

Introduction

Marc Martinez, MCF IIDR, Université Bordeaux 3,
Virginie Roche-Tiengo, prag qualifiée MCF, Université Paris 13, RADAC

Essai(s)

Le terme « essai » désigne communément deux activités plus ou moins connexes, à savoir la mise à l'épreuve et la tentative. D'un côté, il s'agit de vérifier, de soupeser, d'évaluer les propriétés d'une chose, de l'autre il est question d'action entreprise pour la première fois, d'effort en vue de l'obtention d'un résultat sans en connaître auparavant l'issue. Dans le domaine théâtral, on explorera ainsi les nouvelles écritures en leur temps, et leur réception, alors ou aujourd'hui. Avec l'examen des formes naissantes du corpus, on examinera le passage de l'acte d'écrire à celui de donner à voir en scène en envisageant, désormais, notamment, toute tentative d'intégration d'outils dans l'espace scénique : vidéo, webcam reflet ou voyeur, procédés de représentations bilingues, mime, marionnettes métissage des genres. Dans tous les cas, demeure la possibilité, voire le soupçon de l'échec, du ratage, d'une non transformation. Il y a une part d'incertitude, d'hésitation propre à l'essai qui l'oppose par conséquent à toute idée de maîtrise, d'achèvement. L'examen de tels aléas dans le domaine théâtral est essentiel dans le monde anglophone et plus spécifiquement dans les théâtres nationaux en quête d'une identité propre.

Nous présenterons un triptyque de l'essai dans le théâtre anglophone, avec un premier tableau où surgit en scène, à l'écran et dans l'écriture la notion d'essai dans une perspective essentiellement thématique, puis un deuxième tableau où s'articulent thématique et mise en forme dramaturgique et enfin un dernier tableau où l'essai est appréhendé comme genre. Dans l'approche kaléidoscopique de la notion d'essai au théâtre des communications critiques, nous avons choisi de commencer l'approche thématique de l'essai dans un ordre chronologique. Dans les années soixante dans le sud des Etats-Unis, le théâtre de Tennessee Williams est un laboratoire pour Brigitte Gabbai qui donne naissance à des expériences, souvent ratées dans des tubes à

essai trop étroits, qui se brisent. De *Suddenly Last Summer* à *A Streetcar Named Desire* en passant par *Summer and Smoke*, *the Glass Menagerie* et *The Night of The Iguana*, l'essai au sens de tentative et souvent d'échec conduit les personnages, antihéros déracinés au-delà du désespoir.

La souffrance de vivre, le désespoir de vivre à l'essai ou d'essayer de vivre sont aussi développés par Jean-Marc Peiffer dans sa lecture des pièces d'Arthur Miller (*Death of a Salesman*) de Samuel Beckett (*Waiting for Godot* et *Krapp's Last Tape*) de Sarah Kane (*Blasted*, *Cleansed*) et Mark Ravenhill (*Faust is Dead*, *Shopping and Fucking*, *Some explicit Polaroids*). Depuis Auschwitz, la violence à l'essai au théâtre est l'expression d'un effondrement de la famille (viol, suicide, inceste) et de l'effondrement de la société, des utopies, des idéologies, et de l'humanisme. Il ne reste que la fuite dans le virtuel pour les personnages de Ravenhill (*Some explicit Polaroids*) dans des fantasmes individuels de nature vénale ou pécuniaire (*Faust is Dead*). Au-delà de l'expression de la violence dans le théâtre contemporain, Kane et Ravenhill nous présentent l'être humain avec ses désirs bruts sans mentir. L'essai malheureux de Willy dans *Death of a Salesman*, la dérégulation des personnages de Beckett, la détresse des personnages de Kane ou la violence de ceux de Ravenhill se font écho mais il semble surgir une force oubliée et transcendante, qui même si elle peut conduire au suicide (i.e. celui de Sarah Kane) est une tentative d'aimer, un essai d'amour absolu.

Nous terminerons cette partie du triptyque par le lecture de Souria Grandi de deux pièces d'Harold Pinter, *The Dumb Waiter* et *One for the Road*, qui met en exergue l'engagement éthique du dramaturge à travers une esthétique ponctuée par l'indicible. Les deux pièces, essais politiques ponctués entre éthique et esthétique qui sont séparées par plus de vingt ans, se font écho pour l'auteur. *The Dumb Waiter* est le reflet d'une société qui façonne l'individu en abolissant sa conscience, sa liberté d'action par la présence omnisciente d'un pouvoir emprunt d'une grande violence. Dans *One for the Road*, l'abus de pouvoir est ouvertement dénoncé. Le besoin de domination de l'opprimeur naît de sa peur de l'autre. Il a besoin de détruire les autres pour se convaincre de son omnipotence. Pinter essaie dans son théâtre de libérer le monde de toute forme d'oppression, d'intolérance dans une impressionnante force idéaliste qui naît d'un mélange entre éthique et esthétique.

Dans les articles du second tableau, les essais que les dramaturges mettent en scène tentent d'articuler choix esthétiques et positionnements éthiques : c'est alors tout le système sémiotique du théâtre - discours, corps, espace scénique, mode de jeu et effets scénographiques - qui participent du principe de l'essai, comme tâtonnement, mise à l'épreuve, inachèvement et finalement déstabilisation des schémas traditionnels.

The Emperor Jones d'Eugene O'Neill, essai dramatique de jeunesse, placé d'emblée sous le signe d'une tension, se situe à la fois dans le prolongement de la dramaturgie du 19^{ème} siècle et opère une rupture avec les pratiques héritées. L'effervescence théâtrale du début du 20^{ème} siècle aboutit ainsi à un questionnement de l'écriture dramatique, sur le plan dramaturgique, sociologique et scénographique. Tirillée entre des schémas classiques et un expressionisme inavoué, cette œuvre oscille entre objectivité et subjectivité. De surcroît, la présence d'un acteur noir rompt avec la représentation de ce personnage, jusque-là typifié d'essence comique, et incarné par des acteurs blancs. Enfin avec l'émergence du metteur en scène et les mutations scénographiques, *The Emperor Jones* constitue le creuset dans lequel O'Neill semble éprouver les innovations techniques de son époque et infléchir sa pratique théâtrale. Chez cet auteur, si la démarche réflexive propre à l'essai dramatique se hasarde sur le terrain la réalité sociologique, elle semble toutefois faire la part belle aux expérimentations esthétiques.

Le dramaturge irlandais Brian Friel, pour sa part, envisage l'essai comme tentative de transposition dramatique d'un événement politique traumatique, Bloody Sunday, dans *The Freedom of the City*. Essai politique, expérimentation théâtrale et réflexion personnelle se conjuguent pour aboutir à une représentation schizophrénique de l'oppression coloniale. Cette tentative, marquée au sceau de la dualité, met en place une parole théâtrale double. La voix des personnages génériques, comme le juge, le prêtre, le journaliste, le chanteur de rue et le sociologue d'une part, celle des trois victimes, d'autre part, conditionnent un mode de réception duelle chez le spectateur, confronté à la froideur de l'analyse des uns et la cruauté de l'événement. Seul un langage nouveau, proferé d'outre tombe, peut alors libérer les trois victimes de l'assujettissement social, culturel, politique et religieux véhiculé par les discours croisés du sectarisme. Or cet essai théâtral, au service de la collectivité, renferme un paradoxe : le contre-

discours des victimes prend la forme du monologue intérieur, parole à la fois théâtrale et silencieuse qui s'incarne dans des esprits sans corps et des voix sans émotion.

Dans deux pièces de dramaturges contemporains *Sexabolics* de Murray Schisgal et *The Pride* d'Alexi Kaye-Campbell, l'individuel dans la première et le collectif dans la seconde se rejoignent dans leur analyse de l'obsession sexuelle. L'essai chez ces deux auteurs semble encore explorer une dualité irréconciliable : ces deux diptyques à la double temporalité proposent une anatomie du désir et de la sexualité dans leur dimension à la fois physique et psychologique. L'acte sexuel pudiquement relégué au hors-scène ou désincarné dans le discours des personnages dans *Sexabolics* est scandaleusement convoqué dans des scénarii parfois surthéâtralisés dans *The Pride*. Le corps, fantasmé ou exhibé, métonymie de l'obsession sexuelle, devient alors pur signe théâtral, oscillant entre transparence et opacification, à la fois objet signifiant du désir et signe autoréférentiel. En dernière analyse, ces deux expérimentations dramatiques qui privilégient le questionnement partagent avec l'essai l'inachèvement et l'inaboutissement propres à ce genre littéraire.

Si ces deux tentatives théâtrales semblent se jouer sur l'autre scène, celle de l'intériorité psychique et du fantasme, *Valparaiso* du romancier américain Don DeLillo tente de mettre en scène les dérives de la société du spectacle et leurs conséquences ontologiques sur l'individu. L'exhibition obscène de la vie privée qui transforme la réalité en un simulacre se manifeste dans la troublante conjonction entre l'éclat des appareils vidéo et le halo qui illumine le protagoniste. Auréolé de cette luminosité irréelle, transcendance spéculaire partagée par tous les acteurs de la société médiatique, transformé en effets d'optiques, il finit par se déréaliser et se déconstruire dans la multiplication des images diffusées. En s'interrogeant sur les rapports entre le réel et sa représentation, le romancier révèle la raison véritable qui a présidé à ce choix générique. DeLillo s'essaie ainsi à un genre, le théâtre, qui lui est moins familier, pour mettre en scène un type de représentation, médiatique, qui, selon lui, se situe aux antipodes de l'écriture théâtrale. Il signale ainsi la suprématie du théâtre, qui repose sur la dénégation du réel, à la fois convoqué et distancé, et la faillite du direct médiatique, qui, en abolissant toute distance, prétend donner accès à la réalité et à l'intériorité.

Chez tous ces dramaturges, l'essai au théâtre s'entend comme exploration mais aussi exercice réflexif qui, dans le même temps, réfléchit une pratique. C'est ce second aspect auquel s'intéresse la dernière contribution, ultime tableau consacré aux essais de Tennessee Williams, en opérant un retour vers le genre littéraire pratiqué par un homme de théâtre conscient de son art. Une analyse des essais et de leur lien avec les *Mémoires* met en lumière la spécificité de la prose non fictionnelle de Williams. Le dramaturge privilégie l'indirection digressive au détriment de l'exégèse directive, les excursus narratifs au détriment de l'analyse interprétative de l'œuvre dramatique. Sa conscience aiguë du danger que renferme l'auto-promotion explique ses réticences et le choix de l'anecdote et des différentes techniques de l'implication mises en œuvre dans ses essais. Ces écrits reposent ainsi sur un double paradoxe. D'une part l'écrivain, qui rechigne à expliquer son propos, ne peut échapper à cette tentation. D'autre part, Williams recourt au détour anecdotique non pour brouiller mais bien plutôt pour éclairer le sens de son œuvre.