. » Comme si tous les personnages étaient passés, d'un même élan, de l'autre côté du miroir, pour entrer dans le

---

<sup>59</sup> P. 1288-1289.

<sup>60</sup> P. 1306.

<sup>61</sup> P. 1365-1366.

<sup>62</sup> Respectivement p. 1485 et 1494.

monde à l'envers que leur propose Wilde, et que nous les écoutions parler à travers une glace sans tain qui les sépare du commun des mortels.

On a dit et redit que le théâtre de Wilde était un théâtre brillant. Brillant, qu'est-ce à dire ? Comme on le comprend lorsque Wilde cite Victor Hugo, c'est un théâtre qui privilégie les *effets*, c'est-à-dire la transformation en objet artistique de données qui sont prises ici ou là : dans la société que Wilde observe, chez ses précurseurs — en particulier les dramaturges français — mais aussi dans ses œuvres antérieures. Pour ses pièces, en particulier *L'Importance*, Wilde pille *Le Portrait* — il pourrait s'intenter un procès à lui-même. Quant aux dramaturges français, Dumas fils, Emile Augier, Victorien Sardou, il les a lus comme il a lu la Bible pour *Salomé* ; il en retient des idées de scénario, des situations et des personnages types, des ficelles, voire des répliques. Bref, une grammaire. Wilde est en cela parfaitement traditionnel, la *commedia dell'arte* ne procède pas autrement, et Shakespeare donc, et Molière donc. Le théâtre est un art des tréteaux. Même lorsque la scène représente un salon, la règle du jeu est toujours : « ce soir on improvise », c'est-à-dire qu'on part d'un canevas sur lequel on brode. Wilde est également parfaitement moderne. L'art moderne a inventé, ou réinventé, la citation comme matériau de base. En peinture, mais aussi en poésie : qu'on se réfère à T. S. Eliot parlant d'Ezra Pound comme de « l'inventeur de la poésie chinoise pour le XXe siècle », ou affirmant qu'être entièrement original serait un pur désastre sur le plan artistique.

La force, l'originalité de Wilde, ce n'est donc pas dans des situations inédites qu'elle se trouve. C'est dans le fait que, par une rare rencontre, l'épigramme dont il s'est fait une spécialité représente à la fois un instrument dramatique précis et efficace et un discours critique. Et que, la forme déterminant l'idée, il y a totale adéquation entre l'un et l'autre — d'où le plaisir du spectateur, qui ne faiblit pas malgré la distance qui s'accroît avec les bases sociologiques du matériau. Car, ne le nions pas, l'Angleterre de Wilde a disparu à peu près aussi complètement que celle de Sheridan ou celle de Shakespeare, que l'Italie de Dante ou le Moscou de Tchekhov. Carlton House Terrace, Grosvenor Square, Curzon Street, Half-Moon Street, même si on a l'illusion de les trouver sur un plan de Londres, c'est à peu près la Forêt d'Ardenne.

Instrument dramatique, l'épigramme transpose sur le plan du langage le principe comique du retournement des situations. Un point de départ est donné, et la chute vient contredire l'attente. C'est l'effet de surprise qui nous fait rire, et aussi le fait que le contraire

de ce qu'on attendait soit aussi vrai, aussi juste, aussi profond, que ce qu'on attendait. On a, en action, la démonstration de ce qu'a affirmé Wilde à la fin de « La Vérité des masques » : « En art, est vérité ce dont le contradictoire est également vrai <sup>63</sup> ». L'épigramme est aussi ce qui permet de transformer le matériau linguistique de base — en gros, la conversation de salon — en dialogue. Les personnages de Wilde *causent*, c'est leur régime, leur mode de fonctionnement. Mais Lady Bracknell, quand elle est en scène, n'est plus une dame dans un salon, elle est métamorphosée en personnage de Wilde. Il y a, du fait de l'artiste, une concentration des gags, des mots d'esprit, une élimination des temps morts, des redondances, des hésitations non pertinentes, qui stylise, qui prend dans une « forme » les données de base. C'est Bartok intégrant dans sa musique des airs du folklore hongrois. Si Lady Bracknell est en *do dièse mineur*, Jack se tient dans le même ton, les « valeurs » sont dans un même registre, soumises aux mêmes contraintes. L'artiste impose son rythme, son tempo : la rapidité est essentielle, elle nous désarçonne, nous ébranle. À travers ce que l'artiste fait dire à ses « interprètes », c'est lui qui nous parle, derrière le « masque », et pendant que nous rions. Et pour nous dire quoi ? Que le paradoxe est une forme de sagesse, que le cynisme a de la vertu la force percutante et salvatrice, que la division entre un début d'énoncé et une fin d'énoncé est à l'image de ce que Lady Windermere dit de la division qui existe, au sein de chacun d'entre nous, entre deux pôles, que ce soit le bien et le mal, le positif et le négatif, le constructif ou le destructeur. Que les apparences sont ce qu'il y a de plus profond, que c'est ce qui ne sert à rien qui est utile, et que ne rien faire est une forme de perfection. Bref, une philosophie, ou en tous cas ce que Wilde appelle une « attitude ». Attitude qui ne pourrait pas passer autrement que sous cette *forme*, puisque c'est la forme, justement, pour Wilde qui, il l'a dit et démontré, détermine la pensée — et les émotions.

---

<sup>63</sup> P. 928.