

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 œuvre 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 mœurs 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 mœurs 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 mœurs 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 pièce⁵ 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'éventail⁷ 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 Witwoud 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 cyniques⁸ 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 mœurs 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 équivalent, 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 trop¹¹.

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 ?