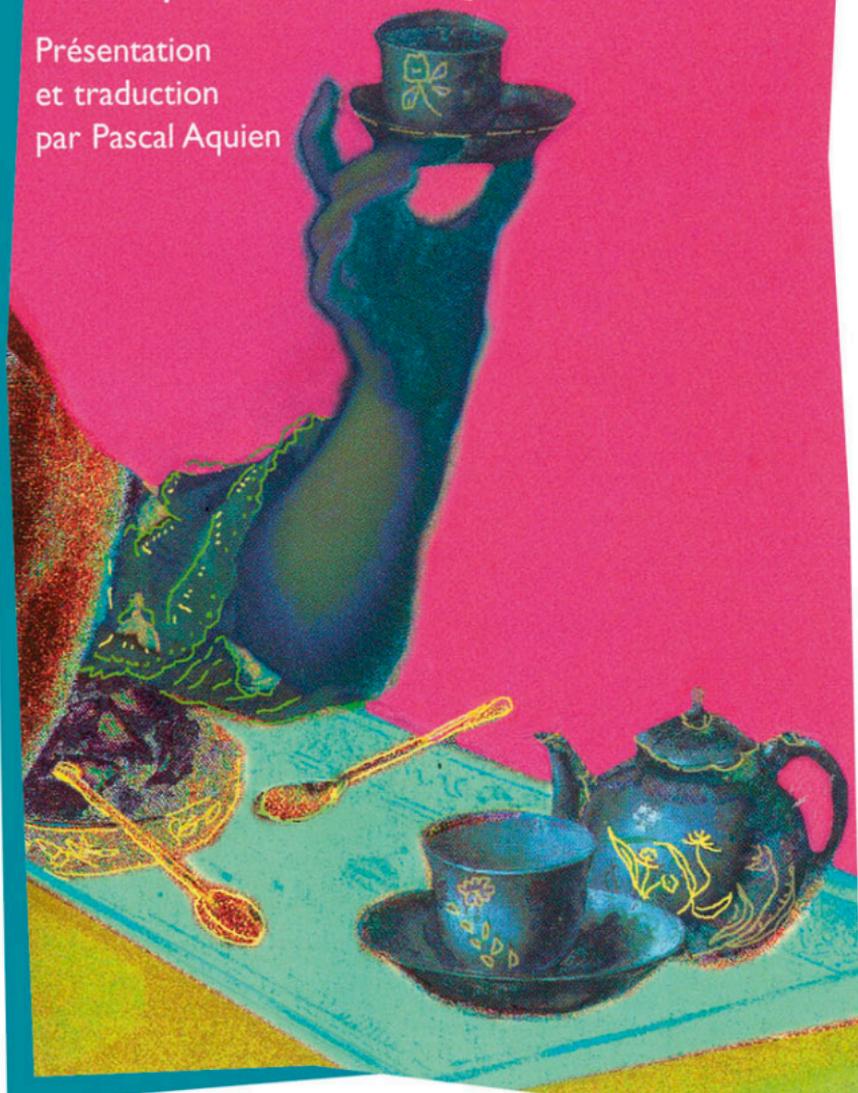


Wilde

L'Importance d'être constant

The Importance of Being Earnest

Présentation
et traduction
par Pascal Aquien



Wilde

L'Importance d'être constant

The Importance of Being Earnest



Dernière pièce d'Oscar Wilde, *L'Importance d'être constant* brille des feux d'un langage habité par la grâce : s'y manifestent la puissance et la modernité de la réflexion de l'auteur sur la fiction, mais aussi son inventivité subversive et satirique, son esprit généreux et étincelant d'élégance et de drôlerie.

Dossier

1. Le théâtre d'Oscar Wilde avant *L'Importance d'être constant*
2. Wilde et ses pairs
3. Wilde et la postérité

Traduction, présentation, notes, dossier, chronologie et bibliographie de Pascal Aquien

Texte intégral

Illustration :
Sylvie Creuze © Flammarion



Flammarion

L'Importance
d'être constant

*The Importance
of Being Earnest*

*Du même auteur
dans la même collection*

L'IMPORTANCE D'ÊTRE CONSTANT (édition bilingue avec dossier)
LE PORTRAIT DE DORIAN GRAY
LE PORTRAIT DE Mr W.H. *suivi de* LA PLUME, LE CRAYON ET LE POISON
SALOMÉ (édition bilingue)
UN MARI IDÉAL (édition bilingue avec dossier)

OSCAR WILDE

L'Importance d'être constant

*The Importance
of Being Earnest*



TRADUCTION
PRÉSENTATION

NOTES

DOSSIER

CHRONOLOGIE

• BIBLIOGRAPHIE

par Pascal Aquien

GF Flammarion

*Ouvrage publié avec le concours
du Centre national du livre*



www.centrenationaldulivre.fr

2^e édition corrigée
© Flammarion, Paris, 2000, pour cette édition

ISBN : 978-2-0813-9986-0

SOMMAIRE

PRÉSENTATION

7

L'Importance d'être constant

The Importance of Being Earnest

NOTES

241

DOSSIER

- | | |
|---|-----|
| 1. Le théâtre de Wilde avant
<i>L'Importance d'être constant</i> | 251 |
| 2. Wilde et ses pairs | 269 |
| 3. Wilde et la postérité | 279 |

CHRONOLOGIE

291

BIBLIOGRAPHIE

295



Présentation

Je voudrais aussi expliquer à ma façon l'œuvre de Wilde, et en particulier son théâtre – dont le plus grand intérêt gît entre les lignes.

André Gide, *Journal*, 29 juin 1913.

L'année 1894 fut pour Wilde très productive, voire foisonnante : l'écrivain, qui devait connaître l'opprobre une année plus tard seulement, terminait alors *Un mari idéal* et écrivait la majeure partie d'*Une tragédie florentine* et de *La Sainte Courtisane*. Ces deux pièces, qui sont restées inachevées, contiennent un certain nombre d'éléments (les oppositions duelles, les retournements inattendus) récurrents dans l'œuvre de Wilde, et en particulier dans *L'Importance d'être constant*, bien que l'intrigue et le ton de cette comédie soient d'une autre nature. Le premier de ces textes joue sur la duplicité d'un mari trompé (Simone) qui prépare la mise à mort de l'amant, un prince persuadé que l'époux ignore tout de sa liaison avec sa femme (Bianca). En fin de compte, Wilde joue sur l'effet de surprise : contrairement à ce qu'attend et espère la femme, c'est le mari qui tue son rival, ce qui le rend désirable aux yeux de son épouse séduite par sa force et son ardeur insoupçonnées. La mort de l'amant entraîne également la réconciliation des deux protagonistes sous la forme d'un baiser prévisible, symbole d'une alliance heureuse que l'on retrouve, sous une forme également convenue, mais comique car mécanique (l'étreinte pudique suivie de son institutionnalisation, le mariage), à la

fin de *L'Importance d'être constant*¹. La seconde de ces œuvres met en scène deux personnages, une prostituée et un ermite zélé, décidé à convertir la pécheresse. L'issue, toutefois, est insolite : dans un retournement structurel caractéristique de Wilde, si la femme renonce à la chair pour se consacrer à Dieu, l'ermite décide de mener une vie de luxure. La femme perdue et l'ermite ne sont certes pas des personnages de comédie, mais d'une part Miss Prism, qui a commis une lourde faute en confondant un livre et un bébé, avant de se réfugier dans la religion et ses préceptes, d'autre part le révérend Chasuble, qui se « convertit » au mariage, en sont à l'évidence les héritiers grotesques.

Sans doute insatisfait de ces ébauches pourtant prometteuses, Wilde se lança dans un genre différent avec *L'Importance d'être constant* (*The Importance of Being Earnest*) : si elle avait des points communs avec les comédies de société dans lesquelles Wilde triomphait à Londres depuis quelques années², cette pièce se caractérisait par un ton nouveau qui devait beaucoup plus au *nonsense*³, tel qu'il apparaissait dans les situations oniriques des deux *Alice Books* (*Alice au pays des merveilles*, 1865, et *De l'autre côté du miroir*, 1871), et surtout dans le traitement ludique du langage et de la logique auquel se livre Lewis Carroll, qu'à l'exploitation systématique du mot d'esprit et des oppositions duelles. Surtout elle mettait en avant une conception du théâtre qui rompait avec les usages du temps pour annoncer la modernité, ce qui explique en partie ce jugement de Wilde sur sa pièce, qui n'est pas qu'une boutade : « Il y a deux manières de ne pas aimer mes pièces. La première est de ne pas les aimer, la seconde est de préférer

1. BIANCA : Pourquoi ne m'avez-vous pas dit que vous étiez si fort ?

SIMONE : Pourquoi ne m'avez-vous pas dit que vous étiez si belle ?

2. *L'Éventail de Lady Windermere* (1892),
Une femme sans importance (1893), *Un mari idéal* (1895).

3. Voir *infra*, note 2, p. 39.

Constant. » Le langage devenait l'acteur principal et Wilde jouait avec ses personnages, comme il se serait amusé à faire des réussites. Il ne se contentait pas en ce sens d'imiter Alice à la fin du premier volume de ses aventures (« Vous n'êtes qu'un paquet de cartes ! », lance-t-elle aux habitants du pays des merveilles, avant de retrouver le monde réel, celui des petites filles victoriennes bien élevées), il balayait également d'un revers de manche le théâtre bourgeois à la Dumas fils, le théâtre social à la Henry Jones ou Arthur Pinero ¹, prétendument proche des « réalités » de la vie, ou le théâtre politique dont George Bernard Shaw, persuadé que les mots pouvaient agir sur le monde et surtout l'améliorer, était le meilleur représentant ².

GENÈSE

La préoccupation première de l'écrivain, toutefois, n'était pas de faire du nouveau, mais plutôt de continuer à écrire et à faire représenter ses pièces. Il était en effet alors en négociation avec divers metteurs en scène et directeurs de théâtre, soit dans l'espoir de voir produire des pièces déjà composées, soit dans l'intention de leur présenter des projets qui n'avaient pas encore pris une forme définitive mais qui lui semblaient mériter leur attention. Les raisons qui poussaient Wilde à multiplier ainsi

1. Henry Arthur Jones (1851-1929) est l'auteur de quarante-cinq pièces données entre 1878 et 1917. Son théâtre, maintenant oublié (*Saints et pécheurs*, *La Danseuse*, *Le Triomphe des Philistins*), est pour l'essentiel un théâtre d'idées : la critique sociale y est sa préoccupation principale. Sir Arthur Wing Pinero (1855-1934) s'intéressait tout particulièrement au sort des femmes repentantes dans une société, celle de son temps, peu encline au pardon (*La Seconde Mrs. Tanqueray*, *La Tristement Célèbre Mrs. Ebbsmith*, etc.). Shaw, toutefois, le jugeait excessivement conservateur.

2. George Bernard Shaw (1856-1950). Très critique à l'égard des travers de la société victorienne et fortement influencé par Ibsen, il s'en prend à l'argent (*L'argent n'a pas d'odeur*), au fléau de la prostitution (*La Profession de Mrs. Warren*), aux préjugés de classe (*Pygmalion*) ou encore, dans un autre registre, à l'héroïsme (*Le Héros et le soldat*).

les occasions de diffuser ses œuvres n'étaient pas seulement liées à son ambition ou à son désir de se faire reconnaître de la société londonienne, bien qu'il fût sensible au fait d'être, lui l'Irlandais, issu d'une culture méprisée des Anglais, l'auteur adulé de l'aristocratie britannique¹. Elles avaient d'autres motivations, plus triviales, liées aux difficultés financières de l'écrivain qui allaient croissant. Il lui était en effet de plus en plus difficile de subvenir à la fois aux besoins de sa mère, Lady Wilde, qui habitait désormais Londres et qui devait mener un train de vie conforme à son rang, à ceux de sa propre famille – sa femme, Constance, et ses deux enfants, Cyril et Vyvyan – et surtout de supporter les dépenses considérables qu'entraînait sa liaison avec Lord Alfred Douglas. Il suffit de relire *De profundis* pour se faire une idée plus précise de la prodigalité de l'écrivain, voie périlleuse sur laquelle, une fois ruiné, il fit le reproche à Douglas de l'avoir entraîné. Il était donc plus que jamais nécessaire de créer une nouvelle pièce à succès, et Wilde n'avait guère que ce souci en tête.

La rédaction de cette comédie, qui n'avait pas encore de titre, ne se fit pas d'une traite. En juillet 1894, Wilde partit avec sa famille pour la station balnéaire de Worthing – toponyme qu'il retint pour baptiser l'un de ses personnages principaux, John Worthing, et pour bâtir en partie son intrigue – et il se mit au travail dans l'intention de proposer ce qui allait être la version primitive de *L'Importance d'être constant*. Le premier état avait pour titre *Le Tuteur* (*The Guardian*), et l'on y trouve un certain nombre de personnages qui annoncent ceux de la pièce définitive : Mr. Bertram Ashton, juge de paix, comme le sera le futur John Worthing, y tient le rôle du tuteur ; il a un jeune frère fictif, George, le Ernest (Constant) de la version définitive. Quant au futur Algernon, il apparaît sous les

1. Sur Wilde et l'Irlande, voir Jerusha Mc Cormack éd., *Wilde the Irishman*, New Haven & London, Yale University Press, 1998.

traits d'un certain Lord Alfred Rufford, nom qui rappelait, sans doute à l'excès, celui de Lord Alfred Douglas, ce qui explique que Wilde l'ait d'abord retenu puis qu'il l'ait écarté. Le dramaturge, en fin de compte, ne retint aucun de ces noms pour son œuvre à venir, à l'exception de celui d'un personnage secondaire, Miss Prism, dame d'un certain âge qui, dans la première version, a des vues matrimoniales sur son employeur. Dans la version définitive, ces vues seront transférées sur un personnage de son propre milieu, le révérend Chasuble, Wilde veillant étrangement à ce que les mondes sociaux ne se mélangent pas. L'intrigue est également différente : on n'y trouve pas de bébé abandonné ou du moins oublié, pas de sac de voyage, qu'il ait ou non des poignées, pas de roman sentimental en trois volumes non plus, et surtout pas de jeu de mots fondateur sur le prénom d'Ernest (Constant).

Une fois installé à Worthing, Wilde commença à travailler ; il affirma à Douglas qu'il trouvait sa pièce « très drôle » et qu'il en était « enchanté ». Il avait conscience d'écrire ce qu'il considérait comme une « comédie et une farce », « admirable pour le style, mais fatale pour l'écriture », sans doute pour faire allusion au danger de la virtuosité. Il y introduisit beaucoup d'éléments personnels, comme le voyage en train de la gare Victoria à Worthing par la ligne de Brighton qu'il fréquentait lui-même, le nom de stations balnéaires qui lui étaient familières, voire des épisodes de sa vie privée : Douglas, qui se retrouva cloué par la grippe au Grand Hôtel de Brighton – épisode dont il est question dans *De profundis* sur un ton radicalement différent –, est une source probable pour le valétudinaire Bunbury. Wilde ne s'en tint pas là toutefois et travailla son texte sans la moindre indulgence : il supprima ainsi nombre de bons mots et d'épigrammes qui, selon lui, ralentissaient l'action. Il modifia également le nouveau titre qu'il avait choisi, *Lady Lancing, comédie sérieuse pour*

gens frivoles, et lui préféra *L'Importance d'être constant*, comédie frivole pour gens sérieux, qui rappelait le sous-titre de « La critique est un art » (*Intentions*, 1891) : « Avec quelques remarques sur l'importance de ne rien faire du tout », qui résume en quelques mots le programme de vie du dandy.

Wilde, depuis le début, pensait au metteur en scène et acteur George Alexander, qui depuis 1891 dirigeait le St. James's Theatre de Londres, ce qu'il fit d'ailleurs jusqu'à sa mort en 1915 : il avait créé *L'Éventail de Lady Windermere*, et la pièce avait connu un succès remarquable. Wilde lui fit parvenir son manuscrit fin octobre 1894, ce qui, paradoxalement, ne l'empêcha pas de promettre la pièce à un autre metteur en scène, Charles Wyndham. En fin de compte, comme Alexander, qui avait connu un échec cuisant en montant *Guy Domville* de Henry James, avait besoin d'une nouvelle comédie pour remplir ses caisses, Wyndham accepta généreusement de céder ses droits. Rasséréné, Alexander tenta ensuite de persuader Wilde de raccourcir sa pièce et de la ramener à une structure en trois actes ; en fait, il opéra lui-même des coupes dans le manuscrit. Aussi supprima-t-il la scène où l'avoué Gribsby menace d'arrêter, pour dettes impayées, Algernon qui se fait passer pour Constant. Il réduisit également les personnages du révérend Chasuble et de Miss Prism, ainsi que celui d'Algernon, pour donner plus de relief au rôle qu'il interprétait lui-même – celui de John Worthing – et qui lui valut un triomphe mémorable.

Quelques semaines avant la première, Wilde donna une interview dans la *St. James's Gazette* (18 janvier 1895) afin de faire de la publicité pour sa pièce et de suggérer une approche interprétative. Il la présenta ainsi sous le titre d'*Une comédie frivole pour gens sérieux* et la décrivit dans les termes suivants :

Elle est délicieusement frivole, comme une délicate bulle de fantaisie, mais elle a sa philosophie : que l'on

considère toutes les choses frivoles de la vie avec sérieux et les choses sérieuses de la vie avec une frivolité sincère et étudiée.

Le jeu avec les termes et les effets de miroir se poursuivait en dehors de la scène, comme s'en rendit compte un journaliste qui demanda à l'écrivain avant la première si, à son sens, la pièce serait une réussite : « Mon cher ami, lui répondit Wilde, vous n'avez rien compris. La pièce est évidemment une réussite. Toute la question est de savoir si le public de la première en sera une. » En retournant encore une fois les cartes et en plaçant le spectacle dans la salle, Wilde faisait plus que jongler avec les mots ; il laissait entendre que la folie et le ridicule étaient du côté de ceux qui applaudissaient ses comédies à tout rompre sans comprendre que c'était avant tout d'eux-mêmes qu'ils riaient. Les rieurs, toutefois, n'allaient pas tarder à prendre leur revanche.

La première eut lieu le 14 février 1895 au St. James's Theatre et le succès, comme prévu, fut immense. Lord Queensberry, père de Lord Alfred Douglas, avait pourtant eu l'intention de provoquer un scandale, mais Wilde avait fait garder le théâtre par la police, qui était encore de son côté, pour en faire interdire l'accès à celui qu'il appelait « le marquis écarlate ¹ ». Allan Aynesworth, qui interprétait le rôle d'Algernon, raconta plus tard à Hesketh Pearson, biographe de Wilde, qu'en cinquante-trois ans de carrière il n'avait jamais assisté à un tel triomphe. Quant à George Alexander, qui se réjouissait dans sa loge de la réaction enthousiaste du public après la représentation, il demanda imprudemment à Wilde de lui confier ses impressions, en particulier son opinion sur les coupes importantes opérées dans le texte :

1. Oscar Wilde, lettre à Lord Alfred Douglas du 17 février 1895, *Lettres*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1966, p. 465-466.

L'adjectif fait référence à la « femme écarlate » (Apocalypse, 27, 3-4), prostituée infâme et symbole d'abjection.

« Alors, lui dit-il, n'avais-je pas raison [de raccourcir la pièce] ? Qu'en pensez-vous ?

– Mon cher Aleck, lui répondit l'écrivain, c'était délicieux, tout à fait délicieux. Et savez-vous, cela m'a fait penser de temps en temps à une pièce que j'ai moi-même écrite autrefois et qui avait pour titre *L'Importance d'être constant*. »

La fortune de Wilde était néanmoins assurée et l'immense succès de *L'Importance d'être constant*, comme celui d'*Un mari idéal*, qui était donné triomphalement au Haymarket Theatre depuis le 3 janvier de la même année, lui garantissaient un immense confort, au moins financier. Quant à sa réputation d'homme de théâtre, elle était définitivement établie. L'avenir de Wilde se présentait sous les meilleurs auspices, ce qui était une raison supplémentaire sans doute pour qu'il désirât précipiter sa chute, qui se produisit quelques semaines plus tard. Après l'arrestation de l'écrivain le 5 avril, les représentations se poursuivirent jusqu'au 8 mai, mais le nom de Wilde fut retiré des affiches et des programmes. À New York, la pièce fut créée à l'Empire Theatre le 22 avril mais elle ne tint pas l'affiche plus d'une semaine, pour des raisons qui n'avaient plus rien à voir avec la qualité objective de l'œuvre. Il fallut attendre quelques années pour que la pièce fût de nouveau produite : elle est désormais considérée comme un chef-d'œuvre absolu du théâtre de langue anglaise, régulièrement représenté sur les scènes du monde entier.

INFLUENCES ¹

Les traditions théâtrales auxquelles se réfère la pièce sont multiples : parmi les sources les plus anciennes, on citera avec Karl Beckson ² le comique grec Ménandre (342-292 av. J.-C.). Celui-ci était bien connu de Wilde qui avait gagné, alors

1. Voir le dossier, p. 269.

2. *The Oscar Wilde Encyclopedia*, p. 155.

qu'il était étudiant à Trinity College à Dublin, une médaille d'or pour son essai sur l'édition qu'August Meineke avait faite des *Fragmenta comicorum græcorum* (1841). Ceux-ci contenaient l'intégralité des fragments des pièces de Ménandre qui nous sont parvenus, comédies dont les intrigues compliquées se terminent sur d'inévitables scènes de reconnaissance. De plus, les comédies de Ménandre, qui écrivait dans une langue raffinée, mettaient en scène des personnages de la vie quotidienne et, à l'inverse de celles de son prédécesseur Aristophane, elles s'intéressaient aux intrigues de la vie privée bien plus qu'aux affaires publiques. Ses pièces, enfin, étaient des comédies de mœurs, avec des personnages très typés, comme, par exemple, le père sévère, le jeune amoureux, la demi-mondaine avide ou encore l'esclave intrigant. D'autres sources, plus proches de Wilde dans le temps, sont également perceptibles : les comédies de Shakespeare, dans lesquelles les couples d'amoureux vont par paires, et où une double intrigue est l'un des fréquents moteurs dramatiques. *Comme il vous plaira* (1599) ou *La Nuit des rois* (1601) en sont les meilleurs exemples, d'autant que déguisements et identités usurpées y occupent une place essentielle. Wilde, on le sait, s'intéressait de très près à Shakespeare ; Sibyl Vane séduit Dorian Gray en interprétant les héroïnes shakespeariennes, et deux textes importants de Wilde sont consacrés au dramaturge : *Le Portrait de Mr. W.H.* (1889), qui s'interroge sur l'identité du mystérieux dédicataire des *Sonnets*¹, et le quatrième essai d'*Intentions*, « La vérité des masques » (1891), qui est une défense surprenante (en raison des positions systématiquement antiréalistes de Wilde) de l'authenticité historique du costume de scène.

1. Voir *Le Portrait de Mr. W. H.*, présentation de Pascal Aquien, Paris, GF-Flammarion, 1999.

D'autres traditions sont perceptibles, dont l'une est majeure dans la construction du théâtre occidental : la *commedia dell'arte*, dont les situations sont fondées sur l'inventivité de l'imagination. Des personnages fondamentaux se retrouvent dans tous les scénarios : deux jeunes premiers amoureux rencontrent deux jeunes premières qui répondent à leur amour, alors que divers personnages s'efforcent de contrecarrer leurs projets (les vieillards, c'est-à-dire les parents) et que d'autres, rusés et insolents, les soutiennent : les valets et les servantes. Il incombe à chacun des acteurs de développer son rôle comme il l'entend, le comédien devant être maître de sa voix et de son corps jusqu'à pouvoir les utiliser comme d'authentiques instruments. Quant à l'intrigue, elle est ordinairement simple, et l'on en retrouve les mécanismes dans la comédie de Wilde : elle se fonde toujours sur une double querelle (les deux jeunes gens face à l'objet de leur amour) et, après la séparation des couples dépités, sur les avances faites par les jeunes filles pour reconquérir leurs soupirants. On trouve de telles scènes de dépit dans le théâtre français, en particulier chez Molière (*Tartuffe*, II, 4 ; *Le Dépit amoureux*, I, 4 ; *Le Bourgeois gentilhomme*, III, 9) et, un peu plus tard, chez Marivaux (*Le Jeu de l'amour et du hasard*), chez qui cette influence est encore plus sensible. Un autre aspect de la *commedia dell'arte*, moins raffiné, est bien sûr la farce. Wilde, là encore, s'est souvenu de cette tradition : dans *L'Importance d'être constant*, la consommation effrénée de nourriture (début de l'acte premier – scène des canapés au concombre – et surtout fin de l'acte II – scène des *muffins*) en est l'une des caractéristiques, de même que les changements de costumes, les déguisements (le costume de deuil porté par Jack), les tromperies et autres mystifications.

Si toutes ces traditions sont ici fortement présentes, la source la plus fréquemment citée est toutefois la comédie de mœurs (*comedy of manners*), qui traite sur un mode enjoué et satirique des us et coutumes de la haute société anglaise. Ce terme de

comedy of manners, dû à Charles Lamb (*Essais d'Elia*, 1823), s'applique aux comédies écrites sous la Restauration – c'est-à-dire, à partir de 1659, après la chute du régime mis en place par Oliver Cromwell – par exemple aux pièces de William Congreve (1670-1729), mais aussi à celles de Richard Brinsley Sheridan (1751-1816), composées lors du renouveau de ce genre au XVIII^e siècle. Ces comédies, dont la construction se fonde sur un schéma récurrent (exposition, péripéties et dénouement) et dont les dialogues, sophistiqués, spirituels et brillants, s'organisent et se déploient à la manière de ballets verbaux, font la satire des fats et des jeunes gens avantageux, ou encore des snobs et des médisants, entraînés dans de complexes intrigues amoureuses où l'argent joue toujours un rôle déterminant. Le jeu du désir, ainsi, est double : le mariage est recherché avec au moins autant d'ardeur que la constitution d'une fortune est convoitée, et le premier (*matrimony*) finit par se confondre avec la seconde (*matrimoney*)¹. Lady Bracknell se souviendra de la leçon lorsqu'elle apprendra, à la fin du quatrième acte, que Cecily est une riche héritière.

Si Wilde est un chorégraphe des mots, il sait aussi les faire chanter. Le poète W.H. Auden (1907-1973) a fait observer que *L'Importance d'être constant* est « le seul véritable opéra verbal écrit en anglais » : selon lui, Wilde subordonne tous les éléments constitutifs de sa comédie au dialogue, ce qui lui permet de créer ainsi un univers langagier au sein duquel les personnages sont déterminés par les paroles qui leur sont prêtées². De plus, ajoutera-t-on, la pièce s'organise en arias, duos et

1. Voir, à propos de ce jeu de mots, Élisabeth Angel-Perez, *Le Théâtre anglais*, Paris, Hachette, 1997, p. 56.

2. W.H. Auden, « An Improbable Life ». Auden y fait le compte rendu de l'édition de *The Letters of Oscar Wilde*, due à Rupert Hart-Davis. « An Improbable Life » a d'abord été publié dans *The New Yorker* le 9 mars 1963, avant d'être repris dans *Forewords and Afterwords*, Londres, Faber, 1973 ; voir en particulier, à propos de *The Importance of Being Earnest*, les pages 322-323.

ensembles, et le modèle mozartien est proche, en particulier *Così fan tutte* (1790), pour sa légèreté et son architecture rigoureuse : le livret de Lorenzo Da Ponte enchaîne en effet les figures musicales selon une nécessité interne qui ne se soucie nullement de vérité psychologique ou de conventions formelles. L'œuvre, enfin, met en place deux couples d'amoureux qui contribuent à l'élaboration de structures symétriques omniprésentes dans le livret. On pourrait aller plus loin encore dans le repérage des points communs entre l'opéra de Mozart et la pièce de Wilde : dans les deux cas, les jeunes filles sont de fausses ingénues et les jeunes gens se déguisent et assument une autre identité pour jouer jusqu'au bout, à leurs risques et périls, le jeu de la séduction.

D'autres influences ponctuelles sont à relever : *Il ne faut jurer de rien* (1848), comédie-proverbe de Musset dont les mots d'esprit et l'utilisation du titre dans la dernière phrase ont sans doute retenu l'attention de Wilde. De même, dans *Fantasio* (1834), le personnage de Fantasio non seulement prend la place d'un mort, le bouffon du roi, mais encore il formule un souhait (récurrent en particulier dans les contes et la littérature fantastique) qu'Algernon et Jack vont tenter de réaliser : « Si je pouvais seulement sortir de ma peau une heure ou deux ! » Ce désir entraîne le spectateur bien au-delà de l'expression d'un fantasme courant, en ce qu'il le confronte à la question de l'illusion théâtrale, largement abordée par exemple par Shakespeare dans *Macbeth* (V, 5, 24), *Comme il vous plaira* (II, 7, 139) et *La Tempête* (épilogue de Prospero), par Molière dans *La Critique de l'École des femmes*, mais aussi par Sheridan dans *Le Critique ou Répétition d'une tragédie*. Cette question trouve bien sûr des échos insistants dans l'œuvre de Wilde : je n'est-il pas un autre ? Sommes-nous le personnage dont nous sommes contraints de jouer le rôle ?

On entend également, dans *L'Importance d'être constant*, de nombreux échos du théâtre de boulevard à la française : Victorien Sardou et Eugène Scribe multiplient les scènes fondées sur des dissimulations d'objets soudain retrouvés, ou encore sur des conversations écoutées par des personnages indiscrets¹. *Le Fils naturel*, d'Alexandre Dumas fils, exploite le thème de l'enfant trouvé, et Lady Bracknell doit beaucoup à la marquise autoritaire de cette pièce². *Fiancés* (*Engaged*, 1877) de W.S. Gilbert est une autre source probable³. On y voit deux jeunes filles, d'abord amies, se quereller lorsque l'une d'elles se rend compte que l'autre a épousé son fiancé. De même, un personnage apparaît en grand deuil en anticipant le suicide d'un ami, et, à ce moment précis de l'intrigue, les indications scéniques sont identiques à celles de la pièce de Wilde. Les analogies vont plus loin encore, comme en rend compte une recommandation détaillée de l'auteur :

Il est absolument essentiel au succès de cette pièce, écrit W. S. Gilbert, qu'elle soit jouée de bout en bout avec le plus grand sérieux (*earnestness*) et la plus parfaite solennité. [...] Il faut que les acteurs, sans exception, donnent l'impression de croire à la totale sincérité de leurs paroles et de leurs actes. À partir du moment où les acteurs montrent qu'ils sont conscients de l'absurdité de ce qu'ils disent, le rythme ralentit.

Le mot *earnest* est là, de même que la tonalité générale de la pièce et le souci du *tempo*. On mentionnera également une pièce à succès donnée au

1. Victorien Sardou (1831-1908) est l'auteur de *La Tosca* (1887), pièce plus connue sous la forme du célèbre opéra veriste qu'en tira Giacomo Puccini en 1900, et de *Madame Sans-Gêne* (1893), dont le succès populaire fut considérable. La thématique d'Eugène Scribe (1791-1861), auteur du *Verre d'eau* (1840), repose essentiellement sur le pouvoir de l'argent et les méfaits de la « réussite » sociale.

2. Voir Robert Merle, *Oscar Wilde*, Paris : Perrin, 1984, chapitre IX. Il montre, citations à l'appui, que Wilde a parfois emprunté mot pour mot des répliques au théâtre français.

3. Karl Beckson, *The Oscar Wilde Encyclopedia*, p. 155.

Comedy Theatre, *Godpapa* (Parrain, 1891) de F.C. Philips et Charles Brookfield (le héros, Reggie, invente une maladie imaginaire à l'un de ses amis, nommé Bunbury, afin de pouvoir mener tranquillement une double vie) et *The Foundling* (*L'Enfant trouvé*), farce de William Lestocq Wooldridge et de E.M. Robson donnée à Londres le 30 août 1894, alors que Wilde se trouvait à Worthing ; si l'écrivain n'avait sans doute pas pu voir la pièce, il en avait lu, dans le *Morning Post* du 31 août, la critique qui en décrivait l'intrigue en détails : un jeune homme de vingt-cinq ans, face à l'hostilité de la mère de la jeune fille qu'il désire épouser, songe sérieusement à se faire baptiser pour résoudre le problème de sa naissance.

PUBLICATION ET RÉCEPTION CRITIQUE

La pièce fut publiée en février 1899 par Leonard Smithers, mais le nom de l'auteur n'était pas mentionné. À la place, selon le souhait de Wilde, figurait l'indication « par l'auteur de *L'Éventail de Lady Windermere* ». La pièce, dédiée à Robert Ross¹ « Avec estime, avec affection », fut reprise dans le volume six de la première édition des *Œuvres complètes* (*Collected Edition*), publiée en 1908. Quant à la version définitive en quatre actes, éditée par Ruth Berggren, elle parut en 1987. C'est celle-ci qui figure dans cette édition.

La réception critique, à l'issue des premières représentations, fut dans l'ensemble très favorable. La *Pall Mall Gazette* (15 février 1895) et le *World* (20 février de la même année) furent élogieux. Dans son article du *World*, William Archer écrit que la pièce « n'imite rien, ne représente rien, ne signifie rien, n'est rien, si ce n'est un *rondo capriccioso*, où les doigts de l'artiste jouent sur le

1. Robert Ross (1869-1918), grand ami de Wilde qui fit de lui son exécuteur testamentaire pour son œuvre littéraire.

clavier de la vie avec une piquante irresponsabilité ». Archer refuse de parler de farce, expliquant que si les ingrédients du vaudeville français et de ses adaptations anglaises se retrouvent ici, Wilde, en même temps, les transmue pour en faire « quelque chose d'entièrement nouveau et personnel ». Ce que l'on retiendra de son jugement est l'association de la pièce avec la musique (*rondo capriccioso*), c'est-à-dire avec une forme d'art qui dissocie ordinairement l'expression de la représentation : la musique ne signifie pas (ce qui ne veut pas dire qu'elle n'a pas de sens), elle propose l'éclat de sa forme. Le critique anonyme de *Truth* (21 février 1895), en fait son rédacteur en chef Henry Labouchere, observe qu'il y a dans la pièce de Wilde « autant d'échos que dans l'île de Prospero¹ – échos de Marivaux, échos de Meilhac², échos de W.S. Gilbert et de George Bernard Shaw... Mais le fait que l'on puisse faire remonter l'inspiration de Mr. Wilde à autant de sources prouve qu'il ne doit pas grand-chose à aucune d'elles en particulier. » Dans le *Speaker* (23 février), A.B. Walkley, l'un des plus ardents défenseurs de Wilde, qui considérait *L'Importance d'être constant* comme le point culminant de son art dramatique, fut l'un des premiers à percevoir l'originalité de la pièce, et sans doute aussi sa modernité qui annonce en partie le théâtre de l'absurde :

[Wilde], écrit-il, s'est enfin trouvé : il est passé maître dans l'art du *nonsense*. [...] Le comportement des personnages est en soi assez rationnel, mais il est délicieusement irrationnel en situation. De même, leurs motivations sont gouvernées par la raison : si

1. Le magicien de *La Tempête*, souvent interprété comme une représentation de l'écrivain (l'artiste en général ou Shakespeare lui-même en particulier).

2. Henri Meilhac (1831-1897). En collaboration avec Ludovic Halévy (1834-1908), il écrivit les livrets des principaux opéras bouffes d'Offenbach (*La Belle Hélène*, 1864 ; *La Vie parisienne*, 1866 ; *La Grande Duchesse de Gérolstein*, 1867 ; *La Périchole*, 1868).

elles sont irrationnelles, c'est qu'elles sont insérées dans un cadre inadéquat. Et le résultat est que l'on a affaire à quelque chose qui, dans le détail, ressemble bien à la vie réelle, mais qui, dans l'ensemble, lui est tout à fait étranger.

Shaw, plus critique, parla de l'inhumanité de la pièce, la jugeant « sans cœur » (*heartless*). Les raisons de cette critique se comprennent aisément : Shaw n'avait pas la même conception du théâtre que Wilde ; là où Shaw croyait à la fonction didactique de la scène, Wilde rejetait toute idée de sérieux en revendiquant une esthétique de l'absurdité. Non pas qu'il fût iconoclaste : les liens de son théâtre avec les formes dramatiques anciennes ou contemporaines attestaient qu'il estimait la tradition, voire qu'il s'en réclamait et, sans doute, qu'il refusait d'être marginalisé au moins sur le plan des références littéraires. Pour autant, bien qu'il s'intéressât aux affaires publiques, il pouvait aussi repousser d'un éclat de rire les valeurs et les préoccupations de la société, comme celles de ses défenseurs et réformateurs, qu'ils fussent conservateurs ou avant-gardistes. Dire, comme le fait Algernon, que l'on ne dit jamais que des sottises, c'est évidemment aller à l'encontre des convictions de dramaturges « sérieux » comme Jones ou Pinero et, bien sûr, de celles de Shaw lui-même.

De son côté, la presse américaine, à l'exception du *Sun* du 23 avril (« une pièce excessivement brillante »), fut plus critique ou indifférente, mais la consécration vint avec une (brève) parodie publiée dans *Punch* (25 mars), dont l'auteur était une amie de Wilde, Ada Levenson¹, qui avait assisté à la première de la pièce. Elle avait pour titre *Mieux vaut ne pas être élevé dans un sac de voyage : tragédie frivole pour gens merveilleux*, et

1. Ada Levenson (1862-1933), grande amie de Wilde qui la surnommait « Sphinx ». Elle resta loyale à l'écrivain jusqu'à sa mort. On rappellera, pour l'anecdote, que son époux avait pour prénom Ernest et que son mariage fut un échec. Wilde a pu y songer et s'en amuser dans sa pièce.

il y est fait référence à un certain Mr. Dorian dont Tante Augusta fait l'éloge auprès d'Algernon :

Mr. Dorian a un nom superbe. Et c'est une véritable bénédiction de penser qu'il n'a pas été élevé dans un sac de voyage, contrairement à bon nombre de jeunes gens d'aujourd'hui.

Alors que la création de la pièce avait suscité de nombreuses réactions, sa publication en 1899 fut pour ainsi dire ignorée par la presse. Wilde eut même le sentiment d'être « boycotté », comme il le déplora dans une lettre adressée à Robert Ross¹. Une critique très élogieuse parut cependant dans *Outlook* (18 mars 1899), qui, toutefois, considérait *L'Importance d'être constant* comme une simple farce et non comme une comédie. Elle ne mentionnait pas non plus le nom de Wilde, simplement décrit comme « un homme immensément intelligent ». Le temps des triomphes mondains était révolu, et Wilde, désabusé, ne pouvait plus que compter sur la postérité pour lui rendre hommage.

LE POUVOIR DE LA SATIRE

Si cette comédie a des liens avec ses œuvres précédentes (ainsi, l'esprit, le *wit*, inscrit au plus profond de la tradition littéraire et théâtrale anglaise, se manifeste dans l'unique roman de Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, dans ses textes en prose – contes, récits et essais critiques – et dans ses comédies brillantes), Wilde les rompt aussi en partie, comme pour prendre ses distances vis-à-vis de lui-même et en particulier de son propre théâtre. C'est ainsi que trois personnages récurrents dans ses pièces précédentes n'apparaissent pas dans *L'Importance d'être constant*, du moins pas sous la même forme. Tout d'abord, l'un des ressorts dra-

1. Lettre à Robert Ross du 25 février 1899, *Lettres*, vol. 2, Paris, Gallimard, 1966, p. 489.

matiques les plus efficaces, « la femme au lourd passé » (Mrs. Erlynne dans *L'Éventail de Lady Windermere* et Mrs. Cheveley dans *Un mari idéal*, toutes deux aventurières à la moralité douteuse, ou, dans un registre pathétique, Mrs. Arbuthnot, personnage féminin principal d'*Une femme sans importance*, torturée par sa « faute » passée, c'est-à-dire la naissance d'un enfant illégitime), n'apparaît que sous une forme parodique. Dans *L'Importance d'être constant*, la femme qui détient un secret est Miss Prism, dont tout laisse supposer que, contrairement aux personnages susnommés, elle n'a jamais eu de vie privée, et *a fortiori* de vie privée scandaleuse ; et si son passé recèle un mystère, celui-ci, extraordinairement improbable, sera exploité à des fins purement comiques. La culpabilité féminine, qui est l'un des ressorts favoris du théâtre bourgeois de l'époque, se limite à une étourderie (un bébé oublié dans un sac de voyage), de plus, peu crédible. L'autre personnage attendu est la femme innocente et idéaliste, tantôt jeune épouse amoureuse, tantôt jeune fille à principes (Lady Windermere, Lady Chiltern dans *Un mari idéal* d'une part, Hester Worsley dans *Une femme sans importance* de l'autre), dont la rhétorique moralisante est totalement étrangère aux convictions de Wilde. *L'Importance d'être constant* transforme ce type de personnage pour en faire, avec Gwendolen et Cecily, le porte-parole parfois cynique d'une éthique personnelle absurde : l'idéal des deux jeunes filles n'est pas de faire un mariage socialement élégant et de connaître un amour pur et éternel ; c'est d'épouser un homme prénommé Constant, c'est-à-dire une forme (ou une construction fantasmatique) et non une substance. Par conséquent, chez Gwendolen ou Cecily, le sentiment d'avoir été bafouée et trompée n'est pas lié à la révélation d'un vice caché (Lady Chiltern, par exemple, est horrifiée d'apprendre la malhonnêteté de son « mari idéal ») mais à celle d'une erreur d'identité, voire d'étiquetage : les deux jeunes

filles déplorent de n'être fiancées à personne, c'est-à-dire à personne du nom de Constant. Le dernier personnage récurrent est le dandy, tantôt charmant et soucieux de voir le bien triompher (Lord Darlington dans *L'Éventail de Lady Windermere*), tantôt séduisant et odieux (Lord Illingworth dans *Une femme sans importance*), ou enfin raisonneur et aimablement narcissique mais, en contradiction avec les stéréotypes associés à ce type de personnage, en fin de compte vertueux (Lord Goring dans *Un mari idéal*). Jack et Algernon sont certes, à l'instar de leurs prédécesseurs, d'élégants jeunes hommes qui mènent une vie oisive, ils ont leur opinion sur tout, ou sur rien, ce qui revient à peu près au même, en particulier Algernon qui tâche toujours de raisonner à contre-courant, mais ils ne ressemblent pas pour autant à leurs aînés. La raison en est que Darlington, Illingworth et Goring avaient pour rôle d'énoncer une morale – vertueuse ou cynique, ou les deux en même temps, selon le cas –, alors que Jack et Algernon laissent simplement les mots d'esprit, et surtout les jeux avec la logique, les traverser.

La structure et l'intrigue sont toutefois classiques : *L'Importance d'être constant* est l'histoire d'un homme qui ne sait rien ou pas grand-chose de son identité, qui finalement apprend ses origines, retrouve son nom, son héritage, et peut dès lors se marier. Ce qui apparaît avec force est la circularité de la pièce ; la fin revient au point de départ ; nul changement n'est intervenu chez les personnages, et ce n'est pas Jack qui s'adapte à la réalité mais c'est l'inverse : il devient ce qu'il prétendait être, le masque étant toujours chez Wilde plus vrai que la réalité. Cette structure – convenue – n'est pas qu'un prétexte, elle offre aussi un espace satirique que le dramaturge va exploiter systématiquement. L'intrigue est banale, mais c'est tant mieux : dans ce cadre creux, Wilde peut insérer ce qu'il veut, que ce soit des traits acérés qui ressortissent à la

critique sociale ou encore un jeu accompli avec les mots.

À l'instar des comédies précédentes de Wilde, *L'Importance d'être constant* a pour cadre le milieu mondain de l'aristocratie et de la riche bourgeoisie londoniennes. Ce n'est pas dans le pays des merveilles de Lewis Carroll que l'action se passe, même si les personnages n'ont pas plus d'épaisseur que des cartes à jouer, mais dans un monde que le public du XIX^e siècle reconnaît parfaitement, puisque c'est le sien : les appartements luxueux de Mayfair et les belles demeures campagnardes situées dans une campagne traditionnelle. Même la pirouette finale (Jack-Constant porte le même prénom que son père) ressortit plus à un réalisme rassurant pour tous qu'à la fantaisie, cette pratique (donner à un fils le nom de son père) étant alors courante, en particulier dans les familles aristocratiques ou bourgeoises, qui se considéraient comme des dynasties puissantes et immuables. Les personnages incarnent et ridiculisent en même temps divers stéréotypes associés à ce milieu, que ce soit le jeune premier avantageux, la fausse ingénue, la douairière autoritaire, l'homme d'Église attaché à la famille ou la vieille fille en quête d'un mari, puritaine et, selon le cliché attendu, sexuellement frustrée. La satire sociale n'est donc pas absente de la pièce, tant s'en faut, et cette démarche suivie par Wilde, qui ne se limite pas à son théâtre, s'inscrit dans un cadre de pensée qui a sa cohérence. On rappellera que l'écrivain, qui était loin d'être indifférent à la critique des institutions, publia en février 1891 dans la *Fortnightly Review* un texte intitulé « L'âme de l'homme sous le socialisme ». Celui-ci traite de questions politiques et de soucis esthétiques en les considérant comme des données non pas juxtaposées mais, au contraire, interdépendantes. L'essai commence par la dénonciation de la dépendance économique, celle qui asservit les êtres et met en place les hiérarchies sur lesquelles s'appuie tout pouvoir séculier, puis s'en prend à la

misère et à ses sources. Celles-ci sont bien sûr liées au système économique de l'époque, mais plus spécifiquement encore, et là est l'originalité de Wilde, aux associations caritatives (mentionnées dans *L'Importance d'être constant*), alors très nombreuses en Grande-Bretagne, accusées par lui de « maintenir la pauvreté en vie ». Reconstruire la société n'a de sens aux yeux de l'écrivain que si la pauvreté devient, dit-il, « impossible ». Quant au bonheur de tous, il supposera non pas, et contre toute attente, le règne de l'esprit communautaire, mais celui des intérêts particuliers, ce qui ne veut pas dire, bien au contraire, la défense de la propriété privée : celle-ci, en fin de compte, favorise les inégalités et devrait être abolie. Mis bout à bout, ces intérêts personnels – ou, si l'on préfère, le souci que chacun doit avoir de soi – jetteraient les bases d'une société idéalement heureuse où la coopération entre les individus remplacerait l'esprit de concurrence. Toutefois, s'il paraît être à la recherche d'une morale publique, Wilde n'en repousse pas moins les catégories éthiques et fustige les « horribles discours hypocrites sur l'esprit de sacrifice, lequel n'est que la survivance des mutilations que s'imposaient les primitifs ». Le système défendu par l'écrivain – qui s'en prend, dans une perspective beaucoup plus anarchiste que marxiste, à tout mode de gouvernement – est une nouvelle forme de contrat social. Celui-ci, fondamentalement amoral, défendrait l'être contre l'avoir et ouvrirait la voie au triomphe de l'individualisme. On en arrive ainsi au paradoxe suivant, qui n'est qu'une donnée opaque de plus dans ce système conceptuellement et politiquement peu rigoureux : le socialisme est le nom que donne Wilde au culte de l'individu, et celui-ci pourra trouver le bonheur, au sein de la société, dans le seul épanouissement de sa personnalité propre.

Il n'est guère étonnant, dans ce contexte idéologique dont on retrouve de nombreux éléments dans la pièce, que Wilde s'en prenne aux institutions les

plus intouchables de la société victorienne : la religion et les sacrements, les fiançailles et le mariage (« dans le mariage, si l'on est heureux à trois, on s'ennuie à deux »), la famille, le rôle du père, la propriété privée, considérés par l'écrivain comme autant d'entraves institutionnalisées à la liberté et à l'épanouissement de l'individu. Il n'est pas non plus fortuit que figure dans le titre de la pièce un adjectif (*earnest*, *sérieux* en français) qui, certes, rend possible le jeu de mots avec le prénom homonyme, mais qui, surtout, qualifie ce qui était censé être, aux yeux des victoriens, l'une des plus éminentes qualités humaines et surtout l'un des remparts les plus efficaces contre ce qui, selon elle, la menaçait. L'époque victorienne était en effet traversée d'espoirs et de craintes, espoirs d'assister au triomphe des aspirations d'une bourgeoisie avide de biens matériels, de prospérité ou d'expansion territoriale ; craintes de voir ses espérances anéanties par les ambitions étrangères ou par les maux liés à l'industrialisation – criminalité, immoralité et sexualité, dont l'affaire Jack l'Éventreur offrait une illustration impressionnante et largement diffusée et commentée par la presse¹ – et, fantôme récurrent, retour à l'animalité. En faisant paraître *L'Origine des espèces* en 1859, Darwin avait affolé les esprits et Stevenson ne les avait guère rassurés en publiant son *Dr. Jekyll et Mr. Hyde* en 1886. Quant au roman de H.G. Wells, *L'Île du docteur Moreau* (1896), parabole sur la manipulation biologique, les liens entre l'homme et l'animal et les méfaits de la science, il en disait long sur la foi du romancier en l'avenir de l'homme rationnel et sur sa confiance dans les convictions des piliers de l'Empire britannique, les *gentlemen*, pourtant *a priori* considérés, mais sans doute avant tout par eux-mêmes, comme ce que l'humanité pouvait produire de plus accompli. En dépit de ces graves

1. Voir Roland Marx, *Jack l'Éventreur et les fantasmes victoriens*, Bruxelles, Complexe, 1987.

GF Flammarion

13/06/182892-VI-2013 – Impr. MAURY Imprimeur, 45330 Malesherbes.
N° d'édition L.01EHPNFG1074.C007. – Octobre 2000 – Printed in France.