Le Mot du Président

Il appartenait au RADAC, dont les recherches concernent le théâtre contemporain, de participer à l'ensemble assez impressionnant de manifestations qui ont salué l'oeuvre d'Oscar Wilde en 1995-1996. Car avec lui commence précisément le théâtre contemporain. Placé par le hasard à la charnière de deux mondes, celui de l'ombre et celui de la lumière, celui de l'aristocratie la plus extravagante et celui des bas-fonds les plus sordides, celui de la fête la plus folle et celui de la condamnation la plus cruelle, Wilde, devenu l'incarnation emblématique du poète maudit, peut passer pour la figure mythique de l'aventurier des lettres dans laquelle notre temps se reconnaît. Ayant méprisé la raison et fait l'éloge de l'artifice, ayant érigé la singularité en règle de vie unique, il a laissé des oeuvres qui sont autant de confidences, de confessions et de portraits.

C'est de cela que le colloque du RADAC, que j'ai eu l'honneur de présider, a voulu entretenir un vaste public.

Il m'est agréable de remercier Jérôme Savary, qui a accepté d'accueillir ce colloque dans les murs illustres du Palais de Chaillot et dans la salle qu'habitent encore les souvenirs de Jean Vilar, et toute son équipe qui, avec tant de charme et de délicatesse, a résolu tous les problèmes matériels et administratifs, de Madame Marie Gavardin à Madame Agnès Chemama en passant par tout le service technique. Mais surtout je voudrais saluer le travail considérable, l'attention de tous les instants, la préparation minutieuse qui ont rendu ce colloque ainsi que la publication de ces Actes possibles, et dont Hélène Catsiapis fut l'irremplaçable responsable. Notre affectueuse reconnaissance va vers elle, pour cet hommage qui est d'abord le sien.

Claude COULON

Président du RADAC

AVANT-PROPOS

La saison théâtrale 1995-1996 restera dans la mémoire de tous, à Londres comme à Paris, l'année Oscar Wilde.

En effet, 1995 marqua non seulement le centenaire de son tragique procès, mais également celui de la création de ses deux dernières comédies. *Un mari idéal* fut repris au Theatre Royal Haymarket, et joué pour la première fois à Paris au Théâtre Antoine. *L'Importance d'être Constant* fut mis en scène à The Old Vic Theatre de Londres ainsi qu'au Théâtre National de Chaillot. Cette même année Robert Badinter écrivit une pièce intitulée *C.3.3.* qui évoquait le drame de la vie d'Oscar Wilde, et qui fut présentée au Théâtre National de la Colline. En 1995 la mémoire d'Oscar Wilde fut honorée par la pose d'un vitrail à Westminster Abbey, dans le "coin des poètes" ; et une plaque fut dévoilée au Theatre Royal de Haymarket pour commémorer la création de deux de ses comédies. A Paris de nombreux livres et articles universitaires furent inspirés par les divers aspects de sa personnalité. La Bibliothèque de La Pléiade et la collection Bouquins publièrent simultanément ses oeuvres complètes. Et l'album 1996 de la Pléiade a été consacré à Oscar Wilde et rédigé par son petit-fils Merlin Holland.

Le RADAC, groupe de Recherches sur les Arts Dramatiques Anglophones Contemporains, jugea opportun d'organiser une journée d'études sur *l'actualité d'Oscar Wilde, l'homme et le dramaturge.* Grâce à la généreuse hospitalité de Jérôme Savary, ce colloque international put se tenir dans la Grande Salle Jean Vilar du Théâtre National de Chaillot le samedi 10 février 1996.

La collaboration étroite du British Council et de l'Association des Amis d'Oscar Wilde, ainsi que l'aide extrêmement efficace et aimable du personnel administratif du Théâtre National de Chaillot dirigé par Marie Gavardin et Agnès Chemama permit à cette manifestation d'avoir une ampleur toute particulière.

Merlin Holland et Terry Eagleton, the Wharton professor of literature au Saint-Catherine's college d'Oxford, et auteur d'une pièce de théâtre sur Oscar Wilde, intitulée *Saint Oscar*, nous firent l'honneur de

venir d'Angleterre pour nous apporter leur point de vue. Au cours de la table ronde Jean-Marc Varaut, membre de l'Institut, qui venait de publier *les procès d'Oscar Wilde* fit un brillant plaidoyer pour la défense de l'auteur du *Portrait de Dorian Gray*. Des universitaires spécialistes d'Oscar Wilde, vinrent de la France entière présenter leur contribution : Pascal Aquien (université de Paris-X-Nanterre), Hélène Catsiapis (Ecole Centrale de Lille), Valérie Chabin (université de Dijon), Jean-Michel Déprats (université de Paris-X-Nanterre), Anne Fuchs (université de Sofia-Antipolis-Nice), Jacques de Langlade (Association des Amis d'Oscar Wilde), Marie-Claire Pasquier (université de Paris-X-Nanterre), Raymond Prost (université de Dijon) et Emmanuel Vernadakis (université d'Angers). Le monde du théâtre fut représenté par l'acteur québécois, Yves Jacques, interprète des personnages de Merriman et du pasteur Chasuble dans la mise en scène de Jérôme Savary. Les problèmes de l'édition furent évoqués par Danièle Dumas, rédacteur en chef de la revue L'Avant-Scène qui publia en janvier 1996 *L'Importance d'être Constant* dans une traduction de Jean-Michel Déprats.

Les débats furent animés par Claude Coulon de l'université de Paris-IV-Sorbonne.

Les participants à ce colloque sur L'actualité d'Oscar Wilde eurent le privilège de pouvoir assister le vendredi 9 février 1996, au Théâtre Antoine, à une représentation d'*Un mari idéal* dans une traduction de Pierre Laville et une mise en scène d'Adrian Brine ; le samedi 10 février ils ont pu applaudir *L'Importance d'être Constant* au Théâtre National de Chaillot.

Hélène CATSIAPIS.

Chronologie

1854 Naissance à Dublin d'Oscar Wilde, second fils de Sir William Wilde, célèbre chirurgien, et de lady Jane Wilde, poète nationaliste irlandais, connue sous le nom de Speranza (16 octobre).

1865-71 Etudes en Irlande à Portora Royal School, Enniskillen.

1871-74 Etudes au Trinity College de l'Université de Dublin.
Oscar Wilde remporte un prix de grec, the Berkeley Gold Medal, ainsi qu'une bourse pour l'Université d'Oxford.

1874-78 Etudes au Magdalen College de l'Université d'Oxford. Il est influencé par les théories de Ruskin et de Pater. Il entreprend en 1877 un voyage en Grèce. Il reçoit le prix Newdigate de poésie anglaise.

1876 Mort à l'âge de soixante et un an de Sir William, père d'Oscar Wilde.

1880 Oscar Wilde écrit ***Vera, or the Nihilists*** dont la représentation sera interdite par la censure l'année suivante, au dernier moment, probablement pour des raisons politiques.

1881 Publication de ses ***Poems***.

1882 Tournée de conférences aux Etats-Unis et au Canada.

1883 Oscar Wilde finit d'écrire à Paris une tragédie en vers, ***The Duchess of Padua.***

1884 Oscar Wilde épouse Constance Lloyd à Londres. Voyage de noces à Paris et à Dieppe.

1885 Publication de ***The Truth of Masks.***
Naissance de son premier fils, Cyril.

1886 Naissance de son second fils, Vyvyan.

1887 Publication de ***The Canterville Ghost, The Sphinx without a Secret, Lord Arthur Savile's Crime, The Model Millionaire.***

1887-89 Oscar Wilde est rédacteur de la revue ***The Woman's World.***

1888 Oscar Wilde publie ***The Happy Prince and Other Tales.***

1889 Publication de ***The Decay of Lying, Pen, Pencil and Poison, The Birthday of the Infanta, The Portrait of Mr W.H.***

1890 Publication de ***The Picture of Dorian Gray*** et de ***The Critic as Artist.***

1891 Oscar Wilde fait la connaissance de son futur amant, Lord Alfred Douglas, fils du Marquis de Queensberry.
Publication de ***The Soul of Man Under Socialism,*** puis de ***Intentions***, et de ***A House of Pomegranates.***

1892 Création de ***Lady Windermere's Fan***
(Saint James's Theatre, 20 février).
The Lord Chamberlain, responsable de la censure théâtrale, interdit la tragédie ***Salomé,*** qu'Oscar Wilde avait écrite en français et qui devait être interprétée par Sarah Bernhardt.

1893 Création de ***A Woman of no Importance***
(Theatre Royal, Haymarket, 19 avril).

1894 Oscar Wilde écrit ***La Sainte Courtisane*** et ***A Florentine Tragedy***.
Publication de ***A Few Maxims for the Over-Educated.***

1894 Création de ***An Ideal Husband*** .
(Theatre Royal, Haymarket, 3 janvier).

1895 Création de ***The Importance of Being Earnest.***
(Saint James's Theatre, 14 février).
Procès pour homosexualité et condamnation d'Oscar Wilde à deux ans de travaux forcés (25 mai). D'abord incarcéré à la prison de Pentonville, Oscar Wilde sera transféré à la prison de Wandsworth puis à celle de Reading. Son épouse

Constance, partage la garde des enfants avec son cousin Adrian Hope.
Ses deux comédies, ***An Ideal Husband*** et ***The Importance of Being Earnest,*** sont immédiatement retirées de l'affiche alors qu'elles avaient un immense succès.

1896 Mort de Lady Jane Wilde à l'âge de soixante-dix ans. Son fils Oscar n'est pas autorisé à quitter la prison pour assister à ses funérailles.
Création de **Salomé** au Théâtre de l'Oeuvre, Paris.

1897 Libération d'Oscar Wilde (19 mai).
Oscar Wilde s'installe à Berneval, près de Dieppe, où il écrit ***The Ballad of Reading Gaol.***
Voyage à Naples avec Lord Alfred Douglas.

1898 Mort de Constance Wilde à Gênes à l'âge de quarante ans. Adrian Hope assure seul la tutelle des enfants d'Oscar Wilde.

1900 Mort d'Oscar Wilde d'une méningite à l'hôtel d'Alsace, rue des Beaux Arts à Paris (30 novembre). Il venait de se convertir au catholicisme. Les obsèques au cimetière de Bagneux sont payées par Robert Ross, exécuteur testamentaire.

1905 Publication de ***De Profundis*** sous une forme expurgée et avec une préface de Robert Ross.

1908 Première publication des oeuvres complètes d'Oscar Wilde dirigée par Robert Ross (quatorze volumes).

1909 Transfert du cercueil d'Oscar Wilde au cimetière du Père Lachaise, en présence de son plus jeune fils, Vyvyan Holland, ainsi que de Robert Ross.

1945 Mort de Lord Alfred Douglas.

1954 En signe de réhabilitation, pose d'une plaque sur sa maison du 16 de Tite Street à Chelsea. On peut lire : "Oscar Wilde, homme d'esprit et dramaturge, vécut ici".

1962 Publication des ***Collected Letters*** d'Oscar Wilde comprenant pour la première fois ***De Profundis*** dans son intégralité.

1995 A L'occasion du centenaire de la création de ses deux dernières comédies, un vitrail a été dédié à Oscar Wilde dans "le coin des poètes" à Westminster Abbey. L'inauguration en présence de ses descendants, eut lieu le 14 février, jour anniversaire de la première de ***The Importance of Being Earnest***.
A cette cérémonie, Judi Dench, Michael Denison, John Gielgud, les plus célèbres interprètes des oeuvres d'Oscar Wilde, en ont lu quelques extraits.

1995-96 La saison théâtrale à Londres comme à Paris célèbre le centenaire des deux dernières comédies d'Oscar Wilde
The Importance of Being Earnest à The Old Vic Theatre,
The Ideal Husband au Theatre Royal, Haymarket,
Un mari idéal au théâtre Antoine
(Adaptation de Pierre Laville),
L'Importance d'être Constant, au Théâtre National de Chaillot. (Traduction de Jean Michel Déprats).
Ces deux dernières productions ont été couronnées par des "Molières" le 6 mai 1996.

Hélène CATSIAPIS

La subversion du modèle : de *The Importance of Being Earnest* d'Oscar Wilde à *Travesties* de Tom Stoppard. Hommage et dévoiement

A propos de *Ulysses* [1], Henry Carr - le personnage de *Travesties* [2] - propose la définition suivante : "I admit it's an unusual combination of sources." (T, p 44) Or, ce qui est, à l'origine, une mise en évidence du projet joycien, se révèle particulièrement appropriée à l'exercice de Stoppard dans *Travesties*. La pièce se nourrit d'un passé littéraire prestigieux auquel elle rend un hommage paradoxal. Si *The Importance of Being Earnest* [3] n'est pas un texte exhaustif de l'héritage stoppardien - *Travesties* est de fait un véritable enchâssement anthologique, un emboîtement extrêmement hiérarchisé de nombreux textes-sources - le choix de la pièce de Wilde est néanmoins signifiant pour Stoppard. Le dramaturge contemporain procède à une réutilisation du scénario fictionnel de *The Importance of Being Earnest*. Pourtant, *Travesties* n'est pas le produit d'une simple assimilation, d'un simple parasitage: la pièce conserve une liberté intacte par le biais du travestissement. Cette stratégie de mise à mal des modèles conduit Stoppard à conjuguer la technique rigoureuse de l'emprunt et l'audace du pastiche et du défi parodique, comme si la réécriture de *The Importance of Being Earnest* s'opérait par paliers successifs, comme si ces différentes modalités de la transformation étaient autant d'étapes de ce dévoiement. La subversion du modèle devient ainsi une démarche structurelle, *The Importance of Being Earnest* étant l'ossature diégétique de *Travesties*. Mais elle est également une démarche

esthétique, Stoppard rendant hommage au talent subversif de Wilde, à ce modèle de subversion qu'est *The Importance of Being Earnest.*

Le travail subversif de réécriture trouve une maturité paradoxale dans une certaine forme de hiérarchisation.

Plusieurs éléments de la pièce de Wilde font l'objet d'une appropriation, d'un emprunt. Au coeur de *Travesties* figure une référence constante à la mise en scène de *The Importance of Being Earnest* par une troupe théâtrale que dirigeait Joyce en 1918 à Zürich. L'intrigue du texte de Wilde fournit une architecture repérable à la pièce stoppardienne et structure la rencontre scénique parfaitement arbitraire quoique non anachronique des trois grandes figures de *Travesties*, Joyce, Lénine et Tzara, comme si *The Importance of Being Earnest*, épine dorsale du texte de Stoppard, charpentait un fait historique inexistant.

Le dramaturge contemporain retient deux motifs essentiels de la pièce de Wilde. Il exploite tout d'abord le motif du quiproquo qui rythme les souvenirs imparfaits de Henry Carr. Dans *Travesties*, ce modeste employé consulaire pénètre dans la bibliothèque au moyen d'une carte de lecteur empruntée à Tristan Tzara, usurpant ainsi l'identité du dadaiste, de la même façon qu'Algernon se rend dans la maison de campagne en s'appropriant l'identité d'Ernest. Le motif de la méprise est également récurrent. *The Importance of Being Earnest* comme *Travesties* se construisent sur un échange initial. Dans la pièce de Wilde, Miss Prism est à l'origine de la confusion puisqu'elle confondit l'un de ses manuscrits avec le nourrisson dont elle était la gouvernante. Chez Stoppard, l'élucidation finale de l'identité de Jack devient celle des manuscrits de Joyce et de Lénine, échangés dès le prologue par Gwendolen et Cecily. Il est intéressant de rappeler l'importance de la notion de prisme pour le

dramaturge contemporain puisque "Prism" est le premier titre auquel Stoppard avait songé pour sa pièce. Mais le prisme désigne également la structure privilégiée de ce texte-caméléon qu'est *Travesties*. Stoppard reconstruit en outre une structure spatiale binaire et partage la scène entre un espace domestique - l'appartement de Carr - et un espace public, singulièrement fréquenté par d'illustres protagonistes du XXe siècle - la bibliothèque - par fidélité à l'opposition ville / campagne qui est au coeur de *The Importance of Being Earnest.*

De même emprunte t-il à son modèle un certain nombre d'épisodes majeurs, comme la scène de séduction au cours de laquelle Gwendolen est courtisée par Tzara comme elle l'est par Jack Worthing - même si le code de la demande en mariage s'accompagne dans *Travesties* d'une reconstitution vertigineuse du dix-huitième sonnet de Shakespeare - ou comme la rencontre de Cecily et de Gwendolen dans laquelle Stoppard reproduit très fidèlement le passage très drôle de l'indifférence courtoise à l'indignation outragée entre les deux personnages féminins.

La technique de l'emprunt affecte enfin le goût prononcé chez Wilde pour la manipulation du langage. Dans *The Importance of Being Earnest*, la subversion des conventions victoriennes se nourrit d'un renversement assez systématique des clichés, apanage du dandy, comme le souligne la fascination d'Algernon pour ce dévoiement et cette falsification de proverbes et autres expressions lexicalisées : "Divorces are made in Heaven" (TIBE, p 30) ou encore "It's simply washing one's clean linen in public." (TIBE, p 36) Stoppard exacerbe cette propension au travestissement linguistique et fait du langage un laboratoire de recherche, un terrain d'expérimentation. Les célèbres résidents de Zürich partagent ainsi avec les dandys de *The Importance of Being Earnest* un engouement pour le jeu de mots et une maîtrise des impropriétés de

langage. Dans les deux pièces, cette prérogative sert de masque. Elle est au service de l'artificialité de l'aristocratie victorienne comme de la neutralité politique revendiquée à Zürich en 1917.

La lecture de *Travesties* n'est toutefois pas seulement celle d'une longue citation. Stoppard dénonce l'illusion qui consiste à croire que la pièce se construit dans une relation monosémique et endoxale avec ses modèles esthétiques. L'emprunt se prolonge ainsi dans le pastiche, reproduction ludique et travail de maquillage qui constitue l'un des fondements de la subversion.

Afin de défier la moralité de l'Angleterre victorienne, Wilde entreprend de mettre en scène un décalage constant entre frivolité et solennité, c'est-à-dire la confrontation oxymorique d'une frivolité de contenu et d'une solennité formelle - et inversement. A la fin du deuxième acte, l'épisode de la dégustation des *muffins* associée à une politesse extrême est exemplaire de cette déviation, de même que la description du sac de cuir dans lequel fut trouvé l'enfant - "a somewhat large, black leather hand-bag, with handles to it." (TIBE, p 47) Avec *Travesties*, Stoppard reprend à son compte cette dichotomie en la pastichant. En grammairien iconoclaste de l'écriture théâtrale, le dramaturge contemporain choisit d'inverser la relation traditionnelle qu'entretiennent deux pôles symboliques, le centre et la périphérie. Conformément à ce tropisme stoppardien, la pièce associe à l'exercice de réappropriation hypertextuelle un travail de décentrement. Stoppard accorde à des personnages mineurs un espace scénique et un statut poétique de premier plan et relègue des figures illustres au rang de simples protagonistes. La promotion de l'insignifiant Henry Carr et la dépréciation d'un Tzara sacralisé par l'Histoire de la création artistique sont deux phénomènes concomitants dans *Travesties*.

Stoppard pastiche également le motif de la quête du plaisir. Comme l'indique la première réplique de Jack Worthing, la poursuite du plaisir est une activité centrale dans l'univers mis en scène par Wilde : "Oh, pleasure, pleasure ! What else should bring one anywhere ?" (TIBE, p 29) Cette quête hédoniste y est indissociable de la poursuite du mariage d'une part, et de la clandestinité d'autre part. Dans *Travesties* en revanche, la recherche du plaisir devient celle d'un plaisir esthétique.

Le pastiche contribue en outre à une transformation des personnages. Tristan Tzara se substitue à Jack Worthing dont il assume l'ubiquité tout en la travestissant : "Well, my name is Tristan in the Meierei Bar and Jack in the library." (T, p 45) Stoppard encourage ici la métamorphose audacieuse d'un personnage anonyme et orphelin en un artiste reconnu, artisan d'un mouvement esthétique particulièrement subversif. Tzara fait sien un accessoire métonymique du dandy, le monocle, mais le porte d'une manière qui est elle-même décalée, ainsi que Joyce le lui fait remarquer: "Your monocle is in the wrong eye." (T, p 55) Le dadaiste s'approprie la réplique de Jack Worthing : "I am sick of cleverness." (T, p 37) Pourtant, cette apologie de la frivolité devient dans *Travesties* une stigmatisation de toute cohérence et de toute relation de causalité, c'est-à-dire une fascination pour le désordre et une abdication de toute rationalité qui étaient déjà en germe dans la profession de foi de Jack Worthing à la fin du premier acte : "I am sick to death of cleverness. Everybody is clever nowadays. You can't go anywhere without meeting clever people. The thing has become an absolute public nuisance." (TIBE, p 50) La métamorphose de Cecily, enfin, ressortit au travail du pastiche. Dans *The Importance of Being Earnest*, le personnage condamne la lecture comme méthode d'apprentissage et d'acquisition d'un savoir, comme moyen d'accéder à la Raison et au monde intelligible des Idées -

"Horrid Political Economy ! Horrid Geography ! Horrid, horrid German !" (TIBE, p 59) - mais aussi la lecture de romans - "I don't like novels that end happily. They depress me so much." (TIBE, p 58) Chez Stoppard, Cecily entretient une relation plus immédiate avec la lecture, et avec le texte écrit de manière plus générale (elle participe à l'élaboration des manuscrits de Lénine), mais tel l'autodidacte sartrien, privilégie une démarche alphabétique : "She is working her way along the shelves." (T, p 42) Stoppard entend ainsi se démarquer du personnage de Wilde et dénoncer au même instant toute culture encyclopédique.

La parodie constitue une modalité ultime de la réécriture stoppardienne. Les valeurs stables de l'Angleterre victorienne se sont effondrées au profit du cosmopolitisme avant-gardiste et révolutionnaire de Zürich. Le travail parodique consiste à décentrer l'intrigue de *The Importance of Being Earnest*. Le heurt de systèmes de valeurs antinomiques dans la pièce de Wilde est reproduit dans *Travesties* sous la forme d'une argumentation contradictoire sur la fonction de l'art et sur le statut de l'artiste.

Dans *The Importance of Being Earnest*, les valeurs véhiculées par l'aristocratie victorienne sont alternativement défendues et condamnées, par des personnages dont le discours est tour à tour en conformité et en porte-à-faux avec la classe sociale à laquelle ils appartiennent. Or, par le biais de la parodie, Stoppard substitue à cette constante opposition un débat sur la statégie littéraire. La création artistique y est ainsi indifféremment définie comme une célébration du hasard et de l'arbitraire - la conception dadaiste constitue de fait une apologie de l'aléatoire - et comme une célébration normative de la beauté, ainsi que le suggère Henry Carr : "It is the duty of the artist to beautify existence." (T, p 37) Ce premier antagonisme se prolonge dans un second décalage

entre Joyce et Tzara qui, à la fin du premier acte de *Travesties*, confrontent leur relation à l'écriture. Tzara reproche à Joyce de figer l'écriture dans un rituel sclérosant, dans une sacralité incongrue - "You've turned literature into a religion" (T, p 62) - et s'efforce d'en imposer une conception profane et prosaïque : "Making poetry should be as natural as making water." (T, p 62)

Stoppard entreprend de placer la notion de texte au centre de sa pièce. L'entrée de Jack dans l'appartement d'Algernon trouve une équivalence dans l'arrivée de Tzara dans la bibliothèque. L'espace domestique est doublement subverti dans *Travesties* puisqu'il devient un sanctuaire littéraire, mais un sanctuaire lui-même profané par les dialogues cacophoniques qui viennent altérer cet espace traditionnellement silencieux. De la même façon, la carte de lecteur utilisée par Tzara est une transposition parodique de l'étui à cigarettes de Jack Worthing. Si les deux accessoires remplissent une fonction structurelle identique, le travail de la parodie consiste à gommer les connotations sociales et mondaines de l'étui à cigarettes pour privilégier le rôle de sésame de la connaissance attribué à la carte de lecteur.

Lady Bracknell, enfin, fait l'objet d'un traitement parodique. Parangon de respectabilité dans la pièce de Wilde, elle cède la place à Joyce, à l'issue d'une double transgression des barrières sociales et sexuelles. Loin de disparaître, l'intérêt que porte Lady Bracknell à la position sociale du soupirant de Gwendolen et à l'opulence de la dot de Cecily devient une obsession de l'argent chez un Joyce caricaturé et clownesque : "A couple of pounds would be welcome - certainly, but it is to repay a debt that I have come." (T, p 50)

Rendre hommage au modèle et le dévoyer, respecter la tradition et s'en détacher au même instant semblent donc fonder le paradoxe de la postmodernité stoppardienne dans *Travesties*.

La subversion du modèle est tout autant esthétique. *Travesties* comme *The Importance of Being Earnest* sont le produit d'une impertinence et l'hommage de Stoppard est rendu à la modernité de Wilde, c'est-à-dire à son propre talent subversif.

Dans *The Importance of Being Earnest*, le travail de la subversion prend la forme de la contestation d'une société victorienne très hiérachisée et soucieuse d'éliminer toute dissidence. Wilde tourne en dérision le rituel de la demande en mariage, l'élaboration des listes de prétendants et l'utilisation de ce que l'on peut appeler un sociolecte, langage extrêmement formel rencontré par le dramaturge lui-même dans les cercles mondains de Londres.

Au coeur de cette démarche subversive figure l'apologie du mensonge. Lorsqu'il exige de Jack qu'il justifie sa double identité, Algernon érige le mensonge au rang de priorité ontologique : "Now produce your explanation, and make it improbable." (TIBE, p 34) A plusieurs reprises, le mensonge est présenté comme une seconde nature. Jack feint par exemple de ne pas connaître l'auteur de l'inscription de son étui à cigarettes ; Cecily et Gwendolen déplorent d'avoir été dupées par leurs prétendants : "A gross deception has been practised on both of us." (TIBE, p 85) Le mensonge est fondamentalement lié au secret et l'action dramatique à son dévoilement. Ainsi l'oubli de l'étui à cigarettes révèle t-il l'ubiquité de Jack et le coup de théâtre du troisième acte permet-il à sa véritable identité d'être divulguée. La modernité de Wilde tient donc à cette valorisation du mensonge, à ce renversement des priorités : "It is a

terrible thing for a man to find out suddenly that all his life he has been speaking nothing but the truth." (TIBE, p 108)

The Importance of Being Earnest exhibe en outre sa spécificité dans l'oeuvre d'Oscar Wilde, c'est-à-dire sa capacité à mettre à distance les modalités de structuration des *well-made plays* qui caractérisaient ses premières pièces.

Le dandy par exemple s'est transformé, en renonçant à toute cruauté envers les autres personnages. Jack et Algernon ne sont coupables que de péchés véniels et échappent désormais à tout châtiment. Le dramaturge s'applique également à rompre avec la marginalité du dandy. Jack, l'enfant trouvé, n'est qu'une parodie du proscrit dans la mesure où il retrouve une place dans l'aristocratie victorienne. Rappelons à ce propos l'analyse de Katharine Worth : "The nameless foundling whose very existence was subversive has been assimilated into the Establishment."[4] De même Algernon demande t-il à Cecily de l'épouser après avoir émis d'extrêmes réserves sur l'utilité du mariage.

A la métamorphose du dandy répond la prééminence des personnages féminins. Les brillants jeunes hommes de la pièce se révèlent parfaitement incompétents à mener à bien leurs projets matrimoniaux tandis que les jeunes filles romantiques s'avèrent intrigantes et manipulatrices. Lady Bracknell remplit également une fonction plus déterminante que celle des douairières des précédentes pièces de Wilde. Elle décide des mariages et détient la vérité, même indirectement, sur l'identité de Jack et trouve chez Gwendolen une image exacerbée de ses propres convictions.

Le talent subversif de Wilde se manifeste aussi par la dénonciation des mécanismes insidieux de l'hypocrisie. Le dramaturge est l'héritier d'une tradition shakespearienne de démystification de l'illusion[5] : le

théâtre a pour fonction d'exhiber la théâtralité des comportements en société, c'est-à-dire de mettre en évidence l'importance des conventions sociales. Dans *The Importance of Being Earnest*, le dramaturge condamne l'artifice et les masques de la respectabilité victorienne. Il construit un univers du faux-semblant afin d'en démonter les modes de fonctionnement. Moteur de la société,[6] l'apparence régit en effet l'action dramatique. Au début du troisième acte par exemple, Cecily procède au décodage d'un langage non verbal et codifié : "They have been eating muffins. That looks like repentance." (TIBE, p 91) Le rire résulte ainsi de la découverte de l'affectation et de la mauvaise foi. D'autre part, la conformité du discours des personnages à leur caste n'est qu'illusoire. Les aphorismes les plus iconoclastes ou révolutionnaires sont prononcés par Lady Bracknell, caricature des matrones conservatrices des pièces de Wilde. Citons à cet effet les deux répliques suivantes : "Ignorance is like a delicate exotic fruit" (TIBE, p 45) ou encore "The whole theory of modern education is radically unsound. Fortunately in England, at any rate, education produces no effect whatsoever." (TIBE, p 45) Dans *Travesties*, la coïncidence du discours des personnages avec l'école de pensée qu'ils représentent est altérée par la caricature de cet attachement esthétique ou idéologique. Chez Stoppard comme chez Wilde, la scène est un espace de duperie et l'acteur retrouve son rôle de *persona*. Il est essentiel de rappeler la modernité de la relation établie par Wilde entre le public et la représentation théâtrale. A l'issue de la première mise en scène de *Lady Windermere's Fan*, le 14 février 1895, Wilde déclara à l'auditoire : "Your appreciation has been most intelligent. I congratulate you on the great success of your performance."[7] Cette définition quasi-brechtienne de la fonction du public est à rapprocher de sa reformulation de la démarche mimétique : "Life imitates Art far more than Art imitates

life."[8] Stoppard lui substitue une esthétique d'imitation de l'art par l'art qui justifie la complexité et la richesse des relations qu'entretiennent *Travesties* et son modèle littéraire.

La modernité de Wilde naît donc de ce qu'il confie au théâtre le soin de faire apparaître la théâtralité des comportements humains dès lors qu'ils sont inféodés à une stricte codification. La postmodernité du travail stoppardien dans *Travesties* consiste, lui, à reconnaître l'illusion comme telle, ainsi que l'indique Henry Carr à propos de Tzara - "He is obviously trying to pass himself off as a spy" (T, p 28) - Stoppard exhibant la théâtralité du théâtre, c'est-à-dire ses propres conventions et sa propre artificialité.

Valérie CHABIN.
(Université de DIJON)

Notes

1 JOYCE, James. *Ulysses*, Londres : Penguin Twentieth-Century Classics, 1986.

2 STOPPARD, Tom. *Travesties*, Londres: Faber, 1990. Première édition : Londres : Faber, 1975. Les références à *Travesties* seront désormais indiquées entre parenthèses à la suite des citations, par le symbole T.

3 WILDE, Oscar. *The Importance of Being Earnest*, New York: Avon Books, 1965. Première édition : Londres : Leonard Smithers, 1899. Les références à *The Importance of Being Earnest* seront désormais indiquées entre parenthèses à la suite des citations, par le symbole TIBE.

4 WORTH, Katharine. *Oscar Wilde*, Londres: Macmillan, 1983, p 179.

5 "All the world's a stage
And all the men and women merely players." (*As You Like It*, II, 7, 139-140)

6 Lady Bracknell fait d'Algernon le portrait suivant : "He has nothing but he looks everything. What more can one desire ?" (TIBE, p 99)

7 WORTH, p 5.

8 WILDE, Oscar. "The Decay of Lying". MAINE, G.F, éd. *The Works of Oscar Wilde*, Londres: Collins, 1948, p 909-931.

Contraintes morales et contraintes dramaturgiques chez Oscar Wilde

The Importance of Being Earnest est la dernière pièce d'Oscar Wilde et, sans doute, la plus connue. Il semble que cette œuvre soit l'aboutissement de toute une recherche où interviennent les idées de Wilde sur la moralité et sur les formes dramaturgiques dans lesquelles celles-ci sont susceptibles de se couler. D'ailleurs, ce qui peut étonner de prime abord chez lui, c'est l'expérimentation très variée dont son oeuvre témoigne en ce qui concerne les modes théâtraux et il conviendrait de trouver une explication, même si elle n'est qu'hypothétique, de ce chemin qui mène de sa première pièce *Vera* à *The Importance of Being Earnest* en passant, entre autres, par *The Duchess of Padua* et *Salomé* [1].

Si la moralité d'Oscar Wilde a souvent été jugée par les autres, au point que la société de son temps l'a fait incarcérer à Reading Goal pendant deux ans, son théâtre révèle que cet « excentrique » (au vrai sens du terme), point de mire de toutes les mauvaises langues de l'époque, a eu, comme préoccupation majeure, ce qu'on pourrait appeler « l'inquiétude éthique ». Ne pourrait-on aussi voir dans l'intitulé même de sa dernière pièce, et à travers ce terme anglais d'*earnest* intraduisible en français, une allusion à cette propension ou « disposition de l'homme » (pour employer l'expression aristotélicienne) à la vertu ? Pour comprendre les contraintes morales, subies et transgressées par les personnages d'Oscar Wilde, il est peut-être utile de reprendre quelques

notions d'éthique et de morale formulées par Aristote et reprises par Paul Ricœur et d'autres.[2]

D'abord il convient de noter que c'est au point culminant de sa carrière que Wilde s'est tourné vers ce moyen d'expression qu'est le théâtre, l'art qui par essence révèle un dilemme à travers une situation non pas décrite mais vécue. Ce dilemme provient de la difficulté pour l'individu à déterminer la « bonne conduite » car, depuis Socrate, « la justice est une manière d'agir, non une simple observance, et l'examen de ces manières [...] ne saurait s'en remettre à des règles préalables »[3]. Bien que l'apogée de l'esthétisme d'Oscar Wilde se situe, avec *The Picture of Dorian Gray*, un an avant sa première véritable réussite théâtrale en 1892, ses deux premières tentatives (malheureuses, soit dit en passant) contiennent déjà les prémisses de ce conflit dont parle Paul Ricœur : « Une morale de l'obligation [il pense évidemment à Kant] engendre des situations conflictuelles où la sagesse pratique n'a d'autre ressource, selon nous, que de recourir, dans le cadre du jugement moral en situation, à l'intuition initiale de l'éthique.»[4] Dans sa première pièce, Oscar Wilde a déjà recours à un personnage féminin dont la sagesse pratique consiste à s'intéresser aux malheureux de Russie et à reprendre le flambeau nihiliste de son frère : cependant, dès lors qu'elle est confrontée, en situation, à l'amour du Tzar pour elle, Vera a l'intuition éthique de la pitié et de l'amour qui constituent sa véritable nature de femme et lui révèlent la vertu de l'autre (ou du Tzar qui jure de redonner la liberté à son peuple); elle finit donc par se tuer pour sauver autrui. Les moeurs ou règles morales de la société dont elle est issue sont corrigées, en quelque sorte, par l'intuition que le tyrannicide n'est pas justifié dans ce cas. Mais comme dans la pièce suivante, *The Duchess of Padua*, tout est faussé par l'intervention de l'amour en tant que morale transcendante ; on nous

laisse dans le doute : valait-il la peine de sauver le Tzar ? Que la Duchesse et Guido se sacrifient l'un pour l'autre signifie-t-il qu'ils ont agi selon une éthique du dépassement de soi et de la société ou pour que leur partenaire sexuel les admire, c'est-à-dire pour satisfaire un désir égoïste ?

Oscar Wilde a-t-il essayé, en suivant l'exemple d'Aristote et même de Hume, de prendre des exemples éloignés dans le temps pour mieux faire comprendre l'universalité de son éthique, susceptible d'aider à corriger les moeurs de son temps ? À l'époque (1881-1883) cette visée n'est pas certaine mais, en revanche, dans la préface à *Dorian Gray*, nous trouvons déjà établi le lien entre moralité et art :

The moral life of man forms part of the subject-matter of the artist, but the morality of art consists in the perfect use of an imperfect medium. No artist desires to prove anything. Even things that are true can be proved.

No artist has ethical sympathies. An ethical sympathy in an artist is an unpardonable mannerism of style.

Si la moralité tout court ne forme qu'une partie de la matière propre à l'artiste (et plus loin cette relégation partielle est confirmée par la phrase : « Vice and virtue are to the artist materials for an art »), la notion de « moralité de l'art » va prendre une place prédominante dans l'esthétique d'Oscar Wilde. Cette esthétique est souvent associée au mouvement de l'Art pour l'Art et la même préface à *Dorian Gray* précise que « All art is useless », mais ce qui nous intéresse davantage c'est la définition de « the perfect use of an imperfect medium ».

Pour Oscar Wilde, le « medium » est, en l'occurrence, le texte théâtral qui, comme tout matériau de l'art, ne saurait être qu'imparfait (nous n'insisterons pas ici sur la spécificité de cette imperfection

nécessaire de par la nature même du théâtre). Il est tentant de faire la comparaison entre d'une part, l'homme qui, nous l'avons vu, essaie non seulement d'observer, de se soumettre aux moeurs de la société, mais aussi de les examiner dans une situation donnée et, si besoin est, de les corriger en fonction de sa morale à lui qui peut tendre vers une universalisation éthique (ou même tout simplement être un retour à l'homme « prudent » d'Aristote) et, d'autre part, l'artiste. La démarche d'Oscar Wilde artiste semble s'apparenter à celle d'une visée éthique : dans son théâtre et à travers des formes qui lui conviennent peu au début de sa carrière, il trouvera progressivement la voie de la perfection en faisant de plus en plus appel à son propre esprit et en dépassant les normes artistiques qui ont cours à son époque.

Si l'on se penche maintenant sur l'évolution des formes dramaturgiques chez Oscar Wilde plutôt que sur la morale de ses personnages, il est en effet évident que *The Duchess of Padua* est une imitation du théâtre jacobéen (*The Revenger's Tragedy*, *The Duchess of Malfi* etc.) et *Vera* un mélange de mélodrame romantique et de théâtre réaliste russe. Mais Oscar Wilde va trouver assez rapidement le chemin de la réponse aux deux questions qu'il semble se poser simultanément : comment l'homme doit-il réagir devant les dilemmes d'une situation vécue, comment l'artiste doit-il réagir devant les dilemmes de formes artistiques qu'il doit manipuler et entre lesquelles il doit choisir ? Ce chemin doit tendre vers la perfection ; que cette perfection soit pour Oscar Wilde l'équivalent de la beauté n'est pas notre propos ici.

En 1891, quand il écrit *Lady Windermere's Fan*, il décrit lui-même sa pièce[5] comme « one of those modern drawing-room plays with pink lampshades.» En fait, Oscar Wilde vient de trouver le genre qu'il affectionnera (à l'exception de *Salome*[6]) pour toutes ses autres pièces.

Située dans le présent, l'action se passe, comme dans la tragédie classique française, en une période de vingt-quatre heures. Ces deux paramètres ont une certaine importance ; « le présent » signifie que Wilde lui-même peut utiliser, pour les dialogues, l'art de la conversation dont il est l'un des grands maîtres; ceci tout à la fois surprend le spectateur et lui permet de reconnaître un monde dont il fait lui-même partie ; l'autre atout du présent est lié à cette unité de temps classique. L'action de la pièce est ainsi ramassée dans ce que nous avons déjà appelé une situation-dilemme où un ou plusieurs personnages auront à adopter une conduite qui ne leur est pas dictée par la moralité du jour. Que ces mœurs du jour soient critiquées ou non par l'auteur (et nous rappelons le mot déjà cité : « No artist has ethical sympathies ») importe peu ; ce qui constitue le dilemme, c'est l'incapacité de cette moralité en vigueur à résoudre le moindre problème éthique. Pour revenir au terme de « présent », celui-ci sous-entend que le dilemme représenté concerne directement le public théâtral pour lequel Oscar Wilde l'a créé.

Que Wilde ait eu conscience d'offrir aux spectateurs un théâtre de classe est sans doute évident quand il parle de « drawing-room plays with pink lampshades »; les classes inférieures n'ont pas de « drawing-room »; l'expression « pink lampshades » va peut-être même plus loin : on peut y trouver l'idée que la vie de certains est protégée de la lumière crue de la vie réelle et aussi que l'élite a tendance à voir la vie en rose. L'idée de viser la perfection est cependant à l'oeuvre, ici encore, car ces personnages et la forme de ces « drawing-room comedies » constituent ce que Wilde, en tant qu'artiste et en tant que moraliste, est le plus apte à saisir dans leur globalité, globalité morale qui, selon Aristote, n'apparaît qu'à la fin de l'existence, c'est-à-dire, ici, à la fin de la pièce d'Oscar Wilde.

Au début de la pièce, Lady Windermere a, elle-même, choisi un parcours sans embûches qui mène à la vertu ; elle a eu une éducation sans pareille : « she taught me what the world is forgetting, the difference there is between what is right and what is wrong. *She* allowed no compromise. *I* allow of none.» De plus, elle peut se protéger des pièges du monde derrière l'éventail[7] que lui a offert son mari. Lady Windermere, la puritaine (terme repris par Wilde dans toutes les pièces qui suivent et dont l'incarnation sera la Puritaine américaine, Hester, dans *A Woman of No Importance*) va successivement perdre son éventail (devenu protection de sa réputation), retrouver l'éventail et une protection qui surgit d'une source inattendue et, finalement, faire don de cet éventail dans un élan intuitif qui corrige ses moeurs puritaines. Le personnage qui guide le spectateur dans les dédales de la moralité victorienne, qui lui fait soupçonner à travers paradoxes et maximes que, confrontées à un dilemme pratique, les normes de l'éthique puritaine s'effondreront, est celui qui progressivement semble prendre le dessus et même définir le nouveau genre dramatique adopté par Wilde dans *The Importance of Being Earnest.*

Lord Darlington, car il s'agit de cet amoureux de l'héroïne à l'éventail, introduit dans le théâtre de Wilde un élément qui va différencier ses « drawing-room comedies » ou satires sociales de celles de ses contemporains Pinero et Henry Arthur Jones. Wilde va, en effet, puiser dans la tradition de la comédie de moeurs pour retrouver ce personnage spécifiquement anglais du « wit » qui a peut-être connu sa plus grande popularité dans les pièces de Sheridan et de Goldsmith mais qui a été inventé à côté des Witwould et Witless par la comédie de la Restauration sur le modèle fourni par Hobbes. Mais si Lord Darlington, Lord Goring dans *An Ideal Husband*, Jack et Algernon dans *The*

Importance of Being Earnest (pour ne citer que quelques-uns de ses personnages), ainsi que les coteries de femmes plus âgées de rang supérieur et Lady Bracknell elle-même, peuvent tous nous rappeler les personnages cyniques[8] à la recherche du plaisir de *The Country Wife*, Wilde, comme avant lui Congreve, tient à préserver à travers ses drames une force de bien supérieure. Locke a introduit Congreve à la notion de contrat ; ce sont sans doute les « German philosophers » qui ont suggéré à Wilde l'idée de dépasser « la moralité de l'obligation » de la société qui l'entoure, pour retrouver l'examen critique de ses moeurs et l'exemplarité de celui qu'Aristote nomme, de façon paradoxale, l'« homme prudent » :

All I do know is that life cannot be understood without much charity, cannot be lived without much charity. It is love, and not German philosophy, that is the true explanation of this world, whatever may be the explanation of the next.[9]

Exemplarité équivalant, chez Wilde, à ce qu'il appelle aussi « Individualism » qui lui permet de porter ce jugement sur le public de théâtre :

The public dislike novelty because they are afraid of it. It represents to them a mode of Individualism, an assertion on the part of the artist that he selects his own subject, and treats it as he chooses. The public is quite right in their attitude. Art is individualism, and Individualism is a disturbing and disintegrating force. Therein lies its immense value. In Art, the public accept what has been, because they cannot alter it, not because they appreciate it. They swallow their classics whole, and never taste them. They endure them as the inevitable, and as they cannot mar them, they mouth about them.[10]

Décidément, Wilde demeure actuel. Pas seulement à cause de sa conception de l'individualisme mais parce que son analyse de la communication entre la scène et le public est encore tout à fait valable aujourd'hui : pour une communication efficace, un peu de nouveauté mais pas trop[11].

Anne FUCHS
(Université de Nice-Sophia Antipolis)

Notes

1. Tous les ouvrages de Wilde cités ici se trouvent dans *The Complete Works of Oscar Wilde*, introduction de Vyvyan Holland, London and Glasgow, Collins reprint 1986 [1948].

2 Voir la synthèse de cette problématique dans l'essai de Laurent Jaffro in *Notions de Philosophie* III, sous la direction de Denis Kambouchner, Paris, Gallimard, 1995.

3 Ibid., p. 240.

4 *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 279.

5 *Complete Works*, op. cit., introduction, p. 12.

6 L'acte d'Hérode, à la fin de la pièce, ordonnant la mort de Salome (à l'encontre du texte même du récit biblique), rend cette œuvre exceptionnelle par sa modernité, ce qui sera révélée au public cent ans après son écriture par la mise en scène de Steve Berkoff, d'une beauté morale également exceptionnelle.

7 Influencé par le symbolisme, Wilde, dans d'autres pièces, utilise des objets hautement symboliques ; par exemple la broche de diamants et de rubis qui, dans *An Ideal Husband*, se transforme en véritable menotte pour signifier l'enchaînement de Mrs Cheveley et son enfermement dans les valeurs capitalistes.

8 Le nom même de « Goring » n'est-il pas sans rappeler celui de « Horner »?

9 Dixit Lord Goring dans *An Ideal Husband* (Acte II), in *Complete Works*, p. 511.

10 « The Soul of Man under Socialism », in *Complete Works*, p. 4.

11 Comment expliquer autrement l'accueil si enthousiaste réservé à la mise en scène d'*Un Mari Idéal* au Théâtre Antoine le 9 février 1996 ?

The Importance of Being Earnest, ou le parcours exceptionnel d'une comédie exceptionnelle

L'objet de cette communication est de présenter quelques faits concernant la création, le parcours très exceptionnel et la destinée actuelle de la dernière comédie d'Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest.*

La création de *The Importance of Being Earnest.*

The Importance of Being Earnest fut créée le 14 février 1895 à Londres, au Saint James's Theatre, aujourd'hui disparu. Cette salle de spectacles était située dans King Street, et jouxtait une des plus belles avenues de Londres, Pall Mall, toute proche de Buckingham Palace.

Avant même sa création, *The Importance of Being Earnest* a connu quelques remous. Le directeur du Théâtre Saint-James, George Alexander, qui devait également jouer le rôle de John Worthing, demanda à l'auteur de raccourcir la pièce afin qu'elle n'ait que trois actes au lieu de quatre. En effet, George Alexander voulait, comme c'était la mode à l'époque, pouvoir faire jouer un lever de rideau, une saynète en un acte de Langdon Mitchell, intitulée *In the Season.* Contre son gré, Oscar Wilde s'exécuta donc et scinda les actes 2 et 3 en un seul, ce qui signifiait supprimer deux personnages, le jardinier Moulton et surtout l'avoué Gribsby. C'est cette version allégée qui est toujours produite en Angleterre. Il faudra attendre 1980 pour que The Old Vic Theatre monte

pour la première fois à Londres la pièce d'origine en quatre actes. C'est celle qui est jouée aujourd'hui au Théâtre National de Chaillot du 6 janvier au 3 mars 1996. La création de *The Importance of Being Earnest* devait avoir lieu le 14 février 1895, mais elle fut reportée au jeudi car les deux actrices principales, Rose Leclercq et Irene Vanbrugh, qui interprétaient respectivement les rôles de Lady Bracknell et de Gwendolen Fairfax, étaient très enrhumées. *The Importance of Being Earnest* fut donc jouée pour la première fois le jour de la Saint-Valentin, par un froid et une tempête de neige comme Londres en connut peu dans son histoire. Ces conditions météorologiques effroyables n'empêchèrent pas les spectateurs de venir en foule voir la quatrième comédie du plus célèbre auteur dramatique de son époque. En 1892, Oscar Wilde avait fait jouer dans ce même théâtre Saint-James, sa première comédie, *Lady Windermere's Fan*. En 1893, The Theatre Royal de Haymarket avait présenté avec un égal succès la deuxième comédie de Wilde, *A Woman of no Importance*. Et depuis six semaines, très exactement depuis le 3 janvier 1895, le même Theatre Royal de Haymarket produisait *An Ideal Husband,* pièce qui sera reprise un siècle plus tard, pour son centenaire sur la scène même de sa création. Actuellement cette production de Peter Hall est un véritable triomphe, avec une distribution particulièrement brillante[1].

Comme toutes les comédies d'Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest* eut d'emblée un immense succès. Allen Aynesworth, l'acteur qui jouait le personnage d'Algernon, a ainsi évoqué la première représentation : "In my fifty-three years of acting, I never remember a greater triumph. The audience rose in *their seats and cheered and cheered again"* [2] Oscar Wilde portait comme à son habitude un oeillet vert à la

boutonnière. Il refusa d'aller saluer le public, prétextant : "You see, I took one only last month at the Haymarket (for *An Ideal Husband)* and one feels so much like a German Band"[3].

Le parcours exceptionnel de la dernière comédie d'Oscar Wilde.

Hélas ce triomphe exceptionnel allait être confronté à la plus exceptionnelle des tragédies.

Le 5 avril, Oscar Wilde est arrêté et conduit à la prison de Holloway d'où il devait attendre le début de son procès prévu pour le 26 avril.[4] Dès le lendemain de cette arrestation, le nom d'Oscar Wilde disparaît de l'affiche et des programmes. Le *Times* du 6 avril 1895 note : "Mr. Oscar Wilde's name was yesterday removed from the play-bills and programmes of the Haymarket and St. James's Theatres".

Le 22 avril The Empire Theatre de New York présenta *The Importance of Being Earnest* avec le nom de l'auteur en caractères si minuscules que les mots "Oscar Wilde" étaient à peine lisibles. La pièce ne tiendra l'affiche aux Etats-Unis qu'une seule semaine.

A Londres, *The Importance of Being Earnest.* disparaît le 8 mai après 83 représentations. Il est assez rare au théâtre, qu'un chef-d'oeuvre soit ainsi retiré en plein triomphe pour cause d'indignité de l'auteur.

Oscar Wilde est condamné le 25 mai à deux ans de travaux forcés. Il mourra à Paris à l'hôtel d'Alsace, rue des Beaux Arts, le 30 novembre 1900.

Pendant sept ans, *The Importance of Being Earnest* ne sera plus jouée à Londres. Ce n'est qu'en 1902 que George Alexander reprendra la pièce en son théâtre de Saint-James. Mais il ne mentionne pas le nom d'Oscar Wilde. Le dramaturge sera seulement identifié comme étant "l'auteur de *Lady Windermere's Fan* ". Jusqu'en 1913, il y aura quatre reprises de *The Importance of Being Earnest* au Saint-James's Theatre dans la production d'origine.

C'est à partir de 1930, alors que le souvenir du procès commence peu à peu à s'estomper, que *The Importance of Being Earnest* va reprendre son véritable envol. Cette résurrection est due au très grand acteur britannique, John Gielgud.[5] Celui-ci fit en effet ses débuts professionnels en 1930 au Lyric Theatre d'Hammersmith, en interprétant le rôle de John Worthing. Il avait pour partenaire sa propre tante Mabel Terry Lewis, une inoubliable Lady Bracknell. En 1939 John Gielgud monte lui-même la pièce au Lyric Theatre de Shaftesbury Avenue, le futur Gielgud Theatre. Mais à la déclaration de la guerre, la comédie doit quitter Londres pour se réfugier en tournée dans les villes de province. En 1942 *The Importance of Being Earnest* regagnera la capitale au Phoenix Theatre de Charing Cross Road. Cette production est restée mémorable car elle regroupait les plus grands acteurs de l'époque : Peggy Ashcroft dans le rôle de Gwendolen, Gwen Ffrangcon-Davies dans celui de Cecily ; Edith Evans jouait Lady Bracknell et Margaret Rutherford, Miss Prism ; les deux jeunes gens, Jack et Algernon étaient

respectivement interprétés par Michael Redgrave et Michael Denison. Depuis les reprises seront innombrables, à Londres comme dans les villages les plus reculés.

Parmi les plus célèbres mises en scène, il faut citer :

- en 1959, celle du Old Vic Theatre, suivie d'une tournée en Russie.
- en 1968, The Theatre Royal de Haymarket monte la pièce.
- en 1975, The Greenwich Theatre
- en 1982, c'est le tour du National Theatre.
- en 1993, celui de The Aldwych Theatre et, en 1995, à l'occasion du centenaire de la comédie, The Old Vic Theatre représente *The Importance of Being Earnest* pour la quatrième fois depuis sa création.

The Importance of Being Earnest a également inspiré deux comédies musicales : *Half as Earnest* (1957) et *Found in a Handbag* (1968).

En 1952, Anthony Asquith tourne une version cinématographique, actuellement disponible en Angleterre en cassette vidéo VHS.[6]

Destinée actuelle de *The Importance of Being Earnest.*

The Importance of Being Earnest est la comédie fétiche, le détour presqu'obligatoire des plus grands acteurs anglais. Ils commencent généralement leur carrière avec les rôles extrêmement brillants des jeunes gens. Et leur récompense, quand ils sont à l'apogée de leur gloire, est de jouer Lady Bracknell, Miss Prism ou le Révérend Chasuble. Ce fut

le cas, entre autres, de Maggie Smith, de Judi Dench, de Michael Denison et de son épouse Dulcie Gray. Ces deux derniers acteurs forment depuis cinquante ans un couple mythique du théâtre anglais, et ont consacré une grande partie de leur carrière aux comédies d'Oscar Wilde. Michael Denison a, au fil des ans, joué tous les personnages masculins de *The Importance of Being Earnest,* sauf un, le valet Merriman. Quant à Dulcie Gray, elle a interprété les rôles de Gwendolen, de Lady Bracknell et de Miss Prism. Pour l'instant (en février 1996), ces acteurs au renom international jouent *An Ideal Husband* au Theatre Royal de Haymarket ; ils y occupent la légendaire loge N°1, la plus proche de la scène, qui, dit-on, était celle d'Oscar Wilde quand ses deux pièces, *A Woman of no Importance*, et *An Ideal Husband* furent créées dans ce théâtre, respectivement en 1893 et en 1895. C'est cette loge que choisit de visiter régulièrement le fantôme du théâtre.

The Importance of Being Earnest occupe aujourd'hui une place à part dans le théâtre anglais. Martin Philips, directeur de Samuel French theatre bookshop, la plus grande librairie théâtrale de Londres[7] précise que c'est la comédie anglaise moderne la plus vendue dans son magasin. Comment expliquer un tel succès commercial ? D'abord parce qu'au cours des années la pièce est devenue un classique étudié dans toutes les écoles anglaises. Ensuite parce qu'elle est constamment jouée, non seulement dans les lycées mais aussi par les innombrables troupes d'amateurs qui fleurissent en Angleterre. Les acteurs non professionnels choisissent fréquemment de l'interpréter car les personnages y sont nombreux, ayant tous, même les domestiques, une forte densité dramaturgique. Les effets comiques sont toujours assurés.

Mais surtout la qualité du dialogue fait de cette pièce un chef d'oeuvre tout à fait unique. Le style, fort peu démodé, atteint une force et une simplicité classiques. Sous une apparente facilité et un comique effréné, parfois totalement burlesque, se cache, un pur joyau de divertissement philosophique. La comédie étincelle de bons mots fort insolents mais d'une rare profondeur sur la société, l'art, les femmes, la politique, l'amour, la religion, la condition humaine :

- "Every luxury that money could buy, including christening, had been lavished on you by your fond and doting parents".[8]
- "You should leave(...) literary criticism to people who haven't been at a university".[9]
- "I don't like novels that end happily. They depress me so much".[10]
- "All women become like their mothers. That is their tragedy ; no man does ; that's his".[11]

Ces traits d'esprit qui sont devenus des proverbes, font maintenant partie de l'héritage linguistique et culturel des Anglais. En Grande-Bretagne le public va voir la pièce pour les retrouver ; un peu comme les spectateurs français assistent au *Cid* pour entendre : "Rodrigue, as-tu du coeur" ? Ces réparties spirituelles sont essentiellement des paradoxes. Il a été souvent remarqué que le paradoxe constituait l'unité du style wildien. On en compte en moyenne trois à quatre par page. Leur originalité est d'aller très au-delà de la simple plaisanterie. Ce style insolite dont la marque est de tourner en dérision tout ce qui est communément admis, est en réalité le reflet d'une pensée philosophique essentiellement fondée sur le paradoxe. Dans *De profundis* Oscar Wilde dira : "What the paradox was to me in the sphere of thought, perversity became to me in the sphere of passion".[12] Dans *The Picture of Dorian Gray,* il avait

déclaré au chapitre 3 : "the way of paradoxes is the way of truth".[13] En fait, le paradoxe est présent dans toute l'oeuvre d'Oscar Wilde, dans sa philosophie comme à chaque phrase de son style éblouissant. Un court dialogue extrait de l'acte II de la comédie *An Ideal Husband* illustre particulièrement bien cette forme d'esprit et de pensée typiquement wildienne :

Lord Goring : If there was less sympathy in the world there would be less trouble in the world.
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 always really understand what you say, sir ?
Lord Goring : Yes, father, if I listen attentively.[14]

Cet humour insolent qui frôle l'absurde jaillit à chaque réplique de *The Importance of Being Earnest* avec une force, une densité, une originalité, tout à fait uniques :

Gribsby : (*pulls out watch*) : I am sorry to disturb this pleasant family meeting, but time presses. We have to be at Holloway not later than four o'clock ; otherwise it is difficult to obtain admission. The rules are very strict.
Algernon : Holloway !
Gribsby : It is at Holloway that detentions of this character take place always... The surroundings I admit are middle class ; but the gaol itself is fashionable and well-aired ; and there are ample opportunities of taking exercise at certain stated hours of the day.[15]

Ainsi, *The Importance of Being Earnest* est devenue la comédie classique du répertoire anglais, car c'est une oeuvre des plus comiques, apparemment facile mais qui évoque, en même temps, sans avoir l'air d'y toucher, les préoccupations les plus graves de son auteur. Sous le voile pudique du rire, Oscar Wilde redit sans cesse la révolte et la souffrance de la condition humaine, paradoxe misérable, grandiose et burlesque.

En conclusion il faut souligner que *The Importance of Being Earnest* se différencie absolument des trois comédies précédentes, car elle est plus iconoclaste, mais surtout parce qu'elle l'est d'une manière plus légère, plus drôle, plus aérienne. *Lady Windermere's Fan, A Woman of no Importance, An Ideal Husband* sont des mélodrames extrêmement brillants certes, très supérieurs à toute la production dramatique de l'époque, mais ils ne tiennent pas dans le théâtre anglais la place exceptionnelle de *The Importance of Being Earnest* . Cette pièce "exquisitely trivial, a delicate bubble of fancy" comme l'a définie son auteur, est la légèreté même. Elle prend le contrepied de tout et de rien ; elle se moque des mélodrames et des romans à la mode ; de la vie des duchesses, de la condition humaine, de l'Australie comme de la mort. Le critique Wiliam Archer dit de *The Importance of Being Earnest* : "it imitates nothing, represents nothing, is nothing, except a sort of *rondo capriccioso,* in which the artist's fingers run with crisp irresponsibility up and down the keyboard of life. Why attempt to analyse and class such a play?"

Enfin *The Importance of Being Earnest* est exceptionnelle pour une dernière raison : c'est la comédie qui a, en quelque sorte apporté à son auteur le pardon de la société. En effet, le jour anniversaire du centenaire

de la création de cette oeuvre, le 14 février 1995, un vitrail fut consacré à Oscar Wilde en l'Abbaye de Westminster, dans le coin des poètes, "the poets' corner". On demanda à deux acteurs, Judi Dench et Michael Denison, célèbres pour leurs multiples interprétations des comédies d'Oscar Wilde, de lire au cours de la cérémonie la scène dite du "handbag" dans *The Importance of Being Earnest* . A la question de Lady Bracknell :

"How old are you ? "

Jack qui était interprété par Michael Denison dont on venait de célébrer le quatre-vingtième anniversaire répondit imperturbable :

"Twenty-nine".

Tous les spectateurs présents à cette commémoration ont éclaté de rire. Ce rire que lui offrit *The Importance of Being Earnest* à Westminster Abbey est le plus récent, le plus inattendu et le plus beau triomphe dont pouvait rêver Oscar Wilde, le "Prince Paradox".[16]

Hélène CATSIAPIS
(Ecole Centrale de Lille)

Notes

1 *An Ideal Husband* au Theatre Royal Haymarket dans la production de Peter Hall (fevrier 1996), avec Michael Denison (Lord Caversham), Dulcie Gray (Lady Markby), Martin Shaw (Lord Goring), David Yelland (Sir Robert Chiltern), Penny Downie (Lady Chiltern), Kate Gielgud (Lady Basildon), Peter Godon (Phipps).

2 Martin Cinnamond, Proscenium Programmes 1995. *The Importance of Being Earnest*, The Old Vic Theatre, p.7

3 Ibid, p.7

4 Cf. Jean-Marc Varaut, *Les Procès d'Oscar Wilde*, Paris : Perrin, 1995.

5 John Gielgud, grand acteur shakespearien né en 1904. En 1994 l'ancien Globe Theatre de Shaftesbury Avenue de Londres devint The Gielgud Theatre.

6 *The Importance of Being Earnest*, film d'Anthony Asquith de 1952, avec la participation de Michael Redgrave, Michael Denison, Edith Evans, Margaret Rutherford.

7 Cf. *Les cahiers de Prospero,* La Chartreuse, Centre National des Ecritures du Spectacle, N°4, mars 1995.
Hélène Catsiapis, "52, Fitzroy Street, Londres, un éditeur de théâtre qui va bien". pp.83-87.

8 TIBE, Act IV. *Complete Works of Oscar Wilde*, Glasgow : Collins Classics, 1994. p. 417.

9 TIBE, Act I. Ibid. p. 362.

10 TIBE, Act II. Ibid. p. 376.

11 TIBE, Act I. Ibid. p. 371.

12 *De Profundis*, Ibid. p. 1018.

13 *The Picture of Dorian Gray*, Ibid. Chapter III, p.42.

14 *An Ideal Husband,* Ibid. Act III, p.556.

15 TIBE, Act II, Ibid. p. 386.

16 *The Picture of Dorian Gray*, Ibid. Chapter 17, p. 140.

OSCAR WILDE AS IRISHMAN

Oscar Wilde hailed from the city which his compatriot James Joyce called 'Doublin', and everything about him was doubled, ambiguous, contradictory. He was socialist and socialite, English gentleman and Irish republican, upper-class and underdog, bohemian and bon viveur, entertainer and tragic scapegoat, a decadent who loved childlike simplicity, a Victorian paterfamilias who sported with rent boys in cheap hotels. He was always facing both ways, stranded somewhere between the Gaelic and British (think of the incongruous coupling of 'Oscar' and 'Wilde'), as well as between men and women. Dublin, his home town, was itself as doubled as any colonial metropolis: capital of nowhere, a convenient place to get out of, it stared out at its British masters with its back turned to the acres of bogland behind it. And Ireland itself was an impossible paradox or conundrum, at once colony and metropolis, part of the imperial nation and peripheral to it, both identical and different, the only British colony with members of parliament at Westminster, and supposedly an equal partner in the Act of Union, yet as alien and exotic to most of the British as outer Mongolia. To them it was a land full of hairy humanoids, ape-like terrorists, lumbering peasants; and Wilde himself had the bulk of an Irish navvy, inherited from his great father, which he scrupulously concealed beneath his flamboyant garments. As with most colonies, nothing was more native to Ireland than getting out of it; and when Wilde was transported from Trinity to Oxford, carefully erasing his Irish accent en route, he was re-enacting in his rather more refined

way the most typical experience of the 19th century Irish: emigration. There were far more Irish living outside the homeland than in it, then as now; and if the Irish were an international race, as they had been in the middle ages, then they had Famine and the British to thank for it.

Contradiction : for Wilde this was the very nature of art, in which, as he commented, a truth and its opposite are both true; but it was equally the very nature of the colonial subject. It's been argued that the Irish mind, if such an entity exists, remains free of the linear, exclusivist, centralising logic of the classical culture which dominated western Europe. It seems to favour the dialectic of *both/and* more than the dualism of *either/or* : 'two thinks at a time', as Joyce put it in the *Wake*. Unlike the culture of its political rulers, it turns on paradox, equivocation ('The key word in my work is *perhaps* ': Samuel Beckett), oxymoron ('terrible beauty'), dislocation,simultaneity, anti-narrativity, that comically impossible attempt to say everything at once which produced the greatest anti-novel in English (written by a Tipperarary man, Laurence Sterne). The tradition of Irish fiction kicks off with one of the most outrageous anti-novels of all and culminates with Joyce in a couple of others. The tradition of Irish fiction, all the way from *Castle Rackrent* to *Dracula*, Charles Maturin to Flann O'Brien, is notably cavalier about realism; and this suspicion of representation, which is also there in Burke's theory of the sublime, has its roots in Irish theology, for which God is that which defeats all representation. If your history is, like Ireland's, typified by ruptures and discontinuities, by semisic upheavals and invasions, then you are unlikely to be much enamoured of linear, evolutionary time, which is always, so to speak, on the side of Caesar. Instead, time becomes eternal repetition, as with Yeats's gyres, Joyce's

Viconian cycles and Beckett's *Waiting for Godot*, a play in which nothing happens -- twice. The typical piece of Beckettian fiction churns out some arbitrary narrative only to abort it for some other, equally gratuitous tale; and this nervousness of the linear, this suspicion that the world itself is not story-shaped (which would no doubt have scandalised George Eliot), can perhaps be traced back as far as the infinite, tail-chasing scrolls and circles and arabesques of ancient Irish art. A colonial nation is one bereft of its own history, or one whose history is merely a function of another's grand narrative ; and Doubling, paradox, for similar reasons it's likely to be unenthused by the metropolitan-realist idea of the self as an autonomous agent, unified, self-identical, self-determining. Wilde joins a long line of Irish writers for whom the self is just one more fiction, utterly without unity or foundation, a play of mask upon mask, a thoroughly constructed affair. Strip off one mask and you find - not the truth, as the empiricist English would have it- but yet another mask beneath it. Wilde was an entirely fictional creature, adept at impersonating himself, the ultimate Nietzschean self-fashioner for whom aestheticism didn't mean some sterile cult of substituting art for life, but turning life - notably, his own life-into art. The only real thing about him was the fact that he was entirely aware of his own fictionality. This fascination with masks and personae, with the fruitfully disunified self, is of course a kind of deconstruction *avant la lettre* - Wilde was in all kinds of ways the Irish Roland Barthes - as well as a preoccupation he shared with Yeats, George Moore and a number of other compatriots. For the empiricist English, appearance and reality, surface and depth, wit and earnestness, were to be sharply counterpoised; Wilde, like some other Irishmen and Irishwomen, was a devout believer in the reality of appearances, the superficiality of metaphysical depth, and the

hilariousness of high Victorian solemnity. If he was superficial, he was profoundly so; or to put it another way, if there are no depths, then there are no surfaces either. And all this concern with the self as artifice, theatre, performance, which he shares of course with Yeats, as well as with his exotic parents, has a lot to do with the colonial subject as mimic man, as emptied out or inauthentic, as lacking the sanctimonious inwardness of the bourgeois subject, an inwardness which drove Wilde and George Moore up the wall. What Wilde did was to make a cultural virtue out of colonial necessity, so that the very artifice of the colonial self, its lack of unity and continuity, could become the basis for a new modernist art. But this art would have to be produced for endemically realist England by its outsiders and colonials, its exiles and emigres, since England was incapable of generating a modernism under its own steam. Realism in art, moralism in ethics and empiricism in philosophy were no fit breeding ground for an audacious avant garde. While you had Sartre, we had E.M.Forster.

The colonies or ex-colonies, by contrast, offered a marvellously fertile soil for modernism, and none more so than John Bull's other island. Why should this most advanced of cultural waves stem from the backward of terrains? Why should it be that the major *indigeneous* modernist writing,. in what was then the United Kingdom, should stem from its most poverty-stricken periphery, Ireland? I've touched on one or two reasons already: the fact that in such conditions, modernist notions of fractured narratives and ungrounded selves are likely to be the stuff of ordinary experience. But there are other reasons, too. Modernism is among things the point where writing comes to be about writing, where representing tries to catch itself in the act and represent it; and what

culture more likely to be obsessed with language than one which had been deprived of its native speech? Wilde didn't of course speak Irish, any more than Yeats or Joyce did; but language had always been a political battleground in their country, which led to the kind of heightened self-consciousness about it which blended well with modernist experiment. The very burnished, elegant, scrupulous quality of Wilde's prose is that of one who is inside and outside the language simultaneously, 'placing' his words as a native would not, beating the natives at their own game -- just as *Finnegans Wake* is the final sweet revenge the Irish wreak on the tongue of their masters, deploying it so subtly that they end up destroying it. The *Wake* is among other things the non-Irish-speaking Irish writer's way of being unintelligible to the British.

But there are other reasons for this foregrounding of the linguistic in Irish society. For one thing, it springs from the tenacious survival of the oral tradition there, which was never entirely buried by print. (The Irish, one might say in Derridean vein, are spontaneously logocentric: print for Laurence Sterne is something rather strange). For another thing, it comes from a colonial margin in which one of the main uses of language was to mystify and bamboozle your lords and masters. The word 'Blarney' comes from the Earl of Blarney, who when commanded to submit to Elizabeth 1 produced such a torrent of ornate rhetoric that no-one could be sure whether he was submitting or not. Blarney, in other words, is at root a political term. Then again, language for the Irish was the only poor victory they could achieve over a barren social reality, a kind of substitute energy or rebellion, a fantasy escape from poverty and political oppression. And such fantasy also lent itself to modernism rather than realism. Wilde is the great talker who makes himself up as he goes along,

the endless self-improvisor and self-experimenter whose main verbal weapon is the epigram, which takes a piece of conventional English wisdom and deconstructs it, rips it apart, stands it on its head, turns it inside out. The epigram, as with Bernard Shaw, is the outsider's guerilla raid on the common sense of the insider, a sagacious saying gone suddenly awry. It displays that capacity to dismantle and transmute the actual which we know as wit. It's a momentary act of subversion or inversion, and Wilde was inverted in much more than a sexual sense. If he was homosexual, it's partly, one suspects, that he saw heterosexuality as the most intolerable cliché, and Wilde was more terrified of a cliché than of appearing on Piccadilly in the wrong cut of waistcoat. In an essay like 'The Critic as Artist', language becomes our creative surplus over a meagre, reified reality, the only place where we can escape determinism and play freely. When man acts he is a puppet,.when he describes he is a poet': there is a great deal of Ireland in that apparently universal remark.

Who were the greatest writers of late 19th and early 20th century England? Two or three Irish, two or three Americans, and a Polish sailor. Hardly a decent, God-fearing Englishman amongst them. Well, there were two English, at least: but one was a woman and the other the son of a provincial coalminer, and so both of them were askew to the social Establishment. England had to import its modernism, all the way from Wilde and James to Eliot and Pound; and these writers occupied the painful, creative position of being at once outsiders and insiders, or with Wilde, James and Eliot outsiders who become more inside than the insiders. With Oscar, there's a kind of outsider's impudence in the very ease with which he reinvents conventional English dramatic forms, more fluent in these conventions than the natives themselves; yet whether this is

flattery, admiration, mockery, insult or parody is well-nigh undecidable. The outsider always of course tries a little too hard, and Wilde was perhaps a mite too laid-back in his laid-backness.He was attracted to English aristocratic society not only because it flattered his Hibernian ego, but because it was a social order so deeply artificial and conventional that it seemed to him a sort of delightfully pointless work of art. In one sense, he disclosed just how much the Irish adventurer and the upper-class English had in common: both were bored by bourgeois normality, both valued style over substance, both delighted in verbal *brio* and flamboyance. Wilde and the upper classes were artificial and iconoclastic together, at once conventional and cavalier; and like many an emigrant Irish writer, Wilde was permitted for a while to play court jester to the Establishment. Whereas they were entirely fictional but didn't know it, he *did* know it, which gave him an edge over them. Wilde was artificial partly because he destested Nature, which struck him as tedious and predictable, and which also meant for him the naturalised middle-class wisdom of England. But he was also artificial because he believed that what it was to live well was to aestheticise one's existence, and that socialism would be the condition in which this was available for everybody. We forget too often that he wrote one of the great pamphlets of the British labour movement. His political ideal, like Yeats's, was just that human life should be its own self-delighting ground and goal, as gloriously futile as a lyric poem; and he had the audaciousness to live out this ethic or aesthetic in the present, which was a scandal to earnest old England. There was, of course, a good deal of self-interest in this too: just lie on a couch all day and be your own anarchist society. The gesture was at once privileged and utopian, courageous and self-indulgent. Wilde knew that work was one of the great fetishes of Britain, so by being as

deliciously indolent as possible he was prefiguring a future utopia in which no-one would need to labour. Whatever vices the Irish may be guilty of, making a fetish out of work is not traditionally one of them.

But the court jester must not, of course, grow too big for his foreign boots, as Shaw warned his fellow countryman. The English have long experience in how to take care of that, and they took care of Wilde good and proper, just as they had disposed of Parnell, another Anglo-Irish sexual transgressor, shortly before. Indeed Wilde's own career is almost exactly coextensive with the downfall of the social class in Ireland, the Ascendancy, to which he belonged, which by the 1890s is being stripped of its land and its power. Just as the roistering Anglo-Irish brought the roof down on their own heads, so Wilde in those years seems to be perversely courting disaster, giving off the sense of a man who is riding too high too fast. There was a great deal of masochistic self-destructiveness in both Wilde and the people he came from. He was a political subversive not just because he was gay, or because he was, like his great parents, an Irish republican (he once expressed the view that Ireland should not be free of England, but should rule over it), but also because he was very funny, which was a living rebuke to that lethal ideology we know as Victorian *gravitas*. The Irish have always found the solemnity of the English irresistibly comic. He is a radical because he doesn't believe in work, takes nothing seriously, cares only for form, style and pleasure, and is religiously devoted to his own self-fulfilment. In Victorian England, such a man did not need to bed the son of the Marquess of Queensberry to become an enemy of the state. Long before post-structuralism got off the ground in France, Wilde, who like the Irish in general was much closer to France than to Britain, was deconstructing

the self, subverting dominant power-systems, substituting language for reality, dwelling on the pleasures of the body and the primacy of desire. The connection between Wilde and the post-structuralists is not of course accidental, once one remembers the sexual outsiderness of Barthes and Foucault, and the colonial or geographical outsiderness of Derrida and Kristeva. 'I live', Wilde once said, 'in perpetual fear of not being misundersood'. But he needn't have worried: there was never any fear that Britain would understand the Irish, then as now.

Terry EAGLETON

OSCAR WILDE, l'Irlandais

Oscar Wilde était originaire de la cité que son compatriote James Joyce appelait "Doublin", et tout chez lui était double, ambigu, contradictoire. Il était socialiste et homme du monde, gentleman anglais et républicain irlandais ; toute à la fois il appartenait à la haute société et était du côté des opprimés : bohémien et bon vivant, amuseur et tragique bouc émissaire, un décadent qui aimait la simplicité enfantine, un père de famille Victorien qui folâtrait dans des hôtels bon marché avec des garçons qu'il louait pour la circonstance. Il regardait toujours dans deux directions opposées, échoué qu'il était quelque part entre les Gaéliques et les Britanniques (songez à l'amalgame incongru de "Oscar" et de "Wilde"), aussi bien qu'entre les hommes et les femmes. Dublin, sa ville natale, était elle-même aussi double que n'importe quelle métropole coloniale : capitale de nulle part, un endroit dont il fallait s'arranger à tout prix pour sortir, elle braquait les yeux sur ses maîtres britanniques, le dos tourné aux âcres de marécages derrière elle. Et l'Irlande elle-même était un paradoxe ou une énigme impossible, à la fois colonie et métropole, à l'intérieur de la nation impériale et sur sa périphérie, identique et différente, la seule colonie britannique qui eût des membres du Parlement à Westminster, censée selon l'Acte d'Union être partenaire à part entière, et pourtant aussi étrangère et exotique pour la plupart des Britanniques que la Mongolie extérieure. Pour eux c'était un pays plein d'humanoïdes velus, de terroristes à allure de gorilles, de paysans lourdauds et Wilde lui-même avait les dimensions d'un terrassier

irlandais, héritées de son grand-père, qu'il dissimulait pudiquement sous des vêtements flamboyants. Comme c'est le cas pour la plupart des colonies, rien n'était plus naturel pour l'Irlande que d'en sortir ; et quand Wilde fut transporté de Trinity à Oxford, gommant soigneusement au passage son accent irlandais, il reproduisait à sa façon plutôt plus raffinée l'expérience la plus caractéristique des Irlandais du 19ème siècle : l'émigration. Il y avait, à ce moment là tout comme maintenant, bien plus d'Irlandais qui vivaient en dehors de la mère patrie qu'en son sein ; et si les Irlandais formaient une race internationale, comme ils l'avaient fait au Moyen Age, c'est à la Famine et aux Britanniques qu'ils le devaient alors.

Dédoublement, paradoxe, contradiction : pour Wilde, c'était la nature même de l'art, dans lequel, comme il le faisait remarquer, une vérité et son contraire sont tous les deux vrais ; mais c'était également la nature même du sujet colonial. On a démontré que l'esprit irlandais, s'il existe une telle entité, reste en dehors de la logique linéaire, exclusive, prépondérante, de la culture classique qui dominait l'Europe occidentale. Cet esprit semble préférer la dialectique d'assembler deux choses pourtant distinctes *de l'ensemble et du distinct*, au dualisme de l'*un ou l'autre* : deux choses idées à la fois, comme l'a exprimé Joyce dans le "*Wake*". A l'opposé de la culture de ses maîtres politiques, il tourne sur le paradoxe, l'équivoque (le mot clé de mon oeuvre est "*peut-être* " : Samuel Beckett), l'oxymoron ("*beauté terrible* "), la dislocation, la simultanéité, l'anti-narration, cette tentative comiquement impossible de dire tout en même temps qui a produit le plus grand anti-roman en anglais (écrit par un homme de Tipperarary, Laurence Sterne). La tradition de la fiction irlandaise a reçu son coup d'envoi d'un des anti-romans les plus effarants de tous les temps et a culminé avec Joyce dans deux autres anti-romans. La tradition de la fiction irlandaise depuis *Castle*

Rackrent jusqu'à *Dracula,* de Charle Maturin à Flann O'Brien, se montre très cavalière vis à vis du réalisme dans la théologie irlandaise, pour laquelle Dieu est précisément celui qui défie toute représentation. Si votre histoire est, comme celle de l'Irlande, caractérisée par les ruptures et les discontinuités, par les soulèvements sismiques et les invasions, il y a peu de chances pour que vous soyez très attaché à un temps linéaire, évolutif, qui joue toujours, si l'on peut dire, le jeu de César. Au lieu de cela le temps devient éternelle répétition, comme dans les girations de Yeats, les cercles viconiens de Joyce et "*En attendant Godot*" de Beckett, une pièce dans laquelle rien n'arrive - deux fois de suite. La pièce de fiction Beckettienne typique brasse quelque récit arbitraire, uniquement pour le faire avorter et aboutir à une autre histoire tout aussi gratuite ; et cette crainte du linéaire, ce soupçon que le monde lui-même ne peut être façonné en histoire, (ce qui sans aucun doute aurait scandalisé George Eliot), on peut probablement en trouver la première manifestation dans les parchemins où les histoires se poursuivent à la queue leu leu, jusqu'à l'infini, dans les cercles et les arabesques, de l'art irlandais ancien. Une nation coloniale est une nation qu'on a privée de sa propre histoire, ou dont l'histoire est simplement l'instrument de l'épopée grandiose d'une autre ; et pour des raisons similaires elle manque probablement d'enthousiasme pour l'idée métropolitaine réaliste d'un moi agent autonome, unifié, pareil à lui-même, qui se détermine en toute liberté. Wilde rejoint une longue lignée d'écrivains irlandais pour lesquels le moi n'est plus qu'une fiction de plus, totalement sans unité ni fondement, un jeu où l'on se pose un masque par dessus un autre, une affaire bâtie de toutes pièces. Arrachez un masque et vous trouvez - non pas la vérité comme l'Anglais empiriste le voudrait - mais un autre masque en dessous. Wilde était totalement une créature de fiction, très habile pour se mettre

en scène, créateur nietzschéen de lui-même en dernière analyse, pour qui l'esthétisme ne signifiait pas un culte stérile quelconque de substitution de l'art à la vie, mais le fait de transformer la vie - essentiellement la sienne propre - en art. La seule chose véritable chez lui était la conscience absolue qu'il avait de son caractère fictif. Cette fascination à l'égard des masques et des personnages de théâtre, à l'égard d'un moi auquel, de la manière la plus féconde, on fait perdre son unité, est de toute évidence une espèce de déconstruction *avant la lettre*.- Wilde était, à bien des égards, un Roland Barthes irlandais - en même temps qu'une préoccupation qu'il partageait avec Yeats, George Moore, et un certain nombre d'autres compatriotes. Pour l'Anglais empiriste, l'apparence et la réalité, la surface et la profondeur, le badinage d'esprit et le sérieux, devraient être nettement opposés ; Wilde comme d'autres Irlandais et Irlandaises, croyait dévotement à la réalité des apparences, à la superficialité de la profondeur métaphysique et au caractère absolument hilarant de la haute solennité victorienne. S'il était superficiel, il l'était de façon profonde ; ou, pour dire les choses autrement, s'il n'y a pas de profondeurs, il n'y a pas alors non plus de surfaces. Et toute cette préoccupation du moi comme artifice, personnage de théâtre, de représentation, qu'il partage de toute évidence avec Yeats, ainsi qu'avec ses parents exotiques, a un lien très étroit avec le sujet colonial en tant qu'imitateur, vidé de sa réalité propre ou inauthentique, dépourvue de l'intériorité imbue d'elle-même du sujet bourgeois, cette intériorité qui a réduit à quoi Wilde et George Moore. Wilde, c'est sa qualité principale, a fait d'une nécessité coloniale une vertu culturelle, afin que le caractère artificiel même du moi colonial, son manque d'unité et de continuité, pût devenir le fondement d'un nouvel art moderne. Mais cet art, pour l'Angleterre foncièrement réaliste, il fallait qu'il fût produit par ses

étrangers et ses coloniaux, ses exilés et ses émigrés, puisque par ses propres moyens l'Angleterre était incapable d'engendrer un modernisme quelconque. Le réalisme en art, le moralisme éthique et l'empirisme philosophique n'étaient pas le terreau propice pour une avant-garde audacieuse. Tandis que vous aviez Sartre, nous, nous n'avions que E. M. Forster.

Les colonies ou ex-colonies, par contraste, offraient un sol merveilleusement fertile au modernisme, et aucune n'en offrait un meilleur que l'autre Ile de John Bull. Pourquoi a-t-il fallu que la vague culturelle la plus avancée vienne d'un terrain des plus arriérés ? Pourquoi a-t-il fallu que le principal écrivain moderniste "*indigène*" écrivant dans ce qui était alors le Royaume Uni, vienne de sa périphérie la plus pauvre, l'Irlande ? J'en ai déjà touché une ou deux raisons : le fait qu'en de telles conditions les notions modernistes de récits brisés et d'êtres sans consistance sont probablement la matière même de l'expérience ordinaire. Mais il y a aussi d'autres raisons. Le modernisme est entre autres choses le point où l'écriture en arrive à traiter de l'écriture, où la représentation essaie de se surprendre elle-même en action, et de représenter cette action même ; et quelle culture a plus de chance d'être obsédée par le langage que celle qui a été privée de sa langue maternelle ? Wilde ne parlait naturellement pas irlandais, pas plus que ne le faisaient Yeats et Joyce ; mais la langue avait toujours servi de champ de bataille politique dans leur pays, et cela conduisait au genre de conscience exacerbée de la langue qui se combinait bien avec les expériences modernistes. La qualité même de la prose de Wilde, polie, élégante, soigneuse, est celle de quelqu'un qui est tout à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du langage, "disposant" ses mots comme un indigène ne le ferait pas, battant les indigènes à leur propre jeu - tout comme *Finnegans Wake* est la douce

vengeance ultime que les Irlandais assouvissent sur la langue de leurs maîtres, la déployant avec tant de subtilité qu'ils finissent par la détruire. Le "*Wake*" est, entre autres choses, la manière dont un écrivain irlandais qui ne parle pas irlandais se rend inintelligible aux Britanniques.

Mais il y a d'autres raisons à la place de premier plan prise par la linguistique dans la société irlandaise. D'une part, elle prend sa source dans la survivance tenace de la tradition orale dans ce pays, une tradition qui n'a jamais été complètement enterrée par la matière imprimée (Les Irlandais, on pourrait le dire dans une veine Derridienne, sont spontanément tournés vers la parole : l'écriture pour Laurence Sterne est quelque chose de plutôt étrange). D'autre part, elle vient d'un pays colonial en marge, dont l'un des usages principaux du langage était de mystifier et de tromper ses seigneurs et maîtres. Le mot "Blarney" vient du Comte de Blarney, qui, quand on lui commanda de se soumettre à Elisabeth 1ère produisit un tel torrent de rhétorique imagée que personne ne put savoir avec certitude s'il se soumettait ou non. Blarney, en d'autres termes, est essentiellement un terme politique. Et puis le langage pour les Irlandais était encore la seule pauvre victoire qu'ils pouvaient obtenir sur une réalité sociale aride, une sorte d'énergie ou de rebellion par procuration, une évasion par la fantaisie de la pauvreté et de l'oppression politique. Et cette fantaisie se prêtait aussi à la modernité plutôt qu'au réalisme. Wilde est le grand causeur qui se façonne lui-même à mesure qu'il avance, l'éternel improvisateur, expérimentateur de lui-même dont la principale arme verbale est l'épigramme, qui prend un morceau de sagesse anglaise conventionnelle et la réduit à ses éléments premiers, la déchire en morceaux, la met à l'envers, la retourne de fond en comble. L'épigramme, comme chez Bernard Shaw, est la guerre d'embuscade

engagée par celui qui est en dehors de la société contre le bon sens de celui qui est dedans, un adage sagace qui s'en va brusquement de travers. Elle montre cette capacité à démanteler et à transformer le réel que nous connaissons sous le nom d'esprit. C'est un acte momentané de subversion ou d'inversion, et Wilde était inverti en bien d'autres sens que sexuel. S'il était homosexuel, c'est en partie, on le soupçonne, parce qu'il considérait l'hétérosexualité comme le plus insupportable des clichés, et Wilde avait bien plus peur d'un cliché que d'apparaître à Piccadilly dans un gilet mal coupé. Dans un essai comme "La Critique en tant qu'artiste", le langage devient l'excédent créateur par rapport à une réalité exsangue, réifiée, le seul endroit où on puisse échapper au déterminisme et jouer en toute liberté "Quand l'homme agit, c'est une marionnette, quand il décrit, c'est un poète" : cette remarque apparemment universelle s'applique pour beaucoup à l'Irlande. Qui furent les plus grands écrivains de l'Angleterre de la fin du dix-neuvième siècle et du début du 20ème ? Deux ou trois Irlandais, deux ou trois Américains, et un marin polonais. Il est difficile de trouver parmi eux un Anglais convenable, élevé dans la crainte de Dieu. Eh bien, il y en a au moins deux qui étaient Anglais : mais l'un était une femme, et l'autre le fils d'un mineur de province, et ils étaient donc tous les deux en position inconfortable vis à vis de "l'Establishment" social. L'Angleterre a dû importer son modernisme, en partant de Wilde et James pour arriver à Eliot et Pound : et ces écrivains ont occupé la position créatrice pénible de ceux qui sont à la fois à l'intérieur et en dehors, ou comme Wilde, James et Eliot, des étrangers qui en arrivent à être plus à l'intérieur que ceux qui y sont nés. Chez Oscar, il y a une sorte d'impudence d'étranger dans l'aisance même avec laquelle il réinvente les formes dramatiques anglaises conventionnnelles, maniant ces conventions avec plus de facilité que les indigènes eux-mêmes ; cependant

est-ce flatterie, admiration, moquerie, insulte ou parodie, cela est presque impossible à déterminer. L'étranger, naturellement, n'est pas toujours assez mesuré dans ses efforts, et Wilde se sentait peut-être un peu trop rejeté dans son rejet. Il était attiré vers la société aristocratique anglaise parce qu'elle flattait son égo irlandais, mais aussi parce que c'était un ordre social si profondément artificiel et conventionnel qu'elle lui apparaissait en quelque sorte comme une oeuvre d'art qui ne rimait délicieusement à rien. En un sens, il révélait simplement combien l'aventurier Irlandais et l'Anglais de la haute société avaient de traits en commun : tous les deux étaient ennuyés par la normalité bourgeoise, tous les deux mettaient le style au dessus de la substance, tous les deux étaient ravis par le brio et la flamboyance des mots. Wilde et la haute société étaient tout ensemble artificiels et iconoclastes, à la fois conventionnels et désinvoltes ; et comme bien des écrivains irlandais émigrants, on permit un instant à Wilde de jouer le rôle du bouffon de "l'Establisment". Tandis qu'ils étaient entièrement fictifs mais sans le savoir, lui *le savait*, ce qui lui donnait sur eux une supériorité. Wilde était artificiel en partie parce qu'il détestait la Nature, qui lui paraissait fastidieuse et trop prévisible, et désignait aussi pour lui la sagesse naturelle à la classe moyenne anglaise. Mais il était artificiel aussi parce qu'il croyait que pour bien vivre il fallait donner une valeur esthétique à son existence, et que le socialisme était la condition qui permettrait à tous de le faire. Nous oublions trop souvent qu'il a écrit un des grands pamphlets du mouvement travailliste britannique. Son idéal politique, comme celui de Yeats, était simplement que la vie humaine fût à elle-même son propre but, son propre domaine, où elle trouvât son plaisir personnel, aussi glorieusement futile qu'un poème lyrique ; et il eut l'audace d'appliquer jusqu'au bout cette esthétique ou cet idéal éthique, ce qui fut un scandale pour la vieille

Angleterre sérieuse. Cela, naturellement, n'était pas du tout désintéressé. Cela consistait à rester couché sur un divan toute la journée, à se faire à soi tout seul une société anarchique, le geste était à la fois intéressé et utopique, courageux et sybarite. Wilde savait que le travail était un des grands fétiches de la Grande-Bretagne, donc en étant aussi délicieusement indolent que possible il préfigurait une future utopie dans laquelle personne n'aurait besoin de travailler. Quels que soient les vices dont les Irlandais puissent se rendre coupables, attribuer au travail une valeur de fétiche ne fait pas partie de leur tradition. Mais le bouffon de cour ne doit pas, naturellement, devenir plus gros que ses bottes étrangères, comme Shaw en avertit son compatriote. Les Anglais ont, de longue date, l'expérience de la manière dont il convient de régler ce problème, et ils réglèrent bel et bien le cas de Wilde, tout comme ils s'étaient débarassés de Parnell, autre transgresseur sexuel anglo-irlandais, très peu de temps auparavant. En effet la carrière même de Wilde coïncide presqu'exactement avec la décadence de la classe sociale irlandaise, "The Ascendancy" à laquelle il appartenait, que, dans les années qui ont précédé 1900, on a peu à peu dépouillée de ses terres et de son pouvoir. De même que les Anglo-Irlandais débauchés se sont attirés tous les malheurs qui se sont abattus sur eux, de même Wilde pendant ces années-là semble aller au devant de l'échec, donnant le sentiment d'un homme qui va trop loin. Il y avait à la fois chez Wilde et chez les gens dont il était issu, une grande propension masochiste à se détruire. Sa subversion politique n'était pas due seulement au fait qu'il était homosexuel, ou qu'il était, comme ses grands-parents, républicain irlandais (il exprima un jour l'opinion que l'Irlande ne devait pas être libérée de l'Angleterre, mais devrait la dominer) mais aussi au fait qu'il était très drôle, ce qui était un reproche vivant adressé à cette idéologie meurtrière que nous connaissons

sous le nom de "*gravitas*" Victorienne. Les Irlandais ont toujours trouvé la solennité des Anglais d'un comique irrésistible. Wilde est radical parce qu'il ne croit pas au travail, ne prend rien au sérieux, n'aime que la forme, le style et le plaisir, et se consacre religieusement à l'accomplissement de lui-même. Dans l'Angleterre victorienne, un homme comme lui n'avait pas besoin de coucher avec le fils du Marquis de Queensberry pour devenir ennemi de l'état. Longtemps avant que le post-structuralisme ne surgisse en France, Wilde, qui, comme Irlandais en général, était bien plus proche de la France que de la Grande-Bretagne, procédait à une déconstruction du moi, renversant les systèmes politiques dominants, substituant le langage à la réalité, insistant sur les plaisirs du corps et la primauté du désir. Le rapport entre Wilde et les poststructuralistes n'est évidemment pas accidentel, si l'on se souvient de la marginalité sexuelle de Barthes et de Foucault et de la marginalité coloniale ou géographique de Derrida et Kristeva. "Je vis" a dit une fois Wilde "dans la peur perpétuelle de ne pas être incompris". Mais il n'avait pas besoin de se faire de souci : il n'y a jamais eu de crainte à avoir que la Grande-Bretagne comprenne les Irlandais, à son époque comme maintenant.

Traduction de Bruno SCHROEDER

Le théâtre d'Oscar Wilde comme critique de la société victorienne

Lors de la création de la version française d'*Un mari idéal* à Monte Carlo, André Gide a écrit, spécialement pour le programme du Grand Théâre de Monte-Carlo, le texte suivant : "J'avoue que longtemps je crus qu'il ne fallait voir dans *Un mari idéal*, ou dans *Une femme sans importance* que des amusements dramatiques of no importance eux aussi. Certes je n'en suis pas venu à considérer ces pièces comme des oeuvres parfaites, mais elles m'apparaissent aujourd'hui que j'ai appris à mieux les connaître, comme des plus curieuses, des plus significatives et, quoi qu'on en ait dit, des plus neuves du théatre contemporain. Si déjà la critique française s'est étonnée de l'intérêt qu'elle pût prendre à la récente représentation de *Lady Windermere's Fan,* que n'eût-elle pensé des autres pièces !

Enfin à qui sait habilement écouter, *Un mari idéal* et *Une Femme sans importance* en racontent long sur leur auteur, ainsi du reste de chacune de ses oeuvres ; l'on peut presque dire que la valeur littéraire de celles-ci est en liaison directe de leur importance confidentielle, et j'admire encore de combien de surprises l'évènement était capable,dans une vie si étrangement consciente et où le fortuit même semblait délibéré".

Il avait déjà noté dans son Journal, en 1913, à propos du récent livre de Ransome[1] : " Peut-être admire-t-il un peu trop les parures dont Wilde aimait à recouvrir sa pensée, et qui continuent à m'apparaître assez

factices, et, par contre ne montre-t-il pas à quel point les pièces *Un mari idéal* et *La femme de peu d'importance* sont révélatrices - et j'allais dire confidentielles - malgré leur apparente objectivité... Plus tard j'espère bien pouvoir revenir là-dessus et raconter alors tout ce que je n'ai pas osé dire d'abord. Je voudrais aussi expliquer à ma façon l'oeuvre de Wilde, et en particulier son théatre dont le plus grand intérêt gît entre les lignes"[2]. Et Gide confirme quelques années plus tard cet intérêt pour ce théatre, lorsqu'il note : " Eclairées sous ce jour et, pour ainsi dire par en dessous, les pièces de Wilde laissent apparaître, à côté des mots de parade scintillants comme des bijoux faux, quantités de phrases bizarrement révélatrices et d'un intérêt psychologique puissant.C'est pour ces dernières que Wilde écrivit toute la pièce, n'en doutez point."[3]

Albert Savine écrit de son côté : " La règle classique c'est que le spectateur assis en pleine lumière, assiste aux luttes et aux appréhensions des personnages qui se débattent dans l'obscurité. Voilà l'idée qu'a réduite à néant Mr. Wilde. Il garde si jalousement le secret, sur lequel est fondé l'intrigue de L'éventail de lady Windermere, que le public en est tout le temps tenu à l'écart et réduit à le deviner. Et même à la fin, ce secret est murmuré plutôt que révélé, et, sur les quinze personnages, il n'y en a que deux qui sont au fait quand le rideau tombe. Au flamboiement de lumière qui d'habitude enveloppe le dénouement, Mr. Wilde substitue une lueur crépusculaire. Il laisse donc, et c'est un essai dangereux, une tâche difficile au public, à ce public qui cherche une distraction et non un exercice intellectuel. Ce mystère est d'autant plus remarquable, qu'il donne un air de brutalité assez marqué à des actes qui ne paraîtraient pas d'une exagération inacceptable pour la fiction dramatique"[4].

En avril 1895, Oscar Wilde est arrêté pour "actes contraires à la morale", à la suite de sa folle action en diffamation intentée au marquis de Queensberry.Libéré sous caution le 7 mai, son ami Frank Harris lui propose de fuir le scandale de son procés et sa condamnation, inévitable dans le climat moral de la société victorienne. Un yacht est ancré à Erith, à l'embouchure de la Tamise, tout prêt à prendre la mer. A-t-il voulu aller au châtiment ? Ne pas risquer la caution versée par des amis fidéles ? Ou bien est-ce Bernard Shaw qui a raison lorsqu'il explique à Frank Harris les raisons du refus de Wilde d'échapper à la justice ? : "Etre appelé à galoper ventre à terre jusqu'à Erith et accoster le Jolly Roger à bord d'une méchante chaloupe, était aussi impossible à Wilde que de confier à un jeune premier le rôle de Richard III . Oscar ne se voyait pas dans le rôle!"[5].

La première pièce de Wilde jouée à Londres L'Eventail de lady Windermere, si elle comporte moins d'aveux, ouvre par contre cette galerie de portraits de l'aristocratie anglaise que l'on va retrouver, sous des masques divers, dans les trois pièces suivantes. Le dandysme est représenté par lord Darlington, par Illingworth, par Goring et par l'Algernon de *L'Avantage d'être Constant*.. Ils portent tous la marque du lord Henry Wotton *du Portrait de Dorian Gray,* même si leur côté satirique,parodique ne doit pas échapper. Car, si Wilde les fait parler en son nom,il se livre à travers eux à une critique de la société d'autant plus impitoyable qu'elle est plus spirituelle et oblige les victimes à rire d'elles-mêmes.

Les intrigues, le sans-gêne, la morgue, tous les travers de l'Anglais de la bonne société sont dénoncés avec une légèreté qui frôle l'insolence. L'intransigeance victorienne de lady Windermere et de Lady Chiltern,

l'indifférence hautaine de lord Illingworth, la gloutonnerie d'Algernon Moncrieff, la stupidité de Lord Augustus, de sir John Pontefract, de Lord Caversham, tout y passe avec un entrain des plus réjouissants.

Avec *Une femme sans importance* Wilde aborde le thème plus classique de la femme séduite, puis abandonnée par un homme sans scrupules - ce qu'alors en France on appelait un libertin - et cet homme, lord Illingworth, n'est pas sans rapport avec le père de l'auteur, Sir William Wilde, oculiste célèbre qui " viola " une jeune patiente après l'avoir endormie[6]. De même l'amour du jeune Gérald pour sa mère humiliée, n'est pas sans rappeler celui de Wilde pour sa propre mère éclaboussée par le scandale du procés de son mari. Et c'est là en effet, comme le notait Gide que, par delà les imitations, la faiblesse de l'intrigue, le peu de consistance des personnages, réside l'intérêt et la richesse du théatre de Wilde. Ces aveux qui émaillent ses pièces, sont autant de jalons qui permettent de suivre l'évolution profonde de l'auteur dont l'insolence, la provocation, la satire s'accroissent de Vera, sa première pièce, jusqu'à *L'Avantage d'être Constant,* sa dernière.Et Robert Merle, dans ses "repentirs " définit bien cette séduction latente du théatre de Wilde, lorsqu'il écrit de cette dernière pièce qu'il s'agit : " d'un petit chef d'oeuvre d'humour, d'esprit, de drôlerie, un chef d'oeuvre léger, mais impérissable, au moins aussi longtemps qu'on parlera anglais. Après tout je ne vois pas pourquoi toutes les oeuvres littéraires devraient être sublimes. Les genres mineurs ont aussi leurs charmes"[7].

Tout autre est *Salomé*, véritable chef d'oeuvre, symbole parfait de la décadence, rencontre unique entre Oscar Wilde et Sarah Bernhardt.

En décembre 1891, Wilde écrit à Pierre Louÿs : " Mon cher ami, voilà le drame de *Salomé* " En juin 1892 il lui annonce triomphalement " Sarah va jouer *Salomé*. Nous répétons aujourd'hui". Mais voilà que le

mois suivant la pièce est interdite. Sarah est folle de rage. Wilde note: "Le responsable de la censure est nommément le Lord Chamberlain (Haut dignitaire de la Maison de la Reine), mais en réalité un vulgaire officiel - dans le cas présent Mr.Pigott, qui flatte la vulgarité et l'hypocrisie du peuple anglais en autorisant les bouffonneries les plus basses et les mélodrames les plus vulgaires". C'est le début de la polémique au cours de laquelle Wilde, irlandais, tenté par la présente contestation catholique, va se dresser contre la société victorienne qu'il provoque depuis des années.

Il veut se faire naturaliser français et est caricaturé dans *Punch* en tenue de soldat français écrasé sous le poids des armes. Il affirme: "Avoir ma première à Paris plutôt qu'à Londres est un grand honneur et un honneur que j'apprécie sincèrement. Le plaisir et l'orgueil que j'ai éprouvés dans toute cette affaire a été que Mme Sarah Bernhardt, qui est incontestablement la plus grande actrice sur scène, ait été charmée et fascinée par ma pièce et ait manifesté le désir de la jouer. Chaque répétition a été une source d'immense plaisir pour moi. Je n'accepterai jamais de me dire citoyen d'un pays qui fait preuve d'une telle mesquinerie dans son jugement artistique. Je ne suis pas anglais. Je suis irlandais,ce qui est tout à fait autre chose. Le Britannique typique c'est Tartuffe assis dans son magasin, derrière son comptoir." Dès la parution chez Elkin Matthews & John Lane à Londres, de *Salomé* la presse va se déchaîner et Wilde va répondre sans ménager journalistes, critiques et public britannique. Il s'avance à grands pas vers la geôle de Reading.

Jacques de Langlade
(Association des Amis d'Oscar Wilde)

NOTES

1 Oscar WILDE, *A critical study*, Arthur Ransome, Londres, 1912.

2 André GIDE, *Journal*, Tome I, Pléiade 1986, p. 389.

3 Ibid, p. 847.

4 *Théâtre d'Oscar Wilde*, Pref. A. Savine, T. I, ed. Stock 1911.

5 *Oeuvres d'Oscar Wilde*, T.II, p. 14/15 par J. de Langlade Ed. Stock, 1977.

6 Robert Merle fait observer que cette "jeune fille" était de longue date la maîtresse du docteur et un simple maître-chanteur !

7 Robert MERLE,*Oscar Wilde*, Paris, ed. Perrin 1984, p. 340.

The Importance of Being Earnest : la mise en images d'un texte. Une étude du film d'Anthony Asquith de 1952.

Lorsqu'il réalise *The Importance of Being Earnest en* 1952, Anthony Asquith a cinquante ans et a déjà signé plus de vingt films, dont les adaptations à l'écran de *Pygmalion* de George Bernard Shaw (1938) et de trois pièces de Terence Rattigan : *French without Tears* (1939), *The Winslow Boy* (1948) et *The Browning Version* (1951). Ce qui caractérise son style cinématographique c'est la distinction, le raffinement, le goût du travail soigné, la rigueur discrète. Ces qualités toutes aristocratiques n'ont rien de surprenant chez un homme qui a connu le 10 Downing Street dans son enfance lorsque son père Herbert Henry Asquith était premier ministre de 1908 à 1916. Anthony Asquith savait s'effacer devant un bon scénario, ce qui explique que ses adaptations de textes dramatiques de qualité comptent parmi ses réussites les plus marquantes. C'est pourquoi l'étude de son adaptation cinématographique de *The Importance of Being Earnest* m'a semblé pouvoir nous éclairer sur la spécificité de la pièce de Wilde telle qu'elle sera révélée par les choix techniques et esthétiques d'Anthony Asquith.

Dans sa critique du film publiée en juillet 1952 dans la revue *Sight and Sound*, le cinéaste britannique Karel Reisz soulignait la fidélité de l'adaptation, affirmant que "*the play (...) has been translated intact, no attempt being made to interpose anything between the spectator and Oscar Wilde*". Pourtant, la mise en images de *The Importance of Being Earnest*

par Anthony Asquith est bien plus que du théâtre filmé. Les premières images du film pourraient, de ce point de vue, se révéler trompeuses. On y découvre en effet une loge de théâtre à la fin du dix-neuvième siècle, où vient s'installer un couple en tenue de soirée. L'homme consulte le programme, dont nous découvrons la couverture : ***Oscar Wilde's The Importance of Being Earnest*** . Le programme s'ouvre, toujours en gros plan, laissant apparaître la distribution et l'annonce de la première scène de l'Acte I. Le programme s'abaisse et le spectateur se trouve face au rideau rouge d'une grande scène de théâtre. Le bas du rideau est éclairé par la lumière de projecteurs et le rideau se lève.

Anthony Asquith semble multiplier les indices, comme pour bien mettre en place les différents codages conventionnels du théâtre filmé. Il semble nous dire "*c'est du théâtre* ", "*nous sommes au théâtre*". En fait, les trois plans suivants vont très habilement assurer la transition vers la technique et l'esthétique cinématographiques. : la femme assise dans la loge prend ses jumelles pour regarder la scène et nous voyons, comme à travers ces jumelles, un gros plan d'un homme (c'est Jack Worthing) prenant un bain en chantant un air martial. Le champ s'élargit pour nous révéler la présence de deux serviteurs assistant Jack pour cette délicate opération. Par un fondu enchaîné, ce plan se transforme en un très gros plan d'un récipient en argent dont le couvercle est soulevé par Algernon. Celui-ci en extrait une saucisse qu'il se met à grignoter. C'est l'amorce du dialogue du film : *"Eating as usual, I see, Algy"*.

Dès lors, plus aucun code théâtral ne sera délibérément souligné jusqu'à la fin du film lorsque tombe le rideau rouge, qui demeure ensuite à l'écran tandis que s'affiche le générique. Cette **délimitation** du film ne

semble pas avoir d'autre fonction que de faire référence à la nature théâtrale de l'oeuvre adaptée, mais l'esthétique choisie par Anthony Asquith est, comme nous allons le voir, cinématographique sans aucune ambiguité.

De ce point de vue, ce qui est le plus remarquable dans le film est l'utilisation quasi exclusive des plans américains, plans rapprochés et gros plans. Le premier tiers du film, qui correspond à l'Acte I, comporte plus de 170 plans dont 8 seulement sont des plans d'ensemble ou des plans moyens correspondant à ce que pourrait embrasser le regard du spectateur sur une scène de théâtre. La grande majorité des plans sont des plans américains, c'est à dire présentant un, deux ou trois personnages aux deux-tiers de leur hauteur plus quelques éléments de décor, ou des plans rapprochés c'est à dire cadrant un ou deux personnages jusqu'à la taille (au total 31 plans américains et 85 plans rapprochés) ; le reste est constitué de gros plans (43) ou de très gros plans (2) et de quelques plans utilisant une grande profondeur de champ permettant de cadrer un personnage qui entre ou sort en fond de champ. Le fait que les gros plans et les plans rapprochés représentent les deux-tiers de l'ensemble de l'acte un signifie que c'est **le texte et le jeu des visages qui sont privilégiés**. Ce choix du réalisateur est sans nul doute la manifestation de sa volonté de donner la primauté au **texte** de Wilde.

IL IMPORTE D'ETRE CONSTANT

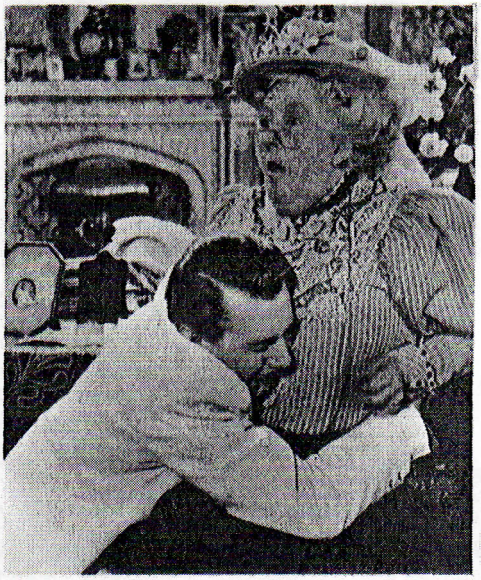












DISTRIBUTION

Jack Worthing	**Michael Redgrave**
Seton	**Richard Wattis**
Algernon Moncrieff	**Michael Denison**
Lane	**Walter Hudd**
Lady Bracknell	**Edith Evans**
Gwendolen Fairfax	**Joan Greenwood**
Cecily Cardew	**Dorothy Tutin**
Miss Prism	**Margaret Rutherford**
Reverend Chasuble	**Miles Malleson**
Merriman	**Aubrey Mather**

Au théâtre, le spectateur peut diriger son attention sur un personnage ou un élément du décor ou balayer en permanence l'ensemble de la scène. Au cinéma, le réalisateur impose son regard. Par le choix du cadrage, par exemple, par la succession des plans, il guide notre lecture du film. Quelques exemples : la scène où Jack déclare son amour à Gwendolen et lui demande de l'épouser est construite en une série de champs-contrechamps qui font alterner le visage de Jack et celui de Gwendolen en gros plan. L'efficacité de la scène de "l'interrogatoire" de Jack par Lady Bracknell est due en grande partie à la manière dont la mise en images est habilement mise au service du texte pour en amplifier les effets : après avoir planté le décor de la scène d'inquisition par un champ-contrechamp montrant Lady Bracknell assise face à Jack qui lui reste debout à quelques pas conformément au texte ("T*hank you, Lady Bracknell, I prefer standing.*"), la scène est tout entière construite sur une succession de plans américains (pour Jack) et de plans rapprochés (pour Lady Bracknell) qui suivent l'alternance des questions et des réponses et culminent en plan rapproché (pour Jack) et gros plan (pour Lady Bracknell à après la révélation de l'épisode du "handbag". On notera au passage que la quasi totalité des répliques de Lady Bracknell, et ce sur l'ensemble du film, sont présentées en plan rapproché ou en gros plan (ce qui d'ailleurs est parfois gênant, Edith Evans ayant une diction souvent trop "théâtrale").

Enfin, dernière illustration de la gestion de l'espace filmique, dans la scène du dernier acte lorsque Gwendolen et Cecily ont décidé de faire cause commune pour affronter Jack et Algernon et obtenir des explications, Anthony Asquith joue à souligner les rapports de force et les rapprochements qui se préparent entre les amoureux par des oppositions de plans montrant successivement, toujours en plans rapprochés qui

valorisent le texte et les mimiques, Cecily et Gwendolen d'une part et Jack et Algernon d'autre part : la complicité des unes succédant à la jubilation discrète des autres.

Pour en terminer avec le traitement de l'espace, il reste à examiner les décors et les scènes rajoutées. Il y a peu de scènes ajoutées et, lorsqu'il y en a, elles ont soit une fonction de transition spatiale, soit une fonction d'anticipation dramatique. La première scène entre Jack et Algernon ayant été située chez Jack à Londres, il se rend ensuite chez Algernon, où il va retrouver Gwendolen et Lady Bracknell. Il y a donc une courte séquence de transition montrant une rue avec ses immeubles à l'architecture géorgienne. Dans cette rue une petite fille joue au cerceau suivie par sa gouvernante. Deux autres passants marchent sur le trottoir. Un fiacre arrive qui dépose Jack devant la maison d'Algernon. Cette courte séquence contribue aussi pour le spectacteur de 1952, comme pour celui d'aujourd'hui, à la reconstitution de l'atmosphère "d'époque".

L'arrivée d'Algernon à la résidence de Jack à la campagne, ainsi que l'arrivée de Lady Bracknell en ce même endroit au dernier acte, sont annoncées par une courte séquence les montrant dans un train, ce qui crée un effet d'anticipation dramatiquement efficace. Lorsque Cecily déclare (Acte II) : "I *wish Uncle Jack would allow that unfortunate young man his brother to come down here sometimes*", le plan d'Algy dans le train donne aux propos de Cecily une dimension d'ironie dramatique. Quant à la séquence montrant Lady Bracknell dans le train, elle est intercalée au milieu de la scène à la fin de l'actre trois lorsque Jack et Algernon se chamaillent après la découverte de leurs fausses identités. Cette annonce de l'arrivée de Lady Bracknell fait apparaître au spectateur une

complication potentielle supplémentaire pour la résolution de l'intrigue, et contribue à accroître le suspense.

Enfin, un des ajouts les plus intéressants est la scène de la fin du dernier acte : la recherche et la production du "handbag". Dans la pièce Jack quitte le salon et on l'entend remuer des malles et des caisses dans ce qui peut être un débarras à l'étage au dessus (*"Noises heard overhead as if someone was throwing trunks about* ". Dans le film le sac est placé sous une sorte de grosse cloche en verre (on pourra y voir un cercueil ou plus probablement un giron maternel), qui a été entr'aperçue dans une scène précédente. Jack ne parvenant pas à l'ouvrir dans sa précipitation le brise avec une petite masse (suggérant une sorte d'éclosion) et rejoint en hâte le salon. Cette scène prend une **dimension visuelle symbolique** (une renaissance), mais elle est peut-être aussi un clin d'oeil culturel d'Anthony Asquith : après tout, le "handbag" est une référence incontournable de la culture théâtrale britannique, comparable au célèbre "bizarre, bizarre" de Louis Jouvet de la culture cinématographique française.

Etant donné les choix faits en matière d'espace filmique --une très forte proportion de plans rapprochés et de gros plans -- le jeu des acteurs s'en trouve modifié en conséquence. L'utilisation des gros plans permet d'exprimer les nuances des sentiments des personnages, de donner par exemple un effet maximum à un clin d'oeil de complicité d'Algernon à Jack, lorsqu'il le laisse seul avec Gwendolen. Les mouvements de sourcils de Michael Redgrave (Jack) et le visage si expressif de Dorothy Tutin (Cecily) ont su tirer parti de ces possibilités. Le critique des Cahiers du Cinéma (octobre 1952) n'a-t-il pas vu en effet en Mademoiselle Tutin **"une jeune enfant suave et délurée"**.

Pour résumer en une formule, il y a dans le film d'Anthony Asquith peu de jeu au niveau des corps. La gestuelle se devait d'être sobre en raison de la proximité de l'oeil de la caméra. Le jeu des acteurs a donc été concentré sur les visages et les attitudes, les regards et les sourires chargés de sous-entendus. Même la scène de la déclaration de Jack à Gwendolen est jouée de manière particulièrement sobre. C'est le **service du texte** qui semble avoir été la règle pour les acteurs. Karel Reisz a même été exaspéré par le ton trop appliqué de Michael Denison (Algernon) et surtout de Joan Greenwood (Gwendolen). A l'un, il reproche de marteler son texte avec trop d'énergie : "*One wishes, too, he threw an occasional line away instead of hammering them all home so energetically* " ; de l'autre il dit que : "*(she was) speaking her lines as if she dimly suspected some hidden menace in them which she can't quite identifiy* ".

A ce stade de l'analyse on pourrait conclure que, fidèle à sa "rigueur discrète", Anthony Asquith a réussi avec son film une adaptation qui a su rendre les qualités essentielles de la pièce de Wilde en choisissant une mise en images sobre et qui valorise la richesse des dialogues sans négliger pour autant la qualité des décors et des costumes. En effet, Carmen Dillon, qui fut également la décoratrice de *Henry V* et d'*Accident*, s'est vue décerner un prix au festival de Venise en 1952 pour ses décors pastels du film d'Anthony Asquith . Et pourtant il faut quand même signaler un certain nombre de coupures dans le texte de Wilde.

Certes, quelques coupures étaient nécessaires en raison de la durée du film (93 minutes), d'autres paraissent justifiées pour éviter des redondances et donner plus de rythme au film. Il n'en reste pas moins que

l'on peut regretter la suppression quasi systématique des allusions littéraires, des références à la société victorienne, en particulier à la politique, au socialisme ou à la presse. Peut-être faut-il y voir la concession nécessaire faite au public de cinéma des années 50.

En dernière analyse, la stratégie d'adaptation d'Anthony Asquith a deux effets principaux. Premièrement, elle concentre l'intrigue sur les rapports entre les hommes et les femmes (Cecily/Algernon ; Gwendolen/Jack ; Miss Prism/Chasuble). Deuxièmement, elle confirme le statut primordial du texte de Wilde. C'est le texte qui rythme la succession des plans ; le texte est au centre de l'espace filmique d'Anthony Asquith et rien ne vient distraire le spectateur, dont l'attention est constamment focalisée sur le texte par le choix des plans et des cadrages. Une mise en image humble mais "bigrement" efficace. Un bel hommage au texte d'Oscar Wilde.

Raymond PROST
(Université de Bourgogne)

TABLE RONDE

Samedi 10 Février 1996 à 14 h 30
Théâtre de Chaillot - Salle Jean Vilar.

Sous la présidence de :
Claude COULON (Président du RADAC)

Avec la participation de :
Merlin HOLLAND (Petit-fils d'Oscar Wilde)

Pascal AQUIEN, Hélène CATSIAPIS, Valérie CHABIN, Jean-Michel DEPRATS, Daniele DUMAS, Anne FUCHS, Jacques de LANGLADE, Marie-Claire PASQUIER, Raymond PROST, Bruno SCHROEDER, Jean-Marc VARAUT, membre de l'Institut, Emmanuel VERNADAKIS.

Excusés :
Robert BADINTER, Pierre LAVILLE, Robert MERLE, Jérôme SAVARY,

Claude Coulon : Je voudrais vous dire l'émotion que j'ai ressentie de parler dans ce théâtre qui fut, pas tout à fait sous la même forme, le théâtre de Jean Vilar. Je voudrais vous dire combien les gens de ma génération, ont aimé, adoré, éprouvé à vie une passion pour le théâtre, à cause de, grâce à, par amour pour, Jean Vilar - ceux qui ne l'ont pas connu ne peuvent pas comprendre. Il reste un modèle, un exemple, une figure historique. Je me souviens de ces séances, de ces "cérémonies" où les applaudissements descendaient du 2000ème fauteuil, comme une houle

immense, comme une vague déferlante, jusqu'à cet endroit où nous sommes aujourd'hui.

Je voudrais rendre hommage, certainement au nom de tous, mais aussi en mon nom à l'admirable homme de théâtre, au très grand metteur en scène, à l'acteur, au modèle et à l'ami qu'a été Jean Vilar.

Mes remerciements vont d'abord à la Direction de ce théâtre, tout particulièrement à Jérôme Savary qui s'est intéressé à ce colloque et nous a fait don pour une journée de cette salle, don particulièrement appréciable en période de crise pour des universitaires définitivement impécunieux. Nous le remercions de la confiance qu'il nous a manifestée.

Je veux remercier aussi toute son équipe technique, toutes les personnes qui, dans les coulisses, avec nous, derrière nous, ont rendu cette journée possible et tout particulièrement Madame Marie Gavardin, Directrice de la Communication de ce théâtre et Madame Agnès Chemama, Responsable du Service des Relations avec le Public. Elles ont aplani toutes les difficultés. Nous les remercions de leur accueil chaleureux. Je pourrais multiplier les remerciements car cette journée implique l'engagement de multiples personnes.

Mes remerciements vont ensuite au RADAC, Groupe de Recherches sur les Arts Dramatiques Anglophones Contemporains que j'ai l'honneur de présider. Il est inter-universitaire et s'ouvre très largement, notamment par ses colloques auprès de ceux qui sont intéressés par les pièces anglaises, américaines, australiennes, le cinéma et la télévision de ces pays, tout ce qui compose les arts dramatiques de notre temps. Il est largement représenté dans cette salle. Il publiera les Actes du Colloque, y compris la retranscription de la Table Ronde dans sa collection Coup de Théâtre dans le numéro de juin prochain.

Je remercie aussi le British Council qui nous a envoyé Monsieur Terry Eagleton dont vous avez pu admirer la brillante communication intitulée, *Oscar Wilde l'Irlandais* .

Je remercie enfin celle sans qui cette journée n'aurait pas eu lieu, qui a mis toute son énergie et elle n'en manque pas, tout son enthousiasme et elle en déborde, à organiser cette journée, à réunir les communicants, Hélène Catsiapis, secrétaire du RADAC, grâce à qui nous sommes là. Elle est l'auteur d'un livre sur *La Comédie anglaise au XXème siècle.*

Laissez-moi vous présenter les participants :

Merlin Holland le plus proche d'Oscar Wilde par le sang, il est son petit-fils, et sans doute par l'amitié. Ses documents, souvenirs, anecdotes et jugements personnels apporteront des éléments irremplaçables à cette table ronde.

Il est responsable de l'Album de la Pléiade qui en 1996 honorera la mémoire d'Oscar Wilde. Les commentaires et l'introduction de cet album sont de Merlin Holland. Il a repris l'édition Collins qui avait publié les oeuvres complètes d'Oscar Wilde, précédemment préfacées par son père Vyvyan Holland. Il y apporte une nouvelle introduction et des rectifications rendues nécessaires par les progrès constants de l'érudition. Il nous honore de sa présence.

Jacques de Langlade est vice-président de la Société des Amis d'Oscar Wilde, vaste association qui s'intéresse à ce colloque, intérêt manifesté par sa présence ici et la communication qu'il y a faite. Jacques de Langlade est l'auteur de nombreux livres dont *Oscar Wilde* et *La Mésentente cordiale.*

Maître Jean-Marc Varaut, membre de l'Institut, auteur d'un livre réputé sur le procès, intitulé *Les procès d'Oscar Wilde.*

Danièle Dumas, directrice de L'Avant-Scène édite à la fois les pièces les plus classiques, qui méritent d'être republiées mais aussi les plus récentes. Elle est en prise directe avec le monde du théâtre. L'Avant-Scène, qui est une très ancienne revue, est une référence pour tous ceux qui aiment le théâtre.

Madame Dumas est ouverte à toutes les manifestations théâtrales, sans esprit de clan. Elle a publié dans le numéro de janvier 1996 de l'Avant-Scène *L'Importance d'être constant* .

Jean-Michel Déprats, est responsable du texte français de cette pièce. Connu dans le monde universitaire, où il est aussi Maître de conférence, il dirige la traduction des pièces de Shakespeare dont la nouvelle édition dans la bibliothèque de la Pléiade paraîtra cette année. Ses traductions qui nous ont plu et marqués, sont connues par les représentations de Shakespeare à Paris et en province.

Marie-Claire Pasquier, Professeur à l'Université de Paris-X-Nanterre, s'intéresse à toutes les formes du théâtre anglophone en France. Elle a notamment contribué à l'"aventure" d'Oscar Wilde en France.

Emmanuel Vernadakis, Maître de conférence, membre du RADAC, est l'auteur d'une thèse de 1988, sur Oscar Wilde *Le prétexte de Salomé,* il a aussi écrit de nombreux articles, notamment sur Wilde, en particulier *Amour, mort et vérité, des notions transformées en images dans Salomé* et *la réception du théâtre de Wilde à Athènes.*

Je dois constater avec une certaine honte, toute relative, que l'Université, objet des critiques de Wilde, est fort bien représentée à cette table ronde!

Raymond Prost, universitaire à Dijon, membre du RADAC, fait des recherches sur les formes très diverses du théâtre britannique contemporain. Il a écrit de nombreux articles sur les formes télévisuelles, cinématographiques et dramatiques du théâtre anglophone.

Valérie Chabin, qui a fait une communication remarquée à ce colloque, représente la nouvelle génération universitaire. Elle vient de soutenir brillamment une thèse.

Pascal Aquien, Maître de conférence à l'Université de Paris X-Nanterre, spécialiste de Wilde; il présentera *Les Oeuvres* complètes d'Oscar Wilde dans le prochain ouvrage de la Pléiade. Il nous a entretenus dans sa communication des origines philosophiques de Wilde et du retour à Dionysos et à Apollon.

Anne Fuchs, Professeur à l'Université de Sofia-Antipolis de Nice, représente la recherche universitaire, dans le domaine des arts dramatiques anglophones.

Bruno Schroeder, membre du RADAC, auteur de nombreux articles sur les auteurs dramatiques anglais, s'est chargé de la retranscription de la table ronde.

Robert Merle, auteur d'une thèse et d'une biographie très intéressante sur Wilde, n'a pu être présent, il en est de même de **Robert Badinter**, de **Pierre Laville** et de **Jérôme Savary.** Vous trouvez cependant ce soir, de ce dernier, la mise en scène avec notamment le service à thé, typiquement anglais, prêté par **Hélène Catsiapis**. C'est un élément non négligeable. Il représente, bien sûr, une contribution directe du RADAC à la mise en scène de cette pièce.

La table ronde s'article en **trois parties :**

1°/ Wilde lui-même.

2°/ Son oeuvre dramatique dont *L'Importance d'être constant.*

3°/ Le travail de traduction et d'adaptation de Wilde en France.

Claude Coulon : J'ai demandé à Merlin Holland qui a élaboré la nouvelle édition de Wilde, de nous montrer quelques aspects de la situation de Wilde dans sa famille et de nous parler de son oeuvre personnelle.

Comment la famille de Wilde a-t-elle réagi ? Comment a-t-elle encaissé cet être extraordinaire? Comment lui-même a-t-il réagi ? Comment l'a-t-il ressenti ? Comment l'a-t-il découvert ? Comment réagit-il aujourd'hui ?

Merlin Holland : J'allais vous parler de la nouvelle édition Collins. J'aborderai la question de la famille à plusieurs reprises au cours de cette "table ronde assez longue", expression irlandaise qu'apprécierait beaucoup Wilde.

J'ai pris la responsabilité de l'Album de la Pleiade de manière fortuite à la suite du décès de **Jean Gattégno,** responsable des oeuvres

complètes de Wilde dans la Pleiade. Il en avait fait l'introduction. Il restait l'iconographie qui a été faite par deux personnes, dont moi-même.

Je tiens à rendre hommage à ce grand homme de lettres aux talents multiples. Cet Album est en grande partie son travail.

L'édition Collins, parue en 1994, comporte une petite introduction qui a été façonnée par moi en six semaines. C'est dire que cette édition, quelque peu commerciale, est un peu bâtarde. Quelques erreurs s'y sont glissées. La réputation de Wilde a connu un nouvel élan à partir de la publication en 1962 de ses lettres, recueillies par les collectionneurs. Cette publication a contribué à donner un nouveau visage à cet homme que nous aimons, une sorte de troisième dimension. Cette réputation s'est quelque peu figée jusqu'en 1982, car, pour les Anglais, il est l'auteur de quatre comédies, et de contes pour enfants. Les gens connaissent les strophes de *La Ballade des geôles de Reading*, quelques uns ont lu *Dorian Gray*. Mais il est surtout connu pour sa vie, son homosexualité, pour son côté un peu superficiel, l'homme qui, tel un paon parade devant le monde, le roi des paradoxes. Par contre dans les cercles universitaires des pays anglo-saxons, sa réputation n'a fait que croître. Il y a vingt cinq ans, faire une thèse sur Wilde se révélait une entreprise pratiquement impossible, les professeurs d'université ne nous prenaient pas au sérieux (cf Robert Merle en 1948, cité dans l'introduction de son livre).

Après la parution des lettres, surtout en considérant sa vie laborieuse de journaliste, on a trouvé chez lui des profondeurs qu'on n'y avait pas encore vues. Il s'agit de la période qui commence en 1882, à partir du moment où il se rend aux Etats-Unis jusqu'à sa démission du *Woman's World*, le journal des femmes qu'il a édité de 1887 à 1889.

A partir de ce moment il vivait de son métier de journaliste, si on excepte la dot de sa femme qui subventionnait, un peu, son style de vie.

Cet aspect de son oeuvre a été bien négligé. Il y a des perles de prose dans ce journalisme mais il a été très peu édité depuis 1908, année de la parution des oeuvres complètes. Pour la nouvelle édition Collins, il était nécessaire de prendre en compte quelques unes des oeuvres un peu plus sérieuses de Wilde pour montrer que c'était finalement non seulement un farceur mais aussi un grand penseur. J'ai donc eu la possibilité d'insérer dans la nouvelle édition les meilleurs morceaux de ses articles ainsi que les conférences qu'il a faites aux Etats-Unis ; elles me semblent importantes car elles contiennent les prémisses de sa philosophie esthétique. J'y ai ajouté la petite conférence, sous forme de conversation, faite au retour des Etats-Unis, qui donne ses impressions de l'Amérique.

Les poèmes publiés en 1881 ont été ordonnés, suivant l'ordre conçu par Wilde.

En 1908, pour la parution des oeuvres complètes, Robert Ross, son exécuteur littéraire, y avait ajouté quelques poèmes qui ont été, retrouvés depuis sa mort . D'autres figurent encore dans les éditions populaires chez Methuen.

D'autres ajouts ont été faits à l'édition Collins de 1966 dont un poème pour remplir un blanc dans le bas d'une page. On arrivait finalement à un "nonsense" quant à leur ordre. Un universitaire anglais qui avait travaillé pour son doctorat sur une édition critique des poèmes, a essayé de rétablir l'ordre chronologique dans la mesure où il le pouvait alors. J'ai repris, avec son accord, cet ordre chronologique pour la nouvelle édition Collins. Les poèmes ainsi ordonnés permettent de voir l'évolution poétique de Wilde et, en annexe, il y a bien sûr l'ordre thématique conçu à l'origine par lui-même. J'y ai inclus douze autres poèmes que j'ai estimés dans un état d'achèvement suffisant pour figurer dans cette édition. Ils sont pratiquement inédits, à part une édition

restreinte de la Folio Society l'an dernier à Londres. La critique historique a permis d'y relever des fautes de grec, comme par exemple une typographie à l'envers qui figurait dans l'édition de 1966. Vous avez ainsi un aperçu de ce qui va être publié l'an prochain.

Claude Coulon : Monsieur de Langlade va maintenant nous parler de l'édition en cours de la Collection Bouquins.

Jacques de Langlade : C'est un projet avec Guy Schoeller, qui date de plusieurs années. Guy Schoeller est le grand patron de la collection Bouquins. Chez Bouquins, on apporte un soin extrême à la publication.

Merlin Holland a été sollicité pour accorder à Bouquins les droits de traduction de quinze poèmes inédits, publiés chez Collins en 1994, mis à part la publication par Wilde dans *The Woman's World* et *The Pall Mall Gazette*. Je n'ai retenu que ceux qui ont été signés par lui, car en tant que rédacteur en chef, il pouvait superviser un certain nombre d'articles mais on ne pouvait déterminer avec précision ceux dont il était vraiment l'auteur. Si on se réfère à la biographie de Stuart Mason qui fait autorité, la plupart de ces articles comporte un astérisque pour indiquer que c'est d'Oscar Wilde mais peut-être seulement du rédacteur en chef de*The Woman's World*. On y trouvera aussi tout ce qui concerne les grandes querelles, celle à propos du *Portrait de Dorian Gray*, celle à propos de la *Salomé*, tous les articles de presse et surtout les réponses de Wilde qui sont fulgurantes. Elles donnent un aperçu très intéressant et très particulier sur l'extraordinaire talent journalistique d'Oscar Wilde, comme vient de le dire Merlin ; c'était un homme de média, qui s'il était encore là, envahirait la télévision. On y trouve tout sur les contes et sur

la célèbre querelle avec Whistler, moments exceptionnels de la vie culturelle de Londres. Ce qui était échangé entre les deux hommes, les télégrammes, les notes, tout était immédiatement reproduit dans le *Times* et le *Daily Chroniccle*,avec l'accord de Whistler et plus encore de Wilde, les deux ennemis intimes des années 1890.

On y trouvera aussi *The Critic as Artist* de Wilde, remarquable texte critique, pour lequel Whistler l'a accusé de plagiat.

La conférence éblouissante de Whistler, le *Ten O'Clock*, y figure. Wilde l'a critiquée pratiquement le lendemain de sa parution. J'ai retenu aussi la traduction de Stéphane Mallarmé qui est exceptionnelle, un autre chef d'oeuvre.

Tout cela va paraître chez Bouquins en 1997, sans doute en mars ou avril. C'est un délai un peu long mais Gallimard sort aussi son Wilde. Bouquins sortira quelque chose de plus complet, je pense, avec des dossiers pour chaque oeuvre qui vont être très importants.

Claude Coulon : Puis-je demander à Pascal Aquien si l'ordonnancement des oeuvres est chronologique dans la Pleiade, ou s'il y a un autre choix. S'il n'y a pas de dossiers, qu'est-ce qui en fait en revanche le caractère irremplaçable, comme pour chaque Pleiade ?

Pascal Aquien : Effectivement les oeuvres sont présentées chronologiquement y compris les poèmes. Tous les poèmes ne seront pas représentés, ce que je regrette un peu, mais comme il y en a énormément et que beaucoup d'entre eux sont de qualité médiocre, il a fallu faire des choix. Il y a aussi des contraintes éditoriales qui font que le volume ne peut être interminable. Ce sera cependant malgré l'absence de dossiers, une véritable édition critique de grande valeur, extrêmement précieuse,

conforme à la tradition de la Pleiade ; l'appareil critique sera très abondant, les introductions, toutes les introductions intermédiaires sont extrêmement fouillées, ainsi que les notices. Cet énorme travail de présentation, d'élucidation des textes est déjà fait puisque le volume va paraître le 15 mai.

Claude Coulon : Je me suis laissé dire que Marie-Claire Pasquier s'était lancée dans l'aventure, peut-elle nous parler de son intervention sur l'oeuvre de Wilde à paraître dans la Pleiade ?

Marie-Claire Pasquier : Je représente le clan Pleiade puisqu'il y a un autre clan, le clan Bouquins. Nous ne sommes pas en rivalité. Il y a de la place pour tout le monde. Les amoureux de Wilde seront très heureux de voir qu'il est mis à l'honneur. C'est une excellente nouvelle de voir arriver ensemble toutes ces publications.

J'ai été chargée de la présentation du théâtre. Ce que j'ai fait d'un peu personnel, c'est de regarder Wilde à la lumière d'une nouvelle théâtralité. Il est intéressant de voir ce que Artaud et Genet avaient à dire sur la théâtralité. Je trouve que Wilde est un précurseur extraordinaire du double au théâtre. Artaud, qui a écrit *Le Théâtre et son double,* en est le grand spécialiste ainsi que du redoublement des jeux de rôle au théâtre. Genet aussi qui ne connaissait pas forcément Wilde, a dit des choses très proches en particulier des jeux du vrai et du faux, le fait que c'est en jouant faux qu'on dit vrai, que la vérité, comme dit Genet, " peut être fausse à grincer des dents", et que c'est derrière le faux, derrière le masque, qu'on trouve le vrai.

Claude Coulon a évoqué ses souvenirs du TNP. Je profite de mon temps de parole pour évoquer les miens. Le grand moment, c'est ma

rencontre avec Gérard Philipe. Ici même je lui ai serré la main, lorsqu'il venait de jouer le *Prince de Hombourg*. tout le monde ne peut pas dire cela. (Expérience partagée avec une personne dans le public, elle ... à Gennevilliers).

Si on fait jouer le registre de l'émotion ... c'est très émouvant d'entendre ici la voix de Merlin Holland, car Wilde était célèbre pour sa voix qui était remarquable. Tous ceux qui l'ont entendu, étaient sensibles au charme de cette voix, Gide par exemple. Il n'en reste pas de trace puisqu'il n'a pas été enregistré mais c'est peut-être un descendant de Wilde qui nous donne un peu ce qu'ont pu être les intonations, le timbre de la voix de Wilde. Je rêve là dessus et j'ai écouté Monsieur Holland avec beaucoup d'émotion. Par contre, je n'étais pas du tout d'accord avec lui lorsqu'il a parlé du côté superficiel de Wilde, car dans ces jeux de théâtralité, on ne peut pas faire de distinction entre la surface et la profondeur, c'est justement par la surface qu'apparaît, en la renversant, la profondeur. Je ne ferai pas de hiérarchie, contrairement à Monsieur Holland, entre l'aspect superficiel de Wilde et l'autre. Je pense sincèrement que l'homosexualité de Wilde n'était pas un aspect superficiel de sa personnalité. C'était un aspect fondamental.

Merlin Holland : Ce n'était pas une opinion personnelle mais plutôt l'expression de quelque chose dont je me plains depuis très, très longtemps : le regard du public anglophone sur Wilde considéré comme superficiel, au contraire du public français qui l'apprécie depuis une centaine d'années et approfondit sa pensée. Mais il faudra du temps aux pays anglophones pour mesurer la profondeur de sa pensée. La réception de Wilde sur le Continent est très remarquable et nous avons beaucoup à apprendre en Angleterre de la réception qu'il a eue ici.

Claude Coulon : A propos de la participation de Marie-Claire Pasquier à la Pleiade, je dois ajouter immédiatement qu'elle a participé aussi au numéro de L'Avant-Scène où il y a un article d'elle sur *L'Eloge du frivole* à propos de *L'Importance d'être constant*..

Ceci me sert de transition pour parler de L'Avant-Scène. Danièle Dumas, est-il difficile d'éditer et de vendre des pièces séparées de Wilde?

Ce numéro a-t-il eu un grand succès et pourquoi avez-vous choisi d'éditer Wilde aujourd'hui dans L'Avant-Scène ?

Danièle Dumas : Puisque je ne possède pas complètement la langue anglaise, que je n'ai pas de souvenirs, que je n'ai pas d'anecdotes, et que je n'ai fait aucun travail sur Wilde, j'étais donc tout à fait apte, selon l'attitude paradoxale de Wilde, à juger, à participer à cette table ronde et à publier Oscar Wilde. Pour être plus *sérieux*, puisque c'est le titre de la pièce dont L'Avant-Scène avait publié une version précédente adaptée par Jean Anouilh, qui s'intitulait alors *L'Importance d'être aimé* ; cette version ne satisfaisait personne (protestations dans la salle). C'était d'ailleurs une adaptation. Dans la mesure où le rôle de L'Avant-Scène est de publier le théâtre qui se joue, au moment où il se joue, il était tout à fait normal de s'intéresser à cette nouvelle traduction de *L'Importance d'être constant* avec une mise en scène dans un grand théâtre et une distribution éblouissante car le texte de théâtre, même s'il paraît superficiel à la lecture, demande à être joué pour prendre toute sa couleur, toute sa profondeur ; le texte de théâtre est un texte à trous et le trou c'est ce que l'acteur y apporte.

J'ai été très heureuse de publier avant Laffont, avant Gallimard, avant les grands plans d'édition, *L'Importance d'être constant.* Sans pouvoir faire un bilan définitif avant les retours de librairies, on peut

déjà dire que c'est un succès. Le public nous donne raison. Les lecteurs nous donnent toujours raison sur le théâtre anglais. La deuxième livraison de L'Avant-Scène de janvier était Saunders, un autre auteur recherché par le public français. Il n'y a pas d'autres oeuvres de Wilde pour l'instant dans L'Avant-Scène car il n'avait pas été retraduit depuis très longtemps.

Claude Coulon : Donnons la parole à Jean Marc Varaut qui souhaite intervenir sur la traduction d'Anouilh.

Jean-Marc Varaut : Une simple remarque. Anouilh a toujours eu un grand public de spectateurs et a toujours été détesté par les critiques. Je ne pouvais donc pas laisser passer une réflexion sur Anouilh que j'ai par ailleurs bien connu et bien aimé.

Dans un autre ordre d'idées, il y a un siècle et dix mois, commençait la tragédie ; que serait aujourd'hui notre colloque, si Oscar Wilde avait rencontré un autre avocat ou plutôt s'il lui avait été donné un autre conseil ? Ferions-nous aujourd'hui ce colloque-ci ? Oscar Wilde, auteur de superbes comédies, va vivre une tragédie qui du 3 avril au 25 mai 1885 va le conduire à deux années de prison, à la destruction de lui-même et de son oeuvre, tout en nous donnant l'éclosion à la fois d'une des plus belles lettres d'amour qui soient, et de cet extraordinaire poème qu'est *La Ballade de Reading*. Si, à la veille, de cette tragédie, il avait rencontré un autre avocat, la réponse aurait pu être différente ; et permettez à l'avocat que je suis de s'interroger lui-même. Quelle aurait été ma réponse ? Aurais-je été attiré très naturellement par la tentation de m'attaquer à Lord Queensberry, personnage important ? Tout avocat est attiré par l'adversaire. Peut-être que la gloire, la vanité, l'honneur

m'auraient tenté aussi et peut-être que Wilde m'aurait répondu comme il a répondu, nous le savons, à l'avocat qu'il consultait : "Tous ces faits sont faux". Un homme qui cherche à défendre son innocence trouve tout naturellement un avocat pour le défendre. Mais un avocat ne se pose jamais des questions de vérité. Je ne me suis jamais demandé de ma vie, si l'homme qui me consulte, est ce que les juges appellent un innocent ou un coupable ; ce n'est pas ma question. La question est: "Est-ce que l'on va prouver ou non contre vous ce dont on vous accuse ?" Puisque, par une loi approuvée par la reine, des actes impudiques entre adultes en privé étaient soudain devenus des délits; et je crois - je m'en suis entretenu avec Robert Badinter, et nous avons eu le même réflexe confraternel, que nous lui aurions dit " Vous avez raison mais une lettre déposée à un portier, que personne n'a lue, est-ce bien important d'en faire un procès ? Est-ce que Lord Douglas a bien raison de vous inciter à cette vengeance, est-ce que vous n'allez pas déclencher un malheur ?" Nous savons aujourd'hui qu'il a peut être souhaité provoquer ce malheur, mais dans le secret d'un cabinet d'avocat, on peut se demander s'il était raisonnable de faire un procès.

"Est-ce que des procès gagnés ne sont pas des procès perdus ? Est-ce que l'on ne va pas exposer, par le débat, d'autres choses ; est-ce qu'on ne va pas réunir des voyous, des canailles, des stipendiés qui vont être des témoins contre vous. Je ne vous demande pas si vous me dites la vérité ou pas. Je vous dis : est-il prudent de faire ce procès ?"

Et s'il n'avait pas fait ce procès, le premier de cette tragédie en trois actes qui représente la tragédie au sens le plus classique : unité de temps (3 avril -25 mai 1895), unité de lieu (le tribunal criminel d'Old Bailey), unité d'action (un procès, deux procès, trois procès). Mais, en réalité, n'y a-t-il pas eu trois procès en un ?

Il n'y a eu qu'un procès et s'il ne l'avait pas engagé, alors on peut imaginer qu'il aurait continué à écrire des pièces étourdissantes, que la famille royale aurait continué de venir voir, qu'il aurait, parce qu'il était tout jeune (39 ans), produit d'autres oeuvres, d'autres poèmes. Peut-être serait-il aujourd'hui l'équivalent d'un de ces artistes séduisants et presque oubliés.

Nous n'avons pas à nous interroger sur le mieux ou le moins, mais simplement penser que, à cet instant, dans cette consultation par un homme de son avocat, va se nouer une tragédie, la destruction d'une vie, la destruction d'une oeuvre et en même temps l'éclosion de deux oeuvres admirables. Pardonnez à l'avocat de s'être interrogé devant vous sur ce "Kairos" disaient les Grecs, cet instant où tout peut encore changer. Lorsque l'avocat lui demande ce qu'il ne faut jamais demander :

"Je vous demande, gentleman, si ce dont on vous accuse est vrai" et qu'il se lève en disant :"C'est faux". La question n'est plus, "c'est vrai" ou "c'est faux", mais "faut-il" ou " ne faut-il pas faire le procès ?". L'important, c'est de gagner son procès et c'était un mauvais procès.

Applaudissements.

Claude Coulon : Maître, merci de votre éloquence convaincante. Si vous aviez été l'avocat consulté, si Wilde vous avait dit, je veux maintenir l'idée du procès, qu'auriez vous fait ?

Jean-Marc Varaut : Ma pauvre parole est à celui qui la demande et j'aurais fait le procès parce que c'était sa volonté. Je n'aurais pas eu les qualités admirables de celui qui a été son avocat et auquel je pense toujours avec une véritable émotion confraternelle, par cette "sympathie" au sens grec, qui veut dire "souffrir avec", exposé comme il l'a été au

premier procès, à la découverte de ce qui s'est petit à petit découvert et qui lui écrit après : "Bien entendu, je suis à votre disposition mais je ne vous demanderai pas d'honoraires". Il a été jusqu'au bout son avocat, c'est à dire l'homme qui est le plus près de l'homme qu'il défend, et qui se devait d'être, ce qu'on ne pouvait pas être avec Wilde, celui qui libère.

Qu'est-ce qu'un avocat ? C'est celui qui libère l'homme qu'il défend, des paroles qui sont en lui, qui lui permet de les exprimer ou les exprime pour lui. Mais on n'a pas à libérer Oscar Wilde.

C'est vrai que, si j'avais été son avocat ... Il n'y a pas de plus grand honneur, que d'être auprès de l'homme accusé injustement, par une société injuste, parce qu'il va l'être par la jalousie un peu abjecte du public, par cette lâcheté et cette complaisance des journalistes qui, soudain, après l'avoir adulé, vont se déchaîner contre lui et parce qu'il va l'être aussi par cette classe qui compose le jury, qui depuis cent ans n'a toujours pas vu, comme le dit si bien, Merlin Holland, la véritable grandeur de son oeuvre et ne considère que son oeuvre théâtrale. Il a été à ce moment là, celui qui va, comme Oedipe, aveugle et clairvoyant, vers son malheur, et que l'on va juger et condamner pour les centaines d'autres qui, avec des complaisances, vont éviter toutes les conséquences de leurs actes. Il est le "bouc émissaire" d'un procès fondamentalement injuste. Ah quel honneur de défendre un homme injustement poursuivi, au sens de la justice, bien sûr, et pas de la légalité !

Danièle Dumas : Nous avons été un peu choqués d'entendre que la question de la vérité ne se pose pas pour un avocat. Est-ce qu'un avocat tire plus d'honneur de défendre un homme, comme vous l'avez dit à la fin, injustement accusé, ou est-ce que cela lui est égal, une fois qu'il a un

client ? C'est son client, justement ou injustement, il le défendra de toute façon.

Jean-Marc Varaut : C'est une "bonne" question et la réponse est difficile. Je me suis mal exprimé. Je veux dire qu'effectivement, il y a des hommes dont la fonction, la plus difficile qui soit dans une société, est de juger leurs contemporains, leurs semblables. Il faut arriver à s'abstraire de soi-même, à prendre ses distances avec ses habitudes, ses traditions, ses sentiments, son entourage, pour juger, et les jurés populaires le font généralement avec une admirable conscience. L'avocat, du moins comme je conçois ma fonction, n'est pas l'auxiliaire du mensonge ; je n'ai jamais défendu le crime, ou le délit, j'ai défendu celui que l'on appelle un "criminel" et un "délinquant", face à ceux qui jugent pour faire comprendre. Comme dit un personnage de Malraux : "hâtons-nous de juger avant de comprendre car si on comprenait, on ne pourrait plus juger". De par ma fonction, face à un procureur qui, lui, va représenter les intérêts de la société, de l'Etat et de la loi - heureusement qu'il est là - je vais essayer de libérer une personne de la parole qui est en elle, de faire comprendre, de faire en sorte que celui qui juge, pris entre la parole qui accuse et celle qui fait comprendre, puisse rendre son jugement. Ah, comme j'aimerais avoir l'immense honneur, précisément, aujourd'hui, hier, ou un jour, de plaider pour Oscar Wilde, devant ses juges.

La question n'est pas en effet de la Vérité, de "sa" vérité toute relative, cela, c'est l'affaire du juge. Pour moi la question est : "Qui était Oscar Wilde ? Qu'avait-il fait ?" Ce que l'on pouvait en comprendre, ce que l'on devait en juger, ce que l'on pouvait prouver contre lui. Voilà la différence de ma fonction.

Danièle Dumas : Oscar Wilde n'aurait pas eu son talent d'écrivain, l'auriez-vous défendu avec le même coeur ?

Jean-Marc Varaut : Il n'y a pas, Madame, de dernier des hommes et l'honneur de défendre Oscar Wilde ne m'aurait jamais empêché de tenir ma place d'honneur auprès de celui contre lequel généralement toute l'opinion se déchaîne. Précisément, c'est à ce moment là que je suis un avocat, quand tout le monde est en désaccord avec moi.

A l'époque, il y a cent ans et dix mois, l'opinion n'était pas favorable. Ce serait si facile de défendre celui qui va entrer dans la collection Bouquins et dans la Pleiade.

Claude Coulon : Jean-Marc Varaut vient de faire une plaidoirie, non devant des juges mais devant un public, et il est en train de gagner le procès d'Oscar Wilde, bien longtemps après. S'il avait eu à défendre Oscar Wilde, aurait-il fait intervenir une grande idée ou un grand argument, qui n'a pas été utilisé lors du véritable procès ? Aurait-il eu recours à un argument non utilisé à ce moment là ?

Jean-Marc Varaut : La nuit prochaine, je vais m'interroger sur votre question et j'aurais peut être la réponse demain, car je n'ai été que le chroniqueur judiciaire d'un procès et je me suis surtout interrogé sur ce qui me parait très important, parce que je le constate obscurément, chez d'autres hommes, chez d'autres femmes, et en d'autres circonstances, à savoir qu' Oscar Wilde a voulu son procès. Il a voulu, même s'il y a été forcé par Lord Douglas, introduire cette procédure. Il aurait pu l'interrompre. Il ne l'a pas fait. Il aurait pu gagner Paris, comme le président s'y attendait entre le premier et le deuxième

jugement, et il ne l'a pas fait. Personne n'aurait été scandalisé qu'il fasse comme tout le monde, qu'il aille à Paris, car il n'y a pas en droit anglais de jugement par défaut ou par contumace, ce qui est une grande différence avec notre droit. Il a voulu ce premier procès et ce deuxième procès et il a attendu le troisième, comme s'il avait eu besoin de se décharger au plus haut de sa gloire de cette culpabilité profonde qui l'habitait comme elle nous habite tous. C'est une question que seul Robert Merle a pu traiter avec délicatesse et complexité. Dans toute audience pénale, je constate que celui qui est condamné n'est jamais satisfait, mais qu'il est libéré par la condamnation, du fait d'avoir été poursuivi. Qu'on se libère soi-même, car nous sommes coupables, profondément, de quelque chose, qui nous accompagne depuis l'origine, que nous soyons ou non vraiment coupables, Freud l'a admirablement dit de ceux qui se rendent coupables pour se libérer de leurs sentiments de culpabilité. Il est allé aveugle et clairvoyant vers la décision. Et c'eût été une manière d'aborder le procès, d'aller devant les juges, en leur disant qu'il ne fallait pas le condamner, même si son comportement appelait à la condamnation, même si ses provocations, ses attitudes et ses réparties semblaient provoquer cette classe moyenne qui composait le jury, car il semblait vouloir une condamnation dont en même temps il se défendait. Mais il aurait fallu connaître Freud que l'on ne connaissait pas encore. Il ne fallait pas le condamner, même si son comportement appelait à la condamnation.

Il a amené Carson, dans son contre-interrogatoire, véritable chef-d'oeuvre encore enseigné aujourd'hui, cent ans après, dans les écoles d'avocats en Angleterre, à se contredire. Or un homme que l'on défend ne doit pas avoir de talent, le talent provoque les juges. Il eût fallu entraîner les juges à une sympathie pour Oscar Wilde, qui était contraire

à son propre comportement. Il avait du génie à l'audience. Il fallait y mettre autre chose que du génie. Il eût peut- être fallu un avocat modeste avec simplement de la conviction et de la sympathie mais nous pourrions refaire éternellement le procès. Il a été gagné aujourd'hui. Il a été perdu il y a cent ans.

Merlin Holland : Une partie du procès était fondée sur l'autopunition. Pourquoi n'a-t-il pas fui entre les deux procès ? J'ai repéré une dizaine de clés dont peut-être la déraison."Je trébuchais comme un boeuf sous le harnais. Je n'étais plus capitaine de mon âme".

Il était éperdument amoureux du jeune homme qu'était Douglas. Il faisait la faveur à son amant de poursuivre son père, Lord Queensberry. Il ne faut pas oublier le côté émotionnel. C'était un homme aveugle à la raison.- "Mon écriture c'était mon art, toute autre passion à côté de mon art était de l'eau de marais à côté du vin rouge".

Aurait-il fait ce procès, s'il avait su, qu' à part le *De Profundis* écrit en prison et *La Ballade de Reading,* il n'allait plus créer ?

Jean-Marc Varaut : C'est vrai que j'ai été simpliste. On pourrait faire des recherches importantes sur le thème, pourquoi n'est-il pas parti ? Parce qu'il a eu une sorte d'héroïsme de l'amour. Un geste, c'est un moment d'honneur ; même s'il y a la brillance de la répartie, la volonté de l'emporter et de gagner, il y a plus encore. C'est un duel de XIIIème siècle, c'est une de ces grandes batailles féodales, c'est un grand geste d'amour. Il va aller jusqu'au bout ; mais s'il avait su qu'il serait condamné par ses jurés au maximum de la loi, deux ans, qu'il ferait la totalité de sa peine (ce qui est incompréhensible, maintenant avec la différence entre peines prononcées et peines exécutées), et que cette peine

dans ces trois prisons allait le détruire au point où il a été détruit, aurait-il entrepris le premier procès? Aurait-il eu cette attitude s'il avait su ? Mais personne ne sait jamais le destin qui l'attend ; son destin c'est la destruction par la prison. C'est ce qu'il faudrait rappeler à propos de nos réformes pénitentiaires ; la prison en 1996 même si elle n'est plus celle de 1896, n'en est pas tellement éloignée. On continue à y entrer pour en sortir détruit. A sa sortie de prison, il écrit pour le *Daily Chronicle* deux admirables lettres qui prouvent qu'il n'est pas sorti pour oublier mais pour devenir admirablement et avec utilité, puiqu'on a réformé la loi grâce à lui et à cause de lui, l'avocat des malheureux dont il avait partagé le triste sort. Or, celui qui est l'auteur de *L'Importance d'être constant,* a été l'avocat du malheur avec un courage que je trouve exceptionnel, car il allait à l'encontre de l'opinion commune. En Angleterre ce n'est pas comme en France où généralement on est condamné à vie par l'opinion. L'ostracisme de la société anglaise n'était peut-être pas éternel. Et que fait-il ? Il se bat contre les prisons. Il y a là une grandeur morale qui fait aussi, selon le titre de notre colloque, l'actualité d'un Oscar Wilde aujourd'hui.

Merlin Holland : Il a écrit avec amertume à Frank Harris après sa sortie de prison. "Tu sais, Frank, on n'a jamais de reçu pour son passé".

En prison, il a écrit dans *De Profundis* : "La faute la plus grave de la société, c'est, après s'être donné la permission de punir les hommes et de les mettre en prison, de les abandonner". Le devoir de la société ne commence pas au moment où un homme va en prison mais au moment où il en sort. C'est une vue extraordinaire pour une époque où il n'était pas question, comme aujourd'hui, de la réhabilition du prisonnier.

Jean-Marc Varaut : Prodigieux. Il a su prophétiquement que lorsque la porte de la prison de Reading s'ouvrirait, les portes de la société se fermeraient sur lui et qu'il passerait d'une prison à une autre.

Un intervenant : C'est bien parce que la société anglaise n'avait pas pardonné que sa famille a été obligée de changer de nom, jusqu'à aujourd'hui ! (rires).

Merlin Holland : A la mise en place du vitrail de Westminster Abbey dans le "Poets' corner", le Dean a précisé que ce n'était ni une célébration de l'Etat, ni de l'Eglise, mais la célébration séculaire réservée aux poètes. Ce n'était pas une manière pour la société de dire que tout était oublié, car il y a encore une partie de celle-ci qui lui en veut toujours.

Question de Danièle Dumas à Jean-Marc Varaut :

La première question par laquelle, vous avez ouvert le débat est celle-ci : "Est-ce que nous serions là aujourd'hui, s'il n'y avait pas eu de procès Wilde ?"

Oui je crois que nous serions là car il y a une oeuvre Wilde, qui est importante même s'il n'y avait pas eu de procès Wilde, même s'il n'avait pas été mis à l'écart de la société anglaise, même s'il n'avait pas eu de difficultés en France à faire accepter ses pièces. Nous serions là parce que c'est une oeuvre qui compte.

Jean-Marc Varaut : Je suis persuadé que d'une certaine manière, il aurait rencontré la tragédie car il la voulait profondément.

Jacques de Langlade à Jean-Marc Varaut : Pour en finir avec le procès. Il y a plusieurs choses qui m'ont toujours surpris. La première, c'est qu'Oscar Wilde n'avait pas de sentiment de culpabilité. C'est visible lorsqu'il fait cette déclaration aux jurés, choisis spécialement dans la classe moyenne : "l'amour qui n'ose pas dire son nom". Deuxièmement, il fallait que le témoignage des témoins à charge, soit confirmé. Il ne l'a pas été.

Il manque enfin le témoignage de Bosie Douglas. Le Premier Ministre Gladstone et la Reine Victoria elle-même, étaient compromis par les lettres d'injures de Queensberry.

Le Président du Tribunal a demandé au Président du Jury, si, compte tenu des lettres d'Oscar Wilde à Bosie Douglas, qui font l'objet de ce procès, celui-ci a été appelé comme témoin ? La réponse est non. Pourquoi ? Le texte de Wilde "L'amour qui n'ose pas dire son nom", me paraît clair. Ce texte admirable, complètement improvisé dans des circonstances difficiles, montre que le procès est truqué. C'est aujourd'hui le centenaire de deux faux procès. Il y a dans l'affaire Dreyfus un dossier caché et dans le procès d'Oscar Wilde un dossier qu'on n'ouvre pas. Il y a une complicité et une complaisance générale. Mais cent ans après, les choses ne sont pas très différentes.

Merlin Holland : Le dossier principal du Procureur général qui devrait être aux Archives nationales, ne l'est pas et on ne sait où il est. Il y a un autre document aussi important, déposé aux Archives nationales depuis cinq ou six ans. C'est l'avis du Conseiller du Procureur Général. On lui avait demandé pourquoi Alfred Douglas n'était pas poursuivi ? Sa réponse est : "il n'y a pas de preuves contre Douglas et s'il y avait la possibilité de rassembler les deux procès en un et que Douglas ne soit pas

reconnu coupable, cela influerait sur le cas de Wilde car autant qu'on puisse préjuger de l'avenir, Douglas, un Lord, ne serait pas poursuivi à cause de son rang dans la société. Il vaut mieux dans ce cas, ne pas intenter de procès contre lui car cela va nuire à notre procès".

Jacques de Langlade : Oui mais le Président du Tribunal a dit exactement l'inverse à Carson, l'avocat qui plaidait pour Queensberry : "Il ne faut pas qu'on croit que si on ne convoque pas Douglas c'est parce qu'on a peur des conséquences ". Il ne faut pas oublier que le Procureur général Lockwood était l'oncle par alliance de Schwabe, qui était un des petits complices, "panthères" d'Oscar Wilde. Tout était truqué.

Pascal Aquien : Il y a un élément tout à fait politique dans cette affaire. Le fils ainé de Queensberry était en effet l'amant du Premier Ministre. Il s'est d'ailleurs suicidé plus tard et le Marquis de Queensberry, père d'Alfred Douglas, a menacé de faire un très grand scandale politique ; si le procès d'Oscar Wilde n'avait pas eu lieu, il aurait révélé le pot aux roses, et compromis toute la classe politique anglaise y compris le Premier Ministre.

Jean-Marc Varaut : Pourtant Lord Gladstone avait dit un mot admirable, qui aujourd'hui n'est pas du tout le droit français : "La vie privée d'un homme public est publique".

Jacques de Langlade : Mais Gladstone était très puritain.

Claude Coulon : Nous pourrions peut-être interroger Jacques de Langlade, vice-président des Amis de Wilde : "Est-ce que cette part du

malheur, cette aura de poète foudroyé et d'homme de théâtre aimable, subitement coupé de ses racines, jeté en prison et qui ensuite ne pourra plus écrire ses admirables pièces, est-ce que cela n'est pas à la base d'une grande partie de l'admiration que tous les amis de Wilde ont aujourd'hui pour lui ?

Jacques de Langlade : Oui probablement et surtout en France où les Français sont plus habitués à ces dérèglements chez leurs écrivains. Les réactions des écrivains français d'ailleurs le montrent ; elles sont très typiques de l'opinion française. Je ne suis pas convaincu qu'il y ait chez les Français ce sentiment de pitié qu'on peut éprouver, le cas échéant, pour un Jean Genet, un François Villon ou un Paul Verlaine dont Maître Varaut a parlé dans un livre précédent.

Il me semble que, dès l'arrivée de Wilde en France, c'est à dire en 1891, les Français ont dépassé ce problème d'homosexualité wildienne. Il n'y a eu qu'André Gide, pour s'en inquiéter. L'admiration que Gide portait à Oscar Wilde était telle qu'il s'est caché un peu en 1894 quand l'affaire a explosé; c'est sa femme qui lui envoyait les coupures de presse. Les autres écrivains comme Jules Renard, Malraux, Jean Lorrain, comme tous les Français ont lu *the Picture of Dorian Gray* et pour eux Wilde incarne Dorian Gray.

Le mouvement actuel est lié au fait que la jeunesse depuis les années 75-80 prend une position dans le droit fil de ce que dit Oscar Wilde.

Il dit en effet qu'il n'y a rien de tel que la jeunesse et les jeunes adoptent totalement cette référence wildienne en oubliant qu'il est gravement puni à la fin. A l'Association, on n'a pas le sentiment, qu'il soit tenu rigueur à Oscar Wilde de son homosexualité parce qu'on est conscient que le procès était complètement truqué.

Emmanuel Vernadakis : Dans ce cas comment expliquez-vous que tout de suite après la condamnation de Wilde, personne n'ait voulu signer la pétition en sa faveur ? Lorsqu'on a posé la question à Victorien Sardou, il a répondu qu'il voulait bien signer en sa qualité de Président de la Société Protectrice des Animaux.

Jacques de Langlade : C'était François Coppée. Ce qui n'est guère mieux. J'ai tendance à penser que beaucoup auraient signé s'il n'y avait pas eu l'incident malheureux provoqué par le journaliste Henry Bauër qui a remué tellement d'air qu'Edmond de Goncourt a dit : "Désolé, nous aurions bien voulu signer mais avec un tel ramdam dans l'opinion publique, nous ne pouvons pas le faire". Il y a aussi la pétition de Stuart Merrill en Angleterre qui n'a été signée que par un seul écrivain, Yeats, sauf erreur.

Emmanuel Vernadakis : Oui mais en Angleterre, cela se comprend.

Jacques de Langlade : Oui et non. C'est la même chose. En France, il y a eu cette espèce de retrait et, je vous l'accorde beaucoup de lâcheté. Jean Lorrain était le seul à avoir fait un article magnifique au moment de la mort d'Oscar Wilde en 1900. Il l'a appelé *Convoi de victime*.s De la part de Jean Lorrain c'était assez hardi de prendre une telle position. Zola a dit : "Veut-on profiter de notre nom ?" Goncourt a dit : "C'est impossible, après l'article de fou écrit par Bauër". Stuart Merrill était moitié américain, moitié français et les Français se méfient des étrangers.

Claude Coulon à Merlin Holland : Aujourd'hui en Angleterre, Oscar Wilde est-il un écrivain qui sent le soufre ?

Merlin Holland : Je ne crois pas mais c'était bien l'expression qui a été utilisée dans la publication des procès d'Oscar Wilde, faite anonymement en 1912 "pour disperser cette nuée d'obscurités qui entourent Wilde".

"Cette nuée d'obscurités" a bien duré jusqu'aux années cinquante. Les deux livres qu'avait écrits mon père, dont l'un portait sur son enfance, *Fils d'Oscar Wilde*, étaient écrits sans mentionner une seule fois le terme d'homosexualité et à la mort de mon père au début du mois d'octobre 1967, celle-ci était toujours illégale en Angleterre. Donc l'odeur de soufre existait encore, au moins jusqu'à la publication des lettres.

Il y a d'ailleurs une très belle lettre de Rebecca West, grande amie de mon père, à celui-ci au moment de leur publication. Je l'ai toujours chez moi et je vous la cite de mémoire..

Il est bien connu qu'elle était un peu équivoque avec les homosexuels :"Ce livre m'a affectée d'une façon que je ne croyais pas possible. C'était un homme d'une extrême sensibilité et pas seulement homosexuelle. C'est une sorte de cousin de Phèdre. Il a subi le sort des dieux".

Mon père et ma mère étaient inquiets à l'époque de la publication de ces lettres qui montraient ouvertement l'homosexualité de Wilde, et de l'effet qu'elles pourraient avoir sur moi. J'avais alors quinze ans. "Or," ajoute Rebecca West, "c'est très bien qu'elles soient publiées maintenant par un éditeur responsable, en l'occurrence Rupert Hart Davis, au lieu d'être publiées au fur et à mesure par les vautours de l'édition. Je suis persuadée que Merlin va bientôt se lasser de cette histoire. C'est à votre

père (Oscar Wilde) que je pense avec une sympathie toute particulière car il n'a pas pu savoir que ces lettres seraient un jour lues par tout le monde. Comme c'est dommage pour un écrivain ! "

Claude Coulon : Est-ce que la famille n'a pas été profondément affectée, non seulement par le procès mais par l'homosexualité de Wilde ? Est-ce qu'il n'y a pas eu de cassure définitive dans la famille ? Est-ce que le fils n'a pas réagi à l'homosexualité du père ? Est-ce qu'il n'y a pas eu un clivage, à partir du moment où le procès a fait éclater cela ?

Merlin Holland : Oui, bien entendu. Au risque de répéter ce que certaines personnes ici savent déjà, je le cite brièvement : Constance sa femme est restée jusqu'à la fin du deuxième ou troisième procès, lorqu'il a été condamné. Elle a envoyé leurs deux fils en Suisse. Puis elle les a suivis ; au bout de deux ou trois mois l'hôtelier l'a mise à la porte parce qu'elle portait le nom de Wilde et que c'était mauvais pour ses clients anglais. Ils n'aimaient pas être sous le même toit que la femme d'Oscar Wilde. Son fils aîné, Cyril, mon oncle, plus âgé que mon père, était à l'aube de la sexualité . Mon père a cru longtemps que son père était un escroc. Mais Cyril a bien su ce qui s'était produit. Il a passé une grande partie de son adolescence et de sa vie d'adulte, à essayer, il le dit dans une lettre à mon père, plus tard, juste avant la première guerre "d'enlever cette tache sur l'histoire de la famille, cette tache odieuse sur notre nom ; je ne voulais pas qu'on dise de moi que j'étais esthète ou homme de sensibilité". Il a donc été militaire. Il est parti pour l'Inde.

Il a tout fait pour revenir en Europe combattre les Allemands pendant la première guerre mondiale, et il a été tué. Pour Cyril qui

"voulait se montrer un homme" ce fut une suite de tragédies psychologiques . Dans ce sens, la vie de mon père et celle de mon oncle ont divergé à partir d'avril 1895, Cyril est parti de son côté et mon père du sien.

Claude Coulon : Votre père vous a-t-il parlé de son père et a-t-il porté des jugements devant vous ?

Merlin Holland : Mon père mit les souvenirs de son père noir sur blanc dans son livre *Fils d'Oscar Wilde*. A l'âge de quinze ans, je me baladais avec lui le matin de bonne heure, un jour en été à six heures du matin; c'était en 1961 à Chelsea où nous avions la maison familiale dans Tite Street. Il nous a montré les endroits où il avait vécu étant enfant mais il me parlait très, très peu de son père; c'était toujours pour lui une cause de peine bien que l'écriture lui ait apporté une guérison cathartique. Son livre a été publié en 1954, lorsque j'avais neuf ans. Il me l'a donné lorsque j'ai eu quinze ans avec cette dédicace qu'il avait inscrite le jour de la publication : "A mon fils, ce livre qu'il doit lire".

Jacques de Langlade : Robert Merle qui a bien connu Vyvyan, le père de Merlin, m'a toujours dit qu'il avait horriblement souffert de cette opprobre infligée par l'Angleterre à la suite de la condamnation et de la vie effrayante de sa mère Constance. Elle a été admirable pour son mari, qu'elle allait voir à la prison de Reading. On connaît les incidents. Roger Peyrefitte en a parlé dans *L'Exilé de Capri*. En 1897 lorsque Wilde était avec Douglas en Italie, il devait fuir en permanence devant les Anglais qui le pourchassaient.

Claude Coulon : Je finirais la torture avec vous si vous le voulez bien.

Merlin Holland : Oui je vais vous citer encore quelque chose, qui lie les remarques de Jean-Marc Varaut et celles de Jacques de Langlade. La question de pardonner à Wilde a été soulevée par le groupe "Outrage" en Angleterre, il y a quelques années.

La télévision m'a demandé si j'étais opposé au pardon à Oscar Wilde. J'ai répondu que ce n'était pas du tout le moment de lui pardonner. Ce serait une gifle de lui pardonner maintenant. Tout ce qu'il a souffert est dans le passé. C'est l'histoire. De plus, si jamais on lui pardonnait, je serais le premier à intenter un procès à l'Etat pour les pertes de fonds !

(rires)

Claude Coulon : Je termine ces souvenirs personnels consacrés à l'homme Wilde par une dernière question : Puis-je vous demander quelles sont en général les réactions des gens en Angleterre depuis les amis proches jusqu'aux inconnus qui découvrent qui vous êtes, votre nom ne le dit pas forcément : "Ah tiens c'est le petit-fils d'Oscar Wilde?"

Merlin Holland : Vous connaissez le poème de Coleridge, *The Rime of the Ancient Mariner* ". Je me sens un peu comme l'Ancient Mariner. Lorsque l'an dernier j'ai été invité aux Etats-Unis à donner une conférence sur *The Ballad of Reading Gaol* et la suite de la vie de Wilde après son élargissement de prison, je me présentais à l'Immigration de New York pour avoir un visa.

La personne de l'Immigration m'a demandé

- "Vous gagnez de l'argent ?"
- "Oui, comme conférencier".
Elle a voulu continuer la conversation car il n'y avait personne derrière moi.
-"Sur quoi ? "
-"Oscar Wilde".
- "Ah vous le connaissez ?"
- "Forcément, je suis son petit fils".
- "Si je vous posais la même question qu'on lui posa dans les mêmes circonstances "qu'avez-vous à déclarer, que répondriez-vous ?"
- "Rien, comme un albatros".

Claude Coulon : Je passe la parole au public sur la vie de Wilde, le poète sulfureux, sa vie, les réactions des Français.

Un intervenant : Je voudrais connaître les réactions au procès des milieux intellectuels à Paris et même à Londres et à Dublin, parce que c'est une époque, la fin du XIXème siècle et le début du XXème où les intellectuels jouent un rôle moral. On pense notamment à Zola. Quelles ont été les réactions à Dublin, des écrivains irlandais ? On a parlé ici de Yeats, George Bernard Shaw, Wells ou d'un écrivain comme Henry James, comment ont-ils réagi?.....(silence)

L'intervenant : Ce silence est révélateur.

Merlin Holland : Il manque Terry Eagleton pour répondre. Il ferait une réponse parfaitement informée. Je vais essayer de répondre. Pour les écrivains irlandais, connus à l'époque, c'était le tout début de la

renaissance celtique. La plupart étaient à Dublin et se taisaient, considérant que c'était bien mérité pour Wilde. Il n'y avait qu'un seul journal qui avait de la sympathie pour lui, qui disait que ce procès n'aurait jamais dû avoir lieu. C'était par ailleurs une année d'élections en Angleterre. Elles devaient avoir lieu en juin ou juillet. Maintenant, en pareil cas, le gouvernement aurait réduit les impôts. A l'époque le procès permettait de montrer, selon l'expression anglaise, que le gouvernement "avait des dents" pour attaquer et criminaliser l'homosexualité. D'autant qu'en 1889 il y avait eu le scandale homosexuel de Cleveland Street, dont les principaux protagonistes s'étaient échappés parce que le gouvernement avait tardé à les arrêter. Le procès de Wilde n'en était que plus nécessaire, cette année-là. Ils ont donc "crucifié" Wilde. Après c'en était fait. A ma connaissance, il n'y a eu pratiquement pas de protestations, notamment très peu dans la presse. Qu'en pensez-vous, Jacques ?

Jacques de Langlade : De toute façon, il ne faut pas oublier que ces écrivains dont vous parlez, que ce soit Yeats, Synge ou Bernard Shaw, étaient justement irlandais. Oscar Wilde, qui l'était, aggravait le problème irlandais. Bernard Shaw a fait l'impossible pour empêcher Oscar Wilde d'intenter le premier procès contre le Marquis de Queensberry. Yeats a écrit un très beau livre intitulé *Le frémissement du voile,* où il parle beaucoup d'Oscar Wilde mais comme le dit Merlin, ces écrivains étaient beaucoup plus à Dublin, qu'ils n'étaient à Londres. Ils avaient en quelque sorte une double appartenance. Bernard Shaw connaissait très bien Wilde. Quand il est arrivé à Londres, il a vécu pendant dix ans chez Speranza Francesca Jane, la mère d'Oscar Wilde.

Claude Coulon : La seconde partie de notre table ronde sera consacrée à l'oeuvre, y compris au problème de la traduction.

Quel est le contexte théâtral, au moment où les oeuvres de Wilde paraissent à Londres ? Qu'est-ce qui a du succès à l'époque et comment peut-on expliquer cette irruption de Wilde dans un théâtre si différent du sien ?

Emmanual Vernadakis : Très schématiquement, nous avons d'un côté les pièces d'Ibsen, traduites qui ont un certain succès. De l'autre, il y a les mélodrames, plus quelconques, mais qui sont aussi des pièces à succès. La pièce bien faite est toujours très prisée. Donc Wilde vient prendre ce qu'il trouve, le mélodrame d'un côté et de l'autre les données des pièces conçues par Ibsen. Il façonne tout cela à sa manière et présente quelque chose de tout à fait nouveau. C'est la première fois qu'on voit en Angleterre depuis très, très longtemps des salles combles pour une pièce composée par un anglophone. Les autres pièces avaient un succès très moyen et à partir du moment où Wilde a fait jouer *Lady Windermere's Fan*, le théâtre anglais a connu un renouveau.

Claude Coulon : Au moment où Wilde apparaît, est-ce que le théâtre à Londres est un phénomène social réservé à une certaine classe, la haute bourgeoisie, l'aristocratie, est-ce un phénomène populaire ou est-ce qu'il y a un mélange des deux?

Emmanuel Vernadakis : Je pense que la haute société, l'artistocratie en particulier, commence précisément à ce moment là, autour des années quatre vingt dix, à reprendre goût au théâtre. Auparavant l'Opéra et les pièces musicales étaient beaucoup plus prisés.

Hélène Catsiapis : Dans un livre intitulé *Lost Theatres of London*, de Raymond Mander et Joe Mitchenson, on voit des gravures, montrant la variété de public en fonction des places. C'est très amusant de voir les vêtements portés par les spectateurs aux "stalls", c'est à dire à l'orchestre, et à la corbeille au "Royal Circle". Les spectateurs y sont très élégants, ce qui n'est pas le cas aux gradins élevés; puis plus on monte, plus les classes sociales sont différentes, de plus en plus pauvres. Tout à fait en haut, au paradis, il y avait ce qu'on appelait "the gallery boys" qui allaient là pour s'amuser et chahuter. Il est très intéressant de voir que pendant la Guerre de 14, quand les hommes étaient au front et que le théâtre continuait à jouer, ces "gallery boys" sont devenus des "gallery girls".

On voit dans les gravures du livre de Mander et Mitchenson tout un public populaire qui était en haut, alors que les places du bas étaient réservées aux spectateurs fortunés. Ainsi le même spectacle était vu par les différentes classes de la société.

Marie-Claire Pasquier : Si on lit *Le Portrait de Dorian Gray,* on trouve un exemple de théâtre populaire, quand Dorian tombe dans un quartier malfamé de Londres sur un théâtre mal éclairé où les acteurs sont presque tous ridicules et découvre cette perle au milieu du fumier, une fille qui joue merveilleusement jusqu'au moment où elle tombe amoureuse et ne peut plus jouer. C'est un exemple de théâtre populaire où, paradoxalement, c'est Shakespeare que l'on joue. Je voudrais simplement ajouter que le grand rival de Wilde était justement Bernard Shaw qui, lui, était du côté du théâtre engagé, du théâtre politique et naturellement tributaire d'Ibsen alors que précisément Wilde y tournait le dos. Et puis il y a Henry James qu'on a mentionné tout à l'heure, qui, américain à Londres, s'est essayé au théâtre avec des idées théoriques

géniales sur le théâtre, et qu'il a appliquées aussi dans ses oeuvres romanesques. Il a connu un four épouvantable lorsqu'il a essayé " de monter à Londres une pièce intitulée *Guy Domville.* C'est grâce à ce four qu'Oscar Wilde a pu avoir deux ou trois pièces jouées en même temps parce qu'il a fallu remplacer au pied levé le spectacle qui avait tourné court.

Claude Coulon : Nous sommes toujours surpris quand nous aimons, la comédie, dite légère, de Wilde, de la part de mélo qui entre dans l'intrigue. N'y avait-il pas une grande vogue du mélodrame et le mélodrame n'était-il pas le genre populaire par excellence à Londres à l'époque ?

Marie-Claire Pasquier : Il y avait l'influence du théâtre français. Il ne faut pas oublier que les pièces françaises se jouaient et, Robert Merle a très bien montré l'énorme influence des pièces de Dumas fils, *Le Demi-Monde*, *Le Père prodigue* ..... sur Wilde. Wilde avait lu tout le théâtre français de l'époque et s'était fait un répertoire des situations classiques ou conventionnelles de ce théâtre. C'est une des influences.

Claude Coulon : Je voudrais maintenant que l'on parle un peu de l'oeuvre elle-même, en classant les pièces sous deux ou trois rubriques ou catégories. La première, et là, je vais me tourner vers Emmanuel Verdanakis car il a écrit un article dessus. C'est *Salomé,* l'oeuvre tout à fait étonnante au sein de ce théâtre et qui à mon avis détonne dans cette oeuvre car elle implique un grand nombre de points de départ dans des sens différents. Emmanuel Verdanakis voudrait-il justifier la présence de *Salomé* dans le Corpus de Wilde ?

Emmanuel Verdanakis : C'est une pièce qu'étrangement les Anglais ne voulaient pas intégrer dans le Corpus du théâtre anglais. Aussi drôle que cela puisse paraître, dans les collections disponibles, on mentionne *Salomé* avec un astérisque en disant "cette pièce étant écrite en français ne peut pas figurer dans ce recueil" ou "on ne parlera pas de cette pièce". C'est intéressant de voir que Wilde était perçu par les Anglais comme quelqu'un qui les avait trahis d'une certaine manière, en ayant composé dans une autre langue. Mais il était perçu aussi comme l'ambassadeur de la culture française. Cette pièce présente plusieurs particularités, plusieurs pôles d'intérêt. Comme toutes les pièces de Wilde évidemment, elle est fondée sur la notion d' opposition, opposition entre hébraïsme et hellénisme mais aussi, comme l'ont dit très bien Richard Ellman, Pater et Ruskin, l'opposition de ces idéologies représentées par les deux personnages principaux de la pièce, Salomé pour Pater et Jokanaan pour Ruskin. Bref il y a de nombreuses oppositions à la base de la pièce et qui aboutissent à une destruction complète de l'univers mythique qu'Oscar Wilde aurait voulu créer à partir des oppositions. Il me semble que l'idéal de Wilde consisterait à réunir des contraires, pour former une entité à partir d'eux, chacun gardant toutefois son unité et les propriétés qui lui sont propres.

Claude Coulon : L'image que l'on tire de la femme à partir de *Salomé* est quand même quelque chose de tout à fait surprenant. Cette image se répète-t-elle dans le reste de l'oeuvre de Wilde ? Ou est-elle unique à *Salomé* ?

Emmanuel Verdanakis : Je ne pense pas que ce soit vraiment l'image de la femme. C'est peut-être un travesti. C'est autre chose. Je ne

sais pas exactement ce que c'est, mais je ne pense pas que ce soit vraiment une femme. Une des sources de Wilde pour composer *Salomé* est l'Evangile selon Salomé ou l'Evangile des Egyptiens, texte apocryphe alexandrin dans lequel l'interlocuteur de Jésus est une dénommée Salomé dont on ne sait pas si c'est la même que celle des autres Evangiles ou si c'est une autre. Elle pose à Jésus des questions. Jésus lui répond et à un moment, elle lui pose la question suivante: "Quand est-ce que l'ère que vous annoncez ici, qui semble si extraordinaire, va arriver ?" . Et le Christ lui répond : "Eh bien cette ère va arriver uniquement lorsque les deux ne feront qu'un, lorsque l'homme et la femme ne seront ni femme ni homme". L'étude de la genèse de la pièce, montre à quel point il prend soin de faire comprendre avec des références très précises que Salomé n'est pas une femme comme les autres. Il lui donne des attributs homosexuels féminins en la nommant "la Fille aux yeux d'or" et aux paupières dorées. L'expression de la Fille aux yeux d'or, vient de Balzac, bien entendu et, nous savons tous quel était ce personnage, de quel genre était cette "fille aux yeux d'or". C'était en fait une fille bisexuelle, en tout cas chez Balzac, de même que Mademoiselle de Maupin de Théophile Gautier chez qui Wilde a trouvé "les paupières dorées". Il y a beaucoup d'images que Salomé emploie pour exprimer son monde intérieur qui vont aussi dans ce sens, le sens d'une sexualité homosexuelle. Quand Salomé parle à Jokanaan, elle enploie les termes du *Cantique des Cantiques*, non ceux que l'amoureuse utiliserait pour son amoureux mais ceux que l'homme prononcerait pour parler à son aimée. Salomé a une sexualité assez ambiguë, et il en est de même, pour Jokanaan qui est à la fois Saint Jean-Baptiste et Saint Jean l'Apôtre. Wilde aime beaucoup ce genre de personnage concentré. Il a fait cela aussi avec Hérode, en créant un seul Hérode, à partir de trois. C'est peut-être assez connu, je ne vais

pas insister. Je reviens donc à Jokanaan qui lui est formé à partir de Jean-Baptiste et de Jean l'Apôtre, auteur de *L'Apocalypse* dont un extrait est cité dans *Salomé*. Si je ne me trompe pas, il s'agit d'un verset où "le soleil tombe comme un sac de pois et les étoiles comme des figues vertes". C'est la manière de créer Jokanaan à partir de ces deux Saint Jean. Bien entendu l'intérêt c'est encore d'aller dans le sens de l'homosexualité car comme, nous le savons, Jean était le disciple préféré de Jésus et certains évangiles apocryphes laissent entendre que cette relation privilégiée était beaucoup plus profonde que nous ne l'imaginons. Il y a des textes, toujours apocryphes, qui font dire à Saint Jean qu'il avait gardé sa virginité pour Jésus. Cela peut aller aussi loin que cela. Donc ce n'est pas vraiment une image de la femme que nous avons dans *Salomé*.

Jean-Marc Varaut : Je voudrais faire une observation d'ordre purement juridique, à propos de l'homosexualité féminine que vous évoquez ; le texte appliqué à Oscar Wilde, c'est la condamnation d'actes indécents entre hommes adultes en privé. C'est un texte qui n'était applicable que depuis trois ou quatre ans. Et lorsqu'on parla devant la Reine Victoria, de ce nouveau texte tout à fait surprenant, avec la qualification "en privé", quelqu'un dit : "Mais pourquoi les hommes ? Pourquoi pas les femmes ?" Et la Reine Victoria de répondre : "les femmes, y pensez-vous, faire des choses comme cela !".

Jacques de Langlade : On trouve dans *Salomé,* me semble-t-il, la lutte entre le paganisme finissant, Salomé, et le christianisme commençant, "Jokanaan". On sait que toute sa vie Oscar Wilde a été très attiré par le paganisme, on a parlé de double baptême qui figure d'ailleurs dans *L'Importance d'être constant.* Je crois que c'est surtout

cela car Wilde a ajouté au texte des Evangiles qui décrivent très sobrement la mort de Jokanaan. On prévient seulement les "compagnons de Saint Jean", ce que Wilde appelait la précaution oratoire du Christ, dans une très jolie définition. On leur dit simplement que l'on a retrouvé le corps de Jokanaan. Si on peut parler d'une attirance sexuelle de Jokanaan, il la manifeste en se défendant de Salomé : "Ne m'approchez pas". C'est que non seulement pour lui Salomé est maudite et incestueuse... mais probablement son refus est le pressentiment qu'il est à la charnière du monde païen et du monde chrétien.

Claude Coulon : Autre oeuvre étonnante, celle qui est représentée en ce moment au théâtre de Chaillot dont nous allons parler un instant si vous voulez bien puisque nous avons la chance d'avoir à la fois le traducteur de *L'Importance d'être constant* et l'un des acteurs de la distribution. Je me tourne vers le traducteur. Monsieur Déprats, pourriez-vous nous dire, vous qui avez traduit Shakespeare et connu beaucoup d'autres "aventures-théâtres", ce qui vous a retenu, passionné, intéressé dans la pièce de Wilde, pourquoi vous l'avez traduite et comment cela s'est-il passé ?

Jean-Michel Déprats : Je vais essayer d'être bref et de parler surtout de traduction puisque je suis là pour ça. A votre question je ne peux que répondre que de façon intuitive, directe, spontanée. C'est un théâtre que je lis et relis avec un bonheur accru chaque fois. Je ne me suis jamais penché sur une analyse du pourquoi de la chose.

Le premier cours que j'ai été appelé à faire à Nanterre portait sur *A Woman of no Importance,* à la demande de Robert Merle professeur dans cette université. N'y a-t-il pas quelque chose d'intraduisible qui tient à

l'humour de la pièce ? On peut dire à la fois que Wilde est éminemment traduisible. Il ne pose pas par rapport à Shakespeare ou à Synge d'énormes problèmes y compris de jeux de mots qui sont en nombre restreint. Il y a évidemment le problème du titre avec "Earnest" et un ou deux exemples dont un que j'ai sous les yeux : "I don't want to put the asses against the classes". A part ces quelques petits points épineux, c'est une langue qui coule, une langue relativement simple, dont on pourrait dire qu'elle passe très bien en traduction. Mais, je me demande cependant si l'être d'un texte est dans sa langue, car ce qui est difficile à rendre, c'est une question de ton, quelque chose de vraiment impalpable.

Cela se résume à une proposition : on peut bien traduire l'esprit de Wilde ; quant à l'humour, c'est autre chose, parce que ça tient vraiment à un rapport de l'anglais à sa langue. Si vous me permettez de prendre un seul exemple : lorsque Lady Bracknell, qui soumet Jack Worthing à un interrogatoire sur ses habitudes de vie, ses opinions politiques, lui dit avant de l'interroger : "Rise, Sir, from this semi-recumbent posture. It is most indecorous"; c'est tout à fait anglais car on traduit autre chose que le sens, c'est à dire le geste, la rapidité de la phrase. Cela tient à la langue anglaise telle que la manipule, l'utilise Wilde.

Dans cette phrase là, il y a deux monosyllabes et puis il y a tout l'humour de "semi-recumbent" et que l'on ne peut pas traduire. On traduit le sens évidemment : "une position à moitié couchée", mais si on traduisait littéralement, cela pourrait donner : "cette position de semi-gisant" difficile à imaginer dans la bouche de l'acteur ; ce serait très difficile à rendre et cela ne serait pas drôle. Peut-être que c'est cela qui est le plus intéressant à élucider dans la traduction, ce qui échappe à cause de la différence des langues. La seule chose analysable est le fait que l'anglais peut jouer sur les mots de racine latine et les mots de racine

saxonne. Le "semi-recumbent" est de racine latine. On ne peut pas jouer en français sur ces deux plans. Voilà, en deux mots, ce qui est résumable en termes de difficultés ou de problèmes de traduction de l'oeuvre.

Je préfère laisser Marie-Claire Pasquier parler de la pièce.

Claude Coulon : Je voudrais poser une autre question à notre traducteur et passer ensuite au plan de la distribution. Il y a un problème qui concerne les rapports entre les pièces de Wilde et leur époque.

Faut-il éliminer totalement ou au contraire transposer et essayer de garder les allusions politiques, sociales, voire économiques ou franchement littéraires qui aujourd'hui ne porteraient plus ?

Jean-Michel Déprats : Ce n'est pas un problème très aigu dans *The Importance of Being Earnest.* Pour le bimétallisme par exemple, on met une note. Qu'est-ce qu'on peut faire d'autre ? Je crois que pour l'essentiel, la pièce fonctionne très, très bien en traduction avec un merveilleux mécanisme comique et que cette question des références est un problème assez mineur .

Par ailleurs, on peut s'étonner de l'ambiguïté du statut de l'oeuvre de Wilde en France, du théâtre en particulier. J'ai été extrêmement surpris en recevant cette commande de traduction qui originellement n'était pas pour théâtre de Chaillot mais pour l'édition de la Pléiade. C'est Jean Gattégno à qui je rends hommage qui m'a confié cette tâche. Je ne me suis pas posé le problème de la traduction ou de l'adaptation. Il est bien évident que dans la Pléiade c'est le texte dans son intégrité qui doit être donné mais j'ai été extrêmement surpris de voir qu'on ne trouvait pas, à part la traduction d'Alain Delahaye, de traduction du théâtre de Wilde. Il existe en effet des adaptations ; le fait que ce soit des adaptations

plutôt que des traductions est beaucoup plus lié aux usages du théâtre, qu'à la question des références. C'est parce que tout le théâtre étranger jusqu'à il y a une vingtaine d'années, était donné à travers l'adaptation. On demandait à un écrivain, à un auteur dramatique célèbre sensé être une sorte de professionnel de la parole théâtrale, de reparcourir l'oeuvre et de faire un travail de réécriture. Il était temps, c'est une évolution mentale assez heureuse de penser que le public a droit d'avoir accès à l'oeuvre dans son intégrité, dans sa totalité, quitte après à ce que telle ou telle troupe décide, sans que ce soit répréhensible, ce n'est pas une question de purisme, de raccourcir l'oeuvre. Pierre Laville qui n'est pas là, c'est un ami dont j'ai admiré beaucoup le travail, a eu tout à fait raison dans *Un mari idéal,* pour des raisons qu'Antoine Vitez appelait, purement foraines, c'est à dire liées à la pratique de la scène, de prendre le parti de l'adaptation ou plutôt de la concentration, tout simplement parce que dans cette pièce il y a près de 30 personnages alors que dans *The Importance of Being Earnest* il y en a 11 dont 7 principaux. Aucun théâtre n'a aujourd'hui le budget nécessaire pour mettre 30 comédiens sur la scène. Pierre Laville a fait une adaptation, avec un langage assez nerveux. C'est peut être un peu chirurgical dans l'Acte IV à mon goût, mais il a eu raison aussi d'atténuer le côté mélodrame social pour faire surgir l'aspect qui nous attache tous à Wilde, cette merveilleuse capacité d'esprit et de paradoxes. *The Importance of Being Earnest* doit être traduit en totalité. Nous avons même choisi à Chaillot avec Jérôme Savary de donner la pièce en 4 actes.

Il était tout à fait attaché à l'épisode des créanciers de Gribsby, de l'avoué, ne serait-ce parce qu'il y a un écho avec l'arrestation ultérieure de Wilde.

Claude Coulon : Ce qui donne une pièce qui n'avait jamais été représentée en France, sauf erreur, dans sa version intégrale.

Jean-Michel Déprats : C'est cela. Le théâtre a son impureté, si on peut dire, sa pratique qui l'entraîne le plus souvent sur la voie de l'adaptation plutôt que sur celle de la traduction mais je m'étonne quand même beaucoup que l'édition n'ait pas jusqu'à cette date, c'est à dire un siècle après, proposé de réelles traductions ; les textes que j'ai pu lire étaient des adaptations c'est à dire plus ou moins des mutilations. C'est un autre texte. C'est *L'Importance d'être constant* d'après Anouilh, un peu "anouilhisé". On a aussi eu Shakespeare "clavelisé". Je crois maintenant que le public est en droit d'avoir un texte non totalement transparent, je ne suis pas naïf à ce point, mais dans sa totalité. Le traducteur aussi intervient par son style, par ses choix. Il n'en reste pas moins qu'il y a une diffférence fondamentale entre une traduction et une adaptation qui est une autre pièce, de valeur dramatique moindre.

Claude Coulon : Qu'en pensent les acteurs qui ont à jouer une pièce telle que *L'Importance d'être constant,* évidemment en français, dans une traduction et non dans une adaptation ? Comment cela se passe-t-il ? Comment l'ont-ils abordée ? Quels ont été les conseils du metteur en scène et comment l'avez-vous ressentie ?

Je vous présente Yves Jacques qui a l'amabilité de venir nous rejoindre et de parler au nom de ses camarades, mais bien sûr d'abord en son nom. Ceux qui restent avec nous le retrouveront ce soir dans le rôle du Chanoine Chasuble qui est le rôle épique de la pièce.

Pouvez-vous nous dire quel a été le parti pris de Jérôme Savary, votre réaction à vous et celle de vos camarades ?

Yves Jacques : Laissez-moi vous dire que je me sens tout petit et très fier d'être à cette table. C'est la première fois que je joue à Paris. Je suis Québécois et jouer une pièce d'Oscar Wilde est pour moi une grande première.

Donc c'est avec beaucoup d'émotion que j'ai répété cette pièce, dans cette salle remplie d'histoire ; nous, Québecois, sommes très fervents du théâtre français et aussi du théâtre anglais puisque nous avons été formés par les deux pays fondateurs. J'apprécie la traduction de Monsieur Déprats, très proche du texte de Wilde, et même si elle n'a pas été toujours facile à dire pour nous ; tous les soirs nous butons encore sur certains mots parce que la formulation est plus anglaise que française, plus près de l'anglais parce que plus proche de Wilde, que du français. J'admire aussi cette traduction en tant qu'originaire du Québec où nous formulons les phrases d'une façon anglaise parce que nous sommes très influencés par l'anglais. En disant ce texte, il m'est très familier. C'est le souhait de Jérôme qui nous a demandé de jouer cette pièce avec goût et en prenant plaisir à la dire comme si nous en avions nous-mêmes écrit les phrases, comme si à chaque fois nous réinventions et improvisions nos répliques. Et de l'avis de tous, nous y sommes arrivés.

Je partage l'opinion de Monsieur Déprats. Il y a une façon de dire, de jouer cette pièce qui, comparée à une simple lecture, peut paraître non pas banale mais incomplète. Parce que Wilde était lui-même quelqu'un d'un peu théâtral, c'est sur scène que son texte prend toute sa dimension et toute sa saveur.

Claude Coulon : Est-ce qu'au cours des répétitions il a été nécessaire, à cause d'impératifs techniques, de modifier des répliques, de couper des passages de la pièce ou le contraire ?

Yves Jacques : Nous avons choisi de jouer la pièce en 4 actes ; comme nous avions choisi de rajouter le personnage de Gribsby, nous avons un peu coupé certains passages redondants pour pouvoir conserver une durée de spectacle acceptable pour le public. Oui nous avons fait quelques coupures. J'aimerais poser la question de savoir si la pièce que j'ai vue en trois actes avec Maggie Smith à Londres, il y a deux ans, a déjà été jouée en Angleterre en 4 actes.

Hélène Catsiapis : Elle a été jouée à Londres pour la première fois en 1980 en 4 actes. Jusqu'à cette date elle avait toujours été représentée en 3 actes.

Yves Jacques : Jérôme Savary et sans doute aussi Jean- Michel Déprats, tenaient beaucoup à donner cette dimension, à cause de la vie d'Oscar Wilde, pour rappeler qu'il avait eu des problèmes avec la justice. Jérôme insistait beaucoup pour que le personnage d'Algernon joué par Rupert Everett, soit un peu dans la pièce la représentation de Wilde.

Jean-Michel Déprats : Il y a des lois au théâtre, il y a une vérité du théâtre et de la pratique théâtrale. Nous avons fait beaucoup de coupures, en effet, presqu'un quart. J'insiste sur la différence entre la lecture et la représentation théâtrale. A la lecture, on a le temps de déguster, on n'a pas un sentiment de longueur et je dis cela en espérant ne pas blesser la fierté familiale des descendants, car la pièce est quand même assez prolixe et bavarde ; on a envie de couper certaines choses qui s'étirent dans le temps. Ces coupures sont bienvenues et si je ne les avais par signalées, je pense que personne ne s'en apercevrait.

Yves Jacques : On a fait la même chose avec Shakespeare.

Jean-Michel Déprats : C'est très étonnant ; les gens ne s'en aperçoivent pas. Il y a dix ans on a fait l'éloge d'un beau spectacle de Georges Lavaudant, *Richard III.* Il n'y avait qu'un tiers du texte et aucun angliciste ne s'en est aperçu.

J'ai oublié tout à l'heure quelque chose d'essentiel sur la question de la traduction. Traduire du théâtre est une spécialité. Cela implique non seulement l'exactitude de la traduction mais aussi une prise en main presque physique d'un texte destiné à des corps et à des voix. Evidemment je suis très attentif aux difficultés rencontrées par les comédiens, liées au fait que j'ai tenté d'être aussi proche que possible de l'anglais. J'ai traduit au bénéfice de l'anglais plutôt qu'au profit du français. J'ai adoptè une solution de compromis entre ne pas simplifier, ne pas couper, ne pas normaliser et avoir malgré tout une parole de théâtre. C'est là que c'est difficile, à cause de la brieveté des mots. L'important c'est de fournir un texte acéré, rapide, qui ait du pep, qui soit du champagne.

Merlin Holland : Nous voyons bien le lien entre le traducteur et l'acteur. Ce matin, Valérie Chabin a fait deux citations qui m'ont semblé incomplètes. Effectivement entre "Producer explanation" et "make it improbable", il manquait "and pray". C'est la pause dramatique qui donne à l'acteur le moment de s'asseoir.

Plus loin, lorsque les personnages mangent des muffins, dans la version en 3 actes, Cecily dit :

"They're eating muffins" et dans la version en 4 actes "that looks like repentance". Mais la version en trois actes, publiée en 1899 juste

avant le mort de Wilde, avait été révisée par lui en tant qu'auteur de *Lady Windermere's Fan* et non en tant qu'Oscar Wilde. A la remarque de Cecily "that looks like repentance" il avait ajouté "to me", ce qui contribue encore à la musique des mots, présente dans toute l'oeuvre wildienne. Il avait étudié depuis l'âge de douze ans les langues classiques ainsi que la prosodie qui était devenue chez lui une seconde nature.

A la fin de *The Happy Prince*, il y a une très belle phrase du chef de la Fonderie : "This broken lead heart will not melt in the furnace" c'est pratiquement un vers latin. N'est-il pas difficile de traduire en français, qui est, me semble-t-il, une langue un peu "staccato" ?

Jean-Michel Déprats : J'aurais plutôt tendance à dire plus longue, plus allongeante dans la coulée. J'ai déjà un peu répondu par anticipation, en disant qu'on se heurte aux limites de la langue française. J'ai essayé autant que faire se peut de faire entendre en filigrane le rythme des phrases. Cela ne se peut pas dans sa totalité, loin de là, parce que tout simplement ce n'est pas la même langue. Cela ne dépend pas de l'option du traducteur ou de son talent, je répète que c'est une limite posée par la langue. Il faut être sensible au rythme, essayer de le recréer avec d'autres mots et forcément avec une musique, une prosodie qui ne peut pas être, bien entendu, calquée, puisque par définition, la traduction laisse tomber l'aspect physique de la langue originelle.

Claude Coulon : Je voudrais demander à Danièle Dumas, si dans l'ensemble dans sa collection l'Avant-Scène, il y a plutôt des traductions ou plutôt des adaptations.

Danièle Dumas : Il m'est difficile de le dire, car je ne surveille pas la langue d'où me vient la pièce et je ne peux vous répondre que du point de vue de la Société des Auteurs qui ne paye pas la même chose en droits d'auteur pour le traducteur ou l'adaptateur.

Pour concilier le tout, nous mettons toujours "texte français". C'est à la Société des Auteurs de choisir et à l'auteur lui-même de faire son contrat avec la Société des Auteurs.

Claude Coulon : Je ne connaissais pas l'astuce juridique. On choisit en fait sa forme.

Jean-Michel Déprats : Si vous me permettez un dernier mot un peu militant. C'est vrai que la traduction est une idée neuve. La Société des Auteurs ne reconnaît que l'adaptateur. A travers cette distinction juridique, il y a une hiérarchie implicite en haut l'auteur, en dessous l'adaptateur et en bas le traducteur. Ce n'est pas à lui qu'on a affaire. Lui, c'est l'universitaire laborieux. L'adaptateur est donc considéré comme auteur. Il a exactement le même statut juridique devant la SACD qui, en effet, a tendance à valoriser plus les adaptations que les traductions.

Claude Coulon : Maître Varaut, votre avis de professionnel ?

Jean-Marc Varaut : C'est tout à fait cela. L'adaptateur est considéré d'une certaine manière comme un auteur et les droits reconnus par le SACD ne sont pas les mêmes que ceux du traducteur. On vient de dire très bien que la traduction, la formule est très bonne, est une idée neuve.

Jacques de Langlade : En ce qui concerne *Salomé*, il est intéressant de remarquer que la pièce a été écrite par Wilde en français et traduit en anglais par Bosie Douglas. C'est très curieux de lire le texte en français à côté du texte anglais qui a horrifié Wilde qui était alors en mauvais termes avec Bosie. Il s'en est expliqué : "J'avais choisi d'utiliser pour m'exprimer un autre instrument ; j'ai donc essayé l'instrument français..."

De même lorsque Wilde a lu la traduction de *La Ballade de Reading* en 1898, il a dit simplement : "C'est dommage que Davray n'ait pas été en prison". Il avait raison d'autant que Davray n'avait pas suivi ses conseils. Les aurait-il suivis, le rythme en eût peut être été changé, car Wilde connaissait bien le français.

Danièle Dumas : Excusez-moi. Je crois que nous avons ici un traducteur de *La Ballade*.

Jean Besson : J'ai traduit *La Ballade* et je rejoins tout à fait ce que dit Jean-Michel Déprats car si je me suis lancé dans cette traduction c'est que la seule traduction existante en vers de 6 et 8 syllabes, celle de Mauroc me semblait inadéquate. Ces vers sont trop courts. On ne peut pas faire tenir autant de sens en français avec cette structure, d'où la nécessité pour un traducteur d'élargir. J'ai donc traduit moitié en octosyllabes et moitié en décasyllabes, ce qui donne une structure un tout petit peu plus longue que l'anglais, moins rapide et moins intéressante mais qui garde l'ensemble du sens. Je ne crois pas qu'on puisse faire autrement que de traduire en vers mais c'est dix fois plus long que de traduire en prose. Je voudrais poser une question sur la pièce que j'ai déjà vue et je regrette que Jérôme Savary ne soit pas là. J'ai été étonné de

voir ces jeunes gens s'embrasser. C'est tout de même un peu étonnant, car dans aucune pièce ni aucun texte de Wilde, des gens ne sont en situation homosexuelle et là visiblement, ils le sont. C'est gênant parce que cela donne à la pièce une impression de fausseté. Ces jeunes gens qui s'aiment, est-ce que vraiment ils vont aimer sérieusement ces jeunes filles qu'ils courtisent ? Je me sens un peu gêné dans la mesure où le metteur en scène anticipe parce que là, il est incontestable que l'on sait que Wilde est homosexuel car on met dans la pièce quelque chose qui n'y est pas.

J'ai été d'ailleurs aussi étonné en lisant dans la présentation de la pièce que "dorian" veut dire homosexuel, or "dorian" veut dire "dorien". Peut-être peut-on le déduire. Par contre ce qui est exact c'est que lors du premier procès, jamais l'avocat Carson n'a dit : "Regardez-moi cet homme, c'est un véritable homosexuel parce qu'il a donné les noms de Dorian Gray et d'Ernest à ses personnages". Jamais Carson n'a fait cette allusion alors qu'il a matraqué Oscar Wilde sur le Dorian Gray et en particulier sur la tirade de Basil Hallward, le peintre.

Claude Coulon : Merci. Réponse de Merlin Holland.

Merlin Holland : Je pensais bien que cette question de l'homosexualité sous-jacente serait soulevée aujourd'hui. Pour moi elle a la fascination que suscite un dictionnaire que feuillette l''écolier pour y chercher des gros mots.

Si vraiment Ernest était le signe d'une corruption uraniste ou bien si Bunbury avait une signification homosexuelle couramment répandue dans un milieu homosexuel, pourquoi avec tous ces témoins et tous ces témoignages de dizaines de jeunes prostitués londoniens, pourquoi la question n'a-t-elle pas été soulevée ? La preuve formelle que Wilde était

compromis dans le milieu homosexuel aurait été apportée. Je possède par ailleurs une réédition du dictionnaire de Farmer and Henley de 1890 de l'argot courant en Angleterre et le mot "earnest" n'y figure pas ni dans son sens de sérieux, ni dans son sens homosexuel.

Je ne cherche pas à blanchir la vie de mon grand-père mais à garder une certaine objectivité. Je refuse le sensationnalisme pur lorsqu'on me dit par exemple qu'il était syphilitique ou autre ... S'il y avait des preuves concrètes ou des conjectures raisonnables pour étayer la thèse du sous-texte homosexuel de *L'importance d'être constant,* cela déclencherait une nouvelle série d'études sur Wilde que j'accepterais volontiers. Mais jusqu'à présent, il n'y a pas de preuves, il n'y a que des ouï-dire et ce n'est pas là dessus qu"on peut étayer des recherches sérieuses.

Claude Coulon : Je vous remercie infiniment. Je crois qu'il nous faut absolument nous arrêter là. Merci de votte présence, merci à tous ceux qui ont animé cette table ronde.

Propos recueillis par Bruno SCHROEDER

Proposition de Bibliographie

I/ Oeuvres d'Oscar Wilde

Complete Works of Oscar Wilde, ed. Vyvyan HOLLAND, London: Collins, 1966.

Annotated Oscar Wilde (The), ed. H. Montgomerry HYDE, London: Orbis Publishing/ New York : C.N. Potter, 1982.

Complete Works of Oscar Wilde, ed. Merlin HOLLAND, London : Collins, 1994.

Plays, Prose, Writings and Poems, London : An Everyman Paperback, 1930, last reprinted 1996.

Salomé, ed. Pascal AQUIEN, Paris : Flammarion, 1993.

WILDE, Oscar. *The Letters.* last reprinted 1962.London : Rupert Hart-Davis, 1963.

More Letters of Oscar Wilde, ed. Rupert Hart-Davis, Oxford : Oxford University Press, 1979.

II/ Oeuvres critiques (en anglais)

AMICO, Masolino d'. "Oscar Wilde between Socialism and Aestheticism", *English Miscellany*, 18, 1967, pp.111-139.

ARONSON, *Theo. Prince EDDY and the Homosexual Underworld,* London : John Murray, 1994.

BREMONT, Anne de. *Oscar Wilde and his Mother*, London : Everett & Co, 1911.

DONOHUE, Joseph. *Oscar Wilde's The Importance of Being Earnest.* The First Production, Gerrards Coss : Colin Smythe, 1995.

EAGLETON, Terry. *Saint Oscar,* Derry : Field Day, 1989.

ELLMANN, Richard. *Oscar Wilde,* London : Penguin Books, 1988.

ELLMANN, Richard. *Twentieth Century Views, Oscar Wilde, a collection of critical Essays,* New-Jersey : Prentice-Hall, 1969.

ELLMANN, Richard. "Romantic Pantomime in Oscar Wilde," Partisan Review, 30, 1963, pp.342-355.

ELLMANN, Richard. "The Critic as Artist as Wilde dans Wilde and the Nineties". *An Essay and an Exhibition*, Princeton : Ed. C. Ryskamp, 1966, pp. 1-21.

ERVINE, St John. *Oscar Wilde,* London : George Allen and Unwin, 1951.
GAGNIER, Regenia. *Idylls of the Marketplace : Oscar Wilde and the Victorian Public,* Stanford : Stanford University Press, 1986.
GARDINER, Juliet. *Oscar Wilde, A Life in Letters, Writings and Wit.*, London : Collins and Brown, 1995.
GILBERT, Elliott l. "Tumult of Images. Wilde, Beardsley and Salomé", *Victorian Studies*, 26, 1983, pp. 77-92.
HELFAND, Michael S et SMITH, Philip E. "Anarchy and Culture. The Evolutionary Turn of Cultural in the Work of Oscar Wilde", *Texas Studies in Language and Literature,* 20, 1978, pp. 199-215.
HOLLAND, Vyvyan. *Oscar Wilde, a pictorial biography*, London : Thames and Hudson, 1960 revised edition 1966.
HYDE H.Montgomery. *Famous Trials 7. Oscar Wilde,* 1948 ; rpt. London : Penguin Books, 1962.
HYDE H.Montgomery. *Oscar Wilde.* A Biography, New-York, Farrar, Strauss & Giroux, 1975.
KOHL, Norbert. *Oscar Wilde. The Works of a Conformist Rebel,* Cambridge : Cambridge University Press, 1989.
LAVER, James. *Oscar Wilde*, London : Longman and Green, 1954.
LEGG, Rodney. *The Oscar Wilde trials of 1895*, Wincanton : Wincanton Press, 1996.
LEWIS, Lloyd et SMITH, Henry J. *Oscar Wilde discovers America*, New York : Harcourt, Brace & Co., 1936.
Mc CANN, Sean. *The Wit of Oscar Wilde,* London : Leslie Frewin, 1969.
MASON, Stuart. *Oscar Wilde and the Aesthetic Movement.*, New York : Haskell House, 1972.
MIKHAIL, E. H. "Self-Revelation in *An Ideal Husband.*" *Modern Drama,* 11, 1968-1969, pp. 180-186.
MORGAN, Margery. *File on Wilde,* London : Methuen Drama, 1990.
MORLEY, Sheridan. *Oscar Wilde,* New York : Holt, Rinehart and Winston, 1976.
NUNORAWA, Jeff. *Oscar Wilde,* New York : Chelsea House publishers, 1995.
O'BRIEN, Kevin. *Oscar Wilde in Canada. An Apostle for the Arts*, Toronto : Personal Library, 1982.
PAGE, Norman. *An Oscar Wilde Chronology,* Londres-Boston : G.K. Hall & Co., 1991.
PARKER, David. "Oscar Wilde's Great Farce *The Importance of Being Earnest". Modern Language Quarterly*, 35, 1974, pp.173-186.
PEARSON, Hesketh. *The Life of Oscar Wilde,* London : Methuen, 1946, reprinted 1966.

QUINTUS, John A. "The Moral Implications of Oscar Wilde's Aestheticism", *Texas Studies in Language and Literature,* 22, 1980, pp. 559-574.
REDMAN, Alvin. *The Wit and Humor of Oscar Wilde,* 1925 ; rpt. New York : Dover publications, 1959.
SCHMIDGALL, Gary. *The Stranger Wilde Interpreting Oscar,* London : Abacus, 1994.
SINFIELD, Alan. *The Wilde Century,* London : Cassell, 1994.
SNIDER, Rose. *Satire in the Comedies of Congreve, Sheridan, Wilde and Coward,* Orono : Folcroft Library Editions, 1972.
SCHWARTZ, Grace Horowitch. *The Plays of Oscar Wilde.,* New York : Monarch Press, 1966.
TYDEMAN, William. *Wilde : Comedies. A Selection of Critical Essays,* London : Macmillan, 1982.
VON ECKARDT, Wolf, GILMAN, Sander and CHAMBERLIN, J. Edward. *Oscar Wilde's London,* London : Michael O'MARA Books limited, 1988.
WINWAR, Frances. *Oscar Wilde and the Yellow Nineties,* Londres-New York : Harper & Brothers, 1940.
WODDCOCK, George. *The Paradox of Oscar Wilde,* London : T.V. Boardman, 1949.
WORTH, Katharine. *Oscar Wilde,* 1983 ; rpt. London : Macmillan, 1987.

III Oeuvres d'Oscar Wilde (en Français)

Oeuvres, bibliothèque de la Pléiade. Introduction par Pascal AQUIEN. Paris : NRF, Gallimard, 1996.
Oeuvres choisies, ed. Jacques de LANGLADE, Paris : Stock, 1991.
Oeuvres complètes, t. I, "Fiction et théâtre", ed. Alain DELAHAYE, Mercure de France, 1992.
L'Eventail de Lady Windemere. L'Avant-Scène, N° 127, Paris : 1956.
L'Important c'est d'être Fidèle. France Illustration, N° 165, Paris : 1954.
Véra, ou les Nihilistes, traduction par Maurice MAUROC, Nonville, P. Vermont, 1977.
Il est important d'être aimé, traduction par Nicole et Jean ANOUILH, Arles: Actes du Sud, 1986.
Eventail de Lady Windermere (L'), traduction par Armelle Jean-Louis PAUL, Ressouvenances, 1993.
Un mari idéal, traduction par P. LAVILLE, Arles : Actes du Sud Papiers, 1995.
Ballade de la geôle de Reading (La), traduction de Henry D. DAVRAY, Mercure de France, 1898.
Ballade de la geôle de Reading (La), traduction de Daniel MAUROC, Strasbourg, Editions Brucéliande, 1960.

Ballade de la geôle de Reading (La), édition et traduction par Jean BESSON, Lausanne : L'Age d'homme, 1989.
Ballade de la geôle de Reading (La), traduction par Christian JAMBET, Arles : Verdier, 1994.
De profundis, traduction par Jean GATTEGNO, Gallimard, 1992.
Lettres d'Oscar Wilde, traduction par Henriette de BOISSARD, 1994.
Portrait de Dorian Gray (Le), traduction par Jean CATTEGNO, Paris : Gallimard, 1991.
Portrait de Dorian Gray (Le), traduction par Richard CREVIER, introduction et notes par Pascal AQUIEN, Paris : Garnier-Flammarion, 1995.

IV/ Biographies et Oeuvres critiques (en Français)

AQUIEN, Pascal. "Entre Dionysos et Apollon : pour une lecture, nietzschéenne de Wilde", *Etudes Anglaises*, 49e année. N°2 - avril-juin 1996, pp. 168-179.
ASTORG, Bertrand d'. *Le Mystère de Salomé,* Revue des Deux Mondes, 1971, pp. 93-109.
BADINTER, Robert. *C. 3. 3.* précédé de *Oscar Wilde ou l'Injustice,* Arles : Actes Sud, 1995
CATSIAPIS, Hélène. "Ironie et paradoxes dans les comédies d'Oscar Wilde. Une interprétation". Ottawa : *Thalia*, I, 1978, pp. 35-53.
CATSIAPIS, Hélène. *La comédie anglaise au XXème siècle*, Paris : Sedes, 1989.
CATSIAPIS, Hélène. "L'image dans la comédie anglaise au XXème siècle" *Interfaces*, 8, 1995, pp. 85-106.
CATSIAPIS, Hélène. "Le Rose et les teintes pastel dans les comédies anglaises contemporraines", *Interfaces*, 9, 1996, pp. 145-158.
CARASSUS, Emilien. *Le mythe du Dandy,* Paris : A. Colin, 1971.
DOUGLAS, Alfred. *Oscar Wilde et moi,* Paris : Ed. Emile-Paul Frères, 1917.
ELLMANN, Richard. *Oscar Wilde,* Pars : Gallimard, 1994.
FARMER, Albert. *Le mouvement esthétique et décadent en Angleterre 1873-1900* . Paris ,1900.
GATTEGNO, Jean et HOLLAND, Merlin. *Album Oscar Wilde,* Bibliothèque de la Pléiade. Paris : NRF Gallimard, 1996.
GIDE, André : *Journal 1889-1938,* Paris : NRF Gallimard-Pléïade, 1951.
GIDE, André : *Prétextes, 1903,* Paris : Mercure de France, 1963.
GIDE, André : *Si le grain ne meurt, 1924.* Paris : NRF Gallimard, 1955.
HOLLAND, Vyvyan. *Fils d'Oscar Wilde,* traduction par LACK, Léo et BROUSSE, Jacques. Paris : Flammarion, 1955.
HYDE, H.Montgomery. *Oscar Wilde, Les années maudites,* Paris : Mercure de France, 1963, Traduction française, 1968.

HYDE, H.Montgomery. *Les trois procès d'Oscar Wilde,* Paris : Denoël, 1951.
JULLIAN, Philippe. *Oscar Wilde,* Paris : Librairie académique Perrin, 1967.
LACK, Léo. *Oscar Wilde. La Jeunesse est un art,* Paris : Les Belles Lettres, 1993.
LANGLADE, Jacques de. *Oscar Wilde ou la Vérité des masques,* Paris : Editions Mazarine, 1987
LANGLADE, Jacques de. *La Mésentente cordiale*, Paris: Stock, 1994.
LEMONNIER, Léon. *La vie d'Oscar Wilde,* Paris : Ed. de la Nouvelle Revue Critique, 1931.
MERLE, Robert. *Oscar Wilde,* Paris : Hachette, 1948.
MERLE, Robert. *Oscar Wilde ou la "destinée de l'homosexuel,* Paris : NRF Gallimard, 1955.
MERLE, Robert. *Oscard Wilde*, Paris : de Fallois, 1995.
Oscar Wilde le scandaleux, dossier dans le Magazine littéraire, Paris: N° 343, mai 1996. Dossier pp.17-54.
QUEENSBERRY et COLSON, Percy. *Oscar Wilde et Le Clan Douglas,* Paris : Arts et Métiers Graphiques, 1950.
THOMAS, Louis. *L'esprit d'Oscar Wilde,* Paris : Ed. C.L., 1920.
TREICH, Léon. *L'esprit de Wilde,* Collection d'Anas n° 18. Paris : NRF Gallimard, 1926.
VARAUT, Jean-Marc. *Les Procès d'Oscar Wilde,* Paris : Perrin, 1995.

RESUMES / ABSTRACTS

Valérie CHABIN **Université de DIJON**

La subversion du modèle: de *The Importance of Being Earnest* d'Oscar Wilde à *Travesties* de Tom Stoppard. Hommage et dévoiement.

Travesties se nourrit d'un passé littéraire prestigieux auquel elle rend un hommage paradoxal. *The Importance of Being Earnest* n'est pas un texte exhaustif de l'héritage stoppardien mais fournit une architecture repérable à la pièce de Stoppard. Plusieurs éléments de l'hypotexte font l'objet d'un emprunt, d'autres ressortissent au pastiche et à la parodie, comme si ces différentes modalités de la réécriture étaient autant de paliers successifs. La subversion du modèle est également une démarche esthétique dans la mesure où Stoppard rend hommage au talent subversif de Wilde.

Subverting models : *The Importance of Being Earnest* by Oscar Wilde and *Travesties* by Tom Stoppard. Tribute and transgression.

The play *Travesties* feeds on a prestigious literary heritage to which it pays a paradoxical tribute. Although *The Importance of Being Earnest* is obviously not its only model, the Wildean play provides *Travesties* with a recognizable structure. Several dramatic components of the hypotext are merely borrowed while some others are subjected to pastiche and parody, as if rewriting *The Importance of Being Earnest* implied both worshipping and demystifying it. Subverting models also is an aesthetic process since Stoppard's tribute is paid to Wilde's own subversive talent.

Anne FUCHS **Université de Nice-Sophia-Antipolis**

Contraintes morales et contraintes dramaturgiques chez Oscar Wilde

L'expérimentation très variée dans le domaine de la dramaturgie se caractérise par « l'inquiétude éthique » qui est propre à l'œuvre d'Oscar Wilde. Même dans ses premières pièces dont les genres lui conviennent si peu, il existe une recherche de la perfection aussi bien au niveau des réactions de l'homme devant les dilemmes d'une situation vécue que de l'artiste devant les formes artistiques. *Lady Windermere's Fan* adopte le mode qui va lui permettre de montrer sur scène l'incapacité de la morale en vigueur à résoudre les problèmes éthiques du jour ; inscrit dans le présent, ramassé dans la situation-dilemme d'une action respectant l'unité de temps classique, ce mode fournit à Wilde le cadre qui unit scène et salle dans la critique acerbe de l'hypocrisie des mœurs puritaines et dans la fantaisie de l'esprit. Cet esprit représente la nouveauté ou l'individualisme de l'auteur, son art qui est une force qui perturbe et désintègre la société et dont, selon lui, tout public a peur. La théorie moderne de la déconstruction ne serait pas d'un autre avis.

Morals and Drama: constraints in the work of Oscar Wilde

Ocar Wilde's various experiments as a dramatist stem from his "ethical restlessness" which charaterizes all his work. Even in his early plays where his choice of genre may be questioned, there still exists a search for perfection on two different levels: that of a man reacting to the dilemmas of a concrete situation and that of the artist looking for artistic form. *Lady Windermere's Fan* is the first play to adopt the mode which allows him to demonstrate on stage the incapacity of contemporary morality to resolve the ethical problems of the day; this mode, inscribed in the present and formulated in a dilemma conforming to the classical unity of time, offers Wilde the setting which unites stage and audience with fantasy and wit in a sharp criticism of the hypocrisy of puritan values. Wilde's wit constitutes the novelty or individualism of the author, his art which "is a disturbing and disintegrating force" and of which, according to him, the public are afraid. Modern deconstuction theory would not say otherwise.

Hélène CATSIAPIS **Ecole Centrale de Lille**

The Importance of Being Earnest ou le parcours exceptionnel d'une comédie exceptionnelle

La dernière comédie d'Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest,* connut un succès foudroyant à sa création, le 14 février 1895 au Saint James's Theatre de Londres. Mais cette désopilante comédie, exceptionnellement brillante, a dû huit semaines plus tard, quitter l'affiche pour cause d'indignité de son auteur, condamné le 25 mai à deux ans de travaux forcés. La pièce ne reprendra sa carrière triomphale qu'à partir de 1902, c'est à dire deux ans après la mort d'Oscar Wilde, survenue à Paris le 30 novembre 1900. L'acteur John Gielgud contribua particulièrement à ce que ce chef d'oeuvre d'humour philosophique devienne un classique du théâtre britannique. *The Importance of Being Earnest* est à l'heure actuelle la comédie anglaise la plus lue, la plus représentée et la plus achetée en Angleterre comme à l'étranger.

The Importance of Being Earnest or The Exceptional Career of an Exceptional Comedy

Oscar Wilde's last comedy, *The Importance of Being Earnest,* met with thundering success when it was first produced at the Saint James's Theatre in London on February 14th 1895. But eight weeks later, this exceptionally brilliant comedy had to be withdrawn from the stage as its author had been infamously convicted and sentenced to two years' "hard labour". The play resumed its triumphant progress in 1902, two years after the death of Oscar Wilde in Paris on November 30th 1900. The actor, John Gielgud helped this masterpiece of philosophical humour to become a classic of the British theatre. *The Importance of Being Earnest* is the most widely performed and read English comedy not only in Britain but round the world.

Terry EAGLETON **St Catherine's college. Oxford**

Oscar Wilde as Irishman

Summary by Bruno Schroeder

Oscar Wilde is part of a line of Irish writers, Sterne, Shaw, Yeats and Beckett, all of them heirs to a very old oral tradition of endless story tellers.

He belongs to a nation whose history has been full of disturbances, upheavals and invasions, and which has finally been bereft of its own history to become "merely the function of another's grand narrative". Deprived of their own language, "which has been always a political battleground in their own country", the Irish who are at once part of and peripheral to a Britain which despises them, where they are eternal immigrants, have mastered their conqueror's language. If it remains however strange to them, they handle it better than anybody else until they end up destroying it.

Wilde was fully aware of these contradictions. Socialist and socialite, English gentleman and Irish republican, upper class and underdog, Victorian paterfamilias sporting with rent boys, he takes upon himself all his ambiguities, stranded somewhere between the Gaelic and the British, between men and women. As he was a fierce enemy to Victorian England, whose solemnity appeared to him so irresistibly comical, his paradoxical attitude to it led to his being considered almost certainly as an enemy to the State (he actually thought that Ireland should not be liberated from England, but should rule her).

A brilliant representative of the Irish mind, he prefers to Western linear logic anti-narration in which time is no longer evolutive but eternal repetition, and which, rather than oppose reality to appearance, believes in the reality of appearances, in truth and its contrary. He prefigures modernity, heralds post-structuralism with an art in which aestheticism, improvising all the time, is its own goal.

Because of his contempt for the Establishment, which he fiercely accuses of making a fetish out of work, he is now one of the main outsiders among the great English writers of the end of the 19th century and the beginning of the twentieth century.

Terry EAGLETON **St Catherine's college. Oxford**

Oscar Wilde l'Irlandais

Traduction Bruno Schroeder

Oscar Wilde s'insère dans une lignée d'écrivains irlandais, Sterne, Shaw, Yeats, Joyce et Beckett, héritiers d'une tradition orale très ancienne de conteurs d'histoires sans fin.

Il appartient à une nation à l'histoire tourmentée, faite de soulèvements et d'invasions, qui a été finalement privée de sa propre histoire pour devenir "simplement l'instrument de l'épopée grandiose d'une autre". Privés de leur propre langue "lieu par excellence du combat politique", les Irlandais qui se situent à la fois au centre et à la périphérie d'une Angleterre qui les méprise, où ils sont d'éternels immigrés, ont investi la langue de leur vainqueur. Si elle leur reste cependant étrangère, ils la manient mieux que personne, jusqu'à la détruire.

Wilde a relevé toutes ces contradictions. Socialiste et homme du monde, gentleman anglais et républicain irlandais, appartenant à la haute société et défenseur des opprimés, père de famille victorien et couchant avec des garçons, il en assume toutes les ambiguïtés, situé "quelque part entre Gaéliques et Britanniques, entre hommes et femmes". Farouchement ennemi de l'Angleterre victorienne dont la solennité était à ses yeux d'un comique irrésistible, Oscar Wilde par la simple affirmation de ces paradoxes, aboutissait presque sûrement à être considéré comme un ennemi de l'Etat. En effet il estimait que l'Irlande ne devait pas être libérée de l'Angleterre mais la dominer.

Brillant représentant de l'esprit irlandais, il préfère à la logique linéaire occidentale, l'anti-narration où le temps n'est pas évolutif mais une éternelle répétition et qui, plutôt que d'opposer la réalité à l'apparence, croit à la réalité des apparences, à la vérité et à son contraire. Il préfigure la modernité, annonce le post-structuralisme par un art où l'esthétisme dans une improvisation permanente, est à lui-même son propre but.

Contempteur de l'Establishment dont il dénonce par ses épigrammes fulgurantes la valeur fétiche du travail, il a pris place avec d'autres marginaux parmi les grands écrivains anglais de la fin du XIXème et du début du XXème siècles.

Jacques de LANGLADE **Association des Amis d'Oscar Wilde**

Le théâtre d'Oscar Wilde comme critique de la société victorienne

Oscar Wilde a joué son rôle dans la vie avec une grande désinvolture. Amoureux des actrices, du théâtre et des applaudissements du public, il s'est voulu dramaturge et sa réussite fut éblouissante. Mais son destin, ce destin qu'il voyait s'inscrire comme un fil pourpre dans toute son oeuvre, le poussait à se placer en opposition avec son époque. C'est ce qu'il a fait en provocant cette société victorienne, par sa vie privée, par son théâtre. La plupart des personnages de ce théâtre sont la caricature de l'Anglais typique que Wilde voyait comme un "Tartuffe assis derrière son comptoir". Le dandy, le grand seigneur arrogant, la femme abandonnée sont mis en scène pour un public dont les applaudissements sont autant d'aveux d'incompréhension. Le sommet de cette provocation est atteint avec *Salomé* où apparaissent, non seulement les personnages bibliques, mais encore la passion charnelle d'une femme pour la sainteté d'un prophète.

Oscar Wilde has played his part in his life with a great ease. In love with the actresses, with the theatre and especially with the applauses of the public he decided to be a playwright and his success was astounding. But his destiny "that like a purple thread runs through the gold cloth of *Dorian Gray*" urged him to be in opposition with his time. And that is exactly what he did when provoking that victorian society, by his private life and his theatre. Most of his characters are caricatures of the typical Englishman whom he saw as "Tartuffe seated behind the counter". The dandy, the arrogant noble lord, the forsaken mother are shown on the stage in front of a public whose applauses are nothing but avowals of obtuseness. The highest point of the provocation is of course *Salomé,* where we can see not only biblical characters but also the passion of a woman for a Prophet which ends in the death of both.

Raymond PROST **Université de Bourgogne**

The Importance of Being Earnest la mise en images d'un texte. Une étude du film d'Anthony Asquith de 1952.

Toute adaptation cinématographique d'un texte dramatique écrit pour le théâtre, est révélatrice de la spécificité de la pièce d'origine. Ainsi, l'étude de l'adaptation cinématographique de la pièce d'Oscar Wilde *The Importance of Being Earnest,* par Anthony Asquith semble particulièrement pertinente de ce point de vue. L'utilisation quasi-exclusive de plans américains, de plans rapprochés et de gros plans ; le petit nombre de scènes rajoutées ; l'accent mis sur le jeu des visages et sur les voix, plutôt que sur le jeu des corps dans l'espace filmique ; tout contribue à mettre l'image et le jeu des acteurs au sevice du texte. L'adaptation d'Anthony Asquith concentre l'intrigue sur les rapports homme/femme mais surtout elle confirme le statut primordial du texte de Wilde.

Any adaptation to the screen of a theatre play is revealing of the specificity of the original work. Thus, the study of Anthony Asquith's adaptation of Oscar Wilde's play, *The Importance of Being Earnest,* seems to be of particular relevance in that respect. The almost exclusive use of medium close shots, close shots or close ups ; the fact that very few scenes have been added ; the emphasis placed on faces and voices rather than on bodies, space and movement ; all this contributes to give the script a privileged position over acting and filmic devices. Anthony Asquith's film concentrates the plot on the male/female relationship, but above all, it confirms the paramount importance of Oscar Wilde's text.

Marc AVIGNON
Illustrateur

Marie-Hélène SCHROEDER
Documentaliste

Réalisation technique :
Ateliers Sud-Helioz
84 Boulevard St Michel
75006 PARIS

sous la Direction de
Monique BUKOWSKI
membre du RADAC