

Théâtre de l'ambiguïté, théâtre de la vie : étude de La Parisienne d'Henry Becque (1884), de La moglie ideale de Marco Praga (1890) et de Lady Windermere's Fan d'Oscar Wilde (1892)

Autor(en): **Coulon Bentayeb, Marianne de**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): - **(1992)**

Heft 16

PDF erstellt am: **22.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1006624>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Marianne de Coulon Bentayeb

THEATRE DE L'AMBIGUITE, THEATRE DE LA VIE: ETUDE DE *LA PARISIENNE* D'HENRY BECQUE (1884), DE *LA MOGLIE IDEALE* DE MARCO PRAGA (1890) ET DE *LADY WINDERMERE'S FAN* D'OSCAR WILDE (1892)

Il nous paraît intéressant d'ouvrir notre étude en laissant la parole à deux écrivains qui, à la même époque, parlent l'un du théâtre, et l'autre du rôle de l'écrivain. Emile Zola déplore que le théâtre soit tombé en désuétude et appelle à son renouveau:

Notre théâtre aurait tant besoin d'un homme nouveau [...] ! [...] Je m'imagine ce créateur enjambant les ficelles des habiles, crevant les cadres imposés, élargissant la scène jusqu'à la mettre de plain-pied avec la salle, donnant un frisson nouveau aux arbres peints des coulisses, amenant par la toile de fond le grand air libre de la vie réelle¹.

Maupassant écrit à propos de l'écrivain dans la fameuse préface à *Pierre et Jean*:

Au lieu de machiner une aventure et de la dérouler de façon à la rendre intéressante jusqu'au dénouement, il prendra son ou ses personnages à une certaine période de leur existence et les conduira, par des transitions naturelles jusqu'à la période suivante².

Ainsi, le narrateur n'intervient pas dans le récit, ni en le moralisant, ni en faisant de ses personnages des pantins. Peut-on dire que les comédies de Becque, Wilde et Praga reprennent cette approche du récit en empêchant le spectateur de s'appuyer sur un des personnages ou sur l'intrigue afin d'en tirer une morale toute faite dont on lui rabat les oreilles au théâtre? Costanzo ne dit-il pas dans *La moglie ideale*:

1 Emile Zola, *Le Naturalisme au théâtre* (1881), in Emile Zola, *Les Oeuvres complètes*, Paris, François Bernouard, 1928, p. 11.

2 Guy de Maupassant, «Le Roman», préface à *Pierre et Jean*, Paris, Gallimard Folio, 1982, p. 50.

Costanzo Relativo, sì, com'è tutto relativo a questo mondo, l'onestà compresa³.

La comédie des années 1880 se résume-t-elle aussi aux conventions du vaudeville ou des pièces dites «à thèse»? Cette situation est-elle la même en France, en Angleterre et en Italie? Les trois pièces que nous nous proposons d'étudier sont-elles à la charnière d'une évolution de la comédie telle que la voit Zola?

Voilà les questions auxquelles nous tenterons de répondre en nous basant sur leur structure et sur leurs personnages féminins. Ce sont en effet souvent les aspects les plus conventionnels de l'intrigue vaudevillesque qui sont remis en question par les tentatives du théâtre «fin de siècle», tandis que la femme, gardienne du foyer et de la morale, sort peu à peu du carcan dans lequel l'avait mise le théâtre conventionnel.

Il nous faudra donc essayer de comprendre comment a évolué la comédie au XIX^e siècle en France, en Angleterre et en Italie.

Néanmoins, voyons d'abord de quoi parlent les trois pièces que nous nous proposons d'étudier:

La Parisienne d'Henry Becque⁴, comme l'indique son titre, met en scène une bourgeoise parisienne et ses démêlés avec son amant persuadé qu'elle le trompe. Clotilde, c'est là son nom, partage en fait sa vie entre Dumesnil son mari et Lafont son amant. Le premier est la caricature du bourgeois content de lui, qui voudrait faire jouer de prétendues relations pour obtenir de l'avancement, mais qui est obligé pour ce faire de compter sur les intrigues de sa femme. C'est le mari, celui qui donne de l'argent à son épouse pour qu'elle puisse s'offrir de belles robes, celui qui l'a rendue mère. Le don de l'amour est réservé au deuxième, l'amant, le vieil ami de la famille, qui aime Clotilde et qui en est jaloux. Ce bel équilibre conjugal à trois est néanmoins rompu à partir du moment où Clotilde devient plus distante vis-à-vis de Lafont et où ce dernier la soupçonne d'avoir un amant (acte I). On découvrira, après de nombreux quiproquos et l'éloignement de Lafont convaincu que Clotilde le trompe (acte II), qu'il s'agit du fils de Mme Simpson, une nouvelle relation mondaine de Clotilde. C'est en fait à travers elle que la Parisienne obtient l'avancement de son mari. Mais Simpson, un jeune fat surtout préoccupé par sa petite personne, quitte Clotilde. Cette dernière constate alors qu'elle a tout intérêt à renouer avec l'homme qui l'aime et à retrouver l'équilibre conjugal à trois du départ (acte III).

La moglie ideale de Marco Praga est aussi une femme qui partage sa vie entre son mari et son amant. Cependant Giulia a ceci de différent qu'elle est à la fois une épouse dévouée et une maîtresse passionnée. C'est ce qui la distingue de la plupart

3 Marco Praga, *La moglie ideale*, Milano, Treves, 1920, p. 70.

4 Henry Becque, *La Parisienne*, in *Oeuvres complètes*, vol. III *Théâtre*, Paris, Ed. du Grès & Cie, 1924-26, pp. 3-100.

des femmes adultères qui délaissent petit à petit leur mari. Elle-même est une épouse idéale car son mari a une confiance aveugle en elle et son foyer représentera toujours le refuge qu'elle décidera de préserver. L'occasion va en fait se présenter à Giulia, puisque son amant, Gustavo, lassé d'elle et décidé à se marier, essaie de rompre. Entreprise qui échoue car l'amant n'a pas le courage d'avouer à sa maîtresse les vraies raisons de son éloignement (acte I). Profitant de l'absence de son mari Andrea, Giulia décide alors de prendre le taureau par les cornes et d'aller chez son amant demander des explications. C'est là qu'elle est surprise par son mari, et que, ayant retourné la situation en sa faveur, elle apprend par hasard le prochain mariage de Gustavo (acte II). Sa première réaction est de menacer son amant. Puis elle se rend compte que Gustavo, lâche et égoïste, ne vaut pas la peine qu'elle risque tout pour lui. Elle décide donc de rompre et le contraint à maintenir les apparences jusqu'à son mariage (acte III).

Lady Windermere's Fan d'Oscar Wilde⁵ est construite sur la base de quatre actes. Dans le premier, Lord Windermere organise un bal en l'honneur de l'anniversaire de sa jeune épouse. Cependant, il invite, contre l'avis de celle-ci, une aventurière. Mrs Erlynne essaie en effet de retourner dans les bonnes grâces de la société qui l'avait reniée quelques années auparavant. Lady Windermere est donc convaincue, à l'appui de quelques révélations et du carnet secret de son mari, que celui-ci veut lui imposer la présence de sa maîtresse. Elle menace, de souffleter sa rivale en présence des invités avec l'éventail que son mari lui a offert. Le deuxième acte met en scène le bal, et au moment où Mrs Erlynne lui est présentée, la jeune femme n'a pas le courage de mettre sa menace à exécution. Cependant, elle la surprend en tête à tête avec son mari et décide de s'enfuir chez Lord Darlington, l'homme qui déclare l'aimer. Elle écrit une lettre d'adieu à son mari, lettre interceptée à temps par Mrs Erlynne qui court la sauver. C'est à ce moment-là que l'on apprend de cette dernière qu'elle est sa mère. Les deux femmes se rencontrent chez Lord Darlington à l'acte suivant. Mrs Erlynne convainc sa fille de ne pas faire la même erreur qu'elle il y a vingt ans, et de penser à son enfant. Cependant, au moment où Lady Windermere quitte la pièce, Lord Darlington apparaît avec ses amis dont Lord Windermere. Les deux femmes se cachent derrière des rideaux et Mrs Erlynne sauve la situation en se montrant et en revendiquant l'oubli de l'éventail de Lady Windermere chez Lord Darlington. L'acte IV débute alors bien évidemment avec une Lady Windermere angoissée à l'idée de devoir tout avouer à son mari, car elle n'ose imaginer que Mrs Erlynne ne revienne pas sur son sacrifice. Elle remet en même temps en question les «hard and fast rules» du puritanisme sur lesquelles elle avait jusque là basé sa vie. En réalité, Mrs Erlynne ne dira rien de ce qui s'est passé et ne révélera pas non plus son identité à sa fille. Elle repartira au bras de Lord Darlington, emportera l'éventail et une photo de sa fille avec son enfant.

Au XIX^e siècle, la comédie française subit deux contraintes. Au début du siècle, elle dépend de conventions dramatiques liées à la tradition de la comédie en cinq actes d'une part, et aux ficelles scéniques du vaudeville d'autre part. L'ensemble renvoie d'ailleurs à la rigidité des règles régis-

5 Oscar Wilde, *Lady Windermere's Fan*, Londres, Penguin Books, 1984.

sant le théâtre français depuis le XVII^e siècle. Ces règles avaient été combattues par les Romantiques qui avaient notamment imposé le drame au détriment de la tragédie classique. Cependant, dans le domaine de la comédie, s'il n'existe aucun dramaturge qui reprenne avec talent le flambeau de Marivaux ou de Beaumarchais, le vaudeville, lui, perdure et fleurit dans la première moitié du XIX^e siècle; son accompagnement musical sous forme de chansons à couplets disparaît peu à peu et sa structure se précise pour devenir graduellement un ensemble de recettes de la comédie à succès. C'est en effet Eugène Scribe qui popularise la forme dramatique connue sous le nom de «pièce bien faite.» Ce genre de pièce propose d'abord une charpente simple et classique basée sur une intrigue consistant en l'exposition d'une situation, la complication de celle-ci et son dénouement. Elle dispose aussi de sujets comiques se prêtant à toutes les situations ambiguës, à tous les quiproquos, et que l'auteur peut étirer à l'envi; pensons à l'adultère, au thème des enfants naturels, ou à celui du divorce. Si l'on retrouve dans le théâtre d'Eugène Scribe et de nombre de ses successeurs une peinture sociale⁶, cette dernière se limite souvent à une galerie de portraits laissant toute liberté à l'auteur de privilégier avant tout le rire. Nous le voyons chez Eugène Labiche chez qui la portée des sujets les plus risqués est toujours désamorcée par un comique bon enfant. Georges Feydeau perfectionnera par la suite la structure vaudevillesque. Il fera très intelligemment croire au spectateur que ses personnages sont victimes d'un destin implacable à travers un enchaînement quasi mathématique de péripéties et de quiproquos les plus divers et les mieux calculés.

Cependant à partir des années 1880, si la France est à l'avant-garde dans les domaines du roman et de la poésie, son théâtre se complaît dans le conformisme, soit à travers des ficelles comiques usées jusqu'à la corde, soit à travers d'autres formes dramatiques, comme le mélodrame. C'est pourquoi Emile Zola dans *Le Naturalisme au théâtre* rejette aussi bien le drame historique que le mélodrame populiste en tant que formes théâtrales inaptes à rendre sur scène la réalité, et propose une véritable révolution naturaliste au théâtre.

Le théâtre français évolue donc bon gré mal gré dans le sens d'une plus grande adéquation de l'univers du texte dramatique à celui de sa représentation. Cela signifie que le spectateur entre petit à petit dans le spectacle comme dans une deuxième réalité grâce à une meilleure dispo-

6 Pensons notamment au *Diplomate* (1827) de Scribe.

sition de la scène et de ses décors, et grâce à des acteurs moins cabotins et servant mieux leur personnage et le texte. Nous reconnaissons bien là le travail d'André Antoine et de son Théâtre Libre. Le théâtre de Bayreuth et l'expérience scénographique des Meiniger en Allemagne confortent Antoine dans sa recherche d'un théâtre nouveau⁷. Antoine permet aussi de faire découvrir en France le théâtre d'auteurs étrangers comme Ibsen, Verga, ou Tourgueniev qui apportent un sang nouveau à l'écriture dramatique. Nous savons que le Théâtre Libre a aussi permis à des auteurs comme Emile Zola de développer, mais sans succès durable, un théâtre se voulant naturaliste.

Concentrons-nous à présent sur l'Angleterre de la fin du siècle et voyons si son théâtre subit des changements comparables.

Parallèlement à la comédie sentimentale traditionnelle qui, depuis Thomas Sheridan ou Oliver Goldsmith, connaît encore de beaux jours dans la première moitié du siècle, une autre forme théâtrale s'impose: la farce. A l'instar du vaudeville en France, la farce anglaise relève essentiellement, depuis le XVII^e siècle, du théâtre populaire et du divertissement. A son instar aussi, elle s'inspire à partir des premières années du siècle des effets scéniques spectaculaires et des chansons du mélodrame. Cependant, on note un phénomène intéressant dès les années 1850. Un grand nombre de vaudevilles français sont adaptés en Angleterre. En général, seule l'armature de leur intrigue est retenue, le sujet de l'adultère n'étant pas admissible du point de vue de la morale victorienne. Les comédies des plus fameux vaudevillistes dont Eugène Scribe, Victorien Sardou, Eugène Labiche, ou Maurice Hennequin sont édulcorées souvent à travers le personnage féminin, qui, en Angleterre, est garante du mariage, du foyer et de la morale. Jeffrey H. Huberman parle à ce propos de *deodorization*⁸. C'est néanmoins surtout la structure typique de la «pièce bien faite» mise au point par Eugène Scribe que la

7 Cf. Roberto Alonge: «Dal 24 giugno al 1 luglio 1888 Antoine è a Bruxelles per la parte finale delle rappresentazioni di un'insolita compagnia tedesca [...] alla ricerca di verifiche che lo rafforzino nelle sue scelte innovatrici.» (*Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 79). Antoine lui-même parle souvent des Meiniger, notamment dans *Le Théâtre Libre*, Genève, Slatkine reprints, 1979, pp. 104-105.

8 J.H. Huberman, *Late Victorian Farce*, in *Theater and Dramatic Studies*, n° 40, U.M.I. Research Press, Michigan, 1986, pp. 49-63.

farce anglaise adoptera le plus volontiers. Nous verrons qu'Oscar Wilde s'en inspire pour ses premières comédies.

A partir des années 1880, le succès que connaît le théâtre d'Ibsen, notamment sur la scène londonienne, marque un nouveau tournant dans l'évolution de la comédie. En effet, une intrigue trop mince et des personnages artificiels et sans grand relief constituent les faiblesses de la farce d'inspiration vaudevillesque et de la comédie sentimentale par trop manichéenne. Certains auteurs comme Arthur W. Pinero introduisent dans leurs pièces des personnages qui ne sont plus les pantins d'une intrigue bien ficelée⁹ mais qui acquièrent une plus grande profondeur sociale et psychologique. De nouveau la femme se retrouve au centre de cette évolution, et, à l'instar de Nora de la *Maison de Poupées*, essaie d'échapper aux critères contraignants de la société.

Enfin, essayons de voir ce qui se passe en Italie durant la même période. En réalité, ce pays ne connaît pas à proprement parler de comédie divertissante dans les années de l'Unification. Il s'agit plutôt d'un théâtre engagé socialement dans l'établissement d'une société bourgeoise et qui tente d'apporter de nouvelles valeurs morales au pays. Si Eugène Scribe et Victorien Sardou sont traduits et joués en Italie dans les années 1850, des pièces comme *Morte civile* de Paolo Ferrari (1861) retiennent surtout de l'exemple français la volonté de traiter de sujets d'actualité. «La commedia borghese» se veut donc dès le départ proche de la réalité sociale de l'Italie unifiée. Cependant, si dans les premières années de l'Unification le théâtre adhère aux idéaux du monde bourgeois, c'est pour mieux les servir. *I mariti* de Achille Torelli (1867) se fait l'instrument de propagande de la fidélité conjugale et de l'obéissance de la femme à son mari. Avec l'arrivée du vérisme sur la scène littéraire, l'idéalisme bourgeois est remis en question. Marco Praga s'inscrit dans ce mouvement en traitant de l'adultère de manière plutôt révolutionnaire dans *La moglie ideale*. De plus, la pièce présente beaucoup de similitudes avec *La Parisienne* de Becque.

Après ce bref aperçu du développement de la comédie en France, en Angleterre et en Italie, il est temps d'observer comment nos auteurs

9 J.H. Huberman parle du processus de *victimization* qui consiste à rendre les personnages victimes de l'intrigue et non artisans de leur destin. Ce système favorise bien évidemment tous les effets comiques du quiproquo ou du «coup de théâtre».

tirent profit des aspects les plus conventionnels du théâtre vaudevillesque et de la comédie de mœurs en général.

Nous savons que le théâtre d'Eugène Scribe, d'Eugène Labiche, d'Alexandre Dumas fils et d'Emile Augier a été largement diffusé aussi bien en France qu'en Italie et en Angleterre. Est-ce le cas de Becque dont la pièce est antérieure à celles des deux autres auteurs, et quelle est le degré de familiarité de Wilde et de Praga avec ces formes de comédies, c'est ce qui convient d'étudier à présent.

Vers la fin de l'année 1891, Oscar Wilde se rend à Paris. C'est là qu'il écrit *Salomé* et qu'il a l'occasion de découvrir (ou de redécouvrir?) sur scène les grands dramaturges français tels Sardou ou Dumas fils. Un ami d'Oscar Wilde, Reginald Turner, écrivit une lettre à Stanley H. Schwartz qui montre bien qu'il avait eu connaissance des pièces de Dumas fils et qu'il s'était inspiré de leur technique dans ses propres comédies:

There is no doubt that he had read all Dumas' plays and was much interested in them, as in him, and had studied his technique. He *must* have seen several of the plays performed, probably in Paris and certainly in London. He often talked of Dumas as a dramatist and a man of ideas so remote from today¹⁰.

Dans *Oscar Wilde and myself* Lord Alfred Douglas écrit aussi:

Wilde [...] told me that from Pinero and Dumas fils he had learnt all he knew of stagecraft¹¹.

Effectivement, aussi bien E.H. Mikhail que K. Hartley ont relevé quelques coïncidences entre *Lady Windermere's Fan* et certaines pièces françaises. Citons par exemple la scène de l'acte I où Lord Windermere impose à sa femme la présence de Mrs Erlynne lors du bal donné en son honneur. Cette scène n'est pas sans évoquer le premier acte de *L'Etrangère* de Dumas fils où le Duc de Septmonts présente Mme Clarkson à sa femme lors du bal de charité se déroulant chez lui. Dans les deux pièces la maîtresse de maison se sent insultée par la présence d'une aventurière soupçonnée d'être l'amante de son mari. Le personnage de l'aventurière ou de la femme déchue tient également à coeur à

10 Cité in H. Stanley Schwartz, «The influence of Dumas fils on Oscar Wilde», *The French Review*, nov. 1933, VII, n° 1, p. 8, et in E.H. Mikhail, «The French influence on Oscar Wilde's Comedies», *Revue de Littérature comparée*, 1968, n° 14, p. 220.

11 Lord Alfred Douglas, *Oscar Wilde and myself*, London, J. Long, 1914, p. 235, cité par E.H. Mikhail, art. cit., p. 220.

Dumas puisqu'on le retrouve dans des pièces telles que *La Dame aux camélias* ou *Le Demi-Monde*. Néanmoins, les deux critiques sont d'accord pour affirmer que Wilde parvient à créer un univers dramatique original, pleinement ancré dans la réalité anglaise et dans son esthétique¹².

Ainsi Wilde connaissait bien, non seulement le théâtre français de son époque, mais aussi ses adaptations anglaises. Cependant, nous verrons plus loin qu'il n'hésite pas à satisfaire apparemment aux goûts du public afin d'imposer ses propres vues dramatiques:

People love a wicked aristocrat who seduced a virtuous maiden, and they love a virtuous maiden for being seduced by a wicked aristocrat. I have given them what they like so that they may learn to appreciate what I like to give them¹³.

On rapproche bien souvent *La moglie ideale* de *La Parisienne*. Il est vrai qu'Emile Zola en tant qu'auteur et critique avait nourri le mouvement vériste qui s'en était ensuite détaché comme le montrent les critiques de Luigi Capuana ou de Federico de Roberto. L'expérience d'Antoine avait permis à Verga de se faire connaître hors des frontières italiennes puisque *La cavalleria rusticana* avait été incluse au programme du Théâtre Libre. Giuseppe Giacosa ou Marco Praga, pour ne citer qu'eux, connaissaient donc les tentatives des naturalistes et des véristes d'élaborer une nouvelle dramaturgie (dans les deux sens du terme, c'est-à-dire l'art de la composition et celui de la mise en scène). Cependant il n'est pas sûr que le théâtre d'auteurs français contemporains ait eu à proprement parler une quelconque incidence sur leurs oeuvres. La comédie bourgeoise en Italie, spécialement dans le nord, avait connu un cheminement propre, lié très fortement à la société que les dramaturges côtoyaient; c'était le cas de Milan où la bourgeoisie était devenue une classe dominante et fière de ses acquis. D'ailleurs Marco Praga selon Roberto Alonge ne connaissait pas *La Parisienne* au moment de la composition de sa propre pièce:

12 Cf. E.H. Mikhail: «[...] Oscar Wilde so almost habitually disguises his borrowings, that it is usually exceedingly difficult to locate their precise origin.» (art. cit., p. 221). Cf. aussi Kelter Hartley: «Tandis que ses rivaux s'obstinaient à faire accepter du public un genre hybride, où des noms britanniques se reconnaissaient des français [...] Wilde rompt avec cette tradition de copistes.» (*Oscar Wilde; l'influence française dans son oeuvre*, Paris, Librairie du Recueil Sirey, 1935, p. 137).

13 Hesketh Pearson, *Beerbohm Tree; His Life and Laughter*, London, Methuen, 1956, p. 67, cité par E.H. Mikhail, art. cit., p. 226.

Si è riproposto infinite volte il confronto fra *La Parisienne* – il secondo capolavoro di Becque, dopo *I corvi* – e *La moglie ideale* di Praga, con i maligni che accusavano il nostro di essersi ispirato alla fonte francese, e il nostro che negava di conoscerla al momento della sua scrittura¹⁴.

Tributaire ou non de *La Parisienne*, nous verrons en tout cas que la pièce italienne remet elle aussi en question l'armature convenue de la comédie faite de quiproquos et de coups de théâtre en proposant une structure dramatique basée surtout sur la rencontre des divers personnages. Les deux pièces ont également en commun, à des degrés différents, la mise en scène d'une tranche de la vie des personnages.

Le titre de la comédie traditionnelle, notamment le vaudeville, permet de fixer l'élément sur lequel se concentre l'intrigue. Il peut s'agir d'un accessoire servant de fil conducteur à l'histoire, comme c'est le cas dans le *Chapeau de paille d'Italie* d'Eugène Labiche, ou d'une indication de l'intrigue, par exemple dans *Le Dindon* de Georges Feydeau.

En ce qui concerne *La moglie ideale*, il nous faut suivre son déroulement pour nous rendre compte de la formation de l'oxymore «idéal relatif» énoncé par Gustavo à l'acte II, scène II, puis explicité par des personnages devenus les porte-voix de l'auteur. Giulia est idéale car elle incarne avec sincérité le rôle d'épouse et d'amante. Costanzo le lui dit d'ailleurs:

All'amore per un uomo che non è vostro marito sacrificate tutto [...] ma sino a quel punto in cui non è compromesso e non corre pericolo l'affetto per la vostra casa¹⁵.

Cependant, Costanzo dans son discours utilise un présent intemporel, et, à travers Giulia, on entrevoit le portrait de la femme moderne:

[...] voi siete la donna moderna, che ragiona.

Cette atemporalité montre aussi que ce qu'a vécu Giulia n'est pas l'aventure d'une vie mais une expérience que la protagoniste entend poursuivre et qui est nécessaire à son équilibre de femme:

14 Roberto Alonge, *op. cit.*, pp. 171-172.

15 *La moglie ideale*, p. 137.

Ah! ah! voglio poter fare quello che voglio, aver anche un altro amante se mi talenta, senza ch'io debba fingere più o meglio di quello che ò finto continuamente finora. (Acte III, scène IV)¹⁶

Une répétition possible de l'aventure empêche le dénouement classique de la pièce à thèse d'où il ressort nécessairement une morale.

Le titre *La Parisienne* n'évoque a priori rien de bien différent de celui de *La Vie parisienne* d'Offenbach. Il nous rappelle aussi les promesses des plus grandes comédies de Feydeau, telle *La Dame de chez Maxim's*. Autrement dit on peut s'attendre à un personnage menant une vie élégante et dissolue. Clotilde a en effet deux amants, une amie influente, une modiste, et une couturière. Comme son mari le lui fait gentiment remarquer, elle aime aussi les belles toilettes, les restaurants, et ne se préoccupe pas trop d'économie ménagère:

Nous dînons en ville souvent [...]; mais ma femme, naturellement, veut être habillée comme toutes ces dames, et ce qu'on économise d'un côté, on le dépense de l'autre¹⁷.

On peut également imaginer une pièce remplie de coups de théâtre, de quiproquos, avec changements de décors de la chambre de l'infidèle à celle d'un hôtel ou d'une garçonnière. Or nous constatons qu'il n'existe pas de vrai rebondissement dans *La Parisienne*, tous les effets scéniques fonctionnant un peu comme des pétards mouillés. Un exemple en est la découverte du second amant de Clotilde. Alors que l'intrigue était arrivée à son paroxysme à la fin de l'acte II et que la jeune femme révélait par provocation et avec le désir d'en finir le nom de son soi-disant amant, l'acte III débute *in medias res* par une discussion entre Clotilde et Simpson son vrai amant. Le coup de théâtre consiste alors en la découverte de l'amant que Clotilde avait soigneusement caché à Lafont. Seulement, il est complètement désamorcé ici par le fait que seul le spectateur en est témoin, et que Clotilde n'est pas une seule fois mise en danger par la présence de Simpson. Il ne s'agit ici que d'une scène de rupture qui aura comme conséquence le retour de Clotilde vers celui qui l'aime et vers celui qui l'entretient. Cette absence de la mise en danger du personnage féminin contredit non seulement les règles du vaudeville, mais aussi celles de la comédie de moeurs que l'on retrouve surtout chez Alexandre Dumas fils. En effet, ce dernier se sert de la structure de la

16 *Ibid.*, pp. 162-163.

17 *La Parisienne*, pp. 14-15.

pièce bien faite pour nous montrer deux personnages féminins bien distincts: la femme mariée qui devient, ou qui risque de devenir, adultère par la faute de son mari¹⁸, et la courtisane qui se rachète par un amour pur et désintéressé¹⁹. Seulement, trente ans ont passés entre les premières pièces de Dumas et *La Parisienne*, et la différence n'est plus aussi nette entre la courtisane et la femme mariée. Nous le voyons d'ailleurs chez Dumas lui-même dans *Francillon* (1887), puisque Rosalie Michon, la courtisane, mène une vie des plus bourgeoises qui incite justement les célibataires endurcis à se marier! La courtisane s'est donc embourgeoisée, la femme mariée s'est encanaillée, mais toutes deux sont rentrées dans les moeurs et nul ne peut dire laquelle est la plus bourgeoise des deux. C'est finalement ce qui se passe dans *La Parisienne*: la pièce ne comporte aucune issue dramatique car Clotilde agit raisonnablement. Ni franchement vaudeville, ni comédie de moeurs à proprement parler, *La Parisienne* avait de quoi dérouter un public habitué à ce qu'on lui tienne le langage du rire ou celui du sermon.

Chez Oscar Wilde, le titre et le sous-titre présentent une double ambiguïté. Le titre, en présentant l'éventail comme protagoniste de l'intrigue, semble annoncer une simple pièce à péripéties. Effectivement, c'est sa disparition et sa réapparition qui mettent en danger la réputation de Lady Windermere et de sa mère. Cependant, l'objet introduit aussi une symbolique plus profonde: symbole au départ de l'antagonisme des deux femmes, il devient synonyme de leur complicité lorsque Mrs Erlynne s'en sert pour sauver l'honneur de sa fille.

Dans le sous-titre, «a play about a good woman», le deuxième déterminant indéfini «a» laisse un flou quant à l'identité de la femme en question. Il peut s'agir aussi bien de Lady Windermere que de sa mère. Dans les trois premiers actes, la première est l'image même de la droiture selon des critères puritains; elle est ainsi pour Lord Darlington un idéal de pureté:

the only good woman I ever met in my life. (Acte III)²⁰

Elle va cependant devenir beaucoup plus tolérante à l'acte IV. Devient-elle alors la «good woman» dont parle Wilde? On peut en douter si on pense que Mrs Erlynne évolue aussi dans le courant de la pièce. Pour la société victorienne, cette femme est une paria parce qu'elle a un passé.

18 Pensons à Catherine de Septmonts dans *L'Etrangère*, ou à Francine dans *Francillon*.

19 C'est évidemment le cas de Marguerite dans *La Dame aux Camélias*.

20 *Lady Windermere's Fan*, p. 54.

Le sacrifice qu'elle accepte alors de faire en faveur de sa fille à l'acte III, et son refus de lui révéler son nom devrait satisfaire le goût puritain pour le rachat des fautes; le personnage pourrait terminer sa vie dans un couvent ainsi qu'il le suggère ironiquement à Lord Windermere. Cependant si le geste de Mrs Erlynne ne demande pas à être rétribué en retour, elle a assez de ressources pour se ménager une issue respectable: elle épousera Lord Augustus. Son sacrifice en fait une femme bonne aux yeux de Lady Windermere qui dit à Lord Augustus à la fin de l'acte IV:

Ah, you're marrying a very good woman! (Acte IV)²¹

«Good» correspond alors pour elle au fait que Mrs Erlynne ne l'ait pas trahie. Elle est une femme bonne parce qu'elle a su sauvegarder les apparences. Elle rejoint donc d'une certaine manière les vues de la société victorienne sur ce qui est «bon»: conserver les apparences de l'honneur et de la respectabilité. Ainsi si pour le public Mrs Erlynne peut apparaître à la fin comme la «good woman» par la valeur de son sacrifice, Oscar Wilde brouille les cartes et il est bien probable qu'il n'y ait en réalité aucune femme «bonne», ainsi que l'écrit Rodney Shewan dans son article «*Lady Windermere's Fan: The Critic as Dramatist*»:

For the conventionally minded playgoer, the «good woman» of the sub-title [...] starts as Lady Windermere but ends as Mrs Erlynne [...]. To that part of the audience alive to the dandy's relative standards, the play contains no good woman at all²².

Comme nous l'avons dit, il est intéressant de nous pencher sur la structure de la pièce de nos trois auteurs en regard des contraintes imposées par les règles de la comédie conventionnelle.

Essentiellement donc, l'intrigue traditionnelle est basée sur une exposition, une complication et un dénouement, structure qui implique presque automatiquement trois actes, et les unités de temps – généralement vingt-quatre heures –, de lieu – l'intérieur d'une maison, un lieu extérieur, puis retour au premier décor – et d'action – péripéties savamment orchestrées à partir d'une ou plusieurs situations de base –. Cette architecture savamment fixée par Scribe dans ses plus petits détails, permet à l'auteur de mettre ses personnages au service du rire qu'il veut

21 *Ibid.*, p. 70.

22 Rodney Shewan, «*Lady Windermere's Fan: The Critic as Dramatist*», in *Wilde: Comedies, a Selection of Critical Essays*, Hong Kong, W. Tydeman, 1982, p. 143.

provoquer ou au service de la thèse qu'il prône. Un personnage servant le rire ou une thèse, cela sous-entend aussi qu'il n'est pas ou qu'il est peu responsable de ce qui lui arrive. En général c'est l'enchaînement des événements ou la présence d'un autre personnage qui provoquent les mésaventures dans lesquelles il se débat. Pensons aux comédies de Feydeau qui entraînent leurs personnages dans un tourbillon de péripéties les plus folles. C'est aussi le cas de *L'Etrangère* de Dumas fils, ou de *La morte civile* de Giacometti dans lesquelles le personnage «nuisible» – le duc de Septmonts dans la première et le mari condamné aux galères dans la deuxième –, doit mourir parce que la justice prônée par l'auteur l'exige.

Si nous en venons maintenant à nos pièces, nous nous apercevons que toutes trois transgressent les règles bien établies de la «pièce bien faite».

Prenons d'abord *Lady Windermere's Fan* qui est peut-être la plus proche de telles règles, parce que Wilde en avait besoin pour bâtir sa première comédie. On sait en fait qu'Oscar Wilde a dû se battre pour imposer son quatrième acte. Après avoir accepté, à la suite de l'intervention du metteur en scène, de révéler l'identité de Mrs Erlynne à la fin de l'acte deux, le dernier acte lui a permis d'aller plus loin que cette révélation: en effet, il met en relief les qualités du personnage parvenant à rompre totalement avec les conventions victorienne. Wilde le dit lui-même dans sa réponse à Georges Alexander à propos de sa réticence à révéler l'identité du personnage:

The chief merit of my last act is to me the fact that it does not contain, as most plays do, the explanation of what the audience knows already, but that it is the sudden revelation of what the audience desires to know, followed immediately by the revelation of a character as yet untouched by literature²³.

Lady Windermere's Fan fonctionne donc à partir de la tripartition exposition-complication-dénouement dans les trois premiers actes. Dans le premier deux intrigues sont mises en place: le lien secret entre Lord Windermere et Mrs Erlynne indigné Lady Windermere alors que Lord Darlington tente de séduire cette dernière. Dans le deuxième la fuite de Margaret chez Lord Darlington est suivie du départ de Mrs Erlynne décidée à la sauver: il s'agit donc ici de la complication de l'intrigue. Le troisième acte enfin amène un dénouement sous la forme du sacrifice de

23 Cité dans Rodney Shewan, art. cit., p. 142.

Mrs Erlynne en faveur de Margaret dont on sait depuis l'acte précédent qu'elle est sa fille. Le quatrième acte permet alors de découvrir toute l'ampleur de la personnalité de Mrs Erlynne. Deux tensions dramatiques proviennent à ce moment-là des informations incomplètes que Lord et Lady Windermere possèdent de Mrs Erlynne: l'un redoute, à cause de l'horreur qu'elle lui inspire à présent, qu'elle révèle son identité à sa femme; la deuxième est paralysée par la peur de voir son escapade dévoilée à son mari, tout en sachant qu'elle doit elle-même révéler la vérité. Le dénouement consistera alors en un soulagement mutuel des époux et en leur reconnaissance des qualités de Mrs Erlynne au moment de son départ:

Lord Windermere Well, you are certainly marrying a very clever woman!

Lady Windermere [...] Ah, you're marrying a very good woman!²⁴

Ce qui importe dans ce dénouement, c'est surtout que Mrs Erlynne donne d'elle une image voulue. C'est d'abord celle d'une femme capable de sacrifier son honneur pour une autre femme, et en cela elle démontre certainement à Lady Windermere que l'on peut apprécier autrui en dépit des apparences. On assiste ici au renversement de la situation du premier acte où la duchesse de Berwick lui parlait «en amie». Mrs Erlynne montre aussi qu'elle peut en toute occasion dominer une situation et la tourner à son avantage. Enfin, elle donne à Lord Augustus une version de l'épisode de l'éventail qui le satisfait et qui, en même temps, le valorise en tant qu'homme. Nous pouvons donc voir qu'à travers le dénouement de l'intrigue est révélé un personnage qui fait accepter à son entourage ce qu'il veut bien montrer de lui tout en tenant la vraie valeur de son sacrifice secrète. Oscar Wilde refuse à travers Mrs Erlynne de fournir à l'intrigue une conclusion propre à la comédie sentimentale où mère et fille tomberaient dans les bras l'une de l'autre lors d'un tableau final des plus touchants:

Oh, don't imagine I am going to have a pathetic scene with her, weep on her neck and tell her who I am, and all that kind of thing. I have no ambition to play the part of a mother. Only once in my life have I known a mother's feeling. That was last night²⁵.

24 *Lady Windermere's Fan*, p. 70.

25 *Ibid.*, p. 64.

Mrs Erlynne ne cède pas aux conventions de la société dont elle avait pourtant tout fait pour regagner les faveurs, et l'auteur prive le public d'une fin pathétique à souhait. Le quatrième acte permet donc à Wilde de proposer un dénouement plus proche de la réalité, où une femme ayant abandonné ses droits maternels pendant vingt ans et retrouvé un moment des instincts de même nature, ne peut redevenir une mère l'espace d'une dernière scène; elle ne peut donc pas réaliser les idéaux de sa fille car elle connaît, elle, la dure réalité de la vie de paria, et préfère celle-ci, aussi cruelle soit-elle, aux contes roses que la société victorienne se raconte à elle-même pour satisfaire à des apparences de charité et de respectabilité. En réalité, tous ceux à qui l'auteur donne une certaine profondeur psychologique portent en eux une contradiction qui fait qu'aucun ne réalise un idéal; c'est une manière pour Wilde de montrer que l'idéalisme n'a pas de place dans la réalité. Seul le geste gratuit a une valeur quelconque, mais vouloir lui donner un sens c'est déjà agir par calcul sous couvert de bons sentiments comme le montrent les conseils «éclairés» du «fidèle ami» Lord Darlington et de l'«amie maternelle» la duchesse de Berwick lors du premier acte.

Que dire alors de la pièce de Praga? Comme le titre l'indique, la pièce tend à illustrer une idée, celle de l'épouse idéale. L'auteur va structurer sa pièce à partir du double comportement de son personnage. Giulia prend à coeur son rôle d'épouse et de mère, comme le montrent les scènes d'intimité familiale typiques de la vie bourgeoise: le repas, Andrea épluchant une pomme pour son fils, Giulia lisant *L'Art et la Mode*, puis décidant d'amener son fils au spectacle, mais le samedi parce qu'il n'y a pas école le lendemain. Ces scènes²⁶ alternent avec les moments où Giulia retrouve son amant et où elle se dévoile comme amante²⁷. A travers cette alternance, Giulia est définie et analysée tout au long de la pièce par elle-même (Acte I, scène 3), par Gustavo (Acte II, scène 1), et par Costanzo (Acte III, scène 3). Une structure apparemment statique, mais qui n'empêche ni les tensions dramatiques, ni les coups de théâtre propres à la «complication» de l'intrigue. En effet, un des moments où la tension dramatique est à son comble est, à l'acte II, scène 3, l'arrivée inattendue d'Andrea qui surprend sa femme chez Gustavo. Cependant, en y regardant de plus près, on s'aperçoit que c'est aussi le moment où Praga donne à Giulia l'occasion de démontrer sa facilité à

26 Ce sont les scènes 1, 2, 5 de l'acte I, et 2, 4, 5 de l'acte III.

27 Scène 3 de l'acte I, 3 de l'acte II, 6 de l'acte III.

passer de son rôle d'amante à celui d'épouse. L'arrivée de son mari la prend absolument au dépourvu mais elle arrive à le convaincre qu'il n'a pas lieu de douter d'elle; ainsi Giulia met ici en pratique les propos que Gustavo tenait à Costanzo:

[...] ecco la donna, non lo nasconde; lo dice al marito, con grande naturalezza, trovando un pretesto [...] molto convincente²⁸.

Nous voyons donc que, dans une pièce déjà dépourvue des objets chers au vaudeville²⁹, l'évolution dramatique de l'intrigue est soumise à l'exposition du caractère de Giulia à l'intérieur des discours. Ce qui nous fait penser que l'auteur a éprouvé des difficultés à se détacher de son modèle d'épouse idéale et à en faire une comédie. Roberto Alonge le cite d'ailleurs très justement à ce propos:

La moglie ideale l'avevo davanti agli occhi [...] Ma il tipo, non la commedia³⁰.

Becque, lui, joue avec les conventions du vaudeville en nous les resservant sous forme de trompe-l'oeil. Nous avons déjà vu que les rebondissements et les coups de théâtre n'étaient en réalité que des pétards mouillés. Un autre élément dramatique est également révélateur des distances que Becque prend vis-à-vis de la tradition: l'unité de temps. Alors que Wilde la respecte, dans *La Parisienne* l'action se déroule en un nombre plus important de jours sans que le temps écoulé soit clairement défini. Chaque passage d'un acte à un autre est ponctué par l'écoulement de plusieurs jours ainsi qu'on l'apprend par des marques précises³¹. L'action délayée dans le temps montre qu'il n'y a pas un cheminement unique vers le dénouement, mais bien plusieurs tensions à l'intérieur de l'intrigue. On n'observe pas de dénouement spectaculaire ni d'exposition à proprement parler: la pièce débute *in medias res* par la course pour-

28 *La moglie ideale*, p. 66.

29 Alors que dans les deux autres pièces on retrouve la lettre compromettante et l'éventail (chez Wilde).

30 Roberto Alonge, *op. cit.*, p. 176.

31 Le deuxième acte se situe temporellement le jour du dîner d'économistes de Du Mesnil et de la visite de Clotilde à Lafont son « amie de pension », et on sait que la protagoniste n'a pas revu son amant depuis plusieurs jours: « Il ne m'a pas vue depuis fort longtemps! ». Lorsque Lafont est réintroduit auprès des Du Mesnil à l'acte trois, le mari s'étonne de sa longue absence: « Pourquoi ne t'a-t-on pas vu depuis si longtemps? »

suite entre Lafont et Clotilde et se termine par un retour à une harmonie conjugale à trois, préexistante à l'intrigue. Ainsi nous observons que Becque procède de nouveau à la distorsion d'un élément de la structure vaudevillesque afin d'enlever aux événements tout enchaînement spectaculaire.

Il nous reste à présent à montrer à quel point le personnage féminin permet à nos auteurs de se démarquer des conventions de la comédie. Comme nous l'avons vu, le théâtre se fait bien souvent l'instrument de propagande de la société bourgeoise ou victorienne du XIX^e siècle: la femme y représente la pierre d'achoppement de la famille. En effet, une fois mariée, elle n'existe plus en tant que femme, mais elle devient épouse et mère. Si elle décide de redevenir femme, donc de prendre un amant, la société ne la reconnaît plus, elle la bannit, et la femme perd ses droits d'épouse et de mère. La vision qu'en 1879 Alexandre Dumas fils nous donne de la femme au théâtre dans sa préface à *L'Etrangère* nous montre bien qu'elle a une marge de manoeuvre extrêmement limitée. Si dans la réalité la société ferme les yeux sur la femme adultère pour autant qu'elle reste discrète, le public lui demande d'être exemplaire sur scène:

Pour le public une femme ne peut avoir appartenu qu'à deux hommes, un mari qui s'est conduit de façon abominable, cela va sans dire, et un amant qui adore cette femme, qui l'adorera jusqu'à la fin de ses jours, qui a toutes les délicatesses, toutes les grandeurs et qui est prêt à mourir pour elle, c'est bien entendu. Si cet amant abandonne cette femme, celle-ci devant le public, doit en avoir fini avec l'amour; si jeune qu'elle soit encore, sa vie est brisée; elle ne vivra plus que dans la retraite et l'on devra quitter la salle bien convaincu qu'après cette dure leçon, notre héroïne ne recommencera plus jamais, jamais. A son second amant, la femme mariée n'est plus, sur la scène, qu'une coutumière du fait, ne méritant aucune sympathie³².

Cette réflexion ne s'applique pas au vaudeville qui se nourrit des diverses possibilités scéniques offertes par l'adultère. Cependant, comme nous l'avons vu chez Labiche, le rire permet de désamorcer des réalités qui pourraient se révéler scandaleuses sur scène si elles étaient présentées différemment.

La femme occupe donc bien une place de choix dans nos trois pièces, et elle est effectivement représentée comme épouse et comme mère. Cependant Becque, aussi bien que Praga et Wilde à des degrés différents

32 A. Dumas fils, *Théâtre complet*, Paris, Calmann-Lévy, 1896-1901, vol. VI, p. 187.

jouent de l'image stéréotypée que mari, épouse et amant doivent diffuser sur la scène traditionnelle. C'est la duchesse de Berwick et ses conseils éclairés sur les devoirs d'une femme vis-à-vis de son mari et de son enfant, c'est Lord Darlington l'amoureux transi et épris d'absolu, archétype de l'amant cherchant à faire oublier ses devoirs à la femme qu'il convoite. Ce sont aussi Simpson et Gustavo, ne correspondant pas du tout à l'amant qui aimera une seule femme «jusqu'à la fin de ses jours», mais qui sont lâches et égoïstes. C'est enfin la sacro-sainte valeur du travail, apanage d'une bourgeoisie remise en question à travers Dusmenil fermant les yeux sur les relations de son épouse, ou à travers Gustavo assez riche pour demeurer oisif.

Qu'en est-il alors des rapports entre les personnages féminins et les hommes qu'ils côtoient? Que dire des sentiments maternels qui les animent? Dans *Lady Windermere's Fan* déchoir signifie la perte, non seulement de toute considération sociale, mais aussi de tout droit maternel. Ainsi la femme déchue est dépossédée de son identité; elle peut reconquérir une place dans la société en faisant peau neuve mais jamais elle ne peut redevenir une mère. On comprend alors la véhémence avec laquelle Mrs Erlynne fait appel aux sentiments maternels de sa fille, alors que cette dernière a été sourde à tous ses autres arguments:

But even if he [le mari] had a thousand lovers, you must stay with your child. If he was harsh to you, you must stay with your child. If he ill-treated you, you must stay with your child. If he abandoned you, you must stay with your child³³.

Les arguments de la mère contredisent donc ceux de Lord Darlington incitant Lady Windermere à tout quitter pour lui:

Wrong? What is wrong? It's wrong for a man to abandon his wife for a shameless woman. It is wrong for a wife to remain with a man who so dishonours her³⁴.

Celui qui se prétendait le meilleur ami de la jeune femme la contraint à répondre à son amour:

Between men and women there is no friendship possible ... I love you³⁵

33 *Lady Windermere's Fan*, pp. 49-50.

34 *Ibid.*, p. 38.

35 *Ibid.*, p. 37.

alors que celle qu'elle considérait comme sa rivale devient un ange gardien assez humble pour ne rien exiger en retour:

Believe what you choose about me. I'm not worth a moment's sorrow³⁶.

Ainsi qu'on l'observe ici, le rapprochement des deux femmes à l'acte III montre que l'amour maternel, même s'il est concentré à l'intérieur d'un seul élan fugitif, permet de faire front à l'adversité. Il est aussi un gage d'authenticité dans une société qui privilégie le paraître sur l'être. Oscar Wilde illustre d'ailleurs très bien cette idée à travers le couple caricatural de la Duchesse de Berwick et de sa fille Lady Agatha. Il prend un malin plaisir à n'oublier aucun des poncifs qui composent l'éducation d'une pure jeune fille, dont par exemple le goût pseudo-romantique pour les paysages suisses³⁷. Cependant, ce qui nous intéresse avant tout en rapport avec l'importance de l'amour maternel, c'est la désinvolture avec laquelle la duchesse est prête à se séparer de sa fille en vue de son mariage:

Of course, we should be very sorry to lose her, but I think that a mother who doesn't part with a daughter every season has no real affection³⁸.

Clotilde et Giulia ne sont pas des femmes déchues et elles prennent leurs précautions pour ne pas le devenir. En fait les deux pièces ne traitent pas d'un unique moment d'abandon entraînant la ruine de toute une vie, mais d'un adultère sur lequel la femme a tout contrôle. L'enjeu pour les deux protagonistes n'est pas de préserver à tout prix une réputation que de toute manière la plupart des femmes mariées ont déjà allègrement perdue: Clotilde n'est pas différente de son amie Mme Baulieu, et bien d'autres femmes que Giulia se livrent aux plaisirs de l'adultère. Les deux personnages doivent surtout regarder de quel côté se trouvent leurs intérêts: conserver des liens anciens mais stables pour Clotilde, sauvegarder le noyau familial pour Giulia. Cet aspect pratique de la conduite des deux femmes enlève aux pièces le potentiel dramatique de *Lady Windermere's Fan*. C'est Costanzo qui exprime le mieux le vide émotionnel de leurs agissements:

36 *Ibid.*, p. 49.

37 *Ibid.*, p. 20.

38 *Ibid.*, p. 23.

Voi recitate nella commedia dell'amore: commedia appassionata, se volete, ma commedia a lieto fine. Il dramma che si chiude violentemente, non è fatto per voi³⁹.

Giulia a beau se prétendre moins calculatrice que ne la voit Costanzo, c'est quand même l'instinct de préservation qui la gouverne en plus de la déception qu'elle a pu éprouver face à la désertion de son amant. Si malgré tout *La moglie ideale* présente un tableau de la vie familiale plus chaleureux que *La Parisienne*, Giulia et Clotilde ne reviennent pas au foyer pour se protéger du monde comme c'est le cas de Lady Windermere qui a vu de près le danger de tout perdre. Il représente surtout une base commode à partir de laquelle elles se sentent indépendantes de leurs mouvements. Ainsi Clotilde, comme Mirandolina dans *La Locandiera* de Carlo Goldoni reconnaît préférer le rôti à son fumet:

Soite aventure! ... J'avais ce qu'il me fallait, un ami excellent, un second mari, autant dire⁴⁰.

Giulia, elle, déclare vouloir demeurer une épouse avant tout pour conserver sa liberté de mouvement, comme nous l'avons déjà dit plus haut. On comprend alors mieux que la valeur du lien maternel soit beaucoup moins mis en avant ici que dans la pièce anglaise. La seule allusion aux enfants de Clotilde ne fait que démontrer qu'elle est loin d'être la ménagère parfaite. Clotilde n'est qu'une de ces innombrables bourgeoises qui se dépensent surtout pour mener une vie qui se veut la plus mondaine possible. Giulia a un comportement beaucoup plus maternel puisque certaines scènes sont consacrées à ses rapports avec Giannino son fils. Cependant, lors du choix qu'elle doit faire entre son mari et son amant, il n'est pas fait mention du petit garçon comme élément distinctif pesant dans la balance. Giulia doit à tout prix préserver la confiance de son mari car c'est d'elle que dépend le bonheur de son foyer. Dans la fameuse scène opposant la jeune femme à Costanzo, ce dernier le remarque bien:

E in questa parola «casa» metto tutto quel complesso di persone, di affetti, di soddisfazioni, di doveri, di diritti, che la fanciulla acquista diventando moglie e madre⁴¹.

39 *La moglie ideale*, p. 138.

40 *La Parisienne*, pp. 79-80.

41 *La moglie ideale*, p. 137.

Giulia n'a donc pas à choisir entre son mari et son enfant, comme Lady Windermere, mais bien entre son foyer et son amant.

Pour conclure cette étude, nous dirons simplement que c'est surtout la volonté de s'attacher à la relativité de la réalité qui fait de Becque, de Praga et de Wilde des auteurs ayant une démarche originale par rapport au théâtre traditionnel de leur époque. Leur expression qui n'est ni «engagée» comme l'est le naturalisme ou le vérisme, ni totalement légère à l'image du vaudeville, annonce à notre avis une remise en question profonde du théâtre du tournant du siècle. Comment mettre en scène, en utilisant les vieilles recettes de la comédie, une réalité sociale si fluctuante? En poussant la description ironique de cette société jusqu'à l'absurde et au loufoque, ce que Wilde réussira à faire dans *The Importance of Being Earnest*. En limitant au maximum les ficelles de la pièce bien faite comme c'est le cas chez Praga, afin d'être le plus près possible d'une réalité sociale où les passions ont depuis longtemps fait place aux habitudes et aux compromis. Enfin, en faisant de *La Parisienne* une tranche de vie où apparaît toute la vacuité de la vie en société.

Finalement nos trois pièces sont remarquables d'ambiguïté dans le sens où l'ultime ironie de l'auteur est bien de montrer que le retour au foyer des personnages féminins n'est que l'illustration de la pusillanimité du monde bourgeois. La force des habitudes, de la routine, triomphe de toute velléité d'être une affranchie. Cette tendance à l'ironie au deuxième degré à l'intérieur de pièces bourrées de références à la comédie bourgeoise fera école puisque des auteurs comme Jules Renard en France, George Bernard Shaw en Angleterre, et Luigi Pirandello en Italie la reprendront sous une forme plus dépouillée et symbolique. *Pygmalion* en est un exemple frappant. Shaw s'amuse avec les conventions de la comédie sentimentale et écrit sous forme d'épilogue:

The rest of the story need not to be shewn in action, and indeed, would hardly need telling if our imaginations were not so enfeebled by their lazy dependence on the ready-mades and reach-me-downs of the ragshop in which Romance keeps its stock of «happy endings» to misfit all stories⁴².

42 Georges Bernard Shaw, *Pygmalion*, Londres, Penguin Books, 1987, pp. 134-38.

