

CONTOURS DE L'ECHEC AU THEATRE

Comme les précédents numéros, le numéro 5, notre livraison de 1995, s'est voulu - en très grande partie - thématique: en l'occurrence, il nous a semblé, cette année, que la notion d'échec(s) au théâtre pouvait constituer un sujet d'étude digne d'intérêt.

Pourquoi l'échec au théâtre ?

Parce que, sans doute, comme dans la vie, le théâtre est apte à nous (re)présenter des situations mal exploitées, des projets contrariés, des aspirations insatisfaites ou déçues, des personnages frustrés ou en plein désarroi, des scènes de désenchantement, des dénouements inaboutis, à nous sensibiliser aussi à une problématique de l'inattendu (ou de l'inespéré) qui risque de se solder par un constat d'échec.

Parce que aussi, derrière l'échec peuvent se profiler les contours d'une réussite à venir, d'une espérance "ardemment désirable": que d'échecs, parfois, qui ont préparé le terrain d'une lointaine réussite... Donc, non pas seulement l'échec comme "clé de la désespérance" mais aussi - et surtout - l'échec comme stimulant de la lucidité, comme mode d'analyse et d'investigation, comme instituteur de la volonté, comme ferment d'une espérance à retrouver, comme promesse d'une réussite à construire. Après la stérilité la fécondité: car, comme dit le poète, "si vient l'hiver, / Le printemps saurait-il tarder" ?

C'est donc, pour commencer, "la notion d'échec dans le théâtre de la Renaissance" qui est passée au crible, notamment dans trois grandes œuvres dramatiques nationales de l'époque (italienne, espagnole et anglaise), examinées dans une triple perspective, sous des éclairages croisés mettant respectivement en relief 1) le cadre social et moral, 2) le contexte historique et politique, 3) l'arrière-plan philosophique et religieux des pièces considérées.

Théa Picquet, dans son étude de *La Mandragore* de Machiavel (1525), s'interroge sur une problématique bien particulière: celle qui fonde le succès d'une stratégie amoureuse sur le constat d'échec d'une société décadente. C'est ainsi que, parmi l'écroulement des valeurs traditionnelles, c'est la famille, la première atteinte, qui se révèle défaillante sur le plan éthique; d'autre part, "la comédie présente une intrigue très acerbe des religieux", la religion offrant une caution perverse au péché et reniant "la morale la plus élémentaire". Ainsi est confirmée la prise de conscience de "la décadence d'une société qui s'inscrit bien dans la crise de la Renaissance".

Christian André, pour sa part, explorant - dans un cadre historique et politique - *Le Siège de Numance* de Cervantès, analyse la notion d'échec "à l'oeuvre dans cette tragédie espagnole des années 1581-85", et, pour ce faire, en examine "la dialectique nationaliste" qui parvient à "transformer en victoire pour ainsi dire un fait de guerre qui fut, au bout du compte et tout de même, un échec cruel". C'est, en effet, en transcendant l'échec historique de Numance en victoire - "préfiguration (en creux) des victoires espagnoles à venir" - mais c'est aussi en théâtralisant le Scipion historique, et en se livrant à un traitement "providentialiste et dramatique" de l'échec numantin, que Cervantès nous conduit à reconsidérer la notion d'échec.

Maurice Abiteboul, enfin, - dans le cadre d'une étude qui souligne les enjeux philosophiques et religieux de l'univers tragique de Tourneur - analyse comment, dans *La Tragédie de l'athée* (1611), c'est l'échec de l'"athéisme" (considéré comme "une interprétation erronée d'une certaine conception de la notion de Nature") qui constitue le thème majeur de cette pièce. En prônant, en effet, la *patience* comme seule "vengeance (possible) de l'honnête homme", Tourneur s'applique à démontrer en fait les thèses stoïciennes et chrétiennes selon lesquelles toute victoire spirituelle s'accomplira en

conformité seulement avec le respect des valeurs traditionnelles - et, en particulier, le respect des lois de la Nature selon les conceptions de Bacon ou de Hooker. Ce message prend ainsi la forme, dans cette tragédie, de "la réfutation de l'athéisme, dépeint comme naturellement et providentiellement voué à l'échec".

Une deuxième série d'articles nous transporte à la fin du XIX^{ème} siècle et au début du XX^{ème}: ils s'efforcent de cerner, dans trois réalisations qui aspirent à la reconnaissance en tant que production théâtrale ou œuvres dotées d'une théâtralité forte, les critères distinctifs qui pourraient les sauver d'un constat d'échec, voire leur conférer les lettres de noblesse qu'elles réclament.

Bernard Urbani nous rappelle, par exemple, que "les maîtres du roman réaliste et naturaliste, les Goncourt et Alphonse Daudet en particulier, n'ont pas résisté à la tentation du théâtre mais [que] leurs expériences se sont avérées malheureuses". Il montre notamment comment Daudet, de 1861 à 1872, écrivant drames et comédies, ne connaît que des échecs. Il insiste plus précisément sur deux œuvres de 1872, *Lise Tavernier* et *L'Arlésienne*, "deux désastres au théâtre", et s'attache à démontrer qu'au cours des deux décennies suivantes, Daudet poursuit, sans plus de succès d'ailleurs, sa "lutte pour le théâtre". Le bilan se solde donc, en dépit "d'heureuses qualités de finesse et de poésie, et même [d']une certaine force dramatique", par un constat d'échec: "Daudet: un auteur dramatique, certes, mais incomplet [...] discuté et nié par la critique, refusé par le public."

Marie-Françoise Hamard, pour sa part, examinant les aspirations artistiques de d'Annunzio dans son roman *Le Feu* (1899) - et celles de son protagoniste -, nous dévoile "l'ambition dannunzienne d'alors [...]: inventer une esthétique nouvelle, qui serait aussi [...] une entreprise de création et de résurrection". L'ambition avouée est celle "d'un art total - rêverie symboliste, plus ou moins, dans son thème, héroïque dans sa teinte". Il est clair que "cette œuvre totale, 'sublime', c'est, dans l'esprit de d'Annunzio, un opéra". Le projet, bien entendu, s'élabore conformément au leitmotiv du roman: "Créer avec joie!" - ce qui constitue "le vecteur de l'œuvre réussie, qui en cela s'oppose à toutes les apologies anciennes de la souffrance, aux inspirations romantiques, aux pessimismes métaphysiques" - et n'est pas sans évoquer le drame wagnérien: projet, donc, "mémoirel et inédit [...] servant la vocation théâtrale, musicale, parallèlement revendiquée".

Richard Dedominici analyse une autre œuvre de Gabriele d'Annunzio, spécifiquement théâtrale cette fois, *Plus que l'amour*, pièce qui connut un échec retentissant lors de sa création en 1907. Il s'agit en quelque sorte d'une "pièce à thèse, porteuse d'un contenu social et politique" où sont exposées les idées de l'auteur sur "le rôle du 'grand homme' dans la société contemporaine". Sont alors successivement examinés les "critères du surhumain" selon d'Annunzio, puis "le 'terrifiant problème' et la quête d'identité". Il apparaît ainsi que "le 'théâtre idéal' de d'Annunzio est [...] conjectural, intérieur, rêvé [...]; qu'il écrivait pour un public idéal qu'il n'avait pas encore trouvé et qu'il ne devait jamais trouver". On aurait donc affaire à "une dramaturgie onirique", ce qui expliquerait les malentendus ou "contresens", les rendez-vous manqués avec un public attendant plutôt des pièces "d'allure vériste". La question reste donc posée: ce "théâtre ouvert" trouvera-t-il enfin son public à l'aube du XXI^{ème} siècle ?

Les trois études suivantes nous permettent de poursuivre notre exploration du thème de l'échec et, notamment, de nous interroger sur certaines modalités de son expression dans le théâtre du XX^{ème} siècle. S'agit-il d'un théâtre dramatisant "une impossible gageure" ? S'agit-il d'un théâtre s'efforçant, avec plus ou moins de succès, de se faire l'écho d'un "débat

moral" plus large, concernant toute la société ? S'agit-il, enfin, d'un théâtre baignant dans un climat d'échec total ? Il s'agit bien, en tout cas, de "l'échec en question".

Aline Le Berre, dans son étude de *L'Irrésolu* (1921) de Hugo von Hofmannsthal, examine "le problème de la compatibilité de l'esthétisme avec le mariage". Il ne faut pas oublier que cet écrivain autrichien "a assisté à la décadence, puis à l'effondrement de l'empire autrichien, c'est-à-dire à la disparition d'une certaine forme de société, la haute société aristocratique, raffinée et oisive". Malgré un contexte politique et social défini par "l'ébranlement de la défaite" et "bien que son tempérament, sa formation et ses idées paraissent devoir l'en détourner radicalement", le héros de la pièce finira, en dépit de son scepticisme, voire de son nihilisme, par "trouver la stabilité dans le mariage": dénouement sans doute assez peu crédible mais qui marque la volonté du dramaturge de "délivrer un message optimiste [...] certes 'en demi-teintes'" et, finalement, exprime "l'impossible gageure" - à deux doigts de l'échec ? - à laquelle s'est heurté l'auteur.

Edoardo Esposito examine une pièce d'Ugo Betti, *Corruption au palais de justice* (1944), qui, elle aussi, se situe "à une période particulièrement critique", pour l'Italie cette fois, celle "de la seconde guerre mondiale et de l'expérience fasciste". La réflexion, dans un tel contexte, "sur l'administration de la justice et sur ses dérives", sur l'atmosphère malsaine qui règne dès lors, témoigne à l'évidence du souci de la part du dramaturge, de faire sa (large) part au "débat moral" et de s'interroger sur l'échec de l'institution judiciaire à fonctionner de manière satisfaisante, car "il existe des valeurs qu'on ne peut ignorer ou feindre d'ignorer indéfiniment": le message, on le voit, n'est pas pessimiste puisque, "à travers les vicissitudes d'une justice dévoyée, c'est une excellente leçon d'humanisme qui nous est livrée". C'est, en outre, "une façon de dire non au respect malhonnête du formalisme institutionnel et d'avouer l'échec d'une vie nourrie d'alibis et de faux-semblants".

Philippe Wellnitz, se livrant à une évocation de deux siècles de théâtre de langue allemande, fait le point sur ce qu'il nomme un "théâtre de l'échec": après avoir rappelé l'importance dans ce domaine de Lessing, de Schiller et de Lenz, au XVIIIème siècle, il s'attarde tout spécialement sur le message de Büchner dans *Woyzeck*, "une des pièces-clef du XIXème siècle" dont l'originalité "réside avant tout dans un nouveau type de personnage, dont le langage elliptique et l'échec inéluctable rompent radicalement avec les us dramatiques de l'époque". Parmi les auteurs dramatiques du XXème siècle se détache surtout le Suisse Friedrich Dürrenmatt dont l'œuvre, à travers quatre décennies (1947-1986), apporte une réponse nuancée à la question de "l'échec au théâtre": "aux 'hommes courageux' qui échouent en nous montrant la voie, succède l'échec du langage qui nous incite à le repenser, pour aboutir à la mise en évidence de la théâtralité de notre monde en échec".

Le théâtre, pour autant, ne se complaît pas dans une thématique - ni dans une symbolique - de l'échec: il y puise certes, parfois, une inspiration qui, paradoxalement, peut être le terreau de son succès, mais ne recherche pas systématiquement - et de manière masochiste ? - à en cultiver les fruits maléfiques. Il lui arrive même de tenter (délibérément ou inconsciemment) d'innover et de rechercher de nouvelles formules. C'est ce que démontrent, chacun à sa manière, les trois articles qui suivent.

William M. Buckner propose ainsi une lecture stimulante de la pièce de Samuel Beckett, *Fin de partie* (1957), pièce où l'analogie avec une fin de partie au jeu d'échecs est explorée avec toute la technicité du joueur expert et toute l'habileté du fin critique. Il s'agit, pourrait-on dire, d'une pièce qui joue sur le thème des échecs mais dont le présupposé sous-

jaçant demeure à la fois l'interrogation (métaphysique) sur l'issue de la partie que livre l'homme face à son destin (son échec ? : "Hamm [...] tente vainement de raillier son camp avant l'échec et mat imminent") et le renouvellement (esthétique) de la formule théâtrale destinée à "dramatiser" cette interrogation (assurément une formule à succès: "La partie sans résultat dont on trouve trace dans *Fin de partie*, c'est cette absence de vainqueur(s) et de vaincu(s) réels, par rapport aux principes du jeu d'échecs"). L'une des réponses qu'apporte "la théorie de la fin de partie" - selon Beckett - réside probablement dans "la certitude qu'il n'y aura plus rien".

Jean-Patrick Feste, dans son étude des *Reclus* (1967), pièce du dramaturge maltais Francis Ebejer, s'efforce de montrer que la symbolique du jardin, "jardin d'Eden d'après la Chute", contribue au succès d'un drame qui, par sa thématique, suggère que "le mal [...] est inhérent à l'homme et fait partie intégrante de sa nature". Quels que soient les efforts de l'homme pour se libérer de ce mal essentiel, ils ne peuvent qu'être voués à l'échec puisque, aussi bien, "il est vain de prétendre l'extirper une fois pour toutes, comme si la nature prenait un malin plaisir à l'entretenir, le cultiver, et à tout mettre en œuvre pour qu'il ne disparaisse jamais". En outre, en faisant du jardin "une allégorie de la mémoire", et en suggérant que le passé "non seulement ne disparaît pas mais réapparaît (repousse) avec toujours plus de force et de ténacité", Ebejer, à sa façon, illustre avec succès le thème de l'échec "toujours recommencé", redonnant peut-être ses lettres de noblesse au mythe de Sisyphe.

Elisabeth Angel-Perez, examinant *A Restoration* (1981), pièce d'Edward Bond qui "a pour objectif de remettre à l'honneur la comédie légère de la Restauration", montre comment, pour le dramaturge, "il s'agit de se servir d'une formule triomphante à la fin du XVII^{ème} siècle pour mettre en place une parabole universelle sur la société capitaliste". Elle souligne aussi que "dans *Restoration*, la comédie s'infléchit en théâtre épique grâce, notamment, à la restauration du tragique et à l'altération de la formule-modèle" et explique que "les pièges que se tendent les personnages entre eux ne sont plus linguistiques mais de l'ordre de la survie de l'individu et de la classe". En outre, "Bond développe à outrance une esthétique de l'interlude", la chanson permettant "d'introduire de l'épique (narré) dans du dramatique (joué) et de faire pénétrer le spectateur dans la tragédie universelle de l'histoire humaine". Bref, en "revisitant" la formule, Bond "en fait le vecteur d'une forme neuve: le théâtre épique", donnant au théâtre une de ses réussites les plus achevées.

Une dernière série d'articles ou études est consacrée à une réflexion multiple sur ce qui nous paraît aussi bien constituer la forte empreinte du théâtre que marquer son indéniabre réussite : sa théâtralisation de la pensée, de la vie quotidienne, du théâtre lui-même ou de la problématique de la "politique du pire".

Olivier Abiteboul, tout d'abord, nous livre ses réflexions sur "l'idée d'une dramaturgie cosmique chez les Stoïciens": se référant essentiellement à Epictète et à Marc-Aurèle, il démontre comment, "à travers les scènes du théâtre du monde, la figure du sage-acteur, le rôle que joue l'homme pour conduire sa vie au mieux, l'expression de la vie par le genre tragique, c'est toute une théâtralité du discours philosophique qui transparait dans le stoïcisme". C'est bien, en effet, à une exploitation réussie de la métaphore théâtrale que s'applique la pensée stoïcienne, habile à définir sa conception du monde, de l'homme ou de la vie en des termes qui dévoilent dans le réel vécu ou pensé une perception théâtralisée aboutie.

Nicolas Roméas, dans une étude lucide et généreuse, s'interroge, quant à lui, et pose la question: "A quoi sert le théâtre ?". Il souligne que "le théâtre est le lieu du combat contre une réalité désespérante" et, passant en revue, "depuis les grandes tempêtes du début de ce siècle", les aspirations et les interrogations de la scène actuelle, il pose cette question

capitale: "[Le théâtre] peut-il nous réapprendre à vivre ?" S'il note, ici ou là, un "relatif échec artistique [...] à nous interpeller *immédiatement*", et signale les "pièges et chausse-trappes" qui entravent "les généreuses tentatives de ce théâtre", il observe toutefois - gage d'une réussite certaine de la modalité théâtrale - un "échange de souffle incessant entre la scène devenue familière et la réalité quotidienne".

Michel Arouimi nous propose une étude qui nous permet d'entendre "la voix même, ou peut-être la dernière parole de l'art théâtral". C'est, en effet, grâce à une analyse d'une "mise en abyme du lieu théâtral" et à une exploration de ce qui paraît bien être une "mise en question de l'art théâtral" que se dévoile, semble-t-il, l'objet même du spectacle: "la catharsis théâtrale". C'est finalement, sans doute, l'absence de texte de cette pièce, *J'ai une langue*, ce "discours muet sur le rituel théâtral" qui garantit la réussite d'un projet qui peut se voir "comme une plongée introspective, tendue vers les origines sacrificielles du théâtre". Non pas, donc, l'échec d'un théâtre de la parole mais un retour réussi aux origines mêmes du théâtre.

Louis Van Delft, enfin, dénonçant la "rectification" d'Anouilh et de Céline, s'interroge sur les risques que nous courons de nous acheminer "vers un théâtre 'correct' ", et regrette "le ressassement, la standardisation, la pasteurisation du théâtre actuel". Qu'il faille qu'un théâtre - rendu timoré par la crainte de se voir privé d'un mécénat (ou d'un *sponsoring*) indispensable - consente à l'autocensure (afin de s'assurer les "aides à la création" et autres subventions ou indemnités nécessaires à sa survie) constitue, en effet, un risque pour le théâtre lui-même, risque qui peut aller jusqu'à "un toilettage, une dénaturation, une [...] occultation et rectification" qui correspondraient, en même temps qu'à une trahison de l'œuvre proposée, à l'échec même de la vocation théâtrale, laquelle est, pourtant, provocation plutôt qu'adhésion timide. Le succès au théâtre ne pourrait-il alors s'obtenir qu'au prix de l'échec même de sa mission qui est d'établir - et de préserver - la relation essentielle (et par conséquent nécessairement *sincère*) entre le monde du théâtre et le théâtre du monde ?

Alors se poserait de nouveau la double question: Constat d'échec ou non pour le théâtre ? Quelles perspectives de réussite - entendons: de fidélité à sa vocation - pour le théâtre ?

Maurice Abiteboul
Directeur de la publication