

Corps et corpus théâtral wildiens : redondance, ruptures et reconfigurations.

Gilbert PHAM-THANH, maître de conférences, Université Paris13

Inscrite dans le cadre des *masculinities studies*, cette étude examine la scène institutionnelle du théâtre comme place publique et politique. Elle s'intéresse aux quatre comédies de mœurs, *comedies of manners*, présentées pour la première fois par Oscar Wilde entre 1892 et 1895, car ces pièces aux caractéristiques marquées s'avèrent typiques d'un mode de fonctionnement de l'art dramatique. L'analyse des modalités d'inscription du corps viril vise à déterminer la place qui lui est faite tout autant que la place qu'il peut se faire dans un corpus obéissant à plusieurs systèmes de conventions strictes. Bien sûr, ces structures régulent les possibilités de présentation de la réalité corporelle, dans une société globalement qualifiable de puritaine.

Parce que l'univers décrit est celui des cercles aristocratiques de l'Angleterre victorienne tardive, le discours sous-tendant l'œuvre reste celui de l'hétérosexualité androcentrique, soit une forme de politique de la sexualité et de contrôle des corps, qui compose l'arrière-plan et l'horizon de l'intrigue. *Lady Windermere's Fan* et *An Ideal Husband* voient se renforcer la cohésion de couples un temps mise en péril par le soupçon qui pèse sur les maris, alors que *A Woman of No Importance* et *The Importance of Being Earnest*^A organisent les rencontres amoureuses de personnages en âge de se marier. L'aspect exemplaire de ces fables s'appuie sur l'union socialement sanctionnée, qui demeure au cœur du dispositif. En d'autres termes, désir et plaisir, deux régimes d'affirmation du corps, sont placés sous l'autorité de la communauté. De surcroît, la structure traditionnelle du vaudeville fondée sur l'intrigue amoureuse y est d'habitude rehaussée par un fonctionnement marivaldien, qui assure le ton spirituel et léger typique du cycle du printemps, dans la typologie de Northrop Frye. En conséquence, le corpus se place dans une perspective de rituel où les corps se font instruments d'un culte plus ou moins profane. C'est dire que Wilde enrichit son œuvre de chants à la gloire d'un patriarcat normatif triomphant, sans doute partiellement à son corps défendant.

En outre, la facture classique de ces pièces bien faites en quatre actes, renforce un ordre fondé sur l'adéquation entre texte, contexte et jeu d'acteur. Ce fonctionnement est servi par le respect des conventions dans chaque registre. Il

souligne la dimension institutionnelle du régime théâtral, lui-même mis au service de la promotion des figures de l'aristocrate britannique qui, chez Wilde, on lui en fait reproche, sature l'espace scénique. Enfin, la clarté des situations créées oriente les gestuelles au point que l'expressivité corporelle semble devoir se limiter à suivre les méandres textuels. Dans ces œuvres reconnues et enseignées, le corps n'est peut-être que chair à Canon, et le corpus dramatique wildien devient une grande métaphore du mode social d'enrégimentement d'hommes amenés à *se plier* aux exigences du rôle qui leur incombe. Posant un rapport hiérarchique entre lettre abstraite de la Loi et matière vivante concrète, les pièces retrouvent la dichotomie platonicienne qui valorise l'esprit au détriment du corps, polarité elle-même sournoisement reconfigurée à l'avantage de l'homme : « women represent the triumph of matter over mind – just as men represent the triumph of mind over morals » (*WNI* III: 447). En conséquence, la scène se révèle moins comme espace de déclamation expressive qu'en tant que lieu de proclamation de l'ordre du logos constitué par le langage et la raison, ou comme site de déploiement du logocentrisme. La notion de répertoire est ici dominante et son caractère polysémique évoque un corpus canonique tout autant qu'une collection d'éléments classés de façon stricte pour information ou comme références quasi prescriptives. Il s'agit pour le comédien d'adopter des techniques convenues de transcription dans l'espace d'une parole première, d'un discours sacré ou sacralisé. Les modalités de projection verbale sont dictées par la référence à la culture commune, où l'idéologie hégémonique perçoit l'identité masculine se sédimentant. Il convient par exemple de vérifier en permanence la rectitude du port de tête, qui prend valeur symbolique de marqueur de caste et de genre. L'intrigue s'inscrit ainsi dans son contexte social, tout en faisant écho aux divers réseaux de sens créés. En effet, des toponymes tels *Mayfair* ou *Boodle's club* se redoublent dans les costumes de bonne facture tout autant que par la manière dont les acteurs se tiennent ou s'expriment dans l'anglais impeccable d'Oxbridge. Tous ces systèmes d'équivalence tendent à monumentaliser le personnage masculin ou à définir l'homme comme personnage monumental et monument personnifié. Une dimension muséale entoure l'œuvre, que le spectateur visite avec respect, dans un souci de culture, voire d'édification, alors que le comédien se fait implicitement repère, précepteur, prescripteur ou maître à penser. Il s'ensuit que l'économie des mouvements scéniques se modélise pour exprimer la dignité de classes aisées qui passent leur temps à poser, sur scène et hors-scène, et dont la mobilité restreinte mime peut-être la passivité de corps résidant dans une sphère plus éthérée, plus exemplaire : les sites emblématiques de l'action sont en conséquence le salon et la salle de réception, en tant que lieux du protocole.

Même si ces comédies de salon s'égarent parfois du côté du boudoir, le rapport charnel n'est évoqué que comme référent lointain. Elles placent la conversation au centre de leur dispositif et tendent à se figer en tableau, *conversation pièces*. Il en résulte que le corps se fait simple support, simple substrat, et menace de devenir un fardeau problématique pour la mise en scène, si elle ne fait pas de cette tension entre présence et absence un élément fort de sa proposition. Le cas du dandy wildien est à ce titre significatif. Ce personnage anti-bourgeois se glisse dans chacune des pièces et personnifie le culte du beau geste, épure et abstraction. Le représenter revient à mimer un être qui mime sa propre vie. L'artifice se redouble et reconfigure la sphère corporelle pour mettre en scène une parade de l'existence, où l'exploration de l'âme est négligée. Néanmoins, ce bellâtre épouse l'idéologie répressive ambiante par le rejet du corps qu'il organise. Son ascétisme, sa haine de la nature et de sa nature physiologique se complètent d'une fascination pour les belles formes, marquée jusque dans le nœud d'une cravate : « a well-tied tie is the first serious step in life » (*WNI* III : 446). Aussi, dans ces pièces aux dialogues brillants qui refoulent la sphère biologique loin du site de l'échange, la scène n'opère-t-elle pas la magie de rendre des corps présents, mais dissémine la voix d'un maître tout en matérialisant une parole fondamentalement écrite. Le théâtre n'est que l'espace de validation et de proclamation d'un propos, qui sort à cette occasion de son mutisme graphique, et l'identité des interlocuteurs s'efface devant le brio du verbe. Les tirades servent avant tout le jeu avec le langage et les idées qu'il véhicule, afin d'élaborer une esthétique de l'éclat, une poétique du fragment, dont l'autonomie nuit au statut et de l'ensemble et de l'énonciateur :

Lord Caversham: That is a paradox, sir. I hate paradoxes.

Lord Goring: So do I, father. Everybody one meets is a paradox nowadays. It is a great bore. It makes society so obvious.

Lord Caversham: Do you really understand what you say, sir?

Lord Goring: Yes, father, if I listen attentively. (*IH* III: 516)

La diversité de voix, de bouches et de cordes vocales bien réelles porte l'unité d'un dialogue où la parole ne s'échange pas mais circule et s'étire, se répand, fluide, créant des occasions, produisant ses effets, retrouvant les inflexions et les rythmes de Wilde lui-même, ce causeur inspiré célébré par les cercles éduqués du Londres de la fin du XIX^e siècle. Les acteurs ne viennent donc que matérialiser une œuvre pensée ailleurs, un agencement prémédité dans le hors lieu du génie d'un dramaturge qui fantasme des situations dans la caverne de la création, et ils s'apparentent alors à l'ombre de l'idée. Transposées dans l'univers de la représentation dramatique, les logiques du logocentrisme dictent un discours hégémonique qui se mue en ordre du discours régissant le

sujet vivant, tout en lui donnant une apparente authenticité existentielle structurellement fondée sur l'adhésion du spectateur.

Cette manipulation verbale rappelle ce que Wilde disait à propos des personnages de *The Picture of Dorian Gray* : « Basil Hallward is what I think I am: Lord Henry what the world thinks me: Dorian is what I would like to be in other ages, perhaps » (Ellmann : 301). Elle permet de comprendre combien chacun est invité à voir son spectre se profiler *devant* ses acteurs. Cette image, certes reconstruite, d'un auteur histrionique au point de venir saluer son public avec désinvolture à la fin de la première de *Lady Windermere's Fan*, au *St James's Theatre*, une cigarette à la main, marque chez lui la confusion des sphères de l'art et de la vie, rendues poreuses par l'élaboration d'une vie artiste et d'un art vivant, que son dandysme conceptualise. Surtout, elle parasite la représentation en la reconfigurant comme possible spectacle de marionnettes construites sur le modèle sublimé de leur démiurge, sorte de père terrible qui infantilise ceux qui demeurent prisonniers de ses paroles et de sa grammaire.

Il paraît évident que lors d'une représentation, le verbe wildien, écrit ou proféré, est prescriptif du geste, qui se contente de l'accompagner et surtout de le servir. Si le texte des pièces contient en puissance toutes les interprétations qui en seront données, chaque choix de mise en scène se conforme à lui. Un parallèle peut être tiré avec la façon dont l'homme doit se montrer exemplaire en qualité de dépositaire du texte de l'identité masculine, qui le précède. Dans le corpus étudié, il s'agit bien de donner corps à l'homme dont Wilde est le concepteur, dans un théâtre devenu vitrine d'exposition et de promotion. L'acteur qui endosse un rôle le met en paroles et en gestes, afin d'en assurer le codage trans-artistique, où mime et art de l'éloquence sont mis au service du texte roi. Ainsi, lorsque Lord Goring monologue en présence de Phipps, il se tient debout, au centre stratégique du pouvoir symbolique, évite de regarder son subalterne, et arrange sa boutonnière en contrepoint du discours sérieux et iconoclaste qu'il prononce avec désinvolture pour énoncer les tables de la loi dandyesque :

Lord Goring [taking out old buttonhole]: You see, Phipps, Fashion is what one wears oneself. What is unfashionable is what other people wear.

Phipps: Yes, my lord.

Lord Goring: Just as vulgarity is simply the conduct of other people.

Phipps: Yes, my lord.

Lord Goring [putting a new buttonhole]: And falsehoods the truth of other people.

Phipps: Yes, my lord.

Lord Goring: Other people are quite dreadful. The only possible society is oneself.

Phipps: Yes, my lord.

Lord Goring: To love oneself is the beginning of a lifelong romance, Phipps.

Phipps: Yes, my lord.

(*IH* III : 513)

Plus fondamentalement, dans le théâtre de Wilde, l'acteur se fige dans une succession de formules et perd son pouvoir déstabilisateur d'imposer une parole vive. Il participe d'une stratégie de démultiplication du discours dominant, du discours du dominant, où la distribution de la parole est purement fonctionnelle et systémique, portée par un texte unifié, un grand récit unifiant qu'il répète de façon redondante. D'ailleurs, les tirades wildiennes tendent à se muer en aphorismes, presque en mots d'ordre oublieux de leur situation d'énonciation, et il importe assez peu que ce soit Lord Darlington qui affirme pouvoir résister à tout, sauf à la tentation : « I can resist everything except temptation » (*LWF* I : 370). Cette tendance à l'abstraction est soulignée par la reprise à peine reconfigurée de l'idée, dans le contexte romanesque de *The Picture of Dorian Gray* : « The only way to get rid of a temptation is to yield to it » (2: 16). L'effort de désincarnation sensible dans l'élaboration des situations d'énonciation évoque le schéma du dialogue socratique, déjà à l'œuvre dans une série de textes antérieurs tel *The Critic as Artist* (1891). Deux personnages y devisent dans le seul but d'exposer les théories wildiennes sur le rôle créatif du critique d'art, par un artifice de présentation visant à introduire l'auditoire à la richesse de l'esprit wildien, dispositif qui devrait infléchir la mise en scène.

En conséquence, le jeu dramatique ne s'appuie pas sur le texte pour imposer son propre régime signifiant. Au contraire, la chorégraphie d'un texte formalisé à l'extrême s'interprète comme le ballet de corps épousant un propos et l'inscrivant selon une logique redondante dans l'espace, de façon logoscopique. Il est donc moins question d'une danse parlée que d'une parole dansée et l'idée, menant toujours la danse, conduit Wilde à préférer pour cadre de l'intrigue une réception mondaine construite sur l'échange verbal au bal, pourtant tout aussi mondain, du contact physique. Comme dans l'écriture, le corps est au mieux ce stylet qui s'efface dans la production du sens. La célébration jubilatoire du pouvoir des mots est audible, dans une œuvre prolixe où le verbe, précieux, ciselé, mais aussi abondant et conquérant, gagne l'intégralité de l'espace scénique. Comme un écrin, l'ensemble du spectacle s'organise autour de tirades paradoxales et provocatrices. Chaque personnage y vient contribuer à une rhapsodie toute cérébrale :

Jack: I have come up to town expressly to propose to [Gwendolen].

Algernon: I thought you had come to town for pleasure?... I call that business.

Jack: How utterly unromantic you are!

Algernon: I really don't see anything romantic in proposing. It is very romantic to be in love. But there is nothing romantic about a definite proposal. Why, one may be accepted. One usually is, I believe. Then the excitement is all over. The very essence of romance is uncertainty. If ever I get married, I'll certainly try to forget the fact.

Jack: I have no doubt about that, dear Algy. The Divorce Court was specially invented for people whose memories are so curiously constituted.

Algernon: Oh! There is no use speculating on that subject. Divorces are made in heaven. (*IBE* I : 548-49)

Cette délectation intellectuelle mobilisant le rire de tête tire son efficacité de sa valeur idéologique, puisque les corps policés demeurent eux-mêmes immobilisés dans la structure conversationnelle qui fait de la coexistence humaine un jeu pacifié encadré par des règles bien sociales. En effet, ce théâtre bourgeois dissémine l'ordre qui le fonde, et le langage s'avère bien souvent l'unique force actantielle sur scène. Phallogocentrique, ce fonctionnement évoque donc le système logocentrique, qui est typique de la domination masculine phallogocentrique. Le genre surcodé de la comédie de mœurs se particularise dans un système textuel astreignant, qui maintient un pouvoir hégémonique sur le corps de l'acteur, en forme de métaphore du poids des conventions sociales sur les hommes.

Plus généralement, dans cette configuration, il appartient à l'acteur de donner corps à son rôle selon la règle classique qui pose la redondance comme principe pragmatique de la communication. Il n'est pas insignifiant que l'acteur sur-joue à l'occasion, pour le fond de la salle, car ce décalage met en lumière l'aspect construit des attitudes et révèle leur valeur de reconstruction artificiellement maintenue sous contrôle.

Cette dernière remarque invite à évoquer un système sémiotique obéissant à la logique de la répétition avec variation, puisque le corps évolue par déduction du texte-maître. Il serait cependant réducteur de considérer la scène comme site de la rencontre tautologique de tirades rédigées patiemment et de mimétiques corporelles déchiffrant une partition de façon plus ou moins inspirée, appuyée sur les ressources naturelles de la voix. En réalité, il faut évoquer cet autre niveau textuel des didascalies, certes plus rares que chez George Bernard Shaw, contemporain et compatriote de Wilde. Elles dirigent le jeu d'acteur, en particulier dans son pouvoir de programmer une complexification du rapport du spectateur aux seules paroles dites, mais aussi du lecteur face au défilement linéaire du texte. Il y a là encore une main mise sur la personne du comédien, qui demeure soumis au principe de la répétition redondante d'un maître-texte, agissant en sous-main. Le personnage, quant à lui, se trouve pris dans la

structure dialogique du dialogue et des didascalies, rappelant que les modes de régulation de l'identité masculine sont innombrables.

Les indications scéniques peuvent donc régir le système de communication non-verbale en explicitant la gestuelle attendue. Ainsi, l'acteur interprétant Sir Robert Chiltern doit systématiquement enfouir son visage dans ses mains afin de cacher sa honte. Il lui faut visuellement exprimer sa difficulté à faire face à l'erreur de jeunesse qui le conduisit à trahir un secret d'Etat contre quelques pièces d'or, et il doit mimer sa peur de perdre la face, « Burying his face in his hands », dans le but d'amplifier ses paroles : « I had been so horribly tempted, or had fallen so low » (*IH* III : 519). Le corps masculin devenu lyrique marque la modalité et se fait intensificateur rhétorique, mais il est surtout l'objet d'une reconfiguration émanant de l'auteur-sujet, dont la parole vise à infléchir la caractérisation de son personnage, parangon de masculinité selon les critères victoriens. Cette installation d'un corps souffrant et d'une parole repentante prend valeur de manifeste, qui pose derrière la façade institutionnelle de la respectabilité et du statut social garanti par le titre de « sir » une vérité moins impérialement exemplaire : le grand récit du gentleman britannique s'écroule et perd ainsi le socle même de sa légitimité quasi surhumaine, même s'il trouve dans ses failles la source de son humanité. Ce déploiement physique d'un discours est tout de même conditionné par une intention polémique et le corps demeure instrumental à tous les niveaux.

De façon fort classique, en raison des limites de la représentation scénique, il arrive que le verbe devienne substitutif, voire performatif, faisant ainsi la démonstration de sa toute-puissance. D'autres occurrences moins contraintes soulignent de surcroît la capacité de l'énoncé à construire du réel. Ainsi, lorsque Hester s'exclame que Lord Illingworth lui a manqué de respect, « He has insulted me! Horribly insulted me! » (*WNI* III : 455), la déclaration réalise l'action évoquée en créant un fait et déclenche une série causale d'événements. Un Gerald visiblement furieux se voit placé dans l'obligation d'affirmer virilement qu'il veut tuer l'insolent aristocrate qui, lui aussi, ne faisait pourtant qu'exécuter ce qu'on attend d'un homme. Leur corps ne leur appartient que dans la mesure où ils le soumettent aux injonctions créées par la parole d'Hester et par un discours de l'héroïsme masculin fondé sur la démonstration de la force et de l'agressivité, dont le texte structure l'action dramatique.

Ailleurs, les didascalies mettent le corps en branle pour infléchir le sens et la valeur du propos. Par exemple, l'indication que Lord Goring parle de morale et de politique tout en se mirant dans une glace : « Strolls over to the fireplace and looks at himself in the glass » (*IH* II: 499), discrédite ses propos édifiants, qui

n'engagent visiblement pas sa personne. Il déroge ainsi aux normes de la masculinité institutionnelle, tout en demeurant de façon ostentatoirement superficielle au niveau du discours attendu. Par l'utilisation de cette parole surplombante, quoi que parenthétique, Wilde contrôle donc la construction du sens. Il tend à réguler l'ensemble des systèmes signifiants aux instants rendus dramatiquement surdéterminés par l'utilisation même des didascalies. C'est en revanche parce qu'il compte pour insignifiantes ou évidentes les mimiques choisies le reste du temps qu'il délègue au metteur en scène et aux comédiens la tâche de combler les trous de sa direction, une fois accompli le geste magistral.

Il arrive pourtant que le corps semble s'émanciper, lorsqu'il engage une pantomime placée en marge du dialogue, dans une chorégraphie muette qui vient sculpter la matière vivante. Une fois encore, le texte des didascalies contraint le jeu, mais tout au moins la représentation paraît-elle revaloriser le corps en organisant le silence qui permet à des régimes de communication non-verbale d'orienter l'intrigue. Comme précédemment, cette suspension du dialogue déplace principalement la scène vers un lieu lyrique, même si ces corps apparemment livrés à eux-mêmes et à la violence d'un affect n'apparaissent sur scène que pour être perçus et interprétés selon une grammaire de la gestuelle connue de tous. En effet, ils formalisent des sentiments, désignent des passions et doivent en conséquence être déchiffrés et lus plutôt que vus, avant d'être retranscrits dans le langage du spectateur. Les catégories interprétatives demeurent cérébrales, portées par des notions victoriennes tels le courage, l'honneur, le mépris, la honte... Ainsi, dans *A Woman of No Importance*, l'annonce que Lord Illingworth est le père illégitime et bien vivant de Gerald, et qu'il vient en outre d'insulter Hester, l'amour de son fils, introduit une scène de déploration effusive. Eplorée, la mère du jeune homme trouve le soutien de son fils, qui l'escorte hors-scène sans rien dire, et chacun contribue à former l'idéogramme du déshonneur :

Gerald clutches his mother's hands and looks into her face. She sinks slowly on the ground in shame. Hester steals towards the door. Lord Illingworth frowns and bites his lip. After a time Gerald raises his mother up, puts his arm around her, and leads her from the room. (WNI III : 456)

Peut-être le ballet des domestiques éclaire-t-il le fonctionnement spécifique de ces indications scéniques, mettant en lumière l'action d'un pouvoir autoritaire qui réduit l'individu à un corps docile, corps fonctionnel rendu fictionnel et fictif, pour ainsi dire : « Enter Parker... Exit Parker » (*LWF* I : 367), « Enter Mason... Exit Mason » (*IH* II : 506). Dans ce monde androcentrique, le statut social l'emporte donc sur le partage des genres sexués, et la jouissance du pouvoir verbal n'est en rien due à l'ensemble des hommes.

Il n'est pas rare, enfin, d'observer un renversement chronologico-hiérarchique qui fait des didascalies les moteurs de l'échange. Ainsi, certaines directives relatives à la gestion du corps des acteurs-personnages prennent valeur de destin et le dialogue en propose une simple expansion verbale. Préciser que Lord Illingworth se tient dans une position relâchée : « Lord Illingworth lolling on a sofa » (*WNI* III : 445), non seulement le caractérise, mais anticipe le manque de rigueur morale de ses déclarations. Le spectacle explore bien de façon redondante une posture existentielle donnée, et l'intrigue n'en est qu'une possibilité d'expression.

L'étude de différentes strates du texte wildien a montré la part contrainte de l'expression corporelle chez l'acteur, soumis à une forme rigide pensée comme un système. Les possibilités d'écart sont contenues avec précaution, ce qui rappelle qu'il n'est pas toujours aisé d'affirmer une identité propre pour l'homme social. En fait, les diverses inscriptions de la lettre de la loi tiennent le corps du comédien sous la loi de la lettre, sous contrôle logocentrique. Toutefois, s'il est difficile d'échapper à la lettre, à la loi et à l'esprit des autorités et de l'auteur, ou s'il est même aventureux de se dégager de la lettre afin de mieux atteindre l'esprit du texte, il s'avère en revanche possible de prendre des distances vis-à-vis de l'esprit du texte. La restitution de la lettre retrace alors un geste qui déploie le génie wildien selon une logique alternative.

Certes, le corpus se prête *a priori* peu à l'intervention. Il résiste aux tentatives de le transgresser en raison du discours marqué et situé qui le constitue et trouve sa pertinence dans des conditions d'énonciation précises. Les classes moyennes doivent s'intéresser au spectacle d'une grande bourgeoisie et d'une aristocratie éduquées qui conversent au milieu d'un monde en mutation les plaçant en porte à faux. Des restrictions équivalentes conditionnent la sélection des acteurs et de leur mise en scène puisque le raffinement et l'affectation caractérisent le mâle wildien et réclament des comédiens sveltes, aux traits harmonieux et au charme palpable : Bernard Allane et plus récemment Lorant Deutsch en France, ou en Grande-Bretagne, Michael Denison, Michael Redgrave, Rupert Everett et Colin Firth, sans oublier Keith Mitchell, Jeremy Brett et autres Rupert Frazer pour les versions BBC. En outre, dès les premières représentations, le public vient retrouver sur scène des comportements, des attitudes typiques. Personnages et acteurs doivent se conformer à des modèles génériques, et se parent bientôt du charme anachronique des manières d'un autre âge, accentuant l'effet de réification. Marquer les intentions transforme la scène en cirque, où des êtres ridicules caricaturent les membres des classes supérieures, dandies ou non, pour le plus grand plaisir de l'assistance. Appuyer les effets donne des airs de monstre à ces mêmes personnages et confère à la scène une apparence de zoo.

La logique de la rupture, autant que celle de la redondance, est à l'origine de ce type de déplacement, puisque le texte demeure somme toute scrupuleusement respecté. Il faut en outre souligner le fait que *The Importance of Being Earnest* invite tout particulièrement à ces manipulations, en raison de l'absurdité des situations mises en place. C'est alors soit le repos du logos qui est représenté, soit son affolement farcesque, et le metteur en scène se satisfait d'une proposition de divertissement en organisant un spectacle de dandies à l'affectation outrée et d'aristocrates pompeux et plastronnants. Il donne aux situations paradoxales leur seule valeur iconoclaste, sans passage à un niveau de sens décalé, en accord avec une lecture possible de l'œuvre :

Cecil Graham. [...] Have you been twice married and once divorced, or twice divorced and once married? I say you've been twice divorced and once married. It sounds so much more probable.

Lord Augustus. I have a very bad memory. I really don't remember which.

(LWF II : 382)

Il est vrai que le corpus invite à reconfigurer de façon ludique l'utilisation du langage : « The intellect is not a serious thing and never has been. It is an instrument on which one plays, that is all » (WNI I : 423). Si la référence à l'instrument évoque le jeu, elle peut aussi renvoyer à la sphère du travail, voire à l'eschatologie. Il est alors possible de voir s'inscrire un nouveau logos, donné comme supérieur et visionnaire : « I never intend to grow old. The soul is born old and grows young. That is the comedy of life » (WNI I : 428).

Dans cette perspective, le corps dandyesque se place au centre du dispositif scénique, mais en marge de la masculinité agressive, afin de composer un caractère efféminé, suffisamment assertif cependant pour se constituer en référence morale, car ces élégants wildiens sont les agents paradoxaux de la régénération de la communauté. Il s'agit donc de déplacer le centre de l'autorité et non de l'annihiler. Longtemps, ces sur-hommes se présentent ainsi en esthètes nietzschéens jouant avec le langage par delà le bien et le mal, et leur relâchement affiché laisse percer une tension qui trouve son énergie dans le refus tout fabien de se compromettre dans le siècle embourgeoisé. En conséquence, les quatre pièces peuvent être mobilisées pour servir une contre-culture, où les personnages se font plus hermaphrodites et homophiles, investissant pleinement les scènes de connivence masculine, et n'accordant à la matrice hétérosexuelle que la part due à des conventions dévaluées. Les mains tracent dans l'espace des volutes qui refusent la ligne droite idéologiquement surdéterminée, et les positions s'alanguissent, alors que les voix deviennent plus musicales, adjectif wildien qui connote l'homosexualité aussi sûrement que le célèbre port d'un œillet vert à la boutonnière. De surcroît, la présence dans *The*

Importance of Being Earnest d'une matrone phallique caricaturalement victorienne en la personne de Lady Bracknell, immortalisée par Margaret Rutherford (dans le film d'Anthony Asquith), encourage à donner de l'œuvre une version *queer*, ce que certains metteurs en scène n'ont pas hésité à faire. Ainsi, Hugh Hysell (*Sanford Meisner Theatre*, New York, 2004), David Fielding (*Bristol Old Vic*, Bristol, 2005) ou Conall Morrison (*Abbey Theatre*, Dublin, 2008) présentent des troupes de comédiens exclusivement masculins. Dans le plus grand respect du script, les corps semblent alors travailler contre le texte, afin de produire un nouveau récit d'émancipation vis-à-vis du discours institutionnel, dans le théâtre devenu laboratoire d'expérimentation des identités genrées. L'artifice, voire l'aspect *kitsch*, produit des effets *camp* de façon ludique et critique : chacun sur-joue et grossit le trait sans état d'âme afin de dénoncer le jeu de rôles social et pour contester les tentatives de naturaliser en normes absolues des schémas de vie idéologiques. Ces mises en scène révèlent la dimension conventionnelle du scénario hétérosexuel, utilisé comme simple prétexte à des scènes homosociales où les personnages masculins jouissent du plaisir d'être entre soi. L'édifice victorien patriarcal, hégémonique et phallogocentrique se déconstruit alors sous l'effet du pouvoir de défamiliarisation inscrit dans le personnage masculin même qui, pourtant, véhicule statutairement l'idéologie dominante.

Le geste d'Oscar Wilde peut se faire art d'intervention et il y a bien une actualité du théâtre wildien, même s'il demeure sous l'autorité de la loi de la lettre et ne peut prétendre au prestige des formes de l'improvisation. En outre, face à ces comédies de mœurs, le public demeure la dernière instance légiférante. Rire de ventre : le spectacle met en place une farce récréative qui s'adresse prioritairement aux émotions brutes et aux pulsions sadiques. Rire de tête : la représentation se range dans la catégorie du théâtre d'idées et flatte l'auditoire, ses capacités à comprendre les situations en profondeur et son narcissisme complaisant. Rire d'âme, faudrait-il ajouter : le spectateur réconcilie les deux premières attitudes, s'éveille à la responsabilité fondée sur l'examen de conscience, et s'engage dans les problématiques évoquées sur scène. Le corpus théâtral wildien interroge ainsi le corps viscéral du spectateur, confortablement installé dans un rôle social, qui se trouve encouragé à s'investir dynamiquement dans un travail de rupture et de reconfiguration contestant la suprématie du seul régime de la redondance.

BIBLIOGRAPHIE :

1. Textes

1998, *Collected Works of Oscar Wilde*. Ware: Wordsworth Editions :

Lady Windermere's Fan (1892) 363-411.

A Woman of No Importance (1893) 413-468.

An Ideal Husband (1895) 469-542.

The Importance of Being Earnest (1895) 543-595.

The Picture of Dorian Gray (1891) 1-154.

« The Critic as Artist », *Intentions* (1891) 819-72.

ELLMAN Richard, 1987 : *Oscar Wilde*. Harmondsworth: Penguin.

2. Films

ASQUITH Anthony (dir.), 2000 : *The Importance of Being Earnest* (1952), avec Michael DENISON et Michael REDGRAVE. Universal.

BURGE Stuart (dir.), 2005 *The Importance of Being Earnest* (1988), avec Rupert FRAZER et Alec McCOWEN. BBC.

CARTIER Rudolf (dir.) , 2005 : *An Ideal Husband* (1969), avec Keith MITCHELL et Jeremy BRETT. BBC.

PARKER Oliver (dir.) , 2001 : *The Importance of Being Earnest*, avec Rupert EVERETT et Colin FIRTH. Fragile Films.

An Ideal Husband, avec Rupert EVERETT et Jeremy NORTHAM. Fragile Films, 2000.

SMITH Tony (dir.) , 2005 : *Lady Windermere's Fan* (1985), avec Tim WOODWARD et Kenneth CRANHAM. BBC.

NOTES :

1. Les références aux quatre œuvres seront respectivement *LWF*, *IH*, *WNI*, *IBE*.