

Le hors-texte dans 'The Importance of Being Earnest' d'Oscar Wilde

Emmanuel Vernadakis

► **To cite this version:**

Emmanuel Vernadakis. Le hors-texte dans 'The Importance of Being Earnest' d'Oscar Wilde. Le hors-texte dans 'The Importance of Being Earnest' : conférence et atelier théâtre, Jan 2015, Bordeaux, France. hal-02616637

HAL Id: hal-02616637

<https://hal.univ-angers.fr/hal-02616637>

Submitted on 24 May 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LE HORS-TEXTE DANS *THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST* D'OSCAR WILDE

« Il n'est pas de réflexion sur le théâtre, depuis un siècle, ni d'enseignement du théâtre qui n'oscille entre (...) le texte et le spectacle. Ou bien on traite le théâtre comme un fait littéraire ; le classement des œuvres en tragédies, comédies, drames ou farces détermine le style de la représentation, autorise ou interdit le mélange des formes, régente le goût. Ou bien on **ne** regarde **que** le jeu ; la scène alors, la lumière, la musique, le corps et la voix des acteurs sont l'essence et l'origine de tout. Les écoles anciennes penchent plutôt du premier des deux côtés, les modernes du second ». Antoine Vitez, *Journal de Chaillot*, 8, (oct. 1982).

Dans ce propos qui illustre la dualité intrinsèque du théâtre, Antoine Vitez oppose le texte au spectacle pour présenter le premier comme objet d'intérêt archéologique et le second comme événement esthétique de l'ordre du vivant. Cette opposition, ici assez radicale, qui met aussi en balance le passé et le présent, repose sur une réflexion lancée par Antonin Artaud. Dans *Le Théâtre et son double* (1938) Artaud s'en prend au théâtre figé, académique, de son temps : « Un théâtre, dit-il, qui soumet la mise en scène et la réalisation, c'est-à-dire tout ce qu'il y a en lui de spécifiquement théâtral, au texte, est un théâtre d'idiot, de fou, ... de grammairien, d'épicier, d'anti-poète, et de positiviste, c'est-à-dire d'Occidental ». Pour Artaud, dans la transformation du texte en spectacle, il ne s'agit pas **d'être fidèle au texte** en le reproduisant tel qu'on présume qu'il a été conçu par l'auteur au moment où il l'a composé ; il s'agit de servir le texte en le traduisant en « gestes porteurs de sens » qui produiront des effets concrets sur le public : « Il faut considérer la mise en scène, non comme le reflet d'un texte écrit et de toute cette projection de doubles qui se dégage de l'écrit mais comme la projection brûlante de tout ce qui peut être tiré de conséquences objectives d'un geste, d'un mot, d'un son, d'une musique et de leurs combinaisons entre eux. » A travers leurs propos, Artaud comme Vitez s'intéressent moins à ce qui sépare le texte du spectacle qu'à l'articulation du passage de la page écrite aux planches. Ils parlent des bons ou mauvais usages du « hors texte » sans le citer.

Le hors texte est un concept qui facilite la construction du discours critique autour de cette articulation. C'est un concept qui procède du structuralisme et se rattache aux travaux d'Ane Ubersfeld. Dans *Lire le théâtre* (1977, Belin, 1994) Ubersfeld présente le texte dramatique comme un texte à trous. Ariane Mnouchkine qui, comme Artaud et comme

Vitez, accorde une grande importance à la corporalité de ses spectacles, dans un échange avec Hélène Cixous (1994), fait écho à cette théorie en parlant d'un vide (au lieu de trous) :

« Le texte de théâtre, il faut qu'il contienne un vide. Si tout est plein, on ne peut pas faire du théâtre avec. Le texte imprimé c'est ce qui va permettre l'incarnation. Pour qu'il y ait de l'incarnation, de l'invocation, de l'évocation il faut que tout ne soit pas dit. Il faut laisser la place à la voix, à la chair des acteurs, à leurs jambes, à leurs bras, à leurs yeux, à leurs costumes... Et en même temps il doit être charme lui-même, ce texte. Je n'appelle pas du tout un texte squelettique maigre. Mais tout abondant qu'il soit, il y a quelque chose qui ne doit pas y être, il doit y avoir la place en creux ». (Ariane Mnouchkine, Débat avec Hélène Cixous in Actes du colloque Violence et théâtralité, Université de Paris VIII, 29 novembre 1994.) La définition du texte de théâtre par Ariane Mnouchkine semble pouvoir se reformuler comme suit : est théâtral tout texte qui laisse un espace d'expression à l'autre, un espace qui permet à l'altérité de se manifester au sein même de l'identité du texte.

Il y a, ainsi, d'innombrables façons d'investir le vide selon la personne qui le lit ou le monte, d'envisager des effets voulus et de concevoir les moyens pour les susciter auprès du public. « *Une pièce de théâtre*, dira Michel Vinaver, *est grosse d'un nombre illimité de mises en scène possibles, dont aucune n'est la mise en scène juste.* » Selon cette formulation qui vient enrichir notre compréhension du hors texte (encore sans le nommer) ce dernier se voit rehaussé d'une dimension qui n'est ni littéraire, ni textuelle – **le hors texte est un réservoir de possibles**. Et ces possibilités sont innombrables. Est-ce que cela signifie que l'on peut faire ce que l'on veut d'un texte dramatique ? Il y en a qui vous répondront que oui. Michel Vinaver, néanmoins ajoute : « Mais il y a une façon juste d'aborder un texte et de le porter à la Scène, c'est cette façon qui compte ». (Michel Vinaver, *Ecrits sur le théâtre*, 2, Paris : L'Arche, 1998). De même, dans son éloge du théâtre (Flammarion 2013) Alain Badiou aborde à son tour ce sujet en proposant une réponse plus ferme aux questionnements sur la primauté du texte ou du spectacle ouverte implicitement par la citation de Vitez qui présente le texte comme un objet d'intérêt archéologique qu'il oppose au spectacle vivant. Selon Badiou, « l'existence d'un texte au théâtre est un support nécessaire (...) Le texte est la garantie ultime que le théâtre n'est absorbé ni par la danse ni par l'image. C'est ce qui le maintient dans cet entredeux (...) le texte est l'ordre symbolique auquel le théâtre se raccroche pour traiter (...) les

inévitables négociations avec le corps dansant et avec l'imagerie spectaculaire (...) Les spectacles, résultats de négociations entre la symbolique du texte, le réel des corps et l'imagerie sont éphémères. Voilà pourquoi l'entredeux du théâtre me semble suspendu au texte. Il s'agit, tout simplement, de l'éternité du théâtre. »

La question qui nous concerne ici est le hors texte dans *Earnest*. Autrement dit, les discours et les possibilités des discours autour des choix qui rendent possibles les différentes productions de l'œuvre à travers les décennies. Pour commencer, il convient de mentionner le nombre important des productions et adaptations opératiques, cinématographiques, musicales etc. des pièces de Wilde – voire de son œuvre en général. Pour ne prendre que les adaptations **cinématographiques** de ces pièces on en recense **six de *Salomé*** (Charles Bryant 1923, Claude D'Anna 1986, Ken Russell en 1988, Al Pacino 2011 et 2013), **quatre de *Lady Windermere's Fan*** (Milton Rosmer 1916, Ernst Lubitsch 1925, Heinz Hilpert 1935, Otto Preminger sur un script adapté par Dorothy Parker – alias Rothschild 1949), **trois de *An Ideal Husband*** (Alexander Korda 1947, William P Cartlidge 1998 et Oliver Parker 1999), **deux de *The Importance of Being Earnest*** (par Anthony Asquith en 1952 et par Oliver Parker en 2002) et **une de *A Woman of No Importance*** (Denison Clift 1921). Il serait trop long de recenser les autres adaptations (opéras, ballets, spectacles musicaux) inspirés directement de ces œuvres qui sont systématiquement produites en Europe et en Amérique tous les ans. Maintenant, si l'on passe aux productions de *The Importance of Being Earnest*, si l'on ne considère que celles à Londres entre 1901 et 2009, on en compte cinquante.

<http://www.oscholars.com/TO/Appendix/Scenographies/London/londonearnest.htm>

En France, toujours exclusivement pour *Earnest*, on en compte (presque) tout autant depuis 1941.

<http://www.oscholars.com/RBA/twenty-seven/27.13/OscarWilde.htm>

Voici également un aperçu d'une tentative de recensement des productions d'*Earnest* qui, loin d'être exhaustive, dénombre 342 productions dans 23 pays

<https://oscholars.files.wordpress.com/2014/10/productions2.docx>

Si le public ne se fatigue pas de voir la même pièce si souvent, c'est, certes, que les metteurs en scène font preuve d'imagination. Mais s'ils

font preuve d'imagination, c'est que le hors-texte, les trous, le vide, le réservoir grouillant de possibilités, l'espace laissé à l'altérité pour s'y exprimer à sa guise dans cette pièce y est pour quelque chose. « There are so many echoes in the play as in Prospero's Island » a écrit un critique à la première d'*Ernest*. Et en effet, s'il y a des échos, c'est que la pièce a des trous, des vides et des espaces littéralement ouverts à l'Autre, cités ou repris. Les textes de Wilde si souvent produits et adaptés sont des véritables gruyères.

Je vous propose, dans un premier temps, de faire un parcours rapide de quelques mises en scène ici recensées pour en dégager quelques principes constants ou courants qui ont marqué les choix de ces productions. Au regard de ceux-ci, il s'agira ensuite de cerner quelques données du texte qui **ouvrent** sur le hors-texte et qui nous permettent de paramétrer la voie des négociations entre la symbolique du texte, le réel et l'imagerie, mener à bien l'investissement des trous du texte en recourant à du matériel approprié.

Les données qui déterminent le hors-texte – si l'on admet qu'il peut être déterminé par des données textuelles – sont d'une part des éléments auxquels le texte fait référence mais dont l'apparition ou l'existence sont subordonnées à la représentation (par exemple les mouvements des personnages, les sons, les lumières...) d'autre part des éléments qui n'apparaissent pas forcément dans le texte dans sa version définitive, qui peuvent même pas être d'ordre textuel mais qui néanmoins émanent de celui-ci, de son ancrage dans une « réalité » spécifique. J'insisterai sur cette réalité spécifique qui dans *Ernest* est autobiographique, allant de la farce à la tragédie mais laissant toujours une grande part à l'altérité.

1895-14 Février – 8 Mai La première d'*Ernest* au *St James Theatre*
Mise en scène par George Alexander
Photos
Commentaire :
Reprises : 1901, 1902, 1909, 1910, 1911, 1913 toujours au *St James*
et toujours par Alexander

1923 La deuxième production à Londres, par Allan Aynesworth en au Royal, Haymarket,

1952, Adaptation cinématographique d'Anthony Asquith, extrait <https://www.youtube.com/watch?v=7eymdx4xomM>

1930 Lyric Theatre Hammersmith, mise en scène de Nigel Playfair

Dans les premières productions de la pièce, l'accent est mis dans la critique de la superficialité et du culte des apparences de la société victorienne, fortement reflétée dans la conception des décors et costumes, hautement stylisés mais aussi à travers le jeu des acteurs qui ont recours à une énonciation particulièrement artificielle et des mouvements affectés. Les acteurs se déplacent de manière posée et tout évoque la retenue théâtrale typique de l'époque victorienne.

1939 *Globe Theatre*, mise en scène par H.M.Tennent, cette production est également très stylisée mais fait montre d'une esthétique résolument édouardienne. Elle est considérée par beaucoup comme la production la plus représentative du XXe siècle. On la trouve « fidèle » au texte.

1989 Talawa Theatre Company au Bloomsbury Theatre, Londres, mise en scène par la Jamaïquaine **Yvonne Brewster** et produite par une troupe d'acteurs noirs. Le script n'a pas été changé.

" Rather than altering the script to accommodate 'blackness' or trying to subvert the play's values, Brewster reasoned that the theme of identity and trying to work out one's origins made it relevant to all sectors of society in Britain, black Britons in particular."

Tous les critiques qui en ont parlé ont trouvé que la pièce était fidèle à l'original. Dans tout, sauf dans la couleur de la peau des acteurs dont ils ont évalué le jeu dramatique plutôt que leur "lecture" et interprétation du texte – le hors texte.

DIAPORAMA COMMENTE

'[Yvonne Brewster] has not transposed the play to black territory, with different, if analogous manners and conventions. She has not turned it upside down with black masters and white servants. The revelation of this production is that the sight of black actors inhabiting the skins and minds of upper class white Victorians does not seem strange or perverse'. The Guardian, 18 May 1989.

1993 The Aldwych Theatre, mise en scène de Nicholas Hytner. Une production qui réunit des étoiles de la scène « fidèle » au texte avec

Maggie Smith qui fait sa première apparition sur les planches londoniennes pour jouer Lady Bracknell pendant cinq ans de suite. Les critiques n'étaient pas d'accord sur sa façon d'interpréter le rôle. Pour certains elle exagérait le côté comique du personnage – qui du coup n'était plus une "aristocrate" convaincante. D'autres la trouvaient rafraîchissante.

1996 Jérôme Savary au théâtre de Chaillot avec Rupert Everett : Photos de la production sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90771245/f1.planchecontact> :

2005 Mise en scène de Conall Morrison à The Abbey Theatre, Dublin interprété par une troupe d'hommes <https://www.youtube.com/watch?v=hJrP3NbzgYQ> La pièce commence par un prologue, montrant Wilde seul, à Paris, après sa chute, imaginer une mise en scène de *Earnest*. « Alan Stanford plays Lady Bracknell. A brittle comedy of love and money, social satire and linguistic gymnastics. Every nuance is saturated with sexual double-entendre, further complicated by an all-male cast that underlines the sexual ambiguity of an adaptation where everything is wrapped in the author's retrospective melancholy. » Pittsburgh Post-Gazette, 2 août 2011.

2009 Une mise en scène de Glen Goei à Singapore, par une troupe d'hommes sans travestissement. Le metteur en scène déclare que l'objectif de cette production est de célébrer Oscar Wilde dans un pays (le Singapore) où l'homosexualité est considérée comme un crime qui peut être sanctionnée jusqu'à deux années de prison. interview <https://www.youtube.com/watch?v=Sk4A8nPcuoM>=

2013 Production du théâtre de 13 vents de Montpellier en tournée à Paris puis au festival d'Anjou en 2014 Traduction de Jean-Mari Besset et mise en scène de Gilbert Desveaux avec Claude Afaure au rôle de Lady Bracknell. « De l'esprit et du cynisme qui s'élève en volutes comme la fumée d'une cigarette. » *Le Figaro*, 18 janvier 2013. « Dans un salon néo-gothique. Banalisation du happy ending au point de lui donner un côté un peu mièvre. » *Les Trois coups*, Mardi, 23 janvier 2013

2014 mise en scène de Lucy Bailey "an interesting re-imagining of the famous play" by Simon Brett joined as company writer to add his own embellishments to the production. "Director Lucy Bailey has supplied the play with a framework in which we see the amateur Bunbury company

staging a dress rehearsal in a country house, so what we get is a hapless mixture of *Noises Off* and Oscar Wilde. it enables older actors to play younger roles" *The Guardian*, 14 jul. 2014

2014 mise en scène YVES DESGAGNÉS au Théâtre du Monde à Montréal.

Dans la revue des mises en scène et adaptations de *Earnest* on constatera que, le plus souvent, le hors texte privilégie ou exploite les ressorts de la comédie des mœurs, de la satire, de la *slapstic comedy* de la thématique de l'identité de genre.

Si les pièces de Wilde surprennent par l'immense variété de mises en scène qui, depuis plus d'un siècle, renouvellent l'intérêt du public pour ses textes, c'est à cause de la place que l'auteur a toujours su laisser dans ses textes à l'autre.