

Entre kitsch et kabuki
Oscar Wilde : sacrifice

Alexandre Lazaridès

Number 92 (3), 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/16462ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lazaridès, A. (1999). Review of [Entre kitsch et kabuki : *Oscar Wilde : sacrifice*]. *Jeu*, (92), 31–34.

Entre kitsch et kabuki

Retour d'un contemporain ?

Oscar Wilde s'est éteint le 30 novembre 1900, à l'âge de quarante-six ans, on s'apprête donc à célébrer le centenaire de sa mort. Après la pièce de Moïse Kaufman, *Grossière Indécence (les trois procès d'Oscar Wilde)*¹, que donnait le Théâtre du Rideau Vert l'automne dernier, un autre collage de fragments textuels vient attirer notre attention sur le célèbre dandy dublinois. Dans les deux cas, c'est la vie de Wilde qui est le véritable objet dramatique, alors même que son théâtre est très rarement tiré de sa léthargie. De la demi-douzaine de pièces à succès qu'il a laissées, seule *Salomé*, écrite en français, a survécu, mais en tant que livret d'opéra de Richard Strauss et, ironiquement, dans une traduction, quelque peu expurgée, en allemand. Comme si le point de vue de Wilde sur lui-même (il confiait à Gide : « J'ai mis mon génie dans ma vie, seulement mon talent dans mon œuvre² ») avait été pris à la lettre par la postérité.

Oscar Wilde : sacrifice

TEXTES D'OSCAR WILDE, CHOISIS PAR DOUGLAS FOWLEY JR. MISE EN SCÈNE : MARCEL ROBERT ; MUSIQUE : CHRISTOPHE BERTHET. AVEC DOUGLAS FOWLEY JR. (OSCAR WILDE, LE PÊCHEUR, UNE DAME). SPECTACLE DES PRODUCTIONS OUT (MONTREAL) ET DU THÉÂTRE KAYONAN (GENÈVE), EN COLLABORATION AVEC LE MAI (MONTREAL, ARTS INTERCULTURELS), PRÉSENTÉ AU MAI DU 7 AU 14 MAI 1999.

En mettant sa vie au-dessus de son œuvre, c'est peut-être le procès de l'art, dont il pressentait le crépuscule, qu'il amorçait. Pour survivre au rôle décoratif ou divertissant que lui assignait la bourgeoisie européenne hissée aux premiers rangs de la société, l'art ne pouvait que célébrer sa propre disparition et devait désormais se masquer pour dire la vérité, son indifférence à la vie. Devenu objet de conversations mondaines et de feux d'artifice verbaux, l'art s'avérait incapable d'exprimer les nouvelles fureurs, ivres de pouvoir et de richesse, qui annonçaient un siècle de guerres dévastatrices. L'esthétisme de plus en plus paradoxal que Wilde a cultivé toute sa vie ne signifiait, en fin de compte, que la vanité de l'art idéal, tel qu'il avait été conçu depuis les Anciens. Wilde ne vivra pas assez longtemps pour voir les premières conséquences de ses paradoxes prophétiques, les grands coups de boutoir dans la forteresse du Beau que donneront cubistes, dadaïstes et dodécaphonistes dès le début du siècle suivant.

Wilde serait-il alors en train de devenir notre contemporain ? On le croyait pourtant un peu oublié, comme Gide ou Cocteau. Sa réputation de martyr de la « corruption grecque » ou de l'« uranisme », pour reprendre les termes pudibonds de l'époque, ne vibrerait sans doute pas au diapason triomphaliste de la libération gaie des années 1970. Mais, quand la catastrophe sidéenne aura pris la relève de la stigmatisation

1. Voir l'article de Jean-François Chassay dans *Jeu* 89, 1998.4, p. 68-70.

2. Cité par Jacques de Langlade, *Oscar Wilde ou la Vérité des masques*, Paris, Éditions Mazarine, coll. « Biographie », 1987, préface de Robert Merle, p. 178.

sociale de naguère, il semble être redevenu un ancêtre dont il fallait se souvenir. De récentes biographies nous ont rappelé qu'il avait enfreint, avant que ce ne fût un mode de vie obligé, les frontières qui séparaient la vie privée et la vie publique ; il s'était livré en spectacle, à la manière des mégastars modernes, non par mercantilisme, mais pour affirmer la suprématie de l'individualisme sur les lois morales, ce qui séduisait et choquait ses contemporains. Prédécesseur des « hommes roses », il avait déconstruit le type dominateur de l'époux et du père, pour se dédouaner quelque peu de son incurable irresponsabilité, tout en affrontant, avec une insouciance qui tenait moins du courage que de la naïveté, l'homophobie hypocrite de la société victorienne³. La complexité de l'écrivain fait de lui le personnage le plus fascinant de son œuvre.

Métaphore du destin

Oscar Wilde : sacrifice – titre peu heureux en français – est un collage d'extraits prélevés dans trois textes écrits par Wilde à des périodes très différentes de sa vie et dont les thèmes sont différents aussi. Montrer leurs relations souterraines avec le destin de l'écrivain est le véritable objet du collage entrepris par Douglas Fowley Jr. Chez Wilde, qui aimait répéter que la nature imite l'art, la vie et l'œuvre sont en osmose, sans que l'on sache laquelle est originelle. Le premier des trois textes est le grave *De Profundis*, longue lettre adressée à son amant Alfred Douglas depuis la geôle de Reading, où Wilde, brisé par sa condamnation infamante à la suite du procès pour sodomie que lui avait intenté le père d'Alfred, explique sa rencontre avec le Christ. Le deuxième est *le Portrait de Dorian Gray*, l'unique œuvre romanesque de Wilde, où il défend une théorie qui lui tenait à cœur, celle de « la vérité des masques » ; c'est une lady qui en est retenue, en tant que porte-parole du pharisaïsme de son époque. Le dernier texte, plein de mélancolie, est le conte du *Pêcheur et son Âme*. En sont empruntés les extraits qui, par leur nombre et leur longueur, établissent la continuité de l'action. Le destin de Wilde y semble métaphorisé, alors que les deux autres textes ne font que le commenter.

C'est l'histoire d'un jeune pêcheur qui, pour épouser la sirène dont il est amoureux, doit renvoyer son âme humaine, afin de ressembler aux hôtes de la mer. Il hésite tout d'abord, puis s'y résigne : « À quoi me sert mon âme ? Je ne la vois pas. Je ne puis la toucher. Je ne la connais pas⁴. » Une sorcière, contrainte par la menace, lui révélera la manière de le faire : il doit découper son ombre avec un couteau à manche de peau de vipère verte, par une nuit de pleine lune. Car « ce que les hommes appellent l'ombre du corps, ce n'est pas l'ombre du corps, mais c'est le corps de l'âme⁵ ». Il exécute la manœuvre prescrite, mais refuse d'accorder un cœur à son âme avant de s'en séparer et de l'envoyer dans le monde cruel. Il épousera la sirène et vivra trois années avec elle au sein de la mer. Mais l'âme réussira à réintégrer le corps du pêcheur, et lui fera

3. On attribue à Wilde un roman érotique aux descriptions très explicites comme il s'en faisait beaucoup en Angleterre à la fin du siècle, mais qui s'en démarque par les références bibliques et mythologiques. Il s'agit de *Teleny. Étude physiologique*, Le Pré aux Clercs, 1996, 246 p. L'amour homosexuel y est dépeint comme douloureusement impossible et menacé par l'hétérosexualité.

4. Oscar Wilde, *Œuvres*, Paris, Stock, 1977. Nouvelle édition revue, annotée et préfacée par Jacques de Langlade, tome II, p. 122.

5. *Ibid.* p. 129.



Douglas Fowley Jr. dans
Oscar Wilde : sacrifice
(Productions OUT et Théâtre
Kayonan, 1999). Photo : Dany
Gignoux.

dans cette aventure de l'amour interdit, Wilde, tel le pauvre pêcheur, y aura laissé son âme. C'est ce que, de sa prison, l'écrivain, abandonné de tous et végétant dans des conditions inhumaines (son cas conduira à la réforme du système pénitentiaire anglais), expliquait en prose dans *De Profundis*, comme il le fera en vers dans l'admirable *Ballade de la geôle de Reading*.

Scéno pour un cérémonial

Le dispositif scénique d'*Oscar Wilde : sacrifice*, d'une très grande simplicité, est ouvert sur les côtés, promontoire étroit et allongé qui s'avance jusqu'à la première rangée de spectateurs comme le fait le *hanamichi* du théâtre kabuki. Une demi-douzaine de lumignons en marquent l'extrémité, tels des feux de rampe, tandis que, à l'arrière, une chandelle solitaire brûle sur une petite table basse. Une blancheur funéraire règne partout, et la douce lumière des chandelles crée une atmosphère recueillie, comme celle d'un temple désert. Le fond de scène est fermé par des rideaux, eux aussi blancs, derrière lesquels on aperçoit une ombre immobile. Elle se mettra en mouvement au début de la pièce, avant de prendre des formes humaines et de surgir là, devant nous, après une lutte étouffée contre quelque force invisible qui aurait cherché à l'empêcher de naître à la vie de scène.

L'apparition évoque quelque reine de tragédie détrônée, pathétique et dérisoire à la fois. Les pieds sont nus, le visage recouvert d'une épaisse couche de maquillage

6. *Ibid.*, p. 150.

commettre alors crime et vol. Repenti, le pêcheur construit une maison de roseaux tressés au bord de la mer, appelle plusieurs fois par jour la sirène, mais en vain. Un jour, il retrouvera le corps de la sirène rejeté par la mer, se laissera lui-même engloutir par les vagues, sourd aux exhortations de son âme. « Et lorsque, à cause de la plénitude de son amour, son cœur se brisa, l'Âme y trouva une entrée et y pénétra, et fut unie à lui tout comme autrefois⁶. »

Dans ce conte, l'amour impossible entre deux créatures trop différentes pourrait être lu comme la transposition inversée de l'amour entre deux êtres trop semblables. Pour rendre une telle union possible, un sacrifice doit d'abord avoir lieu, celui de l'âme dans le conte, celui de la « respectabilité » dans l'Angleterre à la fin de la période victorienne, ce qui ne pouvait manquer de tirer à conséquence. Il faudra ensuite se cacher aux yeux de tous, au fond de la mer dans le cas du pêcheur, derrière des masques pour Wilde. Et,

comme un faciès impassible et blafard mais qui laisserait percevoir les premières rides de l'âge mûr. Elle est vêtue d'une robe fourreau largement décolletée, d'un pourpre très sombre, habit de deuil autant que de luxe mondain. À l'observer, on perçoit d'autres signes d'ambiguïté vestimentaire habilement répartis. Un long voile de dentelle noire est fixé sur sa tête par une couronne de gui qui peut faire penser aussi bien à celle du Christ, hérissée d'épines, qu'à celle d'un conquérant guerrier, car la carrure est, de toute évidence, celle d'un homme. Enfin, tandis que le bras gauche est ganté jusqu'au coude de satin noir (clin d'œil à la Gilda de Rita Hayworth ?), la main gauche n'est cachée que jusqu'au poignet par un gant de dentelle. L'interprète joue, avec autant d'habileté que de coquetterie, d'un éventail comme d'un masque magique duquel surgissent à tour de rôle les visages d'une demi-douzaine de personnages. La représentation se joue sur fond d'opposition entre blanc et noir, passé et présent, noblesse et déchéance, rêve et réalité, âme et corps. Les lignes épurées, le maquillage accentué, la lenteur stylisée des gestes, tout cela évoque un cérémonial sacrificiel.

Loin de tout naturalisme, c'est dans le plus total dénuement que le metteur en scène Marcel Robert a conçu cette pièce écrite et jouée par Douglas Fowley Jr. L'interprétation de ce dernier, acteur né en Californie mais vivant en Suisse depuis quelque vingt-cinq ans, émeut à force d'abandon de soi et d'humilité devant le texte. Il abandonne un personnage pour en devenir un autre, tout différent, avec une habileté consommée, sauf que, à la longue, ces transitions, soutenues par les mêmes gestes (se plaquer brusquement au sol, par exemple, désignait le retour à l'histoire du pêcheur) ou les mêmes changements d'éclairage, semblent répétitives. Cela dit, la fin du spectacle laisse sur un sentiment d'inaccomplissement, comme si l'efficace du cérémonial n'avait pas tout à fait opéré. Peut-être le destin de Wilde avait-il été trop dramatisé par son identification sans recul avec celui du jeune pêcheur ou trop idéalisé par l'opposition tranchée avec les « méchants » représentés par la lady cancanière à la voix haut perchée, pleine de satisfaction rengorgée de voir l'idole d'antan traînée dans la boue. Un monde divisé en bons et méchants, en blanc et noir, à l'image du dispositif scénique, nous emprisonne dans une vision manichéenne peu propice à la compréhension libératrice. Nous n'apprenons rien de nouveau sur Wilde et rien sur nous-mêmes ; notre émotion, bien réelle pourtant, se révèle d'ordre surtout esthétique et comme tenue à distance par le kitsch qui auréole l'image de toute victime idéalisée, telle une « deuxième larme » provoquée par l'émotion de la première, selon l'explication ironique de Kundera⁷. On accepte tout de même de s'en faire complice parce que ce kitsch nous est offert au deuxième degré, en tant que « paravent qui dissimule la mort » ou en tant que dandysme, cet ancêtre du kitsch, sublimé par la souffrance et, comme le disait Camus, « forme dégradée de l'ascèse⁸ ». Wilde, le dernier Wilde, celui qui pensait avoir vécu l'amour jusqu'au sacrifice de soi – et tant pis pour la « respectabilité » –, aurait sans doute aimé se voir ainsi représenté, entre kitsch et kabuki. ¶

**Dans ce conte,
l'amour impossible
entre deux créatures
trop différentes
pourrait être lu
comme la transpo-
sition inversée de
l'amour entre
deux êtres trop
semblables.**

7. Milan Kundera a entrepris une remarquable analyse romancée du kitsch dans la sixième partie de *l'Insoutenable Légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989, p. 349-406.

8. *L'Homme révolté*, dans *Essais*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 461.