



HAL
open science

Face à la victime : émergence d'une figure et travail du regard sur les scènes contemporaines

Manon Worms

► **To cite this version:**

Manon Worms. Face à la victime : émergence d'une figure et travail du regard sur les scènes contemporaines. Linguistique. Université de Lyon, 2020. Français. NNT : 2020LYSE2059 . tel-03130500

HAL Id: tel-03130500

<https://theses.hal.science/tel-03130500>

Submitted on 4 Feb 2021

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.



N° d'ordre NNT : 2020LYSE2059

THESE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE LYON

Opérée au sein de

L'UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2

École Doctorale : ED 484 Lettres, Langues, Linguistique et Arts

Discipline : Lettres et Arts

Soutenue publiquement le 26 novembre 2020, par :

Manon WORMS

Face à la victime.

Émergence d'une figure et travail du regard sur les scènes contemporaines.

Devant le jury composé de :

Olivier NEVEUX, Professeur des universités, École Normale Supérieure de Lyon, Président

Joseph DANAN, Professeur émérite des universités, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, Rapporteur

Anne-Françoise BENHAMOU, Professeure des universités, École Normale Supérieure de Paris, Rapporteur

Mireille LOSCO-LENA, Professeure des universités, ENSATT, Directrice de thèse

Contrat de diffusion

Ce document est diffusé sous le contrat *Creative Commons* « [Paternité – pas d'utilisation commerciale – pas de modification](#) » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.

Université Lumière Lyon 2

École doctorale Lettres, Langues, Linguistique et Arts – ED 3LA

Laboratoire Passages XX-XXI

Face à la victime.

Émergence d'une figure et travail du regard sur les scènes
contemporaines

Par Manon WORMS

Thèse de doctorat en Lettres et Arts

Sous la direction de Mireille LOSCO-LENA

Présentée et soutenue publiquement à Lyon le 26 novembre 2020

Composition du jury :

Mme Anne-Françoise BENHAMOU, Professeure des Universités, École Normale Supérieure,
Paris

M. Joseph DANAN, Professeur émérite, Université Sorbonne-Nouvelle, Paris III

Mme Mireille LOSCO-LENA, Professeure des universités, École Nationale des Arts et
Techniques du Théâtre, Lyon

M. Olivier NEVEUX, Professeur des Universités, École Normale Supérieure, Lyon

Contrat de diffusion

Ce document est diffusé sous le contrat Creative Commons « Paternité – pas de modification – pas d'utilisation commerciale » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.

REMERCIEMENTS

Cette thèse n'aurait pas pu se faire sans le soutien constant et réellement indéfectible, l'exigence intellectuelle et humaine de Mireille Losco-Lena, que je remercie ici très profondément pour tout ce que nous avons échangé, partagé et vécu durant ces cinq années. Pour nos conversations, nos rendez-vous de travail, nos collaborations sur d'autres projets de recherche, nos éclats de rire, et, en fait, notre amitié ! Merci beaucoup Mireille d'avoir été là tout du long – jusqu'aux derniers mois confinés... – et de cette si belle façon.

Je remercie Anne-Françoise Benhamou, pour bien vouloir faire partie du jury de cette thèse, pour m'avoir encouragée vers ce projet doctoral, bien sûr... Mais surtout pour tout ce que j'ai vécu et découvert du théâtre grâce à vous, du plateau à la recherche, sans oublier les rencontres, et le sens que vous donnez, au sens large, à ce que c'est que de « s'occuper de théâtre » comme vous dites souvent. Je sais tout ce que je vous dois. Merci beaucoup.

Je remercie très vivement Olivier Neveux, pour nos discussions et échanges, pour l'importance de ses travaux sur les questions politiques, et pour siéger dans ce jury.

Un très grand merci à Joseph Danan, pour ses nombreux écrits qui sont très importants pour moi, et pour avoir accepté de faire partie du jury de cette thèse.

Mes pensées et mes remerciements vont également aux ami.e.s concerné.e.s par les chemins parallèles et les équilibres à inventer, entre la thèse, le théâtre et la vie. Je n'ai l'espace que pour une liste mais vous savez à quel point et de quelle façon vous comptez et avez compté tout au long de ce parcours. Merci donc, et beaucoup d'amour, pour : Lisa Guez, Leslie Cassagne, Pauline Rousseau, Nina Roy, Adèle Gascuel, Elisa Bernard, Marie Astier, Juliette Riedler, Ulysse Caillon, Agnès Curel, Pauline Picot, Gabriel Perez, Adeline Thulard, Pierre Causse, Lorraine Wiss. Sans oublier mes ami.e.s en thèse dans d'autres disciplines, mais toutes et tous solidaires, au fil du temps : Morgane Flégeau, Marianne Saddier, Stéphane Benveniste, Benoît de Saint-Cast, Constantin Brissaud.

Merci à Bérénice Hamidi-Kim et à Julie Sermon d'avoir suivi d'un peu plus loin mais avec bienveillance et attention ce travail, merci à Hélène Merlin-Kajman d'avoir dirigé mes deux mémoires en Littérature et de m'avoir initiée à la recherche.

Je pense aussi à mes étudiant.e.s de Lyon 2 et de l'ENSATT, avec qui j'ai eu l'occasion de partager quelques réflexions sur cette recherche, et qui ont certainement nourri l'écriture de cette thèse, je voudrais les remercier pour leur curiosité et leur sensibilité. Merci également à tou.te.s les bibliothécaires de la BNF Arts du Spectacle-Richelieu à Paris, de la B.U de Lyon 2 à Bron, du centre de documentation d'ARTCENA, Christophe Demars à la bibliothèque de l'ENSATT, Rebecca Piednoir à la Bibliothèque du Théâtre de la Joliette de Marseille.

Je remercie ici les membres de ma famille qui m'ont entourée, soutenue, et aidée jusqu'au bout : Anne-Lise et Frédéric Worms ; Michèle Worms, Gilles Darras ; merci pour m'avoir tant aidée à mener à bien ce travail. Merci aussi à Nicolas Worms, Anne-Cécile Worms, Gérard Worms, Anne-Marie Darras, pour leurs encouragements réguliers.

Je voudrais aussi remercier toutes celles et tous ceux avec qui je travaille sur des spectacles, pour la joie que vous m'apportez, et tout le sens que vous donnez à ces réflexions sur le théâtre, et en fait, à ma vie ! Merci à Krasna et à toute l'équipe de mes *Cœurs Fugitifs*, à Caroline Guiela Nguyen et la compagnie des Hommes Approximatifs, et toutes les autres personnes avec qui j'ai travaillé ces dernières années et que je n'ai pas la place de citer ici.

Merci à Juan, pour les secrets des images que tu m'as appris à chercher.

Merci à Hugo Soubise pour nos échanges autour de ce sujet et de l'articulation entre plateau, dramaturgie, recherche que nous expérimentons ensemble. Merci à François Maurisse pour le partage de son travail sur Alain Buffard. Merci à Louise Meyer pour son soutien indéfectible, ses relectures affûtées et son amitié réconfortante, à Elsa Eskenazi pour le soutien.

Une pensée spéciale enfin pour les éditions du Chemin des Crêtes à Marseille, dont les bureaux ont accueilli les derniers mois de l'écriture de cette thèse – une longue route des crêtes que vous avez permis de rendre moins solitaire !

Enfin, « du fond du cœur », merci, merci, merci à toi, *ma...* Car sans toi, rien, vraiment rien, ne pourrait exister !

Je voudrais dédier ce travail à la mémoire d'Alain Ménil.

Note sur l'écriture inclusive

Pour des raisons purement pratiques il nous a été difficile d'écrire la totalité de la thèse en respectant la pratique de l'écriture inclusive. C'est l'unique raison pour laquelle cette thèse n'est pas rédigée en écriture inclusive.

Table des matières

INTRODUCTION GÉNÉRALE	14
I. Les « corps épuisés du spectacle victimaire »	14
II. La victime sur la scène contemporaine : constitution d'un sujet d'étude.....	20
III. Démarche de recherche	23

PREMIÈRE PARTIE.

VICTIMES EN SCÈNE : HISTOIRE ET MORPHOLOGIE D'UNE FIGURE.....32

CHAPITRE I LA VICTIME AU PRISME DE SES REPRÉSENTATIONS	33
1. Qu'est-ce qu'une victime ?	33
1.1 La victime originelle et l'anthropologie du sacrifice	33
1.2 L'héritage de la Bible	38
1.3 Entrée sur la scène du crime : la victime moderne au croisement du droit et de la psychiatrie (XVII ^e -XX ^e siècles)	41
2. Victimes en scène : généalogie d'une tension structurelle.....	49
2.1 La tragédie antique entre théories et pratiques du regard.....	49
2.2 La victime sur la scène classique : la question morale entre interdits et transgressions	58
3. Être victime, faire spectacle. Les mutations de la fin du XIX ^e siècle	64
3.1 Pitié et compassion face au spectacle victimaire, un enjeu démocratique	65
3.2 Face au corps souffrant : nouveaux partages sensibles et émotionnels des spectacles	70
CAHIER ICONOGRAPHIQUE I	75
Conclusion du chapitre I	81

CHAPITRE II. UNE NOUVELLE SUBJECTIVITÉ POLITIQUE SUR LES SCÈNES

EUROPÉENNES 1967-1977	83
Introduction	83
1. Au bout du représentable : affects du regard dans l'ère de l'après-Auschwitz.....	88
1.1 L'expérience des camps et les limites éthiques de la représentation	88
1.2 L'émergence du sujet et la critique du spectacle.....	95
1.3 Qui parle ? La question cruciale de l'énonciation.....	98
2. Le théâtre politique des victimes.....	104
2.1 Les victimes des camps contre un théâtre de la lamentation.....	104
2.2 L'exigence d'une dramaturgie politique de la victime dans le théâtre allemand post-III ^e Reich.....	112
2.3 La Guerre du Vietnam, une charnière.	128
CAHIER ICONOGRAPHIQUE II	133
Conclusion du chapitre II	135
Conclusion de la première partie.....	138

DEUXIÈME PARTIE.

TEXTE, SCÈNE, IMAGE : RETOURS DU DISPOSITIF SACRIFICIEL140

Introduction à la deuxième partie.....	141
Théâtre et iconologie victimaire : le renouveau des années 1990	141
Ce qui est en jeu : l'œil affecté entre le texte et la scène	143

CHAPITRE III. LE PARADIGME VICTIMAIRE : ASPECTS ET ENJEUX

ESTHÉTIQUES.	147
1. L'avènement d'une figure qui condenserait l'époque	147
2. <i>L'image peut-elle tuer ?</i> État des lieux critique de l'image de la victime au tournant du XXIe siècle ..	150
3. Arts visuels et performance : la victime-icône	152
4. Le « victimisme » et ses enjeux	157
CAHIER ICONOGRAPHIQUE III	165

CHAPITRE IV SOUS LA « LAPIDATION DES REGARDS » : LA VICTIME SACRIFICIELLE DANS QUATRE SPECTACLES FONDATEURS DE ROMEO CASTELLUCCI

CASTELLUCCI	168
1. Éléments de contexte : les sources artistiques et culturelles des spectacles de Romeo Castellucci	169
2. Au fil des spectacles : la fabrique scénique du victimisme	175
2.1 L'Orestie comme matrice	175
2.2. « Giulio Cesare », « Genesi », et la « Tragedia Endogonia » : la ritualisation du sacrifice au fondement d'une esthétique.....	178
3. Que (nous) font ces corps ?	186
3.1 Réactions chimiques et regards affectés.....	186
3.2. Le déplacement des normes	191
3.3 Vrai/faux, fictif/réel : la scène et ses partages	194
4. Figures victimaires, ombres du temps présent	198
CAHIER ICONOGRAPHIQUE IV	203
Conclusion du chapitre IV	209

CHAPITRE V LA LANGUE EN SANG. RÉGIME PERFORMATIF DES AFFECTS DANS ANÉANTIS DE SARAH KANE ET LE TRAITEMENT DE MARTIN CRIMP.....

ANÉANTIS DE SARAH KANE ET LE TRAITEMENT DE MARTIN CRIMP.....	211
Introduction	212
Art, performance, et littérature : le texte théâtral entre la vie et la mort	212
Transferts et filiations	218
1. <i>Anéantis</i> et ce qui surgit de la déflagration	224
2. <i>Le Traitement</i> de Martin Crimp, une dramaturgie du sacrifice	235
Conclusion du chapitre V	246
CAHIER ICONOGRAPHIQUE V	249
Conclusion de la deuxième partie	254

TROISIÈME PARTIE.

POLITIQUES DU CORPS- VICTIME

Introduction à la troisième partie	258
--	-----

CHAPITRE VI FIGURES VICTIMAIRES ET THÉÂTRES DU RÉEL. UN NOUVEAU CADRE DE REPRÉSENTATION DE LA VIOLENCE SOCIALE.....

CHAPITRE VI FIGURES VICTIMAIRES ET THÉÂTRES DU RÉEL. UN NOUVEAU CADRE DE REPRÉSENTATION DE LA VIOLENCE SOCIALE.....	263
1. La victime e(s)t le réel : une nouvelle praxis politique du théâtre	263
1.1 Paradigme victimaire et politiques des émotions	263
1.2 Les « Théâtres du réel »	269
1.3 Les nouveaux régimes du vrai : le réel comme fantasme.....	273
2. Les artistes face aux « exclus » : le corps misérable et son devenir-victime sur scène	280
2.1 Généalogie d'une catégorie sociale et de son entrée en scène	280
2.2 Les théâtres de la Misère du Monde.....	286

3. Portrait de l'auteur « comme un clou dans le monde » : 7.3 et <i>Catégorie 3.1</i> de Lars Norén	298
3.1. Le tournant des années 1990 chez Norén	298
3.2. Nouveaux usages du document humain	305
Conclusion du chapitre VI	314

CHAPITRE VII MISES EN SCÈNE DU CORPS MALADE : POSTURES ET CONTRE-POSTURES VICTIMAIRES AUX TEMPS DU SIDA 315

Introduction	315
Le tournant du biopolitique	316
Posture / Figure	318
1. « Sauver les corps » : la morale humanitaire au secours d'une épidémie politique.....	319
1.1 « A qui appartient le malheur des autres ? »	320
1.2 Le malade comme victime : la question cruciale des représentations.....	324
2. Les protocoles compassionnels et leurs envers	328
2.1 Portrait de l'artiste en victime expiatoire	328
2.2 Anges ou héros, ou ni l'un, ni l'autre : « Angels in America » vu d'Europe.....	334
2.3 Ce que le sida fait au théâtre : étude comparée de deux mises en scènes de l'affaire du sang contaminé (Théâtre du Soleil / Act-Up Paris)	342
3. Regards affectés sur corps éloquents : le <i>victim art</i> en question.....	356
3.1 Une « épidémie de la représentation »	356
3.2 « Still/Here » (1994) : Bill T. Jones, Arlene Croce et la polémique du « victim art » aux États-Unis	359
3.3 D'autres récits de soi : politiques de la défiguration dans « Good Boy », d'Alain Buffard (1998).....	366
CAHIER ICONOGRAPHIQUE VII	371
Conclusion du chapitre VII	380

CHAPITRE VIII TÉMOINS ET VICTIMES EN SCÈNE : TENTATIVES THÉÂTRALES DE RÉPARATIONS 382

Introduction	383
1. Un dispositif émotionnel : approches scéniques du témoignage au début des années 1990.....	386
1.1 « La Supplication » au théâtre et le modèle du témoignage post-catastrophe	386
1.2 Témoin/Victime, double figure d'une même ère ?.....	392
1.3 La transgression d'en rire	396
2. Rendre justice / Rendre hommage : le théâtre européen en zone de conflits.....	403
2.1. Dramaturgies de la guerre et politiques du témoignage	403
2.2 Olivier Py et le « Requiem pour Srebrenica » : une Passion en Avignon	409
2.3 « Rwanda 94 » : une expérience théâtrale et symbolique envers le XXe siècle à l'usage du XXIe siècle.....	419
2.3.1 Les origines : la situation au Rwanda, la situation du Groupov	422
2.3.2. Témoignage et réparation dans la séquence d'ouverture du spectacle	425
2.3.3 Une éthique du témoignage en scène	432
CAHIER ICONOGRAPHIQUE VIII.....	436
Conclusion du chapitre VIII.....	439
Conclusion de la troisième partie	441

CONCLUSION GÉNÉRALE 444

BIBLIOGRAPHIE	455
I. Corpus des œuvres	455
II. Autour des œuvres du corpus	459
III. Écrits sur le théâtre	463
IV. Arts visuels et pensée esthétique.....	473
V. Sciences humaines et sociales	476
Résumés	485

« Le problème principal quand on est artiste, c'est d'arriver à faire quelque chose qui a à voir avec son instinct, or on n'y arrive presque jamais. On est toujours, je crois, à côté. Mais c'est le principal problème qui se pose : arriver à faire quelque chose instinctivement. Quant à expliquer l'instinct, c'est vraiment quelque chose de très complexe. En voyant comme la peinture change au fil des siècles, on peut se demander si l'instinct lui aussi ne change pas de siècle en siècle, s'il n'est pas modifié par tout ce qu'on voit... tout ce qu'on entend... Je ne sais pas. La façon qu'on a de faire une image, ça, on peut l'expliquer, c'est une question de technique. Mais ce qui fait la peinture et qui est toujours la même chose, le sujet de la peinture, ce qu'est la peinture, ça on ne peut l'expliquer. Cela me semble totalement impossible. »

Francis Bacon, *Entretiens avec Michel Archaimbault*, traduit de l'anglais par David Sylvester, Paris, Gallimard, 1995, p. 57.

« Homme, oiseau, femme, la pompe à sang du meurtre quotidien, homme contre oiseau et femme, femme contre oiseau et homme, oiseau contre femme et homme, alimente la planète en carburant, le sang l'encre qui décrit en couleur sa vie de papier, son ciel aussi menacé d'anémie par la résurrection de la chair, l'objet de la recherche : la faille dans le déroulement, l'autre dans le retour du même, le bégaiement dans le texte sans paroles, le trou dans l'éternité, L'ERREUR peut-être salvatrice : regard distrait de l'assassin, quand il éprouve de ses mains, de la lame du couteau, le cou de la victime sur la chaise, sur l'oiseau dans l'arbre, dans le vide du paysage, hésitation avant de trancher, les yeux fermés avant le jet de sang, rire de la femme qui le temps d'un regard relâche l'étranglement, fait trembler la main qui tient le couteau, vol en piqué de l'oiseau attiré par le scintillement de la lame, atterrissage sur le crâne de l'homme, deux coups de bec à droite et à gauche, vertige et hurlement de l'aveugle, giclées de sang dans le tourbillon de l'ouragan qui cherche la femme, peur que l'erreur ne survienne pendant le clignement des yeux, la fente de visée sur le temps s'ouvre entre regard et regard, l'espoir demeure sur le fil de la lame d'un couteau tournant de plus en plus vite sur lui-même avec une attention croissante = lassitude, inquiétude soudaine dans la certitude de l'effroyable : le MEURTRE est un échange de sexe, ÉTRANGER À SON PROPRE CORPS, le couteau est la blessure, la nuque le couperet, la perte de contrôle fait-elle partie du plan, à quel appareil se fixe la lentille qui aspire les couleurs du regard, dans quelle orbite se trouve-t-elle dans la rétine, qui OU QUOI s'inquiète de l'image, DEMEURER DANS LE MIROIR, l'homme au pas de danse est-ce MOI, ma tombe son visage, MOI la femme avec la blessure au cou, dans les mains à droite et à gauche l'oiseau déchiré en deux, le sang à la bouche, MOI l'oiseau, qui de l'écriture de son bec montre à l'assassin dans la nuit, MOI l'ouragan gelé »

Heiner Müller, *Paysage sous surveillance* (1984), traduit de l'allemand par Jean Jourdheuil et Jean-François Peyret, in *Germania Mort à Berlin*, Paris, Minit, 2014, p. 32-33.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

I. Les « corps épuisés du spectacle victimaire »

27 novembre 2014, Saint-Denis, France. Le parvis du Théâtre Gérard Philipe est garni de barrières métalliques rappelant des barricades, derrière lesquelles se tient rassemblée l'équipe du théâtre. Un cordon de CRS barre l'entrée à un important groupe de manifestants qui crient leur colère. Des spectateurs désorientés attendent de savoir si le spectacle qu'ils sont venus voir aura lieu. Sur les pancartes en carton qui se soulèvent, on peut lire : « *Respectez nos ancêtres* », « *Reproduire n'est pas critiquer* », « *Décolonisons les imaginaires* », « *Parler de nous sans nous, c'est parler contre nous – Nelson Mandela* ». La foule scande : « *A bas ! À bas ! À bas les zoos humains !* ». Ces manifestants s'opposent à la tenue du spectacle *Exhibit B*, créé en 2013 par le metteur en scène sud-africain Brett Bailey et alors en tournée en France¹. L'œuvre consiste en une reproduction exacte d'un zoo humain, tels qu'ils existaient dans l'Europe coloniale. Accueillis en petits groupes, les spectateurs sont invités à parcourir une installation performative où les tableaux vivants qui composaient ces expositions sont fidèlement reproduits. Les interprètes, femmes et hommes à la peau noire, sont figés dans une position physique donnée, sans prendre une seule fois la parole, dans le plus grand silence jusqu'au tableau final, et fixent des yeux les spectateurs. Seuls textes accessibles, des cartels au pied de chaque tableau expliquant l'origine des images produites.

L'intention est sans ambiguïté de mettre en accusation les logiques racistes et impérialistes qui ont amené à de telles « expositions ». Soutenu dans sa démarche par un réseau de partenaires européens, Brett Bailey cherche à retourner la violence de ces dispositifs contre les descendants de leurs commanditaires. À l'humiliation vécue historiquement par les esclaves, le spectacle veut substituer un intense malaise proche d'un choc émotionnel, qui s'adosse à une prise de conscience de la façon dont le système colonial produisait, concrètement et symboliquement, l'oppression des sujets colonisés. En reconstituant un zoo humain de façon

¹ *Exhibit B*, installation-spectacle conçue par Brett Bailey, création au Kunstenfestivaldesarts, Bruxelles, 2012. Spectacle vu en décembre 2014 au Cent-Quatre, Paris.

très littérale et documentée, Bailey veut pouvoir susciter une réflexion critique à partir de ce malaise même, et contribuer ainsi à éveiller une conscience politique antiraciste. Le travail de mise en forme du regard est la caution dramaturgique de Bailey, comme il l'explique à Jean-François Périer dans le cadre du festival d'Avignon, quelques mois avant que ne s'enclenche la polémique :

Jean-François Périer : Au temps des expositions coloniales, le regard porté par les spectateurs de ces « zoos humains » était fait tout à la fois de curiosité, de fascination, de dégoût, de répulsion, et souvent teinté d'érotisation. Comment percevez-vous le regard des spectateurs d'aujourd'hui sur votre travail ?

Brett Bailey : À l'époque du « zoo humain », l'expérience du spectateur était exactement comme vous l'avez décrite. Dans *Exhibit B*, l'expérience du spectateur est une prise de conscience inquiétante de la violation que constitue le fait de regarder une personne réduite, dans un cadre colonial, à un statut d'objet. D'autant que les personnes ainsi exposées vous fixent avec un regard provocateur. Tout cela se passe dans un contexte qui définit et décrit la violence, la brutalité à la fois du colonialisme et de cette façon de mettre en scène la diversité humaine. Pour le spectateur d'*Exhibit B*, il n'y a pas de place pour être intrigué par les idiosyncrasies superficielles de la différence ethnique.²

De fait, lors de ces premières dates du spectacle en France, certaines réactions émanant de spectateurs blancs témoignent de l'impact émotionnel et politique que ce dispositif a eu sur eux. Le chercheur en sciences sociales Éric Fassin écrit ainsi :

Dans ce jeu disciplinaire, le public d'Avignon se découvre blanc. Surtout, le regard se renverse : le spectateur n'est pas voyeur, car il est vu. Immobiles, ces hommes et ces femmes nous regardent - même le gisant. Leurs yeux nous suivent, et c'est nous qui finissons par les baisser. Avec ce dispositif, on n'est pas au zoo ; on est dans le « zoo humain ». D'ailleurs, on se mouche, on s'essuie les yeux : cela nous regarde.³

Mais ces affects que le metteur en scène cherche à faire éprouver à l'œil du spectateur (un spectateur bien déterminé, fréquentant les circuits du théâtre public, et se « découvrant blanc ») sont précisément à l'origine de la colère des manifestants, pointant la reproduction du rapport de domination colonial sans mise en accusation explicite du racisme colonial. Ce sont ces choix qui posent problème. Placer face-à-face un spectateur – blanc, donc – et des interprètes noirs sur le mode humiliant de l'exhibition, réactualiser les usages colonialistes du spectaculaire en comptant précisément sur le cadre sanctuarisé du spectacle de théâtre pour se

² Entretien avec Brett Bailey, propos recueillis par Jean-François Perrier, traduction Atav Roets, Festival d'Avignon 2013, consulté en ligne le 22/07/20, url : <https://www.theatre-contemporain.net/video/Brett-Bailey-pour-Exhibit-B-67e-Festival-d-Avignon?autostart> .

³ Etic Fassin, « La race, ça nous regarde », *Libération* du 25 juillet 2013, consulté en ligne le 24/07/20, url : https://next.liberation.fr/culture/2013/07/25/la-race-ca-nous-regarde_920834.

dédouaner de tout effet raciste, demander à des interprètes noirs de réinvestir sur le mode performatif l'oppression historiquement mise en œuvre par les Empires coloniaux envers les populations des colonies africaines apparaît comme la perpétuation d'un système colonial légitimée par l'institution. L'absence totale de prise de parole de la part des performeurs tout au long de la représentation, comme celle de tout interprète blanc représentant la figure du colon sont, dans ce cadre, perçus comme des éléments problématiques supplémentaires⁴. C'est précisément l'expérience de regard qui devient problématique : il est proposé au spectateur d'éprouver un regard dominant, chargé historiquement, et qui serait aujourd'hui illégal en-dehors du contexte d'une œuvre artistique⁵. La reproduction de ce regard ayant construit la domination coloniale enclenche un rapport de force qui fige la représentation de la violence raciste à l'intérieur même du dispositif qui l'a autorisé. Le sujet colonisé perd toute prise sur le monde, toute capacité d'*empowerment*, notion centrale de la pensée décoloniale⁶. Les collectifs opposés à *Exhibit B* dénoncent, entre autres, une « chosification des victimes »⁷.

Contrairement aux manifestations londonniennes qui avaient obtenu la déprogrammation du spectacle⁸, les représentations d'*Exhibit B* seront maintenues à Saint-Denis et à Paris... sous haute protection policière. Mais la mobilisation, intense, ouvrant la voie à une polémique inédite dans les milieux antiracistes, largement relayée par les médias, marque en profondeur

⁴ « *Rappelons qu'aucun des acteurs noirs qui participent à ces tableaux n'a la parole. Non, bien entendu, nous en sommes privés. De plus que dire de cette reconstitution où le Blanc est inexistant ! Encore une fois, pas d'opresseur dans sa version de l'histoire, juste le NOIR, pauvre opprimé victime. Toutes ces raisons constituent une insulte à la mémoire de nos ancêtres africains, dont toute la partie lutte est une fois de plus gommée, et surtout c'est une atteinte à la dignité de la personne humaine.* ». Extrait du communiqué de presse du Collectif Contre Exhibit B, consulté en ligne le 01/07/2020, url : <http://amon-france.com/exhibit-b-dossier-de-presse/>.

⁵ Sur la progressive interdiction de ce type d'expositions, voir Nicolas Bancel et Pascal Blanchard, « La fin des zoos humains », in Pascal Blanchard (dir.), *Zoos humains et exhibitions coloniales. 150 ans d'inventions de l'Autre*, Paris, La Découverte, 2011, p. 511-526.

⁶ Comme nous le verrons dans nos chapitres I et II, la privation de parole, de mouvement définit précisément l'ontologie victimaire : dans les rituels sacrificiels, l'être vivant sacrifié signifiait son consentement à la mise à mort par un hochement de tête. Cet aspect est retravaillé par l'historiographie contemporaine des mouvements d'émancipation politique. Dans le cadre des études post-coloniales, on oppose à la privation de parole du sujet les concepts d'*agency* ou d'*empowerment*, qui supposent, entre autres, la capacité de l'opprimé à articuler un discours, stratégie de résistance et d'émancipation à part entière. Pour plus de développements sur ces concepts, voir, en français, les synthèses suivantes : « Pratiques de l'*empowerment* », *Cahiers du genre*, 2017/2, n°63, Paris, L'Harmattan ; Marie-Hélène Bacqué, Carole Biewener, *L'empowerment, une pratique émancipatrice*, Paris, La Découverte, 2013. Voir aussi le texte de Gayatri Chakravorty Spivak, *Les Subalternes peuvent-elles parler ?* (1988), traduit de l'anglais (Inde/États-Unis) par Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.

⁷ L'expression est de Dieudonné Gnamannko, membre du collectif Contre Exhibit B ; voir le communiqué de presse du Collectif Contre Exhibit B, publié le 14 novembre 2014, consulté en ligne le 22/07/20, url : <http://centredumaspouchkine.blogspot.com/2014/11/de-la-folie-de-lart-contre-exhibit-b-un.html>.

⁸ Le Barbican Theatre de Londres avait en effet annulé les représentations du spectacle suite à la pression des opposants, ce qui avait aussi suscité un débat autour de la liberté d'expression en Angleterre. Voir à ce sujet l'article paru dans *The Guardian* le 12 septembre 2014, consulté en ligne le 20/07/20, url : <https://www.theguardian.com/culture/2014/sep/24/barbican-criticise-protesters-who-forced-exhibit-b-cancellation>.

la vie théâtrale dans son rapport au type de conflictualité politique que peuvent susciter les spectacles. Comme le soulignent les auteurs – d’origines mixtes – d’une tribune visant à aménager un espace pour que le débat puisse avoir lieu, « *les protestataires font de la politique, et mènent un débat esthétique. Ils et elles posent le problème de la représentation de leur oppression, de celle de leurs ancêtres, de la place des « Blancs » dans l’installation, celle des spectateurs et de la programmation du théâtre subventionné.* »⁹ En effet, les choix esthétiques de la mise en scène déterminent ici la mobilisation politique. Le « cas » *Exhibit B* peut être rapproché de plusieurs controverses récentes ; la violence de la proposition de Bailey et de la réception à laquelle elle a donné lieu leur a en un sens ouvert la voie¹⁰. En 2018, le collectif afro-militant Cases Rebelles réagissait à la publication dans le journal *Libération* d’archives photographiques datant de l’époque coloniale, exhibant des corps noirs pris sous la domination blanche. L’appel, intitulé *Les corps épuisés du spectacle colonial*, lançait ouvertement cette question :

Alors quoi ?! Ce serait donc ça, notre justice : l’exposition ? Pourquoi ressemble-t-elle tant au crime ?¹¹

Un an après les manifestations contre *Exhibit B*, un autre spectacle, *a priori* très différent, soulevait certains questionnements comparables. En novembre 2015, Romeo Castellucci présente à Paris, dans la grande Halle de la Villette, sa performance *Le Metope del Partenone*¹². Le public est conduit dans l’immense halle entièrement vide, où ne se trouvent ni scène, ni sièges, ni gradin. Un acteur finit par entrer dans l’espace. Il est accompagné de deux maquilleuses qui le transforment à vue en un corps souffrant, ensanglanté, qu’on devine grièvement blessé. Une fois le maquillage terminé, l’acteur se jette au sol, hurlant de douleur,

⁹ « Exhibit B : Oui à la liberté d’expression des artistes et à celle des manifestants », *Libération* du 11 décembre 2014, tribune collective publiée par Bams, Virginie Despentès, Océanrosemarie, Stéphane Gérard, Imhotep, Elisabeth Lebovici, etc., consultée en ligne le 22/07/20, url : <http://amon-france.com/exhibit-b-dossier-de-presse/>.

¹⁰ Parfois comparé aux manifestations par des groupes réactionnaires d’extrême-droite visant à l’interdiction de spectacles de Rodrigo Garcia ou Romeo Castellucci au début des années 2010, il apparaît surtout comme l’épisode fondateur d’une série de polémiques demandant l’interdiction de spectacles dénoncés par des militants antiracistes comme reproduisant et perpétuant des pratiques colonialistes sur les scènes théâtrales publiques : nous renvoyons aux controverses entourant les spectacles *Kanata – Épisode I, La Controverse* mise en scène de Robert Lepage, Théâtre du Soleil, Cartoucherie de Vincennes, création le 15 décembre 2018 ; et *Les Suppliantes*, d’après Eschyle, mise en scène de Philippe Brunet, Université Paris Sorbonne, Grand Amphithéâtre, création le 22 mai 2019. On peut aussi citer l’appel des 343 racisé.e.s : <https://343.home.blog/>, publié en ligne en mars 2019, consulté le 01/08/2020.

¹¹ Texte disponible en ligne, consulté le 09/07/2020, url : <https://www.cases-rebelles.org/les-corps-epuises-du-spectacle-colonial/>.

¹² *Le Metope del Partenone* [*Les Métopes du Parthénon*], mise en scène de Romeo Castellucci, création à la Foire d’Art contemporain de Bâle (Suisse) le 12 juillet 2015.

jouant soudainement une situation d'urgence vitale. Quelques longues minutes plus tard, une (fausse) ambulance entre toutes sirènes hurlantes par les grandes portes du fond de salle, et les équipes de secours qui en sortent tentent de réanimer le blessé, avec difficulté, l'installent sur une civière et le font monter dans le véhicule qui repart de la halle au même son de sirène d'urgence. Les spectateurs peuvent se disposer librement, déterminer leur champ de vision, régler leur propre distance avec ce qui se joue, exactement comme ce qu'il pourrait se passer dans la vie sur le bord d'une route ou d'un trottoir. La séquence se répète six fois de suite avec six interprètes différents, mettant en scène différents types de blessures graves. Entre chaque séquence, une énigme *a priori* sans rapport est projetée sur le mur blanc du fond de la Halle, détournant temporairement l'attention du spectateur vers un mystère sans réponse.

Le spectacle était programmé par hasard à Paris quelques jours après les attentats du 13 novembre. Malgré les nombreuses fermetures temporaires d'établissement de spectacles à cette période, Castellucci et l'équipe de la Villette maintiendront les dates, déployant un dispositif supplémentaire de sécurité et de prise en charge psychologique pour les spectateurs ressentant potentiellement des troubles liés au contexte. Romeo Castellucci diffusera avant chaque représentation une annonce où il expliquera ce choix de continuer à jouer :

Maintenant c'est moi qui parle, Romeo Castellucci ; je voudrais vous dire mon état d'esprit. *Le Metope del Partenone* a le malheur de contenir des images identiques à ce que les Parisiens viennent de vivre il y a seulement quelques jours. Cette action a le malheur particulier d'être un miroir atroce de ce qui est arrivé dans les rues de cette ville. Images difficiles à supporter, obscènes dans leur exactitude inconsciente. Je suis conscient que trop peu de temps a passé pour traiter cette masse énorme de douleur et que nos yeux sont toujours grands ouverts sur la lueur de la violence. Je suis conscient de cela et je vous demande pardon. Mais je suis impuissant et ne peux rien faire face à l'irréparable que le théâtre représente. Voilà, en ce moment il me semble plus humain d'être là. Être ici aujourd'hui signifie qu'il faut être présent et vivant, devant les morts.¹³

Malgré tout l'écart qui les sépare, il existe un rapport entre *Le Metope del Partenone* et *Exhibit B*. À un an d'intervalle, ces deux spectacles se construisent sur les ruines d'événements historiques – l'un inédit et extrêmement proche dans le temps, l'autre plus ancien mais qui ne cesse de se réactualiser. Le public attendu est majoritairement blanc, issu des classes urbaines moyennes. Dans les deux cas, il est mobile. La déconstruction du dispositif frontal laisse place à une scénographie qui oriente très précisément l'attention, et soumet le regard à une tension

¹³ Texte disponible en ligne, consulté le 10/07/2020, url : <https://www.festival-automne.com/edition-2015/romeo-castellucci-le-metope-del-partenone>.

extrême. Spectateurs et spectatrices sont traversés par des réactions violentes et affectées¹⁴. Et le centre de gravité de ces deux spectacles, depuis les séquences d'accidents reconstituées par Castellucci jusqu'aux tableaux vivants des expositions coloniales reproduits par Bailey, se situe dans une figure qui éclate et transperce la représentation : la victime. Il se trouve là un point de tension névralgique – et encore inflammé – de l'histoire récente du théâtre européen.

Cette thèse se présente comme une étude approfondie de ce point de tension, et cherchera à caractériser sa généalogie et ses enjeux sur les scènes contemporaines. Cette recherche n'est pour autant consacrée ni à l'exploration de ces controverses, ni à ces spectacles, ni encore à la question spécifique du lien entre le théâtre européen et la question décoloniale¹⁵. Mais elle y trouve l'une de ses sources et l'une de ses nécessités. Le recours aux forces de l'ordre, de la part du directeur du TGP, Jean Bellorini, pour faire taire les manifestants qui exigeaient l'annulation des représentations d'*Exhibit B* a montré l'incapacité de la part de l'institution à encourager spontanément le dissensus autour de ces questions essentielles. Il se joue dans cette incompréhension une défaite de la vitalité qu'un lieu théâtral public pourrait encore revendiquer au cœur du monde social dont il fait partie. Si le débat a existé dans les espaces médiatiques et académiques, il a été, sur place, coupé, interdit, disqualifié. Notre perspective n'est pas de nous substituer à ce débat mais de dresser un état des lieux critique, élargi et historicisé de ce qui s'est joué dans sa hantise, pour donner à une telle situation la possibilité d'être considérée avec du recul, la percevoir avec toute l'amplitude et la complexité qu'elle porte. Cette approche, à l'image des arguments exprimés pendant les mobilisations autour d'*Exhibit B*, se doit d'être hybride, et de souder l'analyse esthétique des spectacles à leurs enjeux politiques.

¹⁴ Dans les deux cas, la dramaturgie prévoit un encadrement des éventuelles réactions fortes du public. Les deux spectacles s'ouvrent par une annonce prévenant d'un potentiel impact émotionnel puissant. Dans *Exhibit B*, une salle offrant des livres d'or, permettant d'« expulser » les réactions à chaud par l'écriture, constituait la dernière pièce de l'exposition. Dans *Les Métopes du Parthénon*, une conversation avec une agent de sécurité présente lors de la représentation à laquelle j'avais assisté, le 18/11/2015, m'informa sur ce point. Spécialement dépêché par le Festival d'Automne, ce personnel de sécurité était présent pour prévenir les malaises des spectateurs, très fréquents notamment en raison du contexte des attentats. Lorsque j'assistais au spectacle, une femme était ainsi régulièrement en proie à des vertiges et des nausées, elle sortait du groupe de spectateurs, puis y revenait, assurant à l'agent de sécurité qui voulait l'accompagner vers la sortie de la salle qu'elle voulait rester, que c'était exactement pour ressentir ce genre de choses qu'elle avait payé sa place et tenu à venir. Un groupe d'adolescents se tenait à l'écart tout du long, « dégoûté ». J'ai moi-même passé une partie du spectacle assise sur ce « banc de touche », incapable de soutenir la vue de certaines séquences, incapable tout autant de quitter la salle.

¹⁵ Voir par exemple sur ces questions les travaux de Sylvie Chalaye (dernier ouvrage : *Race et Théâtre, un impensé politique*, Arles, Actes-Sud Théâtre, 2020), les activités et publications du laboratoire Scènes Francophones et Écritures de l'altérité, SeFea/Sorbonne-Nouvelle Paris III, les activités et publications du collectif Décoloniser les arts (notamment *Décolonisons les arts !* publication collective sous la direction de Leila Cukierman, Gerty Dambury et Françoise Vergès, Paris, L'Arche, 2018).

II. La victime sur la scène contemporaine : constitution d'un sujet d'étude

La figure de la victime sur la scène, et le travail particulier du regard qu'elle engendre, se situe ainsi au centre de cette étude. Nous cherchons à caractériser l'hyper-visibilité qu'elle acquiert sur les scènes contemporaines, et à la saisir à la convergence de plusieurs courants esthétiques marquants des dernières décennies. A partir de ses occurrences dans de nombreux spectacles, on peut observer comment le statut de la représentation, du corps en scène, et la codification morale face à la violence et la souffrance entrent dans une nouvelle norme. Les partages affectifs, moraux et politiques des spectacles s'en trouvent profondément renouvelés.

Il s'agit donc ici d'identifier et de caractériser une figure centrale de la scène contemporaine, en la reliant à un phénomène qui concerne l'histoire des sociétés occidentales dans son ensemble. Cette étude se fonde en outre sur certains travaux en sciences sociales qui ont identifié l'avènement de la victime comme l'une des mutations les plus profondes de la séquence historique qui s'ouvre après 1989. En 2011, Didier Fassin et Richard Rechtman, chercheurs en anthropologie et en sociologie, publient *L'Empire du traumatisme. Enquête sur la condition de victime*¹⁶. La constitution de cette nouvelle « condition » est étudiée à travers des enquêtes de terrains et une réflexion critique à la croisée de l'anthropologie de la santé, de la psychiatrie humanitaire et de la psychotraumatologie de l'exil. L'objet du livre est d'identifier, analyser et construire la généalogie de la poussée de la catégorie de la victime dans un certain nombre de dispositifs de soin et de justice mis en place par les démocraties occidentales depuis le début des années 1990, en y associant une mutation des imaginaires.

¹⁶ Didier Fassin et Richard Rechtman, *L'Empire du traumatisme, enquête sur la condition de victime*, Paris, Flammarion, Champs, 2011. Précédant cette publication, voir Didier Fassin, « La cause des victimes », in *Les Temps Modernes*, n°59, 2007, p.73-91 ; Didier Fassin, Richard Rechtman (dir.), *Traumatisme, victimologie et psychiatrie humanitaire. Nouvelles figures et nouvelles pratiques en santé mentale*, Paris, Cresp/Cesames, 2002 ; Richard Rechtman, « Du traumatisme à la victime : une construction psychiatrique de l'intolérable », in *Les Constructions de l'intolérable. Études d'anthropologie et d'histoire sur les frontières de l'espace moral*, D. Fassin, P. Bourdelais (dir.), Paris, La Découverte, p.165-196.

L'enquête vise ainsi à déterminer, d'un point de vue critique, l'apparition d'un nouveau paradigme :

La révolution idéologique du traumatisme est d'avoir fait passer le blessé de guerre, le sinistré de l'accident, et plus largement la personne frappée par le malheur d'un statut suspect (ce qu'il était depuis la fin du XIX^e siècle) à un statut de victime désormais pleinement légitime. À propos de ce renversement spectaculaire, qui permet au militaire de faire valoir ses droits, y compris au titre des crimes qu'il a commis, et à la personne déclarant avoir subi des violences de faire reconnaître sa souffrance sur la seule foi de sa parole, nous pouvons parler de fin du soupçon. Cette évolution consacre et renforce à la fois une nouvelle figure, centrale pour qui veut comprendre les sociétés contemporaines : la figure de la victime.¹⁷

Les chercheurs font correspondre ce phénomène à la généralisation du concept de traumatisme, dans de multiples champs :

[Il y a encore un quart de siècle], le traumatisme n'avait guère droit de cité en dehors des cercles de la psychiatrie et de la psychologie. Sur les scènes du malheur individuel ou collectif, psychiatres et psychologues étaient des acteurs improbables, hormis les rares cas où les tribunaux sollicitaient leur expertise clinique. Et lorsqu'ils intervenaient dans des conflits ou des accidents, ils s'interrogeaient sur la réalité des symptômes des blessés, suspectant toujours, derrière la « névrose » du soldat une simulation pour éviter de retourner au front, derrière la « sinistrose » du travailleur une recherche plus ou moins consciente de bénéfices secondaires. La victime, qui du reste n'était guère pensée sous cette qualification, était frappée d'illégitimité. En somme, le doute pesait sur le traumatisme. En quelques années, le cours de l'histoire s'est inversé. La victime est désormais reconnue, le traumatisme est revendiqué.¹⁸

La victime telle qu'elle est ainsi définie se situe donc au point de croisement de plusieurs domaines, et a une nature polymorphe. Catégorie sociojuridique centrale, elle se constitue également comme une subjectivité politique ouvrant l'accès à des droits ; être reconnu en tant que victime permet à un individu de réclamer justice et réparation suite à une violence subie. En cela, il s'agit aussi d'une position d'énonciation de soi fondant une nouvelle légitimité sociale. Ce point est souligné par Didier Fassin et Richard Rechtman comme un enjeu très important :

Dans chaque cas, il s'agit moins de susciter l'empathie ou de se représenter soi-même comme patient, malade (ce qui n'exclut pas une attente de soins) que de faire tout simplement valoir des droits. [...] De la subjectivité des victimes, nous ne savons rien, ou presque. Les accidentés, les opprimés ou les

¹⁷ *Ibid.*, p. 407-408.

¹⁸ Didier Fassin et Richard Rechtman, *L'Empire du traumatisme, op.cit.*, p. 15.

persécutés adoptent l'unique position leur permettant d'être entendus, celle de victime. En cela, ils nous parlent moins de ce qu'ils sont que des économies morales de notre temps où ils trouvent leur place.¹⁹

Au cours de leur ouvrage, les auteurs analysent les coordonnées historiques de cette reconfiguration par une approche transversale. L'histoire des sciences et de la médecine²⁰ s'articule à un espace plus large, décrit comme « *la scène de l'anthropologie et des valeurs* ». Le constat selon lequel « *la notion de traumatisme, désignant une réalité irrécusable associée à un sentiment d'empathie, est sortie du champ clinique pour envahir l'espace moral des sociétés contemporaines* »²¹ amène à situer le phénomène sur cette zone où transitent les représentations, les imaginaires, les modalités collectives et politiques du regard :

Cette seconde généalogie, relevant du jugement de la société, procède de transformations des regards sur le malheur et les malheureux, les militaires et les ouvriers, les sinistrés d'accidents et les rescapés de camps (et plus particulièrement sur l'authenticité de leur souffrance). [...] Elle procède du travail collectif par lequel une société définit ses valeurs, ses normes, et les incarne dans des subjectivités particulières.²²

C'est sur ce plan qu'intervient notre réflexion. Selon Didier Fassin et Richard Rechtman, ce second champ, relevant des représentations, pourrait bien produire les évolutions du premier, et non l'inverse. Les chercheurs s'appuient pour affirmer cette hypothèse sur différents terrains – mouvements associatifs, politiques publiques, typologies des couvertures médiatiques et modes de prise en charge collective des événements meurtriers. Or, l'enquête ne renvoie à aucun moment à des références artistiques, alors même que le vocabulaire de la représentation et de la théâtralité, le champ sémantique de la scène, y sont constamment sollicités pour qualifier la façon dont ce phénomène investit le monde social. Il nous a semblé nécessaire de mettre à jour et étudier le rapport du théâtre à cette figure en explorant comment spectacles, textes dramatiques, et propos d'artistes participent à la produire. De même, il faut interroger d'un point de vue esthétique et politique ce que ce paradigme victimaire *fait* au théâtre, dans quelle mesure il recompose les relations de regard et redistribue le rapport de la scène au réel.

¹⁹ *Ibid.*, p. 409.

²⁰ Sur cette « scène » là, la notion de traumatisme s'est construite par des débats théoriques comme par des usages pratiques. Le développement de cette catégorie au cours de la seconde moitié du XX^e siècle a inauguré de nouvelles disciplines (la victimologie), de nouvelles pratiques (la psychiatrie humanitaire notamment), de nouveaux concepts (comme le *Post Traumatic Stress Disorder*, apparu pour la première fois dans certains courants de la psychiatrie nord-américaine suite à la guerre du Vietnam).

²¹ *Ibid.*, p. 17. Nous reviendrons au cours de notre développement sur la notion d'économie morale.

²² *Ibid.*, p.20.

III. Démarche de recherche

Outils

Les Études théâtrales se sont intéressées, dans les vingt dernières années, aux questions d'Histoire, de mémoire, de statut du trauma et de représentation de la violence historique sur les scènes contemporaines²³. Mais il n'existe pas d'étude approfondie sur la constitution de la victime comme figure scénique à part entière dans l'aire culturelle européenne, et les enjeux de ce phénomène. Seul Olivier Neveux a identifié cette catégorie, analysant d'un point de vue critique le « victimisme » – le terme est emprunté à Romeo Castellucci – comme l'une des tendances principales de la scène contemporaine²⁴. Un article écrit en 2007, spécifiquement consacré à cette question, s'ouvrait par ce constat :

Partout, des corps : corps suppliciés, corps maladifs, corps souffrants, exténués... La scène théâtrale contemporaine est désormais saturée de corps – au point que cette présence envahissante aura constitué l'un des griefs récurrents adressés aux artistes dans l'indigente polémique d'Avignon 2005. [...] Et pourtant, sans adhérer aux arguments de la « droite théâtrale », il est tout de même possible de ne pas s'associer au camp des « modernes », de ceux qui s'extasient, sans critiques, sur ce théâtre du corps (mais quels corps ? Et quelle situation endure le corps ?). Les artistes, à lire leurs commentateurs, saisiraient (enfin), sans échappatoire, le corps soumis au désastre et, dans une langue nouvelle, en matérialiseraient sur scène la violence et l'effroi. Il est vrai que, de manière hégémonique, le corps, désormais, ne se caractérise plus que par la souffrance endurée. Son ultime singularité est d'être chairs mortifiées. Une souffrance qui se suffit à elle-même, purement constatative, ou complaisamment entretenue, sans cause ni devenir : une réduction du corps pensé dès lors comme pur support exhibé de la condition (toujours) victimaire des sujets. [...] Cette exhibition de corps amoindris (montrés ou décrits), camouflée, bien souvent, derrière une lecture hâtive des travaux d'Artaud, n'est, en effet, pas politiquement innocente. Elle avalise tout autant qu'elle produit une catégorie apparemment objective : celle de la victime.²⁵

Cette approche, sur laquelle nous reviendrons en détail, permet de souligner d'emblée l'ambivalence politique des corps-victimes dans une partie des spectacles contemporains. Nous

²³ Voir notamment Christiane Page (dir.) *Écritures théâtrales du traumatisme : esthétiques de la résistance*, Presses Universitaires de Rennes, 2012 ; Annick Asso et Marie-Claude Hubert, *Les théâtres du génocide : Shoah et génocide arménien, rwandais et bosniaque*, Paris, Champion, 2013 ; Élisabeth Angel-Perez, *Voyages au bout du possible : les théâtres du traumatisme de Beckett à Sarah Kane*, Montreuil, Editions Théâtrales, 2006 ; et Joël Beddows et Louise Frappier (dir.), *Histoire et Mémoire au Théâtre : Perspectives contemporaines*, Hermann, Presses de l'université de Laval, Québec, 2016. Nous renvoyons à notre bibliographie pour plus de références. Nous soulignons que nous avons dû limiter l'essentiel de nos recherches bibliographiques au champ français (mis à part quelques exceptions, empruntées aux Performance Studies des États-Unis ou du Québec).

²⁴ Olivier Neveux, *Politiques du spectateur : les enjeux du théâtre politique d'aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2013.

²⁵ Olivier Neveux, « L'état de victime : quelques corps dans la scène théâtrale contemporaine », *Actuel/Marx*, 2007/1, n°41, p. 109-108.

nous inscrivons pleinement dans le sillage de ces réflexions et dans la problématisation des enjeux politiques du théâtre qu'Olivier Neveux développe dans ses travaux, fondée sur l'expérience du spectateur²⁶.

De fait, l'orbite victimaire fait graviter autour d'elle une constellation d'*ethos* de spectateurs, qui dissout la ligne de partage communément admise, au théâtre, entre qui est « spectateur » et qui ne l'est pas. Dans une étude sur ce point parue en 1998, Marie-Madeleine Mervant-Roux faisait du théâtre un « dispositif émotionnel », observant comment c'est aussi, si ce n'est surtout, le corps du spectateur qui est engagé dans la représentation, à travers les affects physiques, émotifs, sensibles qu'il est amené à expérimenter. Il se construit à partir de là un lien entre émotions et regards :

L'émotion, en fin de compte, reste affaire de regard, et de regard sur quelque chose qui de son côté, « fait spectacle ». Grotowski disait en 1973 être passé d'un théâtre où le spectateur devait « participer » à un théâtre où le spectateur doit se maintenir dans un rôle de « témoin » et regarder le spectacle avec la même intensité qu'on pouvait éprouver en voyant un bonze se faire brûler au Vietnam...²⁷

Comme Grotowski le décrit avec précision, le spectacle de la victime provoque une intensité émotionnelle et spectaculaire qui lui est propre. On pourra aussi noter que le victimisme est une notion qu'Hans-Thies Lehmann rapporte aux pratiques performatives :

Le performeur peut se présenter lui-même comme « victime de sacrifice » ; le public peut être culpabilisé par l'expérience de sa participation et aller jusqu'à endosser, lui, le rôle de victime ; la performance peut se transformer en auto-manipulation à la limite du supportable : dans tous les cas, on en revient sans cesse à l'analogie avec des *rituels* archaïques.²⁸

Les Études théâtrales ont pu ainsi approcher les devenirs de la victime dans les spectacles contemporains sous différents angles : d'une part, par le biais des questions de mémoire, de représentation de l'histoire et des événements dits traumatiques ; d'autre part, par une analyse des affects et des états scéniques du corps victimaire, fondée sur un corpus de spectacles post-dramatiques, très liés à une pratique de performance. Mais une étude

²⁶ Olivier Neveux résume ainsi la problématique centrale qui organise les réflexions de Politiques du spectateur : « Ce qui est politique, en dernière instance, au théâtre, est la conception implicite ou explicite, spontanée ou théorisée, que le spectacle porte de son spectateur, le « spectateur fictif » qu'il conçoit (ou non) et le rapport qu'il entend nouer avec lui », in *Politiques du spectateur, op.cit.*, p. 226.

²⁷ Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'Assise du spectateur*, Paris, CNRS Editions, 1998, p. 35-36.

²⁸ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre post-dramatique*, traduit de l'allemand par Philippe André Leru, L'Arche, 2002, p. 222.

approfondie de la victime comme *figure* à l'intersection de la culture archaïque et des formes les plus récentes des environnements visuels demande d'engager d'autres outils que ceux des études théâtrales pour approcher les formes multiples de sa présence sur les scènes. Le cadre théorique de ce travail en appelle donc à ce type de croisements disciplinaires, sur un double plan. Il se construit dans un dialogue constant avec, d'une part, des textes issus des études visuelles et médiatiques, de l'analyse des images et de l'anthropologie ; et, d'autre part, avec des ouvrages de sciences humaines et sociales, d'histoire de la pensée politique et des idées. Ces liens disciplinaires sont organiquement liés à l'aspect hybride de la figure victimaire elle-même, structurel, mais qui se démultiplie alors qu'elle fonde un paradigme. Comme l'a montré Luc Boltanski, les régimes politiques et économiques des démocraties libérales des années 1990 reposent, en partie, sur la contemplation de la souffrance de l'autre, mise en spectacle par les nouveaux moyens médiatiques²⁹. De fait, les années 1990 sont celles où la logique de l'humanitaire s'appuie sur les affects du compassionnel et de l'imagerie victimaire pour porter des intérêts diplomatiques et financiers. Rony Brauman, médecin humanitaire, dit s'être rendu compte en 1995 à quel point c'est, encore plus que « la victime » en soi, son « effigie » qui a fait l'objet d'une manipulation par les pouvoirs politiques de certains pays africains en crise :

D'abord, la victime, c'est une sorte de monnaie d'échange, c'est un élément de transaction dans un marché. Et on a vu depuis l'existence de la télévision se développer ce marché : avec la guerre du Biafra, où les leaders biafrais, ne parvenant pas à vendre leur cause, ont fini par vendre leurs victimes, ou plus exactement, l'effigie de leur victime. C'est à partir de la guerre du Biafra que l'Afrique est entrée chez nous, à partir d'un enfant décharné, d'une silhouette de mourant ; auparavant, c'était plutôt l'exotisme et la nonchalance que la souffrance et la faim... Ensuite, de façon croissante, tout au long des 25 dernières années, on a vu les gouvernements du Tiers-Monde voir le bénéfice qu'ils pouvaient tirer de la vente de leurs victimes, sur les marchés internationaux de la solidarité, de l'humanitaire... Je le dis sur un ton glacial et cynique, parce que je trouve ça tellement révoltant...³⁰

Selon ce point de vue, formulé au retour de plusieurs expériences de terrain, la victime est donc indissociable de son image. Et cette représentation, fabriquée pour les classes moyennes et aisées des sociétés européennes, apparaît comme un moyen de prolonger la domination des pays colonisateurs après les indépendances³¹. C'est dans ce type d'interactions

²⁹ Nous étofferons l'analyse de phénomène au cours de notre développement, notamment à travers les stratégies de l'humanitaire. On peut d'ores et déjà, sur cette question du citoyen-spectateur, renvoyer à l'ouvrage de Luc Boltanski, *La Souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique* (Paris, Métailié, 1993).

³⁰ Rony Brauman, extrait d'une interview sur France Culture (1995), consultée en ligne le 10/10/2019, url : www.franceculture.fr/droit-justice/quand-rony-brauman-cinglait-la-pornographie-sentimentale-de-l-humanitaire.

³¹ Il se situe ici un élément intéressant quant au débat évoqué plus haut autour d'*Exhibit B*.

qu'il faudra saisir la figure victimaire ; c'est aussi en approfondissant sa compréhension à partir de telles analyses, extérieures au théâtre, qu'on pourra commenter ses usages, son statut, ses enjeux sur les scènes. Un tel sujet d'étude exige de composer un *nœud* théorique entre ces différents plans, à mobiliser et maintenir en regard une culture de l'image avec une culture politique, et à en renvoyer à certains travaux théoriques qui proposent une réflexion sur ce type d'articulation. A titre d'exemple, des approches comme celle de Marie-José Mondzain, Jacques Rancière ou Élisabeth Lebovici nous seront donc particulièrement utiles ici³².

Comme le suggère Rony Brauman, la généalogie d'une telle figure, son historicité, et les mouvements historiques généraux dont elle est le signe, sont un aspect central pour notre réflexion. Nous étudions un paradigme, dont nous déterminons les conditions historiques. Mais nous l'observons à partir d'une figure et de ses incarnations sur la scène. Il ressort de cette perspective un rapport à l'histoire que nous inscrivons dans un courant critique qui dégage un régime d'historicité propre aux images et aux œuvres d'art. Georges Didi-Huberman a exploré, dans plusieurs de ses essais, ces notions de continuité et de discontinuité des images, cet anachronisme de la création : les œuvres artistiques amènent un temps *autre* auquel l'écriture critique doit ménager un espace. Il fait ainsi de la notion de « survivance » définie au XIX^e siècle par Aby Warburg, l'indicateur permettant de « *complexifier le temps historique, reconnaître dans le monde de la culture des temporalités spécifiques, non naturelles* » ; plus encore, il affirme que :

Ce qui fait sens dans une culture est souvent le symptôme, l'impensé, l'anachronique de cette culture. [...] La survivance est une façon de nommer l'impureté sur un mode temporel. Elle est une notion transversale à tout découpage chronologique. Elle décrit *un autre temps*. Elle désoriente donc l'histoire, l'ouvre, la complexifie. Pour tout dire, elle l'*anachronise*. Chaque période est tissée de son propre nœud d'antiquités, d'anachronismes, de présents et de propensions vers le futur.³³

Ce rapport à l'histoire, c'est donc un rapport à la temporalité propre de la figure, aux formes de sa permanence et de ses retours. En 1938, Eric Auerbach avait fondé sur l'identification des figures un courant critique littéraire ; il définissait ainsi l'interprétation figurative :

³² Voir Marie-José Mondzain, *L'image peut-elle tuer ?* Paris, Bayard, 2002 ; Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000 ; Élisabeth Lebovici, *Ce que le Sida m'a fait. Art et activisme à la fin du XXe siècle*, Paris, JRP/La Maison Rouge, 2018. Nous renvoyons à notre développement et à notre bibliographie.

³³ *Ibid.*, p. 153.

L'interprétation figurative établit un rapport entre deux événements ou deux personnes. Le premier terme n'est pas seulement référentiel, mais désigne également le second, qui, de son côté, inclut ou accomplit le premier. Les deux pôles de la *figure* sont séparés dans le temps, mais tous deux, en tant qu'évènements ou personnages réels, participent de la temporalité et, comme on l'a souligné à maintes reprises, du flux ininterrompu de la vie historique³⁴.

C'est en tant que la victime se constitue comme figure que nous allons l'étudier – en étant attentif à ses « vies antérieures », et son intégration au flux de la vie historique. L'anthropologie figurative constitue donc un arrière-plan théorique de cette thèse. Au sein des études théâtrales, la notion de *figure* a fait l'objet de différentes définitions mais est pour l'instant une notion principalement rapportée à l'analyse dramaturgique³⁵. Nous tentons ici d'en donner une définition plus large, plus transversale, et plus centrale dans l'histoire du théâtre – au régime d'historicité propre au théâtre. Georges Banu en formait une intuition, dans un texte inventant la notion de « miniatures théoriques » :

Le regard de près, loin des grandes envolées théoriques ou de la sécurité des outils passe-partout, décèle et dégage les « nœuds » poétiques – ou, au moins, quelques-uns – à même de tisser la tapisserie de la scène moderne. La miniature fait l'économie du lien pour se concentrer, justement, sur le nœud... La miniature cherche à capter la Figure qui, d'un côté, se rattache aux pratiques concrètes de la scène et, de l'autre, reste chargée d'imaginaire. Les Figures sont des repères à partir desquels la carte de la scène moderne peut être imaginée. Les Figures participent d'un contesté et pourtant bien réel *Zeitgeist*, esprit du temps, qui concerne aussi bien les données intellectuelles d'une époque que les choix concrets, de travail théâtral, opérés par les artistes. Les Figures les apparentent et elles dégagent des préoccupations communes. Elles constituent une sorte d'ensemble poétique de la scène propre à une période dont la longévité varie de cinq à quinze ans. Puis, les Figures peuvent soit basculer dans un cliché dépourvu de leur charge première soit être abandonnées après un usage abusif. La Figure a une durée de vie limitée.³⁶

La figure émerge sur scène depuis sa présence dans la société ; mais la scène la transmute, la *transfigure*, précisément, par un travail du regard, qui déplace les catégories du vrai et du faux, du réel et du projectif. Ainsi, cette notion permet de s'engouffrer dans ce que la scène pense, et *dépense* comme énergie spécifique. Une énergie si difficilement saisissable par les mots de la théorie qu'elle ne peut prendre sens pour nous, dans le cadre d'un travail de recherche, que dans ce type de croisement avec une multiplicité d'outils théoriques.

³⁴ Eric Auerbach, *Figura, la loi juive et la promesse chrétienne* (1938), traduit de l'allemand par Marc De Launay, Paris, Macula, 2017, p.12.

³⁵ Voir, pour une autre définition de la figure au théâtre, comme devenir du « personnage » dans les dramaturgies contemporaines : Julie Sermon, *L'effet-figure : états troublés du personnage contemporain* (Jean-Luc Lagarce, Philippe Minyana, Valère Novarina, Noëlle Renaude), thèse de doctorat sous la direction de Jean- Pierre Ryngaert, Arts du spectacle, Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle, 2004 ; et Jean-Pierre Ryngaert, Julie Sermon, *Le Personnage théâtral contemporain : décompositions, recompositions*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2006.

³⁶ Georges Banu, *Miniatures théoriques. Repères pour un paysage de la scène théâtrale moderne*, Arles, Actes-Sud, 2009, p.7.

Il s'agit donc de situer cette figure telle qu'elle est prise dans les filets mouvants de l'Histoire, de saisir une génération dans son rapport brûlant à une figure cristallisant une situation politique d'ensemble. Didier Fassin et Richard Rechtman disaient avoir cherché à identifier certains « *moments charnières* » dans la mise en place du paradigme victimaire, cherchant la généalogie d'une mutation qui prend forme entre la fin des années 1980 et la fin des années 2000³⁷. L'approche que nous constituons ne cherche pas tant à remonter aux origines de cette figure, qu'à chercher à faire apparaître une forme sous la poussière du présent. Les techniques auxquelles nous nous référons sont celles de « l'archéologie du passé contemporain », qui oppose l'Histoire du temps présent à son archéologie en supposant, dans la démarche archéologique, un rapport qui assume l'intimité du chercheur par rapport à son objet, et la volonté de matérialiser le passé immédiat à partir de ce qu'il en est révélé dans notre présent³⁸.

Position de recherche et construction du corpus

De là s'esquisse une position de recherche. Comme nous l'avons déjà posé, dès lors qu'il y a victime, il y a communauté de regards, et l'*ethos* victimaire renvoie en premier lieu à l'une des sources les plus anciennes et archaïques de la séance performative : le sacrifice. Depuis les rituels sacrés des sociétés anciennes jusqu'aux scènes de la Passion christique, la souffrance de la victime, sa mise à mort, sa transmutation d'être vivant en figure *fait spectacle*³⁹. Au fil de l'histoire moderne, l'extension de la définition de la victime aux domaines du droit et de la médecine progresse vers une subjectivation, une individuation de cette entité sacrée. Mais depuis l'autel sacrificiel jusqu'à la barre du tribunal, la circulation des regards demeure le motif central qui caractérise et fonde sa matérialité, reposant intrinsèquement sur une altérité, un sujet regardant, traversé face à ce spectacle par des émotions qui évoluent au fil du temps. Au XX^e siècle, cette altérité regardante, au contraire de se dissoudre, participe à l'élaboration des démocraties occidentales. Il s'organise un trafic de regards, pris entre pulsion scopique et recompositions de la pudeur, mouvant selon les séquences historiques. Les modalités de la

³⁷ « C'est ainsi que dans ce long XX^e siècle que nous étudions, nous pouvons repérer des moments charnières, au cours desquels le traumatisme a pu épouser, avec une surprenante évidence, des valeurs et des attentes correspondant à une configuration historique chaque fois singulière », Ibid., p.21.

³⁸ Voir : Victor Buchli, Margaret Cox, Gavin Lucas, *Archeologies of the Contemporary Past*, Routledge, Londres/New-York, 2001.

³⁹ Nous pouvons nous en tenir là pour cette introduction, étant donné que notre premier chapitre revient en détails sur ce point.

présence victimaire sur les scènes sont tout particulièrement poreuses aux codifications qui régissent, dans les sociétés, l'accès au spectacle de la souffrance et de l'humanité blessée.

De là se détermine notre point de vue, nous conduisant vers des œuvres où l'artiste lui-même ne se situe non pas à la place de la victime mais *face* à elle – en tant qu'elle n'est pas lui. Pour saisir l'aspect total du paradigme, il faut étudier comment il devient une norme, et impacte l'ensemble de la société, en-dehors des individus juridiquement reconnus comme victimes. Ainsi, à l'image du rapprochement opéré dans cette introduction entre Brett Bailey et Romeo Castellucci, nous étudierons et mettrons en rapport ici des œuvres diverses, parfois même diamétralement opposées dans leur propos et leur esthétique, mais dont le dénominateur commun est d'être créé par des artistes qui n'ont pas une expérience directe, personnelle, biographique, de l'identité de victime, et ne la revendiquent pas. En d'autres termes, nous cherchons à déterminer comment cette position de regard, au cours d'une séquence historique bien précise, s'est construite comme position majoritaire chez des artistes de théâtre situés eux-mêmes du côté de la domination – c'est-à-dire, travaillant dans les circuits européens institutionnels. Dans quelle mesure pourrait-on repérer ici une tendance qui affecte l'ensemble du paradigme du regard dans le théâtre européen ? Et ce nouveau rapport à la sensibilité pourrait-il agir comme un trait unifiant une génération d'artistes jusqu'ici perçue comme éclatée, dispersée suite à l'effondrement des armatures théoriques et idéologiques qui s'entame à la fin des années 1980 ?

Les œuvres que nous déterminerons comme « charnières » dans ce mouvement se situent entre 1993 et 2000. Notre corpus mêle à la nécessité d'être panoramique celle d'étudier la mise en place d'un paradigme majoritaire. Il est donc volontairement vaste et transversal. Il nous conduira à mettre en perspective les œuvres d'artistes théâtraux majeurs de cette génération (Romeo Castellucci, Sarah Kane, Martin Crimp, Lars Norén, Olivier Py, Ariane Mnouchkine, le Groupov) avec des initiatives collectives (ainsi les adaptations au théâtre de *La Misère du Monde* entre 1993 et 1995), certains spectacles de danse, et certaines œuvres de performance. Le corpus artistique et dramatique qui émerge est conçu pour situer le travail de la norme. C'est pourquoi il est constitué en grande partie de productions d'artistes blancs, nés et travaillant en Europe, principalement masculins. Les lieux institutionnels, comme le Festival d'Avignon, la Schaubühne de Berlin, le Royal Court Theater de Londres, les Centres Dramatiques Nationaux en France, apparaissent à ce titre comme des foyers d'où naissent une grande partie sur lesquels nous nous focalisons.

Plan du travail

Le parcours dans lequel nous nous engageons cherche à clarifier l'imbrication des différentes dimensions qui entrent ici en ligne de compte. Notre première partie construit le cadre conceptuel et propose une chronologie générale de la constitution de la figure victimaire, sur scène et dans différentes strates de la société occidentale (Chapitre I), avant de s'intéresser à la séquence des années 1967-1977, au cours desquels se constituent les racines du paradigme victimaire, contre lequel se définit cependant une partie des luttes politiques (Chapitre II). Les deux parties suivantes prennent comme cadre cette courte séquence de sept ans, entre 1993 et 2000, dans laquelle sont comprises les œuvres les plus déterminantes que nous avons choisi d'étudier, du *Traitement* de Martin Crimp (1993) jusqu'au *Rwanda 94*, du Groupov (2000).

Notre partie II conçoit une typologie des dispositifs sacrificiels tels qu'ils deviennent des motifs obsédants chez certains artistes marquant durablement leur génération et les suivantes. Nous étudierons les dispositifs du sacrifice, présents chez des artistes de théâtre mais aussi dans les arts plastiques et de la performance, qui font émerger la victime comme figure ; et chercherons à caractériser la singularité des œuvres théâtrales au cœur de ce mouvement. Le chapitre III se consacre aux aspects esthétiques du paradigme victimaire, à l'importance de la performance sur ce point et aux enjeux théoriques de cette reconfiguration. Puis nous observerons la fabrique du « victimisme » dans une série de quatre spectacles de Romeo Castellucci au chapitre IV. Nous interpréterons ensuite deux pièces du théâtre britannique, *Anéantis*, de Sarah Kane (1995) et *Le Traitement*, de Martin Crimp (1993) sous le signe d'une dramaturgie visuelle de la victime, au chapitre V.

La troisième et dernière partie effectue l'articulation entre cet aspect visuel et esthétique, et les enjeux politiques des mises en scène du corps-victime. Il s'agira de faire alors pivoter notre perspective vers différents spectacles qui se disent « politiques », ou cherchent un rapport aux événements, et aux luttes qui ont cours dans la société. Trois figurations scéniques du paradigme victimaire, déclinées dans un ensemble composite de spectacles et de textes y sont étudiées, « l'Exclu » (Chapitre VI), le « Séropositif » (Chapitre VII) et le « Témoin » (Chapitre VIII).

PREMIÈRE PARTIE.
VICTIMES EN SCÈNE : HISTOIRE
ET MORPHOLOGIE D'UNE FIGURE

CHAPITRE I

LA VICTIME AU PRISME DE SES REPRÉSENTATIONS

1. Qu'est-ce qu'une victime ?

La victime meurt, alors les assistants participent d'un élément que révèle sa mort. Cet élément est ce qu'il est possible de nommer avec les historiens des religions le sacré. Le sacré est justement la continuité de l'être révélé à ceux qui fixent leur attention, dans un rite solennel, sur la mort d'un être discontinu. Il y a, du fait de la mort violente, rupture de la discontinuité d'un être : ce qui subsiste, et que, dans le silence qui tombe, éprouvent des esprits anxieux est la continuité de l'être, auquel est rendue la victime. Seule une mise à mort spectaculaire, opérée dans des conditions que déterminent la gravité et la collectivité de la religion, est susceptible de révéler ce qui d'habitude échappe à l'attention. [...] La littérature se situe à la suite des religions, dont elle est l'héritière.

Le sacrifice est un roman, c'est un conte, illustré de manière sanglante. Ou plutôt, c'est, à l'état rudimentaire, une représentation théâtrale, un drame réduit à l'épisode final, où la victime animale ou humaine joue seule, mais joue jusqu'à la mort.

Georges Bataille⁴⁰

1.1 La victime originelle et l'anthropologie du sacrifice

Le sens premier du terme de « victime », tiré du latin *victima*, est d'ordre religieux et sacré. Dès l'Antiquité gréco-romaine, il s'agissait de l'être vivant, animal ou humain, offert en sacrifice à une divinité – *victima* désignant la victime offerte aux Dieux en remerciement des

⁴⁰ Georges Bataille, *L'érotisme*, Paris, Minuit, 1957, p. 93.

faveurs reçues, et s'opposant à *hostia*, victime expiatoire immolée pour apaiser leurs courroux. L'étymologie latine du terme fait débat : certains étymologistes la tirent de *vincire*, (lier), parce qu'on ligotait la victime pour procéder au meurtre ; les autres, de *vincere* (vaincre) parce que la *victima* était sacrifiée au retour de la victoire, tandis que l'*hostia* l'était en allant vers l'ennemi ; d'autres enfin, de *vigere*, être fort, parce que la victime était une grosse bête, tandis que l'*hostia* était une petite bête⁴¹. A l'origine, le terme est en tout cas intrinsèquement relié au rituel du sacrifice et n'existe pas en dehors de lui : il n'y a de victime que dans le cadre d'un rite religieux, consacré aux divinités. L'étude du sacrifice dans différentes sociétés primitives est une importante tradition anthropologique héritée du XIX^e siècle et reprise au XX^e par la philosophie et la psychanalyse, qui apporte des éléments majeurs pour comprendre d'où vient cette définition archaïque de la victime. Les premières théories sont émises par Edward Tylor et Robertson Smith, deux chercheurs britanniques de la fin du XIX^e siècle. Alors que le premier voit dans le sacrifice un *don* aux dieux, le second y voit une tentative d'entrer en *communication* avec eux. Dans les deux cas, la victime devient un intermédiaire et complète la relation entre l'homme et les Dieux⁴². Suite à ces recherches pionnières, les ethnologues français Marcel Mauss et Henri Hubert publient en 1899 leur important *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*, qui sera entre autres discuté par Freud, puis au cours du XX^e siècle par des historiens, philosophes et anthropologues. Pour la première fois, Mauss et Hubert analysent le rituel sacrificiel à partir du statut qu'y occupe la victime, approfondissant les observations et les conclusions de Smith et Tylor. Dans les rituels qui y sont décrits, la victime est le corps médian qui permet à l'homme profane de communiquer avec une transcendance sacrée, par nature « séparée » de ce qui constitue le groupe et la société⁴³. Elle est ainsi ce qui se substitue à l'homme, en permettant à celui-ci d'entrer dans le monde du sacré sans payer le prix de la mort – il pourrait y avoir déjà ici un écho avec le fonctionnement du théâtre. Le mécanisme sacrificiel repose entièrement sur ce principe simple, de substitution : comme le résume une phrase de

⁴¹ Source : Dictionnaire étymologique de la langue latine (2001), Antoine Meillet et Jacques Ernoux, édition revue par Jacques André, consulté le 01/07/2020

url : <http://www.diacronia.ro/en/indexing/details/B178>.

⁴² L'ouvrage d'Edward Burnett Tylor, *Primitive Culture* (1871) est une référence pour toute la littérature sur le sacrifice, et celui de Robertson Smith, *La Religion des Sémites*, 1894, est largement commenté par Freud à propos notamment des « repas totémiques » dans la religion sémite. Voir le chapitre « Le retour infantile du totémisme », in Sigmund Freud, *Totem et Tabou. Quelques concordances entre la vie psychique des sauvages et celle des névrosés*, (1913), traduit de l'allemand par Mariélene Wieber Paris, Gallimard-NRF, 1993.

⁴³ Voir Jean-Paul Colleyn, « Le sacrifice selon Hubert et Mauss », *Systèmes de pensée en Afrique noire*, 2, 1976, p. 23-42.

Mauss, « *le sacrifice est un moyen pour le profane de communiquer avec le sacré par l'intermédiaire d'une victime* »⁴⁴.

C'est donc au moyen d'un acte sacré, rituel, de mise à mort, que la *victima* acquiert son statut intermédiaire entre les hommes et les dieux : tout en accédant au divin, elle reste en relation avec les hommes, et c'est précisément ce statut intermédiaire qui lui confère une valeur sacrée. L'anthropologue Jean-Pierre Colleyn apporte à ce schéma les précisions suivantes :

Le corps de l'animal est chargé d'une force sacrée. Matière sacrée, il va servir à développer les effets utiles du sacrifice tout en étant attribué tout entier au monde sacré, tout entier au monde profane ou partagé entre les deux. [...] Quand les restes de la victime ne sont pas tout entiers attribués aux dieux, ils communiquent aux sacrifiants ou aux objets du sacrifice des vertus religieuses dont les avait déchargés la consécration sacrificielle. La victime passe aux sacrifiants les qualités nouvelles qu'elle a acquises par la scarification. [...] Le schéma est donc le suivant : on consacre la victime puis on laisse s'échapper, les unes vers « les êtres du monde sacré, les autres vers les êtres du monde profane », les énergies que cette consécration a suscitées.⁴⁵

A la suite du point de vue anthropologique porté par Hubert et Mauss, d'autres interprétations s'appliqueront à cet aspect intermédiaire. Freud insistera sur le fait que la victime est et demeure un membre du clan au même titre que tous les autres : sa mort ne signifie pas que la valeur de sa vie est inférieure à celle des autres, elle équivaut au contraire à celle de tous les autres membres de la communauté, et est à comprendre dans un pur rapport de transfert :

Si un individu du *kin* est assassiné, on ne dit pas : « le sang de tel ou tel a été versé », mais : « Notre sang a été versé ». Aucun *individu* n'a le *droit* d'ôter la vie de la victime, qui ne peut être sacrifiée qu'avec *l'accord et la participation de tous les membres du clan*.⁴⁶

En tous les cas, ce fonctionnement permet de fonder la communauté et d'assurer son unité. Le sacrifice, qui est aussi sacrement, garantit une cohésion sociale, parfois redoublée par le partage rituel et collectif de la chair de l'animal sacrifié, au cours des repas de festivités qui suivent le sacrifice. Tel que Freud le décrit dans *Totem et Tabou*, cet acte de cannibalisme collectif mené par des frères ayant sacrifié leur père, chef de la horde primitive, permet de mettre fin à sa tyrannie. Il fait reposer l'acte de fondation et le maintien de toute société sur ce

⁴⁴ Voir Henri Hubert et Marcel Mauss, *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice* (1899), in Marcel Mauss, *Œuvres complètes*, I, Paris, Editions de Minuit, 1968, p. 16.

⁴⁵ Jean-Paul Colleyn, art.cit.

⁴⁶ Sigmund Freud, *Totem et Tabou*. Quelques concordances entre la vie psychique des sauvages et celle des névrosés, op.cit., p. 280.

mythe originel, celui du meurtre d'une victime sacrificielle commis par tous les membres d'une communauté sans exception.

En proposant à la suite de Freud d'extraire la notion de victime de son acception purement théologique pour l'inscrire dans l'élaboration sociale de la violence collective, et tout en se plaçant en dialogue avec une pensée du christianisme, René Girard développe à partir des années 1970 une pensée de la fonction anthropologique de la victime fondamentale à toute organisation sociale. La recherche des causes et des mécanismes de répression et de canalisation de la violence est à la source de la plupart des théories anthropologiques girardiennes⁴⁷. Dans son système, la victime - toujours considérée ici dans son acception originelle - est le premier réceptacle du « désir de violence » qui traverse tout acte de constitution d'une société, et apparaît aussi comme la première solution de son apaisement. Reste à savoir si cet apaisement est « direct » ou « indirect »⁴⁸ :

La violence inassouvie cherche et finit toujours par trouver une victime de rechange. A la créature qui excitait sa fureur, elle en substitue soudain une autre qui n'a aucun titre particulier à s'attirer les foudres du violent, sinon qu'elle est vulnérable et qu'elle passe à sa portée.⁴⁹

Partant de ce motif de dualité, inhérent à l'idée de substitution (qui suppose bien l'annulation d'un des termes du duel et son remplacement effectif par un autre, dans un effet d'équilibre, de balancier), Girard aboutit à une équation à trois termes, un procédé de *détournement*, qui fait de la victime non pas l'instance directement visée et réceptrice d'une violence, mais au contraire une entité qui existe pour qu'on l'*interpose* entre les deux autres termes qui constituent et expérimentent ce rapport de violence. Par des références à des textes de l'Ancien Testament (Abel et Caïn, Jacob) ou à l'*Odyssée* d'Homère et à l'épisode d'Ulysse qui échappe aux cyclopes, René Girard remarque qu'« *au moment crucial, à chaque fois, l'animal est interposé entre la violence et l'être humain qu'elle vise.* » La victime du sacrifice sert alors avant tout de protection, et non plus de *don* ou d'*offrande* à un dieu : elle existe avant

⁴⁷ Voir René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972 ; *Le bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982.

⁴⁸ Les analyses de René Girard, d'une importance majeure pour la pensée philosophique de la victime, seront souvent discutées et critiquées par d'autres chercheurs, en sciences humaines mais aussi en lettres ou en études théâtrales : ainsi Catherine Coquio écrit une critique de la pensée girardienne du sacrifice en la rapportant à des représentations théâtrales du génocide. Voir Catherine Coquio « Violence sacrificielle et violence génocidaire » in *Corps en guerre. Imaginaires, idéologies, destruction*, Quasimodo n°8, Montpellier, Printemps 2005) et Bernard Lempert, *Critique de la pensée sacrificielle*, Paris, Seuil, 2000.

⁴⁹ René Girard, *La violence et le sacré*, *op.cit.*, p. 64.

tout pour protéger la communauté de sa propre violence intestine, intérieure, fondée sur le modèle des frères ennemis. C'est en s'appuyant sur des recherches de terrain qui lui sont contemporaines, et qui caractérisent un tournant historique dans l'anthropologie des sensibilités sur lequel nous reviendrons, que René Girard pose ce principe du sacrifice comme violence « de rechange », en rupture avec les théories du début du siècle de Hubert et Mauss.

L'interprétation du sacrifice comme violence de rechange apparaît dans quelques réflexions récentes, liée à des observations faites sur le terrain. Dans « Divinity and Experience », Godfrey Lienhardt, et Victor Turner, dans « The Drums of Affliction » (Oxford, 1968) reconnaissent dans le sacrifice, étudié chez les Dinka ou les Ndembu, une véritable opération de transfert collectif qui s'effectue aux dépens de la victime et qui porte sur les tensions internes, les rancunes, les rivalités, les velléités réciproques d'agression au sein de la communauté. Le sacrifice, ici, a une fonction réelle et le problème de la substitution se pose au niveau de la collectivité entière. (...) C'est la communauté entière que le sacrifice protège de sa propre violence, c'est la communauté entière qu'il détourne vers des victimes qui lui sont extérieures. Le sacrifice polarise sur la victime des germes de dissension partout répandus et il les dissipe en leur proposant un assouvissement partiel⁵⁰.

Nécessairement « violence sans risque de vengeance », le sacrifice et plus précisément la figure victimaire qui le constitue acquièrent ici une fonction que Girard nomme « cathartique » – il s'agit d'un premier rapprochement avec le vocabulaire de l'esthétique théâtrale. Et c'est en lecteur des tragédies antiques que René Girard décrit les recompositions successives de la figure de la victime émissaire. La tragédie est l'espace de représentation dans lequel le sacrifice rentre *en crise* ; elle survient sur fond de décomposition du religieux et brouillage des frontières du rituel sacré. Ainsi, dans *La Folie d'Héraklès*, d'Euripide, « le sang versé criminellement se confond avec le sang versé sacrificiellement »⁵¹ ; et dans *Œdipe Roi* de Sophocle, Œdipe, victime émissaire qui endosse la responsabilité de ses maux pour la communauté entière, délivre la cité en affirmant qu' « une seule victime peut se substituer à toutes les victimes potentielles, à tous les frères ennemis que chacun s'efforce d'expulser, c'est-à-dire à tous les hommes sans exception à l'intérieur de la communauté »⁵². Pour Girard, c'est dans la pièce de Sophocle que se trouve exprimé le mécanisme de la violence fondatrice, qui rend possible l'édification sociale et politique de la cité, en écho avec le *pharmakos*, procédé

⁵⁰ Voir René Girard, *La violence et le sacré*, *op.cit.*, p. 88. On peut en outre d'ores et déjà constater que ce mouvement de détournement sur un corps sacrifié et victimaire, qui garantit la survie du collectif social sur le cadavre encore chaud de ce même corps, et qui s'accompagne du même coup d'une polarisation sur ce corps de la part de l'ensemble de la société, est réanimé dans les mêmes années, à la fin des années 1960, par des artistes de l'avant-garde théâtrale qui cherchent à faire intervenir directement dans les formes spectaculaires les dimensions rituelles où peut s'élaborer un rapport à la violence. Nous aurons l'occasion d'y revenir dans notre chapitre 2.

⁵¹ René Girard, *ibid*, p. 121.

⁵² *Ibid*.

de la démocratie athénienne pour garantir la Cité des malheurs en désignant un certain nombre de victimes potentielles. De là Girard tire un premier répertoire des victimes-type, présentant un certain nombre de critères avant tout basés sur la certitude que les choisis ne pourront susciter aucun désir de vengeance de la part des autres membres de la communauté :

Si on regarde l'éventail que forment les victimes dans un panorama général du sacrifice humain, on se trouve devant une liste extrêmement hétérogène. Il y a les prisonniers de guerre, les esclaves, les enfants et les adolescents non mariés, les individus handicapés, les déchets de la société, tel le *pharmakos* grec. Dans certaines sociétés, enfin, il y a le roi.⁵³

Cette chaîne théorique, marquée par une approche transversale, contribue à faire des sacrifices les scènes originelles de toute organisation sociétale. La victime y apparaît comme l'emblème sacré de cet acte fondateur. Sa mise à mort permet l'unification des hommes et des femmes qui composent ces sociétés par des procédés collectifs de détournement de la violence⁵⁴. Il s'agit avant tout d'un rituel : la victime fait spectacle. On la consomme d'abord en tant qu'objet de vision, de regards, puis parfois dans sa chair même : Freud note que l'acte de manger la victime, provoquant un contact direct et charnel avec le corps sacré qui évoque l'eucharistie, permet avant tout d'unifier l'assemblée⁵⁵. La transformation en victime est, dès l'origine, un acte performatif.

1.2 L'héritage de la Bible

Avant de renvoyer, à partir de ces observations, aux origines anthropologiques de la performance et aux significations des croisements entre les rituels, cette étude historique des incarnations originelles de la figure de la victime se complète dans le contexte occidental d'un

⁵³ René Girard décrit en ces termes la notion de *pharmakos*, en vigueur dans l'Athènes du Ve siècle : « *Prévoyante, la ville d'Athènes entretenait un certain nombre de malheureux pour les sacrifices de ce genre. En cas de besoin, c'est à dire quand une calamité s'abattait ou menaçait la ville, épidémie, famine, invasion étrangère, dissension intérieure, il y avait toujours un pharmakos à disposition de la collectivité. (...) Comme Œdipe, la victime émissaire passe pour une souillure qui contamine toutes choses autour d'elle et dont la mort purge effectivement la communauté puisqu'elle y ramène la tranquillité. C'est pourquoi on promenait le pharmakos un peu partout, afin de drainer les impuretés et de les rassembler sur sa tête : après quoi on chassait et on tuait le pharmakos dans une cérémonie à laquelle toute la populace prenait part* », voir René Girard, *op.cit.*, p. 125.

⁵⁴ Nous pouvons aussi mentionner à ce sujet les théories de Françoise Héritier sur l'importance de la violence au fondement de toute société : sans que la victime y soit directement évoquée, on peut ici l'inscrire dans une large tradition anthropologique contemporaine sur les phénomènes de violence sociale. Voir Françoise Héritier, *De la violence (séminaire au Collège de France)*, 1996-1999, Paris, Odile Jacob, 2001.

⁵⁵ Freud décrit ainsi la règle qui consiste à consommer la chair victimaire collectivement : « La règle qui veut que chaque convive du repas sacrificiel soit tenu de manger de la chair de la victime a le même sens que la prescription selon laquelle le clan tout entier doit précéder à l'exécution d'un membre coupable d'une faute. » (Freud, *Totem et Tabou*, *op.cit.*, p. 284).

second aspect, tout aussi originel – et tout aussi présent entre autres dans la réflexion philosophique sur le sacrifice : celui de la victime expiatoire, l'une des figures fondatrices du judaïsme et du christianisme. C'est dans la Bible que se constitue en grande partie l'imaginaire occidental et spirituel attaché à la victime sacrificielle qui influence la majeure partie de ses futures représentations. Avant même le Christ, on trouve dès l'Ancien Testament, et plus précisément dans le Lévitique, troisième livre du Pentateuque, qui codifie et règle les sacrifices, des descriptions de rituels mettant en jeu des victimes émissaires, propiatoires ou expiatoires⁵⁶. Le rituel du bouc émissaire, décrit au chapitre XVI du Lévitique, dans les versets 20 à 25, connaît la plus longue postérité. Dans la tradition hébraïque, c'était en réalité non pas un mais deux boucs qui étaient amenés au temple : l'un était sacrifié à Dieu et l'autre chargé symboliquement de tous les péchés de la communauté. Ce dernier, bouc-émissaire (du latin *capere emissarius*, bouc envoyé, expédié), était chassé dans le désert, comme le décrit le passage en question du Lévitique :

20. Quand il aura achevé de purifier le sanctuaire, la Tente d'assignation et l'autel, il fera amener le bouc vivant.

21. Aaron appuiera ses deux mains sur la tête du bouc vivant ; il confessera, dans cette posture, toutes les iniquités des enfants d'Israël, toutes leurs offenses et tous leurs péchés, et, les ayant ainsi fait passer sur la tête du bouc, l'enverra, sous la conduite d'un exprès, dans le désert.

22. Et le bouc emportera sur lui toutes leurs iniquités dans une contrée solitaire, et on lâchera le bouc dans ce désert.

23. Aaron entrera dans la tente d'assignation ; il quittera les vêtements de lin qu'il avait mis en entrant dans le sanctuaire, et il les déposera là.

24. Il lavera son corps avec de l'eau dans un lieu saint, et reprendra ses vêtements. Puis il sortira, offrira son holocauste et l'holocauste du peuple, et fera l'expiation pour lui et pour le peuple.

25. Il brûlera sur l'autel la graisse de la victime expiatoire⁵⁷.

Largement commenté et réinvesti dans des domaines laïques, souvent isolé du contexte culturel de la pensée judéo-chrétienne, le mécanisme du bouc émissaire est apparenté aujourd'hui à celui de la victimisation. C'est là aussi l'approche de René Girard, qui en a fait la pierre angulaire de ses théories et en a donné une interprétation sociale et anthropologique

⁵⁶ Nous n'insistons pas plus longuement ici sur ces nuances de terminologie : on peut simplement préciser qu'on entend par victime « propiatoire » celle qui est offerte pour la rémission des péchés et par victime « expiatoire » celle qui sert à expier une faute : les usages de ces deux termes dans la Bible varient selon les passages et les traductions. Par victime « émissaire », expression fondée à partir du vocable du « bouc émissaire », popularisée par René Girard et qui découle du *pharmakos* grec, on entend une victime sacrifiée pour ramener la paix sociale et prenant en charge d'expiation les maux d'une communauté ou d'une Cité entière.

⁵⁷ Lévitique, 16, traduction nouvelle Bible Segond (1910), extrait consulté en ligne le 23/01/18, url : <http://bouc-émissaire.com/theories/le-bouc-emissaire-dans-la-bible/>. Nous nous appuyons également ici sur les analyses d'Evelyne Josse dans son article « Victimes, une épopée conceptuelle », *Résiliences-Psy*, 1, 2006.

majeure⁵⁸, y décelant là encore un exemple de persécution se situant au fondement des sociétés occidentales, et la preuve de la nécessité pour une communauté sociale de trouver une victime pour fonder et développer sa puissance. Il peut être intéressant ici de noter que la rhétorique biblique et son commentaire par Girard mettent en évidence qu'il s'agit là d'une *fiction* : la victime est l'élément indispensable de « l'illusion persécutrice »⁵⁹. Organisant le récit de l'épisode sous le signe du sacré, la Bible la désigne aussi comme fiction fondatrice, qui sert aussi à prouver la foi en Dieu, comme c'est le cas avec Abraham et le sacrifice d'Isaac.

Ce rite de substitution salvateur, ce mécanisme expiatoire, est repris dans le Nouveau Testament où il occupe une place centrale, notamment dans l'Évangile selon Saint-Jean. Le Christ est décrit comme la victime sacrificielle par excellence, « agneau de dieu » destiné à l'offrande pascalle – c'est l'objet de la prière de l'*Agnus Dei*, récitée pendant les messes catholiques. Par son sacrifice, Jésus-Christ paie l'amende des péchés des hommes, lui qui n'a jamais péché lors de sa vie terrestre, afin de leur permettre de recevoir la vie éternelle :

Si quelqu'un a péché, nous avons un avocat auprès du Père, Jésus-Christ le juste. Il est lui-même une victime expiatoire pour nos péchés, non seulement pour les nôtres, mais aussi pour ceux du monde entier⁶⁰.

Et on retrouve également cette dénomination sous la plume de Saint-Paul :

C'est lui [Jésus-Christ] que Dieu a destiné, par son sang, à être, pour ceux qui croiraient, victime expiatoire, afin de montrer sa justice parce qu'il avait laissé impunis les péchés commis auparavant⁶¹.

Le thème de l'expiation pour autrui est au fondement de la doctrine judéo-chrétienne : le sacrifice de la victime sert à fonder une morale et une justice idéales. Les récits de la Passion du Christ sont ceux qui exaltent le plus nettement l'innocence absolue de la victime. Pour la

⁵⁸ Voir René Girard, *Le bouc émissaire*, *op.cit.* Une importante littérature psychanalytique existe aussi sur la question depuis cet ouvrage de René Girard, que ce soit dans le champ de la recherche scientifique ou dans celui de la vulgarisation (voir bibliographie).

⁵⁹ Girard décrit ainsi cette illusion persécutrice, dans des termes qui utilisent de près la métaphore théâtrale : « Nous avons pris l'habitude de regarder les traits vraisemblables des héros mythologiques comme nécessairement fictifs parce qu'associés à des traits invraisemblables. Dans les textes des persécuteurs historiques, le visage des victimes transparaît derrière le masque. Il y a des lacunes et des lézardes, alors que dans la mythologie le masque est encore intact : il couvre tout le visage si bien que nous ne soupçonnons pas qu'il s'agit d'un masque », *Ibid.*

⁶⁰ Jean, 21-2.

⁶¹ Paul, Épître aux Romains, 3 :25.

pensée chrétienne, Jésus-Christ est donc une victime pleinement émissaire, incarnation du Fils de Dieu. Ce parallèle se trouve formulé ainsi dans l'Évangile selon Saint-Jean :

Vous ne réfléchissez pas qu'il est dans votre intérêt qu'un seul homme meure pour le peuple, et que la nation toute entière ne périsse pas⁶².

Significativement, les premières images chrétiennes ne prennent pas pour objet la scène de la crucifixion. Ce n'est qu'au Ve siècle que les premières représentations de la Passion du Christ sur sa croix apparaissent. Il s'agit, note l'historien Jérôme Cottin, d'un renversement conceptuel total par rapport à l'imagerie païenne du même temps, où les scènes de supplice étaient représentées pour glorifier le bourreau. Dans l'iconographie chrétienne, c'est la Victime expiatoire, Jésus-Christ, qui est mise en avant et objet de gloire⁶³. C'est un tel renversement pictural et visuel, en même temps que spirituel et moral, que le christianisme inaugure et que l'on retrouvera à travers toute l'histoire de l'art occidental. C'est à un grand nombre de *scènes* que l'imagerie chrétienne ouvre la voie à travers la figure de Jésus-Christ en victime, que ce soit celle de son sacrifice même, celles de sa Passion, des représentations du bouc ou de l'agneau.

1.3 Entrée sur la scène du crime : la victime moderne au croisement du droit et de la psychiatrie (XVII^e-XX^e siècles)

L'évolution qui intervient au cours de l'Ancien Régime et qui donnera au mot son sens moderne introduit dans l'imaginaire victimaire une nouvelle dimension. La notion accède à une scène d'un autre ordre, issue du monde judiciaire et médical : celle de la comparution. On peut situer une rupture à la charnière des XVII^e et XVIII^e siècles, lorsque la *victima*, dans son sens gréco-latin comme judéo-chrétien, victime sacrificielle, émissaire ou expiatoire, présente jusqu'ici uniquement dans les rituels religieux et archaïques, puis dans les évangiles chrétiens comme nous venons de le voir, est réinvestie dans les théories de la justice qui se mettent alors en place. Cette évolution est relativement récente : au Moyen-Age comme à la Renaissance, le terme de « victime » renvoyait encore principalement à l'imaginaire du sacrifice et était très peu usité dans d'autres domaines : Denis Crouzet note par exemple que pendant les guerres de religion, on lui préférait le terme de *martyr*, témoin volontaire qui accepte la mort de façon

⁶² Jean, 11-50.

⁶³ Nous renvoyons au cahier iconographique situé à la fin de ce chapitre. Voir aussi l'ouvrage de Jérôme Cottin, *Jésus-Christ en écriture d'images : les premières représentations chrétiennes*, Paris, Labor-Fides Editions, 1990.

active, là où la victime était définie comme passive et subissant le processus de sa mise à mort⁶⁴. Les historiens du droit situent le premier tournant lexical à la fin du XVII^e siècle. En 1690, le dictionnaire de Furetière publie cet article, à l'entrée Victime :

Se dit figurément en Morale de ceux qui souffrent des persécutions ou la mort par la colère ou la tyrannie des Grands. Les Saints Innocents furent des victimes qu'Hérode immola à son ambition. Les habitants d'une ville prise d'assaut sont les victimes de la colère du vainqueur. Une fille qu'on met par force en religion est une innocente victime que l'on sacrifie à l'ambition de la famille⁶⁵.

Cette triple définition annonce toutes les évolutions historiques qui vont suivre : la dernière phrase montre bien qu'il est possible d'attribuer à une personne *privée* le statut de victime, dans l'intimité de la famille, même si elle est encore rattachée au procédé public du sacrifice. Mais ce glissement vers la sphère privée constitue bien une première évolution de taille, qui se prolonge au XVIII^e siècle par l'emploi du terme dans des traités de médecine, et est attestée en 1762 par une nouvelle définition que l'on trouve dans le dictionnaire de l'Académie française :

On dit figurément « qu'un homme a été la victime d'un accommodement » pour dire qu'on a sacrifié, abandonné ses intérêts, qu'on s'est accommodé à ses dépens ; et qu'il a été la victime du ressentiment d'un tel, pour dire qu'un tel par ressentiment lui a causé quelque grand dommage ou l'a fait faire. On dit aussi « qu'un homme a été la victime de sa bonne foi, de sa générosité » pour dire que sa bonne foi, sa générosité ont été la cause de sa disgrâce, de sa perte⁶⁶.

La notion de *dommage*, que l'on retrouve dans la définition actuelle du droit pénal sous le terme de *préjudice*, apparaît à cette occasion. C'est ensuite lors de la Révolution Française que l'emploi du terme dans son acception moderne se diffuse amplement : après le 9 thermidor, apparaissent une mode de coiffure « à la victime » et les « bals de victimes », où n'étaient admis que ceux qui étaient parents de guillotins. Pour Christine Lamarre, la période révolutionnaire fait accéder le mot au « *champ de l'histoire* », et l'historienne constate, dans ses recherches lexicographiques, une montée en flèche des usages du terme au cours du XIX^e siècle, pour désigner aussi bien les soldats morts dans les guerres napoléoniennes que ceux provenant des insurgés politiques contre les pouvoirs royaux, aussi bien dans les rangs des morts dûs à de

⁶⁴ Cité par Christine Lamarre, dans son article « *Victimes, victime : les usages d'un mot* », in « Les victimes, des oubliées de l'Histoire ? », dir. Bruno Gardot, Presses Universitaires de Rennes, 2000, p. 31-40.

⁶⁵ Antoine Furetière, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français*, La Haye, Rotterdam, Arnout et Reinier, 1690, t. 3, non paginé, cité par Christine Lamarre, art.cit.

⁶⁶ Dictionnaire de l'Académie française, 1762, cité par Christine Lamarre, art.cit.

grandes catastrophes naturelles que lors de désastres liés à l'industrialisation naissante (accidents, incendies). Cette progression lexicologique, qui démultiplie et brouille dans un même mouvement les identités potentielles de la victime, atteint un paroxysme dans la France de la fin du XIX^e siècle, avec la défaite de 1870 face à la Prusse. Christine Lamarre note que, pour la première fois alors, « fleurissent des intitulés liant la guerre et les victimes, qui apparaissent régulièrement jusqu'à 1895, entretenant le souvenir de la défaite »⁶⁷.

Sur le plan de la justice, la fin du XIX^e siècle est aussi la période où se met en place une conséquence encore inédite de cette « montée en flèche », et qui se révélera fondamentale : la possibilité de réparation et d'indemnisation liée au statut juridique de victime. Dans un ouvrage qui vise à faire de la victime un objet d'étude à part entière dans le champ des sciences du droit et à la détacher de l'étude des bourreaux ou des coupables⁶⁸, les sociologues et juristes Renée Zauberman et Philippe Robert montrent comment l'instauration de l'Etat-providence, au cours du XIX^e siècle, réalise ce changement à travers deux grandes mutations, l'invention de la logique de l'assurance, et la participation de la victime au procès pénal. L'État tel qu'il se met en place au cours du XIX^e siècle doit en effet *assurer* la prise en charge des personnes et des risques qu'ils encourent, désormais collectivisés. Cette logique assurantielle, qui ne concerne pas à priori ce qui relève du droit pénal (crimes, vols, agressions) mais les événements imprévisibles, comme les accidents, déteint progressivement sur le pénal, rendant de plus en plus logique le fait que la victime puisse se retourner contre l'État pour obtenir une indemnisation ou une réparation si la justice ne parvient pas à saisir et punir l'auteur de la faute. Ainsi, le cadre pénal, pensé jusqu'à là comme instituant une relation exclusivement État-délinquant, s'élargit sans que ce changement n'ait été anticipé pour accueillir un face-à-face État-victime. L'autorisation pour les victimes d'assister au procès pénal confirme ce changement profond. Longtemps, il n'en était pas question : les doctrines juridiques y voyaient depuis l'Ancien Régime une survivance suspecte d'une conception barbare de la justice, empreinte d'esprit de vengeance, empêchant la sortie de la « guerre de tous contre tous » décrite par Hobbes.

La mise en place de l'État-providence ébranle progressivement cette conception en tendant à faire de l'État une fédération de services publics, à rebours d'une conception uniquement libérale, identifiant le citoyen à un *usager* des services publics, et donc un

⁶⁷ Christine Lamarre, *ibid.*

⁶⁸ Renée Zauberman et Philippe Robert, *Du côté des victimes. Un autre regard sur la délinquance*, Paris, L'Harmattan, Déviance/CESDIP, 1995.

évaluateur de ces services. Ainsi, on permet à la victime, *en tant que victime*, de peser directement sur l'action publique, de se constituer en organismes collectifs, syndicats puis associations, et de contribuer à des politiques publiques sans que cela ne pose de problème de jurisprudence, souvent dans des secteurs liés aux évolutions sociales dans le domaine du travail, de l'environnement ou de la consommation par exemple.

Cette période ouvre le vaste mouvement de l'autonomisation de la figure de la victime dans les textes de droit pénal qui aura lieu au XX^e siècle, et cela alors que le pénal y encourt le risque de voir sa légitimité évaluée à sa capacité à satisfaire des attentes. Ce tournant est capital, car il dote celui ou celle qui se revendique comme subissant ou ayant subi un dommage d'un droit nouveau : celui de réclamer réparation ou indemnisation à l'État en tant que citoyen. Autrement dit, toute personne reconnue victime peut à partir de ce statut adresser à la collectivité démocratique une revendication, liée à un devoir de *reconnaissance* (doublée ou non d'une dimension financière) de ce dommage qui a été subi, qu'il l'ait été dans la sphère privée ou publique. Il s'agit là d'une traduction juridique d'un profond bouleversement des exigences que la société française adresse à l'exercice de la sensibilité morale, sur laquelle nous reviendrons. Après la fin de la Seconde Guerre Mondiale, la plupart de ces évolutions se traduisent très concrètement dans la vie sociale, les textes juridiques et l'environnement moral des pays européens et nord-américains⁶⁹. En 1948, le psychiatre américain Hans von Enting publie *The criminal and his victim*⁷⁰, ouvrage fondateur de la victimologie. Il tente de comprendre comment la victime influe sur la genèse et le déroulement du crime, mais en partant du principe que certains sont plus prédisposés que d'autres, et sont des victimes « latentes » par des « prédispositions victimogènes »⁷¹, consentant tacitement au crime et y participant comme un élément causal. Le véritable renversement a lieu à partir des années 1970, quand la victimologie se développe et prend son essor sur le double plan de la psychiatrie et de la santé mentale, d'une part, et du paysage juridique, d'autre part, dans le sens d'une *réhabilitation* de la victime, du préjudice qu'elle a subi et des droits qu'elle est en mesure de faire réclamer. La victimologie se situe précisément à cette intersection entre le juridique et le psychologique,

⁶⁹ Renée Zauberman parle d'une inflation de « *victimophilie* », Guillaume Erner qualifie les décennies à la charnière des années 1990 et 2000 comme l'ère de la « *révolution des victimes* » (voir Guillaume Erner, *La Société des Victimes*, Paris, La Découverte, 2006).

⁷⁰ Hans Von Enting, *The Criminal and His Victim*, Yale University Press, New Haven 1948. Voir aussi, pour plus de précisions sur l'histoire de la discipline, Jean Audet et Jean-François Katz, *Précis de victimologie générale*, Dunod, Paris, 1999.

⁷¹ Cité par Didier Fassin et Richard Rechtman, *op.cit.*, p. 181.

considérant qu'il est tout aussi important de comprendre ce qui se joue du côté de la personne qui subit l'acte criminel que du côté de celle qui le commet. Didier Fassin et Richard Rechtman insistent sur cette évolution parallèle entre ces deux champs pour tenter de comprendre la « genèse » du phénomène contemporain qu'ils analysent sous le nom d'« empire du traumatisme » :

L'évolution du corpus de la victimologie pénale se fera, dans les années 1970 et 1980, parallèlement à ce qu'on observe dans le champ de la psychiatrie et plus largement dans l'espace social, vers une réhabilitation de la victime, progressivement dégagée de la suspicion de complicité avec le criminel et engagée dans la voie d'une reconnaissance de ses droits⁷².

La recherche académique autour de ces thèmes se développe d'abord dans les pays anglo-saxons, aussi bien dans le domaine du droit que dans celui de la psychiatrie clinique. On y observe en parallèle les premières évolutions juridiques significatives : la Nouvelle-Zélande est le premier pays à adopter une loi sur l'indemnisation des victimes d'infractions, en 1963, suivie par la Grande-Bretagne en 1964, une trentaine d'États des États-Unis en 1965 et le Canada en 1967. La France attendra 1977. Avec ces lois, la victime peut exiger réparation, réclamer des aides financières (provenant de fonds publics) et se constituer en partie civile lors du procès, sortant de l'unique rôle du témoin ; les institutions pénales s'engagent à lui à fournir accueil, soutien et secours. La formation de groupes de pressions constitués de victimes qui s'associent joue largement dans ces évolutions : en France, c'est l'association S.O.S Attentats, fondée par Françoise Rudetzki en 1986 – trois ans après l'explosion d'une bombe dans un restaurant parisien dans lequel elle se trouvait et qui l'a mutilée – qui sera la première étape de ce militantisme des victimes⁷³.

⁷² Didier Fassin et Richard Rechtman, *op.cit.*, p. 180.

⁷³ Didier Fassin et Richard Rechtman insistent sur la nature inédite du récit de Françoise Rudetzki, qui revient dans son autobiographie sur son expérience de l'attentat qu'elle a subi au restaurant du Grand Véfour en 1983, sur les changements majeurs qui y sont contenus et les évolutions à venir sur le plan de la perception, de la nature des récits victimaires, et le rapport avec la vérité. « *Dévoilant les meurtrissures de son corps, l'intensité de ses douleurs, l'effraction médicale de son intimité, la récurrence de ses souffrances psychiques, le désarroi face à ses proches, jusqu'à la méticuleuse relation de ses interventions chirurgicales, [Françoise Rudetzki] impose entre chaque ligne, derrière chaque mot, la vérité de sa parole. Et c'est là l'enjeu essentiel. Car le récit minutieux de son expérience est avant tout le prétexte pour rendre compte, au-delà d'une histoire particulière, d'une vérité commune à toutes les victimes. Cette entreprise de généralisation repose sur deux transformations majeures du récit victimaire : à la compassion, elle substitue la dénonciation ; à la réparation individuelle, elle oppose l'indemnisation collective. La narration victimaire se transforme ainsi en combat politique. Le registre mobilisé est celui des luttes sociales, mais à la différence de ces dernières, ce n'est pas la domination qui est dénoncée, mais l'indifférence, la dénégation, voire le mépris qui délimite les contours de la condition de victime. Et paradoxalement, c'est en poussant à l'extrême le dévoilement intime de la souffrance que Françoise Rudetzki extrait son récit du seul registre compassionnel : il ne s'agit pas de faire comprendre son malheur, ni de provoquer un apitoiement sur ce qu'elle endure : son but est de montrer, à travers sa souffrance, que le combat pour la « survivance », celui que mène chaque victime, est un combat injustement solitaire, méconnu de l'opinion, ne bénéficiant d'aucun soutien politique ou médiatique.* » (Voir D. Fassin, R. Rechtman, *op.cit.*, p.167-168)

Au cours des années 1980, une série de nouvelles lois sont adoptées en ce sens ; en France, le gouvernement socialiste de François Mitterrand contribue amplement à cette nouvelle visibilité. En 1982, Robert Badinter, Garde des Sceaux, forme la première commission d'Aide aux victimes ; il crée également un Bureau des victimes, subventionné et s'appuyant sur un large réseau associatif avec des relais locaux et municipaux, pour organiser les dispositifs d'aides en lien avec les milieux militants. L'INAVEM, Institut national d'aide aux victimes, est fondé quelques années plus tard, en 1986. L'aide aux victimes sort donc progressivement du giron unique du ministère de la Justice pour influencer les politiques de la ville, des collectivités locales ; conçue comme un complément aux institutions judiciaires, elle est tournée vers l'écoute, l'accueil et le soutien moral des plaignants. Le mouvement se déploie aussi en droit international : en 1985, l'ONU adopte une « déclaration des principes fondamentaux de justice relatifs aux victimes de la criminalité et aux victimes d'abus de pouvoir » et propose une nouvelle définition :

Sont victimes des personnes qui, individuellement ou collectivement, ont subi un préjudice, notamment une atteinte à leur intégrité physique ou mentale, une souffrance morale, une perte matérielle, ou une atteinte grave à leurs droits fondamentaux, en raison d'actes ou d'omissions qui enfreignent les lois pénales en vigueur dans un Etat membre, y compris celles qui proscrivent les abus criminels de pouvoir.⁷⁴

Cette définition des Nations Unies, qui recoupe celle du droit français, met un aspect crucial en évidence : c'est le préjudice porté par autrui qui permet de définir ce qu'*est*, au regard du droit, une victime : une personne lésée, habilitée à réclamer réparation ou indemnisation pour le ou les préjudice(s) subi(s).

En droit, la victime est une personne lésée. Plus exactement, dans le vocabulaire juridique courant, la victime est « celui ou celle qui subit personnellement un préjudice par opposition à celui ou celle qui le cause ». La victime est donc définie par le biais de la lésion qu'elle subit : le préjudice. Or un préjudice n'a de sens que s'il ouvre un droit à réparation, conformément à la grande maxime de l'article 1382 du Code civil : « Tout fait quelconque de l'homme qui cause à autrui un dommage oblige celui par la faute duquel il est arrivé à le réparer ». C'est dire aussi qu'en droit une victime est une personne qui se trouve dans un lien d'obligation ; il s'agit d'une victime d'autrui (autrui pouvant être un particulier, une collectivité ou une institution). Certes, en fait, la lésion peut aussi provenir d'un cas fortuit (la force majeure), ou même de soi-même. Mais le droit n'ayant de sens que pour rétablir une relation sociale lésée – le préjudice -, il ne peut offrir aucune prétention contre la fatalité, ni contre soi-même (...) Ainsi, seules les victimes d'autrui ont un droit ou du moins, au stade des prétentions, un intérêt à la réparation⁷⁵.

⁷⁴ Source : site officiel du haut-commissariat des Nations Unies, consulté le 19/06/2018, url : <https://www.ohchr.org/FR/ProfessionalInterest/Pages/VictimsOfCrimeAndAbuseOfPower.aspx>.

⁷⁵ Xavier Pin, « Les victimes d'infractions : définitions et enjeux », Archives de politique criminelle, 2006/1, p. 49-72, consulté en ligne le 19/06/2018, url : <https://www.cairn.info/revue-archives-de-politique-criminelle-2006-1-page-49.htm>.

C'est donc le processus de réparation qui fait se croiser le domaine du droit, de la justice et de la criminologie avec celui de la psychiatrie clinique. Les mouvements de défense des victimes sollicitent des experts en psychiatrie sur des scènes de crime pour démontrer que la réparation est aussi un acte thérapeutique : la légitimation juridique se double de cet enjeu de santé mentale.

Les initiatives victimologiques se multiplient parallèlement dans le champ des institutions psychiatriques à partir du début des années 1990, avec la création de la consultation de psychotraumatologie à l'hôpital Saint-Antoine de Paris en 1991 puis celle de l'Institut de victimologie en 1994. Se créent et se développent des revues spécialisées en victimologie, des lieux d'écoute, des numéros verts, des formations professionnelles, de nouvelles associations locales et nationales, si bien qu'« *au début des années 2000, le contraste avec l'ostracisme qui régnait auparavant dans le champ de la santé mentale est saisissant* »⁷⁶. Dû à cet « activisme » des victimes, mais aussi à des transformations qui élargissent considérablement la proportion de population potentiellement atteinte par le traumatisme, en lien avec les conceptions nouvelles du traumatisme venues des États-Unis⁷⁷, ce phénomène culmine en France en 2004, avec la création du Secrétariat d'État de l'Aide aux Victimes, toujours en place aujourd'hui.

Dans les multiples domaines où l'appellation de « victime » fait l'objet d'une définition et est utilisée pour désigner et catégoriser certains individus, une constante émerge : l'appartenance intrinsèque de ce terme à la sphère de la représentation. Des personnes physiques appartenant à une communauté (êtres humains ou animaux mis à mort par les autres appartenant à cette communauté, selon les anciens rites ; êtres humains portant la trace d'une violence subie de la part d'autrui selon les traités de droit, et accédant ainsi à des demandes de prise en charge voire de soin) basculent, selon des codifications établies par cette même communauté, dans un espace particulier de la scène publique, où l'enjeu est de se représenter *en tant que* victime. A l'origine de la constitution de la victime, un acte de représentation, qui prend lieu dans des dispositifs, religieux ou laïques, toujours en rapport avec une *altérité*, celle d'une instance spectatrice, humaine ou divine, parfois elle-même double si on y inclut l'instance organisatrice, qui agence les conditions cette représentation et y prend part.

⁷⁶ D. Fassin, R. Rechtman, *op.cit.*, p. 189.

⁷⁷ L'apparition et la popularisation du concept de « Post-Traumatic Stress Disorder » (PTSD, ou syndrome post-traumatique en français), dans les années 1960 aux États-Unis, joue un grand rôle dans ce processus.

Tel qu'il a été décrit et analysé par Freud, Marcuse, Mauss, Girard ou Lévi-Strauss, le rituel du sacrifice comporte en outre dans tous ses aspects les caractéristiques d'une performance au sens où l'entend Richard Schechner dans les premières définitions qu'il donne du terme⁷⁸. Ces auteurs, nous l'avons évoqué, insistent sur l'aspect cérémonial, proche de la fête, de la communion, ou du rituel de sociabilité pour décrire ce que met en jeu le sacrifice dans la communauté et la fonction qu'il occupe : la victime, dans ces conditions, apparaît d'emblée comme l'objet du spectacle et des regards – avant d'être, dans certains cas, consommée. Dans un essai qui interroge la définition qu'on peut donner d'un dispositif, Giorgio Agamben fait du sacrifice un modèle exemplaire : il s'agit selon lui du « dispositif » par excellence, parce qu'il a pour effet de régler et d'organiser un ensemble de séparations, entre la victime et le bourreau, le profane et le sacré, l'homme et les dieux, à travers une série de rituels, variables selon les cultures. « *La césure qui sépare et divise les deux sphères est essentielle, comme est essentiel le seuil que doit passer la victime dans un sens ou dans l'autre* » écrit-il⁷⁹. L'acte de naissance de la victime est donc un acte performatif, qui attribue à un être vivant ce statut dans l'instant même de sa mise à mort ; et cet acte performatif a lieu sur ce qu'on peut définir comme une scène, au sens large d' « *espace isolé et préparé en vue d'une représentation* », comme le dit Schechner. L'évolution de la figure victimaire au fil de l'histoire des sociétés occidentales suivra ce principe, et l'on a vu que le droit comme la psychiatrie clinique identifient la victime dans la perspective de la reconnaître, de poser son existence, sur le plan de ses droits et de sa prise en charge. Une personne se dit victime quand elle demande à une autre personne (physique ou morale, être humain ou institution, singularité ou collectif) de reconnaître publiquement qu'elle a subi une violence, potentiellement punie par la loi.

Sur tous ces plans, l'existence de la victime implique donc nécessairement un espace où elle peut se représenter, se dire, se performer. Son existence dépend même avant tout de l'espace représentatif qui lui est accordé, plus ou moins grand selon les contextes politiques et sociaux.

⁷⁸ « *Les phénomènes auxquels on donne le nom de « drame », « théâtre », « performance », tantôt employés comme synonymes, tantôt distingués les uns des autres, se produisent chez tous les peuples à travers le monde et depuis un temps immémorial, comme l'attestent les historiens, archéologues, anthropologues. Il est prouvé que le fait de danser, de chanter, de porter un masque ou un costume, de représenter d'autres humains, des animaux ou des êtres surnaturels, de mettre en scène des histoires, de représenter au présent ce qui a eu lieu dans le passé, d'isoler et de préparer des espaces et/ou des temps particuliers en vue de ces représentations, ainsi que de mettre en place des préparations ou des répétitions individuelles ou en groupe, est inhérent à la condition humaine.* », Richard Schechner, « *Drame, script, théâtre, performance* » (1973), in *Performance : Expérimentation et Théorie du Théâtre aux USA*, édition établie par A. Cuisset et M. Percorari, sous la direction de Christian Biet, traduction par Marie Percorari, Montreuil, Editions Théâtrales, 2008.

⁷⁹ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* traduit de l'italien par Martin Rueff, Rivages Poches/Petite Bibliothèque Payot, 2006, p. 61.

C'est dans ce cadre que l'on peut interroger les représentations de la victime au théâtre, en commençant par suivre les grandes lignes de l'histoire occidentale des spectacles.

2. Victimes en scène : généalogie d'une tension structurelle.

2.1 *La tragédie antique entre théories et pratiques du regard*

Même si, comme nous l'avons vu, la définition de la victime n'est pas du tout dans l'Antiquité celle que l'on connaît aujourd'hui, il est ici fondamental d'en revenir à certains textes, théoriques ou dramatiques, qui posent un cadre fondateur des esthétiques théâtrales occidentales, jusqu'à l'époque contemporaine. C'est à ce titre, et pour constituer notre armature théorique, que nous voudrions revenir sur un élément capital établi par Aristote dans *La Poétique*. Au chapitre IV, ce dernier écrit :

Imiter est, dès leur enfance, une tendance naturelle aux hommes – et ils se différencient des autres animaux en ce qu'ils sont des êtres forts enclins à imiter et qu'ils commencent à apprendre à travers l'imitation – comme la tendance commune à tous, de prendre plaisir en représentations ; la preuve en est ce qui se passe dans les faits : nous prenons plaisir à regarder les images les plus exactes des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, comme les formes d'animaux les plus méprisées et les cadavres⁸⁰.

Il s'agit là d'un point théorique fondamental : le regard du spectateur d'une œuvre artistique a un fonctionnement différent que celui qu'on expérimente dans la vie courante. L'élaboration esthétique est un processus singulier d'élaboration du réel. Ainsi, le regard sur « *des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité* » est constitutif du plaisir esthétique éprouvé conjointement par celui qui fait du théâtre (et « imite », l'acteur), et par celui qui le « voit », le spectateur. La nature de ces « *choses* » nous intéresse en tant qu'elle n'est pas intemporelle et sans variations selon les contextes, mais dépend au contraire de la relation qu'entretient chaque culture avec les limites du visible ; en d'autres termes, du rapport qu'entretient une société avec l'intolérable. De même, ce « plaisir » prend des formes qui

⁸⁰ Aristote, *Poétique*, traduction et édition de Michel Magnien, Paris, Le Livre de Poche, 1990, 1448b, p. 106.

évoluent selon les conditions socio-historiques. Le propos d'Aristote n'est pourtant pas de caractériser précisément ces « choses », ni de produire un jugement, quel qu'il soit, sur ce plaisir particulier. Il ne cherche pas là à assigner au théâtre une fonction morale. On pourrait dire qu'Aristote cherche à penser philosophiquement le travail de la mimésis, dans le cas particulier de la tragédie. La représentation tragique repose sur une mutation du regard, en rupture avec l'expérience pratique de la « réalité ». Il s'agit là d'un point théorique essentiel, dont nous allons ici observer les reformulations jusqu'à l'époque la plus contemporaine. Comme nous le verrons, l'âge moderne, du XVII^e au XXI^e siècle, y ajoute une dimension morale⁸¹. Il se trouverait en outre peut-être là les fondations d'une définition de la question morale, posée depuis la scène de théâtre : comment regarder l'autre devant moi dans sa souffrance, alors que je ne souffre pas moi-même, dans mon propre corps, par ma propre expérience ? Que faire de ce regard ? Comment le mettre en jeu, en scène ?

Mais il n'est pas question de fonder une philosophie de la morale dans le traité esthétique que constitue *La Poétique*. De fait, Aristote définit la pitié comme un *affect*, une réaction physique ou physiologique qui se produit dans le corps même de l'homme qui regarde, qui assiste au spectacle :

La tragédie est donc l'imitation d'une action noble, conduite jusqu'à sa fin et ayant une certaine étendue, en un langage relevé d'assaisonnements dont chaque espèce est utilisée séparément selon les parties de l'œuvre ; c'est une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration, et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation de ce genre d'émotions.⁸²

Il s'agit du passage définissant la *catharsis*, traduite aussi parfois par le terme d'« épuration », et nous pouvons relever avec Michel Magnien qu'Aristote la conçoit dans le cadre d'une philosophie esthétique, non pas éthique⁸³. En produisant ces affects et leur

⁸¹ Voir la suite de ce chapitre et notre chapitre II. L'enjeu deviendra, au XX^e siècle, une question cruciale, résumée par l'interrogation que le cinéaste Harun Farocki adressait aux artistes allemands de sa génération, nés après 1945 : « Comment montrer les victimes ? » (Voir Harun Farocki, « Comment montrer les victimes ? », traduit de l'allemand par Piere Schulz, in *Trafic, revue de cinéma*, n°70, 2/2009).

⁸² Aristote, *op.cit.*, chapitre VI, v. 1449b., p. 100.

⁸³ Michel Magnien rappelle que le terme grec de *katharsis* est emprunté par Aristote au vocabulaire médical. Il en donne ce commentaire : « *La catharsis semble résider en partie dans cette faculté paradoxale de la tragédie de transformer des sentiments désagréables en plaisir. [...] La tragédie donne un plaisir au public en lui livrant un spectacle pénible parce qu'elle est mimésis ; au chapitre IV, Aristote avait insisté sur l'étrange pouvoir de la représentation capable de nous faire prendre plaisir à des « images » dont la vue nous est pénible dans la réalité. Confronté au théâtre à une histoire pitoyable ou effrayante, le spectateur éprouvera ces émotions sous une forme épurée, fruit du travail et de l'art du poète ; et ces émotions, loin d'engendrer un malaise, susciteront le plaisir, fin du spectacle tragique. Voilà l'alchimie de la catharsis, qui parvient à substituer le plaisir à la gêne ; une notion*

épuration, donne aussi lieu à une connaissance, un ensemble de *savoirs*. Une fois revenu à la vie civile, le spectateur pourra réinvestir ces connaissances, fondées sur une expérience émotionnelle au théâtre, dans le monde politique. Le plaisir originel que nous trouvons dans le fait de regarder, au théâtre, jaillir le sang, peut se concevoir donc dans une double perspective politique et heuristique. Plaisir qui se fonde sur le mécanisme de l'identification ; comme l'écrit Catherine Naugrette:

Il ne s'agit pas ainsi de « s'identifier » et d'éprouver les sentiments du personnage, mais d'éprouver des émotions pour « identifier » l'être ou la chose, la reconnaître, partant la « connaître ». Comme le souligne Paul Ricoeur, la catharsis se révèle au final « moins relative à la psychologie du spectateur qu'à la composition intelligible de la tragédie ». On pourrait ajouter : à la compréhension du monde.⁸⁴

Cet appel à une capacité de compréhension et de connaissance constitue ainsi un *horizon d'intelligibilité*, pour reprendre un terme d'Olivier Neveux⁸⁵, qui légitime philosophiquement et politiquement la violence produite sur scène et l'exhibition de figures victimaires qui s'y déroule. On se souvient que René Girard repère ce qu'il appelle la « crise sacrificielle » dans une tragédie comme *La Folie d'Héraklès* d'Euripide, alors qu'*Œdipe Roi* de Sophocle lui sert d'indice pour repérer l'ouverture d'un nouveau rapport au mécanisme sacrificiel, celui de la « victime émissaire »⁸⁶. Le théâtre apparaît en effet comme le lieu où se met en œuvre, en jeu, et parfois en crise, le fonctionnement du sacrifice, au regard de la communauté réunie face à lui. Il se constitue comme cet espace hybride, proche de la cérémonie sacrificielle mais convoquant aussi bien les acteurs de la vie politique de la cité – témoins de scènes de guerre et cadavres qu'on ramène des batailles. À l'articulation entre le moral et le politique, par des dispositifs scéniques qui font de la vue un sens du désir, la tragédie autorise ainsi l'exhibition des victimes et leur célébration dans l'univers esthétique, fictionnel, du théâtre. Le *spectacle de la victime*, en ce sens, rejoint un horizon politique, appuyé sur le filtre sensible de la représentation théâtrale, qui, élaborant la violence brute du réel, repose sur une fiction, comme le rappelle Jean-Pierre Vernant :

que la majorité des critiques contemporains s'accordent à considérer comme un concept d'ordre esthétique bien plus que d'ordre éthique » (in Aristote, *op.cit.*, « Introduction », p. 48-49).

⁸⁴ Catherine Naugrette, « De la catharsis au cathartique : le devenir d'une notion esthétique », *Tangence*, n°88, 2008, p. 85.

⁸⁵ Voir Olivier Neveux, « L'état de victime : quelques corps sur la scène contemporaine », art.cit.

⁸⁶ Voir René Girard, *La Violence et le Sacré*, « Œdipe et la victime émissaire », *op.cit.*, p. 121-172.

Parce que la tragédie met en scène une fiction, les événements douloureux, terrifiants qu'elle donne à voir sur la scène produisent un tout autre effet que s'ils étaient réels. Chez le public, désengagé par rapport à eux, ils « purifient » les sentiments de crainte et de pitié qu'ils produisent dans la vie courante. S'ils les purifient, c'est qu'au lieu de les faire simplement éprouver, ils leur apportent par l'organisation dramatique une intelligibilité que le vécu ne comporte pas. Arrachés à l'opacité du particulier et de l'accidentel par la logique d'un scénario qui épure en simplifiant, condensant, systématisant, les souffrances humaines, d'ordinaire déplorées ou subies, deviennent dans le miroir de la fiction tragique objets d'une compréhension⁸⁷.

Il est très important de pointer ce statut particulier de l'espace théâtral qui, ancré dans ces origines antiques, se reformule jusqu'à l'époque contemporaine. Cette approche théorique et philosophique peut être complétée par des exemples tirés dans le théâtre grec lui-même, qui posent des éléments tout aussi fondamentaux pour la tradition théâtrale occidentale que ceux traités par Aristote dans *La Poétique*. Nous nous appuierons sur deux types d'exemples : d'abord d'ordre scénographique et technique, puis d'ordre dramaturgique.

Certains éléments de machinerie montrent ainsi avec éloquence à quel point l'exhibition des victimes était un point très important dans le fonctionnement visuel, esthétique, de la tragédie. Ainsi, l'eccyclème, plateforme mobile sur roulettes proche d'un chariot, destinée à être tirée par des esclaves hors de la *skéné* pour exhiber des corps immobiles – le plus souvent morts ou sous le poids d'un funeste destin, servait à présenter sur la scène le résultat d'un événement censé se jouer à l'intérieur du palais. Il s'agissait d'un objet transitionnel entre la *skéné* et l'*orkestra*⁸⁸. Ce mouvement d'exhibition, dirigé à la fois vers les yeux du spectateur et vers ceux des Dieux, fait des cadavres humains des objets intermédiaires et sacrés, chargés de cette même symbolique accordée à l'animal sacrifié, produisant un double effet émotif et heuristique. La puissance émotionnelle de cette vision démontre les effets mortels d'une gestion politique, d'un état de guerre ou d'un pouvoir assassin. C'est le cas par exemple dans *Antigone* de Sophocle, où l'arrivée par l'eccyclème du cadavre d'Eurydice, redoublant celle du suicide d'Antigone, met doublement en accusation le dévoiement du pouvoir de Créon. Chez Eschyle, dans *Les Choéphores* comme dans *Agammonon*, l'eccyclème se conçoit comme un espace d'exhibition aux spectateurs des cadavres signifiant un état d'injustice. Dans un article sur les

⁸⁷ Pierre Vidal-Naquet et Jean-Pierre Vernant, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, (1972), Paris, La Découverte, 2002, p.88-89.

⁸⁸ Pierre Grimal, historien du théâtre antique, en donne cette description : « La porte centrale de la skéné s'ouvrait et l'on voyait apparaître comme une partie de l'espace intérieur, jusque là dissimulé. Ainsi, il était possible de ne pas mettre sous les yeux des spectateurs des spectacles trop affreux ou impossibles à représenter réellement (comme l'égorgeement d'un être humain), tout en montrant le résultat de cette action ; d'autre part, une fois l'effet obtenu, l'eccyclème tournait une nouvelle fois ou bien était ramené dans la skéné, la porte se refermait, et l'on se trouvait de nouveau devant le palais, et à l'extérieur, avec le reste du peuple. », in Pierre Grimal, *Le Théâtre antique*, Que sais-je ?, Paris, PUF, 1997.

fonctions dramaturgiques de cet élément de machinerie, Anne-Sophie Noël commente :

L'espace dramatique tout entier devient territoire de mort, de l'*oikos* à la Cité ; les cadavres convergent vers l'espace visible ; les différents espaces de la fiction fusionnent dans l'omniprésence de la mort. « Voyez ! » « Contemplez ! » sont les verbes qui reviennent sans cesse dans les paroles d'Oreste : c'est le mouvement de l'exhibition au regard du peuple, aux regards des dieux, qui est en jeu. L'eccyclème n'est plus un espace intérieur, mais un espace de pur dévoilement.⁸⁹

L'utilisation de l'eccyclème touche à un principe fondateur du théâtre antique qui, comme le rappellent Christian Biet et Christophe Triau⁹⁰, n'organisait pas avant Aristote la séparation entre l'*opsis* et la *poiesis*, entre l'art de la vue et l'art du texte. Ce mouvement de *faire voir*, cette injonction à la contemplation des cadavres, intervient dans un *theatron*, « lieu figuré comme assemblée citoyenne, organisé autour d'une cérémonie religieuse, destiné à éblouir »⁹¹, fondant l'assemblée du public comme une communauté politique qui prend plaisir à voir et contempler des acteurs imitant des cadavres, représentant des victimes, renvoyant par là une pleine puissance esthétique doublée d'un appel à appréhender ces morts dans un contexte singulier dû à des causalités historico-politiques précises.

Sur un autre plan, l'historienne et anthropologue de la Grèce ancienne Nicole Loraux a montré comment la tragédie antique a pu servir de contre-scène politique où des figures exclues du débat public et des écrits des historiens « officiels », retenus par la postérité, trouvent une représentation dans l'espace de la fiction. Dans son essai *Façons tragiques de tuer une femme*⁹², l'helléniste décrit comment les figures de femmes trouvent une existence tragique sur la scène par les différentes représentations de leur mort ou de leur mise à mort. Il est frappant de lire ces pages sur la tragédie à la lumière des descriptions des rituels de sacrifice ; elles peuvent aussi permettre de déconstruire le point de vue girardien, adossé à des figures mythologiques exclusivement masculines. Nicole Loraux voit dans la dramaturgie du sacrifice une façon

⁸⁹ Anne-Sophie Noël, « Eccyclème et transition spatiale dans le théâtre grec du V^e siècle avant J-C » *Agôn*, [revue en ligne], (2008) N°1 : « Interstices, entractes et transitions, dramaturgies de l'interstice », 24/08/2013, consulté le 24/06/2018, url : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=710>. Certains metteurs en scènes contemporains ont fait usage de cet élément dans leurs spectacles, comme Patrice Chéreau pour sa mise en scène de *Phèdre* aux Ateliers Berthier, en 2003 (Chéreau dit en outre avoir voulu, en réutilisant ce procédé, « revenir au théâtre grec qui exhibait les victimes et en montrait le sang » ou Olivier Py dans sa mise en scène de *L'Orestie* (Théâtre de l'Odéon, 2008). Nous renvoyons ici à notre communication dans le cadre du colloque international « Chéreau en son temps », le 28/10/2016 à l'Université Paris IV-Sorbonne : « *Phèdre* : exhiber les victimes, ensanglanter Racine ».

⁹⁰ Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?* Paris, Folio Gallimard, 2013, p. 135.

⁹¹ *Ibid.*, p. 136.

⁹² Nicole Loraux, *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris, Hachette, 1985.

spécifique de représenter dans la tragédie la mort des *femmes*, et donc, *les femmes*. La victimisation des femmes devient l'acte de représentation qui permet de trouver à ces corps exclus de la démocratie une place dans l'imaginaire des spectateurs. En lectrice anthropologue, Nicole Loraux y voit aussi un endroit où se constitue un savoir historique sur leur condition. Alors que « *la cité n'a rien à dire de la mort d'une femme* » et que « *la gloire des femmes est de n'en pas avoir* »⁹³, la tragédie antique est, selon elle, l'unique lieu où peut s'articuler une parole civique sur les femmes par la description de leur mort et leur représentation en victime sacrificielle des guerres et des batailles :

Dans l'univers tragique, la mort, fût-elle trouvée sur les champs de bataille, est toujours placée sous le signe de la violence, et les hommes n'en pâtissent pas moins que les femmes : ainsi, pour un temps au moins, se rétablit comme un équilibre entre les sexes. Violamment, les femmes tragiques meurent. Plus exactement, c'est dans cette violence qu'une femme conquiert sa mort. Une mort qui ne soit pas seulement la fin d'une vie d'épouse exemplaire : une mort qui lui appartienne en propre (...)⁹⁴.

Dans le contexte de la tragédie athénienne, « *conquérir sa mort* » est le moyen pour les héroïnes tragiques de réinvestir une place active, une détermination, une existence propre, et contrairement à ce que l'on pourrait supposer aujourd'hui, cet acte de conquête peut passer entièrement par l'acceptation pleine et absolue d'une mort en victime⁹⁵. La tragédie opère ici un décalage avec la pratique religieuse et rituelle : au lieu de mettre en scène le sacrifice d'une victime animale, le théâtre trouve des victimes humaines, et situe la représentation du rituel dans les mots – pas dans l'image. Il s'agit, d'Eschyle à Euripide, d'un sacrifice « contre les règles »⁹⁶. Nicole Loraux écrit :

Pulvérisant de pieuses précautions, le genre tragique, à l'écoute du mythe, livre des jeunes filles au couteau de l'égorgeur. Et l'impensable devient récit (car, de ces morts virginales, rien ne sera livré au regard, tout sera confié à la suggestion des mots) : un récit bon à entendre parce que le théâtre est fiction. Certes, dans la réalité, la cité ne sacrifie pas ses jeunes filles ; mais, le temps d'une représentation, elle offre aux citoyens la double satisfaction de transgresser imaginativement l'interdit du *phonos* et de rêver sur le sang des vierges.⁹⁷

⁹³ *Ibid.*, p. 26.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 29

⁹⁵ Nous renvoyons exclusivement ici à la définition « anthropologique » et rituelle de la victime expiatoire, tel que nous l'avons explorée dans la première partie de ce chapitre. Dans son livre, Nicole Loraux dit vouloir s'intéresser plus précisément à deux « morts tragiques » emblématiques des morts féminines dans la tragédie ancienne : le suicide (des épouses) et le sacrifice (des jeunes filles) : « *Car telle est bien la norme, ou ce qui semble en tenir lieu dans l'univers tragique : un sacrifice, généralement sanglant, dont la victime est une jeune fille* » écrit-elle en ouverture de son chapitre intitulé « Le sang pur des vierges » (N. Loraux, *op.cit.*, p. 61).

⁹⁶ *Ibid.*, p. 63.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 65.

Les *parthénoi* sont ainsi livrées en victimes aux dieux et aux déesses pour le salut de la communauté, pour qu'une guerre puisse s'engager ou prendre fin. Les auteurs tragiques subvertissent, dans la tragédie, les règles absolues des modèles rituels. Nous situons ce raisonnement au fondement de notre perspective de lecture des textes dramatiques. Pour le comprendre encore mieux, il faut souligner la distinction que Nicole Loraux marque entre Eschyle et Euripide. Dans *Agamemnon*, Eschyle souligne le *scandale* contenu dans le sacrifice des jeunes vierges, puisqu'il présente des jeunes filles, comme Iphigénie ou Cassandre comme non-consentantes à leur mort, alors que la pratique rituelle du sacrifice dans la Grèce antique faisait de l'acquiescement de la victime animale à sa mise à mort un principe absolu, à mettre en scène, qui légitime l'ensemble du rituel⁹⁸. Chez Euripide, au contraire, et au sujet de la même Iphigénie, cet assentiment est transformé en choix librement posé ; la mort subie se renverse dans une mort volontaire, et cela passe par une position *du corps* :

Lorsque, debout devant son père, Iphigénie annonce que, donnant en toute liberté son corps à sacrifier, elle tendra silencieusement la gorge avec courage, la vierge interdit par là même aux Argiens de porter la main sur elle – façon de refuser d'être traitée en victime et « soulevée » conformément au rituel (*Iphigénie à Aulis*, 1551-1561).

De même, la vierge Polyxène, princesse troyenne et sœur d'infortune d'Iphigénie, comme elle sacrifiée par l'armée grecque, interdira aux sacrificateurs de porter la main sur elle et déclare qu'elle tendra la gorge. Nicole Loraux décrit ici avec précision comment c'est par des gestes du *corps*, par des impulsions physiques à l'instant même de la mise à mort que les femmes peuvent accéder à une gloire tragique :

Mettant un genou à terre, la vierge Polyxène s'arrime au sol pour ne pas mourir. Ce genou fléchi ne nous suggèrera pas quelque pratique barbare, de prosternation, puisqu'en sa revendication de liberté, Polyxène est digne d'être grecque. Encore moins songera-t-on à quelque geste de supplication : agenouillée, la Polyxène d'Euripide n'est pas implorante comme elle le sera dans la tradition iconographique postérieure, qui se plaît aux interprétations les plus sentimentales de son attitude ; bien au contraire, dans cette posture, qu'accompagne un « discours d'une incomparable bravoure », c'est l'acceptation sereine de la mort qu'il faut deviner, mais aussi et surtout le refus, exprimé en acte, d'être traitée en corps passif, « saisie et soulevée » comme l'Iphigénie d'Eschyle, comme la Polyxène que, bien avant Euripide, les peintres de vase représentaient volontiers soulevée horizontalement au-dessus de l'autel⁹⁹.

⁹⁸ Nicole Loraux précise en effet qu'il s'agissait là d'un principe absolu du sacrifice tel qu'il était pratiqué chez les Grecs ; elle cite à ce sujet Plutarque : « *maintenant encore, on n'égorge nul animal avant qu'en baissant la tête sous une libation d'eau pure il n'ait adhéré par ce signe au sort qu'on lui réserve* » (Plutarque, *Questions de table*, 8 8 3, cité par N. Loraux, *op.cit.*, p.116 ; voir aussi *Le Sacrifice dans l'Antiquité*, Entretiens de la Fondation Hardt, t.27, Vandoeuvres-Genève, 1981).

⁹⁹ *Ibid.*, p. 78.

Contrairement aux peintures gravées sur les vases, c'est bien au théâtre, lieu du vivant, lieu où les corps s'animent, où les mouvements se superposent aux paroles, qu'il devient possible pour les figures de femmes de sortir d'une certaine passivité, de s'opposer à leur condition – même si les lois morales ne leur permettent pas encore de refuser la mort elle-même. Ces gestes de résistance, d'affirmation d'une liberté, se multiplient à *l'instant précis de la mise à mort*, objet d'une mise en scène codifiée que les personnages tragiques féminins s'emploient à détourner. Ainsi, Nicole Loraux relève que Polyxène se déshabille toute seule refusant d'être aidée par des esclaves comme c'était le cas dans les immolations de vierges qu'on dépouillait de leurs vêtements. Ce faisant, elle découvre aussi sa poitrine : et Nicole Loraux remarque ici qu'Euripide, pour la décrire, n'emploie pas le mot de *mastos*, désignant le sein maternel gonflé de lait ou le sein érotisé de la femme nue, mais celui de *sternon*, qui renvoie à la poitrine ou au thorax, « *l'un des lieux du corps où il est, dans la guerre, conseillé d'enfoncer le fer pour tuer à coup sûr l'adversaire qui, pour n'avoir pas fui, y gagne une belle mort* ». ¹⁰⁰

Ces analyses peuvent nous aider à mettre à jour un premier aspect central dans notre questionnement sur les devenir de ces figures à l'époque contemporaine. Rendre un personnage victime, sur scène, peut correspondre à un dépassement de la dualité entre passivité et activité et contient en creux la possibilité – investie ou non – que le corps résiste à la violence qu'il expérimente. L'exemple de la tragédie grecque nous montre que, dans des logiques anciennes, c'est cette « acceptation sereine » de la mort qui peut conduire à faire de la victime le double du héros, geste d'acceptation accompagné d'un mouvement du corps, d'une *posture* physique qui refuse la passivité ou d'une parole performative (comme dans le cas de Polyxène et de son « *discours* d'une incomparable bravoure »). Réactivée par la morale chrétienne et le sacrifice consenti du Christ, puis dans plusieurs réflexions philosophiques sur la violence et la non-violence, la force et la faiblesse, la gloire et la défaite ¹⁰¹, cette réversibilité entre passivité

¹⁰⁰ *Ibid.* p. 94-95. Nicole Loraux convoque également les auteurs romains Sénèque et Ovide, chez qui on trouve, « en bons lecteurs d'Euripide », le même procédé de renversement dans la langue, augmenté d'une transgression supplémentaire, celle du partage entre les sexes : la vierge (*virgo*), se fait combattante (*virago*), s'appropriant ainsi des vertus viriles et masculines : « Loin de reculer, l'audacieuse et virile jeune fille se tourna vers le coup mortel, fièrement dressée et le visage intrépide » (Sénèque, *Troyennes*, 1151-1153).

¹⁰¹ Le couple victime-héros est au centre d'une dialectique qui se retrouve aussi bien dans les doctrines du christianisme et dans leurs commentaires dans le contexte de l'histoire contemporaine. Voir sur ce point le livre de Jean-Marie Apostolidès, *Héroïsme et victimisation, une histoire de la sensibilité*, Paris, Editions du Cerf, 2003. L'enjeu parcourt aussi les réflexions de Nietzsche (Voir *Généalogie de la Morale* (1887), traduction Jean Gratiien, Folio Gallimard, 1985, « Bon et méchant », « Bon et mauvais », p. 47 et suivantes). On peut aussi renvoyer, au XX^e siècle, à des textes sur la question de la violence et de la non-violence, des pratiques de défense et d'auto-défense, dans le contexte de la pensée post-coloniale et des luttes militantes : voir notamment Judith Butler, *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*, trad. A. Levasseur, Paris, Zones, 2010, et plus récemment en France, Elsa Dorlin, *Se défendre. Une philosophie de la violence*, Paris, Zones, 2017, où l'auteur caractérise l'auto-défense comme « un appel à répondre, ou à montrer que l'on peut répondre, quasiment au coup

et activité contient en son cœur une tension intrinsèque, une dualité, une ambivalence que le texte ou la scène de théâtre peut rendre plus ou moins intelligible et saisissable. Surtout, l'espace dramatique peut décider de la réduire ou de l'explorer, de la conforter aux cadres moraux en vigueur dans sa société ou de s'en écarter, ouvrant sur la scène des alternatives à la violence du pouvoir. Dès la tragédie antique, il se produit donc un effet potentiel de discordance et de contradiction avec l'univers social et ses codes propres lorsque sur scène, sous les mots d'un auteur, dans les gestes d'un acteur et dans les yeux d'un spectateur, des êtres humains confrontés à la mise à mort s'identifient à des victimes, dans un rapport d'acceptation, de consentement ou au contraire de refus de cette identité qu'on cherche à leur attribuer. Cet inévitable *décrochage*, cette mise en crise que produit la tragédie par rapport au mécanisme institué et rituel du sacrifice, le montre : la victime en scène, à la fois dans les textes dramatiques et sur les plateaux, crée de la tension, du frottement, du décalage ; sa présence, tant par rapport aux institutions civiques et politiques que sur le plan de l'esthétique et de la dramaturgie, introduit du trouble dans les partages des catégories politiques, et redécoupe les conceptions acceptées du tolérable et du transgressif. C'est ce que nous dit Nicole Loraux quand elle cherche chez les auteurs de théâtre des savoirs anthropologiques et historiques alternatifs à ceux qu'on trouve chez les historiens majeurs, de Thucydide à Hérodote. C'est bien aussi ce que montrent les usages de l'*eccyclème*, qui indiquent que le fonctionnement spatial et les propriétés scéniques de la tragédie grecque ont aussi inclus, contrairement à ce que Nicole Loraux écarte dans le cadre de son analyse, la vision et l'*opsis* dans ce mouvement de présentation aux yeux des citoyens de victimes et de corps vaincus, tués, des hommes et des femmes qui ont fait l'objet de meurtres ou de crimes ; même s'il s'agit de personnages déjà morts et non plus pris dans leur dernier instant. La « *parenthèse institutionnelle qu'est la représentation dramatique* »¹⁰² serait alors le lieu où peuvent se produire ces visions, ces présentations, cette série de gestes ou de discours subversifs, donnant aux spectateurs l'occasion de « *penser sur le mode de la fiction ce qui, dans la vie civique, ne peut ni ne doit être pensé* »¹⁰³.

Cet aperçu de « l'horizon d'intelligibilité » qu'apporte la tragédie antique au rituel sacrificiel dessine un double niveau théorique. D'abord, nous comprendrons les formes

par coup », à une violence systémique, une « *contre-offensive, qui crée une autre sémiologie du corps militant qui ne joue pas sur l'exemplarité de son martyr mais sur le caractère à la fois inexorable et inéluctable de sa vengeance* » (Elsa Dorlin, *op.cit.*, p.125).

¹⁰² N. Loraux, *op.cit.*, p. 101.

¹⁰³ *Ibid.*, p.102.

théâtrales majoritaires d'une époque comme organisant un dispositif de regard(s) sur la victime, étant entendu que ces regards produisent, fabriquent, façonnent la victime en elle-même. Ensuite, c'est au cœur de ces trajectoires du regard qu'on pourra situer une certaine morale de la forme, morale intrinsèquement d'ordre sensible, émotionnel : dès lors que la scène nous met face à de la victimisation, elle propose un cadre d'appréhension de cette figure, qui règle l'implication de la figure dans le propos politico-moral du spectacle. Ces deux niveaux ne sont pas séparés à nos yeux, nous cherchons ce qui les noue ensemble. Les procédés théâtraux de dramaturgie, de scénographie, de jeu, voire de machinerie qui permettent de représenter une victime orientent la réception affective des spectacles. A travers ces procédés qui relèvent de l'organisation de l'espace scénique et des modalités de regard qu'on cherche à créer chez le spectateur, on désigne aussi les discours et les prises de paroles, telles qu'elles se construisent ; c'est ce que nous ont montré les quelques exemples que nous avons étudiés dans les tragédies antiques, des impératifs prononcés par Oreste (« *Voyez !* »), jusqu'au « *discours d'une incomparable bravoure* » de la Polyxène d'Euripide. L'historique de la représentation de victimes sur les scènes théâtrales occidentales est à appréhender dans cette double perspective, qui noue l'organisation du visible et de la vision à ce qu'il faut ou ce qu'on peut montrer des souffrances humaines, selon des codifications morales en vigueur à une époque donnée.

2.2 La victime sur la scène classique : la question morale entre interdits et transgressions

Les évolutions architecturales et esthétiques qui transforment les lieux et les espaces théâtraux à l'époque moderne, du Moyen-âge jusqu'à la fin de l'Ancien Régime entraînent de nouveaux rapports au public, à ce qu'on lui fait regarder. Il nous faut ici expliciter comment la question de la morale du regard se met alors en place.

Entièrement imprégnée d'imaginaire chrétien, l'objet d'une majeure partie de la pratique théâtrale médiévale est de mettre en scène par des moyens spectaculaires et grandioses la première victime expiatoire de la Bible, Jésus-Christ. Les Passions, type particulier de mystère né au XIII^e siècle et qui culmine au XV^e siècle, prennent pour sujet les scènes de la Passion du Christ, tentant d'en donner une représentation quasiment parfaite, en exhibant les moyens même de cette représentation artificielle :

Les scènes de torture (Passion du Christ et martyre des saints) exigent des instruments truqués, fausses lanières, couteaux de bois creux remplis d'une teinture rouge, masques, voire *corps feints*, mannequins qu'une trappe permet de substituer à l'acteur au moment de l'exécution capitale. La crucifixion pose des problèmes scéniques épineux, car la croix est dressée à vue et l'acteur qui joue le Christ doit y rester fixé longtemps (...) : ainsi, des accidents surviennent souvent : le Christ se trouve mal, un diable est brûlé par un engin à feu...mais toujours, le spectacle continue.¹⁰⁴

Plus que le contenu de cette représentation quasiment *littérale* d'une victime en scène, c'est sur la disposition du regard, de la place des spectateurs et de leur rapport aux scènes jouées que nous pouvons ici nous arrêter. Du théâtre de tréteaux aux spectacles joués sur des tonneaux face à un public debout, d'une circulation des spectateurs à travers les mansions et les décors simultanés, qui vont du chœur de l'église au portail principal, « *pas d'illusion absolue, pas de quatrième mur évidemment, mais un jeu poreux entre les regardants et les regardés, une théâtralité exacerbée pour le plaisir du spectateur et l'aboutissement d'une figuration sacrée* » comme le notent Christophe Triau et Christian Biet¹⁰⁵. Les citoyens se réunissent dans le spectacle pour célébrer l'histoire religieuse de la chrétienté – ce qui, disent les historiens, était aussi un moyen de légitimation des persécutions contre les Juifs menées à la même période. L'interdiction des mystères à la fin du XVI^e siècle, en transformant profondément les conditions de la pratique théâtrale dans ses relations avec ses spectateurs, a des effets indissolublement esthétiques et sociaux : la date symbolique de 1548, qui interdit la représentation des Mystères dans la ville de Paris, est la charnière historique autour de laquelle « *tout bascule, car le spectacle collectif religieux s'étiole pour laisser la place au spectacle politique* »¹⁰⁶ ; le spectacle privé, dans des lieux fermés, se met en place, et donne lieu à « *cette communauté étrange que forment des 'spectateurs de théâtre' qui viennent exprès dans des lieux spécialisés* »¹⁰⁷. Le goût du public se forme à une certaine culture érudite et à une centralité des textes sur les scènes, renforcée bientôt par la création de la Pléiade. Le théâtre médiéval, échappant à cette fracture entre le texte et l'image que l'historiographie attribue à la Renaissance puis au classicisme, est profondément lié à l'imagerie religieuse, où l'inventivité

¹⁰⁴ Jean-Pierre Bordier, « Le Moyen-âge : la fête et la foi », in *Le théâtre en France*, dir. Alain Viala, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.

¹⁰⁵ Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ? op.cit.*, p. 141. Dans le même chapitre, Biet et Triau font également référence à des formes contemporaines très proches des Passions médiévales, qui consistent à « représenter des martyres », « un théâtre de plateau joué par une communauté fervente, un moyen esthétique de solidariser une communauté autour d'un objet sacré », en faisant notamment référence au Tazieh, représentation du martyre d'un imam très populaire en Iran et encore très actives aujourd'hui.

¹⁰⁶ Marie-Madeleine Fragonard, « La Renaissance ou l'apparition du théâtre à texte », in Alain Viala, *op.cit.*, p. 105.

¹⁰⁷ *Ibid.*

scénographique et la « *théâtralisation absolue des espaces* »¹⁰⁸ se mettent au service d'une représentation d'images bibliques. Émile Mâle, historien de l'art spécialiste de l'art chrétien médiéval, faisait des mystères français et italiens le foyer de renouvellement de l'iconographie religieuse, soulignant que l'art plastique du XV^e siècle s'inspirait de scènes qui, avant d'être peintes, ont été jouées lors des Passions¹⁰⁹.

Pourtant, à travers ces évolutions historiques que nous n'avons la place ici que de résumer schématiquement, il semble que le rapport des scènes à la figuration de la victime mette en question cette Histoire des spectacles telle qu'elle se raconte majoritairement. En effet, les évolutions architecturales des salles de spectacle en fonction de l'œil du Prince et du modèle dit « à l'italienne » sont traditionnellement vues comme des ruptures qui favorisent la domination des valeurs héroïques sur les scènes classiques, comme on le lit toujours dans la rétrospective de Biet et Triau :

La Renaissance et le XVI^e siècle, grâce à l'invention de la perspective, centreront la représentation sur l'image du héros, de l'homme au centre de l'univers, et dans le même temps, feront de la scène de théâtre une « réalité » fictive, vraisemblable donc, promise à un grand avenir¹¹⁰.

La consécration du héros tragique comme point de fuite exclusif des regards, organisant les nouveaux partages scéniques et optiques de la représentation, recouperait donc une évolution sur le plan axiologique. Le corps au centre de la scène serait majoritairement le corps glorieux du héros tragique – et non le corps souffrant de la victime expiatoire ; les théoriciens écarteraient même soigneusement de ce corps remarquable toute trace de violence, toute blessure, tout jaillissement sanglant. Ainsi, si en croit par exemple ces propos de Catherine Naugrette :

¹⁰⁸ C. Biet et C. Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ? op.cit.*, p. 138.

¹⁰⁹ Voir l'article de Rose-Marie Ferré, « L'art et le théâtre au Moyen Âge : jalons et perspectives », *Médiévales*, 59, automne 2010, mis en ligne le 20/03/13, consulté en ligne le 25/04/18, url : <http://journals.openedition.org/medievales/6079>.

¹¹⁰ C. Biet et C. Triau, *op.cit.*, p.156. Cette affirmation est cependant très nuancée par Christian Biet lui-même dans d'autres textes, où il rappelle que mis à part le point de vue du Prince, les salles à l'italienne resteront tout au long du XVII^e et jusqu'à la fin du XVIII^e des salles hybrides, des « lieux sociaux inédits », qui reproduisent encore le modèle de l'assemblée : outre les puissants assis au balcon, les spectateurs du parterre se tiennent debout, peuvent parler et se déplacer, se placer à côté de la scène. Voir Christian Biet, « Séance, performance, assemblée et représentation : les jeux de regards au théâtre (XVII^e-XXI^e siècle) », *Littératures classiques*, vol. 82, no. 3, 2013, p. 79-97.

Alors que les tragédies antiques, qui ignorent les bienséances, mettent en jeu la catharsis par le moyen de ce qu'Aristote nomme « l'effet violent », provoquant ainsi frayeur et pitié, les pièces classiques, accordant leur écriture aux mœurs et à la sensibilité contemporaine, évitent le plus possible la violence et le sang, atténuant, contournant même l'effet cathartique. On s'en souvient, Racine, dans la Préface de *Bérénice*, propose un nouvel effet esthétique pour la tragédie, fondé non plus sur la frayeur et la pitié, mais sur une « tristesse majestueuse » : « *Ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une Tragédie ; il suffit que l'Action en soit grande, que les Acteurs en soient héroïques, que les Passions y soient excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la Tragédie* ». ¹¹¹

Des travaux récents ont cependant souligné à quel point la « violence et le sang » n'avaient pas été si radicalement exilées des dramaturgies du classicisme. Dans un article consacré à déconstruire certains préjugés sur l'histoire du théâtre classique, quatre chercheurs s'attachent à réaffirmer l'omniprésence des « récits sanglants » et d'une certaine « obsession morbide » dominant les scènes du théâtre baroque du XVI^e et du XVII^e siècles, et qui n'ont pas brutalement disparu avec le classicisme, ces pièces fonctionnant comme « *une disposition esthétique et spectaculaire des transgressions possibles* » ¹¹². Cette disposition esthétique, soulignent-ils, est construite en référence au dispositif judiciaire. L'espace scénographique est conçu en effet directement en référence à l'échafaud des places publiques, structure définie par les textes de l'époque comme « *à la fois l'estrade sur laquelle on exécute les condamnés, les personnages de théâtre, les pièces et les cérémonies religieuses* », et qui met en jeu, très directement, le couple du bourreau et de la victime :

L'échafaud est avant tout un dispositif scénographique surélevé destiné à permettre au public de mieux voir ce qu'on lui donne à voir, qui indique d'abord le lieu du supplice, puis la scène, mais aussi l'autel. Sur le premier, le bourreau et sa victime jouent leur rôle et, comme le dira Furetière, il est « *le petit théâtre que l'on dresse en une place publique, sur lequel on roue les criminels, on coupe la tête à un gentilhomme* », et en cela, il est l'espace sur lequel se joue une « tragédie » (mot que l'on retrouve souvent en de tels cas puisque le tragique, en ce temps, est avant tout ce qui est sanglant) bien réelle. Le dernier est le lieu sur lequel se joue une cérémonie sacrée, une liturgie mystique qui figure le mystère de la transsubstantiation : le passage sacré d'une hostie à la chair, au corpus du Christ, autrement dit la transformation qualitative du pain en chair. Entre les deux se situe la scène, qui assure à la fois la représentation d'un sacrifice et le passage d'un corps de comédien à l'entité d'un personnage. De là, on nommera échafaud la scène sur laquelle jouent les comédiens. ¹¹³

¹¹¹ Catherine Naugrette, art.cit, p.81. La citation de Racine provient de *Bérénice*, in *Racine - Théâtre complet*, préface de Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, Folio Classique, tome I, 1982, p. 374.

¹¹² Voir Christian Biet, Charlotte Bouteille, Sybille Chevallier et Romain Jobez, « L'écriture du crime dans le théâtre de la cruauté et les récits sanglants français de la fin du XVI^e au début du XVII^e siècle », *Littératures classiques*, 67 (3), 2008, p. 231-255.

¹¹³ *Ibid.*, p.247

Cette disposition spatiale en hauteur, ce spectacle surélevé, on le voit, fait se confondre le spectateur d'une exécution capitale à celui d'une tragédie ; la frontière se trouble entre l'univers fictif de la tragédie et la part de réalité qu'elle contient – la mise à mort constituant précisément l'une des limites de la *mimésis*. L'analogie entre le sang fictif et le sang réellement versé est, dans ce dispositif, à son comble ; l'effet produit pourrait bien être l'héroïsation des condamnés, proches de devenir eux-mêmes des suppliciés, voire des saints.

En d'autres termes, et pour citer Corneille, on voit sur ce théâtre surélevé le crime « à visage découvert ». (...) Dès lors, édification des foules et héroïsation du condamné, réintégration sociale et religieuse – voire sanctification – du coupable, expiation et pénitence, crainte de la punition et pitié pour le condamné contrit, enfin engouement pour le sang, se confondent. Et dans le même temps, saisi par la force de l'effet sanglant, pris dans la multiplicité des émotions et des interprétations possibles, le public, en contre-bas, s'émeut, hésite sur la distinction entre lui et le supplicié, juge des significations représentées par la procédure, par les personnages, par l'acte lui-même, et peut aborder les causes de ces effets.¹¹⁴

Dans ces conditions, le plaisir du spectateur relève d'une forme de mécanique cathartique absolue, qui repose sur une passivité face à la violence :

Tout le plaisir coupable [du spectateur] a été d'être pris par l'altérité radicale, rendu muet et attentif, autrement dit absolument passif devant la carnation (plutôt que l'incarnation) violente : qu'il l'ait souhaité ou non, il a en effet accepté l'apparition de la violence comme une puissance. Ni image ni discours ni objet analysable par la raison, cette puissance l'a fasciné parce qu'elle correspondait au désir qu'il avait de voir souffrir l'Autre sans souffrir lui-même.¹¹⁵

Nous pouvons ici rappeler que c'est précisément au cours du XVII^e siècle que la « victime » acquiert son acception contemporaine de personne physique subissant un préjudice. Les pratiques juridiques connaissent au XVII^e siècle des bouleversements profonds, qui découlent, dans le contexte français, de la mise en place de la monarchie absolue de droit divin. En outre, les historiens remarquent l'absence notable du terme de « victime » dans les traités juridiques de cette époque, qu'ils attribuent à un paradoxe historique :

Au moment même où apparaissait le terme de *victime*, le pouvoir royal s'engageait fortement dans une politique visant à lui assurer le contrôle, sinon le monopole, de l'activité judiciaire. Libre de plaider ou de finir le procès, largement maître de la procédure, l'accusateur restreignait de facto la place de la justice royale en l'amputant de la plupart des moments dynamiques du procès : décision initiale, administration de la preuve, possibilité d'interrompre le processus. Cela ne pouvait évidemment être accepté par une

¹¹⁴ *Ibid.*, p.249.

¹¹⁵ *Ibid.*

monarchie absolue soucieuse d'affirmer ses prérogatives transcendantes aux passions individuelles : la justice du roi pouvait-elle dépendre de la simple volonté d'une personne privée ?¹¹⁶

La victime, entité socio-juridique naissante, ne peut donc pas acquérir dans la dramaturgie classique une place équivalente à celle du héros tragique, qui s'identifie à une figure d'exception accédant par ses actes d'héroïsme à la sphère *publique*. Elle se définit par son caractère privé ; c'est sur ce point qu'on peut situer un tournant qui suit la Révolution française et se développe au cours des XIX^e et XX^e siècles : ce qui relève du privé prend lui aussi une existence publique¹¹⁷. Mais, à travers les différentes évolutions que nous avons retracées, le dispositif théâtral occidental se conçoit comme un lieu double, contradictoire : propre à accueillir ces nouvelles dispositions législatives, propre aussi à les détourner, et à constituer un îlot où représenter et donner forme à la violence, aux rapports de pouvoir meurtriers et sanglants. C'est dans ces interstices que, comme nous l'avons vu à travers les exemples cités, la victime commence à se constituer dans le théâtre classique comme figure transversale, entre corps sacré et sujet politique. La croissance de cette figure prend ainsi forme au théâtre avant d'aboutir sur le plan juridique, avant aussi que le régime du pouvoir en place ne pense les lois morales associées à sa mise en spectacle.

¹¹⁶ Hervé Piant, « Victime, partie civile ou accusateur ? Quelques réflexions sur la notion de victime dans la justice d'Ancien Régime », in *Les victimes, des oubliées de l'Histoire ?* dir. Benoît Garnot, Presses Universitaires de Rennes, 2000, p.41-58.

¹¹⁷ Voir sur ce point Louis Marin, *Politiques de la représentation*, Paris, Kimé, 2005. L'auteur analyse comment la représentation acquiert au cours du XVII^e siècle une force inédite et dominante dans l'espace social, entièrement investie par le pouvoir royal dans les manifestations extérieures et symboliques de sa puissance. Nous renvoyons également ici aux travaux d'Hélène Merlin-Kajman sur les redistributions du privé et du public qui ont lieu au XVII^e siècle, étudiées à partir de la littérature dramatique et du nouveau paradigme de la représentation qui s'y instaure. Voir notamment : Hélène Merlin-Kajman, *L'Absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps : passions et politiques*, Paris, Champion, 2013 ; « Classicisme vs Modernité : le théâtre « classique » comme genre de la différence ou l'anti-exception française », in *L'exception de la France contemporaine – Histoire, imaginaire, littérature*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2009.

3. Être victime, faire spectacle. Les mutations de la fin du XIX^e siècle

Il ne saurait être question ici de retracer de façon exhaustive les occurrences des figures victimaires tout au long de l'histoire théâtrale européenne. Notre fil archéologique nous conduit plutôt à isoler des séquences historiques charnières, où une évolution globale socio-politique autour du statut de la victime dans la société se conjugue à des renouvellements importants quant à sa mise en scène au théâtre. Renouvellements qui touchent à des redéfinitions générales des modes de théâtralité, des façons de voir et de ressentir que proposent les spectacles à leur public : le parcours historique que nous venons d'effectuer a permis de mettre en évidence ce rapport.

Les outils historiographiques de l'histoire des émotions pourraient ici être convoqués pour envisager les mutations profondes à l'origine du paradigme victimaire qui se met en place à la fin du XX^e siècle¹¹⁸. L'attitude à tenir face au spectacle de la souffrance d'Autrui se redéfinit en fonction des grandes ruptures historico-politiques et les changements de régimes politiques, qui redistribuent les normes de la morale. La fin du XIX^e siècle, qui correspond en Europe à l'affirmation des démocraties libérales et républicaines¹¹⁹, apparaît à ce titre comme une séquence charnière à plusieurs niveaux.

¹¹⁸ L'histoire des émotions est un courant historiographique qui débute avec le XX^e siècle et l'École des Annales, autour des travaux pionniers de Lucien Febvre sur la sensibilité (Voir l'article fondateur de Lucien Febvre, « La sensibilité et l'histoire. Comment reconstituer la vie affective d'autrefois ? », *Annales d'histoire sociale*, Paris, 1941, p.5-20.) Il consiste à relier la discipline historique aux autres sciences humaines, dont l'anthropologie culturelle et la sociologie des comportements. Ce courant naît dans le monde académique anglo-saxon : on peut renvoyer ici à l'article de B. Rosenwein, « Worrying about emotions in history », *American Historical Review*, n°107, 2002, p.821-845 . Il connaît depuis le milieu des années 2000 un grand dynamisme : voir, en France, Christophe Prochasson, *L'Empire des émotions. Les historiens dans la mêlée*, Paris, Demopolis, 2008, et plus récemment, *L'Histoire des Émotions*, dir. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello, Paris, Le Seuil, t.I, II, III, 2016.

¹¹⁹ Nous n'avons pas l'espace ni l'ambition de préciser ici les multiples bouleversements politiques qui marquent cette période ; voir à ce sujet, Pierre Milza et Serge Berstein (dir.), *Histoire du XIX^e siècle*, Paris, Hatier, 1995.

3.1 Pitié et compassion face au spectacle victimaire, un enjeu démocratique

Historiquement, le « spectacle de la victime » n'a en effet pas toujours suscité la pitié. Les descriptions des cérémonies sacrificielles qu'on trouve dans les récits ethnologiques, ou bien les récits de faits de violence qu'on lit dans la littérature dramatique d'Ancien Régime n'ont pas toujours fait partie des choses « dont la vue est pénible dans la réalité ». Les anthropologues ne relèvent pas de réaction – commune ou individuelle – d'indignation, de scandale, de pitié, de refus, de dégoût ou d'effroi particulier face à la mise à mort sacrificielle. Le sacrifice, précisément, a pour fonction sociale de réguler les affects liés à la mort et la souffrance.

Parfois utilisé en tant que synonyme de « pitié », le terme de « compassion » arrive significativement dans le langage politique à partir du XVIII^e siècle. Il désigne un affect aux usages politiques, non une composante immuable des systèmes de valeurs, indépendant des différents régimes de gouvernement. Il est un élément clé de la symbolique démocratique, dont l'élaboration politique date de la Révolution française. Dans son célèbre ouvrage sur les origines de la démocratie, Tocqueville étudie en 1848 « comment les mœurs s'adoucissent à mesure que les peuples s'égalisent »¹²⁰ et, inspiré par Rousseau, fait de la compassion la principale vertu démocratique¹²¹. C'est une volonté de la démocratie que de rendre les sujets plus « doux » les uns envers les autres, sans que cela ne les rende nécessairement meilleurs, du fait que le régime démocratique installe parmi les hommes une « *sorte d'égalité imaginaire, en dépit de l'inégalité réelle de leur condition* ». ¹²² Cette égalité imaginaire, nécessaire au fonctionnement démocratique, rend les hommes enclins à compatir, et à considérer toutes les souffrances comme également insupportables. Ce principe d'égalité entre les hommes a profondément bouleversé notre sensibilité, et la fonction politique qu'on attribue à la

¹²⁰ Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique* (édition 1848), tome IV, Troisième partie, « Influence de la démocratie sur les mœurs proprement dites », Chapitre 1 : « Comment les mœurs s'adoucissent à mesure que les peuples s'égalisent », Paris, Garnier-Flammarion, réed. 1992, p. 10 et suivantes.

¹²¹ Pour Rousseau, la compassion est en effet le sentiment primitif à partir duquel peut s'élaborer le lien social : « *C'est la compassion qui nous porte sans réflexion au secours de ceux que nous voyons souffrir : c'est elle qui, dans l'état de nature, tient lieu de loi, de mœurs et de vertu* » (« Discours sur l'origine et les fondements » de l'inégalité entre les hommes », cité par Frédéric Gros, article « Compassion » in Monique Formarier et al., *Les concepts en sciences infirmières*, Association de recherche en soins infirmiers (ARSI), Paris, 2012, p. 108-110. Dans cet article, Frédéric Gros aide à distinguer les concepts de pitié et de compassion, selon une longue tradition de philosophie morale, aussi bien occidentale (Sénèque, Spinoza, Rousseau, Kant, Schopenhauer) qu'orientale (bouddhisme et confucianisme) qui fait de la compassion un sentiment inné et naturel à l'homme et de la pitié une passion sociale, mauvaise, hypocrite et méprisante envers autrui. On peut aussi renvoyer ici à l'essai de Myriam Revault D'Allones *L'Homme compassionnel* (Paris, Seuil, 2008), où la philosophe fait de la compassion la vertu démocratique dominante à l'époque contemporaine.

¹²² Alexis de Tocqueville, *op.cit.*, p.226.

représentation des souffrances. Assister, en témoin ou en spectateur, à la souffrance d'autrui touche à l'intolérable alors que la société d'Ancien Régime n'entretenait pas le même rapport émotif face au même type de souffrance, dès lors qu'un semblable de la même classe sociale n'y était pas impliqué¹²³. Tocqueville en déduit que c'est la faculté d'*imagination* nécessaire à celle d'empathie, que la démocratie demande à ses sujets :

D'où vient cela ? Avons-nous plus de sensibilité que nos pères ? Je ne sais ; mais, à coup sûr, notre sensibilité se porte sur plus d'objets. Quand les rangs sont presque égaux chez un peuple, tous les hommes ayant à peu près la même manière de penser et de sentir, chacun d'eux peut juger en un moment des sensations de tous les autres : il jette un coup d'œil rapide sur lui-même ; cela lui suffit. Il n'y a donc pas de misère qu'il ne conçoive sans peine, et dont un instinct secret ne lui découvre l'étendue. En vain s'agira-t-il d'étrangers ou d'ennemis : l'imagination le met aussitôt à leur place. Elle mêle quelque chose de personnel à sa pitié, et le fait souffrir lui-même tandis qu'on déchire le corps de son semblable.¹²⁴

Cette dernière phrase nous semble très importante : l'homme vivant en démocratie est amené, par les fondements même de ce régime politique, à ressentir la pitié personnellement, dans son corps, face à son spectacle, et non de manière désincarnée, jusqu'à « *souffrir lui-même tandis que c'est le corps de son semblable que l'on déchire* », selon un troublant principe d'identification. C'est une rupture majeure dans la conception anthropologique de la violence et de son partage, dont Tocqueville rend compte en y associant l'introduction du principe de compassion en politique :

Dans les siècles démocratiques, les hommes se dévouent rarement les uns pour les autres ; mais ils montrent une compassion générale pour tous les membres de l'espèce humaine. On ne les voit point infliger de maux inutiles, et quand, sans se nuire beaucoup à eux-mêmes, ils peuvent soulager les douleurs d'autrui, ils prennent plaisir à le faire ; ils ne sont pas désintéressés, mais ils sont doux¹²⁵.

En 1967, dans son *Essai sur la révolution*¹²⁶, Hannah Arendt reprend après Rousseau et Tocqueville cette articulation entre la compassion et la politique pour caractériser le fondement des démocraties modernes, qui unifie ses valeurs morales et sa raison politique autour de ce « spectacle de la souffrance », processus qu'elle nomme, d'un point de vue critique, la

¹²³ Dans ce même chapitre, Tocqueville cite ainsi une lettre de Mme de Sévigné où elle décrit à sa fille des violences inouïes ayant eu lieu dans une bagarre de rue à Rennes, sans le moindre semblant d'indignation et de compassion. Il ajoute d'emblée que Mme de Sévigné n'avait rien de spécifiquement égoïste et barbare, et « *se montrait fort sensible aux changrins de ses amis, même ses vassaux et ses serviteurs* » ; mais qu'à son époque, « *elle ne concevait pas clairement ce que c'était de souffrir quand on n'était pas gentilhomme* ». Aujourd'hui, ajoute-t-il en 1848, où il écrit ces lignes, les « *mœurs générales de la nation* » défendraient à quiconque de ne pas ressentir compassion ou indignation face au spectacle de la souffrance.

¹²⁴ Alexis de Tocqueville, *op.cit.*, p.180.

¹²⁵ *Ibid.*, p.18.

¹²⁶ Hannah Arendt, *Essai sur la révolution*, Paris, Gallimard, 1967.

« politique de la pitié »¹²⁷. Et en 1993, le sociologue français Luc Boltanski réinvestit à son tour la notion en la dotant d'une signification sociologique directement inspirée par l'actualité dans *La Souffrance à distance*¹²⁸. Écrits et publiés à des dates que nous serons ici amenés à définir comme des tournants dans la place accordée dans l'espace social à la représentation de la victime, ces deux ouvrages posent la question du citoyen comme spectateur.

La pitié ne peut être ressentie que par celui qui ne *souffre pas* confronté au spectacle de celui qui souffre ; c'est même, selon Hannah Arendt, le principe qui a rendu possible la Révolution française, où pour la première fois une entité sociale se constitue formée de personnes qui observent et prennent en considération d'autres personnes qui expérimentent des souffrances de différents ordres qu'eux-mêmes ne subissent pas : cette entité, c'est le Peuple¹²⁹. Ce principe de séparation entre celui qui observe une violence – et ainsi en est témoin, mais sans y être impliqué lui-même – et celui qui la subit est indispensable pour comprendre les reformulations des relations de pouvoir dans le contexte du développement de la démocratie et du capitalisme à partir du début du XIX^e siècle, sur le plan politique selon Hannah Arendt, socio-économique pour Luc Boltanski. Ce dernier relit en parallèle Adam Smith : il insiste sur la figure d'un citoyen-spectateur *désengagé*, figure idéale nécessaire à la construction de la morale du libéralisme :

Il est donc tout à fait nécessaire à la construction de Smith que le spectateur soit défini comme non engagé, comme personnellement à l'abri de l'adversité qui provoque les souffrances du malheureux. Même si le spectateur n'est pas explicitement spécifié, dans la position originare, comme un homme heureux, nous sommes bien en présence d'une distinction radicale entre quelqu'un qui souffre et quelqu'un qui ne souffre pas, entre un malheureux et quelqu'un d'autre désigné tantôt par le terme de *beholder* — celui qui voit —, tantôt par celui de *bystander* qui (difficile à traduire en français par un mot unique — si l'on veut éviter le terme dépréciatif de badaud —, exprime l'idée d'une « présence sans engagement » (Webster's Dictionary), tantôt par celui de *spectator* qui met l'accent sur le caractère distant, et même théâtral, de cette relation et aussi, parfois, par des formules telles que « every indifferent person », « a third person » ou encore « another man » [...] Le malheureux qui souffre et celui qui le regarde ne sont, par construction, rien l'un pour l'autre. Aucun lien, ni familial, ni communautaire, ni encore d'intérêt ne les rapproche. Celui

¹²⁷ C'est ici qu'Hannah Arendt établit une distinction importante entre pitié et compassion : alors que la première est nécessairement sentimentale, réflexive, la seconde a comme caractéristique d'entraîner vers l'action : comme le paraphrase Luc Boltanski, « *La compassion ne parle que dans la mesure où il lui faut répondre directement aux sons et gestes expressifs par lesquels la souffrance se fait visible et audible au monde* ». Au contraire la pitié qui, pour faire face à la distance, généralise et qui, pour généraliser, se fait « éloquente », se « reconnaît » et se « découvre » « en tant qu'émotion, que sentiment ». (Cité par Luc Boltanski, in *La Souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique*, Paris, Editions Métailié, 1993, p. 11).

¹²⁸ Luc Boltanski, *ibid.*

¹²⁹ « Ce mot "Peuple" est le mot-clef si l'on veut comprendre la Révolution française, et ses harmoniques ont été déterminées par ceux qui se trouvèrent exposés aux souffrances du "Peuple" qu'ils ne partageaient pas. » (H. Arendt, op. cit, p. 106.)

qui regarde est donc bien caractérisé par l'absence d'engagement préalable qui constitue, comme nous l'avons vu, l'une des caractéristiques principales du spectateur. »¹³⁰.

Ce propos de Luc Boltanski permet de situer historiquement la constitution de ce « spectateur de la souffrance », et de la relier aux sources du capitalisme. Le sociologue poursuit sa démonstration en établissant un point important dans la généalogie de ce citoyen-spectateur, soulignant qu'à partir du XIX^e siècle, ce sont plusieurs artistes européens qui s'attribuent cet ethos. Boltanski cite ainsi Hugo, Baudelaire ou Goya qui prennent pour sujet les malheureux, les misérables. Or, nous avons aussi vu comment les transformations qui marquent le début de la « montée en puissance » de la figure de la victime dans le domaine du droit, qui n'auront des effets massifs qu'à partir de la seconde moitié du XX^e siècle, s'enracinent pour les historiens à partir de la fin du XIX^e siècle, séquence au cours de laquelle l'expérience de la souffrance et de la vulnérabilité change lui aussi radicalement en Europe, au fil des premiers conflits internationaux dont on rapporte la dimension meurtrière : guerre de Prusse, guerre de Crimée, Première Guerre mondiale. On peut ici reprendre la rétrospective lexicographique sur les successives définitions de la victime établie par Christine Lamarre. L'autrice écrit, à propos de la période s'ouvrant à la fin du XIX^e :

Comme les emplois, la sensibilité au malheur change, puisque les victimes sont ainsi désignées pour être dédommagées, comme l'avaient été les victimes de la guerre de 1870. Le statut de victime reconnue devient éminemment social. La gravité de l'atteinte peut désormais être atténuée par des mesures réparatrices. C'est par le biais des risques professionnels qu'apparaît cette possibilité pour la première fois. Les pompiers sont décrits comme des victimes dès 1850, ils seront suivis des mineurs après 1883, puis des zingueurs en 1890 et des marins après 1892¹³¹.

A propos de la généalogie de « l'empire du traumatisme », Didier Fassin et Richard Rechtman affirment pour leur part que la figure de la victime devient « légitime » à mesure que vient l'attester le concept de « traumatisme », une histoire qui est « *le produit d'une double généalogie, l'une savante qui définit le traumatisme, l'autre morale qui reconnaît la victime* »¹³². Il s'agit bien d'une transformation des mentalités, d'un changement général dans

¹³⁰ Luc Boltanski, *op.cit.*, chapitre 3, « Le spectateur moral », p. 57-85.

¹³¹ Christine Lamarre, *art.cit.*

¹³² « Pour la plupart des analystes, tout se passe comme si les espoirs portés par la science entraînaient à chaque fois une transformation des sensibilités collectives, c'est-à-dire la façon dont on se représente le traumatisme et plus encore la victime d'un traumatisme. Or le sens de cette relation causale est loin d'être univoque. Une généalogie morale est en effet parallèle à la première. Elle procède du travail collectif par lequel une société définit ses valeurs, ses normes, et les incarne dans des subjectivités particulières. Elle met en œuvre des logiques qui se cristallisent au travers de la névrose traumatique pour légitimer ou au contraire exclure, pour indemniser ou à

la « sensibilité au malheur » qu'on observe dans le regard d'une société sur ses victimes, et qui comporte des traductions sur les plans juridiques, sociaux, administratifs. Le regard porté sur les accidentés ou les blessés de guerre de la fin du XIX^e siècle, que l'on se représente comme victimes pouvant obtenir réparation et/ou devant bénéficier d'une solidarité de la part de la société entière, s'apparente à celui qui se construit autour des premiers *traumatisés* psychiques, dont l'élaboration revient à la psychiatrie et la psychologie naissante, autour de Charcot, Freud et Janet. Dans ces réparations pour accidents du travail ou blessure de guerre apparues à cette période, Fassin et Rechtman voient se mettre en forme une « certaine idée de l'être humain, de son rapport à la nation et à la patrie, de la solidarité qu'une société doit avoir à l'égard de ces corps meurtris que l'on exhibe ou que l'on dissimule »¹³³. Un autre événement important doit ici être mentionné : l'invention du droit humanitaire, dont les bases sont jetées par la fondation du Comité international de secours aux militaires blessés (qui deviendra le Comité international de la Croix Rouge) à Genève, en 1863. Le comité, qui rassemble agitateurs politiques, médecins, juristes, se réunit autour d'Henri Dunant, homme d'affaires suisse protestant, profondément marqué par l'horreur sanglante de la bataille de Solferino à laquelle il assiste – par hasard – en 1859. Il écrit à partir de cette expérience *Un Souvenir de Solferino*, publié en 1862, et s'engage pour la création de « sanctuaires d'humanités » sur les champs de bataille, où il ne s'agira que de porter secours aux blessés, qu'ils soient soldats ou civils, d'un camp ou de l'autre. Le drapeau suisse inversé sera planté pour signaler ce pré carré de soin et d'assistance aux personnes en danger. La convention de Genève, définissant ces principes et donnant à chaque pays signataire le droit de créer sa propre société de secours, sera signée en 1864. Cette convention « pose les bases des règles du droit international pour la protection des victimes de conflits armés »¹³⁴.

l'inverse condamner celles et ceux que, pendant longtemps encore, on ne considérera ni ne nommera comme des victimes », Didier Fassin et Richard Rechtman, *L'empire du traumatisme, enquête sur la condition de victime*, op.cit., p. 50.

¹³³ *Ibid*, p. 51.

¹³⁴ Jean S. Poctet, « The New Geneva Conventions for the Protection of War Victims », *The American Journal of International Law*, vol.45, n°3, 1951, p.462-475.

3.2 Face au corps souffrant : nouveaux partages sensibles et émotionnels des spectacles

La généalogie dont il est question ici peut se retrouver dans l'histoire des arts de la scène. Le « *travail collectif par lequel une société définit ses valeurs, ses normes et les incarne dans des subjectivités particulières* », évoqué ci-dessus par Didier Fassin, se repère à travers les obsessions et les tabous qui affectent les scènes, modifient les pratiques du voir, les horizons d'attente des publics et les conditions sociales du théâtre. L'évolution des *freak shows* dans les foires, à cette même période historique, en est un exemple significatif. Comme le montre en profondeur l'étude qu'Agnès Curel consacre dans sa thèse à la figure du bonimenteur à travers l'histoire occidentale¹³⁵, l'exhibition de corps « anormaux », souvent difformes, blessés, handicapés, n'est pas du tout jugée voyeuriste ou humiliante jusqu'à la fin du XIX^e siècle et ne le deviendra au cours du siècle suivant. Ce qui peut *faire spectacle* dans un corps autre, dégradé, diminué ou témoin de violences (jusqu'à en être mort) évolue précisément à cette période. En 1907, le préfet Lépine interdit une pratique courante qui consistait à venir à la morgue observer des cadavres, moins par souci de dignité mais parce qu'on s'inquiète d'un spectacle qu'on juge laid, immoral et irrespectueux envers les victimes de la guerre.

En outre, comme les travaux de Mireille Losco-Lena¹³⁶ et ceux du groupe de recherche co-dirigé par cette dernière avec Arnaud Rykner et Florence Baillet¹³⁷ l'ont mis en évidence, de nouveaux régimes du regard se construisent à partir de la fin du XIX^e siècle, dans les théâtres et en-dehors. Ce phénomène est apparenté à une « poussée du regard », sensible dans les pratiques scéniques, mais pas uniquement ; il est lié à une redéfinition de la sensibilité commune au spectaculaire. La teneur morale du regard spectateur se transforme. Le fait que la

¹³⁵ Voir Agnès Curel, *Une voix en métamorphoses : figures du bonimenteur dans les arts de la scène*, sous la direction de M-M Mervant-Roux, thèse de doctorat soutenue en décembre 2018, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle. Nous renvoyons ici plus précisément à la communication d'Agnès Curel « Exhiber l'anormal », prononcée dans le cadre de la journée d'études « Représentations artistiques du handicap » à l'ENS Ulm, Paris, 12/04/2018.

¹³⁶ Voir Mireille Losco-Lena, *La Scène Symboliste (1890-1896). Pour un théâtre spectral*, Grenoble, ELLUG, 2010.

¹³⁷ Voir Florence Baillet, Mireille Losco-Lena, Arnaud Rykner (dir.), *L'œil et le théâtre. La question du regard au tournant des XIX^e et XX^e siècles sur les scènes européennes. Études théâtrales et études visuelles - Approches croisées, Études théâtrales n° 65*, Academia, Louvain-la-Neuve, 2017. Nous renvoyons aussi aux deux colloques internationaux organisés en 2016 et 2018 dans différentes institutions à Lyon et Paris : « L'œil et le théâtre : la question du regard au tournant du XIX^e-XX^e siècle sur les scènes européennes, approche croisée études théâtrales/études visuelles » (Paris, 2016), et « L'œil immersif. Devenirs du regard dans les pratiques immersives du tournant des XX^e et XXI^e siècles au théâtre » (Lyon, 2018).

victime soit alors en passe de devenir une subjectivité à part entière et une réelle entité socio-juridique est directement pris dans ces recompositions du regard et de son appareillage émotif. Il se joue là une rupture fondamentale, qui s'explique aussi en partie par les évolutions des techniques de l'image. L'invention de la photographie, dont les premiers essais serviront publiquement à exhiber les corps meurtris des sociétés, produit un changement considérable dans le rapport à la vision de la souffrance et à la position morale du photographe comme du spectateur. En 1861, à New-York, le reporter Matthew Brady forme une équipe de photographes pour témoigner des morts dûs à la guerre de Sécession ; en 1862, Philippe Poteau, photographe français, met au point une technique de prise de vue qui superpose une vue de face et une vue de profil, qui sera reprise pour les photographies d'identité judiciaire. En 1890, le journaliste américain Jacob Riis réalise une série de photos destinées à alerter l'opinion sur la misère des immigrés du quartier de l'East Side, à New York. Son livre *How the Other Half Lives*, qui comprend des gravures tirées de photos où les hommes sont photographiés dans leur environnement misérable, délabré, sordide, connaît un immense succès ; suite à la publication, le quartier est entièrement reconstruit par les autorités de la ville, avec le soutien de Théodore Roosevelt, alors commissaire de police de la ville de New-York¹³⁸.

Comme l'ont montré plusieurs historiens, l'invention de la photographie et surtout les progrès techniques réalisés dans les années 1860-1870, en réduisant les temps de pose, transforment la perception de la guerre dans l'opinion occidentale. Avec les premiers reportages photo lors des guerres de Sécession (1860-1865) et franco-prussienne (1870-1871), la victime de guerre est montrée, voire héroïsée¹³⁹. L'expansion de la pratique photographique aux terrains de guerre pose très directement la question du discours qui peut accompagner les images de victimes, photographies de cadavres ou de blessés par nature « muettes », qui provoquent ou imposent un nouveau besoin, celui de « légender » :

Autant le dessin, le croquis peuvent rassembler des éléments, interpréter, souligner, sélectionner, autant la photographie prend ce qui se trouve devant l'appareil, de façon étale, uniforme. Elle excelle dans la compilation romantique des restes, poétique des ruines. Les photographies de la guerre de Crimée indiquent bien que la guerre se narre, s'illustre, mais ne se *montre* pas (...) Lorsque Alexander Gardner montre le 17 septembre 1862 les morts à Antietam, Timothy O'Sullivan ceux de Gettysburg en juillet 1863, lorsqu'en 1870 l'infanterie allemande « canarde » les Français à Sedan ou en 1898 l'infanterie américaine tire à Cuba contre les Espagnols, le « besoin de légender » apparaît plus que nécessaire. Les photographes étalent une désolation muette, insignifiante. Cette dimension de la guerre incompréhensible

¹³⁸ John Pultz et Anne de Mondenard, *Le corps photographié*, Paris, Flammarion, 2009.

¹³⁹ Voir notamment les rétrospectives de Jean-Jacques Becker et Stéphane Audoin-Rouzeau, *La France, la nation, la guerre, 1850-1920*, Paris, Sedes, 1995 ; et de Luc Capdevila et Daniel Voldmann, *Nos morts. Les sociétés occidentales face aux tués de la guerre, XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Payot Rivages, 2002.

donne la nécessité constante de « faire parler » les photographies, c'est-à-dire de parler à leur place. Ou de les « triturer », les « torturer », les « confectionner », pour qu'elles « parlent »¹⁴⁰.

Il résulte de ces innovations techniques un nouveau partage de la parole, du vrai et du faux, de la mise en spectacle et du pouvoir de faire *parler* un corps, ou au contraire de le rendre *parlant* par la privation même de sa parole. Corps par essence déjà mort, presque mort, ou encore souffrant, présenté et re-présenté, la victime pourrait bien toucher à l'esthétique du tableau. Dans *La Chambre claire*, Barthes établit un lien entre le théâtre et la photographie sur le plan du rapport à l'univers anthropologique et esthétique de la mort :

Ce n'est pourtant pas (me semble-t-il) par la Peinture que la Photographie touche à l'art, c'est par le Théâtre. (...) Si la Photo me paraît plus proche du Théâtre, c'est à travers un relais singulier (peut-être suis-je le seul à le voir) : la Mort. On connaît le rapport originel du théâtre et du culte des Morts : les premiers acteurs se détachaient de la communauté en jouant le rôle des Morts : se grimer, c'était se désigner comme un corps à la fois vivant et mort : buste blanchi du théâtre totémique, homme au visage peint du théâtre chinois, maquillage à base de pâte de riz du Katha Kali Indien, masque du Nô japonais. Or c'est ce même rapport que je trouve dans la Photo ; si vivante qu'on s'efforce de la concevoir (et cette rage à « faire vivant » ne peut être que la dénégation mythique d'un malaise de mort), la Photo est comme un théâtre primitif, comme un Tableau Vivant, la figuration de la face immobile et fardée sous laquelle nous voyons les morts¹⁴¹.

Il faut donc voir dans ces évolutions l'approfondissement du lien organique et originel entre la victime et son image, à l'instar de l'analyse barthésienne de la Mort comme relais entre la photographie et le théâtre. La Première Guerre Mondiale offre un pas supplémentaire en ce sens, avec la construction des monuments, et plaques commémoratives où les noms des « victimes de guerre » légendent les corps-victimes sculptés dans le marbre et présentés à l'entrée des villages, préfigurant le tournant plus tardif d'une « ère de la Mémoire »¹⁴². La figure de la victime participe donc à « l'environnement scopique »¹⁴³ du siècle qui s'ouvre. Dans le sillage des croisements avec les arts visuels que nous avons évoqués, le théâtre, au début du siècle, est au seuil d'une recomposition. La question du statut de la victime au théâtre devient

¹⁴⁰ Laurent Gervereau, *Histoire du visuel au XX^e siècle*, Points-Seuil Histoire, Paris, 2003, p.140. Voir aussi Hélène Puiseux, *Les Figures de la guerre. Représentations et sensibilités, 1839-1996*, Paris, Gallimard, 1997.

¹⁴¹ Roland Barthes, *La Chambre Claire – Notes sur la photographie* (13), Paris, Quarto Gallimard, 1980, p. 813.

¹⁴² Voir notre chapitre 8.

¹⁴³ Nous empruntons ce terme à Florence Baillet : voir Florence Baillet, *Le Regard interrogé. Lulu ou la Chair du théâtre*, Paris, Champion, 2013, p. 79, cité par Adeline Thulard dans sa thèse de doctorat, *Ce qui fait symptôme. Contribution au renouvellement de l'analyse du théâtre*, sous la direction de Mireille Losco-Lena, Université de Lyon 2, 2015, p. 40.

alors pleinement une question de *mise en scène*. Le corps sacrifié, violenté, blessé, devient-il une victime une fois exposé au regard de ceux et celles qui ne le sont pas ?

On observera au fil du XX^e siècle le déploiement de cette question, qui ajoute à l'enjeu du regard celui de l'écoute – ou de la parole. C'est en effet, comme nous le verrons, sur le plan de la capacité de la victime à s'énoncer elle-même en tant que victime que sa prise en compte dans les systèmes judiciaires et sociaux est appelée à se développer. Les espaces que la justice ou la médecine aménagent progressivement aux victimes pourraient à priori viser à réparer ce défaut, assigné depuis le sacrifice primitif, et perpétué jusqu'à l'aube du XX^e siècle par la non-existence des victimes dans l'organisation de la justice. Mais les espaces de paroles accordés aux victimes, du box des procès au cabinet du psychiatre, même dans les configurations les plus récentes, sont autant de dispositifs codifiés, où les prises de paroles sont organisées selon un certain nombre de règles, fondées sur le modèle de la comparution¹⁴⁴, laissant une faible marge d'expression au ou à la principal(e) concerné(e). Comme nous avons déjà pu le voir au cours de ce premier chapitre il s'agit d'une question primordiale, que l'histoire politique du XX^e siècle déterminera comme cruciale.

La question de la possibilité ou de l'impossibilité pour la victime de *parler* (en tant que victime), est en effet très profondément associée à son être spectaculaire, figé dans une image muette. René Girard rappelle qu'un mouvement vertical de la tête de l'animal était souvent nécessaire, dans la plupart des rites, pour autoriser le sacrifice : geste d'acquiescement silencieux, qui contient tout le consentement de l'être vivant à être sacrifié, et à devenir victime, sous les yeux – et sous l'écoute de ce silence – d'un public. Ce statut ambigu de la parole renvoie donc directement au destin originel de toute victime sacrificielle : la mort. A mesure que l'identité victimaire s'élargit aux définitions juridiques que l'on connaît, il reste que cette approbation tacite ou au contraire formulée, jusqu'aux discours de témoignage ou de revendication propre à la victime du procès, est une variable essentielle constituant en partie l'ambivalence de la position victimaire, dans ses implications politiques comme dans les représentations artistiques qui en sont faites. Qui parle ? Qui est le sujet du discours ? La victime peut-elle être un sujet, elle qui par définition existe à la voie passive ? Cette « nouvelle

¹⁴⁴ Voir ici aussi Giorgio Agamben, reprenant Foucault, définissant le dispositif comme attribut d'un pouvoir (Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Paris, Payot Rivages, 2012). D'autre part, on peut penser ici au documentaire de Raymond Depardon sorti en janvier 2018, Douze jours, qui filme des entretiens de malades psychiatriques face à un juge représentant l'État et censé donner son avis sur la détention des malades en établissement psychiatrique : dans ce film, le documentariste montre avant tout que ce dispositif de comparution fait intervenir l'univers judiciaire (voire carcéral) dans les traitements hospitaliers de la santé mentale, plaçant les malades dans une position similaire : celle de se défendre, par la parole, face à une instance juge de leur état de santé, leur niveau de dangerosité, la nécessité à les maintenir dans des institutions marginalisantes.

subjectivité politique » qui prend son essor a-t-elle créé une subjectivité identifiable et active dans le langage ? Deleuze, citant Bataille, caractérisait le langage de la victime comme « paradoxal » par essence :

Georges Bataille, dans un texte qui aurait dû frapper de nullité toutes les discussions sur les rapports du nazisme avec la littérature de Sade, explique que le langage de Sade est paradoxal parce qu'il est essentiellement celui d'une victime. Il n'y a que les victimes qui peuvent décrire les tortures, les bourreaux emploient nécessairement le langage hypocrite de l'ordre et du pouvoir établis.¹⁴⁵

Le constat sonne comme une évidence effectivement paradoxale : « *Il n'y a que les victimes qui peuvent décrire les tortures* ». Nous renvoyons alors au questionnement moral évoqué au début de cette partie : quelle serait en ce sens la légitimité et l'authenticité d'une mise en scène de la victime quand elle n'est pas soi ? Quels enjeux contient la mise en parole, la mise en jeu de ce type de parole, au théâtre, et comment la situation d'énonciation propre à la représentation théâtrale se trouve-t-elle entièrement reconfigurée par cet enjeu éthique ? Si l'expérience des camps donnera à ces questions une portée fondamentale et inédite au cours du XX^e siècle, comme nous le verrons dans notre prochain chapitre, plusieurs prémisses ont lieu dès le début de ce siècle. Le « commerce des regards »¹⁴⁶ autour de la victime en scène, que nous définissons ici à l'articulation des sens de la vue et de l'ouïe, y commence sa reconfiguration. Il s'intensifiera tout au long du siècle ; sa définition sera ici un outil essentiel pour parcourir les positionnements des différents artistes, auteurs, metteurs en scène, qui jalonnent notre étude.

¹⁴⁵ Gilles Deleuze, *Présentation de Sade-Masoch : le froid et le cruel*, Paris, Minuit, 1967. L'ensemble de ce texte, autour de l'opposition entre sadisme et masochisme, que nous n'avons pas l'espace de citer plus longuement ici, est extrêmement intéressant pour cette réflexion et ouvre un champ où le couple victime/bourreau prend de nouveaux aspects.

¹⁴⁶ Nous empruntons cette expression au titre de l'ouvrage de Marie-José Mondzain, *Le commerce des regards*, Paris, Seuil, 2003.

CAHIER ICONOGRAPHIQUE I



FIG.1 Sacrifice d'un porc en Grèce Antique, Epidromos, Ve siècle AEC, détail. Musée du Louvre, Paris.

Le porc est partagé avec les Dieux avant d'être partagé entre les hommes lors du banquet. Une partie de l'animal, même minime (les poils par exemple) est laissée en offrande aux Dieux.

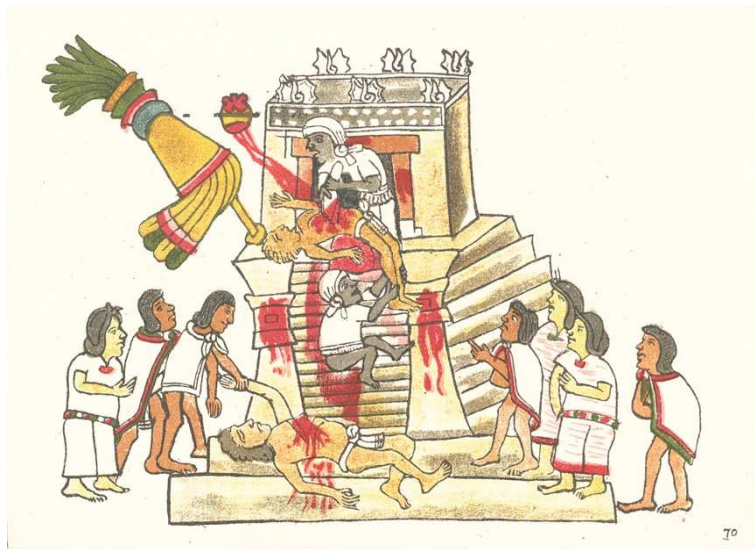


FIG. 2 Cérémonie sacrificielle aztèque (Codex Magliabechiano, f.70r), XVI^e siècle.



FIG.3 Repas anthropophage après le sacrifice (Codex Magliabechanopage, f 73r., XVI^e siècle)

« On sait que les victimes du sacrifice humain aztèque étaient très nombreuses. Il fut un temps, sans doute, où c'était surtout des esclaves, comme cela resta le cas chez les Mayas. Mais la forte expansion de l'empire aztèque fit que rapidement, ce furent les guerriers ennemis capturés qui fournirent l'immense majorité des victimes, suivis par les esclaves, les enfants, les condamnés à mort, des personnes anormales : albinos, nains, bossus, contrefaits, macrocéphales, tous sacrificiables d'office, des personnes libres ordinaires, volontaires (comme des prostituées ou des musiciens) ou non, des étrangers de passage et enfin, dans certains cas précis, des princesses de la cité ».

Michel Graulich, « Les victimes du sacrifice humain aztèque », *Civilisations*, 50 | 2002, 91-114.



FIG.4 Simone Peterzano, *Déposition de Croix*, vers 1572, huile sur ardoise, Musée des Beaux-Arts de Strasbourg.



FIG.5 Le Tintoret, *La Crucifixion du Christ*, 1565, Scuola Grande di San Rocco, Venise.



FIG.6 Albrecht Dürer, *La déploration du Christ*, huile sur panneau, vers 1500. Grande Pinacothèque de Munich.



FIG.7 Michel-Ange, *La Pietà*, Basilique Saint-Pierre, 1498



FIG. 8 Alexander Gardner, *Home of a rebel sharpshooter*, 1863
© Vu



FIG.9 Robert Capa, *Mort d'un soldat américain près de Cordoue, Espagne, 1936*, ©Magnum Photos.

Conclusion du chapitre I

Nous cherchions ici à établir une morphologie générale de la figure de la victime – le terme de « morphologie » désignant, selon le dictionnaire, « l'étude de la configuration et de la structure externe d'un être vivant »¹⁴⁷. À travers ce parcours historique, nous avons pu mettre en évidence que la configuration et la structure de la figure victimaire est multiple. Sa généalogie, transversale, relève des champs du religieux, du juridique, de la clinique. Un trait commun relie pourtant ces différentes acceptions : ce que suppose cette figure, c'est une instance spectatrice, qui la façonne, lui donne corps et consistance ; et le sujet de ce spectacle, c'est un corps autre que le mien que je vois dans sa souffrance, présente ou passée. S'il y a victime, il y a spectacle. L'iconographie que nous avons établie le montre : avant de devenir une subjectivité à part entière à l'époque contemporaine, la victime est un objet de représentation, partie intégrante des « économies morales » des sociétés. Nous empruntons ici le concept d'économie morale à la sociologie et à l'ethnologie ; Didier Fassin le définit comme

[...] Un système de normes et d'obligations, qui oriente les jugements et les actes d'une société, définit ce qui se fait et ce qui ne se fait pas. Plus que des règles économiques, ce sont des principes de bonne vie, de justice, de dignité, en somme de reconnaissance, pourrait-on dire en se référant à Axel Honneth.¹⁴⁸

La place du théâtre dans ces circuits de représentations de la victime, orienté par ce système normatif, reste à établir. Nous en avons donné ici un aperçu historique, depuis la philosophie et l'art dramatique de Grèce ancienne, où se posent les fondations théoriques et pratiques de ce rapport. Cet aperçu a permis d'entrevoir le rôle ambivalent que peut jouer le théâtre dans ces systèmes normatifs : tantôt avec, tantôt contre ces normes. Nous avons vu ensuite comment les dramaturgies classiques articulent les impératifs moraux aux dispositifs de regard de la souffrance et de la mise à mort offerts par la scène. À la fin du XIX^e siècle, l'avènement des démocraties en Europe fait advenir un régime de regard plus compassionnel, en même temps que l'image change de statut du fait des progrès techniques. Il est à présent indispensable, pour compléter ce parcours historique, d'analyser les ruptures amenées par la Seconde Guerre Mondiale, la Shoah, la distribution géopolitique des rapports de force et les mouvements politiques des années 1960-1970.

¹⁴⁷ Petit Larousse de la Langue française, 2003.

¹⁴⁸ Nous empruntons ce concept à la sociologie et à l'ethnologie anglo-saxonne ; voir Didier Fassin, « Les économies morales revisitées », *Annales. Histoire, sciences sociales*, 2009/6, 64^e année, p. 1277-1287.

CHAPITRE II.

UNE NOUVELLE SUBJECTIVITÉ POLITIQUE SUR LES SCÈNES EUROPÉENNES

1967-1977

Allez voir le mineur silicosé étouffer à chaque pas, le travailleur à la chaîne qui sort brisé de son usine, l'ouvrière du textile ou de la chimie le visage ou les mains rongés par les colorants et les acides, les poumons détruits ; regardez les ouvriers noirs qui crèvent de tuberculose à décharger les ordures. Regardez-les bien ! *Le jour vient où ils vont vous décharger leur fusil dans le ventre.* Car ils n'ont que faire de vos larmes pieuses et de vos bons sentiments. Ils ne demandent pas qu'on les plaigne ; ils se battent pour que ça change. Leurs amis sont ceux qui les aident à se battre, leurs ennemis ceux qui les maintiennent en esclavage.

Alain Geismar, *Pourquoi nous combattons. Déclaration des 20, 21 et 22 octobre 1970*, Paris, Maspéro, 1970.

Introduction

Les décennies 1960-1970 jouent un rôle clé dans la constitution du paradigme victimaire dont nous situons le point culminant entre 1990 et 2000. Le théâtre européen fait l'expérience d'une exigence nouvelle, qui l'oblige à repenser ses partages esthétiques et politiques. Vingt ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale, les victimes de la guerre commencent à *prendre corps*, à travers l'exercice de la justice. L'espace de représentation qui s'ouvre alors est inédit. Les guerres d'indépendance dans les ex-colonies européennes, la violence militaire déployée au Vietnam, complètent cette montée en puissance de la figure victimaire. Au cœur de l'effervescence politique et activiste de la période, la victime émerge comme catégorie sociojuridique à part entière, dans les textes législatifs, dans des mouvements associatifs. Le contexte est celui d'un renouvellement profond des consciences européennes, prises entre la

libération de la parole autour des camps et les tensions idéologiques de ces années de guerres et de contestations, du Vietnam au Kremlin en passant par le Mai 68 français.

Ces remous dans la culture politique occidentale, qui imprègnent en profondeur le monde du théâtre, créent sur les scènes de nouvelles façons de montrer la violence et ses effets sur les vies, des déplacements des positions d'énonciation, de regard, de représentation. Faire retour sur cette période historique fondamentale se présente donc comme un exercice lui-même historicisé : il s'agira d'y trouver certaines sources de ce que l'on observera ensuite chez les principaux artistes de notre corpus, qui entrent dans la dernière décennie du XX^e siècle chargés de l'expérience de cette génération précédente¹⁴⁹.

1967, année zéro ?

L'historienne du théâtre Marie-Ange Rauch constate que la période qui entoure les événements de mai 1968 « *reste, dans le milieu théâtral, souvent perçue comme un épisode malheureux dans le théâtre contemporain* », même si on la présente souvent comme un « *bouleversement nécessaire* », sur le plan des ruptures institutionnelles qu'elle fait advenir¹⁵⁰. Selon elle, l'année 1968 a été trop rapidement considérée comme une date butoir, un repère incontournable dans l'histoire du théâtre français, alors que la plupart des ruptures formelles et esthétiques qui marquent la période ont commencé dans les années précédentes, et leurs conséquences se prolongent bien au-delà de la crise de mai en tant que telle¹⁵¹. Ainsi, Olivier Neveux fait de 1966 une année essentielle dans le développement du théâtre militant en France¹⁵². Dans notre chronologie, c'est plutôt l'année 1967 qui pourrait faire office d'année

¹⁴⁹ Voir Félix Guattari, *Les années d'Hiver, 1980-1985*, Paris, Bernard Barault, 1986 (réed. Les Prairies Ordinaires, 2009). Voir aussi un article de Frédéric Maurin paru en 2012, qui fait état de la référence permanente à ces années-là chez les artistes de danse, de théâtre, de performance comme chez les plasticiens des années 1990-2000 : Frédéric Maurin, « Sous les cendres, les braises : actualité et usage des années 1960-1970 », in *Théâtre/Public* n°203, Théâtre de Gennevilliers, 2012, p.17-25.

¹⁵⁰ Marie-Ange Rauch, *Le théâtre en France en 1968, crise d'une histoire, histoire d'une crise*, Paris, Éditions de l'Amandier, 2008, p. 15.

¹⁵¹ A l'autre bout de cette périodisation, la « période » 1968 se propage bien au-delà de cette année même, et Bernard Dort écrivait d'ailleurs en 1979, onze ans après Mai, que malgré un effet « feu de paille », le bouleversement est profond : « *Nous le savons bien, il y a eu 1968, la « prise de l'Odéon », le Living Theater, la contestation de toutes les formes établies et même de tout spectacle (du théâtre à la « société du spectacle»), la volonté de substituer la fête, ici et maintenant, au théâtre comme représentation de notre situation dans le monde, passée, présente ou future... Certes, ce ne fut qu'un feu de paille. Mais le bouleversement est plus profond qu'on ne l'imaginait. Il remonte à bien avant 1968 et se prolonge bien après. Nous n'avons pas fini de le vivre* » in Bernard Dort, *Théâtres en jeu, 1970-1978 « Sur la corde raide »*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p.9.

¹⁵² Voir Olivier Neveux, *Théâtres en lutte. Le théâtre militant en France des années 1970 à aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2007.

zéro, et ce plusieurs égards. Le 26 mars 1967, lors du symposium international de la revue *Judaism* tenue à New-York, Elie Wiesel, écrivain américain d'origine roumaine ayant survécu à sa déportation en 1944 à Buchenwald, s'exclame : « *Pourquoi est-il admis que nous pensions à l'Holocauste avec honte ?* »¹⁵³. C'est là, selon l'historien Jean-Michel Chaumont, un tournant capital dans un processus qu'il nomme la « glorification des victimes » dans la communauté juive, amorcé à partir de cette même année :

C'est là le renversement opéré en 1967 : la honte d'être victime est retournée contre le monde qui l'inflige, et la tare de jadis est activement transformée en un emblème fièrement arboré. Du coup, le souci de s'identifier au modèle dominant disparaît et fait place à la revendication de la singularité.¹⁵⁴

Et, citant la chercheuse québécoise Lise Noël dans son essai sur l'histoire du concept d'intolérance, l'historien précise la nature de ce renversement par le fait qu'il s'agit d'un ébranlement de la logique même de la domination :

Le dominé semble alors fier de ce qu'il *est*. [...] Ayant constaté les failles de l'ordre établi, c'est sa propre différence que la victime sera alors encline à proposer comme plus conforme à un type idéal d'humanité. Tout à l'exaltation de la découverte de sa nouvelle identité, elle se trouvera des vertus qui auront souvent pour caractéristique d'être à l'opposé de ce que représente l'opresseur.¹⁵⁵

Jean-Michel Chaumont et Lise Noël nomment ici un tournant central dans la conception que le monde occidental se fait de la victime, que l'on peut mettre en parallèle avec la chronologie établie par Didier Fassin sur le plan des évolutions de la psychiatrie clinique. À partir de 1967 une inversion s'opère en effet dans les processus mémoriels vis-à-vis de la Shoah, au sein de la communauté juive (« *la honte d'être victime est retournée contre le monde qui l'inflige* »). Une série d'événements mondiaux, qui appartiennent aussi bien à l'histoire géopolitique qu'à l'histoire culturelle, amplifie ce mouvement. Didier Fassin identifie la guerre du Vietnam (1963-1975) comme le conflit international qui ouvre la voie au Post-Traumatic

¹⁵³ Jean-Michel Chaumont, *La concurrence des victimes. Identité, génocide, reconnaissance*, Paris, La Découverte, 1997, p. 20.

¹⁵⁴ Un peu plus loin, l'auteur continue la chronologie en marquant un renforcement de ce phénomène avec les procès Barbie de 1987 et la notion de crime contre l'humanité. « *L'innocence, qui était une tare – au sens où on dit de l'idiot du village qu'il est innocent – est devenue un atout. Il faudra revenir sur cette préférence surprenante mais désormais indéniable : il y a maintenant plus de prestige pour la victime que pour le héros, pour le patient que pour l'agent* ». C'est précisément ce phénomène qui donne lieu, pour Jean-Michel Chaumont, à la « concurrence » entre les victimes, rompant avec le registre de la solidarité entre les groupes de dominés.

¹⁵⁵ *Ibid.*

Stress Disorder par la psychiatrie nord-américaine¹⁵⁶ et conduit à un élargissement sans précédent de la « condition de victime » :

Les anciens combattants de la guerre du Vietnam ont joué un rôle essentiel dans ce processus, en cherchant à faire valoir leurs droits à une réparation pour les dommages psychiques subis. Fait remarquable, ils ont pu obtenir que leur traumatisme soit reconnu non seulement lorsqu'ils avaient été victimes de violences, notamment en ce qui concerne les prisonniers de guerre, *mais aussi quand ils en avaient été les témoins, voire les auteurs*. Que les trois positions possibles occupées par les soldats sur la scène de la violence (celui qui la subit, celui qui y assiste et celui qui la commet) soient ainsi associées dans le même diagnostic, ouvrant droit au minimum à des soins et à une certaine compréhension, voire dans certains cas au maximum à une indemnisation et des réductions de peine, souligne le retournement de valeurs qui s'est produit : *non seulement le traumatisé est reconnu pour l'épreuve qu'il a traversée, mais la clinique permet également d'intégrer les militaires responsables de crimes dans une même communauté de malheur que leurs victimes*.¹⁵⁷

La rupture qui se joue là ne concerne donc pas uniquement l'histoire de la mémoire de la Shoah, ni exclusivement celle du conflit israélo-palestinien. Elle recoupe une série d'événements marquants qui reconfigurent les croisements entre les espaces politiques (aussi bien sur le plan des relations géopolitiques que sur celui des luttes militantes) et les espaces émotionnels qui s'ouvrent au cœur des institutions socio-politiques européennes.

Ces mouvements doivent être mis en relation avec des créations théâtrales qui marquent profondément le théâtre européen et s'échelonnent au cours de la même période, proposant de nouveaux systèmes de représentation des victimes. Alors qu'en 1963 Hannah Arendt publie *Eichmann à Jérusalem, rapport sur la banalité du mal*, son essai polémique sur le procès d'Eichmann qu'elle a suivi quelques années plus tôt¹⁵⁸, l'auteur et metteur en scène allemand Peter Weiss crée en octobre 1965 *L'Instruction*, jouée simultanément dans quatorze théâtres d'Allemagne de l'Est et de l'Ouest. Cette pièce majeure qui reprend les procès de Francfort qui avaient eu lieu la même année en Allemagne, est importante tant par son sujet que par sa forme, sur laquelle nous reviendrons ici¹⁵⁹. En 1962, en Pologne, Grotowski met en scène *Akropolis*, réinterprétant un classique de la littérature polonaise des années 1920 en plongeant acteurs et

¹⁵⁶ Officiellement classifié en 1980 comme une maladie mentale, le « PTSD », habituellement traduit en français par « syndrome de stress post-traumatique » bouleverse radicalement la conception de la victime puisqu'il ne concerne pas un état pathologique, mais un état « normal » (en réaction à un événement « anormal »).

¹⁵⁷ Didier Fassin, « De l'invention du traumatisme à la reconnaissance des victimes : genèse et transformation d'une condition morale », *Vingtème siècle*, Revue d'Histoire, 2013, n°123, p. 161-171. C'est nous qui soulignons.

¹⁵⁸ Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem, rapport sur la banalité du mal* (1966), traduit de l'anglais par Anne Guérin, Paris, Folio-Gallimard.

¹⁵⁹ Peter Weiss, *L'Instruction* (1965), traduit de l'allemand par Jean Baudrillard, Paris, L'Arche, 2000.

spectateurs dans l'univers concentrationnaire. En 1966, Weiss publie ses « Notes sur le théâtre documentaire », en introduction à une pièce consacrée à la guerre du Vietnam¹⁶⁰. En France, la même année, la pièce de Genet *Les Paravents* fait scandale à l'Odéon pour ce qu'elle aborde de l'histoire coloniale en Algérie, tandis qu'en 1967, ont lieu pour la première fois les représentations d'*Une saison au Congo*, d'Aimé Césaire. Toujours en 1967, André Benedetto et Armand Gatti publient et mettent en scène chacun une pièce portant aussi sur la guerre du Vietnam et la façon de représenter le conflit et ses victimes¹⁶¹. En Grande-Bretagne, où la censure est officiellement abolie en 1968, Edward Bond crée le scandale avec *Sauvés* (1965), et *Early morning* (1967), établissant dans les mêmes années sa théorie de l'*aggro-effect* qui propose un nouvel effet esthétique et émotif lié au « choc » et affirme la nécessité d'actualiser les formes de la catharsis, dans un contexte post-Auschwitz et post-Hiroshima.

Ces œuvres nous intéressent dans la mesure où elles reflètent le bouleversement de la sensibilité politique occidentale qui est en cours, mais restent ancrées dans une séquence historique où la capacité de l'art à susciter l'action et le changement sur le monde social ne fait pas encore l'objet de la désillusion qui arrivera par la suite. Elles sont prises dans la continuité des conceptions matérialistes des années 1920 et 1930. Il nous semble que l'étude d'une partie de ces spectacles, produits par des artistes proches temporellement des événements traumatiques de la Seconde Guerre mondiale et profondément influencés par des modèles positifs de lutte et d'action politique, peut éclairer en profondeur les apories dans lesquelles se trouvera la génération de metteurs en scène qui leur fait suite, prise dans les mêmes types de questionnements, mais expérimentera la sensation d'avoir perdu les moyens artistiques et politiques qui permettaient d'y faire face.

¹⁶⁰ Peter Weiss, « Notes sur le théâtre documentaire », in *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs ainsi que la volonté des États-Unis d'Amérique d'anéantir les fondements de la révolution*, traduit de l'allemand par Jean Baudrillard, Paris, Seuil, 1968, p. 7-15.

¹⁶¹ André Benedetto, *Napalm : Essence solidifiée à l'aide de palmitate de sodium, pièce en 33 tableaux*, Pierre Jean Oswald Éditeur, Paris, 1967 ; Armand Gatti, *V comme Vietnam*, Éditions du Seuil, Paris, 1967.

1. Au bout du représentable : affects du regard dans l'ère de l'après-Auschwitz

1.1 L'expérience des camps et les limites éthiques de la représentation

On peut suivre avec Jean Améry, le résistant autrichien déporté avec Primo Levi, comme lui survivant et comme lui suicidé après avoir livré son témoignage, comment la mise en scène du bourreau engage la destruction de la représentation d'autrui : « dans l'univers de la torture, écrit-il, l'homme n'existe que du fait qu'il brise l'autre et qu'il peut contempler sa ruine ». Dans cette ruine, le bourreau réalise son expansion dans le corps d'autrui, et a éteint ce qui était l'esprit de l'Autre. *La victime n'a plus aucun espace de représentation, tandis que son bourreau n'a pas d'autre représentation que celle de soi dans l'accomplissement et dans le comblement de cette abolition d'espace, dans le recueillement autour de son autoréalisation meurtrière.* Ainsi, la « représentation » SS n'est pour finir plus rien de l'ordre de la représentation : elle tient exactement dans un œil écrasé et retourné en soi comme dans une orbite vide.

Jean-Luc Nancy¹⁶²

Ces mots de Jean-Luc Nancy, dans un article important sur la question de la représentation des camps de la mort, pourraient contenir un début de réponse à la question posée aux artistes par Harun Farocki à la suite de la Seconde guerre mondiale : « *Comment montrer les victimes ?* »¹⁶³ On pourrait répondre, avec Jean-Luc Nancy, par une autre question : comment, déjà, surtout, *regarder* les victimes ? La métaphore est puissante : après l'expérience des camps, l'œil européen est comme « écrasé ». Le regard sur la souffrance d'autrui comporte une dimension nécessairement morale ; et l'enjeu est collectif, politique, dépasse les limites du privé. Le bouleversement consécutif à la Seconde guerre Mondiale et à la découverte de la Shoah marque une étape majeure dans la conception que la société européenne se fait des victimes (souvent caractérisées au pluriel suite à cet événement historique et à certains qui le suivront, pour rappeler la dimension massive des massacres), et dans les conditions de leur représentation.

¹⁶² Jean-Luc Nancy (dir.), *L'Art et la mémoire des camps. Représenter/Exterminer*, Le Genre Humain, Paris, 2001/1, p.17. C'est nous qui soulignons.

¹⁶³ Harun Farocki, « Comment montrer les victimes ? », art.cit.

La question jaillit dès 1945. C'est le temps de la stupeur face à la découverte de la réalité des camps de concentration et du génocide nazi. Cette découverte se fait, à l'Ouest par des photographies publiées dans certains journaux, dont la vision même est une expérience traumatique, constituant une « épiphanie négative » comme le raconte par exemple Susan Sontag :

Les photographies produisent un choc dans la mesure où elles montrent du jamais vu. Malheureusement, la barre ne cesse d'être relevée, en partie à cause de la prolifération même de ces images de l'horreur. La première rencontre que l'on fait de l'inventaire photographique de l'horreur absolue est comme une révélation, le prototype moderne de la révélation : une épiphanie négative. Ce furent, pour moi, les photographies de Bergen-Belsen et de Dachau que je découvris par hasard chez un libraire de Santa Monica en juillet 1945¹⁶⁴.

Ces « images de l'horreur », montrant des victimes « absolues » sont associées à un « choc ». Leur contemplation donne lieu à quelque chose de l'ordre d'une *révélation*, en suivant Susan Sontag, évoquant par la technique propre au développement de la pellicule photographique la puissance de dévoilement et de documentation qu'elles recèlent. Que faire de cette révélation, une fois qu'elle a eu lieu ? Comment, après avoir subi ce type de *choc* émotif, continuer à produire des œuvres, des textes et des images prenant comme sujet les victimes ? Dans quel cadre moral inscrire leur représentation et leur réception ?

La publication de ces images n'ouvre cependant pas sur une prise de conscience immédiate de l'ampleur meurtrière de la Solution Finale, ni sur une reconnaissance de toutes ses victimes. L'historiographie récente s'accorde sur le fait que la mémoire collective de la Shoah se construit en plusieurs temps, et connaît un véritable tournant au cours des années 1960 : d'abord avec le procès d'Eichmann à Jérusalem en 1961, puis surtout en 1967, comme nous l'avons évoqué en s'appuyant sur l'historiographie établie notamment par Jean-Michel Chaumont¹⁶⁵. Au retour des camps, pour reprendre un témoignage de Simone Veil, « *personne ne comprenait ce que nous avons vécu. Nous gênions, comme si nous arrivions d'une autre planète. Nous avons besoin de parler et même de témoigner. Mais personne n'avait envie de nous entendre* ». Contrairement aux résistants, « *nous n'étions que des victimes, non des héros.* »¹⁶⁶ La parole des survivants est frappée du sceau de la suspicion, qui se superpose à

¹⁶⁴ Susan Sontag, *Sur la photographie* (1977), trad. Philippe Blanchard, Paris, Christian Bourgois, rééd 2008, p.16-17.

¹⁶⁵ Jean-Michel Chaumont, *op.cit*, p. 27.

¹⁶⁶ *Ibid*, p. 34.

celui de l'incompréhensible. Si des déportés reviennent vivants des camps de la mort, pour l'opinion publique de l'après-guerre, soit ils mentent, soit ils ont « profité du système ». Dans la mentalité de l'époque, l'expérience de pure victime ne vaut rien, est synonyme de passivité, de laisser-faire. Il s'agit là d'un lieu commun de la littérature sur la Shoah, mais aussi plus généralement de la littérature sur les événements traumatiques. Culpabilisation stigmatisante, refus de laisser les survivants parler, témoignage, discriminations diverses ; ce qui, selon Simone Weil, est aussi largement venu de la communauté juive elle-même à l'égard des survivants de la Shoah.

Le débat autour de la représentation des victimes de l'Holocauste donne au théâtre une responsabilité nouvelle. Tout au long de cette seconde moitié du XX^e siècle, le phénomène de légitimation et de reconnaissance des victimes en tant que victimes va de pair avec des remises en causes extrêmement puissantes du statut et de la possibilité même de la représentation esthétique. Il faut pointer ici la constitution d'un nœud contradictoire pour bien comprendre l'une des problématiques centrales du rapport du théâtre au paradigme victimaire. Le crédit accordé progressivement à la parole de la victime fonde sa légitimité sur le fait qu'il s'oppose à une parole issue d'une fiction ou d'une création artistique. Telle qu'elle se constitue alors, la parole victimaire tire sa puissance du fait qu'elle est prononcée par des victimes *réelles*, attestant par leur témoignage de leur qualité de victime d'une manière incontestable qui leur confère une authenticité immédiate, au même titre que le pouvoir de *révélation* que Susan Sontag accordait aux photographies des camps, surpassant toute tentative de mise en forme, de mise en récit ou de représentation distanciée. L'expérience des camps confère à la parole du survivant une forme de vérité *absolue*. C'est bien en vertu cette « garantie de réel » apportée par la réalité de son expérience, que la victime, sous les traits du témoin, est convoquée pour attester d'une violence. Cette figure se présente donc comme un fragment prélevé « à la source même » du réel, représentant le réel.

De nouvelles subjectivités politiques émergent ainsi, à partir de la fin des années 1960 : déporté, survivant, sont autant de reflets de l'identité victimaire à proprement parler, puisque cette figure parle au nom des victimes « absolues », qui ne sont plus là pour témoigner car elles ont été exterminées. La figure du *témoin* apparaît comme la seule capable de porter cette réalité des faits¹⁶⁷ : « *Des faits tellement réels que plus rien, en comparaison, n'est vrai* », écrit Giorgio

¹⁶⁷ L'étymologie du mot « témoin » vient du grec « martyr ». Les premiers Pères de l'Eglise en tirèrent le terme *martyrium* pour désigner la mort des chrétiens persécutés, qui témoignaient par là de leur foi. La doctrine du martyre, rappelle Agamben, est née pour « justifier le scandale d'une mort insensée », puisqu'il n'y avait aucun

Agamben pour nommer ce qu'il appelle « l'aporie d'Auschwitz »¹⁶⁸, qu'il situe sur ce fil intermédiaire du témoignage, dont la nécessité naît de l'impossibilité pour les autres (les victimes absolues, c'est-à-dire, celles et ceux qui sont morts dans les camps) de témoigner, et crée de « l'intémoignable » en même temps que la nécessité de témoigner :

Le témoin témoigne en principe pour la vérité et pour la justice, lesquelles donnent à ses paroles leur consistance, leur plénitude. Or le témoignage vaut ici essentiellement pour ce qui lui manque ; il porte en son cœur cet « intémoignable » qui prive les rescapés de toute autorité. Les « vrais » témoins, les « témoins intégraux », sont ceux qui n'ont pas témoigné, et n'auraient pu le faire. [...] Qui se charge de témoigner pour eux sait qu'il devra témoigner de l'impossibilité de témoigner. Voilà qui altère irrémédiablement la valeur du témoignage, et oblige à chercher son sens dans une zone inattendue.¹⁶⁹

Agamben se réfère ici de façon très explicite à l'interdit qui avait été formulé par Maurice Blanchot à la suite de Théodore Adorno : « *Tout ce qui touche à Auschwitz demande l'angoisse et le silence* »¹⁷⁰. Un silence qui, en réalité, ne touche précisément pas les déportés qui ont eux-mêmes « touché » Auschwitz dans leur expérience réelle : il s'agit du silence de tous ceux qui *n'ont pas été victimes*, c'est-à-dire, qui n'ont pas vécu et éprouvé directement l'expérience des camps. La parole des survivants demande au contraire, selon cette tradition d'interprétation, un respect et une primauté absolue ; parole-témoignage qui s'apparente, selon les termes même d'Adorno, à un « cri » et non plus à un langage articulé, ordonné en un sens, qui suivrait les règles syntaxiques : « *La sempiternelle souffrance a autant de droit à l'expression que le torturé celui de hurler ; c'est pourquoi il pourrait bien avoir été faux d'affirmer qu'après Auschwitz, il n'est plus possible d'écrire des poèmes.* »¹⁷¹ écrit Adorno en revenant sur la théorie qu'il avait lui-même formulée, comparant ainsi le témoignage à un hurlement qu'il serait inhumain d'empêcher, au même titre que celui qui s'échappe très

sens à périr en professant la foi devant des persécuteurs et des bourreaux qui n'y comprenaient rien, à périr sans avoir péché de nulle manière, ce qui peut, d'une certaine manière, se rapprocher de ce qui s'est passé dans les camps. Victime qui a survécu à son propre sacrifice, le *témoin* est la figure parlante de la victime sacrificielle ou expiatoire. Nous revenons sur cette figure dans notre chapitre 8.

¹⁶⁸ Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, traduit de l'italien par Pierre Alferi, Paris, Payot Rivages Poche, 1998.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 37

¹⁷⁰ Maurice Blanchot cité par Philippe Mesnard, in *Témoignage en résistance*, Paris, Stock, 2007. Voir aussi Théodore Adorno, *Dialectique Négative* (1966), traduction collective du Collège de Philosophie, Paris, Payot-Rivages, 2003.

¹⁷¹ Théodore Adorno, *Dialectique négative.*, *op.cit.* La fameuse phrase d'Adorno selon laquelle « écrire un poème après Auschwitz est barbare » est issu d'un article écrit en 1949, « Critique de la culture et de la société », repris et publié dans le recueil *Prismes* (1955), Payot, Paris, 1975 pour la traduction française. Précisons aussi qu'il sera intéressant pour nous de garder à l'esprit ce motif du *hurlement* de la victime, par opposition à la possibilité d'articuler un discours construit.

concrètement de la gorge du condamné à mort. La victime hurle et il est du devoir moral de ceux qui ne sont pas elles de laisser s'échapper ce cri de douleur, c'est-à-dire, de l'offrir à un ensemble de regards silencieux et – potentiellement – compatissants¹⁷². Giorgio Agamben, dans un sens, associe aussi le témoignage à un « langage-autre », point d'origine de toute écriture mais se situant en-dehors de l'écriture même, de toute création littéraire : « *non-langue* », « *SON* » :

Peut-être toute parole, toute écriture naît-elle, en ce sens, comme témoignage. Pour cette raison même, ce dont elle témoigne ne peut être déjà langue, déjà écriture : ce ne peut être qu'un intémoigné. Et c'est bien là le son qui nous parvient de la lacune, la non-langue qui se parle seul, de laquelle répond la langue dans laquelle naît la langue¹⁷³.

La discussion de philosophie esthétique et morale autour de cet interdit, qui se poursuit ensuite tout au long du siècle, se retrouve dans de très nombreux textes. Ces questionnements cruciaux adressés à l'acte même de la représentation, dans la période que l'on a appelée « l'après-Auschwitz »¹⁷⁴, dépassent la pensée de la Shoah. Les procédés de jeu, d'écriture, d'interprétation, ou sur les composantes affectives et morales de la réception, en sont irrémédiablement marqués. Le philosophe Jean-Luc Nancy défend, au même titre qu'Agamben¹⁷⁵, la nécessité de dépasser l'interdit de représentation que nous évoquons plus haut, de la réinvestir positivement, dans le sens où l'entreprise nazie avait cherché à « écraser » définitivement toute possibilité de représentation. Nancy affirme avec vigueur la nécessité pour ce qu'il nomme le « destin occidental » de penser et d'autoriser la représentation artistique de la Shoah :

Ce qu'il s'agit d'entendre, et ce sur quoi il nous faut revenir, ce n'est pas exactement l'horreur ou la sainteté dont on pense que la représentation ne saurait y toucher ; c'est plus précisément ceci, que

¹⁷² Maurice Blanchot, parmi d'autres, évoque lui aussi l'impossibilité de retrouver après 1945 ce « langage autre » qui était celui du « récit-fiction », ou de la poésie : « *A quelque date qu'il puisse être écrit, tout récit désormais sera d'avant Auschwitz. (...) A partir de là, il se pourrait que toute narration, voire toute poésie, aient perdu l'assise sur laquelle s'élèverait un langage autre, par l'extinction de ce bonheur de parler qui s'attend dans le plus médiocre silence* ». Maurice Blanchot, *Le Ressassement éternel*, Paris, Minuit, 1983, p. 98.

¹⁷³ Giorgio Agamben, *op.cit.*, p. 38.

¹⁷⁴ Cette expression provient de l'ouvrage de Philippe Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, Paris, Christian Bourgeois, 2004.

¹⁷⁵ Nous avons déjà évoqué l'ouvrage de Giorgio Agamben, paru en 1998, *Ce qui reste d'Auschwitz*, où l'auteur prend position contre l'impératif moral qui consiste à organiser un silence indépassable autour de la Shoah ; le philosophe italien travaille à tout ce qui, dans l'expérience des camps et des récits qui en ont été faits par leurs rescapés, peut déconstruire notre appréhension traditionnelle du *vrai* et du *faux*, voire même des catégories de l'humain et du non-humain, de ce qui relève du jugement, de la véracité d'un propos ou d'un témoignage, et de la garantie qu'on attache aux témoins, aussi bien dans le système judiciaire qu'en-dehors de ce contexte.

l'effectivité des camps aura tout d'abord consisté dans l'écrasement de la représentation elle-même, ou de la possibilité représentative, de sorte que cela, en effet, ou bien n'est plus à représenter en aucune façon, ou bien met la représentation à l'épreuve d'elle-même : comment faire venir à la présence ce qui n'est plus de l'ordre de la présence ?¹⁷⁶

L'histoire de la représentation en Occident, analysée par Nancy à partir du double exemple du théâtre et du procès, se « tord », se « déchire » même sur la dualité entre absence et présence, entre une subjectivité (un « phénomène ») et une chose en soi (la « présence réelle »). Le nazisme a largement réutilisé cette conception de la représentation, pour justifier l'extermination par la primauté de la « présence réelle », qui commande à ses bourreaux de *supporter une vision intolérable* :

A l'extrémité du crime contre l'humanité, il faut apprendre à discerner non seulement la persécution et la liquidation pour motif ethnique, religieux, etc, mais aussi par motif de représentation d'une atteinte à une présence authentique : je t'extermine parce que tu infectes le corps et la face de l'humanité, parce que tu la représentes vidée, saignée de sa présence. Que le nazi se donne à lui-même le spectacle terrible de cet anéantissement et qu'ainsi il mette un comble à sa surreprésentation déjà gorgée d'elle-même, c'est l'objet par exemple du terrible discours d'Himmler en 1943, remarquable en chaque point : les chiffres successifs ouvrent une perspective d'accroissement sans fin du nombre de victimes ; la précision sur les cadavres « l'un à côté de l'autre » indique bien la vision et le caractère insoutenable qu'il s'agit, précisément, de soutenir. (...) L'accomplissement du devoir passe par la vision de l'intolérable. (...) Himmler fait ici partager à son état-major cette représentation de soi en tant que capable de cet héroïsme, dont le signe, mais aussi l'enjeu réel est le spectacle qui devrait fermer l'œil et soulever le cœur. Ce que les SS doivent voir, c'est l'acier de leur propre regard.¹⁷⁷

Le regard du bourreau est un « regard d'acier », qui annule l'existence de l'Autre dans son activité même de regard : le « spectacle » de la déportation et du meurtre des Juifs dans les camps « devrait fermer l'œil et soulever le cœur ». Le corps du spectateur, qui coïncide avec celui du bourreau, est directement impliqué. Jean-Luc Nancy en déduit qu'il en résulte une évacuation totale de tout espace de représentation, fictionnel ou pas, de la victime : il faudrait cependant ajouter que ce que le nazisme tente de représenter, c'est le corps victorieux du bourreau-spectateur, spectateur-bourreau, que le le fait même de pouvoir supporter un spectacle insupportable rend bourreau. Dans le même ouvrage, le philosophe Patrice Loraux augmente d'un cran l'identité de ce type de spectateur : selon lui, ce phénomène d'« anesthésie », d'« ablation de la part sensible » de l'humain face au spectacle de la victime des nazis n'aurait pas touché les seuls SS, mais, par extension, tous les contemporains de l'entreprise nazie,

¹⁷⁶ Jean-Luc Nancy, *L'Art et la mémoire des camps. Représenter/Exterminer*, op.cit.

¹⁷⁷ *Ibid*, p. 16-17.

« *peuples témoins qui ne réagissent pas* » y compris, qui ont pu malgré tout *voir et continuer à voir* après, qui ont donc, dans une certaine mesure, converti leur propre regard en ce regard d'acier, même sans le vouloir :

Les difficultés de la représentation, cela veut dire : quelle figuration ? C'est une chose difficile : l'anesthésie, c'est-à-dire un certain type de suspension du sentir, du sentir en commun, du sentir partagé, irradié et se propage dans toutes les directions ; vers les agents, directs et secondaires, subalternes, disons, de la disparition, vers les victimes et familles, les spectateurs qui assistent, les peuples au sein desquels se sont perpétrés les crimes, les peuples témoins qui ne réagissent pas. Par conséquent, l'ablation de la part ultrasensible n'est pas unidimensionnelle.¹⁷⁸

Un peu plus loin dans son article, de la même façon que Jean-Luc Nancy à propos des victimes du nazisme mais en l'appliquant à d'autres génocides du XX^e siècle, Patrice Loraux pointe l'immense problème éthique que pose l'acte même de regarder, de supporter le spectacle de la mise à mort. Le problème de l'insupportable ne se situe pas tant dans l'acte même (violent, meurtrier, commis dans un cadre public voire institué, qui transforme un être humain en victime d'un autre) que dans la capacité de l'humain à y assister, en tant que spectateur, sans que la capacité à ressentir ne suffise à empêcher qu'un tel acte soit commis, sans que ce franchissement de la limite morale du visible n'empêche le crime d'avoir lieu :

J'appelle insupportable, dans ce contexte, la capacité de pouvoir assister *sans broncher* à la déliaison radicale du rapport à l'autre où l'autre est en même temps extirpé dans sa souche : non seulement sa vie est anéantie, mais la souche et son « inscriptibilité » dans un symbolique, cela est extirpé, ce qui produit immédiatement, en retour, sur l'agent d'exécution une pétrification de l'affectivité. Je rappellerai un scénario exemplaire, dans sa forme la plus brute : les disparus argentins ne sont pas seulement des disparus, il y a eu des mises en scène de leur mise hors monde. Ces mises en scène sont de la représentation. La représentation est la suivante : on emmène ces gens, qui sont destinés à disparaître, en hélicoptère, on les lâche au-dessus de la mer, avec les pieds lestés d'une pierre. Et c'est là que se joue l'insupportable : est-ce qu'un œil d'homme est capable de supporter ou de ne pas supporter le moment de l'impact, où le corps disparaît radicalement dans l'eau ? Si on a supporté cela, je propose l'axiome suivant : il se produit une pétrification de l'affectivité qui, tout en sachant ce qu'elle fait, très efficacement, très activement, n'est plus en état de ressentir.¹⁷⁹

Le système génocidaire comporte donc un véritable exercice de la représentation, en son cœur. Plus : il implique une forme de « mise en scène », ce qui adresse une question fondamentale au théâtre lui-même, à la relation qu'il instaure entre acteur, spectateur et metteur

¹⁷⁸ Patrice Loraux, « Les Disparus », *op.cit.*, p. 41-57.

¹⁷⁹ *Ibid.*

en scène, puisque cette relation est elle aussi, avant tout, un rapport de regard. Dans ces conditions, envisagé dans le cadre d'une représentation théâtrale, l'acte de projeter des êtres humains dans la mer sous un regard qui accepte « sans broncher » ce geste et ce spectacle, devient problématique. Après l'effroyable « réalité » qu'ont pris ces actes « mis en scène » au cours de l'histoire, à quel titre peut-on légitimer, même au théâtre, le fait de porter un regard sur le spectacle de la souffrance, qui n'appelle pas immédiatement un acte de résistance et ne remette pas en cause cette « inactivité » du spectateur ? Le spectateur qui ne bronche effectivement pas ne pourrait-il pas lui aussi être associé à ce phénomène de « pétrification de l'affectivité » comme l'évoque Patrice Loraux à propos des opérateurs du régime dictatorial ? On touche ici au cœur de la question de l'*irreprésentable*, concept déconstruit plus loin dans le même ouvrage par Jacques Rancière, en ce qu'il interdit toute possibilité de penser la Shoah collectivement¹⁸⁰. C'est précisément sur une nouvelle éthique du spectateur que Rancière construit sa pensée esthétique, sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir ici, et qui propose de percevoir l'activité spectatrice comme une « action » et non comme une passivité aliénante¹⁸¹.

1.2 L'émergence du sujet et la critique du spectacle

Cette réflexion autour de l'activité spectatrice tire ses propres racines dans la fin des années 1960. 1967 est en effet aussi l'année où paraît *La Société du Spectacle*, dans lequel Guy Debord produit une critique radicale de la fonction « spectatrice », qu'il assimile à une passivité proche du sommeil et inactive par excellence, laissant s'élaborer la logique capitaliste de « séparation » entre le monde social et le pouvoir économique-politique et contribuant à une forme de déclin de la société occidentale dans ses grands principes de relations humaines¹⁸².

¹⁸⁰ Jacques Rancière, « S'il y a de l'irreprésentable », *op.cit.*, p. 81-102. Sur le lien entre la notion d'irreprésentable et le travail de certains artistes de théâtre et de performance contemporains, on peut se reporter à la thèse en Arts de la Scène de M. Jung Meongwok, *Les dispositifs corporels sur la scène contemporaine traitant de l'irreprésentable*, sous la direction de Christine Page, Université Rennes 2, 2017.

¹⁸¹ C'est même là que commence, dans la pensée de Rancière, le « partage du sensible » sur lequel construire une nouvelle politique de l'art : « L'émancipation commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination. Elle commence quand on comprend que regarder est aussi une action. [...] Le spectateur aussi agit. [...] C'est au spectateur de faire des images des images actives, en les sortants de la relation passive qu'implique le spectacle pour les prolonger dans son imaginaire. Des images d'action nous montrent que le simple fait de regarder des images est une mauvaise chose, car le réel n'est jamais entièrement soluble dans le visible. » (Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008).

¹⁸² « Dans le monde réellement renversé, le vrai est un moment du faux » (Guy Debord, *La Société du Spectacle*, Paris, Folio-Gallimard, 1967, paragraphe 9).

« L'abstraction généralisée de la société », que Debord identifie sous le signe du « Spectacle », est principalement caractérisée par une inversion du faux et du vrai. Cette inversion se caractérise aussi, toujours selon Debord, par la progressive prédominance qu'a acquis le *voir* sur le *toucher*, effet symptomatique du fonctionnement du Spectacle, qui place l'ensemble des rapports humains et sociaux sous le signe de l'image, du faux, de l'indirect, du médiatisé :

Là où le monde réel se change en simples images, les simples images deviennent des êtres réels, et les motivations efficientes d'un comportement hypnotique. Le spectacle, comme tendance à faire voir par différentes médiations spécialisées le monde qui n'est plus directement saisissable, trouve normalement dans la vue le sens humain privilégié, qui fut à d'autres époques le toucher : le sens le plus abstrait, et le plus mystifiable, correspond à l'abstraction généralisée de la société actuelle.¹⁸³

Parallèlement, et bien que constituée antérieurement, les années 1950-1960 sont celles où se diffuse une pensée décoloniale, à la faveur des grandes étapes de la décolonisation. Si les études post-coloniales n'apparaissent dans les universités nord-américaines puis européennes qu'à partir de la fin des années 1980, c'est dans le courant des années 1960 et 1970 que la pensée des individualités « colonisées » se met en place, en parallèle de la fin des Empires coloniaux occidentaux, proposant une révolution du regard. De Frantz Fanon à Edward Said, les principaux auteurs du mouvement font de la négation du *sujet* le principal ressort des mécanismes de domination coloniale occidentale. La transition vers des États post-coloniaux permet de constituer les femmes et les hommes ayant vécu dans des Empires coloniaux comme sujets *à part entière*, à même de sortir d'un schéma où ils sont produits par un Autre, et capables de prendre une position d'énonciation, de produire des discours réflexifs les concernant, sans laisser la souveraineté de la conscience occidentale les façonner. Said écrit :

De manière constante, la stratégie de l'orientalisme est fonction de cette supériorité de position qui n'est pas rigide et qui place l'Occidental dans toute espèce de rapports avec l'Orient sans jamais lui faire perdre la haute main. Et pourquoi en aurait-il été autrement ? L'homme de science, l'érudit, le missionnaire, le commerçant, le soldat étaient en Orient ou réfléchissaient sur l'Orient parce qu'ils pouvaient y être, y réfléchir, sans guère rencontrer de résistance de la part de l'Orient. (...) La prise en compte par l'imagination des choses de l'Orient était fondée sur une conscience occidentale souveraine : de sa position centrale indiscutée émergeait un monde oriental, conforme d'abord aux idées générales de ce qu'était un Oriental, puis à une logique détaillée, gouvernée non seulement par la réalité empirique, mais par toute une batterie de désirs, de répressions, d'investissements et de projections.¹⁸⁴

¹⁸³ *Ibid*, parag.18.

¹⁸⁴ Edward Said, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident* (1978), traduit de l'anglais par Catherine Malamoud, Paris, Points-Seuil Histoire, 2003.

Vivant dans les colonies et soumis à une domination étrangère, l'Oriental est défini, généré, produit par son Autre, l'Occidental – selon un pouvoir qui transite avant tout dans les discours, d'après Saïd qui réinvestit ici les termes de Michel Foucault. La prise en compte d'Autrui en tant que sujet est posée, dans les pensées post-coloniales, comme une responsabilité, une éthique nouvelle, à la charge de chaque individu Occidental qui hériterait d'un passé colonial, ainsi que le formule aussi Frantz Fanon dès 1952, dans un article sur le « syndrome nord-africain » :

Sur tout le territoire de la Nation française, il y a des pleurs à sécher, des attitudes inhumaines à combattre, des *mon z'ami* à rendre inadmissibles, des hommes à humaniser [...].

Votre solution, Monsieur ?

Ne me poussez pas à bout. Ne m'obligez pas à vous dire ce que vous devriez savoir, Monsieur. Si TU ne réclames pas l'homme qui est en face de toi, comment veux-tu que je suppose que tu réclames l'homme qui est en toi ?

Si TU ne veux pas de l'homme qui est en face de toi, comment croirai-je à l'homme qui peut être en toi ?

Si TU n'exiges pas l'homme, si TU ne sacrifies pas l'homme qui est en toi pour que l'homme qui est sur cette terre soit plus qu'un corps, plus qu'un Mohammed, par quel tour de passe-passe faudra-t-il que j'acquière la certitude que tu es digne de mon amour ?¹⁸⁵

Le TU en majuscule met en évidence l'adresse solennelle de Fanon à ce « Monsieur » de la « Nation française » - sur le mode du face-à-face : c'est désormais le *sujet* de l'oppression qui se retourne vers l'instance de domination qui l'a privé d'humanité, et de possibilité de parole ou d'espace de représentation. C'est désormais à lui qu'incombe la responsabilité de partager une humanité.¹⁸⁶ Il s'agit – encore – de répondre à « l'impératif catégorique » formulé par Marx : celui de « *bouleverser toutes les conditions sociales dans lesquelles l'homme est un être dégradé, asservi, abandonné, méprisable* »¹⁸⁷ :

L'existence de l'humanité souffrante qui pense, et de l'humanité pensante qui est opprimée, deviendra nécessairement immanquable et indigeste pour le monde animal des philistins, monde passif et qui jouit sans penser à rien. C'est à nous d'amener complètement au grand jour l'ancien monde et de former positivement le monde nouveau. Plus les événements laisseront de temps à l'humanité pensante pour se

¹⁸⁵ Frantz Fanon, « Le syndrome nord-africain », *Esprit*, n° 187 (2), Février 1952, p. 237-248.

¹⁸⁶ C'est aussi tout le sens de la préface écrite par Jean-Paul Sartre aux *Damnés de la Terre* (1961), qui repose précisément sur une analyse de l'adresse politique de Fanon, non plus dirigée vers l'ancien colon mais vers l'homme décolonisé – blessure narcissique fondamentale faite à l'homme blanc dont Sartre prend toute la mesure dès la publication du livre en France.

¹⁸⁷ Karl Marx, *Critique de la philosophie du droit de Hegel* (1844), traduction de Louis Evrard, Gallimard, Pléiade, Tome III (Philosophies), p.390.

ressaisir et à l'humanité souffrante pour s'associer, et plus achevé viendra au monde le produit que le présent abrite dans son sein.¹⁸⁸

L'énergie révolutionnaire des années 1960 et 1970 aspire à rassembler cette « humanité souffrante » pour construire l'émancipation. Il ne s'agit pas d'appeler à la compassion ou à la plainte, mais bien à la lutte pour l'égalité des droits.

1.3 Qui parle ? La question cruciale de l'énonciation.

L'alliage entre les luttes politiques et la pratique du théâtre fait émerger des questions cruciales dans le statut que donnent les scènes à la victime. Dans la rétrospective qu'il propose du théâtre révolutionnaire de l'immigration des années 1970, Olivier Neveux fait état d'une série d'événements théâtraux, nés au sein de manifestations politiques et militantes, qui accompagnent un mouvement social à l'égard des sans-papiers. Ainsi par exemple, suite à une série de grèves de la faim, qui se déroulent dans toute la France en 1973, un festival de théâtre immigré est créé à Suresnes en 1975, repris à la Mutualité en 1976, puis dans différentes villes les années suivantes. Olivier Neveux souligne à quel point le discours qui accompagne cette manifestation sur le plan politique et idéologique, prend très clairement position contre une vision « doloriste » ou « humanitariste » de la souffrance de l'autre :

Les différents points sur lesquels se fonde le festival (identité culturelle, lutte contre le racisme, entre autres d'État, lutte contre le capitalisme, lutte contre l'impérialisme) dessinent très justement le dessein thématique de l'ensemble de ces théâtralités : réfractaire à tout dolorisme, à tout traitement humanitariste de la figure de « l'autre », l'immigré.e ne se conçoit, dans un geste réflexif, que comme une figure politique, son existence même, sa nomination (et la réduction à ce statut) présupposent une inégalité de fait et de droit – et par extension une culture singulière née de l'oppression et de sa résistance.¹⁸⁹

Il s'agit là d'un enjeu politique et esthétique : celui de la position d'énonciation, qui fait varier le rapport émotionnel et affectif en fonction du propos du spectacle. C'est ici le fait que ce soit les premiers concernés (ici, les sans-papiers) qui soient à l'origine de la parole, de l'expression et de la création, qui importe ; cette prise de parole même est une partie de la lutte, qui prend place de cette manière dans l'espace théâtral. Pour Olivier Neveux, il s'agit d'un

¹⁸⁸ Karl Marx, « Lettre à Arnold Ruge », 1844, citée par Pierre Macherey, « L'homme productif », article paru dans une publication du groupe de recherche « La philosophie au sens large », 09/01/2002, consulté en ligne le 30/04/2018, url : <https://f-origin.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/165/files/.../09-01-2002.pdf>

¹⁸⁹ Olivier Neveux, *Théâtres en lutte*, op.cit., p. 329.

« processus d'énonciation de soi », qu'on peut par exemple déceler dans ces propos de Djellali, comédien dans la troupe Al Assifa (« la tempête », en arabe) : « *Ce n'est pas un intellectuel qui parle sur nous. C'est ceux qui ont combattu qui s'expriment. (...) Nous ne sommes pas des professionnels. La représentation théâtrale n'est qu'un moment de la lutte* »¹⁹⁰. Olivier Neveux commente :

Le théâtre est ici une pratique libératrice à la première personne du singulier et du pluriel, l'espace d'exposition où ce qui était jusqu'alors caché, méprisé, nié, devient présence ostentatoire. [...] Ainsi celles et ceux qui pour l'Etat (théâtral) n'était ni doués de parole, ni dotés d'existence, prennent la scène théâtrale. Et ce théâtre laisse alors entrevoir, balbutiante, la création d'une subjectivité neuve, réfractaire aux identifications policières.¹⁹¹

C'est donc précisément la mise en jeu permise par la pratique du théâtre, la disjonction des identités que suscite l'écriture dramatique et le jeu, qui « arrache » le nom même d'« immigré » à son évidence, à sa naturalité, en lui permettant d'y réinjecter de la singularité. La scène de théâtre accueille un tiers exclu – l'effet de comparaison avec les revendications du Tiers-Etat et l'idéal jacobin de représentativité démocratique porté par la Révolution française est ici très fort. En ce sens, la scène de théâtre peut devenir l'un des terrains d'expression et d'action politique des groupes militants, l'un des lieux propres où se construit et se réalise la lutte, aux côtés de ses autres performances sociales : manifestations, occupations, grèves, interventions.

Les théories de l'énonciation se trouvent en outre au centre de deux pensées majeures de cette époque, qui se formulent précisément dans la décennie 1967-1977. En 1969, Michel Foucault et Émile Benveniste proposent, d'une façon inédite, bien que distincte, de s'attacher à la situation d'énonciation elle-même comme outil d'analyse des discours et des rapports de pouvoir. Linguiste, Benveniste élabore une « théorie de l'énonciation » qui lui permet de penser cet « avoir-lieu » de la parole, et qui consiste dans le fait que l'énonciation ne renvoie pas au texte ou au contenu de l'énoncé, mais à sa performance :

¹⁹⁰ « Une pièce de théâtre entièrement réalisée et écrite par des immigrés », *Libération*, 30 novembre 1974, p.10, cité par O. Neveux, « Le théâtre révolutionnaire de l'immigration », *Théâtres en lutte, op.cit.*, p. 329. Nous retrouverons ces questions dans plusieurs spectacles contemporains : par exemple, 81, avenue Victor-Hugo, d'Olivier Coulon-Jablonka (Théâtre de la Commune/Festival d'Avignon, 2015).

¹⁹¹ *Ibid*, p. 330.

Je n'est ni une notion, ni une substance, et dans le discours l'énonciation ne correspond pas à ce qui se dit, mais au pur fait qu'on le dit, à l'événement – évanescent par essence – du langage comme tel.¹⁹²

D'autre part, dans *L'Archéologie du savoir*, Michel Foucault prend explicitement comme objet « *non les phrases ou les propositions, mais justement les énoncés, non le texte du discours mais son avoir-lieu* »¹⁹³, et cela dans la perspective de se focaliser d'abord sur les *fonctions* prises en charges par les discours plutôt que sur les contenus des discours eux-mêmes. C'est bien là le caractère archéologique de la démarche de Foucault, qui s'intéresse aux conditions brutes de l'existence des langages, des discours et des savoirs. Prendre « au sérieux » la question de l'énonciation, c'est donc aussi marquer des seuils entre un sujet qui parle et qui ne parle pas – en d'autres termes, qui prend ou pas la parole, y est autorisé ou pas, et dans quelles conditions ; c'est aussi défaire le sujet de tout caractère substantiel et en faire une fonction – comme le fait Foucault à propos de la figure de « l'auteur » la même année. Relisant ces deux théories au début des années 2000, Giorgio Agamben leur adressera une question éthique, qui n'avait pas été directement formulée par Foucault : « *Qu'advient-il de l'individu vivant au moment où il occupe la « place vide » du sujet ? [...] Ou bien : que veut dire être le sujet d'une désubjectivation ? Comment un sujet peut-il rendre compte de sa propre débâcle ?* »¹⁹⁴. C'est cette place vide, cette distinction entre l'acte même d'énoncer et le système de relations à l'œuvre dans cet acte qui permet à Agamben d'opérer une distinction entre l'archive, définie comme « *le système des relations entre le dit et le non-dit* », et le témoignage, « *système de relations entre le dedans et le dehors de la langue, entre le dicible et le non-dicible, entre une possibilité et une impossibilité de dire* »¹⁹⁵. Dans l'archive, le sujet est hors-jeu, il est une position vide. Dans le témoignage, il devient « la question décisive » : c'est-à-dire qu'il choisit, à un moment, de parler ou de dire – précisément parce que le témoignage est la relation entre une possibilité de dire et son avoir-lieu. Agamben tire là une ligne de partage qui devient fondamentale dans les années 1970 et le restera par la suite, autour du pouvoir d'avoir ou de n'avoir pas la langue, et la façon dont ce pouvoir affecte les séparations entre les individus dans une société aux principes démocratiques :

¹⁹² Cité par Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, *op.cit.*, p. 108.

¹⁹³ Voir Michel Foucault, *L'Archéologie du Savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

¹⁹⁴ Giorgio Agamben, *op.cit.*, p. 154.

¹⁹⁵ *Ibid*, p. 155.

Cette contingence, ce pouvoir-ne-pas-être, cette façon dont la langue vient à un sujet, ne se réduit pas à sa profération ou non-profération d'un discours, au fait qu'il parle ou bien se tait, qu'il produit ou ne produit pas un énoncé. Elle concerne, dans le sujet, son pouvoir d'avoir ou de n'avoir pas la langue.¹⁹⁶

Nous verrons comment la forme du « témoignage » alimente textes dramatiques et spectacles à la fin du XX^e siècle¹⁹⁷ ; on peut pour l'instant en rester à cette question du pouvoir. Le refus des formes culturelles de la domination signifie le refus de laisser les « professionnels de la représentation » mettre en scène des situations d'oppression au nom de ceux qui vivent directement ces situations, et en leur absence effective de la scène et de la réflexion dramaturgique. Ce ne sont plus aux artistes d'élever la conscience populaire, comme le préconisait Lénine, mais au peuple. L'apparition de mouvements politiques d'émancipation autonomes, qui prennent en compte la spécificité des différents types d'oppressions et de discrimination, justifie l'impératif de parler au nom d'un « Nous », sans nécessairement se soumettre à un discours idéologique provenant d'une instance supérieure, quand bien même la perspective révolutionnaire serait commune¹⁹⁸. Cette exigence est à la racine d'un important mouvement de renouvellement des présences, des corps et des milieux sociaux sur les scènes, dans les équipes, les distributions. On peut y situer l'amorce d'une réflexion sur la question de la représentation, ou même de la *représentativité* du théâtre (et donc de ses aspects démocratiques) amenée à se développer, jusqu'à atteindre dans les années 1990 un pic que nous analyserons¹⁹⁹.

Il s'agit d'une remise en question globale, totale, de la structure dramatique, qui dépasse par exemple la critique brechtienne et déferle dans le souffle des premiers *happenings* réalisés par des artistes nord-américains où la division entre scène et salle, acteurs et spectateurs, est radicalement balayée pour libérer les arts vivants des vieilles conventions théâtrales²⁰⁰. Le Théâtre de l'Opprimé créé par Augusto Boal au Brésil, exilé à Paris à partir de 1977 et qui se diffuse dans de très nombreuses régions mondiales, confère une signification directement

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ Voir notre chapitre 8.

¹⁹⁸ Voir Olivier Neveux, *Théâtres en lutte : le théâtre militant en France de 1960 à aujourd'hui*, op.cit.

¹⁹⁹ Voir notre chapitre 6.

²⁰⁰ « On doit complètement éliminer la notion de public. Tous les éléments – les gens, l'espace, les éléments matériels et les aspects de l'environnement, le temps – peuvent être ainsi intégrés. Disparaissent alors les derniers lambeaux de la convention théâtrale. Les mouvements appellent des mouvements en réponse. Un happening qui ne solliciterait qu'une réponse empathique de la part de spectateurs assis n'est pas un happening mais une pièce de théâtre. » (Allan Kaprow, 1966, cité dans *Partition(s) – Objets et concepts de pratiques scéniques au XX^e et XXI^e siècle*, dir. Julie Sermon et Yvane Chapuis, Les Presses du Réel, Lausanne, 2016).

politique, voire une portée révolutionnaire à ce projet. La méthodologie mise au point par Boal vise à rendre la parole à ceux qui ne l'ont pas, en invitant les individus subissant une violence, une discrimination, à la combattre par les moyens du théâtre. Le théâtre-forum, l'une des techniques majeures du Théâtre de l'Opprimé est entièrement fondé sur la dissolution de tout rapport vertical, de toute frontière étanche entre ceux qui jouent et ceux qui regardent. Dans les ateliers de théâtre-forum, un groupe de participants est amené à rejouer des scènes d'oppression vécues dans la vie réelle pour y inverser le rapport de force, et acquérir ainsi une puissance de résistance, d'émancipation²⁰¹. Quand la troupe de l'Opprimé joue un spectacle, la représentation a lieu deux fois : une première fois dans son ensemble, une seconde fois interrompue par les spectateurs, libres d'intervenir eux-mêmes pour modifier les situations représentées. Boal insistait lui-même sur la porosité entre la pratique théâtrale et la pratique politique, dans la vie sociale, fondamentale à son approche :

Nous sommes tous habitués à des pièces où les personnages font la révolution sur la scène, transformant les spectateurs en triomphants révolutionnaires de fauteuil. Ils se purgent ainsi de leurs élans révolutionnaires. Pourquoi faire la révolution dans la réalité puisqu'on l'a faite déjà si bien au théâtre ? Dans notre cas tout cela est impossible : l'essai encourage à pratiquer l'acte dans la réalité. Au lieu d'ôter quelque chose au spectateur, le théâtre-forum lui donne envie de mettre en acte dans la réalité ce qu'il répète au théâtre. La pratique de ces formes théâtrales suscite une sorte d'insatisfaction qui a besoin d'être complétée par l'action réelle.²⁰²

On lit dans ces lignes la conscience de la part de Boal que ce n'est pas directement l'acte théâtral qui transformera la réalité. Pourtant, un paradoxe subsiste dans son discours, qui suscite ici toute notre attention tant il est important pour la suite. En cherchant à supprimer, à dissoudre toute frontière entre « acteur » et « spectateur », « regardant » et « regardé », Boal renforce ces lignes de partage, et associe l'acte de voir à un acte de passivité, qui s'opposerait fondamentalement à *l'action* quantifiable, expérimentable, tangible. Agir, c'est monter sur scène, jouer, performer et ainsi éprouver physiquement et psychiquement les transformations et les déplacements que le théâtre peut confronter à l'ordre de la réalité. Le « spectateur » est par définition un être passif.

Cette critique politique et, par conséquent chez Boal, esthétique, de la passivité –

²⁰¹ Voir Augusto Boal, *Le Théâtre de l'Opprimé* (1977), traduit du portugais par Dominique Lémann, Paris, La Découverte, 2007.

²⁰² Augusto Boal, *op.cit.*, p. 39.

assimilée à de l'inaction, à de l'indifférence²⁰³, donc à de la complicité avec l'ennemi oppresseur – se retrouve dans la ligne de partage qui est posée entre « victime » et « opprimé ». Comme on l'apprend dans la thèse de Clément Poutot en sociologie sur l'influence du Théâtre de l'Opprimé dans la construction de l'espace public des années 1970, basée sur des entretiens avec des praticiens brésiliens, « opprimé », dans le langage de Boal, s'oppose précisément à « victime » :

Le théâtre de l'Opprimé s'adresse aux opprimés et non aux victimes : cette différence est clairement faite par les praticiens. Pour eux, l'emploi du terme « opprimé » a un caractère positif parce qu'il note une volonté d'être actif, à la différence de l'état de victime, qui caractériserait un être passif. [...] C'est précisément cette passivité que le Théâtre de l'Opprimé cherche à congédier. [...] Le statut de victime n'est pas pour autant nié, mais le cœur de la pratique n'est pas le moment victimaire. C'est l'avant ou l'après : le moment où la personne peut éviter ou veut sortir de ce statut victimaire.²⁰⁴

Ces lignes résument clairement le fait que le pouvoir accordé par Boal au théâtre est précisément de pouvoir se centrer sur une autre représentation que celle de la victime. La question de la distinction entre l'opprimé et la victime pourrait faire l'objet d'une étude historique à part entière. Mais nous avons surtout besoin ici de retracer cette distinction et son histoire effective dans les pratiques théâtrales institutionnelles ou qui s'institutionnalisent, pour observer sa filiation chez les générations ultérieures, où le vocabulaire de l'oppression sera moins présent à mesure que l'influence des théories marxistes s'amoindrira aussi. Sans avoir ici l'espace de détailler l'étendue des usages militants de cette question dans le théâtre des années 1960 et 1970, il est ici fondamental de garder en tête cette distinction. Elle touche, dans un sens, à ce que Bernard Dort nomme en 1988 « la question centrale du théâtre », mise à nue par vingt ans de lutte politique et artistique menée par une partie de l'avant-garde pour contester les cadres traditionnels de la représentation théâtrale. Cette question, qui contient toutes les autres, se loge dans la tension entre le spectaculaire et sa négation, entre « le théâtre et son contraire »²⁰⁵ .

²⁰³ Ces notions ont une histoire politique. Gramsci assimilait l'attitude de l'indifférence aux problématiques sociales et politiques à une position politique très claire, entièrement du côté de la domination, ou du moins de la complicité avec les classes dominantes : voir Antonio Gramsci, *Pourquoi je hais l'indifférence*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Payot Rivages, 2012.

²⁰⁴ Clément Poutot, « Le Théâtre de l'Opprimé, matrice symbolique de l'espace public », thèse de doctorat en sociologie, sous la direction de Camille Tarot, Université de Caen-Basse Normandie, 2015, p. 146. Consultée en ligne le 08/07/2019, url : <https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-01222133/document>.

²⁰⁵ « *Le théâtre, aujourd'hui, avance sur une corde raide. Il faut qu'il soit à la fois du théâtre et son contraire. Ses spectacles sont menacés aussi bien par le spectaculaire que par sa négation, par la parole que par le silence, par l'excès que par l'absence d'images. De même son public doit être également en dedans et en dehors du spectacle – assez intime pour pouvoir le déchiffrer et en jouir, assez étranger pour ne pas le détruire par une intervention abusive. Assez nombreux pour constituer une communauté qui soit comme le miroir du groupe théâtral, assez*

Comme nous l'avons déjà affirmé, la victime en scène travaille, radicalise et exacerbe cette question centrale. Dans ces années, le refus politique d'irriguer le spectaculaire par l'éclat victimaire est une prise de position claire, lisible ; c'est cette lisibilité qui s'effritera progressivement par la suite. Cela ne signifie pas un refus de mettre en scène la victime – son corps, son expérience, sa subjectivité : se créent alors les conditions d'un théâtre politique des victimes, auquel nous donnerons ici quelques perspectives.

2. Le théâtre politique des victimes

2.1 *Les victimes des camps contre un théâtre de la lamentation*

« Ce qui est devenu impossible après Auschwitz, c'est moins la poésie que la sentimentalité ou la vénération. Ce serait une offense faite aux morts que de rechercher la compassion pour leurs souffrances ou que de se lamenter sur le poids écrasant de leur déréliction totale ».

George Tabori²⁰⁶

Si l'on en revient à notre focalisation sur les imaginaires de celles et ceux qui font face à la victime, la question est donc : *d'où parlent* les auteurs et les metteurs en scène des années 1970 quand ils proposent de prendre comme sujets des individus souffrants, opprimés, de communautés discriminées, sans dire l'être eux-mêmes ? A partir de quels éléments esthétiques, dramaturgiques, peut-on déceler le refus de considérer la souffrance de l'autre comme objet d'un *spectacle* – et donc de consommation, pour suivre la logique de Debord – dans le sens où elle ferait avant tout l'objet d'une lutte partagée ? Il s'agit aussi d'un mouvement qui pense le

limité pour ne pas se transformer en masse qui ne saurait plus réagir qu'en bloc. On avance à tâtons. Toutes les certitudes d'hier se sont effondrées : celles du « théâtre populaire » comme celles de l'autorévolution groupusculaire. Ce n'est pas forcément un désavantage. Il me semble qu'aujourd'hui, la question centrale du théâtre est posée dans les faits : plus d'échappatoire. » Bernard Dort, *La Représentation émancipée*, Actes-Sud, Arles, 1988, p. 13.

²⁰⁶ Citation de Georges Tabori, extraite du dossier de presse du spectacle *Le Courage de ma Mère*, mise en scène par Claude Yersin, Nouveau Théâtre d'Angers, 2002. (Consulté en ligne le 10/09/19, url : <https://www.theatreonline.com/Spectacle/Le-courage-de-ma-mere/4618>)

système de production du théâtre public lui-même. La remise en cause de la légitimité des structures et des instances de production anciennement majoritaires conduit certains des metteurs en scènes du bloc de l'Ouest à travailler sur des effets de séparation, de dislocation, de rupture, de brisure, et fait porter la réflexion vers l'horizontalité des rapports entre la scène et la salle.

Le geste est transversal, ses aspects esthétiques et les affects qu'il suscite chez les spectateurs, affects intimes ou collectifs, sont indissolublement politiques. Les lieux et les logiques de création évoluent, parallèlement au développement de modèles de diffusion alternatifs qui restent cependant fusionnels avec l'institution, comme en France le Festival de Nancy ou la Cartoucherie de Vincennes, ou la Schaubühne et d'autres théâtres nationaux en Allemagne. En-dehors des cercles militants et des espaces de lutte où le théâtre vient se délocaliser, les scènes institutionnelles accueillent donc peu à peu la représentation des « opprimés », parfois dans une volonté réconciliatrice et unificatrice comme certains spectacles du Théâtre du Soleil²⁰⁷, parfois sur la base d'une dimension polémique, clivante et conflictuelle avec les politiques officielles sur ces sujets, comme dans les mises en scène de certaines pièces de Genet²⁰⁸. Dans toute l'Europe occidentale, l'avant-garde théâtrale fait de la représentation de la violence et de la souffrance infligée à l'autre des expériences artistiques et scéniques radicales. La volonté de donner une représentation des « vaincus » de l'Histoire, devenant parfois saints ou martyrs (en écho avec les premiers temps du processus mémoriel autour des victimes de la Shoah), s'inscrit dans une volonté éminemment politique. Elle donne toute sa puissance à la « compassion » définie par Hannah Arendt, qui pose dans les arts vivants la question des affects suscités par les représentations. Dans ces années, et dans une certaine mesure, on peut dire que le théâtre contribue pleinement à ce travail politique de transformation du regard.

Il ne peut pas cependant être question d'étudier en profondeur ici les œuvres théâtrales d'anciens et anciennes déportées, dont celles de Charlotte Delbo et Germaine Tillion, ou d'enfants de déportés, comme Tabori, car elles s'appuient sur une position d'énonciation qui repose sur l'expérience personnelle et biographique que ces dramaturges ont eu des camps de

²⁰⁷ Voir *1789* (1970) et *1793* (1972), créations collectives du Théâtre du Soleil, mise en scène par Ariane Mnouchkine, à la Cartoucherie de Vincennes.

²⁰⁸ Voir, de Genet : « *Les Nègres* » (1958), création le 28 octobre 1959 au Théâtre de Lutèce dans une mise en scène de Roger Blin et « *Les Paravents* » (1961), création au Théâtre de l'Odéon le 16 avril 1966 dans une mise en scène de Roger Blin.

concentration. L'écriture dramatique, même si elle fait l'objet d'une mise en forme et d'un long travail d'élaboration et de problématisation de ces questions, voire d'une fictionnalisation, relève bien du témoignage, émanant directement de rescapées des camps dans le cas de Delbo et Tillion, ou d'un jeune garçon ayant perdu son père à Auschwitz et racontant comment sa mère y a survécu, dans le cas de Tabori²⁰⁹. Mais nous devons souligner un aspect essentiel qui caractérise ces trois pièces, et participe de la position générale qui s'énonce alors à l'égard de la figure victimaire au théâtre : c'est le refus du pathos. Terme rhétorique qui traite des effets propres à émouvoir l'auditeur, le pathos renvoie étymologiquement à « *ce qu'on éprouve, qui affecte le corps ou l'âme, en bien ou en mal* », mais a historiquement pris le sens d'une « emphase », souvent connoté négativement dans l'analyse stylistique²¹⁰. Comme le souligne Françoise Carasso²¹¹, Charlotte Delbo, aussi bien que Germaine Tillion, écrivent avec le souci particulier de briser l'emphase pathétique qui pourrait découler de leurs récits, inspirés par ce qu'elles ont vécu, et de contrer la puissance émotive contenue dans ces récits par d'autres procédés. La volonté – et la nécessité historique, politique, existentielle – de faire connaître à ceux qui ne l'ont pas vécue cette expérience, même sous un aspect nécessairement partiel et en-dessous de l'expérience dont il s'agit, parcourt et hante ces œuvres, mais elle ne se confond pas avec la volonté de provoquer chez le lecteur l'effroi et la pitié. Les choix d'écriture de ces auteurs donnent la mesure du refus de la complaisance avec l'horreur, d'une position de regard suscitée chez le lecteur qui relèverait uniquement de la compassion envers la souffrance des victimes du nazisme : chez Charlotte Delbo, c'est le travail de la langue, volontairement poétique, qui met à distance le premier degré lié à la description de l'horreur²¹² ; chez Germaine Tillion, l'humour et la distance ironique, qui viennent contrer cette tentation :

Nénette : Ça m'est égal... J'irai dans un camp modèle, avec tout le confort, eau, gaz, électricité.
Le chœur : Gaz surtout ...²¹³.

²⁰⁹ Voir Germaine Tillion, *Ravensbrück*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Histoire », 1988 ; Germaine Tillion, *Une opérette à Ravensbrück : le Verfügbar aux Enfers* (1945), Paris, Points-Seuil, 2007 ; Charlotte Delbo, *La Mémoire et les jours*, Paris, Berg international, 1985 ; *Aucun de nous ne reviendra*, Paris, Minuit, 1970 ; *Qui rapportera ces paroles ?* Forcalquier, HB Éditions, 2001, George Tabori, *Le Courage de ma Mère* (1979), traduit par Maurice Tazman, Montreuil, Editions Théâtrales, 1995.

²¹⁰ Définitions issues du site du CNTRL, consultée en ligne le 10/01/19 à l'adresse <http://www.cnrtl.fr/etymologie/pathos>. Saint-Simon en fait une « emphase affectée, confuse et vaine dans un ouvrage littéraire ».

²¹¹ Carasso, Françoise. « La « chair souffrante de l'humanité ». À propos de Germaine Tillion et Charlotte Delbo », *Esprit*, vol. août/septembre, no. 8, 2013, p. 169-194.

²¹² « Il serait interdit d'avoir un style d'écrivain, d'écrire dans une forme poétique à propos d'Auschwitz. Mais seule cette forme, seul ce style [...] permettent de communiquer ce que j'avais à communiquer, de faire voir ce que je voulais faire voir. » (Charlotte Delbo, Entretien avec Claude Prévost (1965), cité par F. Carasso, art.cit.

²¹³ G. Tillion, *Ravensbrück*, op. cit, p. 249.

L'affect pathétique, qui n'empêche pas pour autant la *compassion* au sens d'Hannah Arendt, est évacué par l'écriture de Germaine Tillion et sa position d'énonciation, et il ne s'agit ici que d'exemples à travers les œuvres émanant de la « littérature des camps ».

En 1979, l'auteur d'origine hongroise George Tabori, né à Budapest en 1914, fils de déportés, exilé en Grande-Bretagne puis aux États-Unis, publie *Le Courage de ma mère*, pièce inspirée de l'histoire véritablement vécue par sa mère qui échappe miraculeusement à sa déportation à Auschwitz en s'arrangeant avec un officier allemand à la frontière polonaise. L'auteur refuse explicitement le recours à la compassion, le jugeant comme une « *offense faite aux morts* ». Mireille Losco-Lena, dans son ouvrage sur les devenirs du registre comique dans certaines écritures contemporaines, s'attache à montrer comment, chez Tabori notamment, la coexistence entre comique et tragique, rire et douleur, devient après l'expérience du nazisme une ressource de création vitale²¹⁴. Elle cite en outre le concept de « rire exterminateur » forgé par Clément Rosset, qui envisage en quoi la catastrophe tragique peut contenir une puissance comique en elle-même violente ; ce type de comique « *ne s'oppose pas au tragique : il s'y superpose, et même s'y fond* », le rire se faisant une « *traduction psychologique et physiologique de cette impossibilité de penser l'événement (...)* ». ²¹⁵ Le dispositif d'écriture de la pièce de Tabori, relève Mireille Losco-Lena, fait ainsi basculer le lecteur/spectateur dans la focalisation interne sur le personnage de la mère. Mais le récit tragique de sa déportation est tenu « à distance » par le burlesque, si bien que le spectateur peut même se sentir coupable d'avoir pu rire d'un tel récit :

Ce qui est même un peu pervers, dans ce dispositif dramaturgique, c'est que le spectateur peut se sentir piégé d'avoir ri au récit de la scène burlesque. Il peut éprouver un malaise coupable d'avoir cédé à « l'indifférence », « l'insensibilité » et « l'anesthésie momentanée du cœur » dont parle Bergson à propos de tout rieur et tant fustigées par la tradition chrétienne. La réalité n'est bien sûr pas qu'il a trouvé plaisante la souffrance, mais que son caractère impensable l'a arraché à un rapport empathique au personnage.²¹⁶

Il est intéressant de noter la résonance entre cet effet d' « anesthésie momentanée du cœur », cité ici à propos du comique, et celle dont parle Patrice Loraux à propos du spectacle

²¹⁴ Mireille Losco-Lena, *Rien n'est plus drôle que le malheur. Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 23.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 24.

« insupportable » des génocides du XX^e siècle. Si ce détour par le rire et cette anesthésie momentanée de la sensibilité pourrait sembler nécessaire pour les victimes et leurs descendants directs, qu'en est-il de ceux qui, comme le pense Patrice Loraux, ont été embarqués dans le « regard d'acier » du bourreau dès lors qu'ils ont vécu, de près ou de loin, ces génocides et crimes contre l'humanité ? En dehors des cas où des contenus autobiographiques infusent entièrement l'écriture et son rapport à l'expérience traumatique, comment les auteurs européens des générations successives ont-ils négocié avec cette rupture dans la sensibilité ?

Grotowski amène une première réponse depuis la Pologne. En 1962, dans son Teatr-Laboratorium de Wrocław, il crée un spectacle qui convoque sur scène la mémoire des camps, croisée avec le patrimoine historique polonais²¹⁷. Grotowski s'inspire de la pièce *Acropolis* de l'auteur polonais Stanislaw Wyspianski, écrite en 1904, qui imagine que lors de la nuit de Pâques, dans la monumentale cathédrale de Cracovie (où sont enterrés tous les rois et les héros de l'histoire polonaise), les personnages des sculptures et des tapisseries s'animent et jouent les scènes bibliques et mythologiques qu'ils représentent. Wyspianski combine plusieurs sources culturelles méditerranéennes, de l'Odyssée d'Homère à la Bible, en y mêlant des épisodes de l'histoire de la Pologne, sur le thème de la résurrection et du salut. Avec son scénographe Josef Szajna, lui-même survivant d'Auschwitz, Grotowski décide de projeter les personnages et les scènes de la pièce dans le contexte des camps de concentration de la Seconde Guerre mondiale. Auschwitz devient l'Acropole de l'histoire contemporaine de l'Europe. L'Holocauste est confronté aux grands mythes fondateurs de la civilisation occidentale. Constitué d'une série de tableaux vivants où la parole est psalmodiée, hurlée, susurrée ou chantée, le spectacle se termine sur une série d'acclamations extatiques dans l'attente de l'arrivée du Sauveur : les acteurs forment une procession censée le faire descendre sur Terre, mais l'objet qu'ils amènent est un grand tuyau cylindrique de métal, symbolisant les fours crématoires, dans lequel s'engouffre le chœur des prisonniers avant de disparaître. La phrase tirée de la pièce originale est alors répétée dans le silence par des voix invisibles : « Poszli – i dymu snują się obręcze » (« *Ils s'en sont allés et derrière eux leur fumée s'élève en spirale* »)²¹⁸.

²¹⁷ Grotowski, *Akropolis*, d'après Wyspianski, création au Teatr-Laboratorium de Wrocław, Pologne, 1962. Voir notre cahier iconographique II, Fig.1.

²¹⁸ Sources : description du spectacle disponible sur le site officiel des archives de Jerzy Grotowski et du Teatr-Laboratorium, consultée en ligne le 01/04/2019, url : <http://www.grotowski.net/en/encyclopedia/akropolis>, et captation vidéo réalisée à Wrocław (Pologne) en 1968, consultée le 04/04/2019, url : <https://www.youtube.com/watch?v=AL-EWrDOVV0&t=207s>

Les spectateurs, dont la jauge est strictement limitée à 100 personnes, sont plongés au cœur du dispositif scénique. Les acteurs construisent au fur et à mesure un décor fait d'objets en métal et en ferraille, à l'aide de pelles et de brouettes, qui enferme progressivement au cœur de cette structure tous les êtres humains présents dans la salle, représentant la lente édification des camps de la mort et l'univers concentrationnaire. Mais plus que la portée symbolique et métaphorique de ce dispositif, Grotowski, comme dans ses autres spectacles et comme il l'a théorisé dans ses nombreux textes, cherche à faire éprouver à son spectateur une sensation à la fois physique et émotionnelle, qui les place dans un état de spectateur différent, inexpérimenté. La proximité matérielle des spectateurs avec les acteurs, ici, ne cherche pas spécifiquement à annuler la distance entre les deux, bien au contraire.

Le spectacle arrive à Paris à l'automne 1968. Antoine Bourseiller, directeur de l'Épée de Bois à la Cartoucherie de Vincennes, décide d'accueillir au pied levé *Akropolis* suite à l'annulation au dernier moment d'une tournée en Amérique du Sud. Le public français avait découvert les expérimentations grotowskiennes avec *Le Prince Constant* au Théâtre des Nations et au Festival de Nancy, mais c'est avec ces représentations parisiennes que le travail du Teatr-Laboratorium est véritablement diffusé en France. La critique théâtrale est fascinée et perturbée par cette place inédite accordée au spectateur. La journaliste Colette Boillon, dans sa critique parue dans l'édition du 2 octobre 1968 du journal *La Croix*, réfléchit à cette dimension, en citant Grotowski lui-même :

« Il faut toujours chercher la relation entre l'acteur et le spectateur : chaque spectateur, fort différent, représente une petite tour de Babel. Il faut trouver, pour les lier, des variations autour d'un axe ». (...) De ces relations, Grotowski, en bon scientifique, dégage une loi assez paradoxale à première vue : pour signifier un abîme entre acteurs et spectateurs, il convient de les mêler ; si, au contraire, on veut les réunir profondément, mieux vaut les éloigner dans l'espace. *Akropolis* doit créer une situation d'incompréhension totale entre les prisonniers (acteurs) et les spectateurs, c'est-à-dire les vivants qui désirent de toutes leurs forces « oublier » les autres, les éprouvés, les épaves, les morts. C'est pourquoi dans cette pièce Grotowski installe ses spectateurs au sein même de l'aire scénique.²¹⁹

Cette « distance » paradoxale, obtenue par la fusion spatiale entre acteurs et spectateurs, se retrouve sur un second aspect, qui provient directement du jeu des comédiens : exemplaire de la technique que développe le metteur en scène avec ses acteurs, le jeu pousse à fond les ressources vocales des interprètes, qui déforment le texte vers de la scansion, de la psalmodie,

²¹⁹ Colette Boillon, « *Akropolis*, une expérience du Théâtre-Laboratoire de Jerzy Grotowski », *La Croix*, 2-10-1968, archive BNF-Fonds et manuscrits, recueil d'archives autour d'*Akropolis* (coupures de presse), notice n°FRBNF4245207.

des hurlements, des chants, des gémissements ; les corps sont désarticulés, proches du pantin ou de l'animal, formant « *un monde obsédant, comme arraché à l'Enfer de Bosch, grotesque et fou à la fois : les voix passent de l'aigu au grave, de la plainte au cri, de la mélodie au râle* » comme le dira une autre critique publiée dans « Les lettres françaises »²²⁰.

S'il s'agit pour Grotowski d'identifier les déportés du nazisme aux victimes originelles présentes dans la culture chrétienne²²¹, on peut remarquer que, si on s'en tient aux extraits de critiques de l'époque, le dispositif scénique sème le trouble dans la réception du spectacle. Dans le Paris d'octobre 1968, plongé dans les événements historiques et les renversements des valeurs – que nous évoquons ici, cinquante ans plus tard, avec un regard évidemment rétrospectif, le sentiment de complicité avec le bourreau crée le malaise dans la salle de l'Épée de Bois :

C'est le sentiment de faute collective qui s'installe dans le public, devenu, puisque spectateur passif du crime, complice du bourreau, et puisque jamais le bourreau n'apparaît sur scène, bourreau lui-même. Il y aurait ainsi un péché originel dont le spectateur ignorait l'existence en s'asseyant dans la salle. Sans doute est-ce cette métaphysique qui motive le malaise qu'on éprouve devant une cérémonie d'autant plus impressionnante qu'on en déchiffre mal l'incantation.²²²

Ce « péché originel », cette « faute collective » *a priori* ignorée par le spectateur français de l'époque pourrait être ramenée à cette « culpabilité » ressentie collectivement et analysée par certains historiens et psychanalystes – nous l'avons nommée avec Patrice Loraux qui évoquait ces « peuples-témoins » (« qui assistent et qui ne réagissent pas »), ayant fait eux aussi preuve d'une forme d'ablation de la sensibilité qu'il va jusqu'à comparer à celle des officiers nazis²²³. Quelques années plus tard, pourtant, un travail universitaire amène un autre regard, délibérément rétrospectif, sur le spectacle. Dans un article intitulé « Grotowski Akropolis' : A Retrospective view », le chercheur canadien Robert Findlay fait du jeu des acteurs et de l'atmosphère grotesque de l'ensemble du spectacle la clé de compréhension qui permet d'éloigner le sentiment de pitié à l'égard des personnages déportés qu'ils représentent :

²²⁰ « Akropolis de Grotowski au théâtre de l'Épée de Bois : une métaphysique obscure », Anonyme, *Les Lettres Françaises*, 9 octobre 1968, Fonds BNF.

²²¹ « Voilà la grande scène de l'Ancien Testament, explique Grotowski, à propos de la lutte de Jacob avec l'ange : deux victimes se torturant réciproquement sous la pression de la nécessité, de cette puissance anonyme dont il est question dans leur litige », *Ibid.*

²²² *Ibid.*

²²³ Patrice Loraux, art.cit, p. 23-24.

Plutôt que de ramener à la vie les figures immortalisées dans les statues et les tapisseries de la cathédrale de Wavel, Grotowski choisit d'amener à la vie une nouvelle fois les figures cassées, sans visages des cadavres d'Auschwitz, qui, elles-mêmes, dans une atmosphère blasphématoire, incarnaient les figures originales de Wispianski. Mais l'inversion ironique va encore plus loin, puisque Grotowski soumet l'évènement même d'Auschwitz à la moquerie et au blasphème. Ses personnages des camps de la mort provoquaient de la pitié, mais étaient néanmoins comme au-delà de la pitié : ils *étaient*, simplement – un fait objectif, dont le public pouvait se saisir. Ils n'étaient pas tant les nobles victimes que notre culture a quasiment élevé au rang de saints. Ils étaient plutôt des êtres humains, simplement confrontés à un point ultime de l'inhumanité.²²⁴

Fondant son analyse sur sa propre expérience de spectateur (il a vu une représentation du spectacle à New-York en 1965), Robert Findlay, écrivant en 1984 depuis l'autre côté de l'Atlantique, établit une différence entre la « sainteté » dont jouit la figure de la victime du nazisme dans la société occidentale et la volonté, chez Grotowski, de déconstruire précisément ces représentations culturelles affectives pour faire percer, à travers le jeu de l'acteur poussé à un extrême, un élément constitutif de *l'être humain* – sur les débris du « personnage », de la « figure », *a fortiori* de la figure christique. C'est cette approche « ironique », selon Robert Findlay, vis-à-vis de la « sainte victime » d'Auschwitz, plusieurs fois mise en parallèle avec la figure du Christ dans le spectacle, à travers les nombreux chemins de croix notamment, exécutés à grands coups de sabots qui frappent le sol et de corps désarticulés, qui constitue la force du spectacle. Robert Findlay considère que cet objet scénique de moins d'une heure, proche d'un « *rêve éveillé* », a permis aux spectateurs occidentaux d'être confrontés avec l'horreur traumatique d'Auschwitz « *d'une façon qu'aucune photographie, des vrais prisonniers, cadavres ou chambre à gaz ne pouvait transmettre* »²²⁵. Associé au dispositif qui précipite les cent spectateurs au cœur de la scénographie en construction, le travail physique extrême des acteurs, qui confine à la transe et à la purgation, en dehors d'un travail du sens et de l'intellect, permet aux spectateurs-témoins de vivre une expérience proche du rituel et de la célébration (« *presque insoutenable mais d'une rare puissance* », comme une autre des critiques de l'époque le relève en 1968 à Paris²²⁶). Parallèlement à l'expansion de l'image et des écrans, seul le théâtre peut placer la communauté des spectateurs dans un rapport si contradictoire à la représentation des corps-victimes.

²²⁴ Robert Findlay, « *Grotowski Akropolis' : A Retrospective View* », Modern Drama, University of Toronto Press, Volume 27, n°1, 1984, p.1-20.

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ Georges Lerminier, dans un court billet paru dans *Le Parisien* du 3 octobre 1968 fait part de son étonnement face à cette forme : « *Rituel réaliste et symbolique, presque insoutenable, mais d'une rare puissance. On hésite à parler de théâtre, de spectacle. C'est plus que cela. C'est autre chose.* »

2.2 *L'exigence d'une dramaturgie politique de la victime dans le théâtre allemand post-III^e Reich*

Vous êtes venus faire du théâtre mais, maintenant,
Une question : pour quoi faire ?
Vous êtes venus vous montrer aux gens, faire voir
Tout ce que vous savez faire, vous exposer donc
Comme des curiosités...
Et les gens, vous l'espérez,
Vous applaudiront, entraînés avec force
Hors de leur monde étriqué vers votre grand large, buvant avec vous jusqu'à plus soif
Le vertige trompeur des hautes crêtes, les passions à leur
Paroxysme. Mais maintenant, une question : pour quoi faire ?
En ce lieu en effet, en bas, sur les bancs
De vos spectateurs, une querelle vient d'éclater : obstinément
Certains exigent
Que vous ne vous borniez nullement à vous montrer, mais
Que vous montriez le monde. A quoi nous sert, disent-ils,
De toujours voir comme celui-ci
Peut être triste et celle-là sans cœur ou
Le méchant roi que nous ferait cet autre là derrière ? Pourquoi
Cette perpétuelle exposition de grimaces et d'actions que jouent
Certains individus qui sont dans la main de leur destin ?
Des victimes, voilà tout ce que vous nous montrez, et vous faites comme si vous étiez vous-mêmes
Les impuissantes victimes de forces mystérieuses et d'instincts qui vous sont propres.
[...]
Non ! Disons-nous, nous les mécontents assis sur nos bancs, en bas,
Assez ! Ce n'est pas suffisant ! Ne savez-vous donc pas
Qu'il est de notoriété publique
Que, ce filet, des hommes l'ont tissé et jeté ?
Partout déjà, depuis les villes aux gratte-ciels à cent étages
En passant par les mers sillonnées de navires peuplés
Jusque dans les villages reculés, la nouvelle s'est répandue
Que le destin de l'homme, c'est l'homme !

Bertolt Brecht²²⁷

Après la Seconde Guerre Mondiale, les auteurs et artistes allemands posent des enjeux fondamentaux. Brecht, d'abord, qui entretient un rapport complexe à la figure de la victime – désignant presque exclusivement, dans le contexte où il écrit, les blessés, morts et vaincus des guerres. A première vue, et comme on peut le lire dans ce poème ci-dessus, il s'agit d'une figure anti-brechtienne par excellence. Le rituel sacrificiel attribué à l'être vivant sacrifié une passivité contraire à tous les principes du libre-arbitre de l'individu défendus par le théâtre brechtien (« *le*

²²⁷ Bertolt Brecht, « Discours à des comédiens-ouvriers danois sur l'art de l'observation », *L'Achat du Cuivre* (1937-1951), traduction par André Combes, Paris, L'Arche, 2008.

destin de l'homme, c'est l'homme ! »). Et du point de vue du spectateur, le spectacle de la victime ainsi sacrifiée réanimerait sidération et pitié. Dans la logique du théâtre épique, si un personnage est pris dans une situation qui le fait souffrir, le spectateur, au lieu d'être enjoint à souffrir lui aussi face à la représentation de cette situation, est amené à s'interroger sur les causalités et les possibilités alternatives qu'elle contient, comme Brecht le montre encore théoriquement dans cet autre extrait :

P : Pourquoi ne peux-tu pas pleurer lorsque tu vois souffrir un être humain et que tu peux compatir ?

W : Parce qu'il me faut en outre savoir pourquoi il souffre. Prends Polus. Son fils était peut-être un coquin. Il se peut que malgré cela, Polus souffre ; mais moi, pourquoi le devrais-je ?

P : Tu peux en décider en observant l'action qu'il a jouée au théâtre et à la disposition de laquelle il a mis sa douleur.

W : S'il me laisse le choix. S'il ne me contraint pas à m'abandonner à tous coups à sa douleur qu'il entendrait me faire ressentir à tous coups.

P : (Il faut que nous puissions et que nous ne puissions pas nous abandonner à sa douleur. Notre émotion naîtra de la reconnaissance et de l'approche sentimentale de l'événement saisi dans sa double réalité.²²⁸

Les situations suscitant la compassion font pourtant l'objet, dans les pièces, les sujets et les structures de l'imaginaire brechtien, d'une place privilégiée. Hannah Arendt a souligné combien la création et la pensée brechtienne furent paradoxalement entièrement traversées par cette valeur, quasiment cachée ou inavouée. Plus précisément, Arendt estime que Brecht, à l'image de Robespierre ou Lénine, « *savait transformer l'émotion de la compassion en émotion de la colère* »²²⁹. On peut s'arrêter ici sur un ouvrage assez peu connu, *L'ABC de la Guerre*, compilation rassemblant des extraits du journal de travail de Brecht, composée quand il était en exil avec l'aide de Ruth Berlau dès la fin de l'année 1944 et publiée en 1955, en RDA – après dix années pendant lesquelles les autorités soviétiques refusent la publication car elles mettent sur le même plan des soldats russes avec des soldats américains, en récusant toute héroïsation des premiers.²³⁰ L'ouvrage se compose d'une série de collages d'images de presse, généralement issues de photo-reportages de guerre, que le dramaturge a découpées dans des journaux et magazines américains pendant son exil. Reprenant la tradition populaire allemande des ABC, Brecht associe à ces images de courts quatrains, et le livre se parcourt librement, offrant au lecteur la possibilité permanente du montage. On y trouve des images de soldats,

²²⁸ Extrait tiré d'un «Entretien sur ce qui contraint à l'identification» (1953), in Brecht, *Ecrits sur le théâtre*, traduction de Jean-Marie Valentin, Paris, L'Arche, 1963.

²²⁹ Voir Hannah Arendt, *Vies politiques* (1974), traduction par Eric Adda, Paris, Gallimard, 1986.

²³⁰ Bertolt Brecht, *L'ABC de la Guerre* (1955), traduction et commentaires de Philippe Ivernel, Paris, L'Arche, 2008.

d'officiers militaires, de civils blessés, ou d'Hitler haranguant les foules.

Brecht écrit, dans un texte placé en exergue, qu'il s'agit d'une tentative de conserver la « mémoire des souffrances endurées » par les peuples en guerre, afin d'éviter que ne jaillisse encore une fois quelque part dans le monde « la bête immonde » du fascisme :

La mémoire des souffrances endurées est étonnamment courte chez les humains ; leur imagination des souffrances à venir est presque plus faible encore. [...] L'effroi mondial des années 40 semble oublié. Beaucoup disent : la pluie d'hier ne peut nous mouiller. C'est cette apathie qu'il faut combattre. Répétons sans cesse ce qui fut dit mille fois déjà, pour ne pas l'avoir dit une fois moins qu'il ne faut ! Renouvelons nos avertissements, même s'ils nous laissent dans la bouche un goût de cendre ! ²³¹

Georges Didi-Huberman propose une longue analyse de *L'ABC de la guerre* dans son ouvrage *Quand les images prennent position* - précisément parce qu'il s'agit selon lui d'un exemple où des procédés d'assemblage entre images traduisent une « *politique de l'imagination* » où « *l'acte d'image peut rimer avec l'activité critique et le travail de la pensée* » ²³². Il y analyse des textes extraits du *Journal de travail* datant de 1942 : les batailles de la guerre, écrit Brecht, préfigurant Adorno, « engagent le sort du lyrisme » ; juste en dessous de cette phrase, Brecht colle la photographie bouleversante de deux jeunes femmes hurlant de douleur devant les cadavres de leurs jeunes enfants, parmi les décombres du bombardement de Singapour, le 7 décembre 1941. La photo est reproduite dans une planche de *L'ABC de la Guerre*, aux côtés d'autres images de Pietà, tirées des photos de Londres menacées par les bombardements allemands, ou de la douleur des femmes juives en Palestine rejetées à la mer, ou en Russie, celle des femmes russes découvrant les cadavres de leurs fils assassinés. Didi-Huberman lit là une attention portée par Brecht à la constitution d'une vaste *mémoire des gestes*. Un atlas anthropologique et esthétique des affects humains qui sont politiquement suscités dans les corps, ressource potentielle pour le comédien épique. Lecteur d'Aby Warburg, Georges Didi-Huberman identifie ce travail brechtien au *Pathosformeln* warburgien, « formule du pathos » que l'historien de l'art allemand cherchait à identifier dans une série d'images produites dans des époques et aires culturelles très différentes. On peut effectivement tirer un lien entre la pensée du geste que Brecht développe pour son théâtre et la fresque mémorielle autour du motif pathétique qu'il tente de constituer dans cet ABC.

²³¹ Bertolt Brecht, *ABC de la guerre*, *op.cit.*, p. 7.

²³² Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'Œil de l'Histoire, tome I*, Paris, Minuit, 2011.

Ainsi, on pourrait par exemple étudier les différents surgissements des images de Pietà dans certaines pièces, de *Mère Courage* à *Mahagonny*²³³ et certaines planches de l'ABC. Une femme accroupie regarde, la bouche ouverte, son enfant mort suite à un bombardement de l'armée japonaise sur Singapour. « *Ô double chœur des lamentations / Ô voix des victimes et des bourreaux à la corvée !* » commente le quatrain. Cette image de lamentation d'une mère prend place significativement juste avant une autre planche qui montre toute l'indifférence d'un soldat américain posant devant le cadavre d'un Japonais abattu. Georges Didi-Huberman commente :

Doit-on s'étonner que Brecht ait construit un moment clé de sa mise en scène de *Mère Courage* sur cette sorte de *cri prolongé*, sur cette lamentation muée en imprécation dont Helene Weigel a si bien construit le grand *gestus* pathétique ?²³⁴

Pour lui, la raison pour laquelle « *tout rapport compassionnel ou d'empathie tragique* » est « *congédié* » par la dramaturgie brechtienne est qu'il s'attarde moins sur la mort de l'enfant que sur le cri muet qu'elle suscite chez sa mère, la position de souffrance, aux causalités extérieures et politiques, qu'elle lui enjoint. Dans *Mère Courage* en effet, Brecht prend soin de situer l'exécution de l'enfant en coulisses, et de focaliser sa didascalie sur l'immobilité de la mère :

On entend les tambours au loin. L'aumônier se lève et va vers le fond. La Mère Courage reste assise. Noir. Le tambour cesse. Le jour revient. La Mère Courage n'a pas bougé de place.²³⁵

C'est à une douleur muette que Brecht fait assister son spectateur, au cri étouffé de la Mère Courage, comparable au hurlement de Médée ou à la protestation d'Antigone. Cri photographié, statufié, endeuillé, à l'arrêt ; cri révolté et révoltant, contenant en lui-même la possibilité de la révolte. L'effet pathétique liée à l'image de douleur peut avoir alors un effet directement politique :

Si les images singularisent la souffrance des temps de guerre, montrant des ouvriers ou des prisonniers réduits à l'esclavage, des visages de soldats montrant la terreur et l'angoisse, des blessés épuisés, des

²³³ Voir Bertolt Brecht, *Mère Courage et ses enfants* (1940), traduit de l'allemand par Eugène Guillevic, Paris, L'Arche, 1983 ; Bertolt Brecht et Kurt Weill, *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* (1930), Paris, L'Avant-Scène Opéra, 1995.

²³⁴ *Ibid.*, p.134.

²³⁵ Brecht, *Mère Courage et ses enfants* (1939), *op.cit.*, p. 182.

enfants au regard perdu ou des femmes implorantes ; et si, en plus de ces images, on trouve des épigrammes lyriques pour les accompagner, si le pathos et la pitié existent bel et bien, il s'agit d'une pitié qui doit appeler la colère et l'action, d'une compassion qui serait l'inverse de ce qui la définit comme « impuissance politique ». Le pathos, dans cette logique, ne serait plus un obstacle à l'action, ne nous embourberait plus dans un regard larmoyant et impuissant ; il serait une façon de *prendre position*.²³⁶

L'image-document, telle qu'elle est exposée par Brecht, doit susciter une pitié qui crée une capacité d'action politique. Georges Didi-Huberman le souligne bien : la souffrance est *singularisée* par les photographies, qui montrent des visages, des personnes, des vies particulières ; mais c'est la possibilité du montage entre les images, auquel s'ajoutent les textes, qui permet la distance réflexive et la compréhension de la situation politique. Les affects émotifs du spectateur du théâtre épique ne trouvent pas leur source dans un rapport d'identité du spectateur à ce qu'on lui montre et Brecht entend bien « *démontrer la thèse vulgaire selon laquelle l'identification serait le seul moyen de faire naître des émotions est erronée* ». ²³⁷ Du point de vue des personnages comme du point de vue du spectateur, les émotions sont elles-mêmes à saisir dans leur spécificité sociale et historique :

Les émotions ont toujours un fondement de classe très déterminé ; la forme sous laquelle elles se manifestent est toujours historique, c'est à dire spécifique, limitée, liée à une époque. Les émotions ne sont nullement universelles, ni intemporelles.²³⁸

Il s'agit ici d'un point fondamental pour comprendre d'où sont issues les expérimentations qui suivront. Et dans cet *ABC de la Guerre*, conclut Georges Didi-Huberman, le poète invente un « *art de la mémoire qui n'est ni commémoration asservie aux discours officiels, ni éloignement misanthrope de l'artiste dans sa tour d'ivoire* », un art qui touche au « *lyrisme documentaire* » dont parlait Walker Evans à propos de ses photographies. De ce lyrisme documentaire, peut se dégager une alternative aux photoreportages médiatiques : d'une position de spectateur des souffrances du monde, on peut ainsi rendre à l'image son énergie, sa « parole », sa capacité d'adresse et d'invocation.

Les héritiers de Brecht s'éloignent de plus en plus du théâtre épique à partir de la fin des années 1960 et au début des années 1970, comme on le lit par exemple dans ce constat que Jean-François Lyotard dressait en 1972 :

²³⁶ *Ibid.*, p. 139.

²³⁷ Brecht, « Art et politique », in *Théâtre épique, théâtre dialectique, op.cit.*, p. 52.

²³⁸ Brecht, « La dramaturgie non-aristotélicienne », *Ibid.*, p.103.

Nous ne sommes pas plus au temps de l'épopée qu'à celui de la tragédie ou de la sauvage cruauté. Le capitalisme détruit tous les codes, y compris celui qui donne aux travailleurs industriels le rôle de héros de l'histoire. Le marxisme de Brecht était une épopée greffée sur une critique. Après un siècle d'Internationales et un demi-siècle d'Etats socialistes, nous devons dire : la greffe n'a pas pris, et pas seulement comme dramaturgie et scénographie, mais comme politique mondiale.²³⁹

Au cours des années, l'histoire européenne fait simultanément apparaître toujours plus de vaincus : esclaves, colonisés, opprimés, soumis, rescapés, discriminés. Il s'agit alors pour quelques auteurs de théâtre de leur donner *chair* – la chair qu'ils ont perdue. Chair, voix, corps : enjeux centraux du théâtre d'Heiner Müller, dont on peut citer en exemple le *Hamlet-Machine*, écrit en 1975. Dans la dernière scène de sa réécriture de Shakespeare, Müller fait revenir le personnage d'Ophélie sur scène en fauteuil roulant, prenant la parole alors que « *poissons ruines cadavres et morceaux de cadavres* » passent à ses côtés et que « *deux hommes en blouses de médecins enroulent autour d'elle et du fauteuil roulant des bandelettes de gaze de bas en haut* » :

C'est Électre qui parle. Au cœur des ténèbres. Sous le soleil de la torture. Aux métropoles du monde. Au nom des victimes. Je rejette toute la semence que j'ai reçue. Je change le lait de mes seins en poison mortel. Je reprends le monde auquel j'ai donné naissance. J'étouffe entre mes cuisses le monde auquel j'ai donné naissance. Je l'ensevelis dans mon sexe. A bas le bonheur de la soumission. Vive la haine, le mépris, le soulèvement, la mort. Quand elle traversera vos chambres avec ses couteaux de boucher, vous connaîtrez la vérité.²⁴⁰

La parole victimaire dépasse le cri désarticulé et se déploie dans une dimension offensive, revendicatrice, active, qui tranche directement avec le mutisme immobile dont elle faisait l'objet chez Brecht. Müller fait de la victime un corps qui parle, hurle et se réapproprie lui-même par cet acte performatif. Parler « au nom des victimes » - ce pluriel est totalisant : au nom des morts, des martyrs des révolutions, des sacrifiés des utopies politiques - permet à l'entité recomposée d'Ophélie d'obtenir une forme de réparation symbolique de l'injustice dont elle a été victime en tant que personnage féminin, métonymie de celle subie par toutes les figures victimaires. La réparation est rendue possible par l'espace d'outre-tombe fendu par l'écriture de Müller : « *Je reprends le monde auquel j'ai donné naissance. J'étouffe entre mes cuisses le monde auquel j'ai donné naissance. Je l'ensevelis dans mon sexe* ». La didascalie qui

²³⁹ Jean-François Lyotard « La dent, la paume. Intervention à la table ronde internationale sur la sémiologie théâtrale, Venise, septembre 1972 », *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, 1994, p. 96-99.

²⁴⁰ Heiner Müller, *Hamlet-Machine* (1975), trad. Jean Jourdeuil, Paris, Minuit, rééd. 2013, p. 80.

suit immédiatement cette réplique, et sur laquelle se termine la pièce, témoigne pourtant bien d'une impossibilité effective d'agir – « *Les hommes sortent. Ophélie reste sur la scène, immobile dans cet emballage blanc* ». Mais la parole de la revenante, renversant le silence de toutes les Ophélie, comme le silence de toutes les héroïnes féminines qui lui sont associées, terrasse l'Histoire des vainqueurs dans l'espace-temps offert par la pièce de théâtre.

Ce renversement du cri étouffé, voire du silence absolu de la victime, s'accorde avec l'énergie des spectres qui traverse le théâtre d'Heiner Müller, sa volonté de faire dialoguer les vivants avec les morts, de « *rendre aux morts la part d'avenir qui a été enterrée avec eux* »²⁴¹. L'intérêt que Müller porte à la figure d'Ophélie n'est pas non plus anodin, renvoyant à une longue tradition d'interprétation de ce personnage mythique d'*Hamlet* qui a longtemps été associé à une figure victimaire, comme le note Anne-Françoise Benhamou dans un article à ce sujet :

Par ce qui ressemble à une dénégation, la tradition romantique et victorienne substituée à cette héroïne ambiguë un personnage gracieux, sublimé, éthéré – pure victime bien plus que facteur de désordre, qui va bientôt supplanter la version d'origine. [...] De plus en plus, Ophélie se trouve arrachée à son histoire, déployée hors de son parcours de vie, exclusivement associée à sa mort, une mort exclusivement sensuelle et virgine. Le personnage emblématise une jouissance à mourir : sa noyade se présente comme une extase sacrificielle et une aspiration comblée à une passivité féminine essentielle.²⁴²

Comme le montre Anne-Françoise Benhamou, cette réécriture d'Ophélie en révolutionnaire, figure subversive, réinscrit le personnage shakespearien dans un destin de martyr de la Révolution – comme souvent chez Müller – et renvoie à des victimes sacrificielles féminines emblématiques de la cause révolutionnaire, depuis Rosa Luxembourg, célèbre militante communiste battue puis assassinée avant d'être jetée dans le canal de la Spree en 1919, jusqu'à Ulrike Meinhof, membre de la fraction Armée Rouge retrouvée pendue dans sa cellule de prison. Après les deux Guerres mondiales, la figure culturelle de la femme victime n'est plus nécessairement, en 1977, un personnage coupé des événements politiques et historiques ; au contraire, elle y est impliquée, et à l'effet pathétique de sa mort, on substitue une puissance d'action révolutionnaire qui trouve là une ultime possibilité d'expression. Le théâtre d'Heiner Müller fonctionne sur ce retour des morts, cette volonté de puissance qui vient traverser le

²⁴¹ Nous renvoyons aux analyses de Florence Baillet sur ce mouvement d'« exhumation des morts » qui traverse l'écriture de Müller : voir « De Germania à Germania : le retour des fantômes », chapitre 6 de l'essai *Heiner Müller*, Belin, 2003, p. 101-129.

²⁴² Anne-Françoise Benhamou, « Ophélie vs Hamlet : Shakespeare à contre-courant », in *La Haine de Shakespeare*, dir. François Lecercle et Elisabeth Angel-Perez, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris, 2017.

monde des vivants et les plateaux de théâtre, sur les ruines de l'Histoire et des anciens modèles idéologiques et esthétiques²⁴³. Et on peut souligner à quel point son écriture, précisément, ouvre aux morts politiques des espaces de parole, construit une polyphonie réparatrice, même si une fois le cri achevé, la voix d'outre-tombe retombe à nouveau aussitôt dans le ressac de l'Histoire.

Chez Fassbinder, le mécanisme du bouc émissaire devient un ressort dramaturgique et narratif essentiel. Associé à des figures issues des minorités de classe ou de race, des faibles, des opprimés, la figure de la victime émissaire contient toute la dramaturgie de *l'antitheater* fassbindérien, comme c'est le cas dans *Le Bouc* (1968), qui raconte l'implosion d'une communauté de petits-bourgeois de Bavière face à l'arrivée d'un travailleur immigré grec nommé Jorgos. Dans la pièce, ce dernier est littéralement animalisé, perçu comme un être sans conscience, sans humanité, à sacrifier sur les bases d'un commun accord censé unir tous les membres de la communauté, qui semblent presque parler d'une seule voix à son sujet :

ERIC : Il s'est couché maintenant, sans penser à rien.

PAUL : On devrait le castrer.

ERIC : Il se sent encore à son aise, ici.

PAUL : Ça va bientôt lui passer.

ERIC : Oh la réjouissance. Simplement lui couper. Après il pourra toujours aller voir s'il baise encore, parce qu'il n'a rien d'autre dans la tête.

PAUL : Sauf qu'il pue comme une truie.

ERIC : Bruno a dit qu'il ne se lavait jamais...

PAUL : Parce que là d'où il vient on ne se lave pas...

ERIC : Il faudrait un pistolet, on pourrait le faire gambader, crois-tu qu'il saute bien ?

FRANZ : Comme un jeune cerf.

PAUL : Mieux vaut le castrer, il s'en souviendra plus longtemps.

ERIC : Après on l'arrose d'essence, et on en fait cadeau à Marie pour son anniversaire.

PAUL : Ce serait un beau spectacle.²⁴⁴

La pièce s'achève sur la mise à mort et la dévoration rituelle de cette victime, devenue sacrificielle ; mais ce qui est révélé, c'est bien que chaque membre de la communauté fait preuve à l'égard de ses congénères d'une violence et d'une pulsion meurtrière similaire, voire encore plus forte, que le sacrifice collectif de Jorgos permet d'exacerber. Comme on peut le deviner à partir de cet extrait, Fassbinder privilégie moins les trajectoires individuelles et la singularité de ces personnages que l'exploration des structures d'ensemble qui font société.

²⁴³ Voir à ce sujet Florence Baillet, *Heiner Müller*, Paris, Belin, 2003.

²⁴⁴ Rainer W. Fassbinder, *Le Bouc* (1968), traduit de l'allemand par Philippe Ivernel, Paris, L'Arche, 1988, p. 20-21.

Très marqué par la culture hollywoodienne, Fassbinder réinvestit probablement ici un procédé classique de l'écriture scénaristique, qui fonctionne par archétypes, comme on peut le lire dans un article de Stéphane Hervé :

Sur le modèle du *star system* hollywoodien, le cinéphile Fassbinder recompose un système de positions archétypales, issues de la culture cinématographique (la jeune victime, les gangsters, les vamps...) au sein d'un collectif théâtral. Si ce système se caractérise par l'absence de hiérarchisation (pas de premiers ou de seconds rôles du fait de l'ethos scénique collectif), la distribution consistera avant tout à créer une constellation des différents archétypes, provenant de l'imaginaire cinématographique, et l'écriture à les mettre en rapport, à les disposer dans une logique plus ou moins dramatique.²⁴⁵

Contrairement à ce qui se joue chez Heiner Müller, ce sont ici les autres qui parlent de et contre la victime ; mais celle-ci, renvoyée tout autant à un archétype, prend *corps* précisément par l'acharnement raciste qui s'exerce contre elle. Sacrifié dans les actes, secret objet d'un désir sexuel et fantasmatique inavoué de la part des hommes et des femmes de la communauté, Jorgos est la figure-victime par excellence, mais les ressorts de l'écriture fassbindérienne ne reposent pas sur une fascination de la part de l'auteur. Au contraire, ce sont les personnages de la pièce eux-mêmes qui sont objets de cette fascination, dénoncée par l'auteur comme étant elle-même le véritable danger politique, proche du totalitarisme. Fassbinder substitue alors à la crédibilité et au réalisme de la psychologie de ses personnages le fonctionnement du mécanisme social qu'il explore :

GUNDA : Mais ça devait arriver. Je l'ai toujours dit : le travailleur immigré doit décamper.
INGRID : Exactement, parce que ce sont des mauvais hommes, ces étrangers.
FRANZ : On va fonder un gang contre lui.
PAUL : Et qui ne suit pas est un ennemi, et sera combattu de la même façon.
HELGA : Pour que l'ordre revienne...
GUNDA : Et la Plattner est une ennemie aussi.
ERIC : Exactement. Et elle doit quitter le pays, parce qu'elle est responsable de tout.²⁴⁶

La nécessité pour la communauté de fonder une victime sacrificielle, aux vertus positives chez René Girard, qui publie *La Violence et le Sacré* la même année, se rapproche dans la pièce de Fassbinder d'une pulsion presque indifféremment sexuelle ou meurtrière, à portée non seulement raciste et xénophobe mais totalitaire : « *Qui ne suit pas est un ennemi, et*

²⁴⁵ Stéphane Hervé, « La distribution comme phénomène pop : l'antitheater de Rainer Fassbinder et la Needcompany de Jan Lauwers », Revue *Agôn* n°7/2015, consulté en ligne le 12/01/19, url : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=3183>.

²⁴⁶ Rainer W. Fassbinder, *Le Bouc*, *op.cit.*, p. 24.

sera combattu de la même façon ». Le personnage de Jorgos s'en trouve littéralement transfiguré : même si l'origine du mot allemand « Katzelmacher » est une insulte qui s'adressait spécifiquement aux travailleurs immigrés italiens en Allemagne, le personnage théâtral devient figure, effet direct du discours qu'on lui adresse, totalisant et niant la singularité de l'individu.

Dans *Les Ordures, la ville et la mort*, pièce moins connue et jamais montée en France avant 2003 suite à une polémique qui l'accusa d'antisémitisme, Fassbinder décrit le même type de comportements sociaux dans les bas-fonds d'une ville allemande où évolue une galerie de personnages à la marge de la société urbaine : prostituées, maquereaux et travestis, anciens nazis devenus infirmes, policiers véreux, « juifs riches », homosexuels cachés et malades. Là aussi, le « rôle » - dans un sens proche des « types » de la Commedia dell'arte - de la victime expiatoire est attribué à un personnage, le vieux mari d'une prostituée : corps atrophié par la vieillesse, qui, rendu impotent par l'âge, est expulsé par la ville entière après avoir longtemps été le bourreau violent de sa femme. Dans cette pièce dont la fonction polémique, provocatrice et politique repose précisément sur l'utilisation de figures-types en lieu et place des personnages (le « Juif riche » par exemple, donc), la victime, comme d'autres, est exposée, « *objet du regard, qui pose au moment d'être mis-en-position* » comme l'écrit Jeanne Bindernagel dans un article qui analyse précisément le « retour de la victime sur scène » à propos de cette pièce²⁴⁷. On ne trouve presque aucune emphase pathétique à l'égard de ces personnages persécutés, c'est peut-être bien ce qui choque ; Fassbinder, à l'inverse, met en évidence le fonctionnement des mécanismes de la psyché affective et morale d'une société, et l'effet émotif principal de ces textes réside majoritairement dans un sentiment de colère et une envie de révolte à l'égard d'un fonctionnement social perpétuellement tenté par le fascisme, jusqu'à englober les individus, leurs désirs et leurs émotions.

La problématique morale de la représentation théâtrale des victimes de l'Holocauste et des réponses que leur donne la justice reste, dans l'Allemagne post III^e Reich, un sujet si sensible qu'il est proche du tabou. Adorno lui-même, s'il cherche à rétablir dans ses derniers textes la nécessité pour l'art de faire face aux événements de la Shoah et de ne pas « *refouler ce que l'Allemagne aimerait tant refouler à tout prix* », écrit par exemple à propos de la pièce de Schönberg *Un survivant de Varsovie* qu'elle « *pose quelques problèmes* », dûs à ce que « *mettre en image* » la déportation des juifs « *même avec dureté et intransigeance, constitue*

²⁴⁷ Jeanne Bindernagel, « Le retour de la victime sur scène. Les Ordures, la ville et la mort de Rainer W. Fassbinder », *Théâtre/public* n°206, 2009. La pièce en question a été traduite en français par Jörn Cambreleng, mais jamais publiée, comme l'indique l'auteur de l'article.

une offense à la dignité des victimes »²⁴⁸. L'auteur dramatique Rolf Hochhuth fait scandale en 1965 avec sa pièce *Le Vicaire*, qui met en scène la déportation d'un prêtre en camp de concentration : le dernier acte, prenant Auschwitz comme décor, n'avait pas été toléré par la critique ni par le public. Toute l'œuvre de Peter Weiss, et particulièrement sa pièce emblématique *L'Instruction* (1965), qui met en scène victimes et bourreaux du nazisme par une reconstitution extrêmement précise des procès de Francfort, a à cet égard une importance capitale. Weiss cherche :

[...] un théâtre du monde qui serait en quelque sorte une anti-Divine Comédie, libre de toute métaphysique et consacrée aux bourreaux comme aux victimes de notre temps, le paradis étant celui des bourreaux qui vivent éternellement impunis, l'enfer celui des victimes qui n'obtiendront jamais réparation de leurs souffrances.²⁴⁹

Il soumet à la nécessité de faire apparaître sur scène les victimes du nazisme l'exigence politique et esthétique de représenter l'espace public dans lequel elles sont prises en charge par la société : le procès. C'est à ce niveau que se légitime et se lie organiquement le recours au document et la représentation scénique des victimes. Les premières pièces de théâtre documentaire, ou « théâtre-document » comme on l'appelait en France à l'époque, très marquées par l'exigence brechtienne, trouvent leur source originelle chez Piscator, inventeur du terme de « théâtre documentaire » pour qualifier certaines de ses pièces expérimentales des années 1920. Peter Weiss, empruntant l'expression à Piscator, parvient à sa théorie du théâtre documentaire avec l'écriture et la création de *L'Instruction*, précisément à partir de cette question de la représentation impossible, et pourtant nécessaire, des camps de concentration²⁵⁰. Juif allemand, Weiss émigre en Suède dès 1934 puis aux Etats-Unis. Quand il découvre, en 1945, l'existence des camps, il éprouve en effet très personnellement cette limite éthique posée à la conscience humaine et à l'artiste : « *Après de telles images, on ne pourrait jamais plus inventer de nouveaux symboles* », écrit-il en 1945²⁵¹ ; et, en 1965 : « *Il est impossible de*

²⁴⁸ Théodore Adorno, *Notes sur la littérature*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Flammarion, Paris, 1984, cité in *Art en théories, 1900-1990 : une anthologie*, Charles Harrison, Paul Wood, Paris, Hazan, 1992, p.839-840. La composition de Schönberg, écrite en 1947, raconte l'histoire de la survie d'un homme juif venu du ghetto de Varsovie ans un camp de concentration.

²⁴⁹ Cité par Denis Bablet, « *L'Instruction* de Peter Weiss », in *Les voies de la création théâtrale*, n°2, Paris, CNRS, 1970.

²⁵⁰ Weiss écrit que « *la tâche suprême pour un auteur est de représenter la vérité sous les falsifications* ». (in Peter Weiss, « Notes sur le théâtre documentaire », Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs ainsi que la volonté des États-Unis d'Amérique d'anéantir les fondements de la révolution, traduit de l'allemand par Jean Baudrillard, Paris, Seuil, 1968, p. 7-15).

²⁵¹ Peter Weiss, *Points de fuite*, (1945), traduit par Jean Baudrillard, Paris, Seuil, 1964

représenter sur scène le camp d'Auschwitz, ni quelque camp que ça soit. C'est même téméraire d'essayer ». ²⁵² Il est cependant habité par la nécessité de trouver une forme qui puisse représenter, d'une certaine manière, ce qu'il s'est passé. Après le succès de *Marat/Sade*, créé à Berlin-Ouest en 1964, Weiss s'attèle au projet de trouver la forme représentative la plus juste des victimes et de leurs bourreaux, en accord avec l'analyse marxiste des rapports historiques. Lors de sa visite du camp d'Auschwitz, il dit avoir ressenti la nécessité absolue de « comprendre » ce qui s'est passé, pour lui-même, et pour les générations à venir : le système idéologique qui a rendu possible Auschwitz perdure en effet selon lui, puisqu'il est intrinsèquement lié au capitalisme. « *Je me sentais au milieu d'un monde disparu, auquel je ne pouvais plus rien faire ; pendant un instant, règne le silence complet. C'est alors que je comprends que rien n'est fini* ». ²⁵³

C'est quand s'ouvrent les procès de Francfort, en 1963, que Weiss commence à toucher le point central de sa recherche. Ces procès, ouverts au public, instruisent le cas de vingt-deux détenus accusés d'avoir organisé et appliqué la déportation et l'extermination des juifs dans le camp d'Auschwitz. La condamnation n'aboutit que partiellement : sur les vingt-deux accusés, cinq seront acquittés, car ils ne sont pas jugés directement responsables pour avoir appliqué des ordres reçus. Weiss n'assiste pas à l'intégralité du procès. Il se procure en revanche les 18 000 feuillets qui le retranscrivent, le compte-rendu qu'en publie Berd Naumann dans la *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, et travaille à un montage des archives et des témoignages qui, à partir de cette matière, se présente comme un « oratorio en onze chants », comme l'indique le sous-titre. La pièce est créée simultanément dans quatorze théâtres d'Allemagne de l'Est et de l'Ouest le 19 octobre 1965 – un acte politique en soi, comme le souligne Jean-Louis Besson ²⁵⁴. Le nom d'Auschwitz n'apparaît à aucun moment dans la pièce : Weiss tient à « *s'éloigner du réalisme pur* » ²⁵⁵. La composition de cet oratorio théâtral, qui tient à faire figurer accusés, témoins et juges, ne distribue pas cependant les rôles de façon tout à fait égalitaire : si les témoins sont vus comme un chœur indistinct, collectif et voué à l'anonymat, les accusés, eux, portent des noms, qui sont ceux du procès réel. Jean-Louis Besson atténue, dans sa lecture de la pièce, cette asymétrie entre témoins et accusés, victimes et bourreaux, qu'il considère minime et emportée

²⁵² Cité par Jean-Louis Besson, « *L'Instruction*, de Peter Weiss : un registre de voix », *Études Théâtrales*, L'Harmattan, 2012/2, n°52

²⁵³ Peter Weiss, « A living world. An interview with Peter Weiss by Paul Gray », *Tulane Drama Review*, New York, vol.11, n°1, 1966, cité par Denis Bablet, art.cit.

²⁵⁴ Jean-Louis Besson, art.cit.

²⁵⁵ Denis Bablet, art.cit.

par la dimension éminemment *collective* que Weiss donne à l'ensemble de sa pièce : « *Nous avons affaire à un chant dit par un chœur aux voix multiples. Le collectif est ici bien davantage que l'agglomération des témoignages individuels : il en est la quintessence [...]* »²⁵⁶. Cette interchangeabilité entre victimes et bourreaux, qui doit beaucoup à la distanciation épique, ne dépolitise pas le rapport, au contraire ; comme l'écrit André Gisselbrecht à la création de la pièce en France dans une revue marxiste, elle rappelle que :

[...] victimes et bourreaux sont quasiment interchangeables : nous pouvons tous, si nous ne sommes pas prémunis là-contre, faire « de bons gardiens » de camps ; si l'inhumanité est dans le capitalisme lui-même, qui a engendré le nazisme, qui lui-même a engendré Auschwitz-Birkenau, nous vivons dans le capitalisme et nous en sommes infectés.²⁵⁷

Il s'agit là d'un point essentiel, qu'il est important de rappeler : la dramaturgie de Weiss, dans le but de faire *comprendre* le système qui a rendu possible Auschwitz, n'assigne aucune identification directe, personnifiante, ni aux victimes, ni aux bourreaux. La compréhension des événements nécessite que le spectateur ne soit pas envahi par l'impact émotif des témoignages, comme le voulait Weiss, qui justifiait par-là son choix d'une mise en scène « dépouillée ». Certaines mises en scènes de l'époque reprennent et accentuent cette dimension. Ainsi, Gabriel Garran, qui crée la version française en 1966 au Théâtre de la Commune d'Aubervilliers, reproduit le dispositif scénique d'origine, qu'il décrit dans un entretien avec Jean Tailleur :

Jean Tailleur : C'est donc de prime abord une œuvre qui refuse l'appel aux « tripes » et qui doit s'adresser à l'intellect ?

Gabriel Garran : C'est le gros problème de la mise en scène. Pour nous, il s'est agi d'éviter un double danger : celui du vérisme, et celui d'une théâtralisation abusive. Pour éviter toute identification, pour contraindre à une acceptation du texte et non de l'acteur, nous avons repris certaines dispositions scéniques utilisées à Stuttgart : selon les besoins du chant, les acteurs disent (et non pas parlent) le texte des témoins, soit lisent, texte en main, les répliques des accusés. Les accusés sont présents uniquement sous la forme de grandes photographies sur le fond de la scène, et les témoins portant telle ou telle accusation ne s'adressent pas à l'acteur qui joue l'accusé, mais à la photographie de l'accusé réel. Il y a donc une certaine interchangeabilité des personnages, exception faite du groupe des magistrats.²⁵⁸

²⁵⁶ Jean-Louis Besson, art.cit.

²⁵⁷ André Gisselbrecht, « Peter Weiss : « L'Instruction », *La nouvelle critique, revue du marxisme militant*, Paris, n° 172, 8°/1034, 1966.

²⁵⁸ Gabriel Garran, entretien avec Jean Tailleur, *Les Lettres françaises*, 24/09/1966, transcription des archives sur microfilm conservées au fonds Arts du spectacle de la BNF.

Comme on peut le voir sur les photographies d'archive²⁵⁹, le décor du spectacle, créé par André Acquart est « sobre » : au fond, s'éclaire tantôt le plan du camp, tantôt le portrait des accusés, en même temps que le titre des séquences. Gabriel Garran crée trois zones : les accusés, sur des sièges numérotés face au public, celle du juge et de l'avocat de l'accusation, sur la droite, et sur la gauche, une zone plus vaste où les témoins prennent place soit face ou dos au public, assis ou debout. Les bourreaux sont le seul groupe qui se singularise en une série de visages, faisant doublement face au public sous la forme de ces grandes photographies en fond de scène auxquels les témoins s'adressent directement. L'affect émotif ne subsiste que pour être dirigé principalement sur l'inhumanité des bourreaux plutôt que sur l'humanité blessée des victimes, qui ne bénéficie à aucun moment d'une représentation directe. On est loin d'une « communauté de malheur » englobant soldats traumatisés par leurs actes et civils tués, créant l'illusion optique et politique d'une symétrie entre bourreaux et victimes²⁶⁰. Ce caractère « inhumain », dans la logique marxiste, dépend cependant entièrement d'un système idéologique et politique qui dépasse les individus, et si *L'Instruction* évite tout recours psychologique pour mettre en accusation une certaine déficience morale des bourreaux, elle met en revanche très clairement en accusation le système capitaliste qui l'a rendue possible. Hannah Arendt théorise la « banalité du mal » suite au procès d'Eichmann sur les mêmes fondements philosophiques : même si les personnalités ayant participé aux crimes nazis sont impardonnables, il faut arriver à les penser prises dans un système bien plus large, dans lequel vit l'ensemble des démocraties européennes, et qui les conduit à abolir les partages moraux les plus fondamentaux. C'est dans cette mesure qu'il faut comprendre l'« interchangeabilité » des victimes et des bourreaux – aussi longtemps que le capitalisme laissera se produire les crimes qu'il engendre.

Ainsi, la tâche du théâtre documentaire tel que Peter Weiss l'entreprend semblerait accomplir le projet brechtien d'un éveil de la conscience critique du spectateur : critique du « camouflage », de la « falsification de la réalité », du « mensonge », sont les objectifs définis dans les premières pages des *Notes sur le théâtre documentaire* que poursuivent *L'Instruction*,

²⁵⁹ Voir notre cahier iconographique II.

²⁶⁰ Une telle « communauté de malheur » fait son entrée dans les représentations collectives du bloc occidental après la défaite américaine au Vietnam, ce qui, dans ces mêmes années, pose les fondations du tournant moral qui suivra. Rappelons que Didier Fassin faisait de la guerre du Vietnam, qui se déroule dans les mêmes années, le conflit mondial où se met en place cette charnière : « *Non seulement le traumatisé est reconnu pour l'épreuve qu'il a traversée, mais la clinique permet également d'intégrer les militaires responsables de crimes dans une même communauté de malheur que leurs victimes* » (Didier Fassin, *L'Empire du traumatisme*, op.cit, p. 15).

puis, en 1968, le *Discours...* sur la guerre du Vietnam²⁶¹. Peter Weiss n'abandonne pas cependant toute charge émotive et affective au sujet des victimes. Il s'agit là encore d'une exigence politique et morale. Jean-Louis Besson relève que si Weiss, notant lui-même la dimension très émotionnelle des propos tenus aux procès de Francfort, tient à en « *dépouiller* » son adaptation théâtrale, il est conscient que l'émotion peut activer et renforcer la nécessaire prise de conscience critique du spectateur. Pour Jean-Louis Besson, c'est l'invention dramaturgique du théâtre documentaire qui permet même à Weiss de réaliser cet alliage :

Faut-il admettre que Weiss n'a pas mesuré la portée réelle de sa pièce ? Ou faut-il supposer – et c'est ce vers quoi je pencherais – que, pour lui, émotion et recul critique ne sont pas contradictoires au niveau de la réception du spectateur ? On peut se demander si la forme dramatique fondée sur l'accumulation de récits que Weiss met en oeuvre dans sa pièce n'est pas particulièrement favorable à ce double mode de réception : le fait que les témoignages prennent du sens par leur organisation et leur montage n'exclut pas qu'ils soient eux-mêmes bouleversants, non seulement en raison des actes horribles qu'ils relatent mais aussi du fait de l'empathie que le spectateur ne peut manquer de ressentir envers ceux qui en furent les victimes. Weiss joue sur les deux registres, comme si pour lui la prise de conscience était d'autant plus forte que l'émotion est intense.²⁶²

Le paradoxe qui tient à ce double registre est théorisé par Weiss : « *Plus le document est insoutenable, plus il est indispensable de parvenir à une vue d'ensemble, à une synthèse* » écrit-il encore dans ses notes²⁶³. Au contraire donc d'être refoulée, la charge émotionnelle est un élément dramaturgique central et en accord avec le projet politique de la pièce. Elle est source d'invention formelle : les créateurs et collaborateurs artistiques qui travaillent sur la création y trouvent des ressources nouvelles. Sur le plan visuel, le metteur en scène italien Virginio Puecher, avec le Piccolo Teatro de Milan, choisit ainsi de sortir des murs du théâtre pour aller jouer au Palais des expositions de Pavie, et d'habiller les victimes en costumes de velours strié, rappelant les vêtements des déportés dans les camps. Mais aussi du point de vue de la composition musicale. Piscator, dans sa mise en scène à la Volksbühne de Berlin, le 19 octobre 1965, fait appel au compositeur italien Luigi Nono, qui, dans ses carnets, écrit quelques pages sur cette expérience, louant le génie du metteur en scène de lui avoir interdit de composer une véritable « musique de scène ». La musique et ses possibilités d'abstraction peuvent prendre en charge l'*irreprésentable*, à savoir les « témoins » et les « victimes », celles de l'Histoire (Auschwitz) entrant en résonance avec celles de l'actualité (au Vietnam) :

²⁶¹ Peter Weiss, *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam...*, *op.cit.*, p. 28.

²⁶² Jean-Louis Besson, *art.cit.*

²⁶³ Peter Weiss, *Notes sur le théâtre documentaire*, *op.cit.*, p. 16.

À travers la musique, uniquement ce que ni le mot, ni la scène ne peuvent représenter : les six millions d'assassinés dans les camps de concentration, dans une conception musicale autonome (...) Dans ce travail, l'homme-musicien vibre d'autant plus qu'avec les six millions de mort d'hier, il y a aussi les millions d'opprimés d'aujourd'hui. (...) Comment est-il possible de ne pas reconnaître un rapport actuel avec Auschwitz ? (...) Que se passe-t-il aujourd'hui ? La destruction par le napalm d'hommes et de femmes qui luttent pour leur liberté.²⁶⁴

Travaillant à partir de fragments et de bribes sonores sur bandes magnétiques, utilisant des techniques électroacoustiques de composition et d'enregistrement en studio qui font alors tout juste leur apparition, Luigi Nono emploie ces nouvelles possibilités pour composer un « *chœur* », fait de « *simples phonèmes et de voix humaines* ». « Les » victimes sont plurielles, innombrables, d'hier et d'aujourd'hui, et la scénographie de Piscator place le groupe des témoins dans un premier rang factice, devant les gradins du public : ils regardent depuis le contrebas évoluer les accusés : « *Victimes ils ont été, victimes ils demeurent face à leurs anciens bourreaux qui les écrasent encore de tout leur cynisme et de tout leur mensonge* », commente Denis Bablet²⁶⁵. Le dispositif de *L'Instruction* tient donc à cet équilibre complexe qui permet d'identifier les victimes en tant que victimes, de mettre à jour la vérité des faits et de leur jugement : à ce titre, la scène théâtrale n'est ni l'espace d'une réparation, ni d'une lamentation, ni même d'une commémoration. Elle présente une analyse critique des faits qui ont eu lieu et de la manière dont la société, dans ses institutions judiciaires, médiatiques et savantes, les a traités. « Dépouiller » l'horreur contenue dans les propos tenus à Francfort par le travail de l'écriture et du dispositif théâtral ne fait pas barrage à l'émotion, mais reprend en main le partage des affects de la cérémonie judiciaire, permettant au spectateur de l'appréhender de façon intelligible. Gabriel Garran suit la logique weissienne en faisant de la pudeur une exigence éthique et politique :

Face à ce texte souvent insoutenable, la réalisation n'a ressenti que dignité et pudeur. Nous avons refusé tout procédé tapageur. Ni dramatiser, ni vulgariser, pas de jeu ni de psychologie au sens habituel du terme, rien qui puisse ressembler au style « en votre âme et conscience »²⁶⁶.

²⁶⁴ Luigi Nono, *Ecrits*, (1969), traduction de l'italien et de l'allemand par Laurent Feynerou, Paris, éditions Contrechamps, réed. 2007, p. 637-638.

²⁶⁵ Denis Bablet, art.cit.

²⁶⁶ Gabriel Garran, programme de salle du spectacle « *L'Instruction* », Théâtre de la Commune, Aubervilliers, 1966 (documentation BNF).

La « dramaturgie du document » que met au point Peter Weiss témoigne ainsi d'une conception du théâtre comme foyer permettant la lutte ; le refus du « style en votre âme et conscience », tel que le formule Garran, permet de faire de la représentation théâtrale un moment de vérité appelé à avoir des effets directs dans l'action politique. Le théâtre documentaire, toujours selon Weiss, « s'élève contre cette production dramatique qui prend comme thème central son propre désespoir et sa propre colère », et c'est uniquement à ce titre qu'il est possible de mettre en forme une représentation des victimes et de leurs bourreaux qui ait des effets politiques et combatifs. Comme Weiss l'écrit encore :

Une dramaturgie du document qui recule devant une définition, qui se contente de montrer un état de choses sans éclairer les motifs de son apparition et la nécessité ainsi que la possibilité de sa disparition, une dramaturgie du document qui s'attaque à des combats désespérés sans toucher l'ennemi, une telle dramaturgie se dévalorise elle-même. C'est pourquoi le théâtre documentaire s'élève contre cette production dramatique qui prend comme thème central son propre désespoir et sa propre colère, et refuse d'abandonner la conception d'un monde absurde sans issue. Le théâtre documentaire affirme que la réalité, quelle que soit l'absurdité dont elle se masque elle-même, peut être expliquée dans les moindres détails.²⁶⁷

2.3 La Guerre du Vietnam, une charnière.

Les représentations et mises en scène de *L'Instruction* contemporaines à l'écriture de la pièce montrent donc qu'il est possible de donner une représentation scénique de la victime en nouant organiquement l'élément émotionnel à la perspective révolutionnaire. Plus que la « pièce-procès », qui connaîtra un succès limité dans le temps²⁶⁸, c'est l'esthétique documentaire qui trouve là des fondements très largement réinvestis par les générations suivantes. D'autres

²⁶⁷ Peter Weiss, *Notes sur le théâtre documentaire*, op.cit., p. 14-15.

²⁶⁸ La « pièce-procès », qui décalque au théâtre le schéma du tribunal, naît avec *L'Instruction* et quelques autres œuvres qui lui sont contemporaines, principalement sous les principes du théâtre documentaire, ou « théâtre-document », comme le rappelle Bérénice Hamidi-Kim : « Au-delà de ces divergences dans la marge de fiction et de dramatisation du réel, une tendance récurrente demeure au sein des œuvres du théâtre documentaire, qui tient à sa fonction d'analyse critique de la réalité : la pièce-procès, forme dans laquelle on peut ranger les deux versions précédemment mentionnées du procès de J. R. Oppenheimer [il s'agit des pièces *Le Vicair*, de Rolf Hochhuth et *En cause, J.R Oppenheimer* de Rainer Kipphardt], de même que *L'Instruction* de Peter Weiss (1965). Cette idée que le théâtre peut constituer un tribunal du réel et, en le jugeant, en mettant à nu ses contradictions, peut contribuer à le changer, est au cœur de l'esthétique documentaire, et la forme de la pièce-procès demeure prégnante sur la période 1989-2007 », in Bérénice Hamidi-Kim, « Le théâtre documentaire des années 1960 : un théâtre de contre-information », in *Les cités du théâtre politique en France de 1989 à 2007 : archéologie et avatars d'une notion esthétique, idéologique et institutionnelle*, thèse de doctorat, sous la direction de Christine Hamon-Siréjols, Université de Lyon 2, 2007. Les pièces citées dans cet extrait datent respectivement de 1965 et 1964. On peut aussi citer la pièce d'Antoine Vitez créée en 1966, *Le procès de Jacques-Emile Henry*, sous-titrée « tragédie-montage » et écrite à partir de documents, création à la Maison de la Culture de Caen le 12/13/1966.

réponses à l'exigence pour la scène de représenter les victimes de la guerre traversent les théâtres d'Europe. En Angleterre, où la censure est active jusqu'en 1968, la dramaturgie de la catastrophe pensée par Edward Bond propose d'affronter Auschwitz comme la matrice morale, éthique et émotionnelle à partir de laquelle se constituent les sociétés contemporaines, et notamment ses formes de représentations comme le théâtre. Il s'agit, pour Edward Bond et certains auteurs dramatiques britanniques qui lui succèdent, de « mettre en scène l'horreur »²⁶⁹. A partir de ces années, le théâtre anglais procède par « *choc frontal* », élaborant une « *esthétique de l'abjection qui repose essentiellement sur les aggro-effects et leur effet traumatique* ». Elisabeth Angel-Perez considère l'ensemble du théâtre britannique de ces années comme un théâtre « post-Auschwitz », et non pas, voire hormis, les pièces traitant directement de la Shoah. C'est une forme d'écriture du désastre, qui décontextualise la Shoah pour en faire un paradigme, l'étendre à une réflexion plus large sur l'éthique et le sens de l'humain²⁷⁰. Le théâtre anglais se construit sur une « *métonymie de l'horreur indépasseable de la fin du XXe siècle* » - et cela, même pour des auteurs de générations postérieures, qui n'ont pas directement connu la guerre : nous y revenons à notre chapitre IV. Un débat scientifique important émerge dans ces années, qui donnera lieu, dans les universités nord-américaines des années 1990, aux courants des *Holocaust studies* et à la *Trauma theory*²⁷¹.

En France, le débat prend de l'ampleur avec la guerre du Vietnam. Olivier Neveux, dans sa rétrospective sur les dramaturgies militantes des années 1970, en fait état : des spectacles ont lieu, en dehors des institutions, comme par exemple les « Six heures pour le Vietnam », des sketches parodiant l'intervention américaine et exaltant le peuple vietnamien résistant, dans la banlieue sud parisienne, au cours de l'automne 1967. José Valverde propose un spectacle-collage d'actualité « *dans les rues, dans les usines, place de la Bastille devant 20 000 personnes* ». Mais la principale querelle esthétique et politique porte sur la possibilité de trouver une représentation fictionnelle « juste », adéquate, par rapport aux événements de la guerre du Vietnam.

Alors que la guerre du Vietnam est à son paroxysme, l'année 1967 voit s'affronter sur cette question deux dramaturges qui tiennent des positions opposées. Le 1^{er} février 1967, au théâtre des Carmes, André Benedetto crée *Napalm* ; en avril, Armand Gatti présente *V comme*

²⁶⁹ Elisabeth Angel-Perez, *Voyage au bout du possible : les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Montreuil, Editions théâtrales, 2006, « Théâtre et théorie du traumatisme », p.13.

²⁷⁰ Nous renvoyons aussi ici au livre de Catherine Naugrette, *Paysages dévastés : le théâtre et le sens de l'humain*, Paris, Circé, 2004.

²⁷¹ Voir par exemple le livre fondateur de Shoshana Felman, *Testimony : Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, Londres, 1992.

Vietnam. André Benedetto explique avoir créé son texte dans l'urgence, parce que « *la guerre du Vietnam était devenue insupportable à la conscience mondiale* »²⁷², dira-t-il trente ans plus tard en y portant un regard rétrospectif. Armand Gatti, de la même façon, dit à l'époque que sa pièce « *est partie d'un côté humanitaire, la pitié devant la détresse du peuple vietnamien* »²⁷³. En analysant ces pièces, Olivier Neveux montre comment les deux dramaturges essaient de résoudre, chacun avec des moyens esthétiques, littéraires et scéniques différents, la question de l'action politique qui peut être suscitée par les créations théâtrales et avoir une influence sur l'urgence de la guerre. *Napalm*, de Benedetto, est très direct, comme l'évoque son titre : c'est le mode même des atrocités commises par les Américains dont traite la pièce – certaines scènes montrent directement l'usage du napalm par les militaires américains : les gazages, les meurtres, sont frontalement montrés sur la scène. Olivier Neveux dégage « *trois dimensions politiques [qui] animent le texte : la dimension théâtrale, la dimension victimaire des Vietnamiens, et, enfin, celle prédictive, comme déduite d'une logique indubitable, à savoir l'apocalyptique avenir que préparent les États-Unis – nuancé par le sourire victorieux des Vietnamiens à la fin de la pièce* »²⁷⁴. Le geste politique de Gatti est différent et se fixe sur la prise de conscience du monde occidental de ce qui est en train de se jouer au Vietnam. Il s'agit, pour Gatti et le groupe d'acteurs avec lequel il travaille au Grenier de Toulouse, de permettre qu'« *une escalade de la prise de conscience et de la réflexion réponde à l'escalade de l'agression* » et part des documents disponibles depuis la France : « *Je n'avais du Vietnam qu'un seul vécu : la presse et les informations* »²⁷⁵. Olivier Neveux fait du couple bourreau-victime l'un des pivots dramaturgiques de l'écriture de Gatti, sur le modèle de David contre Goliath, et souligne à quel point la position a priori victimaire du peuple vietnamien amène chez Gatti une exaltation porteuse d'espérance pour l'ensemble de l'humanité :

Le propos s'organise ainsi autour de l'idée que « le Vietnam vaincra ». Il ne s'agit pas de s'arrêter aux gazages au napalm, mais de relever le meurtre d'une pensée – et son corollaire, le meurtre concret d'un peuple - de lui opposer la capacité qu'à l'homme de résister à cette mise à mort. Est donc établi en moralité qu'« il y a toujours chez l'homme quelque chose qui s'insurge ».²⁷⁶

²⁷² André Benedetto, « Rencontre au festival d'Avignon 2000 avec André Benedetto », *Cahiers de Convergence*, n° 11, juillet 2001, p.5, cité par Olivier Neveux, in *Politiques du spectateur, op.cit.*, p.35.

²⁷³ A. Gatti, *Le Monde*, 6 avril 1967, cité par Olivier Neveux, *ibid.*

²⁷⁴ Olivier Neveux, *ibid.*, p.36.

²⁷⁵ Armand Gatti cité par Olivier Neveux, *ibid.*, p.37

²⁷⁶ *Ibid.*, p.43.

On voit à quel point ici aussi, la « victime », si elle est une figure proposée par l'auteur de théâtre pour porter à la scène une représentation du conflit en cours, est convoquée dans la finalité de la lutte politique et révolutionnaire. Les deux dramaturges s'opposent violemment sur ce point, Benedetto reprochant à Gatti de faire d'un conflit meurtrier un conflit philosophique. Trois ans plus tard, en 1970 les éditions du Seuil publient *L'Homme aux sandales de caoutchouc*, de Kateb Yacine²⁷⁷. La pièce ouvre une troisième perspective, celle de la solidarité nécessaire entre colonisés, et d'une historicisation plus large de l'oppression vécue depuis des siècles par le peuple vietnamien (face à l'occupation chinoise, à la colonisation française, avant d'en arriver à la guerre avec les États-Unis).

La dramaturgie de Kateb donne aux victimes un statut qui excède la personnalité qu'elles incarnent, et, de ce fait, elles embarquent avec elles tout un monde, toute une communauté, leurs nationalités, leurs couleurs de peau. (...) Le Vietnam sera dans ce texte un révélateur d'une conscience : la confrontation éclairante pour les victimes du XXe siècle de la communauté des bourreaux et des exploités et la solidarité nécessaire à inventer.²⁷⁸

Olivier Neveux étend par la suite dans son étude ce type de geste politique à une grande partie des esthétiques théâtrales militantes qui suivront dans les années 1970, en France et en Europe. Il les caractérise par un geste de *dénonciation*, reprenant par là le mot de Lénine, qui appelait en 1901 à « *éveiller dans tous les éléments un peu conscients de la population la passion des dénonciations politique* » :

La « passion des dénonciations politiques » : le théâtre se donne pour tâche de désigner l'insupportable de ce qui est pourtant supporté, de mettre noms et mots sur le scandale, et, pour cela, d'extraire ou de localiser ce qui est politique dans la situation, ce qui appelle mobilisation et transformation.²⁷⁹

De cette « convergence » des luttes, de ce point de jonction entre les diverses situations d'oppression mises à jour par les expressions militantes de l'époque, le théâtre se fait l'écho, et plus, l'instrument et le moyen – d'André Benedetto à Augusto Boal, de Dario Fo au Théâtre du Soleil : on retrouve ici, en filigrane, l'engagement fondamental prêté par Peter Weiss au théâtre documentaire, celui d'aller, comme nous le citons plus haut, « *contre cette production dramatique qui prend comme thème central son propre désespoir et sa propre colère* ». ²⁸⁰

²⁷⁷ Kateb Yacine, *L'homme aux sandales de caoutchouc* (1970), Paris, Seuil, 2001.

²⁷⁸ *Ibid*, p.48-49.

²⁷⁹ *Ibid*, p.85

²⁸⁰ Les initiatives des artistes, à ce niveau, débordent les limites du théâtre et de la représentation pour prendre part véritablement au terrain des luttes politiques et sociales. En 1979, Ariane Mnouchkine et la troupe du Soleil

fondent l'Association Internationale de Défense des Artistes victimes dans le monde (AIDA), suite au procès de Vaclav Havel à Prague. Au Festival d'Avignon de 1982, l'association organise une nuit pour la libération de Vaclav Havel au verger Urbain V, à laquelle participent André Benedetto, Samuel Beckett, Jean-Claude Grumberg, Eugène Ionesco, Ariane Mnouchkine, entre autres ; l'association crée des antennes en Suisse et en Belgique, et élargit ses actions de soutien à des pays sud-américains comme le Chili, l'Argentine, le Brésil, le Mexique et le Guatemala.

CAHIER ICONOGRAPHIQUE II



FIG.1 Gravure murale d'Ernest Pignon-Ernest, Paris, 1972

L'ouvrier gréviste apparaît en position christique, de victime expiatoire.

FIG 2. Grotowski, *Akropolis*, Teatr-Laboratorium, Wrocław, 1962.
© Teatr-Laboratorium, Archives.



FIG 3. Peter Weiss, *L'istruttoria*, mise en scène de Virginio Puecher, Piccolo Teatro, Milan, 1967.



FIG 4. Nick Ut, *Avatar of Napalm Girl*, Vietnam, June 8 1972

© Associated Press. Le photographe capture la fabrique de l'image victimaire, par les reporters américains au second plan.

Conclusion du chapitre II

La représentation de la victime sur la scène prend un tournant essentiel à la fin du XIX^e siècle, en lien avec les nouvelles modalités du conflit armé et les usages de l'image qui les accompagnent. Au XX^e siècle, la richesse de la production dramatique et l'inventivité formelle qui se déploie sur les quelques années de la fin de la décennie 1960 s'est en partie construite sur le défi sans précédent lancé à la représentation par l'événement historique de la Seconde Guerre mondiale et des camps de concentration nazi.

C'est en s'interrogeant sur la façon dont le théâtre peut prendre en charge la représentation de ces victimes « irreprésentables » que les artistes évoqués ici ont fait du théâtre le lieu où fonder un nouveau rapport au spectacle de la souffrance. Dans ce nouveau rapport, et dans le contexte politique des années 1960-70, la compassion, si elle est parfois mobilisée par les artistes évoqués, l'est toujours pour rendre *actif* le spectateur. Dans *Akropolis*, l'intensité du jeu et du dispositif scénographique ressuscitent une dimension rituelle ; mais la victime du nazisme, au lieu d'être exhaussée et de laisser le spectateur figé dans une contemplation, est incarnée par les acteurs dans une horizontalité, qui converge vers une exultation du corps, des instincts, et du sensible. Dans le théâtre allemand, de Brecht à Weiss, en passant par Müller et Fassbinder, il s'agit d'établir une dramaturgie politique de la victime. La compassion à cet égard n'est légitime que si elle active une conscience politique et l'action révolutionnaire. En France, la division entre Armand Gatti et André Benedetto montre que c'est autour de la représentation des figures victimaires et des affects qu'elle véhicule que le théâtre politique se redéfinit. On peut citer pour achever cette rétrospective quelques mots du court-métrage qu'Alain Resnais livre à Chris Marker comme contribution au film collectif militant *Loin du Vietnam*, sorti en 1967. Les courts-métrages ont tous été tournés au cours de l'année 1967 par Alain Resnais, Jean-Luc Godard, William Klein, Claude Lelouch, Agnès Varda, Joris Ivens, Michèle Ray, entourés de proches et de cent-cinquante techniciens tous bénévoles, « *pour affirmer, par l'exercice de leur métier, leur solidarité avec le peuple vietnamien en lutte contre l'agression américaine* ». Le film doit « témoigner en tant que cinéma » de l'expérience de la guerre du Vietnam vécue depuis l'Europe, ainsi que le retranscrit Laurent Véray à partir d'une réunion préparatoire issue des archives du projet :

Il ne s'agit pas de donner des leçons d'histoire ni de fixer l'obsession de la guerre dans une fiction libératrice, mais de témoigner de l'effort même de représenter l'appréhension d'un grand événement

contemporain par des gens qui n'y sont pas directement mêlés et sur qui cependant la guerre pèse chaque jour (en tant que menace, en tant que défi, en tant qu'interrogation, en tant que signe politique).²⁸¹

C'est ce point de vue énonciatif qui peut appeler notre attention ici : « *des gens qui n'y sont pas directement mêlés et sur qui cependant la guerre pèse chaque jour* », parce qu'il peut contribuer à tracer les contours d'un portrait de l'artiste qui montera en puissance au fil des années qui suivent. Film politique dans sa réalisation, *Loin du Vietnam*, comme l'indique son titre, part ainsi précisément d'une position du regard – géographique, au premier degré, mais aussi éthique –, position qui touche à la problématique des artistes qui constatent une certaine forme d'épuisement de la représentation à aborder un événement comme cette guerre, par ailleurs la première à être médiatisée au niveau mondial, à la télévision. Dans le court-métrage *Claude Ridder*, Alain Resnais choisit de ne montrer aucune image de la guerre, et représente dans un appartement parisien un homme d'une quarantaine d'années, mélancolique journaliste qui doit écrire un article sur le conflit au Vietnam. L'extrait qui suit montrera à quel point la sensibilité occidentale en est alors à un véritable tournant.

L'information... Tu sais à quoi elle amène, ce genre d'information ? « Encore le Vietnam ! » Tiens, pendant la guerre du Pacifique, il y a eu un plan choc. Un Japonais, brûlé au lance-flammes, qui tend la main à la caméra, à Manille je crois. Un vrai symbole, toute l'horreur de la guerre... Depuis on n'a pas cessé de le voir. Les monteurs le connaissent tellement bien qu'ils lui ont trouvé un petit nom gentil, ils l'appellent Gustave. Il a servi toutes les causes, ce brave, on l'a vu dans tous les films, il a représenté successivement l'impérialisme japonais victime de sa folie, les peuples asiatiques victimes de l'impérialisme blanc, et l'homme éternelle victime de la guerre éternelle ! Comme il est nu, en flamme, il raconte toujours, on dit : tiens ! Encore Gustave. On peut toujours montrer les massacres aux gens en pensant que ça les guérira de la guerre, mais on n'arrête pas d'en montrer, on les confond tous. On a l'impression que c'est le même plan tourné en boucle qu'on nous présente tous les soirs depuis vingt ans, et ça n'arrête rien du tout. [...] Mais moi, je n'ai qu'une vie, et eux aussi, ils n'ont qu'une vie. Et faudrait que je sois drôlement sûr de savoir donner la mienne pour pouvoir les applaudir quand je les vois donner la leur. Autrement, ça ressemble trop aux imbéciles du dimanche assis dans leur stade. Vive le Vietnam. Allez le Vietnam. Alors là, j'bloque. J'veux pas comprendre. C'est comme si le Vietnam était devenu autre chose qu'un pays, autre chose même qu'un symbole. Une expérience. Et c'est comme si entre ceux qui espèrent qu'elle réussisse et ceux qui espèrent qu'elle rate, il s'était établi une complicité monstrueuse pour qu'elle dure. Et là-dessus c'est vrai, je me bouche les yeux, je me bouche les oreilles. Parce que si ça veut dire quelque chose, c'est justement que ça dure. Que tout dure, qu'il n'y a pas de fin à rien, ni à la guerre, ni à la cruauté, ni à la violence, à rien. [...] Je sais même plus lire le journal. Dès que ça raisonne, dès que ça explique, j'entends plus rien, j'ai pas l'oreille, j'ai pas l'oreille accordée pour ça, tout ce que j'entends c'est le cri. J'sais pas comment vous faites, je ne sais pas comment on peut négocier avec le cri. Je ne sais pas ce qu'on peut faire d'autre que de creuser comme une bête à la recherche de l'endroit et du moment où on cessera de l'entendre, ne serait-ce qu'une minute...²⁸²

²⁸¹ Laurent Véray, *op.cit.*, p. 134.

²⁸² Alain Resnais, *Claude Ridder*, in *Loin du Vietnam*, réalisation Chris Marker, 1967, © Arte. C'est nous qui transcrivons.

Conclusion de la première partie

Cette première partie nous a permis de définir la figure de la victime. Définition nécessairement multiple, et historicisée, tant il s'agit d'une figure polymorphe, à la croisée de différents domaines – religion, droit, justice et criminologie, psychanalyse et psychiatrie clinique, histoire des médias et des relations internationales. Elle est apparue, en outre, étroitement liée au registre performatif et aux différentes composantes du spectaculaire. Mais si la victime est une subjectivité constituée et analysée par les sciences humaines, son rapport aux différentes séquences de l'histoire théâtrale occidentale n'a pas encore été étudié en tant que tel, ni d'un point de vue esthétique, ni d'un point de vue historique. Moins que d'effectuer ce parcours de façon exhaustive, il s'agissait ici de poser les fondations les plus essentielles qui permettent de situer cette figure dans l'histoire, et de construire théoriquement une approche de la scène théâtrale sous ce prisme.

Relire la tradition esthétique occidentale par rapport à la façon dont elle traite la figure victimaire, des écrits théoriques aux textes dramatiques, a permis d'établir plusieurs points qui nous seront précieux pour la suite de notre travail. Premier point : le statut de cette figure dépend entièrement du régime politique dans lequel on l'envisage et de la typologie des rapports de domination, qui font varier, selon les époques, les normes du regard sur la souffrance d'autrui. La compassion envers la victime arrive ainsi avec la démocratie et s'approfondit quand se consolide le modèle occidental des démocraties libérales. Second point : le théâtre effectue à cet endroit un « partage du sensible » qui lui est propre. Jacques Rancière définissait précisément par cette expression l'articulation entre politique et esthétique :

Il y a, à la base de la politique, un « partage du sensible » à entendre dans un sens kantien, éventuellement revisité par Foucault : un découpage du temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit, qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience²⁸³.

Il est possible ici de renvoyer à ce concept, dans le sens où nous avons vu qu'avant même d'opérer comme paradigme, la figure de la victime participe à un référentiel commun de la culture occidentale. Mais, dès les premiers temps de cette culture, elle organise aussi bien un

²⁸³ Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 24.

certain découpage « du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit » ; il est possible d'observer à partir de là le rapport entre la pratique théâtrale – ses théoriciens, ses praticiens, son public, ses institutions – et les normes de représentation de la mort, de la souffrance, de la violence, qui sont en vigueur dans la société entière.

Tout au long du XX^e siècle, comme nous l'avons retracé dans notre chapitre II, la victime occupe de plus en plus nettement ce site de distribution du sensible. Elle émerge comme une subjectivité juridico-politique à part entière dans la seconde moitié du siècle, en lien avec les événements majeurs qui marquent l'entrée dans la période contemporaine (Seconde Guerre Mondiale, Shoah, Guerre du Vietnam, décolonisations, mouvements militants). Mais le paradigme victimaire ne se met en place dans nos sociétés qu'à partir du début des années 1990. C'est à partir de ce prisme, dont nous avons ici posé les principales fondations, que nous pouvons à présent retraverser les scènes contemporaines.

DEUXIÈME PARTIE.
TEXTE, SCÈNE, IMAGE :
RETOURS DU DISPOSITIF
SACRIFICIEL

Introduction à la deuxième partie

Théâtre et iconologie victimaire : le renouveau des années 1990

En ouverture de son essai *Le Sida et ses métaphores* paru en 2002, Susan Sontag dit avoir voulu écrire pour « apaiser l'imagination » autour de la maladie, et non la stimuler²⁸⁴. Dans la continuité de ses réflexions sur la photographie et les comportements moraux qu'elle suscite chez son spectateur, Sontag, artiste visuelle et théoricienne de l'image, cherche à dépouiller les représentations fantasmatiques autour de la douleur, du corps souffrant, du blessé, du malade, du cadavre, que l'image véhicule²⁸⁵. La volonté d'apaiser l'imagination fait prendre conscience de la surenchère des images, de leur production saturée. L'imaginaire, comme une muqueuse, en serait devenu au début des années 2000 gonflé et irrité ; à l'instar de Susan Sontag, on a besoin de lui trouver des baumes.

Comme l'a montré Jonhatan Crary²⁸⁶, le capitalisme industriel de la fin du XIXe siècle avait fondé son essor sur la libido consommatrice qui transitait par les premières images de réclame et la captation de l'attention par le spectacle. Cent ans après, le progrès technologique, qui s'accroît très vite au cours de la dernière décennie du siècle, réactualise ce mécanisme. La doxa néo-libérale, à travers les nouveaux métiers de la publicité et de la communication, sollicite les consciences jusqu'au harcèlement via une multitude de flux médiatiques et visuels qui occupent l'espace public d'une façon encore inédite. La génération de metteurs en scène qui émerge alors se trouve ainsi très imprégnée par une culture transversale de l'image ; elle est aussi la première à être marquée par de nouvelles possibilités techniques qui s'offrent à la scène, ouvrant la voie à un type de dispositifs technologiques inédits. Mais on constate que les artistes réinterrogent dans le même temps les formes de la réalité et la tension entre réel et virtuel sur la scène. Ce questionnement s'incarne, s'attache à un retour du corps et de sa présence, à travers

²⁸⁴ « Le but de mon livre était d'apaiser l'imagination, non de la stimuler. Non pas de conférer du sens, but traditionnel de toute entreprise littéraire, mais d'ôter du sens à quelque chose. D'appliquer cette stratégie à la *Don Quichotte*, polémique, « contre l'interprétation, mais cette fois au monde réel. Au corps. ». Susan Sontag, *Le Sida et ses métaphores*, Paris, Christian Bourgois, 2002, p. 20.

²⁸⁵ Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgois, 2003.

²⁸⁶ Voir Johnatan Crary, *Suspensions of Perception : Attention, Spectacle and the Modern Culture*, Cambridge, Massachusetts, M.I.T Press, 2000.

des thématiques, des motifs qui reviennent de façon récurrente. Georges Banu a par exemple pointé le retour lancinant du thème de « l'enfant qui meurt » dans le théâtre de la fin du XX^e siècle²⁸⁷. Nous nous intéresserons ici à l'omniprésence du motif sacrificiel, tel qu'il fait retour dans les arts plastiques et scéniques, et à la prolifération d'images de victimes qui en découle. Il nous faudra en interroger le statut, en suivant la définition de Marie-José Mondzain qui fait des images des « gestes »²⁸⁸, et analyser la façon dont elle structure aussi bien l'imagerie visuelle des campagnes de communication d'organismes humanitaires, ou certains reportages télévisuels ou photographiques. En effet, la logique sacrificielle, dont on se rappelle sur un plan anthropologique qu'elle fonde la communauté autour de la mise à mort consentie d'une victime expiatoire, est réinvestie à la fin du XX^e siècle par les mises en scène médiatiques des conflits internationaux²⁸⁹. Le rituel de victimisation vient organiser la densité et la violence des images de guerre, saisies sur le terrain par les équipes de télévision. Il permet aussi de fournir un dispositif de regard face à ce que mettent en évidence ces images : l'échec des idéaux de justice et de paix brandis comme l'avenir des démocraties occidentales après 1945.

Dans ce contexte, où les images de violence, via leur diffusion intense, pénètrent au cœur de nombreux enjeux économique-politiques, les plateaux de théâtre évoluent, redéfinissent leurs normes esthétiques et morales, en même temps que les possibilités techniques qui leur sont offertes se multiplient très rapidement. Ce foisonnement fait surgir une série de points névralgiques d'un genre nouveau où viennent se ressourcer la scène, l'écriture, la dramaturgie ; nous verrons dans cette partie en quoi la figure de la victime fait partie de ces nouveaux centres de gravité, marquant la contemporanéité de ces productions avec leur époque, garantissant la puissance et l'authenticité du spectaculaire dans un monde qui se découvre de plus en plus cerné par les écrans. Du rapprochement entre l'image et la scène, qui a déjà été beaucoup commenté, on peut dire ici qu'il se fonde sur la constitution d'un imaginaire figural commun de la victime, que nous mettrons à jour. Ainsi, les genres, les disciplines, les pratiques s'articulent sur un plan organique, pas seulement formel. Arts visuels et arts de la scène partagent des techniques, mais aussi et surtout un référentiel – marqué comme nous le verrons par une forte présence de

²⁸⁷ Voir Georges Banu (dir.), *L'Enfant qui meurt. Motif avec variations*, L'Entretemps, Champs Théâtre, Paris, 2010.

²⁸⁸ Marie-José Mondzain donne cette définition anthropologique de l'image : « J'appelle image le geste par lequel les opérations constitutives liées aux gestes, aux regards et à la voix construisent un humain, un sujet doué de parole » (Entretien avec M-J Mondzain, « Qu'est-ce qu'une image ? », consulté en ligne le 01/10/19, url : <http://www.regards.fr/acces-payant/archives-web/marie-jose-mondzain-qu-est-ce-qu,3163>).

²⁸⁹ Voir cahier iconographique III, fig.1.

l'iconologie chrétienne²⁹⁰ – et s'inspirent des réminiscences qui font retour dans les imaginaires communs. Les images de charniers vues et revues à la télévision nourrissent aussi bien le cinéma grand public que les installations expérimentales. Au théâtre, elles ouvrent la voie à des dispositifs performatifs qui proposent au public de mettre en question son expérience d'individu des « nineties » constamment soumis au *zapping* de l'horreur²⁹¹.

Ce qui est en jeu : l'œil affecté entre le texte et la scène

Dès 1990, certains spectacles commencent à tracer la voie de ces recompositions. Le dernier spectacle de Tadeusz Kantor, en fait partie : le metteur en scène polonais crée au Festival d'Avignon 1990 *Ô douce nuit*, avec vingt stagiaires issus de l'Académie expérimentale des théâtres et en collaboration avec l'ISTS²⁹². Le principe du spectacle est de faire de la scène le lieu de transformation des acteurs en *victimes*. Kantor appelle ses comédiens des « acteurs-victimes » et leur demande au cours des répétitions de se considérer comme subissant une violence abstraite, qui les rendrait victimes *dans l'absolu*, par le simple fait de monter sur scène. La présence de l'interprète est nouée à son absence prochaine, immédiate, essentielle ; la guillotine, la décapitation, deviennent des processus scéniques à expérimenter, ritualisent la scénographie et le temps même du spectacle. La référence très précise à la « victime » dans cet ultime geste théâtral de Kantor, dont le travail, s'il tournait tout entier autour de la Mort, n'explorait pas explicitement jusqu'ici ce type de figures, est frappante. Elle fait signe vers ce mouvement d'essentialisation que connaît la figure victimaire au cours de ces dernières années du XX^e siècle, préfigure un mouvement qui domine et traverse de plus en plus les scènes d'Europe au cours de cette décennie. En 1990 toujours, le metteur en scène français Marc François présente au Festival d'Automne *Les Mutilés*²⁹³, à partir d'un roman de l'écrivain tchèque Hermann Ungar écrit en 1923, *Les Hommes Mutilés*, centré sur les existences violentes de personnages kafkaïens, qui s'atrophient les uns les autres suite à de trop nombreux désespoirs

²⁹⁰ Nous remercions ici Kenza Jernite pour son apport sur ces questions, et pour l'intervention qu'elle avait réalisée autour de ses recherches, Séminaire Arts du Spectacle et Sciences humaines et sociales, dirigé par Anne-Françoise Benhamou et Valérie Potzner, Paris, ENS, le 19/11/2018 : « Mythologies chrétiennes chez Jan Fabre et Romeo Castellucci ».

²⁹¹ Voir, sur les modifications anthropologiques qu'apportent ces évolutions, Myriam Revault d'Allonnes, *L'homme compassionnel, op.cit.* ; Didier Fassin et Patrice Bourdelais, *Les constructions de l'intolérable*, Paris, La Découverte, 2005 ; voir d'autres références en bibliographie.

²⁹² *Ô douce nuit*, mise en scène de Tadeusz Kantor, création juillet 1990 à l'ISTS d'Avignon. Le texte est publié aux éditions Actes-Sud Papiers.

²⁹³ *Les Mutilés*, de Hermann Ungar, mise en scène de Marc François, Paris, Festival d'Automne/Nanterre-Amandiers, 1990.

amoureux et échecs sociaux. Marc François décide de réduire « les » mutilés à un seul et unique personnage, « le » mutilé, autour duquel s'agite un entourage « en bonne santé ». Des victimes plurielles, on passe à *la* victime singulière, abstraite, universelle, absolue, comme le montre la tonalité de la note d'intention du spectacle :

De « mutilé », il n'y en a visiblement qu'une sorte de monstre réduit à un buste, une tête et un bras. Il ne peut se mouvoir sans l'aide d'un entourage en "bonne santé". Ainsi quatre personnes s'agencent autour de lui, comme si elles étaient les membres perdus. Désignées ainsi, elles ne deviennent chacune qu'une partie infime d'un grand corps dont le centre vital est finalement détenu par le malade. Ce sont eux les véritables mutilés. Le monstre scrute, révèle les personnes dans leur honte, leur enfermement, leur manque... Lui seul devient la référence, la raison. C'est le corps mutilé de l'adolescent sacrifié, Osiris, Orphée, le dragon... Nous ne sommes que ses morceaux déchirés tentant une adhésion avec les morceaux manquants au milieu d'un immense puzzle inachevé appelé univers²⁹⁴.

Cette réduction est un acte très significatif. La scène essentialise le corps blessé, souffrant, malade, mutilé, en une figure générale, celle de *la* victime – de même que « la » souffrance s'universalise en s'affranchissant des contextes particuliers. Jan Fabre, plasticien venu au théâtre et à la performance au début des années 1980, crée ainsi en 1991 un cycle de spectacles qui compose une érotique du corps contemporain, cherchant à se libérer par l'expérience de la scène de la culture de masse, exaltant la douleur et la passion²⁹⁵. « *Je veux que le public et les acteurs apprennent à travers la souffrance. Mon théâtre est un rituel purificateur* » dira-t-il en 2005²⁹⁶.

Une partie de la recherche récente en Études théâtrales s'est intéressée à ce phénomène. En 2007, Olivier Neveux dressait ce constat à partir des œuvres de quelques artistes ayant marqué les scènes européennes des vingt années précédentes, évoquant les spectacles de Jan Fabre, Romeo Castellucci ou Pippo Del Bono :

²⁹⁴ Archives du Festival d'Automne, consultées en ligne le 03/02/2019, url : <https://www.festival-automne.com/edition-1990/marc-francois-mutile>. Voir notre cahier iconographique.

²⁹⁵ De Jan Fabre, voir *Sweet Temptations* (1991), *Universal Copyrights 1&2* (1995), et *Glowing Icons* (1997). L'artiste arrivera à la reconnaissance avec ses spectacles du début des années 2000 (*Je suis Sang*, 2005, *L'Histoire des Larmes*, 2008, *L'Orgie de la tolérance*, 2009), mais on peut dire que son esthétique se met en place une quinzaine d'années plus tôt.

²⁹⁶ Jan Fabre, *Corpus Jan Fabre*, Luk Van Den Dries, traduit du néerlandais par Monique Nagielkopf avec Michèle Thys, préface de H-T Lehmann, Paris, L'Arche, 2005, p. 342, cité par Olivier Neveux, *Politiques du spectateur*, op.cit., p. 50.

Telle pourrait être une image aigüe du temps présent : des victimes isolées, comme flottantes, sidérantes par la douleur qui est la leur, seule. Telle pourrait être une fonction de ce théâtre : rendre compte de la solitude sans histoire(s) de corps souffrants et atteints.²⁹⁷

En 2011, un ouvrage collectif publié sous la direction d'Alexandra Poulain pose la question du point de vue des textes, et montre comment le dispositif christique de la Passion pouvait suffire à caractériser une grande diversité de dramaturgies contemporaines, du théâtre d'Einar Schleaf à celui de Peter Sellars en passant par les pièces de Barker ou Novarina. Alexandra Poulain y revient sur la centralité absolue occupée par la figure victimaire dans la littérature dramatique :

Avant même de devenir une forme théâtrale, la Passion est un dispositif spectaculaire : la croix est une manière de tréteau vertical, où le corps supplicié s'expose aux regards, le temps de son agonie. Ce spectacle manifeste en premier lieu le pouvoir du politique, son emprise sur les corps et les esprits de ses sujets qui devront se plier à sa discipline ou en subir les conséquences. La Passion chrétienne renverse cependant ce dispositif au profit de la victime : c'est le sacrifice du Christ, bien plus que le pouvoir impérial, qui s'y donne à voir. D'objet exhibé par le pouvoir, le Christ en croix devient alors le sujet de sa propre dramaturgie : le Dieu chrétien témoigne de son passage sur terre en offrant lui-même aux regards le spectacle de son supplice, dont chaque représentation ultérieure, dans la liturgie et l'iconographie, réitère l'adresse : « Ceci est mon corps ».²⁹⁸

Ce passage d'*objet* à *sujet* du corps-victime et martyr pourrait bien caractériser selon elle les recherches d'une série d'artistes de théâtres qui se situent dans un héritage allant d'Artaud aux expérimentations des années 1960 :

Rien d'étonnant dès lors à ce que le motif de la Passion ressurgisse avec insistance, bien que dans un contexte le plus souvent profane, dans ces dramaturgies contemporaines qui, à la suite d'Artaud, proclament leur intention de réinvestir l'espace du corps, supposément déserté par la tradition occidentale au profit d'un théâtre exclusivement verbal. [...] Loin de signer la mort d'un théâtre verbal, les Passions qui travaillent les dramaturgies contemporaines rejouent le drame de l'Incarnation, disloquent le Verbe pour en manifester la corporalité.²⁹⁹

Le retour du motif de la Passion est un phénomène global, qui concerne aussi bien l'histoire des arts visuels que celle de la scène. C'est ce qui nous amènera dans cette partie à étudier dans un premier temps ce pan de l'histoire récente des arts performatifs et plastiques (chapitre III), avant de nous arrêter sur une série de quatre spectacles mis en scène par Romeo

²⁹⁷ Olivier Neveux, *Politiques du spectateur*, op.cit., p. 61-65.

²⁹⁸ Alexandra Poulain (dir.), *Passions du corps dans les dramaturgies contemporaines*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2011, p. 23.

²⁹⁹ *Ibid.*

Castellucci, qui fondent la popularité internationale du metteur en scène italien (chapitre IV). La mise en perspective avec des textes de littérature dramatique britannique permettra d'approfondir cette zone d'échange entre texte et performance qui prend au Royaume-Uni des aspects singuliers dans le paysage européen (chapitre V). Nous développerons ce point en mettant en perspective deux pièces du répertoire britannique, *Le Traitement*, de Martin Crimp (1990) et *Anéantis*, de Sarah Kane (1995)³⁰⁰.

³⁰⁰ Martin Crimp, *The Treatment (Le Traitement)*, traduit de l'anglais par E. Pillier, Paris, L'Arche, 1990. Sarah Kane, *Cleansed (Anéantis)*, traduit de l'anglais par Lucien Marchal (1995), Paris, L'Arche, réed. 2001.

CHAPITRE III.

LE PARADIGME VICTIMAIRE : ASPECTS ET ENJEUX ESTHÉTIQUES.

1. L'avènement d'une figure qui condenserait l'époque

On a déjà pu le souligner : le trait commun aux différentes significations de la « victime », sur les plans anthropologique, religieux, juridique ou psychanalytique, est qu'elle se définit par le cadre représentatif dans lequel elle s'inscrit, et par lequel s'organisent les regards qui la font exister. C'est une sorte de maximalisation de ce principe originel qui se met en place, à la convergence de différents mouvements, à la fin du XX^e siècle. Il faut encore souligner à quel point la Seconde Guerre mondiale joue un rôle central et matriciel – non pas la guerre en tant que telle, mais plutôt les gestions politiques et judiciaires qui ont suivi la fin du conflit et la victoire des Alliés. Comme le note la critique d'art Catherine Perret, c'est la procédure suivie lors des procès de Nuremberg, dont on a vu qu'elle avait tant intéressé Peter Weiss, qui est à l'origine d'une évolution majeure pour comprendre la cristallisation de la victime sous l'angle du visuel et du moral. Les procès de Nuremberg font en effet apparaître une « modalité nouvelle de véridicité » : celle de l'image, qui contribue, au cours de ce procès fondateur, à *indifférencier* les différentes individualités considérées par la justice comme victimes de la politique nazie :

Le dispositif d'exposition des images mis au point à Nuremberg signe l'émergence d'une modalité nouvelle de véridicité dont l'enjeu apparaît avec et dans les images produites pour le procès et au procès. Qu'y voyons-nous ? Ce n'est ni une conspiration, ni des crimes contre la paix, ni des crimes de guerre : ce sont des victimes. Des victimes indifférenciées, monceaux de morts, cadavres alignés, survivants, aux expressions indéchiffrables et dont l'identité, la plupart du temps, n'est pas déclinée. Ces images ne disent

rien de ce dont sont coupables les coupables, ni même qui est coupable (les SS n'ont pas plus de nom que les morts). Elles déplacent tout l'enjeu du procès³⁰¹.

C'est bien de cette *indifférenciation* que provient ce déplacement de l'enjeu du procès, qui, au contraire d'individualiser les faits, les généralise dans l'abstraction des images anonymes. L'image, dans cette disposition et cette organisation, ne dit rien d'une identité particulière, d'une subjectivité, d'une individualité. Elle place le récit ailleurs, coupe la parole ; la victime existe avant tout et uniquement par sa représentation, fossilisée dans les imaginaires par des images-types, monceaux de morts ou charniers, cadavres alignés ou en vrac dans des fosses, déportés faméliques et déshumanisés³⁰². Elle produit des visages sans ancrage, réunis par ce déterminateur commun d'une même condition : celle de victime du nazisme. Il ne s'agit plus de savoir qui *sont* ces personnes, mais plutôt ce *qu'elles sont* devenues, après avoir été déportées, assassinées, torturées, dans un geste génocidaire qui cherchait justement l'anonymat et la désindividualisation. Pour Catherine Perret, la question devient ALORS identitaire et généralisante : le « *qui est victime* » prime sur « *qui sont les victimes* » :

Ces images font entendre la question : qui est victime ? Non pas *qui sont* les victimes, mais : qui *est* victime ? Il n'est fait mention ni des Juifs, ni des Tziganes, ni des homosexuels, ni des infirmes, ni des femmes enceintes, ni des enfants, autrement dit de ceux contre lesquels très concrètement s'exerce le meurtre de masse au nom d'une politique raciale clairement énoncée. Il n'est pas davantage question des communistes allemands, espagnols, français, russes, ni des pasteurs et des prêtres qui se sont battus contre cette politique raciale. En propulsant les images au premier plan, en les instituant en principe de vérité, ce que Robert H. Jackson produit devant l'assistance « mondiale » censée visionner les coupables est la figure abstraite de « la victime ».³⁰³

L'image devient figure, abstraction. En devenant, dans ce cadre judiciaire, principe de « vérité », portant en elle-même la marque du *témoignage*, elle est entièrement prise dans le dispositif de la comparution. Ce qui se met en place est de l'ordre d'un face-à-face, exactement comme au tribunal : la figure victimaire fait face, schématiquement, à la partie de l'humanité qui ne se considère pas elle-même comme victime, mais qui, à travers ce procès et

³⁰¹ Catherine Perret, *Exposer la souffrance : vérité et vérité des images*, catalogue de l'exposition « Trop humain. Artistes des XXe et XXIe siècles devant la souffrance », Musée international de la Croix-rouge et du Croissant Rouge/Musée d'art moderne et contemporain, Genève, 2014.

³⁰² Voir à ce sujet les travaux en études cinématographiques d'Ophir Levy sur la mémoire visuelle de la Shoah dans le cinéma du XX^e siècle, et notamment les articles « De l'obsession. Empreintes de la Shoah dans le cinéma contemporain », *Revue d'Histoire de la Shoah*, 2011/12, n°185 et « Le devenir des fantômes : la Shoah comme hantise du contemporain » in Catherine Naugrette (dir.), *Qu'est-ce que le contemporain ?* Paris, L'Harmattan, 2011.

³⁰³ *Ibid.*

cet espace de confrontation, de regard frontal qui s’y ouvre, fait à la fois acte de conscience, de reconnaissance du dommage subi, et de la nécessité d’y apporter réparation. Nous reviendrons ultérieurement sur le procédé du témoignage, mais il faut le souligner d’emblée, car il s’agit d’un mécanisme central, fondamental pour comprendre ce qui se met en place par la suite. Les questions de responsabilité et de culpabilité qui traversent les consciences européennes sont intrinsèquement liées à la représentation de plus en plus ancrée d’une figure pouvant incarner à elle seule l’effrayante pluralité des crimes nazis. Le spectateur européen est en proie à une contradiction. Ce qui se joue en lui, c’est à la fois l’identification à la victime et l’échec constant de cette identification : une figure sans histoire et sans nom devient absolue, et son altérité totale. La mise en image, paradoxalement, désincarne, fige, « ôte la parole », et fait basculer dans le champ du fantasme. On peut s’appuyer sur les travaux de recherche de Florence Baillet, Mireille Losco-Lena et Arnaud Rykner pour tracer un lien entre les dispositifs théâtraux et ces transformations du regard et des modes de vision qui s’opèrent, d’un tournant de siècle à l’autre, de la charnière des XIX^e-XX^e siècle à celle des XX^e-XXI^e³⁰⁴. Les auteurs y étudient comment le nouveau régime du visuel qui émerge à la fin du XIX^e est lié au développement de la psychanalyse, des savoirs scientifiques et médicaux sur les phénomènes de la conscience. Les évolutions des rapports que construit le théâtre avec son spectateur, aussi bien sur le plan esthétique qu’architectural, sont considérées à l’aune de ces avancées dans la médecine et les sciences, qui contribuent à « intégrer pleinement le regard dans le champ du sensible et de l’affect » :

Cette subjectivation de la vision au XIX^e siècle va de pair avec la découverte de son ancrage dans le corps de l’observateur : non seulement le regard perd la dimension objective et dépersonnalisée qu’il avait dans les siècles antérieurs, mais il intègre pleinement le champ du sensible et de l’affect. Le regard « corporalisé » a également ses penseurs et ses théoriciens, depuis William Hogarth jusqu’à Aloïs Riegl, qui forge, au tournant 1900, le concept de regard « haptique » (du grec haptain, toucher) aujourd’hui essentiel dans les études visuelles. Or, le théâtre, dès le mélodrame de la fin du XVIII^e siècle jusqu’aux expériences visuelles de Frank Wedekind cent ans plus tard, s’avère un endroit particulièrement fécond pour penser ce régime du « toucher des yeux ». On y voit apparaître comment, à la fin du siècle, le regard, ancré dans le pulsionnel – théorisé alors par Freud sous la forme de la « pulsion scopique » –, déstabilise le principe même de la représentation, entendue comme coupure du symbolique, pour instaurer un rapport de présence et d’intensité à la scène³⁰⁵.

³⁰⁴ Voir les travaux d’Arnaud Rykner, Mireille Losco-Lena et Florence Baillet sur les reconfigurations du regard dans un certain nombre de spectacles situés à des périodes historiques charnières, notamment le colloque international « L’œil immersif : devenir du regard dans les pratiques immersives du tournant XX^e- XXI^e siècle au théâtre », Lyon, 2018, et au n°65 de la revue *Etudes Théâtrales*, issu du colloque tenu à Paris en 2015 : « L’œil et le théâtre. La question du regard au tournant des XIX^e et XX^e siècles sur les scènes européennes. *Etudes théâtrales et études visuelles - Approches croisées* ».

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 15.

Ce rapport de « présence et d'intensité à la scène », s'il resurgit avec force dans le théâtre de la fin du XX^e siècle, n'est donc pas une revendication nouvelle. Les façons de regarder un spectacle, les traversées émotionnelles, physiques et psychiques du spectateur, subissent depuis longtemps des modifications en constante évolution, qui s'adaptent aux gestes artistiques novateurs qui viennent le bouleverser, déplacer ses repères³⁰⁶. Il reste cependant que ces mutations des régimes visuels, tout autant que les mutations des régimes de gouvernementalité politiques, prennent un tour spécifique à la fin du XX^e siècle qui nous intéresse en ce qu'il place la pulsion scopique et l'activité du regard dans un rapport très direct à la marque du « traumatisme », de la « souffrance », de la « violence », et de la « douleur ». La théorie littéraire de ces trente dernières années parle à ce sujet d'un « tournant éthique »³⁰⁷. Et c'est précisément ce que Didier Fassin et Richard Rechtman analysent comme « l'empire du traumatisme », qu'ils voient se constituer au moment où les personnes ayant subi un trauma suscitent d'une façon beaucoup plus immédiate qu'il y a une trentaine d'années la sympathie de l'ensemble de la communauté sociale³⁰⁸.

2. *L'image peut-elle tuer ? État des lieux critique de l'image de la victime au tournant du XXI^e siècle*

L'accumulation de ces images d' « horreur », qui fonctionnent au choc, au voyeurisme comme pulsion du consommateur, contribue à ce sentiment de saturation évoqué en introduction, qui s'empare des individus vivant les premiers temps de l'arrivée des nouvelles technologies de l'image et de la communication.

³⁰⁶ Pour une étude très complète et éclairante sur ce point, voir la thèse de doctorat d'Adeline Thulard, *Ce qui fait symptôme. Contribution au renouvellement de l'analyse du théâtre*, op.cit.

³⁰⁷ Je renvoie à ce sujet aux ouvrages de Paul Ricoeur (*Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990 ; *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2003), Alexandre Gefen (*Réparer le monde : la littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, José Corti, 2017) ; pour une synthèse sur le tournant éthique dans la littérature, voir Altes, L. K. (1999). « Le tournant éthique dans la théorie littéraire : impasse ou ouverture ? » *Études littéraires*, 31 (3), 39–56. <https://doi.org/10.7202/501244ar>. Nous renvoyons aussi aux recherches du groupe de travail d'enseignant.e.s-chercheur.se.s en littérature « Transitions » sur ces questions, mené depuis 2017 (textes et comptes-rendus disponibles sur le site internet du mouvement à l'adresse <http://www.mouvement-transitions.fr/index.php/intensites/litterature-et-trauma>, consulté le 08/07/2020).

³⁰⁸ Voir D. Fassin, R. Rechtman, *L'Empire du traumatisme, enquête sur la condition de victime*, op. cit., chapitre 4 : « La fin du soupçon », p. 119-149.

S'il y a noyade, pour paraphraser Marguerite Duras qui prévoyait en 1985, en direct de chez Michel Drucker, que l'an 2000 serait « noyé dans l'information »³⁰⁹, elle a lieu dans l'océan des images-chocs, des images- « coups de poing », qui occupent les journaux télévisés du soir comme les panneaux publicitaires dans l'espace public. C'est aussi le temps des grandes campagnes caritatives orchestrées par la télévision (le Sidaction de 1996, sur lequel nous reviendrons, en est un exemple), et de la consécration du photojournalisme en terrain de conflit, comme le montrent par exemple les succès que sont les prix World Press Photo attribués dans les années 1990 à des photos tournant exclusivement autour des victimes des conflits armés mondiaux³¹⁰. Le regard s'organise comme pulsion et l'œil est vu par les publicitaires et les stratégies marketing comme une zone érogène, à exciter, humidifier, affecter pour activer le pouvoir d'achat et la libido consommatrice qui se met en place. Cette logique atteint jusqu'aux modes de gestion des conflits politiques, dans les nouveaux rapports internationaux qui se mettent en place.

L'image de la victime et l'injonction à compatir et à l'aider remplit une fonction « civilisatrice », s'adaptant aux nouveaux modes de sensibilité empathiques et compassionnels à l'égard des populations anciennement colonisées³¹¹. On se souvient des descriptions du *choc* éprouvé à la découverte des photos des camps de concentration, au lendemain de 1945, et raconté par Susan Sontag – choc qui aura donné lieu à l'ensemble de la réflexion critique de Susan Sontag sur la photographie, le regard et sa qualité traumatique. À partir de cet événement, le traumatisme lié au regard semble traverser le siècle, constituer la « manière de voir » dominante – contre laquelle s'organisent, nous y reviendrons, luttes et résistances de la part d'une partie des artistes –, intégrée par les logiques marchandes qui se mettent en place dès la fin des années 1960. Dans un ouvrage sur l'histoire récente du cinéma documentaire et de son rapport au réel, le critique de cinéma François Niney fait de l'expression « *Les enfants nous regardent* », titre d'un film italien réalisé par Vittorio de Sica et Cesare Zavattini en 1944, une formule qui pourrait résumer l'un des tournants esthétiques pris par le cinéma d'après-guerre en Italie. Dans ce film, l'enfant devient cette figure de « l'héritier déshérité » :

Entre espoir et cauchemar, l'enfant apparaît comme l'interrogateur obsédant de l'après-guerre : à la fois témoin oculaire et victime innocente de la misère, de la ruine morale, de l'exclusion, mais aussi appel à

³⁰⁹ Archive INA, consulté en ligne le 10/10/2019, url : <https://www.youtube.com/watch?v=J8-B9Ezr4VI>.

³¹⁰ Nous renvoyons ici aux cahiers iconographiques des chapitres III, V et VII.

³¹¹ Sur les logiques de l'humanitaire et leurs conséquences, voir *infra*, IV.I.1.

une éducation et à une humanité nouvelle, il est au milieu de nous la figure de l'héritier déshérité à qui nous devons des comptes (sur l'état du monde) et des soins (pour l'avenir).³¹²

Le regard de l'enfant, figure-icône de la victime innocente et témoin anticipé et involontaire des horreurs de son siècle incarne bien l'adresse des victimes à ceux qui le regardent : cette réciprocité fait de la victime, en image, un voyant. « *La morale a changé de camp : elle n'est plus celle des gagnants mais des laissés pour-compte ou marginaux qui demandent des comptes. L'enfant n'est-il pas, de par son impuissance à agir sur le monde, un voyant ?* » écrit François Niney. Le regard de « la » victime, capturé par le mécanisme de la photographie, adresse cette question éthique, qui contraint à répondre à cette virginité perdue. La victime, en la subissant, a vu la violence ; à la fois sujet et objet, proie et témoin, elle retire de son expérience traumatique une forme de voyance qui renvoie directement vers ceux qui n'en ont qu'un savoir théorique et non-empirique. C'est cette expérience qui se retourne vers le regard collectif, et qui adresse du même coup à l'ensemble du groupe social une exigence de réparation, d'indemnisation – ou tout du moins, de réponse. « *Au carrefour psychique de l'image et du mot (...), et dans ce type d'images particulières, l'image n'est pas vue, mais plutôt, elle est voyante. La voyance de l'image est le temps de sa mémorabilité. L'image a vu.* » écrivait Georges Didi-Huberman³¹³.

3. Arts visuels et performance : la victime-icône

Une quinzaine d'années plus tard, alors que le XXI^e siècle est entamé et qu'ont eu lieu les attentats du 11 septembre 2001 aux Etats-Unis, Jacques Rancière revient sur ces questions dans *Le Spectateur émancipé*³¹⁴. La saturation médiatique des images de guerre et de souffrance n'est pas pour Rancière liée au surplus d'images d'horreur mais au surplus de commentateurs, experts et dirigeants politiques qui légendent ces images, et qui, en en parlant, en font des objets de paroles. C'est en parlant à la place des images que la victimisation des sujets montrés a véritablement lieu – et on peut noter que les rituels de sacrifice humains procédaient exactement de la même façon, en retirant à la personne sacrifiée le droit de s'exprimer en son nom propre

³¹² François Niney, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, Klincksieck, Paris, 2009, p. 124.

³¹³ Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, Paris, Minuit, 1990. L'auteur reprend ici les mots de Pierre Fédida, psychanalyste, dans son article « Passé anachronique et présent réminiscent. Epos et puissance mémoriale du langage », *L'Écrit du temps*, n°10, 1985, p. 27.

³¹⁴ Voir Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

sur son propre supplice. Nous voyons « *trop de corps objets de parole sans eux-mêmes avoir la parole* » :

Si l'horreur est banalisée, ce n'est pas parce que nous en voyons trop d'images. Nous ne voyons pas trop de corps souffrants sur l'écran. Mais nous voyons trop de corps sans nom, trop de corps incapables de nous renvoyer le regard que nous leur adressons, de corps qui sont objets de parole sans eux-mêmes avoir la parole. Le système de l'information ne fonctionne pas par excès d'images, il fonctionne en sélectionnant les êtres parlants et raisonnants, capables de 'décrypter' le flot de l'information qui concerne les multitudes anonymes. La politique propre à ces images consiste à nous enseigner que n'importe qui n'est pas capable de voir et de parler.³¹⁵

Rancière mentionne ensuite des œuvres d'artistes contemporains qui, *a contrario*, tentent d'interroger et de perturber cette distribution entre parole et silence, sujet et objet, regardant et regardé, au sujet des grands conflits récents. Il évoque par exemple l'installation de l'artiste chilien Alfredo Jaar *Real Pictures*, autour du génocide rwandais, où des boîtes noires fermées contenaient une photographie d'une victime du génocide rwandais³¹⁶. Le seul élément lisible était une légende décrivant par des mots le contenu de la photographie cachée :

Les mots prennent la place des photographies parce que celles-ci seraient encore des photographies de victimes anonymes de violences de masse, encore en accord avec ce qui banalise massacres et victimes. Le problème n'est pas d'opposer les mots aux images visibles. Il est de bouleverser la logique dominante qui fait du visuel le lot des multitudes et du verbal le privilège de quelques-uns. Les mots ne sont pas à la place des images. Ils sont des images, c'est-à-dire des formes de redistribution des éléments de la représentation. Ils sont des figures qui substituent une image à une autre, des mots à des formes visuelles et des formes visuelles à des mots. Ces figures redistribuent en même temps les rapports entre l'unique et le multiple, le petit nombre et le grand nombre. C'est en cela qu'elles sont politiques, si la politique consiste d'abord à changer les places et les comptes des corps³¹⁷.

Écrits en 2008, ces propos s'appuient déjà sur un constat de la banalisation du massacre, et par extension des corps-victimes qui le constituent, dans l'environnement visuel des sociétés contemporaines. Notre démarche archéologique nous conduit cependant à nous arrêter un peu

³¹⁵ *Ibid*, p.104-105.

³¹⁶ Alfredo Jaar, *Real Pictures*, 1995. Pour voir des photos de l'installation, voir, en ligne, consulté le 15/1/2019 : <http://www.mocp.org/exhibitions/1990/5/real-pictures--an-installation-by-alfredo-jaar.php>. Voir aussi, du même artiste, *Field, Road, Cloud* (1997) : trois tirages photo montés dans des caissons lumineux, un champ de thé, un chemin bordé d'arbres dans une lumière éclatante et un nuage blanc dans un ciel resplendissant. De petits croquis indiquent à côté de chaque photo le numéro et le lieu de la prise de vue : route principale de Kigali, 29 août 1994 ; chemin et nuages entourant l'église de Natmara, où 5000 personnes furent assassinées. Dans *The Eyes of Gutete Emerita* (1996), Jaar entasse des milliers de diapositives les unes sur les autres, rappelant les charniers et les tas de cadavres. Sur le tas d'images, surnage la photographie des yeux de Gutete Emerita, une femme rescapée du massacre, témoin de l'assassinat de son mari et de ses deux fils tués à coups de machette, qui regarde le spectateur.

³¹⁷ Jacques Rancière, *ibid*.

plus longuement sur les premières redistributions des rapports du visible, du dicible et du sensible que commente Rancière, et qui ont lieu, dans le domaine des arts plastiques et scéniques, dès les années 1970 et les premiers *happenings*. L'histoire de la performance, comme mouvement artistique, influence en effet largement les spectacles et les écritures des années 1990, dans la façon dont elles font intervenir les figures victimaires et les dispositifs sacrificiels, et pourrait aider à comprendre le pic référentiel qui surgit dans le théâtre de cette dernière décennie du XXe siècle. Depuis la publication des recherches anthropologiques de Richard Schechner au début des années 1970³¹⁸, le lien entre les rituels sacrificiels et communautaires et de nouvelles formes d'action artistique se cimente en Amérique du Nord avant de gagner l'Europe.

Les rituels et les pratiques du corps décrits par ces courants de l'anthropologie nord-américaine inspirent une frange des artistes visuels et des plasticiens d'une certaine avant-garde marqués par la génération des *sixties*, qui y trouvent l'occasion de mettre en pratique des formes vivantes, utilisant le corps, la scène, le jeu, en s'affranchissant des limites de l'univers du théâtre et de ses traditions en même temps que de celles de l'art et des espaces muséaux³¹⁹. Dans l'esprit contestataire et communautaire des années soixante, les actions-performances convoquent largement l'imaginaire du rituel et du sacrifice. Le groupe de Vienne, fondé en 1962, montre par exemple dès sa première action l'artiste-performer Otto Mühl attaché à un mur les bras en croix, se faire déverser du sang d'animal sur lui ; le groupe se définira par le manifeste *Orgue de Sang* écrit la même année et affiché sur le porte d'une cave où les artistes demandent aux spectateurs de venir les libérer³²⁰. En 1970, Günter Brus, plusieurs fois arrêté par la police au cours de ses happenings de rue, incise son crâne avec une lame de rasoir dans *Epreuve de résistance*. En 1988, *Le Théâtre des Orgies et des Mystères* parodie le rituel chrétien en reproduisant des scènes de violence issues de la mythologie ou de la Bible : Dionysos lacéré par les Titans, Œdipe se crevant les yeux, Attis émasculé, le Christ crucifié³²¹.

En dehors de ces collectifs, certains jeunes artistes américains, souvent issus des milieux universitaires bouillonnants de la Côte Ouest, mettent en place des actions et

³¹⁸ Richard Schechner, *Performance, expérimentation et théorie du théâtre aux USA* (1972), *op.cit.*

³¹⁹ Voir aussi les recherches d'Eugenio Barba et des membres de l'Odin Teatret autour de l'anthropologie théâtrale : cf. Eugenio Barba, Nicola Savarese, *L'Energie qui danse. Un dictionnaire de l'anthropologie théâtrale*, Paris, L'Entretemps / coll. Les Voies de l'Acteur, 2008.

³²⁰ Source : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/actionnisme-viennois/>, consulté le 02/02/2019.

³²¹ Sources : <http://www.multitudes.net/actionnisme-theatre-des-orgies-et/>, consulté le 02/02/2019, t *Performances : l'art en action*, de Rose-Lee Goldberg, préface de Laurie Anderson, Paris, Seuil-Thames & Hudson, 1999, p. 117. Nous renvoyons au cahier iconographique à la fin de ce chapitre.

happenings qui impliquent, pour le sujet et le concepteur du happening lui-même, d'investir très concrètement une position de victime. En 1971, alors encore étudiant en arts, Chris Burden tend une carabine à un camarade et lui demandant expressément qu'on lui tire une balle dans l'avant-bras. L'action se passe dans une salle du campus de l'université de Santa Ana en Californie, et s'appellera *Shoot me*, faisant date dans l'histoire de la performance nord-américaine³²². Burden la réalise dans une perspective d'exploration des limites mentales de l'être humain, de son rapport à la peur et à la blessure, une forme « d'expérience scientifique » selon ses propres termes, où le concepteur de l'expérience serait à lui-même son propre cobaye³²³. En 1973, Ana Mendieta, artiste américaine d'origine afro-cubaine, reconstitue une scène de viol au moindre détail près dans *Rape Scene*. L'action fait suite au viol d'une étudiante sur le campus de l'Iowa University : Mendieta invite des spectateurs à lui rendre visite dans sa chambre où elle s'expose à demi-nue, ensanglantée, attachée à une table, éclairée par un projecteur dans une pièce sombre jonchée de vaisselle et de flaques de sang. Son but est très concret : il s'agit d'aider à qualifier juridiquement le crime ayant été commis comme un viol et de donner à la victime réelle des possibilités d'engager des poursuites pénales³²⁴.

Dans la continuité de ces premières opérations individuelles, produites en-dehors d'un cadre collectif, l'histoire de la performance se construit à partir du tournant des années 1980-1990 autour de figures singulières, qui réactualisent le culte de la *présence*, unique, christique, sacrificielle et absolue. Comme le montre l'exemple des actionnistes viennois, les premières tentatives des performers tendaient à la constitution d'une communauté englobée dans une même position située entre victime et témoin, brouillant la frontière entre le regardant et le regardé, l'acteur et le spectateur. L'historiographie souligne cette évolution, ce glissement de la « communauté » à la « singularité » qui se met en place au début des années 1990. Les historiens Sylvie Roques et Georges Vigarello le notent ainsi :

Un glissement s'opère depuis le tournant des années 80-90 : il ne s'agit plus de cultiver le dionysiaque ou la contestation, cette forme transgressive qui outrepassa les habitus du corps social et normé, pour offrir en communion son corps extatique, libéré mais bien plutôt de témoigner d'une singularité, expression

³²² Voir « Le tir de Chris Burden, regard d'Orphée et meurtre de Caïn », Isabelle Hersant, revue *ETC*, 71-48, 2005, consulté le 04/02/2019, url : <https://www.erudit.org/fr/revues/etc/2005-n71-etc1126220/35224ac.pdf>

³²³ Voir <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/chris-burden/>, consulté le 04/02/2019 et les descriptions de *Shoot* (1971), mais aussi *Doorway to Heaven* (1973) où Burden s'électrocute sur une chaise électrique, *Transfixed* (1974) où il gît crucifié sur le capot d'une voiture.

³²⁴ Le travail d'Ana Mendieta est par ailleurs centré sur le regard du spectateur face à ce genre d'installations : voir aussi son action *People looking at blood* (1975), reproduisant des scènes de crime dans la rue photographiant l'attitude des passants face à des flaques de sang sur les trottoirs.

d'une problématique plus que jamais personnalisée, cette présence physique si « unique », si charnelle, si silencieuse aussi, qu'elle peut faire obstacle aux principes mêmes du représentatif.³²⁵

Cette réflexion intense sur les liens de l'image, photographie originale ou archive, au corps mort, traverse intégralement les expérimentations performatives. Comme le résume d'un ton provocateur Jean-Marc Lachaud, la performance de ces années-là s'apparente à une tentative métaphorique de viol collectif :

Toute performance est un viol collectif qui vise au maximum de l'affect. Violer prend ici le sens d'outrager : faire violence et forcer, pénétrer un espace (psychique) protégé par la loi (intériorisée), ouvrir et blesser, faire effraction, passer outre la frontière, la limite (physique, morale, psychique) et retrouve le sens du tauma comme effraction massive, subite, d'un afflux d'excitation trop fort relativement à la tolérance de l'individu, dépassant le sens commun.³²⁶

Le propre corps du performeur, ancré dans l'ici et maintenant, devient un principe suprême du procédé performatif ; et la garantie ultime de cette présence réelle réside dans la souffrance qu'il reçoit. Infligée par lui-même ou par d'autres, cette souffrance contribue à ce mouvement d'absolutisation de la « condition de victime » dans le champ social et la puissance acquise par le « traumatisme » comme lieu d'authentification, d'attestation exclusive de l'existence d'une personnalité, d'une identité minoritaire. Plus qu'une communion partagée, la souffrance ainsi produite et exhibée produit une gamme d'effets chez le spectateur qui lui fait face : choc, dégoût, pitié. Les corps sont dégradés, mutilés, entre vie et mort, corps-martyrs souffrant *en direct*, et montré aux spectateurs dans l'actualisation même de leur souffrance physique et morale. En outre, il s'agit là d'une tendance générale des arts plastiques de la même époque. L'image du corps blessé, meurtri, mutilé, exaltée dans sa propre puissance iconique, est de plus en plus exposée. En 1992, à New-York, Andres Serrano fascine et scandalise avec sa série *La Morgue*, qui expose, après une immersion dans plusieurs morgues, une série de gros plans des corps morts photographiés de près³²⁷. En France, Louise Bourgeois crée *Saint-Sébastien* en 1992, reprenant la figure de Saint-Sébastien, victime expiatoire de la persécution des chrétiens au IV^e siècle, traditionnellement représenté le corps nu transpercé de flèches, martyr invoqué par les populations pour se protéger de la peste. Pour elle, « Saint

³²⁵ Sylvie Roques et Georges Vigarello, « Enjeux et limites des performances », *Communications*, vol.83, n°2, 2008, p. 168-169.

³²⁶ Jean-Marc Lachaud, Olivier Neveux (dir.), *Une esthétique de l'outrage ?*, Paris, L'Harmattan, 2012.

³²⁷ Série exposée pour la première fois dans la galerie Yvon Lambert, à Paris. Pour voir les images (attention, âmes sensibles...), voir : <https://andresserrano.org/series/the-morgue> (consulté le 08/02/2020).

Sébastienne est un autoportrait qui représente ce qu'on ressent quand on est attaqué, anxieux, effrayé »³²⁸.

En Allemagne, Gunther Von Hagens expose de façon « démocratique, dédramatisée » comme le note l'historien Paul Ardenne, une série de cadavres humains : c'est le cycle *Monde des corps*, qui commence en 1997 à Mannheim. A certains critiques, choqués par le fait que ce soit des vrais cadavres qui sont exposés, Von Hagens répond par la garantie que lui apporte l'authenticité de ces corps. « L'authenticité du spécimen exposé est essentielle pour garantir un tel aperçu. Chaque être humain est unique » commente Ardenne³²⁹. En 2001, Arsen Sadanov exposera dans *Le livre des morts* une série de cadavres, souvent mutilés. Les corps sont exposés seuls ou ensemble, évoquant les images-fantômes des charniers qui imprègnent l'imaginaire collectif de la Shoah depuis le film réalisé par Alain Resnais en 1956 à partir d'images d'archives, *Nuit et Brouillard*. La thématique et l'imaginaire du massacre avaient été réintroduits dès 1990, avec le succès grand public du livre de l'historien Denis Crouzet sur l'histoire des guerres de religion et le rituel du massacre dans la France de la Renaissance, *Les Guerriers de Dieu*³³⁰.

4. Le « victimisme » et ses enjeux

Face à ces mutations, la pensée esthétique hésite entre deux réponses : une condamnation du « flux » d'images violentes au nom d'une reformulation d'une critique de la société du spectacle ; et une tentative de réhabiliter l'image en tant que telle et déceler les processus souterrains qui produisent de tels affects. La première attitude consiste à condamner, sous des termes voisins de la morale, ce « flux » permanent des images, de l'art et de ses nouveaux « états gazeux » ou « liquides », un discours largement repris par une certaine critique

³²⁸ Voir Louise Bourgeois, *Destruction du père. Reconstruction du père. Ecrits et entretiens, 1923/2000*, édition de Marie-Laure Bernadac et Hans-Ulrich Obstrist, Paris, Daniel Lelong, 2000. L'œuvre toute entière de Louise Bourgeois est traversée par cette question de la souffrance, et de l'héroïsation des corps souffrants ou martyrs, comme le montre aussi *Pierre* (1998), une sculpture d'un visage déformé par un cri de douleur silencieux, tuméfié, et exposé dans un vitrine sur une plateforme en bois qui lui crée un piédestal. « C'est le sujet qui me préoccupe, donner forme à la frustration et à la souffrance » écrit-elle dans ses écrits. Voir aussi *Three Horizontals*, mannequins de tissu apportés sur un chariot en fer, qui rappellent les charniers de corps gisants, blessés ou torturés ; corps de femmes ou de fœtus hybrides, qui peuvent évoquer les formes technoïdes que Castellucci utilise dans *L'Orestie* (1995).

³²⁹ Cité par Paul Ardenne, *Aimer regarder la victime comme soi-même, op.cit.*, p. 427.

³³⁰ Denis Crouzet, *Les guerriers de Dieu. La violence au temps des troubles de religion, 1525-1610*, Paris, Seyssel/Champ Vallon, 1990.

des médias effrayée par la montée en puissance des nouvelles technologies de l'image et de la virtualité, et la concurrence qu'elle instaure avec les catégories esthétiques plus anciennes. Ce discours persiste aujourd'hui dans toute une partie des théories de s arts visuels, façonnant certaines pratiques curatoriales émanant des grandes institutions, musées, centres d'arts ou Biennales internationales³³¹. La seconde invite à considérer avec un regard critique cette notion même de prolifération ou de saturation, et à ne plus parler des effets potentiellement « paralysants » qu'elle entraînerait chez le sujet. Susan Sontag écrivait dans *Sur la photographie*, à propos des images-chocs des camps que ces images « paralysent, anesthésient », allant jusqu'à corrompre notre capacité à la compassion, et renforçait cette position en 2002, dans son essai *Devant la douleur des autres*³³². En 2002, dans *L'Image peut-elle tuer ?* Marie-José Mondzain part au contraire du constat qu'il est nécessaire de sortir de l'idée selon laquelle les images violentes « déversées par les médias » susciteraient une paralysie de la sensibilité et de la puissance d'action³³³. Elle propose de retravailler d'un point de vue d'historienne des images et de spécialiste de l'iconographie cette accumulation d'images de « violences », qui s'offrent aux regards à partir de la multiplication de cadres, d'écrans, de surfaces diverses de projection (des émissions de télévision aux jeux vidéo en passant par les flux internet qu'on commence à peine à appréhender), pour répondre aux accusations qu'on adresse aux « images » en général. Selon elle, deux facteurs peuvent expliquer cette mise en

³³¹ Voir Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003, Jonhatan Crary, *Suspension of Perception : Attention, Spectacle and Modern Culture*, MIT Press, 2001, et Zygmunt Bauman, *La Vie liquide*, Paris, Le Rouergue/Chambon, 2006, *Le présent liquide* (Paris, Seuil, 2007). Ces différents concepts, qui mettent en accusation les images et les « flux » médiatiques et technologiques qui les font transiter, dans un vaste procès intenté à la « post-modernité » influencent une large partie de la théorie esthétique des années 2000, comme en témoigne parmi d'autres exemples la thématique des « Mondes Flottants », brandie par la Biennale d'art contemporain de Lyon 2017 qui y voyait la déclinaison la plus fructueuse d'une définition de la « modernité » artistique (voir <http://www.biennaledelyon.com/mondes-flottants/introduction.html>, consulté le 02/02/2019).

³³² En 2002, dans *Devant la douleur des autres*, Susan Sontag revient en effet sur les affects suscités par cette multitude d'images de douleur « des autres », en relevant ce qui différencie les photographies des représentations picturales ou artistiques : une photographie oblige à une certaine éthique du fait du *réel* qu'elle capture, et de sa qualité violente et traumatique, qui semble appeler à l'aide et enjoindre à l'action celui qui regarde. Cette éthique conduit même, selon elle, à différencier ses spectateurs : « *On peut être bouleversé face à une horreur inventée (je trouve, quant à moi, difficile de regarder certaines scènes de supplices peintes par Titien). Mais la honte, autant que le choc, accompagne le regard que l'on porte sur une photographie qui saisit le réel de près. Les seules personnes qui disposent du droit de regarder des images d'une douleur aussi extrêmes sont celles qui disposent du pouvoir de l'atténuer : les chirurgiens de l'hôpital où telle photo a été prise par exemple. Les autres sont des voyeurs, qu'on le veuille ou non* ». (Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, *op.cit.*). C'est à partir de ce postulat que de telles images sont diffusées pour appeler à l'action du citoyen fortuné occidental (une action qui contribuerait à alimenter le système économique mondial de l'humanitaire et du *charity business*) que Luc Boltanski fonde son étude *La Souffrance à Distance : morale, médias et humanitaire* (Paris, Métailié, 1993).

³³³ Marie-José Mondzain publie *L'image peut-elle tuer ?* (Paris, Bayard) en 2002. La même année, Elephant, film de Gus Van Sant montrant les images d'un jeu vidéo comme responsable d'une tuerie par des adolescents dans une université américaine, obtient la Palme d'Or au festival de Cannes.

accusation : d'abord une réaction liée à une certaine « montée de la violence », cultivée par certains discours médiatiques et politiques, selon laquelle « *les actes de violence gratuite ne cesseraient de se multiplier dans notre société, dominée au même moment par un accroissement du spectacle des visibilitées* »³³⁴. Mais aussi, une seconde raison d'ordre économique-politique :

La seconde raison de la peur actuelle, la vraie raison peut-être, vient de ce que la production visuelle est devenue un marché à part entière. Les enjeux financiers sont si puissants, les figurations de la violence se vendent si bien et sont la source de si grands profits que le débat se déplace pour n'être plus que la tension contradictoire entre les intérêts économiques et le souci éthique³³⁵.

Les constats de Rony Brauman et de Marie-José Mondzain se rejoignent : les figurations de la violence, d'un bout à l'autre de la chaîne de ses « acteurs » et des jeux de rôle qu'elle met en place, se « vendent bien », et s'intègrent à un marché mondialisé qui capitalise sur les figures qu'elle met en place. Dans cette optique, la montée en puissance des figures victimaires dans l'environnement visuel des années 1990-2000 est avant tout dûe à la logique économique libérale, à la recherche du profit.

A cette logique financière, s'intègre parfaitement la « banalité de l'horreur », que décelait déjà Susan Sontag³³⁶. Cette attitude critique est aussi celle tenue par Serge Daney, critique cinématographique qui s'attache à analyser très précisément la fabrication de cette notion même de « flux » supposément incontrôlé des « images » pour montrer son caractère biaisé. Il s'agit de réhabiliter la puissance subversive de l'image face à sa condamnation générale. Serge Daney l'analyse à partir de ce qui lui est montré, dans les médias occidentaux, de la guerre du Golfe. Les impérialismes occidentaux utilisent ce discours sur la violence supposée intrinsèque de l'image pour maintenir leur domination et réprimer les contre-pouvoirs. La télévision s'y prête bien – et en cela, elle s'oppose au cinéma. Daney distingue entre une « civilisation de l'image » et une civilisation des « écrans » un équivalent de ce qui distingue encore les « Nords » et les « Suds ». La logique impérialiste et néo-coloniale reviendrait à trouver les moyens technologiques et culturels d'annihiler la représentation de

³³⁴ Marie-José Mondzain, *L'image peut-elle tuer ? op.cit.*, p. 16.

³³⁵ *Ibid*, p. 18.

³³⁶ « Le sens du tabou qui est à la base de notre indignation et de notre peine n'est pas beaucoup plus vigoureux que celui qui règle notre définition de l'obscène. Et ils ont tous deux été mis à rude épreuve ces dernières années. L'immense inventaire photographique de la détresse et de l'injustice dont le monde est rempli nous a d'une certaine façon familiarisés avec l'atrocité, en faisant apparaître l'horreur la plus ordinaire : familière, lointaine (« ce n'est qu'une photo »), inévitable ». (Susan Sontag, *Sur la photographie, op.cit.*, « Dans la caverne de Platon », p.38-39).

l'autre, de la maintenir à distance, de le capturer encore dans la fixation d'une image unique et toute-puissante, sans contrechamp, sans contre-discours.

Nous sommes peut-être à un moment où nous allons comprendre à quoi servait le cinéma : à se faire une idée (bonne ou mauvaise, honnête ou malveillante) de l'autre. La télévision, elle, nous prend à témoin de l'excellence de notre matériel de destruction et de notre rêve d'intervention chirurgicale « sans bavures ». Peut-on parler d'image quand un Patriot joue à chat avec un Scud ? Oui, mais uniquement au sens - limite - où les jeux vidéo sont de l'image. C'est que nous (nous, au Nord) entrons dans une période où l'image n'existe plus que du point de vue du pouvoir, c'est-à-dire d'un champ sans contrechamp (d'un champ qui annihile son contrechamp). C'est sur l'écran de télé qu'on regarde le petit écran blafard sur lequel on voit la destruction électronique en acte. Nous ne sommes pas dans la civilisation de l'image mais dans celle de l'écran. En face, plus archaïque, Saddam Hussein en est resté à l'image de l'autre comme défi et dissuasion. D'où la mise en scène des pilotes humiliés, image qui, vue d'ici, paraît la barbarie même. Terrorisme iconique : au manque de visage de l'autre répond désormais l'exhibition par l'autre du nôtre défigurée. Car un autre écran, de plus en plus opaque, nous sépare du Sud. Qu'il s'agisse du sud arabe, d'une culture qui - c'est son désastre intime - n'a d'image d'elle qu'à travers ceux (nous) qui la méprisent, fait hélas sens. Si la guerre, vue d'ici, n'est qu'un video game où, grâce à un mercenaire local, nos armements affrontent nos armements ; elle est, vue du Sud, l'occasion d'un corps à corps suicidaire et collectif. Le contrechamp, c'est la guerre terrestre qu'on nous promet pour bientôt. Une image connue, celle-là³³⁷.

Ce rapide aperçu permet de mettre en perspective les mouvements de fond qui transforment la scène européenne dans les mêmes années. La question de la théâtralité est bouleversée par ces pratiques qui investissent la position de victime de façon radicale et littérale, y trouvant tout ce qu'elle peut condenser d'une réflexion existentielle sur l'état du monde et d'une nouvelle approche de l'être-en-scène. Significativement, le théoricien allemand Hans-Thies Lehmann voit dans la méthodologie de la performance la caractéristique essentielle des formes post-dramatiques, dont l'éclatement met définitivement fin selon lui à l'hégémonie du drame dans l'histoire des esthétiques théâtrales. Une grande partie de son essai *Le Théâtre post-dramatique*, paru en 2002, est consacrée à une étude sur les influences réciproques du théâtre et de la performance dans une large série d'œuvres scéniques réalisées dans l'espace européen et nord-américain entre 1970 et 1990³³⁸. Selon lui, l'acteur du théâtre post-dramatique « n'est plus le représentant d'un rôle (actor) mais le performer qui offre sa présence sur scène

³³⁷ Serge Daney, « La guerre invisible », *Libération*, 25 mars 1991, archive consultable en ligne sur le site du journal https://www.liberation.fr/planete/2013/01/25/la-guerre-invisible_876859

³³⁸ Voir tout le chapitre « Performance » Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre post-dramatique*, traduit de l'allemand par Philippe André Leru, L'Arche, 2002, p. 216-235 et sa discussion par Olivier Neveux dans *Politiques du Spectateur*, *op.cit.*, chapitre IV, « Le victimisme ».

à la contemplation »³³⁹. Il en tire deux conséquences qui nous intéressent particulièrement. D'abord, en ce qui concerne le découpage de la fiction et du réel, du vrai et du factice : selon ces classifications en effet, toutes les apparitions scéniques qui ne mettent pas en jeu de la *fiction* peuvent se rattacher à une pratique de performeur plutôt que d'acteur :

Ce n'est qu'à partir du moment où se rajoute de la fiction que l'on peut parler de « *complex acting* », de comédiens dans le vrai sens du terme, dans son acceptation usuelle. Au contraire, le performeur évolue principalement entre le « *simple acting* » et le « *not acting* ». Pour la performance, tout comme pour le théâtre post-dramatique, s'impose le « *liveness* », c'est-à-dire la présence provocante de l'homme au lieu de l'incarnation d'un personnage³⁴⁰.

Deuxième conséquence, la présence de l'être en scène change de statut. Lehmann convoque alors nommément la figure de la victime pour caractériser ce que nous venons de lire comme la « présence provocante de l'homme au lieu de l'incarnation d'un personnage ». Le performeur change de statut dans sa performance, mais à la différence du comédien du théâtre dramatique, il ne passe pas de l'individu de la vie civile au personnage ; il évolue de l'individu vers la victime – de la même façon qu'un individu, quand il dépose une plainte à un commissariat, se constitue en tant que victime d'une agression, et *devient*, de ce fait et aux yeux de la justice et de l'administration, une victime. Dans le cadre d'une action produite par un artiste-performeur, c'est l'acte même de la performance qui prend en charge ce changement de statut. L'acte performatif correspond donc exactement à une victimisation. La performance elle-même produit la victimisation de la personne qui l'accepte, la vit et l'offre aux regards. Cette équivalence, Lehmann la construit principalement pour opposer les principes de la performance et du théâtre, ou du moins les distinguer – et nous verrons à partir des œuvres elles-mêmes combien cette opposition entre ces deux principes est en réalité une tension et une source de création, correspondant à une tension fondamentale entre l'acteur, l'être humain et la victime, le réel, l'illusion et le factice. Mais pour s'en tenir ici à la classification proposée par Lehmann, on peut d'abord préciser deux points. La victimisation du performeur consiste d'abord en la présentation du performeur – et dans certains cas, du public – en tant que sujet principal d'un sacrifice :

³³⁹ H-T Lehmann, *op.cit.*, p. 217. Offrir sa présence sur scène à la contemplation se rapproche déjà, dans cette mesure, du fonctionnement du sacrifice et de la pure présentation de la victime expiatoire – ce que Lehmann abordera plus bas comme nous allons y venir.

³⁴⁰ *Ibid*, p. 218.

Le performeur peut se présenter lui-même comme « victime de sacrifice » ; le public peut être culpabilisé par l'expérience de sa participation et aller jusqu'à endosser, lui, le rôle de victime ; la performance peut se transformer en auto-manipulation à la limite du supportable : dans tous les cas, on en revient sans cesse à l'analogie avec des *rituels* archaïques (...).³⁴¹

Elle réside ensuite dans le fait que le performer poursuit un but d'« auto-transformation » effective et appliquée incontestablement à son propre corps sous la forme d'une blessure, d'une marque, là où l'acteur de théâtre chercherait à produire une transformation *virtuelle*, qui puisse être effective sans porter de blessure *réelle*, ni à lui-même, ni à son spectateur – sans conséquence sur l'intégrité physique des participants au spectacle :

La différenciation entre théâtre et performance (même si nous savons qu'il n'existe pas de délimitation tranchée) résiderait là où l'exposition expressive du corps, la mutilation volontaire, ne se limite pas à mettre le corps employé comme matériau signifiant dans une situation dans laquelle il se retrouverait « ébranlé », mais où cette situation est expressément provoquée, avec pour but l'auto-transformation. Le performer au théâtre ne veut pas, en principe, se modifier lui-même, mais transformer une situation, et peut-être le public. En d'autres termes : même dans la démarche théâtrale la plus orientée vers la présence, la transformation ainsi que l'effet de catharsis demeurent 1) virtuels, 2) volontaires et 3) futurs. En revanche, l'idéal de la performance est un processus et un moment 1) réel 2) qui force les émotions 3) qui s'opère dans l'ici et le maintenant.³⁴²

On peut revenir ici aux propos d'Olivier Neveux cités en introduction, où est discuté ce passage précis de Lehmann³⁴³. Olivier Neveux souligne à quel point, pour Lehmann, le projet du performer serait empreint d'un soi-disant courage de se défaire de « la protection » offerte par le rôle au comédien de théâtre et de la fragilité comme vertu absolue de la présence en scène contemporaine³⁴⁴. Ces accents enthousiastes de Lehmann envers ce portrait du performeur en victime, qu'Olivier Neveux rapporte aux « affects dominants » du « libéralisme compassionnel » caractérisant la période³⁴⁵, sont critiqués pour la raison qu'ils produisent un spectateur à l'image de ces corps subissant et exposant les marques de violence produites par la société capitaliste : un spectateur passif et consentant à sa propre souffrance, mobilisant une énergie de la déploration et de la lamentation. Et c'est dans ce glissement vers une singularité

³⁴¹ *Ibid*, p.222

³⁴² *Ibid*, p.223 (c'est nous qui soulignons).

³⁴³ Voir Olivier Neveux, *Politiques du spectateur*, *op.cit.*, p. 61-65.

³⁴⁴ Olivier Neveux cite ainsi ce passage caractéristique de Lehmann : « D'une certaine manière, le performer pose en victime : sans la protection du rôle, sans la force donnée par la sérénité idéalisatrice, le corps dans sa fragilité et l'affliction qu'il inspire (...) et comme livré tout entier à l'évaluation de regards de jurés (...). » (Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre post-dramatique*, *op.cit.*, p. 268, cité par Olivier Neveux, *op.cit.*, p. 67).

³⁴⁵ « Ce victimisme dit à petite échelle l'avènement d'une des tendances idéologiques les plus massives de notre temps : l'avènement du libéralisme compassionnel » (Olivier Neveux, *ibid.*).

unique et auto-centrée, qui se met en place à travers l’histoire récente de la performance, qu’Olivier Neveux perçoit la disparition de tout horizon proprement *politique* :

Lehmann peut bien expliquer les émotions qui devraient, selon lui, logiquement s’en déduire, ou la position transformée du spectateur : la victimation n’en appelle *in fine* jamais qu’à l’identification du sujet et du corps à une fonction close sur elle-même de victime, et par là, à l’extinction de la politique, supplantée alors par la seule pitié³⁴⁶.

Cette disparition ne serait pas tant due au triomphe de la pitié – que Catherine Naugrette qualifiait elle aussi de rémanence moderne de la catharsis dans un certain nombre de spectacles contemporains³⁴⁷ – qu’à l’utilisation par certains artistes de la pitié comme pulsion, comme affect, privant le spectateur d’une utilisation de la raison politique face à ces corps souffrants. Ces corps qui, pour Olivier Neveux, exposent les marques et les stigmates d’une double souffrance : à la fois celle leur appartenant réellement, biographiquement ; et celle produite par la scène, qui expose, valorise, hyperbolise ces stigmates, y cherchant une image toute-puissante qui suffirait à raconter le monde, et donc annihilerait toute tentative de nommer et de lutter contre ce qui a occasionné cette souffrance³⁴⁸. Olivier Neveux poursuit ainsi :

La pitié, qu’Aristote nouait à la frayeur, n’est certes pas un affect antidramatique. Mais, à l’heure du post-dramatique, elle naît presque comme « pulsion », indifférente au monde de souffrance (puisque l’ignorant), à l’histoire qui y conduit, annulant jusqu’à la « conscience du fictif ». Le victimisme est création d’une victime qui vaut pour elle-même, par elle-même, (sinon pour qu’il y ait spectacle) et qui ne renvoie qu’à la victimation – la figure n’est plus que cela, sans logique contradictoire, sans résistance³⁴⁹.

Fondamentales, ces lignes pointent le fait que l’avènement de la victime sur une partie des scènes contemporaines privilégie la zone pulsionnelle dans le regard du spectateur ; zone intrinsèquement liée à certaines stratégies politiques du néo-libéralisme. Cette autotélicité est cependant à questionner, par une analyse de certaines œuvres prises dans les courants du post-dramatiques. Il s’agit d’observer comment certains artistes de la scène travaillent ces régimes de l’image au point que, bien qu’entièrement pris dans le paradigme victimaire, il peut en émerger des résistances, des contradictions, des affects complexes et hybrides, ancrés sur le site même du regard.

³⁴⁶ *Ibid*, p. 67-68.

³⁴⁷ Voir Catherine Naugrette, « Une nouvelle dimension du cathartique », in *Études théâtrales*, vol. 51-52, n°2, 2011.

³⁴⁸ Olivier Neveux, *Ibid*, p. 68.

³⁴⁹ *Ibid*.

CAHIER ICONOGRAPHIQUE III



FIG.1 Georges Méryllon, *Veillée funèbre au Kosovo*, in *Time*, 28 janvier 1990. Prix World Press Photo 1991.



FIG.2 Tadeusz Kantor, « *Ô douce nuit* », Festival d'Avignon, 1990.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

FIG.3 Marc François, *Les Mutilés*
(Photographie ©Daniel Candre/ Fonds BNF Gallica), 1990.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

FIG. 4, Idem.



FIG. 5 Jan Fabre, *Je suis Sang*, Festival d'Avignon 2001
© Christophe Reynaud de Lage/Festival d'Avignon



FIG. 6. Idem.

CHAPITRE IV

SOUS LA « LAPIDATION DES REGARDS » :

LA VICTIME SACRIFICIELLE DANS

QUATRE SPECTACLES FONDATEURS DE

ROMEO CASTELLUCCI

Pour moi, la position de l'acteur par rapport à la scène est une violente position d'eunuque : interrogative comme la truffe d'un chien, dans la parfaite synchronie d'une souffrance iconoclaste. Elle me fait penser à la figure du mythomane-iconoclaste affamé de mythe qui, parvenu au musée, veut, absolument, lacérer l'icône mais dans l'espoir de déclencher l'alarme, d'être pris et capturé par les forces de l'ordre, et devenir la victime-coupable désignée par tout le monde : être, enfin, à lui seul la fameuse icône : l'icône à détruire. La figure en flammes.

Romeo Castellucci.³⁵⁰

Quand on monte sur une scène, on est, d'emblée, coupable. Être sur une scène signifie recevoir, de façon masochiste, une punition ; être sur une scène est déjà un état de merveille et de honte : la honte d'être pris là sur le fait. J'aurais pu ne pas y être. Un théâtre qui soit digne de la honte. Qui en soit capable. La honte, c'est le nœud essentiel de l'exposition. L'ostension est déjà lapidation de regards

Romeo Castellucci³⁵¹

³⁵⁰ Claudia et Romeo Castellucci, *Les Pèlerins de la Matière*, traduit par Kerin Espinosa, Les Solitaires Intempestifs « Essais », Besançon, 2011, p. 115-116.

³⁵¹ Romeo Castellucci, « Acteur : ton nom n'est pas exact » (Mars 1994), *ibid*, p. 32-35.

1. Éléments de contexte : les sources artistiques et culturelles des spectacles de Romeo Castellucci

Romeo Castellucci naît en 1960 à Cesena, ville moyenne de la campagne d'Emilie-Romagne en Italie du Nord, dans une famille de fermiers. Il se destine à suivre la voie familiale et entre à l'École d'Agriculture de Cesena, avant de réaliser s'être « trompé » de parcours et se tourner vers des études artistiques, à l'Académie des Beaux-Arts de Bologne, d'où il sort diplômé d'arts plastiques en 1981³⁵². La vie artistique à Bologne l'emmène vers le monde des galeries et de la performance : c'est dans ce type d'espaces qu'il rencontre les arts vivants. La ville natale de Pasolini est connue en Italie pour être l'un des hauts lieux des expérimentations artistiques d'avant-garde, côtoyant une intense activité politique d'extrême-gauche. On voit s'y développer, dans ces années 1990, le mouvement du « *teatro di ricerca* », « théâtre de recherche », à contre-courant du théâtre documentaire et du *teatro-narrazione* qui domine le reste de la création théâtrale italienne (portée par des auteurs comme Eduardo De Filippo ou Ascascio Celestini). Ce théâtre produit des actes d'expérimentation, des gestes esthétiques novateurs et radicaux : Carmelo Bene déclame *La Divine Comédie* du haut des Torre degli Asinelli, au cœur de la ville, le 31 juillet 1981, dans une lecture restée célèbre³⁵³ ; le metteur en scène, comédien et auteur Leo de Berardinis, grande figure locale, fonde en 1983 le Laboratoria San Leonardo, lieu expérimental mêlant recherches plastiques et scéniques, qui deviendra un théâtre en 1995. Dans la campagne et les villes des environs, des compagnies comme le Teatro delle Albe, basé à Ravenne, ou les Maggazzini Criminali, pratiquent un théâtre très politique cherchant à renouveler l'héritage activiste des années soixante-dix, qu'ils jugent « arrogant et dépassé », en occupant des lieux, en travaillant avec des jeunes issus des périphéries des villes, en Italie puis dans le monde entier³⁵⁴. La fondation de la Societàs Raffaello Sanzio, en 1981, s'inscrit dans ce mouvement de renouvellement profond des formes expressives du théâtre, qui en interroge les limites.

³⁵² Source : Rencontre avec Romeo Castellucci, « Hors-Champ », Laure Adler, le 14/11/2011, podcastable à l'adresse <https://www.franceculture.fr/personne/romeo-castellucci>, consulté le 02/09/2019.

³⁵³ « Lectura Dantis », 31/07/1981, voir [https://it.wikipedia.org/wiki/Lectura_Dantis_\(Carmelo_Bene\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Lectura_Dantis_(Carmelo_Bene)).

³⁵⁴ Je dois ces informations à l'enseignement de Marco de Marinis, dont j'ai suivi le cours « Théâtre et Politique dans l'Italie contemporaine » au Département des Arts, Musique et Spectacle (DAMS) de l'Université de Bologne en 2013, dans le cadre d'un séjour de recherche préparatoire à mon projet doctoral, où j'ai notamment pu effectuer des recherches dans les archives de la Societàs Raffaello Sanzio. Je remercie ici vivement Martine Bismut (ENS Ulm/Collegio Superiore de Bologne) d'avoir contribué à l'organisation de ce séjour de recherches.

A l'opposé des recherches en vogue sur la narration et le témoignage, les quatre membres fondateurs de la compagnie, Romeo et Claudia Castellucci, et Chiara et Paolo Guidi, revendiquent un travail entièrement axé sur le statut de l'image au théâtre et les nouvelles formes visuelles qui peuvent y naître, cherchant une déconstruction totale et radicale de la primauté du verbe. La Societàs Raffaello Sanzio, reprenant le nom entier du maître italien de la Renaissance Raphaël, se dit à la recherche d'un théâtre « néoplatonicien iconoclaste » qui se réclame d'Artaud. La création *Santa Sofia Teatro Khmer*, mise en scène par Claudia Castellucci en 1985, est caractéristique de cette période ; elle s'accompagne d'un ensemble de textes théoriques qui font état de ces parti-pris esthétiques. « *Habitué du théâtre, éloigne-toi, il n'y a pas d'images pour toi ici. Face du monde, éloigne-toi, ici, on ne raconte pas d'histoires biographiques traditionnelles. Ceci est le théâtre qui refuse la représentation (...). Nous connaissons le réel, et il nous a déçus dès l'âge de quatre ans* », proclame le Manifeste qui accompagne le spectacle, écrit par Claudia Castellucci³⁵⁵.

Dans ces premières années, les créations des artistes de la Societàs proposent des expériences visuelles qui déconstruisent tout rapport à l'intrigue et aux fils narratifs du drame. Les activités du collectif tendent ensuite à se diversifier. Une école expérimentale de théâtre pour les jeunes adolescents est fondée par Claudia Castellucci en 1988, la Scuola Teatrica della Discesa. Romeo Castellucci, de son côté, commence à explorer dans ses spectacles les grandes œuvres mythiques et matricielles d'une série de cultures, dont il tente de tirer la substance à travers des figures icôniques : en 1990 à partir de l'épopée indienne de Gilgamesh³⁵⁶ et des divinités de la mythologie égyptienne Isis et Osiris³⁵⁷, en 1992 autour de la figure d'Hamlet³⁵⁸. En 1995, la compagnie déménage de Bologne et se réinstalle à Cesena, où elle investit les locaux d'une ancienne école de mécanique qui devient le Teatro Comardini. Chiara Guidi y ouvre des cours de théâtre pour les enfants. La même année, en 1995, Romeo Castellucci monte une adaptation de l'*Orestie* d'Eschyle, sous le titre *Orestea (una commedia organica ?)*. Créé à Cesena, le spectacle tourne à l'étranger et obtient notamment à Montréal le Masque d'or du Meilleur spectacle étranger. C'est le début d'une reconnaissance internationale, qui

³⁵⁵ *Santa Sofia Teatro Khmer*, création au Teatro Bonci de Cesena (Italie), le 21 novembre 1986. Le Manifeste qui suit le spectacle, publié en intégralité dans *Les Pèlerins de la Matière*, est une dissertation sur l'iconoclastie, et dresse des parallèles intéressants entre l'artiste de théâtre et le militaire. Voir *Les Pèlerins de la Matière*, op.cit., p.27-32.

³⁵⁶ *Gilgamesh*, création à l'Institut Vannicola, San Benedetto del Tronto, le 13 février 1990

³⁵⁷ *Iside e Osiride*, création au Teatro Petrella, Longiano, le 19 décembre 1990

³⁵⁸ *Hamlet*, la véhémence extériorité de la mort d'un mollusque (Amleto, la veemente esteriorità della morte di un mollusco), création au Teatro Comardini, Cesena, le 10 janvier 1992.

s'accompagne d'un véritable choc ressenti par la critique et le public à la découverte de cette adaptation de la trilogie la plus connue d'Eschyle. La programmation de *Giulio Cesare*, d'après Shakespeare, au Festival d'Avignon en 1997 confirme ce succès grandissant – dix ans plus tard, en 2008, Romeo Castellucci est nommé par Vincent Baudriller et Hortense Archambault artiste associé du Festival, et occupe définitivement une place privilégiée dans la création contemporaine européenne.

Cette décennie qui suit la création de ce spectacle fondateur, *Oresteia (una commedia organica)*, apparaît comme une séquence où le metteur en scène met au point spectacle après spectacle une esthétique qui lui est très spécifique, et s'attache à penser simultanément ses implications théoriques. Dans ces mêmes années, le langage qu'il développe pour parler de son travail évolue ; aux notions renvoyant à la philosophie esthétique et théologique qu'il employait à ses débuts se substituent des termes nouveaux. Parmi eux, l'importante notion de *victimisme*³⁵⁹, utilisée à l'origine pour caractériser le type de travail demandé aux acteurs, qui sert progressivement à Castellucci à qualifier l'ensemble de sa vision du théâtre. Dans ses spectacles comme dans les réflexions qui les accompagnent, la victime occupe une place de plus en plus centrale, charriant un ensemble de figures liées à la morale chrétienne, du martyr au bourreau. D'emblée, on peut citer ce passage d'un entretien avec Yan Ciret réalisé en 2001 pour mieux percevoir l'importance de ce concept pour Romeo Castellucci, et le statut de dénominateur commun à tous ses spectacles qu'il lui donne lui-même :

Dans tous mes travaux existe une forme de l'être-victime qui, cependant, très souvent est du victimisme. Souvent être une victime est un victimisme auto-recherché, parce que c'est la seule condition pour exister sur un plateau. Au-delà de cette condition pathétique, c'est-à-dire de passion, de pathos, le théâtre n'est plus possible. Le victimisme, comme dans le cas d'Hamlet : il devient une victime, son personnage se crée et fait en sorte que tout le monde soit contre lui parce que, en effet, c'est comme ça. Mais la construction de ce personnage est complètement centrée sur la recréation de ce victimisme, qui n'est pas aussi évident au début. Il a tout, pourquoi a-t-il besoin de s'attirer les énergies pathétiques du monde entier ? Parce qu'à ce moment précis son existence a besoin du théâtre. C'est une naissance. Il a besoin de naître de cette façon, de cette douleur, de cette passion. Il y a un élément de passivité, dans la passion.

³⁵⁹ Néologisme en français, le terme de victimisme est employé en italien de façon plus ancienne et plus fréquente, où il est teinté d'une connotation péjorative. On trouve ainsi dans le dictionnaire la définition suivante : « *Vittimismo : Atteggiamento di chi si considera, spesso senza motivo, trascurato o maltratto dagli altri* » (« Victimisme : Attitude qui consiste à se considérer, souvent sans raison, violenté ou maltraité par les autres »), *Dizionario della Lingua Italiana*. Le mot y fait son entrée en 1942. (Source : https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/V/vittimismo.shtml?refresh_ce-cp. C'est nous qui traduisons). Dans le vocabulaire de Castellucci, le terme renvoie aussi bien à la culture chrétienne et à la figure de Jésus qu'aux catégories classiques du pathos et du tragique ; nous développerons ce point plus bas.

Chaque victime est troublée, d'une certaine façon, par tout le reste. Dans notre travail aussi on s'aperçoit souvent qu'il y a des éléments qui encerclent l'acteur, son type d'énergie.³⁶⁰

On lit dans cet extrait à quel point « *victimisme* » et « *théâtre* » sont, pour lui, intrinsèquement liés. Le victimisme, dans ce langage, n'apparaît pas comme un concept figé mais comme un procédé de travail de jeu et de création qui consiste à provoquer *volontairement* un état de victime dans des corps. Il est ce geste fondateur de l'être de l'acteur qui revient à « *s'attirer les énergies pathétiques du monde entier* ». Il est important d'insister sur le fait qu'il s'agit bien d'abord pour Castellucci d'une recherche propre à l'acteur et impulsé par lui, comme il l'entend par l'expression de victimisme « auto-recherché » : le plateau permettrait d'attribuer à l'être humain qui y existe la *condition* de victime absolue, sans causalité, sans accident, avec consentement. L'acteur y trouve son point d'entrée dans des spectacles qui se présentent avant tout comme des expériences sensorielles où les corps vivants ne sont qu'un élément de la composition d'ensemble.³⁶¹

Avant d'explorer plus profondément les significations de ce point de vue, il peut être utile de l'éclaircir par quelques éléments de contexte. On peut par exemple constater que cette déclaration date de 2001. Or, ce début des années 2000, et l'année 2001 précisément, marque pour les chercheurs sur lesquels nous nous appuyons ici le basculement définitif des sociétés européennes dans une « ère des victimes ». Richard Rechtman et Didier Fassin font très précisément de 2001 l'année où plusieurs événements accélèrent la transition d'un paradigme à un autre. Le traumatisme psychique s'élargit considérablement à une part beaucoup plus large de la population, aussi bien sur le plan international avec les attentats du World Trade Center et leurs répercussions, que sur le plan national suite à l'explosion de l'usine AZF et la prise en charge humanitaire inédite qui l'a suivie en France. En Italie, alors que Silvio Berlusconi vient d'être réélu, la mort du jeune militant altermondialiste Carlo Giuliani en marge du G8 de Gênes en juillet émeut la population – dans la presse, circulent les images de son cadavre face à un tank militaire ; le père du jeune homme déclare publiquement tenir le gouvernement pour

³⁶⁰ Romeo Castellucci, *ibid*, p.115-116 (extrait d'un entretien avec Yan Ciret, « Le Pèlerin de la Matière », Académie expérimentale des théâtres de Paris, 11 mars 2000).

³⁶¹ Je mentionne à ce sujet le mémoire d'Aline Papin réalisé à la Haute Ecole de Théâtre de Suisse Romande, disponible en ligne.: *L'acteur survivra-t-il ? Ou : comment travailler pour Romeo Castellucci ?* (Sous la direction de Cindy Van Acker, 2009). Ce travail de mémoire témoigne de l'expérience de la comédienne dans sa formation avec Castellucci, et m'a été d'une grande aide pour comprendre concrètement la complexité du travail que demande ce théâtre aux acteurs et actrices. (Manuscrit disponible en ligne, consulté le 19/05/2019, url : file:///Users/manonworms/Downloads/BAT-C%20-%20PAPIN%20Aline%20-%20L'Acteur%20survivra-t-il%20-.pdf)

responsable et non pas le policier de 21 ans ayant tiré à bout-portant sur son fils, qu'il considère « lui aussi comme une victime »³⁶². Pour Didier Fassin et Richard Rechtman, la mutation anthropologique vers une société du « danger », encore plus que du « risque » et des « catastrophes » est définitivement advenue au cours de cette année 2001³⁶³. Parallèlement, dans le parcours de Romeo Castellucci, l'année 2001 correspond au terme d'une décennie où la plupart de ses productions déploient une recherche plastique et dramaturgique entièrement centrée sur le fonctionnement de la figure, au sens chrétien du terme. La culture de la chrétienté, référentiel constant du metteur en scène, le conduit en effet à travailler avec ses acteurs et sur ses dispositifs visuels à partir d'une conception strictement théologique de la figure, que la scène du théâtre serait à même de faire émerger, exister³⁶⁴. De plus en plus clairement, ses créations font surgir et jouer entre elles ces figures, à la croisée des images que fabrique la scène et les corps réels des acteurs qui l'occupent, alliages inédits entre plusieurs références culturelles : ainsi, « *le théâtre ne doit pas être une restitution, mais une rencontre avec des figures inconnues qui font écho en chacun de nous* »³⁶⁵. La scène castelluccienne cherche à produire des figures, elle est un lieu où peuvent s'opérer de véritables transmutations, transfigurations, un terrain où les corps réels des personnes qui y sont présents (ceux des acteurs et actrices) se mutent en abstractions. Cette trans-mutation est un arrachement, un devenir. Cette élaboration conceptuelle semble venir progressivement à Castellucci au fil de ses spectacles, comme en témoigne un texte écrit en 1997, après la création du *Giulio Cesare*, où Castellucci semble établir dans une série de notes désordonnées des orientations désormais fondamentales dans son travail de mise en scène :

Replacer le corps dans l'épaisseur de la figure, l'évoquer, l'attirer comme avec la harpe d'Orphée... (...) La mise en scène comme messe de Saint-Sicaire ? Lucifer est-il le berger nocturne de l'art ? Ce ne sont pas des questions ésotériques, ce sont plutôt des questions sur le langage, pour s'approprier mon destin à la scène. (...) Eviter l'ennui profond d'une histoire à raconter pour accéder immédiatement à ce pur

³⁶² Source : Charles Heimberg, « Gênes, Italie, G8. Résurgence des années noires, août 2001 », *Mediapart* consulté en ligne le 29/05/2019, url : <https://blogs.mediapart.fr/heimbergch/blog/200718/genes-italie-g8-en-2001-resurgences-des-annees-noires-pour-carlo-giuliani>.

³⁶³ Voir Didier Fassin, Richard Rechtman *L'Empire du traumatisme.*, op.cit., p. 191-192.

³⁶⁴ Dans la littérature latine, chez Cicéron, Lucrèce, Térence, la *figura* est un objet, une forme concrète qui permet « la mutation dans la permanence ». La notion réapparaît chez les Pères de l'Eglise : la figure est le « présage des événements à venir » (Tertullien). Eric Auerbach, dans ses travaux sur l'interprétation figurative, cherche à montrer comment les Pères de l'Eglise ont entrepris de « *dépouiller l'Ancien Testament de son caractère normatif et n'en faire que l'ombre des choses à venir* ». L'Ancien Testament n'offrirait alors que des *préfigurations* du Christ et des Evangiles. (Voir : Eric Auerbach, *Figura, la loi juive et la promesse chrétienne*, traduction de Marc De Launay, Paris, Macula, 2017).

³⁶⁵ Romeo Castellucci, citation extraite du dossier de presse de *Genesi, from the Museum of Sleep*, Odéon/Théâtre de l'Europe, 1999.

communicable qu'est le corps. Donner de la vitesse à la figure – mais plutôt la laisser être. En faire un seuil. Il n'y a pas de portemanteau. On est face à ce qu'il y a. Même si je ne le comprends pas. C'est la fable de l'œil.³⁶⁶

Le point de rencontre entre la figure rhétorique, biblique (la « figura ») avec la personne de l'acteur (la « persona ») réside ainsi dans le corps : un corps exposé aux regards, d'abord par la communauté qui le fait monter sur scène, du metteur en scène aux machinistes, ensuite par la communauté de regards spectateurs braqués sur lui, qui redoublent cet exhaussement. C'est à cet endroit que l'ethos de l'acteur rejoint celui de la figure première et originelle du christianisme : le Christ, victime expiatoire, surélevé sur sa croix, dont le corps « pâtit du regard des autres » :

Les figures rhétoriques ont toujours un corps qui pâtit du regard des autres. Le corps du Christ en tant que l'épreuve rhétorique la plus merveilleuse. J'aime cet exemple. Sa scène minimale. Un plateau qui coïncide merveilleusement avec un corps. Un plateau qui est corps, enfin muet ! Il n'y a pas de plateau sans clous et marteaux : les machinistes comme bourreaux.³⁶⁷

Cette définition « minimale » du plateau et des corps qui l'occupent le montre encore : quelque part entre échafaud et bloc opératoire, autel et dispositif de torture, la scène est un lieu de transformations et d'opérations infligées au corps physique de l'acteur. Les pistes qui vont suivre voudraient creuser, à partir des spectacles, les circulations qui se mettent en place entre le travail de Castellucci au théâtre et ses extérieurs, les transformations qu'il fait subir à la figure culturelle de la victime aux temps de son apogée dans l'espace socio-politique, et les effets émotifs, politiques, produits par ce travail scénique des corps.

³⁶⁶ Romeo Castellucci, « L'Iconoclastie de la scène et le retour du Corps : la puissance charnelle du théâtre », texte publié dans *Teatro* sous la direction de Gennaro Carillo, Naples, 1997, in *Les Pèlerins de la Matière, op.cit.*, p. 102.

³⁶⁷ Propos de Romeo Castellucci écrits à l'occasion du spectacle *Giulio Cesare*, cités par Manuèle Debrinay-Rizos in « Romeo Castellucci », *La pensée de midi*, vol. 2, no. 2, 2000, pp. 94-101, consulté en ligne le 30/09/2019 à l'adresse <https://www-cairn-info.bibelec.univ-lyon2.fr/revue-la-pensee-de-midi-2000-2-page-94.htm>, retranscrits également dans *Les Pèlerins de la Matière, op.cit.*, « Cacophonie pour une mise en scène : *Giulio Cesare* », p. 83.

2. Au fil des spectacles : la fabrique scénique du victimisme

2.1 L'Orestie comme matrice

Sur le plan du droit et de l'histoire politique, l'année 1995 – nous y reviendrons – est une charnière dans la considération collective que reçoivent les victimes dans les démocraties occidentales. C'est aussi à partir de cette année-là, marquée par la création de son premier grand succès international, *Orestea (commedia organica)* que Romeo Castellucci fait de ce type de « scène minimale » originelle de crucifixion une scène primitive et fondatrice de ses propres spectacles. Dans les productions qui suivent l'adaptation d'Eschyle, *Giulio Cesare* (1997), *Genesi – From the Museum of Sleep* (1999), *Il Combattimento* (2000) et le cycle des *Tragedia Engonidia* (2002-2004)³⁶⁸, surgissent des déclinaisons multiples des figures victimaires, dont on peut considérer qu'elles émergent au cours du travail autour d'Eschyle³⁶⁹. Les procédés de victimisation offerts par la scène se construisent au fil des spectacles comme des *techniques*. Une méthodologie, qui s'applique au travail de création, et dans laquelle le spectateur est inclus comme terme ultime, en tant qu'il produit le regard victimisant. On pourrait faire de cet ensemble une série de « techniques du corps », au sens anthropologique³⁷⁰, dans la mesure où acteurs et spectateurs sont deux ensembles de corps sur lesquels le théâtre de Castellucci cherche à produire un impact, une marque, aussi bien traumatique que libératrice.

Lorsqu'il décide d'adapter la tragédie d'Eschyle, Castellucci, et ceci est en revanche une constante de son travail depuis les débuts, n'a pas l'intention d'en restituer littéralement le texte et l'intrigue. Ce sont les lambeaux de la pièce, les fragments qui en sont parvenus jusqu'à nous, qui l'attirent : « *C'est le côté mort de la chose, sa poussière de rêve, qui m'intéressait* » dit-il³⁷¹. Le théoricien littéraire Benoit Hennaut, dans son étude sur les procédés narratifs à

³⁶⁸ Références des spectacles : *Orestea (una commedia organica ?)*, d'après Eschyle, création au Teatro Fabbricone, Prato, 6 avril 1995 ; *Giulio Cesare*, d'après Shakespeare, création au Teatro Fabbricone, Prato, 5 mars 1997 ; *Genesi (From the museum of sleep)*, création au Holland Festival, TTA Theatre, Amsterdam, le 5 juin 1999 ; *Il Combattimento*, création au KunstenFestivaldesarts, Bruxelles, le 5 juin 2000 ; *Tragedia Endogonidia*, 2002-2004, 11 épisodes dans 11 villes différentes d'Europe.

³⁶⁹ Les spectacles précédents pourraient à ce niveau être considérés comme des prémisses, des premières pistes, sans que soit encore thématisée ou théorisée cette recherche.

³⁷⁰ Voir Marcel Mauss, « Les techniques du corps » (1934), in *Journal de Psychologie*, n°32, avril 1936.

³⁷¹ « *L'Orestie à travers le miroir* », texte de R. Castellucci publié dans *Theaterschrift* en février 1997, traduit et repris dans *Les Pèlerins de la Matière, op.cit.*, p. 55

l'œuvre dans ce spectacle, considère que vouloir y retrouver la pièce originale d'Eschyle aboutit à un « cul-de-sac critique »³⁷². Au lieu de tomber dans cette impasse, on peut suivre les traces du double déplacement auquel invite Castellucci par le principe de « *comédie organique* ». Il s'agit d'abord de redonner sa place à la quatrième partie de ce qu'Eschyle avait originellement écrit comme une tétralogie, le drame satyrique *Protée*, qui avait été joué aux Dionysies à la suite des trois tragédies (*Agamemnon*, *Les Choéphores*, *Les Euménides*), mais dont le manuscrit a été perdu. Il s'agit ensuite de chercher à renouer avec la puissance émotionnelle et sensible contenue dans le texte. Chercher l'organicité de ce texte implique de détourner un réflexe de lecture qui s'attacherait en premier lieu à suivre la fiction. La série de meurtres et de sacrifices qui compose la pièce est vue par Castellucci moins comme une mécanique narrative que comme une série de visions (une pièce qui « *pullule de cadavres* », écrit-il dans ses notes, en lecteur attentif de Pierre Vidal-Naquet et de son étude sur l'importance du sacrifice chez Eschyle³⁷³). Le metteur en scène cherche à exprimer et extraire du texte sa dimension animale, charnelle, instinctive : faire revenir l'organique, la peau et le sang du texte même sur la scène. Ainsi, les choreutes du chœur des Erinyes, décrits chez Eschyle comme une meute de chiennes féroces, sont figurés par de vrais singes, des macaques hurleurs affolés qui crient littéralement sur scène (et dans les loges avant le spectacle !)³⁷⁴. Le plateau est occupé par des interprètes dont les corps déplacent les normes physiques sociales : Clytemnestre est jouée par une actrice obèse, Agammemnon par un comédien trisomique, Oreste et Pylade par deux acteurs anémiques, entièrement nus, recouverts d'une crème blanche, qui errent sur le plateau nimbé d'une pâle lumière diaphane sans prononcer une seule parole.

³⁷² Voir Benoît Hennaut, « *L'Orestie* ramenée à la vie : l'auto-reenactement de Romeo Castellucci », blog de la revue *Alternatives Théâtrales*, 23 février 2016, consultable en ligne à l'adresse <https://blog.alternativestheatrales.be/lorestie-ramenee-a-la-vie-lauto-re-enactment-de-romeo-castellucci/>

³⁷³ L'étude en question est celle de Pierre Vidal-Naquet, *Chasse et sacrifice dans L'Orestie d'Eschyle*, in P. Vidal-Naquet et J-P Vernant, *Mythe et Tragédie en Grèce Ancienne*, vol.2, Paris, La Découverte, 1986. Castellucci s'appuie sur ces travaux de l'historien de la Grèce antique pour lire *L'Orestie* comme un « *drame de putréfaction, qui pullule de cadavres* », et qui met en œuvre une « *crise sacrificielle : ce qui devait être purification devient, au contraire, contamination.* » Il semble aussi avoir lu les travaux de René Girard sur le dispositif sacrificiel, qu'il cite rapidement. (In « *Orestea, una commedia organica ? Notes d'un clown* », *Ibid*, p.150.)

³⁷⁴ Dans sa mise en scène de *L'Orestie* en 1990 au Théâtre du Soleil, Ariane Mnouchkine avait figuré ces choreutes par des acteurs grimés en chiens. En 1994, Peter Stein avait fait des Erinyes elles-mêmes des corps humains tendant vers l'animal, par un travail de jeu et de costume qui les rendait effrayantes, archaïques, et menaçantes. Nous n'avons pas retrouvé trace d'autres mises en scènes qui faisait monter de vrais animaux sur la scène. L'anecdote des singes hurlant dans les loges et effrayant les techniciens du théâtre de l'Odéon nous a été racontée par un acteur ayant participé à la reprise de la pièce en 2015 au Festival d'Automne à Paris.

Dans les *Euménides*, Apollon est interprété par un comédien qui a perdu ses deux bras, rappelant les silhouettes des statues antiques qu'on peut voir dans les musées (cette figure de l'homme sans bras reviendra dans des créations ultérieures, notamment dans *Genesi* pour le personnage de Caïn). La création sonore, composée par Scott Gibbons, qui ne cessera ensuite sa collaboration avec Castellucci, est omniprésente et assourdissante. Composée entièrement de matières électroniques, de bruitages d'hélicoptères, de rafales et d'explosions, elle dérange nécessairement l'audition des spectateurs qui y sont soumis pendant plus de trois heures³⁷⁵. Le chœur d'Agamemnon est constitué de lapins en plâtre qui finissent par éclater en mille morceaux, dirigés par le Coryphée, lui-même travesti en Grand Lapin. La scénographie entremêle des gaines et des bouches de tuyaux, des câbles et des tulles, sur un sol poussiéreux et jonché par des objets rouillés, métalliques. Les tableaux de Duchamp et Bacon, jusqu'au *Guernica* de Picasso, dont des fragments sont reproduits sur des cartons, inspire une partie de ces images qui surgissent, autant que la silhouette du lapin est une réminiscence d'*Alice au pays des merveilles* et de la chute primitive d'Alice dans le terrier, que Castellucci compare au sacrifice d'Iphigénie. Le principal nœud dramaturgique extrait de la pièce est l'enchaînement de meurtres sacrificiels au sein des Atrides : dans *Agamemnon*, le sacrifice d'Iphigénie par son père Agamemnon, suivi par le meurtre de ce dernier par sa femme Clytemnestre, elle-même assassinée par son fils Oreste dans *Les Choéphores* au nom de la vengeance du père. Pour Pierre Vidal-Naquet, du sacrifice d'Iphigénie à Aulis commis par Agamemnon pour satisfaire aux dieux et permettre le départ à la guerre au meurtre « rituel » d'Agamemnon par Clytemnestre, du matricide d'Oreste à la volonté des Erinyes de transformer le jeune homme en offrande aux Dieux pour venger sa mère, la tragédie d'Eschyle fonctionne sur une véritable « dramaturgie sacrificielle »³⁷⁶.

Comme nous l'avons vu dans notre premier chapitre, le sacrifice, avant d'être réinvesti dans la mystique chrétienne, est le dispositif religieux archaïque qui produit la victime et la communication avec la sphère du divin. C'est aussi ce type de sacrifice, acte spirituel et performatif, moyen de communication entre le monde des humains et celui des figures mythiques, que Castellucci cherche à réactiver sur les plateaux des théâtres et sous les yeux de

³⁷⁵ A la reprise du spectacle en 2015, des boules Quiès étaient distribuées aux spectateurs à l'entrée. Certaines femmes enceintes se sont plaintes des conséquences négatives des vibrations et ultrasons sur leur grossesse, due à leur puissance extrême.

³⁷⁶ Pierre Vidal-Naquet, « Eschyle, le passé et le présent », préface à la réédition de la traduction de Paul Mazon, *Eschyle. Tragédies*, Paris, 1982, p. 27, cité par Philippe Yziquiel, « Figures du sacrifice dans le théâtre d'Eschyle », *Pallas*, n°57, Presses Universitaires du Midi, 2001, p. 153-167.

ses spectateurs. Le spectacle voit s'écouler pendant plus de deux heures et demie de tels actes qui donnent à voir la victimisation comme élément premier du spectacle. A travers ces séquences, il se constitue une matrice dans laquelle puiseront les spectacles ultérieurs, réactualisant ces procédés sacrificiels pour reconvoquer l'être-victime, « *seule condition pour exister sur un plateau* » comme nous l'avons lu plus haut. Parmi eux, on peut citer Egisthe qui matraque Iphigénie au sol (fig.1), la pendaison d'un agneau dont le sang se déverse sur Oreste (fig.2), le poignard que Clytemnestre s'enfonce dans le sein (fig.3), le supplice de l'actrice jouant Cassandre, obèse, dans une boîte en plexiglas trop petite pour contenir son corps (fig.4).

2.2. « *Giulio Cesare* », « *Genesi* », et la « *Tragedia Endogonidia* » : la ritualisation du sacrifice au fondement d'une esthétique.

Dans le spectacle suivant, *Giulio Cesare*, créé en 1997 à partir du *Jules César* de Shakespeare, Castellucci reprend ce principe qui consiste à exhiber au plateau des corps atteints, et à redoubler cette exhibition par les moyens du théâtre. Dans ce spectacle, la majorité des interprètes sont choisis car ils présentent une infirmité physique qui leur est propre. Le dispositif scénique augmente visuellement ces points de non-conformité à la norme. Cicéron est joué par un acteur obèse (Giancarlo Paludi), César par un vieillard qu'on mettra entièrement à nu (Maurizio Parra), Brutus et Cassius, les assassins de César, par deux jeunes femmes anorexiques (Federica Santoro et Cristiana Bertini) ; enfin, l'acteur interprétant Antoine, Dalmasio Masini, a été opéré des cordes vocales ; sur scène, il subit en direct une laryngectomie. De façon encore plus poussée que dans *Oresteia*, Castellucci exploite dans *Giulio Cesare* l'infirmité physique de ses acteurs pour travailler la dramaturgie de ses personnages, percer le cœur du propos de la pièce de Shakespeare, et fabriquer des images scéniques saisissantes, à même de proposer au spectateur une expérience sensorielle forte et inédite. Ainsi, alors que le personnage de César n'est pas décrit par Shakespeare comme étant particulièrement âgé, c'est un vieillard de 83 ans qui l'interprète. Il semble nécessaire à Castellucci d'en faire une figure victimaire potentielle, pour que la mise en scène puisse naître : « *En lisant le texte de Shakespeare, on découvre qu'en réalité, César est plus la victime que le moteur du pouvoir...* »³⁷⁷ note-t-il dans ses carnets. La scène de l'assassinat est mise en scène

³⁷⁷ Romeo Castellucci, *Les Pèlerins de la Matière*, op.cit., p. 87.

d'une façon très métaphorique : le corps vieux, frêle et entièrement nu est allongé au sol par Cassius et Brutus qui recouvrent lentement son corps d'un ensemble de cordages : ligoté, incapable de bouger, on voit un empereur se faire déposséder de sa puissance, sans broncher, et donc mourir (fig 5). La bande-son diffuse des cris d'enfants qui se chamaillent, dans un brouhaha bourdonnant et incompréhensible, recouverts progressivement par les paroles de Brutus, qui s'applique un petit appareil sur le larynx lui donnant une voix de fausset – sa voix est celle d'un enfant n'ayant pas encore mué : sous les traits de l'assassin parricide, on entend (et on voit) un jeune garçon qui aurait fait une bêtise et ne saurait pas bien comment se défendre.

Il s'agit du parti-pris principal du *Giulio Cesare* : travailler sur la rhétorique et l'artifice de la parole des orateurs gréco-romains ; cette parole qui ritualise la mort des hommes de pouvoir et se fait elle-même objet de pouvoir. Dans les mains de Castellucci, la pièce prend des allures de « liturgie sacrificielle »³⁷⁸. Elle est soumise à une machinerie impressionnante, empruntant entre autres à des technologies médicales. En effet, suite au discours de Brutus, Antoine se place sur un socle-piédestal et subit en direct une opération de laryngectomie alors qu'il entame sa propre oraison, visant dans la pièce à retourner l'opinion de la plèbe, acquise à Brutus, contre lui – et ainsi garantir le pouvoir à Antoine.

Avec cette opération chirurgicale, il s'agit de « visualiser non plus le corps, mais carrément la chair de la parole »³⁷⁹. L'acteur introduit un endoscope dans une de ses narines, petite caméra dont la prise de vue est retransmise en direct au-dessus de lui sur une surface découpée en un rond de lumière vacillant. Le regard du spectateur est introduit littéralement dans l'origine de la parole ; on peut voir l'action de la gorge d'où sort la voix dans ce moment clé de la tragédie shakespearienne, où le discours d'Antoine est entièrement construit pour conserver le pouvoir et ne pas le céder à Brutus. Bénédicte Boisson, dans un article consacré au statut des corps stigmatisés dans ce spectacle³⁸⁰, analyse précisément la façon dont ces procédés font des corps des comédiens « des objets, des figures, éléments intégrés dans la composition scénique », à des fins dramaturgiques. Pour elle, l'émotion et la sidération provoquées par l'accès en live-vidéo à l'opération chirurgicale que l'acteur subit permet de se rapprocher des affects que mobilise Shakespeare dans la scène de l'oraison funèbre d'Antoine :

³⁷⁸ L'expression est employée dans la plaquette de présentation du spectacle au Kunstenfestivaldesarts de Bruxelles, 1998 (Archive disponible en ligne, consultée le 08/06/2019, url <https://www.kfda.be/fr/programme/giulio-cesare-2>).

³⁷⁹ R. Castellucci, *Les Pèlerins de la Matière*, op.cit., p.85.

³⁸⁰ Voir Bénédicte Boisson, « Le théâtre ou l'exhibition des monstres. La mise en scène du corps stigmatisé dans le *Giulio Cesare* de Romeo Castellucci », in *L'Annuaire théâtral*, n°37, 2005, p. 183-193.

le spectateur est captivé, happé, à la fois sidéré par la technologie qu'on lui propose et amené à compatir à la douleur manifestement ressentie par la personne qui subit l'opération devant lui. Nous assistons à la fabrication du stigmate : le corps est littéralement stigmatisé sous nos yeux par l'ensemble de la machine théâtrale, du jeu des acteurs à la manipulation des accessoires techniques.

Le sociologue Ervin Goodman définissait en 1975 le stigmate comme dépendant essentiellement d'une interaction sociale³⁸¹. En nous appuyant sur ses travaux, on peut constater que Castellucci cherche ici à retrouver la puissance de déflagration permise par le dispositif de regard de la représentation théâtrale en renforçant cette capacité stigmatisante propre à tout regard sur autrui – tout en faisant du théâtre un lieu où la pratique normalisée des regards peut être défaite, en y proposant des « interactions » singulièrement différents que celles qui ont lieu dans la vie sociale. Bénédicte Boisson s'y réfère également : pour elle, dans *Giulio Cesare*, le stigmate du corps hors-norme vient faire « éclater l'humain », et la scène est rendue à son « fonctionnement essentiel, celui d'un lieu d'exhibition de l'homme, de perte de son identité, où tout ce qui y apparaît peut prendre un sens nouveau », lieu du « monstrueux » où sont montrées les limites de la « normalité », lieu de la « décomposition des corps civils » écrit-elle, citant cette expression de Novarina³⁸². L'expérience du *Giulio Cesare* pousse les spectateurs à prendre conscience de « l'acte de vision » qu'ils produisent lorsqu'ils sont spectateurs, et à la positivité de cet acte de vision lorsqu'il est déchargé de toute construction sociale qui l'influence.

Deux ans plus tard, *Genesi (From the Museum of Sleep)*, créé en 1999, revient aux procédés d'écriture des débuts. Le spectacle ne s'appuie pas sur un texte dramatique, mais est directement inspiré de la Bible, plus précisément du premier livre du Pentateuque. Castellucci connecte le mythe de la Genèse à celui d'Auschwitz, pris comme monument de la mythologie occidentale contemporaine ; il raconte que ce lien s'est imposé à lui comme une évidence au cours des répétitions³⁸³. Le spectacle est construit en triptyque : au premier acte, la Genèse, au

³⁸¹ Voir Ervin Goodman, *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*, traduit de l'anglais par Alain Kihm, Paris, Minuit, 1975. Pour Goodman, « le stigmate est ce qui, lors d'une interaction, affecte en la discréditant l'identité sociale d'un individu » ; cette disqualification se produit par rapport à un écart de cet individu par rapport à une norme physico-mentale. Notons que la même année, Michel Foucault conduit son cours au Collège de France sur Les Anormaux (voir Michel Foucault, *Les Anormaux. Cours au Collège de France, 1974-1975*, rééd. Le Seuil/Gallimard, Paris, 1999). Ces deux ouvrages parus en 1975 sont d'importants outils d'analyses venus des sciences humaines pour comprendre certaines origines du théâtre de Castellucci, même inconscientes.

³⁸² Bénédicte Boisson, *ibid.*

³⁸³ « Alors que je travaillais à la Genèse et que les répétitions du spectacle avaient déjà commencé, une horreur est montée en moi. J'ai pensé qu'il n'était plus possible de regarder la Genèse que du bas. Donc la genèse aurait

second, Auschwitz, et au troisième, Abel et Caïn. Comme l'indique le titre, il s'agit d'un « Musée des songes » dont nous sommes amenés à traverser trois « zones ». Le plateau baigne dans une atmosphère apocalyptique. La scénographie fait se succéder les laboratoires d'expérimentations au radium de Marie Curie, les cellules des hôpitaux psychiatriques évoqués par des archives sonores de discours hallucinés d'Antonin Artaud, un terrain de jeu pour enfants où six jeunes enfants, ceux de Chiara Guidi et Romeo Castellucci eux-mêmes, jouent avec des trains électriques alors qu'une pluie d'organes leur tombe dessus depuis les cintres. Une sorte de transfert visuel des camps de déportation nazis ; dans cette seconde partie, l'irreprésentable de la Genèse est mis en miroir avec l'irreprésentable d'Auschwitz.

L'obsession de la victime se fait dans ce spectacle encore plus claire et forte que dans les précédents : elle réside pour la première fois dans la source thématique du spectacle lui-même, qui établit un lien entre les grandes scènes de « victimisation » qui jalonnent les imaginaires occidentaux, du péché originel à la déportation dans les camps de la mort. L'identité victimaire se fixe sur des corps qui la symbolisent de façon absolue, comme les enfants, dont la présence muette sur le plateau au cours du volet « Auschwitz » représente l'indicible horreur des camps. La voix d'Artaud se substitue à la voix éternellement manquante des déportés d'Auschwitz ; la présence des enfants à la matérialité des corps que le génocide aura eu comme projet de faire disparaître. La victime devient un motif transversal à toute la dramaturgie. Les notes préparatoires au spectacle témoignent de ce rapport quasi-obsessionnel entretenu par Castellucci avec cette figure :

La description que fait Artaud de l'effraction de son corps dans les années d'internement correspond à celle du corps du déporté. Et selon Artaud la promesse du corps à venir est celui de l'enfant, pour Artaud l'enfant est le Messie, et l'enfant est la première victime des camps...³⁸⁴

Avec *Genesi*, trouver le point de victimisation propre à chaque personnage s'affirme comme l'approche privilégiée de Castellucci avec les textes qu'il décide de monter. Il y a là une forme de rituel, dans le travail préparatoire de l'artiste, son propre chemin de pensée. La victimisation fonctionne d'abord comme une opération d'interprétation dramaturgique, avant de prendre forme dans un second temps au plateau. Elle est l'alpha et l'oméga du processus de

eu aussi sa projection humaine. Puis, j'ai compris qu'après l'avoir pensé, je ne pouvais pas ignorer ce nom. Auschwitz est la conséquence extrême, et non imaginable, de la Genèse de l'homme. A présent nous savons que, pour toute l'humanité, donc également pour nous, il existe une zone grise. », Ibid, p. 129.

³⁸⁴ Romeo Castellucci, *Les Pèlerins de la Matière, op.cit.*, p.130.

création. La victime se fait prisme de lecture, objet d'appréhension *sensible* des textes, dans un théâtre qui affirme sans relâche vouloir faire primer l'image et la sensation sur le matériau littéraire.

Les représentations de *Genesi (From the Museum of Sleep)* au Festival d'Avignon 2000 éblouissent une majorité de spectateurs, et le spectacle obtient plusieurs prix internationaux³⁸⁵. En retraçant le processus créatif de Castellucci au tournant des années 2000, il semble qu'un pas supplémentaire, faisant définitivement de cette approche une marque essentielle de son théâtre, est franchi entre 2002 et 2004 avec la création de la *Tragedia Endogonia*, cycle théâtral à l'échelle européenne, qui se propose de réfléchir sur les nouvelles formes du tragique dans les sociétés contemporaines. Entamé en 2002 à Cesena, première production transnationale de la Societas Raffaello Sanzio, le cycle traversera huit autres villes européennes sur deux ans parsemés de créations et représentations itinérantes³⁸⁶. Il est lancé dans une période où les spectacles des années 1990 terminent leurs tournées dans le monde entier, et où les deux productions précédentes, poussant encore plus loin l'expérimentation formelle (notamment sur le plan sonore et musical) n'ont reçu qu'un faible accueil critique³⁸⁷. Eric Vautrin remarque à quel point le choix d'une forme cyclique, qui fonctionne en déclinaisons, participe d'une réflexion sur l'identité européenne à une période où la Societas Raffaello Sanzio est de plus en plus amenée à traverser l'espace européen avec le succès des spectacles de Romeo Castellucci³⁸⁸. Chaque ville est l'occasion d'une création différente. Eric Vautrin décrit ainsi le premier épisode :

³⁸⁵ Il obtient le Prix UBU du Meilleur spectacle de l'année, le Prix de la Meilleure production internationale au Dublin Theatre Festival, le Prix de la Meilleure création scénique au Syndicat de la Critique (Paris).

³⁸⁶ Les onze épisodes de la Tragedie Engogonia, tous créés entre 2002 et 2004, sont les suivants : A.#01 (Cesena), A#02 (Avignon), B#03 (Berlin), BR#04 (Bruxelles), BN#05 (Bergen), P#06 (Paris), R#07 (Roma), S#08 (Strasbourg), L#09 (Londres), M#010 (Marseille) et C#011 (Cesena).

³⁸⁷ *Voyage au bout de la nuit*, d'après Céline, Villa Médicis, Rome, 5 juillet 1999 ; *Il Combattimento*, d'après Monteverdi, Kunsten Festivaldesarts, Bruxelles, 5 juin 2000.

³⁸⁸ « *Au début des années 2000, les Castellucci semblent percevoir que ce qui motivait en creux l'ensemble de ces créations précédentes, cette expérience paradoxale et tragique de celui qui s'expose pour refuser, qui scénarise pour détruire, n'est pas seulement celles des images et des mythes, des fantômes du passé et des récits collectifs, mais également celle de leur propre condition d'artistes de théâtre errants sur les routes incertaines d'une Europe hésitante. Et c'est précisément cette condition théâtrale qui les lie à leurs spectateurs, également égarés dans des salles de théâtre de cette Europe qui cherche son identité – l'Euro en est la monnaie unique depuis janvier 2002, questionnant avec d'autant plus d'évidence et de force son absence d'unité politique et d'identité culturelle évidente. La scène comme espace vide et clos, séparée du monde, porte sa propre tragédie, au-delà de celles des figures qui peuvent l'habiter.* » Eric Vautrin, « Le cycle des Tragedia Engodinia et le roman des cendres de l'Europe », *Cahiers Fore/LLIS*, Université de Poitiers, 08/06/2016, article consulté en ligne le 02/04/19, url : <http://09.edel.univ-poitiers.fr/lescAhiersforell/index.php?id=416>.

Le premier épisode, créé à Cesena en 2002, est composé d'une suite d'images ou d'installations renvoyant aux différentes acceptions de la notion de tragédie en ce début de XXI^e siècle. La scénographie est une boîte cuivrée aux reflets dorés, couvrant trois côtés, sol et plafond, et un proscenium au sol blanc. Y seront exposés un demi-corps de jeune femme qui se retournera comme un gant, dans un jet de liquide rouge, pour devenir un demi-corps de jeune homme – mystère de l'androgynie ; un panneau mécanique d'aéroport comme doué de sensibilité, accueillant les spectateurs en les saluant ; une mère grotesque aux seins et au vagin atrophiés, dont le sexe exposé se trouvera être au centre de la perspective de la scénographie, et qui s'enfoncera une matière dorée dans le vagin devant un landau vide, contredisant le mouvement de la naissance et de la vie – entre la pornographie et la violence maternelle ; un automate tirant mécaniquement et puissamment des flèches qui viendront percer le métal du décor, dans un mouvement lent et imperturbable – terreur de la puissance et du temps vide de la machine ; l'image reproduite du jeune Carlo Giuliani mort, étendu au sol, ce jeune homme tué par un carabinier lors du sommet du G7 et dont la photographie du cadavre avait été largement médiatisée à l'été 2001 – un homme en pantalon de carabinier viendra chanter, dos à lui, un délicat aria de Monteverdi en haute-contre ; un vieil homme psalmodiant dans un langage inconnu sous une coiffe tricolore ; des lettres de l'alphabet défilant brutalement sur un écran, sans faire sens, et jusqu'à se déformer, devant des tâches de Rorschach dans lesquelles chacun, on le sait, se découvre – entre autres³⁸⁹.

Déjà très analytique, cette description donne une sensation du spectacle, qui procède par collages, par juxtaposition, association d'images. Ce premier épisode apparaît comme une matrice pour les suivants ; il met en place des situations qui seront ensuite reprises avec des effets d'écho et de circularité, inhérents à la forme du cycle. Eric Vautrin relève notamment la récurrence de la situation dramatique du sacrifice, qui excède la singularité d'un seul spectacle :

Des situations reviennent : sacrifice, rituel organisé par des êtres en uniforme ou uniformisés, silence de la victime, contemplation passive mais ténue du témoin, simulacre organisé par des forces de l'ordre, héroïsme inconscient de l'enfant, inventions de langages inconnus... mais elles prennent dans chaque ville un tour différent. [...] Qui sacrifie quoi ou qui, au nom de quoi, avec l'aide et en présence de qui, se référant à quoi... s'interprète différemment dans chaque épisode, à travers ce qui semble, une fois le cycle terminé, une combinatoire hallucinée sans ordre ni logique et pouvant se perpétuer à l'infini sans jamais se ressembler³⁹⁰.

On pourrait inscrire ce fil conducteur du sacrifice dans un cycle plus large, celui des spectacles de Castellucci qui, depuis l'*Orestie*, redonnent aux scènes européennes les plus majoritaires leur fonction primitive de lieux des rituels. L'expérience des épisodes successifs de la *Tragedie Endogonia* permet à Castellucci de ritualiser, et d'unir les publics des grandes villes européennes à la rencontre desquels il vient, autour du sacrifice toujours recommencé d'un acteur-victime. Retrouver le tragique, retrouver la communauté, c'est retrouver ce sacrifice que Castellucci offre à ses spectateurs en objet de consommation. Ainsi, lors de la

³⁸⁹ *Ibid.*

³⁹⁰ Eric Vautrin, *ibid.*

séquence d'ouverture de l'épisode 1, à Cesena, un interprète nu, que l'on croit être une femme et qui se révèle être un homme, est vu de dos les bras en croix ; une paire de jambes de mannequin descend lentement des cintres sur lui ; d'un coup, il se produit une déflagration sonore et il est arrosé par un jet de faux sang venu d'en haut. Aussitôt, l'acteur ensanglanté se jette au sol, citant une position de défense face à une agression. (fig 6)

Au fil des épisodes, les silhouettes humaines sont très souvent nues ou quasi-nues, au sol, en situation d'attente, de prière, ou de douleur. Le corps de l'interprète est essentiellement passif. A Londres, une femme se recroqueville très progressivement sur elle-même, et reste à genoux, puis rampe au sol en se contorsionnant, incapable de s'émanciper du poids écrasant de pulsations sourdes et d'un objet reproduisant un masque antique effrayant (fig 7). A Berlin, deux femmes plaquent au sol le corps d'une troisième en griffant son corps nu jusqu'au (faux) sang ; la victime cherche à fuir mais ne peut quitter le *white cube* fait d'une moquette blanche qui l'enferme et la condamne à l'errance douloureuse. Le corps-à-corps des trois femmes et leur costume en cuir évoque une imagerie masochiste ; la violence est entièrement consentie par celle qui la subit. A Paris, l'épisode commence par l'image fugitive d'un bouc blanc à tête noire³⁹¹, suivie par le sacrifice d'un acteur sur une machine à laver le linge, objet domestique moderne qui devient autel archaïque.

L'épisode 4, créé à Bruxelles en 2003, occupe une place particulière dans ce cycle ; il semble être l'un des plus radicaux, et une proposition esthétique au plus proche de la mise en œuvre d'une mécanique victimaire, ou victimisante. La scénographie est constituée d'un carré blanc, qui rappelle le *white cube* des espaces d'arts contemporains. Les tableaux s'enchaînent sur un principe de séquençage où les transitions sont comme des coupes franches au cinéma. D'abord, une femme seule, qui nettoie inlassablement des taches invisibles (et qui reviendra à la fin du spectacle, pour nettoyer du sang cette fois bien visible). Puis, au centre du plateau, dans cet espace vidé, un bébé qui hurle dans son landau, seul au milieu du plateau. Ensuite, un vieillard à la barbe blanche, vêtu de sous-vêtements qui évoquent un maillot de bain féminin

³⁹¹ La tête de bouc est une image récurrente depuis *Oresteia* (« Porter sous le bras une tête de bouc. Chèvre nue. Encapuchonnée. Le cadavre d'Agamemnon »), Notes d'un clown, *op.cit.*, p.149). Un article de Jean-Louis Périer paru dans *Le Monde* le 4 juillet 2002 et intitulé « Le chant du bouc » retraçait le parcours de cette référence au bouc dans les spectacles de Castellucci, depuis *Oresteia* jusqu'aux *Tragedia*, en passant par *Giulio Cesare* qui s'ouvrait par une séquence initiale de coups de béliers. Jean-Louis Périer rappelait notamment l'étymologie du terme même de la tragédie : « A travers les références grecques, romaine ou biblique, Romeo Castellucci n'a cessé d'interroger ce terme, *tragedia*. L'étymologie, *trag-oidia*, « chant du bouc », est assuée, mais son origine et son sens font toujours débat. Chant des aèdes ? Simple référence à Dionysos ? Prix du « concours » théâtral ? Était-il immolé au centre de l'orchestra, relié aux lointains rites purificateurs de l'émissaire (René Girard) ? Ou faudrait-il considérer la tragédie comme une « invention » (Jean-Pierre Vernant) ? » (« Le chant du Bouc – Cesena, 2002 », in Jean-Louis Perrier, *Ces années Castellucci*, Solitaires intempestifs, Besançon, 2014, p. 59).

aux couleurs vives, qui répète des textes sacrés dans les deux langues officielles de Belgique, le français et le néerlandais, tourné vers le mur du fond de scène, devenu « mur des Lamentations » comme l'analyse Jean-Louis Perrier³⁹². Le même homme enfle ensuite par-dessus son maillot un costume de policier. En fond de scène, un jeune homme se déshabille, de dos. Commence alors une séquence particulièrement intéressante pour nous car elle exemplifie le rituel de la victimisation. Le désormais policier vient arroser le sol blanc du plateau avec une bouteille de faux sang, qui finit par former une flaque. Il est rejoint par un second acteur en costume de policier. En fond de scène, le troisième comédien est entièrement déshabillé, en culotte blanche, un brassard numéroté sur le bras. Il vient se placer au sol au niveau de la flaque de sang, aux pieds des deux policiers, dans une position qui mime celle d'une personne jetée brutalement par terre ; l'image est déjà là, avant même l'acte : victime nue au sol, policiers, flaque de sang. D'un coup, au milieu du silence, éclate un puissant son de percussion métallique. Une série de coups de matraque donnés par les policiers au jeune homme commence alors : elle durera une dizaine de minutes. L'homme se tort de douleur ; progressivement, son corps se recouvre du faux sang ; il semble s'y repaître ; les coups continuent méthodiquement, décomposés par une lumière stroboscopique, parfaitement synchronisés avec les percussions électro-acoustiques assourdissantes³⁹³. Tout se passe comme si c'est le plateau lui-même qui victimisait le corps vivant de l'acteur ; les deux acteurs vêtus en policiers ne sont qu'un élément du dispositif de victimisation ; ce qu'ils jouent est moins le rôle d'un policier que la fonction d'un rouage de l'engrenage scénique. Les mots de Castellucci aident à comprendre comment les acteurs eux-mêmes sont pris dans ce système de métamorphose scénique qui revient à produire des figures :

Policiers, valets, prêtres, tous les uniformes représentent la Loi, même ceux des majorettes. Avant d'être policier, dans l'épisode de Bruxelles, le vieillard était rabbin, et avant encore, cet homme perdu dans le costume de l'innocence : un maillot de bain féminin. Il a endossé les différents costumes comme des peaux successives, comme un livre qui se feuillette, comme des strates signifiantes. Au début, le vieillard est dans la confusion, il ne sait pas où il est, son maillot est une erreur, il est à quatre pattes, comme l'enfant (...). Il trouve une chaise avec des vêtements. Il les endosse. (...) Il y a une géométrie dans le rapport entre les trois costumes, comme il y en a une entre Œdipe, Jésus, Hamlet. Il y a triangulation entre l'innocence, l'image patriarcale de l'Écriture, et celle du policier avec le retour à la Loi, à l'Ordre. La figure contient tous les possibles.³⁹⁴

³⁹² « Br04, Bruxelles », in Jean-Louis Perrier, *op.cit.*, p. 67.

³⁹³ L'intégralité de la séquence est visionnable sur Youtube, consulté en ligne le 02/04/19, url : <https://www.youtube.com/watch?v=dR15vFIXQgw&t=141s>.

³⁹⁴ Romeo Castellucci « Un abécédaire. Cesena 2005 », in Jean-Louis Perrier, *op.cit.*, p. 101-102.

Comme pour Iphigénie matraquée par Egisthe, comme pour César ligoté par Brutus et Cassius, le corps qui subit la violence, qui se fait victimiser sous nos yeux, est celui d'un acteur qui y consent pleinement. On peut y voir, en ce sens, une forme de sacrifice au sens réflexif : l'acteur *se sacrifie* – le Christ aussi *se sacrifie* lui-même. Verbe réflexif, et transitif : dans la Bible, le Christ se sacrifie *pour* expier les péchés de l'humanité entière ; dans le système castelluccien, l'acteur *se sacrifie pour* fonder la possibilité de la représentation théâtrale et de la communion des spectateurs. La victime est effectivement « auto-crée » ; elle n'est plus une figure inéluctable et subissant les accidents de l'Histoire, mais une figure fondatrice de la communauté. La scène accueille ce sacrifice consenti, elle le consacre avec l'ensemble de ses moyens, humains et techniques, matériels et immatériels. Bruno Tackels nommait ainsi le théâtre des Castellucci un théâtre des « *Passions laïques* », où la figure du Christ est « *l'alpha et l'oméga, qui donne sens et force à la conception de l'acteur, cet être entièrement passif et cloué à la puissance du plateau* »³⁹⁵.

3. Que (nous) font ces corps ?

3.1 Réactions chimiques et regards affectés

Depuis ce milieu des années 1990, chaque spectacle de Castellucci semble agir comme un *choc* pour les spectateurs et la critique, jamais tout à fait remise du bouleversement originel à la découverte d'Oresteia (*una commedia organica*). Eric Vautrin s'en souvient, dans un texte écrit en 2008, alors que Castellucci présente *La Divine Comédie* à Avignon et acquiert une renommée internationale :

Mes souvenirs des premiers spectacles vus de Castellucci me renvoient des impressions contrastées. Je sortais bouleversé, moins par une impression ou une idée nouvelle, que par mon incapacité à savoir comment me tenir face à ce que j'avais vu. C'était finalement une des rares expériences de théâtre, alors que j'avais une vingtaine d'années, qui me refusait une place évidente de spectateur, qui bousculait mes certitudes, mes habitudes, et finalement mon regard. Il y avait une évidence scénique, une efficacité spectaculaire patente. Impossible de dire que le spectacle était raté ou je ne sais quoi du genre. L'impression était forte, les émotions réelles. Mais elles étaient dérangementes, grinçantes, ironiques. Malaise devant cette efficace, malaise devant des corps abîmés que je ne savais pas regarder, malaise devant mes vomissements moralistes que je sentais monter en moi, comme un masque derrière lequel je ne me reconnaissais pas (mais comment peuvent-ils être là ces gens, ils sont exploités, *inconscients etc*), *malaise enfin devant ce qui semblait une rhétorique diabolique – diabolique parce qu'hermétique, surcodée, traversée de symboliques reconnaissables mais dont l'ensemble du discours échappait*

³⁹⁵ Voir Bruno Tackels, « Passions laïques », in *Les Castellucci. Ecrivains de plateau, I, op.cit.*, p. 35-36.

*finalement. (...) Regarder n'avait plus rien d'évident, le théâtre devenait le lieu où mon regard, à son tour, s'abîmait, se questionnait, reprenait ses explorations*³⁹⁶.

Ce type de souvenir personnel se retrouve fréquemment dans des écrits critiques. Ainsi chez Jean-Louis Perrier, pour qui ces spectacles, trouvant leur point d'origine dans le choc d'*Oresteia*, ont « transformé le théâtre contemporain » :

Un après-midi de juillet 1997, des spectateurs sortent abasourdis d'une salle anonyme qui fait face au musée d'art moderne de Grenoble... Une jeune troupe italienne vient d'y donner *Oresteia (una commedia organica)*, une *Orestie* aussi profuse que tonitruante, sans antécédents scéniques connus... (...) Au journaliste que j'étais, marqué par cette épreuve grenobloise, il ne rester qu'à tenter de suivre une œuvre avançant au pas de charge. (...) Dès lors, les dix-sept années suivantes deviendraient des années Castellucci. Il paraissait aujourd'hui importun de mesurer dans la durée la constance théorique et l'évolution dramaturgique de celui qui, comme nul autre, a transformé le théâtre contemporain.³⁹⁷

Même type de réactions dans la presse, où certaines phrases témoignent du débordement sensoriel vécu par les journalistes. Dans la revue québécoise *Jeu*, Marie-André Brault voit dans l'actrice Maria Luiza Cantarelli, femme âgée ayant subi l'ablation d'un sein et qui joue Ève dans *Genesi*, « une Ève très inquiétante, qui a subi toutes les souffrances du monde »³⁹⁸. A propos des acteurs composant l'épisode parisien de la *Tragedia Endegonidia #06*, Joëlle Gayot, critique à Télérama, évoque l'horreur inspirée par ces « figures récurrentes de cette cour des miracles contemporaine : les corps meurtris, tronqués, abîmés de certains acteurs »³⁹⁹. Dans *Libération*, Alain Dreyfus donne cette description du début de *Genesi* :

Trois actes lancés tel des dés roulant sans fin sur le désastre du monde : la radioactivité, Auschwitz, Caïn et Abel. *Genesi*, des italiens de la Societas Raffaello Sanzio, provoque l'effroi d'une chute de météore. Un tissu en voilette de deuil obture la scène. Trois hommes, frac et haut de forme, tiennent conseil. Une petite femme entraîne l'un d'eux : « Marie Curie va vous montrer ce qu'elle a découvert ». Une barre de radium projette son éclat irradiant. L'homme entame une terrifiante prière en hébreu, amplifiée par une chambre d'écho, tandis que ses mains, souvent souples marionnettes, font un ballet funèbre. C'est le commencement de la fin : dans les lueurs nucléaires et les grondements d'une musique vraiment d'enfer, viennent rôder les spectres de Hiroshima passés et à venir : contorsionniste encagé, vieille femme nue et mutilée dont les doux geignements insinuent des frissons de terreur.⁴⁰⁰

³⁹⁶ « Castellucci et la condition de spectateur », Eric Vautrin, 21/07/2008, article de blog, consulté en ligne le 06/06/2019, url : <https://ericvautrin.wordpress.com/2008/07/12/non-castellucci-persevere/>.

³⁹⁷ Jean-Louis Perrier, *Ces années Castellucci*, op.cit., p. 14.

³⁹⁸ Marie-Andrée Brault, « Inquiétante étrangeté : *Genesi, from the Museum of Sleep* », *Jeu – Revue de théâtre*, n° 105, 2002, Montréal.

³⁹⁹ Extrait du dossier de presse du spectacle, Théâtre de l'Odéon.

⁴⁰⁰ Alain Dreyfus « L'art du chaos : *Genesi*, par la Societas Raffaello Sanzio », *Libération* du 19 octobre 2000.

« L'horreur » se loge dans la chair, et dans ce que le théâtre donne à voir : un défilé de spectres, une exhibition sidérante de corps mutilés, diminués, dégradés par la violence de l'Histoire (Shoah, bombe nucléaire, radioactivité). Mais Alain Dreyfus constate surtout l'effet particulier qu'opère sur lui cette série de visions « d'horreur », de corps frappés et déformés par des actes horribles. Cet effet émotif est si particulier qu'il est vu comme un mystère, une énigme posée au corps et à la conscience du spectateur, analysée tant bien que mal par le critique :

C'est insoutenable, et pourtant, on tient. La méthode de Romeo Castellucci amène, par de subtiles modulations de sons et de lumières, par le mouvement fluide ou saccadé des corps, le spectateur à un état semblable à celui de l'avant-sommeil. Quand le cerveau libéré de ses inhibitions compose ses images sans souci de morale ou de cohérence. Il faut cette disponibilité pour entrer dans la douceur mièvre de l'enfance, dans l'enfer concentrationnaire ou résonnent en sourdine les chansons de Luis Mariano et les vociférations d'Artaud...⁴⁰¹

Alors que François Tanguy parlait quelques années plus tôt d'« hypnose compassionnelle » à propos de ses propres spectacles⁴⁰², l'expérience des spectateurs face aux dispositifs utilisés par Castellucci est plutôt de l'ordre d'un déplacement ou d'un dépassement du compassionnel, d'un arrachement aux catégories connues de la morale et au Surmoi social qui *réagit* à la mise en scène de ces signifiants culturels de la douleur et du malheur (Auschwitz, Hiroshima, Tchernobyl). Alain Dreyfus induit ici qu'il s'agit d'une opération agissant sur le cerveau même des spectateurs, proche des méthodes hypnotiques : le spectateur amené à un état « semblable à celui de l'avant-sommeil », le cerveau « libéré de ses inhibitions » pourrait être comparé au sujet d'une expérience ou d'une pratique thérapeutique utilisant l'hypnose⁴⁰³. Dans une intervention à ce sujet, consacrée en partie à l'expérience vécue lors d'une représentation des *Métopes du Parthénon* vue à Paris quelques jours après les attentats de novembre 2015⁴⁰⁴, Joseph Danan y explorait le parcours physique *et* mental proposé au spectateur dans cette performance fondée sur la répétition obsessionnelle d'un rituel de victimisation. Il le rapprochait explicitement de l'état cérébral d'un sujet soumis à hypnose, état avant tout marqué par des allers-retours, des vagues d'attention et de décrochage. Bien que

⁴⁰¹ *Ibid.*

⁴⁰² L'expression est rapportée par Yan Ciret, in « Le théâtre au risque du spectacle », *Chroniques de la scène monde, essais et entretiens*, Paris, Editions La Passe du Temps, 2000, p. 50.

⁴⁰³ Sans pouvoir prendre plus d'espace ici pour développer ce point, nous renvoyons cependant aux réflexions menées au long du séminaire de recherche-crétion sur les liens entre théâtre et hypnose auquel nous avons participé : « Théâtre et Hypnose », séminaire de recherche-crétion dirigé par Mireille Losco-Lena, ENSATT, 2017-2019, voir le blog de recherche du projet pour plus d'informations : <https://hypnoscene.hypotheses.org>

⁴⁰⁴ Joseph Danan, « Sorties côté Cour et côté Jardin », Journée d'études « Sorties de Spectateur ? » organisée à l'ENSATT, le 27/01/2018.

consacrés à un spectacle ultérieur de Romeo Castellucci, on peut ici citer ces propos, pour mieux cerner cet état émotionnel particulier du spectateur :

Je ne crois pas que le spectacle était hypnotique, au sens où j'ai tenté de le définir tout à l'heure. Artaud l'aurait peut-être trouvé tel, lui qui voulait abolir la séparation scène- salle et écrivait dans *Le Théâtre et son double* : « *Je propose donc un théâtre où des images physiques violentes broient et hypnotisent la sensibilité du spectateur pris dans le théâtre comme dans un tourbillon de forces supérieures.* » Toujours est-il que ce spectacle créait bel et bien ce que j'ai appelé plus haut une sidération : devant ces humains qui tombent et la répétition des actions accomplies pour tenter de les sauver. Un effet de réel qui aurait dû être démenti par la mise en place ritualisée de chaque séquence : l'actrice, l'acteur, s'installe au sol, on le couvre de faux sang, on le prépare à vue... L'esthétique n'est pas illusionniste. Pourtant elle le devient (à vue, peut-être aussi par le jeu de la ritualisation) : « Je sais bien mais quand même ». Pendant tout le spectacle, je cherche ma place, je m'approche, je m'éloigne, entre pulsion scopique et refus de voir. Jusqu'à la séquence finale, où l'actrice est une vraie unijambiste – et il y a là un brutal effet de réel exhibant le trauma. Chacun(e) face à cela réagit comme il peut⁴⁰⁵.

La tension physique et psychique produite par ce regard, que l'on ressent d'une façon avant tout individuelle, prend place dans l'espace commun partagé par l'assemblée des spectateurs. Elle est propre à la scène, et sa puissance est aussi liée à cette spécificité unique du plateau de théâtre le temps d'une représentation. Les critiques français le constatent : « personne ne part de la salle » écrit Laurence Liban dans *L'Express*, à propos du cycle consacré à Bruxelles, où elle rappelle pourtant la réaction d'effroi d'une spectatrice :

Le rideau s'ouvre dans un fracas d'Apocalypse. Assis, seul au milieu de la cage de scène saturée de lumière, un bébé hurle. Et cela dure. Une minute comme un siècle. Aucun spectateur ne proteste. Autre temps fort : un homme nu, allongé dans une flaque de sang, subit un matraquage de dix minutes dont le son est amplifié. Une fille, dans la salle, se met à hurler. Le bébé est vrai. Le matraquage non. Le malaise, si.⁴⁰⁶

Dans cet article de magazine, la journaliste va jusqu'à consulter un psychanalyste, pour lui demander son avis sur les conséquences pour les acteurs et les spectateurs d'une telle mise en scène, évoquant la plainte déposée en Belgique à l'encontre du metteur en scène pour la violence des actes imposés au bébé – plainte qui a donné un non-lieu puisque les parents de l'enfant avaient donné leur accord. Le psychanalyste livre son analyse de la situation :

« Le théâtre de Castellucci met le spectateur dans des conditions de traumatisme et lui propose un jeu avec ce traumatisme, analyse Laurent Danon-Boileau, psychanalyste. Tout traumatisme crée une

⁴⁰⁵ Nous remercions ici Joseph Danan et Pauline Picot de nous avoir transmis le texte de l'intervention.

⁴⁰⁶ Laurence Liban, « Romeo joue du scalpel », *L'Express*, 16 octobre 2003.

sidération de la pensée. Dans l'épisode du matraquage, le metteur en scène cherche à rendre la violence non subjectivable, non métabolisable. Bien qu'elle soit représentée sur un plateau, on ne peut rien en faire. Bien que le trauma soit figuré, le spectateur ne peut s'en dégager. Ici, c'est tout le contraire du mouvement de la tragédie car il n'y a pas de catharsis possible, ni d'élaboration. On reste pris dans ce que l'on voit sans pouvoir en sortir. » Sortir ou ne pas sortir ? Telle est la question. De la salle, en tout cas, personne ne part.⁴⁰⁷

Le besoin de mobiliser des concepts venus de la psychanalyse pour produire une parole sur ce spectacle ne peut que nous interpeler. Il renvoie au lien profond qui se noue entre les spectacles de Castellucci et l'environnement moral qui les entoure, et qui consacre au même moment le vocabulaire du traumatisme dans la vie courante, comme le montrent Didier Fassin et Richard Rechtman. Cependant, nous voudrions tenter d'analyser ici ce qui se produit dans ces salles de spectacles en le considérant comme un phénomène avant tout et proprement *théâtral*.

Qu'est-ce qui emmène collectivement les spectateurs à ce point de tension maximal, quasiment nommé ici comme une sorcellerie, un sortilège : « *on reste pris dans ce que l'on voit sans pouvoir en sortir* » ? Il ne s'agit peut-être pas tant de magie que d'une dramaturgie qui travaille précisément sur la *réaction*, au sens chimique du terme, du spectateur auquel elle s'adresse. Interrogée dans un entretien sur la raison de la présence de corps physiquement « hors-norme » dans la quasi-totalité des spectacles récents de la compagnie, Chiara Guidi répondait en effet : « *Cela répond à des nécessités du spectacle, à la chimie de ce théâtre* »⁴⁰⁸. Le mot paraît particulièrement juste et éclairant. Castellucci semble rechercher une réaction chimique dans le corps de son spectateur, dernier terme d'un protocole scientifiquement opéré avec tous les moyens du plateau. Le but recherché semble être avant tout celui de placer le spectateur dans une disposition physique, sensorielle et émotionnelle inédite, qui cherche à remonter aux forces originelles du spectaculaire invoquées par Artaud. Cette disposition est construite en miroir avec celle des représentations de l'horreur, de la souffrance et de la douleur qui transitent, dans la même époque, dans l'espace public et culturel. Le succès des spectacles de Castellucci, directement lié aux effets de malaise, de rejet voire de dégoût qu'ils suscitent, s'explique peut-être par l'expérience paradoxale qu'il propose, au plus proche des contradictions de l'époque dans laquelle elle naît, et dont elle propose (autre paradoxe) une apparente échappée. Au cœur de ce système, la figure de la victime, *produite* sur le plateau selon les ressorts théâtraux que nous venons d'explicitier, est un élément principal, une sorte de

⁴⁰⁷ *Ibid.*

⁴⁰⁸ Dossier de presse du spectacle *Genesis (From the Museum of Sleep)*, Odéon/Théâtre de l'Europe, 2000, en ligne à l'adresse https://www.theatre-odeon.eu/media/odeon/file_97_dp_genes_1.pdf

combustible essentiel pour que la « chimie » castelluccienne puisse prendre corps, provoquer une réaction-choc avec son environnement socio-historique. Pour tenter de préciser encore un peu mieux ce que nous entendons par là, il faut distinguer ici les éléments composant les spectacles et le traitement auquel la scène les soumet. Le fil rouge qui relie *L'Orestie* à *Giulio Cesare*, puis à *Genesi* et les *Tragediae Endogonidiae*, et qu'on peut aussi poursuivre jusqu'à *Inferno* et les *Métopes du Parthénon*, est bien celui d'un alliage sans cesse renouvelé entre les corps sociaux des interprètes et la violence fictive à laquelle l'expérience théâtrale les invite. Au-delà même de la métaphore, les spectacles se présentent comme des laboratoires successifs pour mettre en place des protocoles, générer des sensations fortes et des affects échappant aux affects dominants que le public est habitué à manier et à utiliser pour comprendre le monde : ainsi, la sensation de perte de repère et d'incertitude énoncées par Joseph Danan, Eric Vautrin, Alain Dreyfus ou de nombreux spectateurs. Ces *chocs* sont le produit d'une série de confrontations, qui caractérisent cette « chimie » particulière, et c'est à partir de deux de ces confrontations que nous voudrions chercher à mieux comprendre la place fondamentale qu'occupent les spectacles de Castellucci dans le paysage artistique que nous observons ici.

3.2. *Le déplacement des normes*

Comme le précise Chiara Guidi, l'un des premiers « ingrédients » du travail de Castellucci est le choix de convoquer sur scène certains corps pour leur caractéristiques physiques « hors-normes ». Une fois au plateau, ces corps évoluent dans des dispositifs scénographiques qui redoublent leur exposition : lit sur pieds de Clytemnestre qui expose son corps « énorme » à tous les regards, boîte en plexiglas rétro-éclairée qui enferme Cassandre ou Brutus, socle-piédestal qui exhibe l'opération chirurgicale subie par Antoine, marche solitaire d'une Eve mutilée à l'avant-scène⁴⁰⁹. Exhaussé, le corps devient figure, exactement comme Jésus sur sa croix devient le Christ. Une fois sur scène, ces corps existent hors de toute signification sociétale. Extraits de leur environnement social et de leur identité biographique, ils sont placés dans l'environnement tout autre du plateau, selon un processus d'extraction, voire de purification de tout procédé discriminant ou stigmatisant à leur égard. En outre, comme l'ont montré plusieurs études, ces difformités physiques deviennent chez Castellucci des matériaux dramaturgiques et visuels, et non des signes renvoyant au système social qui les

⁴⁰⁹ Voir à ce propos en particulier le texte de Castellucci « Le vrai problème est le piédestal » (in *Les Pèlerins de la Matière, op.cit.*, p. 82-83).

désigne comme difformités⁴¹⁰. Ainsi, dans *L'Orestie*, le renversement dramaturgique voulu par le metteur en scène consiste à être « du côté de Clytemnestre », de sa « grandeur » - tout autant qu'il cherche aussi à retrouver le « poids » originel de la comédie face à la tragédie : dans ce sens, pour Castellucci, la masse corporelle de l'actrice s'inscrit d'abord dans l'économie dramaturgique du spectacle, plus que dans une référence aux normes existantes en-dehors de la salle et à l'obésité comme problématique sociale. On trouve ces notes préparatoires dans le carnet de travail du metteur en scène, qui montrent bien à quel point c'est avant tout l'organicité spécifique à ce genre de corps, les mécanismes respiratoires particuliers qui y sont impliqués, qui l'intéressent théâtralement :

- Clytemnestre-baleine. Le plus grand mammifère. Melville. Créature abyssale, qui tire vers le bas, et à elle, chaque chose, avec le remous de chacune de ses immersions lentes et triomphales. Métaphore pneumologique ?
- Le sein de Clytemnestre soutenu par un poignard.
- Comme chaque cétacé, pratique une économie du souffle. Aussi tous les tuyaux de la scène suggèrent-ils justement ceci : respirer apparaît comme une opération plus urgente que la parole.
- Respirer au moins un jour, rien qu'à travers de longs tuyaux.
- « Théâtre » signifie créer, accoucher démoniaquement d'un corps, avant tout comme chose, poids, caillot à montrer pour un sou, baraque de foire en soi.⁴¹¹

Êtres vivants sacrifiés aux regards d'une communauté, privés de parole et de toute maîtrise rhétorique ou interprétative, les personnes, comme leurs personnages, deviennent le temps de la représentation, des créatures, des figures, des images mythiques, qui permettent de délivrer l'impact sensible du texte. Cette expérience de transmutation se situe à l'inverse d'une logique tirée du ready-made : le déplacement d'un corps hors-norme dans l'univers lui-même hors-norme du plateau existe pour produire une décharge sensorielle unique et résolument coupée de tout réflexe inspiré par le social, là où le ready-made travaille précisément sur la tension qui se produit entre les sphères de la société quand un objet est extrait de son contexte et de son lieu d'existence social habituel pour être placé dans un autre. À l'image d'une équation physique, la chaîne de réactions se produit dans un sens précis : ici, c'est d'abord le monde social qui rend victime le corps, à un premier niveau ; et ensuite, l'action produite par la scène sur ce même corps qui le rend doublement victime, essentialisant par là-même cette condition

⁴¹⁰ Outre l'article de Bénédicte Boisson déjà cité, on peut renvoyer ici à un autre article d'Eric Vautrin : « Anges du bizarre : les corps abîmés dans le théâtre de Castellucci des années 1990 », in Yannick Butel (dir.), *De l'informe, du difforme, du conforme au théâtre sur la scène européenne, en Italie et en France*, Editions Peter Lang-Liminaire, 2005 ; et à l'article de Louis Dieuzayde et Francine Mercurio « Un laboratoire de l'inquiétude : le drame de l'image sur la scène », *L'image Trompeuse*, Aix-Marseille Université, 2016.

⁴¹¹ *Ibid*, p. 154.

et la rendant absolue, détachée même du social, de son lieu d'existence et de son contexte. Exposée, maximalisée, hyperbolisée, la figure victimaire bascule entièrement dans le champ du symbolique, emmenant avec elle dans cette zone trouble et projective ces corps qu'on pourrait dire atteints, victimes de maladie du point de vue médical, ou de discriminations du point de vue juridique. Ce que Castellucci propose à ces corps, c'est précisément une échappée hors du biographique, vers une condition de victime *absolue*, et non uniquement dépendante d'un système sociopolitique donné. A ses spectateurs, il propose une transformation du regard, et à travers elle, une possibilité de s'extraire des codifications morales qui conditionnent les comportements sociaux convenables à l'égard de ce type de corps dans la vie courante.

Alchimie de *plateau*, à proprement parler, proche d'une pratique magique, et qui produit un monde. Dans ce monde, il n'est quasiment plus question de pitié ou d'empathie, affects extérieurs à cet univers scénique puisqu'intégrés à une société politique qui l'institue selon des codes moraux relativement récents dans l'Histoire⁴¹². Ces affects sont d'ailleurs eux-mêmes situés historiquement ; or, Castellucci cherche avec le théâtre à rendre relatif le temps historique dans lequel il se situe. On pourrait ici étayer son intention, en rappelant que le procédé d'exhibition des corps hors-normes montrés dans leur nudité et leur particularité physique n'a pas toujours *nécessairement* et de façon anhistorique suscité la « pitié » chez les spectateurs. De récents travaux ont montré la constitution historique des relations entre phénomènes de foire, freak shows et théâtre. Les récentes recherches d'Agnès Curel ont montré que les limites éthiques à exhiber « l'anormalité », à en faire des phénomènes spectaculaires qui amènent des foules, se mettent en place progressivement au tournant du XIXe et du XXe siècle, quand les « monstres » de foire deviennent « victimes » de la société. Il devient plus décent de ressentir de la compassion et non du dédain ou du dégoût à leur égard, aussi bien que le fait de les exhiber en vertu de leur anormalité apparaît alors progressivement comme un geste déplacé et immoral⁴¹³. La pensée de la moralité de l'image se reconstitue au tournant du XXI^e siècle. Souvent pris dans de violentes controverses idéologiques par ses utilisations des images sacrées et d'une certaine stratégie du « choc » et du scandale, les spectacles de Castellucci cherchent à

⁴¹² Voir notre chapitre I.

⁴¹³ Je renvoie à l'intervention d'Agnès Curel en ouverture de la journée d'étude consacrée aux « Représentations artistiques du handicap » organisée par Marie Astier (Paris, ENS, 12 avril 2018), intitulée : « *Exhiber l'anormal ? Pratiques et imaginaires du phénomène de foire au XIXe siècle, ou pourquoi interroger le paradigme du freak show* », éclairant notamment les définitions variables, selon les époques et les cultures visuelles, sur ce qui peut, d'un point de vue moral, faire *spectacle* dans le corps humain.

faire de l'œil affecté du spectateur le champ de bataille où peuvent se déployer ces contradictions, héritées des bouleversements successifs des régimes visuels. Ils ne cessent, pour cela, de s'appuyer sur le cadrage conventionnel du théâtre, ses illusions et ses artifices. La recherche annoncée de la « victimisation », qui passe par l'exposition ou la sur-exposition de ces supposées « difformités », est à ce titre une première caractéristique qui permet de distinguer la singularité de la démarche de Castellucci, pour qui le théâtre est vraiment la possibilité (et l'exigence) d'un arrachement radical à tout contexte social. Il s'agit bien toujours de théâtre, et non pas d'une substitution à un rituel religieux, communautaire ou spirituel. Si Castellucci utilise la mécanique sacrificielle et victimaire, c'est à une fin esthétique. C'est à cet endroit que l'acte de la représentation théâtrale a lieu pour lui, et peut contribuer à refonder la communauté.

3.3 Vrai/faux, fictif/réel : la scène et ses partages

Reste à savoir comment l'alchimie du choc est théâtralement construite, au cours du spectacle, une fois ces corps exhibés sur scène. Qu'il soit doté d'un corps « hors-norme » ou non, l'arrivée de l'acteur au plateau est violente, comme si les éléments scéniques se déchaînaient contre lui, lui demandant d'expérimenter une forme de honte. Cette violence subie n'est pas factice alors même que les éléments de la représentation sont entièrement fabriqués. C'est à ce niveau que se situe l'alliage singulier opéré par Castellucci entre l'acteur (de théâtre) et le performer. Il y a ce paradoxe, qui est aussi un dépassement : du point de vue du comédien, rien n'est *joué*, au sens du « jeu d'acteur », et on assiste quasiment à la disparition de l'acteur en même temps qu'à l'apparition d'une victime, comme figure. Dans le même temps, rien n'est *réel* non plus : le sang est faux, la douleur est ténue et limitée, il ne s'agit que d'un enchaînement de séquences ou de scènes de théâtre, montrées comme telles⁴¹⁴. À l'instar de la séquence de matraquage décrite ci-dessus, il semble que c'est à chaque fois la simultanée et très précise de toutes les composantes du spectaculaire – son, décor, jeu, accessoires – au service de ce rituel de victimisation qui précipite le regard sur cet acte, sans laisser au spectateur dans

⁴¹⁴ A ce niveau, Castellucci se situe très clairement dans le champ de ce que Marina Abramovic appelait le théâtre : « Pour être une artiste de performance, il faut haïr le théâtre. Le théâtre est faux : il y a une boîte noire, vous payez votre ticket, vous vous asseyez dans le noir et vous voyez quelqu'un jouer la vie de quelqu'un d'autre. Le couteau n'est pas réel, le sang n'est pas réel, et les émotions ne sont pas réelles. La performance, c'est exactement le contraire : le couteau est réel, le sang est réel, et les émotions sont réelles. C'est un concept très différent. C'est à propos de la vraie réalité. » (Marina Abramovic, entretien pour *The Guardian*, 20 juillet 2010, citée par Christian Biet, « Pour une extension du domaine de la performance », art.cit.).

ce type de séquence aucune possibilité de divagation, ou de recul – les articles parus dans *L'Express* ou *Libération* cités ci-dessus en rendent compte. L'acte sacrificiel est toujours un moment aigu, où tout rentre en crise. Et dans un sens, donc, cet acte est *plus violent pour le spectateur que pour l'acteur qui le subit*, puisque si chaque action violentant les corps est bien réelle (les coups sont de vrais coups, les cordes sont de vraies cordes), un peu de recul permet de comprendre que la douleur physique infligée est en réalité limitée et pour une grande part, fictive. Dans *Giulio Cesare*, le ligotage de Maurizio Parra est très doux et ne produit aucune blessure, ne laisse aucune trace. La laryngectomie subie par Dalmasio Masini a été choisie parce qu'elle est impressionnante et produit un effet saisissant, mais une petite recherche montre que pour les personnes laryngectomisées, le fait de parler ne comporte pas d'aspect particulièrement douloureux. Dans l'épisode *Bruxelles*, le jeune homme reçoit les coups, mais rien ne permet d'évaluer la force avec laquelle ils sont donnés. Il s'agit au fond d'un « truc » bien connu des acteurs, dont Castellucci est très friand : produire un geste violent sans faire mal au partenaire.

Le tour de force consiste à ne jamais donner la sensation que les acteurs *jouent* (au sens mimétique) la douleur physique, la souffrance morale. Il y a de la douleur, de la souffrance, qui prennent leur réalité quand l'interprétation de l'acteur se conjugue aux autres éléments du plateau : accessoires, dispositifs scénographiques et techniques, machinerie, création sonore et visuelle aux conduites extrêmement précises, et aux effets saisissants. Tout est construit de manière à ce que l'acteur n'ait rien à fabriquer avec du seul jeu. L'alchimie réside dans la composition qui a lieu entre tous les éléments du plateau, et donc, au fond, dans le regard du spectateur où prend forme cette composition, où s'assemblent ces éléments. Ressentant des sensations voisines à celles qui peuvent exister face à un tour de magie bien exécuté, le spectateur est pris dans ce type de regard, tendu, hyper-concentré, non sur un jeu de cartes à jouer mais sur l'archaïque figure centrale du sacrifice, l'être vivant que l'on sacrifie devant nos yeux. Le sacrifice est faux et personne ne meurt chaque soir, mais il acquiert une réalité, voire une vérité, à l'intérieur de nous-mêmes, dans le contenu de notre regard, dans la vibration émotionnelle qui se produit, qu'elle soit de l'ordre de la sidération, de la fascination, ou du dégoût. La mise en scène de la victime permet de faire converger les regards individuels qui composent le public ; elle touche chaque spectateur intimement, mais a lieu dans ce cadre collectif, qui fait converger les regards – et on pourra aussi noter que souvent, les actes de victimisation ont lieu au centre du plateau, réutilisant la perspective classique pour travailler sur ce point central. Le spectateur est renvoyé à sa communauté de semblables, pris avec lui dans cet acte collectif. Regarder, c'est presque déjà consommer ; il se joue dans ces salles de spectacle quelque chose de similaire aux scènes de repas collectifs décrites par les

anthropologues, temps essentiel des cérémonies sacrificielles, où chaque membre de la communauté était contraint à consommer un morceau de la chair victimaire – sous peine d’être lui-même exclu de la communauté en cas de refus⁴¹⁵.

C’est autour de cette invitation à faire converger les regards à l’unisson autour d’un même choc que se fondent les discours qui critiquent là une forme de prise en otage des affects du spectateur. Le processus ne fonctionne en effet que s’il est ressenti collectivement, communautairement ; la décharge n’est puissante que si elle est collective. C’est sur ce point que Castellucci pourrait rejoindre l’effet tragique nommé par Aristote. Fondée sur les affects de la frayeur et de la pitié conjugués, la catharsis n’intervient plus ici comme l’effet d’une logique dramatique, mais comme un *matériau*, qui s’implante dans le spectacle dès ses premières minutes. Une matière première qui participe de cette chimie, vue comme une réaction, ou abréaction. Encore une fois, les sources psychanalytiques ne sont jamais loin : Freud définissait en effet sa « méthode cathartique » par la recherche d’une *abréaction*, phénomène d’expulsion violente de l’affect qui, s’il se produit en analyse, permet une élaboration du trauma. Entre les années 1880 et 1895, il élabore la méthode cathartique à partir du cas traité par Joseph Breuer d’Anna O, utilisant l’hypnose pour induire la remémoration d’expériences sous-jacentes au symptôme mais « refoulées » par le sujet. Lors de cette reviviscence de souvenirs oubliés, le sujet décharge les affects qui avaient été réprimés lors de l’expérience traumatisante originelle. Dans la méthode cathartique, l’effet thérapeutique recherché est donc une « purgation » (sens originel du mot grec « catharsis »), une décharge des affects pathogènes. En effet, selon la théorie développée par Freud dans *Etudes sur l’hystérie* (1895), les affects qui n’ont pas réussi à trouver la voie vers la décharge restent « coincés », exerçant alors des effets pathogènes. Au cours de la cure, le sujet évoque, voire revit les événements traumatiques auxquels ses affects sont liés et abrégit ceux-ci – décharge émotionnelle par laquelle le sujet se libère de l’affect. L’effet « d’ébranlement »⁴¹⁶ recherché et produit par Castellucci est très proche, à ceci près qu’il concerne une assemblée et non des individualités. Assis dans les gradins d’une salle de théâtre, le public est amené à le ressentir

⁴¹⁵ « Un jour, les frères qui avaient été chassés se coalisèrent, tuèrent et mangèrent le père, mettant ainsi fin à la horde paternelle. [...] Le père originaire tyrannique avait certainement été le modèle envié et redouté de chacun des membres de la troupe des frères. Dès lors, dans l’acte de le manger, ils parvenaient à réaliser l’identification avec lui, s’appropriaient chacun une partie de sa force. Le repas totémique, peut-être la première fête de l’humanité, serait la répétition et la commémoration de ce geste criminel mémorable qui a été au commencement de tant de choses, organisations sociales, restrictions morales et religion. ». Sigmund Freud, *Totem et Tabou*, op.cit., p. 42

⁴¹⁶ « Nous aspirons à ébranler physiquement le spectateur » (Claudia Castellucci, *Le Temps*, 28/03/03).

d'une telle manière. Dans certains textes, Castellucci décrit lui-même cet effet qu'il recherche en l'appliquant au spectacle lui-même, au corps organique du spectacle qu'il construit. Il y emploie les mêmes termes que ceux des textes freudiens, sans jamais s'y référer directement : ainsi, à propos du *Giulio Cesare* :

Brutus, à la fin de la pièce, hésite à se suicider, il a peur de se tirer une balle dans la tête, et ...vski, ou Stanisklavski, ou n'importe qui d'autre, indique la ligne de l'action, le pousse, prend le revolver et à sa place lui montre comment on fait : il se tire une balle dans la tête. Il se sacrifie, il cède à sa propre représentation, et la représentation trouve d'elle-même une issue. Il faut un moment de libération et de contradiction à l'intérieur d'une représentation. Il faut pouvoir se décharger, plus ou moins, vers la fin de chaque spectacle. Dans *Genesi*, c'est ce cercle noir, ce trou où tout vient se décharger, tout est canalisé, toute la représentation est déchargée, libérée de son propre poids.⁴¹⁷

Encore une fois, le « *il se tire une balle dans la tête* » n'est à aucun moment réel : nous n'assistons pas à la performance *Shoot me* de Chris Burden décrite plus haut où le jeune homme avait fini à l'hôpital. L'effet de réel se situe en revanche dans le corps même du spectateur – de fait, comme nous l'avons déjà mentionné ici, certains spectateurs de Castellucci finissent, eux, à l'hôpital. Occupant une place centrale, le rituel victimaire rend la représentation possible, en devient son *a priori*, offrant une issue, une voie alternative pour le regard du spectateur envahi par la violence des scènes du même type dans la vie civile et des représentations qui les entourent, sauvé par l'artifice et la facticité de ce que propose la scène. Alors que l'objectif recherché par le performer est de procéder à un sacrifice qui engage son corps pour de vrai et le fait souffrir *réellement*, comme le revendiquait Marina Abramovic à partir de l'exemple du couteau et du sang, l'acteur castelluccien ne fait qu'exhiber le faux, en fait une composante absolument indispensable de sa *mise en scène*. La « conscience du fictif » nous semble en permanence activée, dans un jeu perpétuel entre exhibition et dissimulation des procédés de fabrication du choc, des sensations. Le groupe de spectateurs que nous formons est contraint à faire son propre réglage du regard, de sa conscience mentale du fictif de la situation ; nous sommes plongés simultanément dans la réalité de l'horreur et son aspect factice. Et il s'agit bien d'une plongée, d'un mouvement qui épouse ce qui est proposé au plateau ; sans cet aspect, la réaction ne prend pas ; elle nécessite de suspendre le recul et de basculer dans cet autre monde. Les spectacles ultérieurs verront ce rituel sacrificiel devenir quasiment un rite de mise en scène, de jeu et d'écriture.

⁴¹⁷ Romeo Castellucci, *Les Pèlerins de la Matière*, op.cit., p. 132-133.

En 2008, jouant *Inferno* d'après Dante dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes, ce sera le metteur en scène lui-même qui proposera au public avignonnais d'assister au sacrifice de sa propre personne. Dans les premières minutes de la séquence d'ouverture, Romeo Castellucci s'avance sur la scène en combinaison protectrice, prononce son nom, et se fait « dévorer » par une meute de chiens enragés qui le jettent violemment à terre et lui déchirent son costume pendant six minutes, avant de se faire sortir du plateau par des techniciens⁴¹⁸. Les chiens sont réels, l'attaque aussi, mais pour autant la blessure physique ne l'est pas : Castellucci est protégé par sa combinaison, les chiens sont surveillés par des dresseurs, leurs entrées et sorties minutieusement orchestrées. En 1974, Joseph Beuys n'avait pas autant prévu les choses lors de sa performance célèbre *I like America and America likes me*, présentée à la Rene Block Gallery de New-York, où l'artiste allemand s'était fait volontairement enfermer pendant trois jours dans une cage avec un coyote affamé, avec pour seule protection sa couverture de feutre – on peut penser qu'il s'agit là d'une référence pour Castellucci, qui s'amuse à la détourner par les moyens fictifs du théâtre, tout en déplaçant les codes de la performance sur le plateau de théâtre. L'artiste-performer se présente lui-même en offrande au public, dans l'ici et maintenant de la représentation, comme en témoignent ses premiers mots face aux 2000 spectateurs du Palais des Papes : « *Je m'appelle Romeo Castellucci* ». ⁴¹⁹. Dans les mots de Jean-Louis Perrier, cette séquence pourrait apparaître comme un point d'orgue du travail des regards et de la présence de l'acteur menée par Castellucci : « *La salle, pour le metteur en scène italien, est une gueule noire, avide, cruelle. Les regards des spectateurs mordent plus souvent qu'ils ne caressent* ». ⁴²⁰

4. Figures victimaires, ombres du temps présent

Relatant les spectacles de la Societas Raffaello Sanzio créés avec et pour de jeunes enfants qu'il a pu voir à Cesena, Bruno Tackels cite des extraits d'un texte de Walter Benjamin portant sur un projet de « théâtre d'enfants prolétariens », texte écrit pour soutenir la création

⁴¹⁸ Romeo Castellucci *La Divine Comédie*, d'après Dante, création au Festival d'Avignon 2008.

⁴¹⁹ Pour plus d'informations sur cette action de Beuys, voir sur ce lien une archive vidéo suivie d'une note explicative : <https://inferno-magazine.com/2011/12/05/joseph-beuys-i-like-america-and-america-likes-me-1974/>, consulté le 08/12/2019.

⁴²⁰ Jean-Louis Perrier, *Ces années Castellucci*, op.cit., p. 178.

d'un tel théâtre par sa compagne de lutte Asja Lacin et conservé dans les mémoires de cette dernière :

La bourgeoisie ne conçoit rien de plus dangereux que le théâtre pour le monde de l'enfance. N'y voyons pas seulement un dernier effet de cet épouvantail que représenta jadis le comédien ambulant ravisseur d'enfants, mais surtout la résistance d'une conscience angoissée, qui s'effraie de voir le théâtre convoquer chez l'enfant les forces vives de l'avenir. Cette même conscience va donc commander à la pédagogie bourgeoise de proscrire ce genre d'activités. Sait-on seulement comment réagirait cette pédagogie en éprouvant concrètement la proximité de ce feu où jeu et réalité fusionnent, si intimement que la souffrance simulée peut devenir authentique et le coup de bâton fictif réel ?⁴²¹

Cette citation nous semble éclairer la charge politique potentielle de ce travail de fusion entre « jeu et réalité », où « le coup de bâton fictif devient réel » - formule qui pourrait résumer l'opération menée par les spectacles de Romeo Castellucci telle que nous venons de l'analyser. Or, comme nous l'avons suggéré un peu plus haut, c'est souvent sur le plan de ce projet très « total » pour le spectateur que le travail de Castellucci est critiqué par les observateurs des aspects et effets politiques du théâtre contemporain. Ainsi, par exemple, Olivier Neveux critique radicalement ce processus de disparition du social revendiqué par Castellucci et les effets qu'il destine à son spectateur. Cette attitude de regard, cette recherche du choc, est pointée comme politiquement dangereuse : nous sommes, face à ces spectacles, amenés à contempler, fascinés, sidérés, hébétés, des corps subissant une souffrance existentielle, montrée en dehors de tout contexte socio-historique. Personne, ni au plateau, ni dans la salle, n'a plus de prise sur ces corps, ni sur le regard à porter sur eux – là où précisément, le théâtre pourrait être défini comme le lieu où peuvent se réorienter les regards vers des horizons d'émancipation communs et égalitaires, clairement rendus possibles dans le cadre alternatif offert par la scène. Au contraire, pour suivre Olivier Neveux, le spectateur de Castellucci ne pourrait produire sur ces corps qu'un regard lui-même dépolitisé, vidé de toute référence à la *polis*, effaçant toute possibilité de résistance ou d'action au profit d'une vision uniquement « *humanitaire et empathique* » qui ne pourrait emprunter que le canal compassionnel au secours de cette humanité blessée :

Lehmann peut bien expliquer les émotions qui devraient, selon lui, logiquement s'en déduire – ou la position transformée du spectateur – la victimation n'appelle *in fine* jamais qu'à l'identification du sujet et du corps à une fonction close sur elle-même de victime, et par là, à l'extinction de la politique, supplantée alors à la seule pitié. La pitié, qu'Aristote nouait à la frayeur, n'est certes pas un affect

⁴²¹ Bruno. Tackels, « Voyage au bout de l'autre : Journal de Cesena, avril 2000 », *Les Castellucci, op.cit.*, p. 96.

antidramatique. Mais, à l'heure du « postdramatique », elle naît presque comme « pulsion », indifférente au monde de souffrance, (puisque l'ignorant, à l'histoire qui y conduit, annulant jusqu'à la « conscience du fictif »).

Olivier Neveux dénonce alors le victimisme en tant qu'il est « création d'une victime qui vaut pour elle-même » :

Le victimisme est création d'une victime qui vaut pour elle-même, par elle-même (sinon pour qu'il y ait spectacle) et qui ne renvoie qu'à la victimation – la figure n'est plus que cela, sans logique contradictoire, sans résistance. Ou, dit de manière différente, le corps est saisi dans un présent événementiel, isolé, arraché au flux et au processus. Telle pourrait être d'ailleurs une image aigüe du temps présent : des victimes isolées, comme flottantes, sidérantes par la douleur qui est la leur, seules. Telle pourrait être la fonction de ce théâtre : rendre compte de la solitude sans histoire(s) de corps souffrants et atteints.⁴²²

Cette analyse, retranscrivant très fidèlement le geste castelluccien, pose la question de l'ambiguïté de son rapport à la politique. Sans chercher à réduire cette ambivalence, on peut ici renouer ces propositions esthétiques au contexte historico-politique dans lequel elles naissent – et dans lequel elles s'implantent de plus en plus solidement, au vu des soutiens de production de plus en plus importants dont bénéficie Castellucci au fil de sa carrière. Ce qui nous intéresse ici en effet, c'est le rapport ambivalent que ce théâtre entretient avec son « temps présent » ; le statut d'« image aiguë » qu'il en donne de façon certaine pour Olivier Neveux reste selon nous à interroger. Il n'est pas si certain que le théâtre de Castellucci en soit une illustration parfaite. Ce qui semble certain, en revanche, c'est que cette omniprésente position victimaire du corps de l'acteur est alimentée par les obsessions grandissantes de l'époque autour de l'esthétique du corps souffrant et blessé. Il est tout aussi clair que le théâtre de Castellucci a contribué à leur surexposition sur les scènes théâtrales, à l'instar d'autres artistes de la scène de sa génération qui travaillent le même rapport à la dramaturgie visuelle et au choc cathartique qu'elle peut susciter, en puisant aussi un travail du corps venu de la danse et de la performance – dans une filiation qui irait de Jan Fabre à Pippo Del Bono en passant par Angelica Liddell, et certains spectacles d'Alain Platel ou Rodrigo Garcia⁴²³.

Nous pouvons établir ici une rapide et utile comparaison avec Jan Fabre. Le parallèle entre les deux artistes est frappant et on compare souvent leur impact sur les grandes institutions théâtrales européennes. Ancien élève des Beaux-Arts d'Anvers, Fabre signe ses premiers

⁴²² *Ibid*, p. 63.

⁴²³ Nous pensons notamment ici aux spectacles suivants : *Urlo* (2004) et *Questo Buio Feroce* (2009) de Pippo Del Bono, *La Maison de la Force* (2009), d'Angelica Liddell, *pitié !* (2008) d'Alain Platel, et *Golgotha Picnic* (2011) de Rodrigo Garcia.

spectacles en 1980 ; également plasticien, il crée deux structures de production, la compagnie Troubleyn pour ses spectacles et la plateforme Angelos pour la diffusion de ses œuvres dans les galeries et les musées. Dans un ouvrage sur les scènes de la mondialisation, Nancy Delhalle explore par les méthodes de la sociocritique la façon dont ces artistes renouvellent les configurations esthétiques *et* économiques des institutions théâtrales européennes, et ce qu'ils impliquent de la posture de l'artiste. Artiste invité de l'édition 2005 du festival d'Avignon, choisissant de se représenter lui-même chevauchant une sculpture dorée sur tous les visuels de communication du Festival, Jan Fabre dit concevoir le public du festival comme un ensemble de « purs récepteurs », loin d'en faire la nécessaire partie intégrante de la grande fête du théâtre populaire et de l'idéal du service public à la Vilar, que Thomas Ostermeier, artiste invité de la précédente édition en 2004, avait au contraire revendiqué dans le pur respect de la tradition du festival⁴²⁴. Fabre se voit en artiste « total », et par là, revendique, selon l'analyse de Nancy Delhalle, une posture « *sacrificielle* », celle de l'artiste se tenant sur les ruines d'un monde « *brisé, en mille morceaux* », permettant à la communauté de se réinventer en assistant à un être-en-scène pluriel, déterritorialisé, multilingue. Ses spectacles, dont *L'Histoire des Larmes*, joué dans la Cour d'Honneur en ce mois de juillet 2005, montrent des corps reproduisant la violence victimisante des scènes bibliques ou des rapports humains ; obsédé par le corps blessé, Fabre tente d'amener brutalement au théâtre la pulsion de mort du performer, et de la convertir en énergie de jeu, de plateau, de spectacle⁴²⁵. Ce théâtre, rappelle Olivier Neveux en évoquant les mêmes artistes, se veut « *énergétique* », dans la lignée d'une philosophie post-moderne telle qu'elle a par exemple été définie par Jean-François Lyotard, « *animé par la recherche d'une émotion brutale, intense [...] ; des émotions maximales, poussées à bout, dont la maximalité (qui peut naître d'ailleurs d'une soustraction de spectacularité) tient lieu d'objectif* ». ⁴²⁶

⁴²⁴ Voir Nancy Delhalle, *Théâtre dans la mondialisation. Communauté et utopies sur les scènes contemporaines*, Presses Universitaires de Lyon, coll. Théâtre et Société, 2017. Ces références se basent principalement sur une intervention de Nancy Delhalle autour de son ouvrage lors d'une séance du séminaire « Arts du spectacle et sciences humaines et sociales » organisé par A-F Benhamou et V. Pozner, Paris, Ecole Normale Supérieure, le 19 novembre 2018.

⁴²⁵ C'est d'ailleurs cet aspect qui le fascine au premier lieu dans sa vie d'artiste, ainsi qu'il le raconte dans une interview : « *Quand j'étais jeune, je suis allé voir à Bruges une exposition sur les maîtres flamands, avec des tableaux mettant en scène des flagellations et des stigmates. Ce fut un tel choc physique, une telle source d'inspiration que le soir même je me suis acheté des couteaux et je me suis coupé mon propre corps, réalisant mes premières performances-de-sang. J'ai commencé à dessiner avec mon propre sang. J'ai toujours considéré la performance comme une extension de moi-même, une expérience physique me permettant de tester mes barrières mentales. Pour moi, performer est quasiment synonyme de se perforer* » (extrait de « S'entraîner à disparaître », entretien avec Jan Fabre, *Le Seuil / Communications*, 2013/1, n°92, p. 263-275).

⁴²⁶ Olivier Neveux, *Politiques du spectateur, op.cit.*, p. 57.

Les créations de Pippo Del Bono sont elles aussi importantes dans la constitution de ce paysage qu'évoque Olivier Neveux. Après avoir créé sa compagnie en 1986 à Naples, Del Bono fait intervenir depuis 1997 dans tous ses spectacles deux comédiens en situation de handicap mental qu'il a rencontrés dans des établissements psychiatriques : Vincenzo Cannavacciulo, dit Bobó, sexagénaire microcéphale sourd-muet, puis Gianluca Ballaré, jeune homme trisomique. Au sein de la troupe, ils rejoignent notamment Gustavo Giacosa – venu directement d'Argentine en 1990, Simone Goggiano – qui a débuté dans la compagnie sans avoir de contrat, et Armando Cozzuto – qui vivait dans la rue. En 2002, l'artiste italien présente au festival d'Avignon *Il Silenzio, Guerra et La Rabbia* ; en 2004, *Urlo*, qui travaille sur le cri et met au centre de la scène les sons produits par Bobo, le hurlement étant pour lui « *celui du nouveau-né, mais aussi la plainte du supplicié, la gueulante de l'enragé qui annonce l'urgence d'un monde plus humain* »⁴²⁷. A l'image de nombreux autres artistes, Pippo DelBono pense son travail avec des interprètes en situation de handicap comme un travail nécessairement axé sur le monde social et ses discriminations ; il dit inviter le spectateur à vouloir retrouver dans ces spectacles un regard sur la réalité de ces parts « différentes » contenues « en chacun de nous »⁴²⁸.

⁴²⁷ Citations extraites du dossier de presse du spectacle.

⁴²⁸ Voir Pippo DelBono, *Regards*, Arles, Actes Sud, 2010.

CAHIER ICONOGRAPHIQUE IV



FIG. 1 *Oresteia*, 1995.
Iphigénie est au sol, matraquée par Égisthe.



FIG. 2 Oreste reçoit le sang d'un agneau sacrifié.



FIG. 3 Clytemnestre se plante un poignard dans le sein gauche.



FIG. 4 Cassandre est enfermée dans une cage en verre trop étroite pour son corps.



FIG. 5 Romeo Castellucci, *Giulio Cesare*, 1997. © Gabriele Pellegrini.



FIG. 6 Romeo Castellucci, *Genesi (From the Museum of Sleep)*, 1999
© Societas Raffaello Sanzio



FIG. 7 *Tragedia Endogonia* #09, London International Festival of Theatre, Londres, 2004.



FIG. 8, *Tragedia Endogonia*, #06, Festival d'Automne, Paris, 2003.



FIG. 9, *Tragedia Endogonia*, #04, Kunstenfestivaldesarts, Bruxelles, 2003.



FIG. 10, *Idem*.



FIG. 11, Idem.

Conclusion du chapitre IV

Face à l'injonction de combler dans les spectacles une inégalité sociale qui persiste dans l'espace public à travers des discriminations systémiques, Castellucci répond avec un impératif esthétique, qui précède ces injonctions morales. Il s'agit plutôt pour lui de défendre la singularité de la scène théâtrale dans la Cité, et la réalité sur scène comme oxymore. La puissance de la scène est de pouvoir proposer sa propre réalité, violente, brutale, agressive, immorale, indépendamment d'un fantasme qui voudrait en faire un modèle de contre-société, idéale et alternative aux modèles existants. On peut s'appuyer sur ces propos éclairants, extraits d'une lettre envoyée par Castellucci à la directrice du KunstenFestivaldesArts de Bruxelles, et répondant sûrement à une telle injonction qui lui était faite par le Festival, l'un de ses fidèles coproducteurs :

La réalité, présentée sur une scène, a toujours joué à l'idiote, et un spectateur devient un voyeur ; ce qui réunit un public n'est pas une forme mais une « curiositas ». Chaque biographie humaine est décevante, là où en revanche chaque existence est surprenante. Le théâtre est antibiographique, précisément parce que c'est le lieu des transformations et jamais au grand jamais le lieu de l'ontologie écrite. C'est pourquoi je prends mes distances non seulement par rapport aux cas pathétiques et sociaux qu'on voit sur scène, mais également, de la même façon, par rapport à la mode récente de la « performance extrême » qui a pour objet le thème du corps. Et voilà les spécialistes du corps qui nous disent tout, qui nous expliquent tout, qui nous montrent tout de leur corps biographique et objet de l'étrange ; le tout assaisonné de sauce tomate au vrai sang (à la vue duquel on est censés trembler), tout, mais vraiment tout, assaisonné du choc du corps-vérité, exemple d'autobiographie exhibée comme garantie de sincérité et de radicalité. Je connais des cas humains vraiment merveilleux et douloureux, parce qu'ils sont précieusement gardés dans leur cachette, mais voilà que si quelqu'un les exposait sur un plateau *tout court*, la merveille s'effondrerait immédiatement dans un effet de moquerie de bien-faisance des handicapés. Quand bien même on jetterait ces hommes sur un plateau, sans pudeur (dans leur biographie toute nue et en-dehors de la discipline mimétique que la forme de la représentation classique occidentale nous impose depuis trois mille ans), d'être ce qu'ils sont, ils correspondraient en revanche à ce que les gens aiment prendre pour ce qu'ils croient être ce qu'ils sont, dans la certitude de ne les voir que là, soulagés de ne pas être là, avec eux, comme un des leurs, et, ce qui est pire encore, avec une vague sensation de conscience libérée par le simple fait de les avoir vus, « acceptés », organisés en une espèce de folle « catharsis » bourgeoise faite de surface sentimentale. Mais, chose encore plus étrange, il est possible de travailler avec les mêmes « cas humains » et faire un théâtre qui reste indifférent au contenu social, au profit d'un fait esthétique qui, au sens grec, se rattache à la *sensation* [...]. Mon corps d'existence, du plateau, traverse physiquement les autres corps dans le flux de la sensation. Le théâtre mélange et croise les corps. »⁴²⁹

⁴²⁹ « Ethique et Esthétique », lettre de Roméo Castellucci à Frie Leysen, directrice du Kunsten Festivaldesarts de Bruxelles, Cesena, janvier 1999, reprise dans *Les Pèlerins de la Matière*, op.cit., p.181-187. En 2015, présentant vingt ans après la création la reprise du spectacle lors du Festival d'Automne 2015, à Paris, Castellucci s'inquiétait précisément d'une possible mobilisation de la pitié face à son spectacle alors qu'il dit ne l'avoir jamais cherchée. Il disait alors : « Aujourd'hui, j'aborderais *différemment Agamemnon*, par exemple. Mais je vais garder l'idée

Ces lignes nous ont paru exemplaires. Elles débouchent sur ce constat paradoxal à de multiple niveaux : ces spectacles apparaissent comme une façon de s'extraire des économies morales des sociétés contemporaines, et pourtant ils s'intègrent et s'ancrent très profondément dans un imaginaire moral et visuel du contemporain qu'ils contribuent à construire. Le chapitre qui suit sera consacré à étudier la façon dont Martin Crimp et Sarah Kane *Le Traitement* et *Anéantis* mettent en œuvre le même type de paradoxe, dans les mêmes années, mais cette fois à partir des ressources de l'écriture dramatique.

de l'époque avec Loris, l'acteur trisomique. C'est devenu une pratique commune d'engager des handicapés mais il y a vingt ans, l'esprit dans lequel nous faisons cela était autre. Il n'y avait aucune éthique dans notre choix, c'était un choix barbare. Je vois bien qu'aujourd'hui ça a une autre tonalité, et qu'on peut lire les images d'une autre façon ». Extrait d'un entretien avec Jean- Louis Périer, programme du Festival d'Automne, 2015, consulté en ligne le 22/11/2019 à l'adresse https://www.festival-automne.com/uploads/spectacle/Portrait_Castellucci.pdf.

CHAPITRE V
LA LANGUE EN SANG.
RÉGIME PERFORMATIF DES AFFECTS
DANS ANÉANTIS DE SARAH KANE ET LE
TRAITEMENT DE MARTIN CRIMP.

- « - Je suggérais simplement que cette pauvre fille...
- « Cette pauvre fille »
- ... oui, cette pauvre fille a besoin d'aide – et à aucun moment, tu le sais bien, je n'ai suggéré qu'il faudrait /
« l'obliger »
- Besoin d'aide ? Vraiment ? Et qui pense ça ? Goebbels ? Staline peut-être ? Anne n'anticipe-t-elle pas en fait les conséquences terrifiantes de cet argument en nous demandant ce que signifie exactement « aider » ? Ne nous dit-elle pas « Je ne veux pas de votre aide » ? Ne nous dit-elle pas « Votre aide m'opprime » ? Ne dit-elle pas que la seule façon de ne pas être une victime de la société patriarcale de la fin du vingtième siècle est de devenir sa propre victime ?
N'est-ce pas la vraie signification de ces atteintes à sa vie ?
- Sa propre victime – c'est fascinant.
- Oh, franchement, ce raisonnement est vraiment vaseux. (...) Sa propre victime ? Si – comme il semble – elle essaie vraiment de se tuer, alors notre simple présence ici fait de nous de simples voyeurs à l'asile de Charenton. Si, au contraire, elle ne fait que jouer la comédie, toute cette œuvre n'est plus qu'un spectacle cynique et cela est doublement dégoûtant.
- Mais pourquoi ? Pourquoi tout cela ne serait-il pas / « un spectacle » ?
- Tout à fait – cela devient une sorte de / théâtre.
- C'est du théâtre – c'est vrai – pour une société dans laquelle le théâtre est lui-même mort. Au lieu des conventions démodées de dialogue entre de pseudo-personnages pataugeant jusqu'à un dénouement filandreux (de théâtre), Anne nous offre un pur dialogue d'objets : de cuir et de verre, de vaseline et d'acier, de sang, de salive et de chocolat. Elle ne nous offre rien de moins que la représentation de sa propre existence, la pornographie radicale – si je peux user de ce terme trop usé – de son propre corps brisé et abusé – presque comme celui du Christ.
- En somme, un objet. Un objet religieux.
- Un objet, oui. Mais pas l'objet des autres, l'objet d'elle-même. C'est cela le scénario / qu'elle propose. »

Martin Crimp⁴³⁰

⁴³⁰ Martin Crimp, *Atteintes à sa vie* (1997), trad. Christophe Pellet, Paris, L'Arche, 2002, p. 174-175.

Introduction

Art, performance, et littérature : le texte théâtral entre la vie et la mort

Comme l'ouvrage de Bruno Tackels sur les « écrivains de plateau » l'explicitait au début des années 2000, comme les notions d'Hans-Thies Lehmann en témoignent, les hybridations entre le théâtre et l'art de la performance posent frontalement la question de l'écriture. Joseph Danan a exploré les nouveaux statuts du texte sur cette scène contemporaine et ses nouveaux alliages, posant la question de la survivance de l'écrit dans un théâtre qui revendique la suprématie des images et de l'action « réellement accomplie » sur un plateau. Même si les rapports entre théâtre et littérature ont des enjeux anciens et que la tension n'est pas nouvelle, il semble que les structures dramatiques et les éléments littéraires propres à l'écriture théâtrale doivent trouver, face aux esthétiques de la fin du XXe siècle, des façons de survivre, au sens propre. Pour Joseph Danan, la lutte à mort n'est pas qu'une métaphore : elle est présente au sein même de ce que « l'état d'esprit performatif » amène sur le plateau :

L'état d'esprit performatif se manifeste à chaque fois que l'action réellement accomplie sur la réalité du plateau impose sa nécessité et sa loi. Le modèle, parfaitement mythique, pourrait en être donné par la première pièce de Jean Audureau, qu'il disait avoir détruite parce qu'elle exigeait une mort réelle en scène. [...] Théâtre emblématique d'un rêve de performance dont l'absolu serait « la mort en direct », ou, si l'on préfère, la cérémonie sacrificielle, et dont le versant acceptable artistiquement est accompli par le risque réellement assumé, la mise en jeu du corps, l'incandescence de l'instant arraché par les vivants à la mort. C'est bien du théâtre qu'il s'agit. »⁴³¹

Cette menace « mortelle » – et donc, dans un sens, salvatrice – s'adresse *au théâtre* à l'époque où l'image devient la principale entrée dans les univers de fiction ou de l'information et du document. Revenant sur le choc qu'il a lui aussi éprouvé face aux spectacles de Castellucci, Joseph Danan poursuit :

Il faut prendre au sérieux ce désir d'un théâtre qui nous fasse atteindre, fût-ce le temps d'une représentation, quelque chose d'un réel duquel tout, dans le monde où nous sommes supposés vivre, concourt à nous éloigner [...]. Je veux voir dans le velum d'*Inferno* qui vient recouvrir acteurs et spectateurs, scène et salle rassemblés, le symbole de son retournement par le théâtre. Car il faut bien qu'un art vivant réponde à notre désir, désespéré parfois, de nous sentir vivants. Si « le théâtre est le seul endroit

⁴³¹ Joseph Danan, *Entre théâtre et performance, la question du texte*, Actes-Sud Papiers, Arles, 2013, p. 73.

du monde et le dernier moyen d'ensemble sui nous reste d'atteindre directement l'organisme » (Artaud), il faut accepter l'idée que, dans un effet de réappropriation de la notion, ou du moins, de ce mot, performance, puissent s'y déployer des performances qui ne soient ni celles que la civilisation technocratique et capitaliste attend de nous, ni celles du sport spectacularisé, mais celles de l'être aux prises avec le monde et dont l'action qu'il accomplit ne vise à rien d'autre qu'à habiter ce monde, qu'à nous redonner croyance en lui et en notre corps, comme le disait Deleuze du cinéma, qu'à nous approcher de ce « fragile et remuant foyer de vie » désigné par Artaud ». ⁴³²

Ce « rêve performatif » à l'œuvre dans ces spectacles issus des nouvelles formes qui émergent sur les scènes européennes des années 1990 redonne au théâtre, pour Danan, les aspects d'une « cérémonie sacrificielle ». Son essai tente de cerner les réinventions formelles qui en sont issues, en traversant une grande diversité de propositions esthétiques. Dans ce contexte, au-delà des nouvelles façons d'écrire pour le plateau et le renouvellement des processus de création qui en est issu, il paraît important de souligner ici le fait que la décennie 1990 voit aussi émerger de nouvelles façons d'écrire pour le théâtre, c'est-à-dire d'écrire des *pièces de théâtre* qui se confrontent largement à cette influence de la performance, et y puisent des énergies de renouvellement et de vitalité. Lors de la création de *Manque*, en 1998, Sarah Kane décrivait ainsi la proximité de son travail avec la performance, musicale, athlétique ou artistique, et sa nécessité de recourir à une telle méthodologie. Elle l'identifiait elle aussi à un besoin profond du théâtre pour qu'il survive dans la société de son époque.

Au théâtre, il m'arrive fréquemment de sortir avant la fin, sans craindre de rien manquer. Mais si mal que je me sente, je n'ai jamais quitté un match de football avant la fin, parce qu'on ne sait jamais à quel moment le miracle peut se produire. De plus en plus, je trouve la performance bien plus intéressante que le jeu ; le théâtre, autrement plus exigeant que les pièces. Je pousse mes amis à voir ma pièce *Manque* avant de la lire, parce que je l'envisage comme un texte destiné à la performance plutôt que comme une pièce de théâtre. Si le mot « performance » a des connotations sexuelles, ce n'est pas un hasard. Paul Ince, de Liverpool, reconnaît publiquement qu'il a plus de plaisir à tacler qu'à faire l'amour. La performance est viscérale. Elle vous met en contact physique direct avec la pensée et les sentiments. Quand je raconte la performance d'un match de foot de Manchester, je ne peux pas m'empêcher d'écrire au présent. [...] Pour moi, assister à la performance des acteurs sur une pièce comme *Manque* c'est un peu comme assister à match de Manchester : lorsqu'ils prennent leur envol, c'est ensemble qu'ils décollent, et sinon, c'est vraiment ensemble qu'ils s'effondrent. Nous avons eu des sueurs froides à cause d'une blessure nous aussi, comme Manchester avec David Beckham. Le soir de la deuxième représentation, Paul Hickey a dû s'arrêter de jouer à cause d'une paralysie soudaine de la moitié du visage. Toute la compagnie était atterrée, redoutant une attaque cérébrale. Le médecin nous a assuré que ce n'était qu'un état d'hyperventilation (entendre : « surdose de jeu ») dû aux exigences ridicules de mon texte et à l'insistance de la metteuse en scène Vicky Featherstone sur la performance. Mais seules de telles exigences rendent

⁴³² *Ibid.*, p. 65.

possible l'expression des idées et des émotions, ainsi qu'un contact direct, à la fois intellectuel, émotionnel et physique, avec les besoins du public.⁴³³

L'aspect « viscéral et organique » du courant performatif qui domine l'art des années 1990, comme nous l'avons déjà étudié, exerce une grande fascination sur Sarah Kane, comme la possibilité de ce contact « physique » entre le spectacle et les spectateurs. Kane défendait le fait de faire du théâtre, précisément parce qu'il s'agit de « spectacle vivant »⁴³⁴, et on pourrait dire que Martin Crimp cherche à vivifier le théâtre « *dans une société où le théâtre est mort* » comme le formule l'une des voix d'*Atteintes à sa vie*, dans une citation reproduite ci-dessus.

La recherche d'une qualité traumatique qui pourrait régénérer la dynamique du texte théâtral en accord avec les préoccupations de l'époque pourrait aussi bien être évoqué à propos d'autres auteurs britanniques qui précèdent de quelques années la génération de Crimp et Kane. Les deux auteurs s'inscrivent dans une tradition qui les précède et leur survivra. Avant d'évoquer plus bas Edward Bond, on peut déjà penser à l'œuvre dramatique de leur aîné Howard Barker, à leur contemporaine Caryl Churchill, ou encore aux pièces de Debbie Tucker Green, jouées et montées à partir du début des années 2000. La filiation entre ces auteurs dramatiques britanniques court sur l'ensemble de la seconde moitié du XX^e siècle, et son lien thématique avec le désastre et le traumatisme, l'horreur et la dislocation de l'humain, a été mise à jour dans des travaux de référence, comme ceux de Peter Buse et Aleks Sierz en Angleterre, Vincent Rafis ou Élisabeth Angel-Perez en France, pour n'en citer que quelques-uns⁴³⁵. Au cœur de ce foisonnement et malgré des différences certaines dans leur rapport au monde et au théâtre, il nous a semblé que les approches de Martin Crimp et Sarah Kane peuvent être approfondies et mises en perspective ensemble à plusieurs égards dans le cadre de notre recherche. Ces dramaturgies, emblématiques de ce mouvement qui s'empare du théâtre anglais de la décennie 1990, se relie très nettement au paysage européen que l'on tente d'observer ici. Ces textes nourrissent le lien entre une dimension performative et une propension à faire

⁴³³ Sarah Kane, « Drama with balls », *The Guardian*, 20 août 1998, traduction française de Sarah Hirschmuller et Sinéad Rushe, in *Sarah Kane*, Outre-Scène, revue du TNS, dir. Anne-Françoise Benhamou, n°1, 2003, p. 10-11.

⁴³⁴ « *J'ai fait le choix du théâtre parce que c'est un spectacle vivant. La communication immédiate avec le public, c'est ce qui me plaît vraiment* », Sarah Kane citée par Graham Saunders, *op.cit.*, p. 38.

⁴³⁵ Voir Peter Buse, *Drama + Theory : Critical approaches to Modern British Drama*, Manchester University Press, 2001, et notamment l'article sur *Anéantis* de Sarah Kane, qui rapproche la pièce de la théorie du traumatisme de Shoshana Felman, également commentée par Elisabeth Angel-Perez ; Aleks Sierz, *In-yer-face theater : British Drama today*, Londres, Faber, 2001, essai dans lequel l'auteur propose la notion de « In-yer-face theater » pour caractériser cette génération d'auteurs et autrices de théâtre ; en France, Elisabeth Angel-Perez, *Voyages au bout du possible : les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, *op.cit.*, l'étude de Vincent Rafis sur Sarah Kane, *P.S / S.K. Essai sur Sarah Kane*, Paris, Les Presses du Réel, 2012.

émerger des figures de victimes, de façon explicite comme dans *Le Traitement* où il s'agit du pilier du fil narratif, ou plus souterraine, lorsque l'ethos victimaire affecte par collision visuelle et dramaturgique les personnages d'*Anéantis*.⁴³⁶

Dans les deux cas, la victime se constitue comme rôle, comme symbole, comme pièce absolument centrale du dispositif dramaturgique à partir de laquelle tout découle. Réinjectant dans l'écriture l'exigence performative de l'action réelle, de la blessure physique, d'une perforation ou d'un évidement du fonctionnement traditionnel du texte, les auteurs suspendent l'objet même de la pièce de théâtre au bord de son propre gouffre. Ce geste est pour nous profondément lié au fait que dans ces deux pièces fassent surgir la victime au centre de leur propos, organisant sa présence et son rayonnement, d'une façon similaire à la composition des tragédies classiques se construisaient entièrement autour du héros.

Ce rapport, entre ce que ces pièces font advenir sur le plan formel et la façon dont elles exhausent cette figure, constitue l'une des pierres angulaires de la mutation d'ensemble que l'on cherche ici à saisir. Elle s'inscrit, du reste, dans un lien très puissant avec les évolutions sociales et avec la sensibilité morale de leur époque. Martin Crimp comme Sarah Kane sont extrêmement poreux à la pression politique de la période historique qu'ils traversent : tensions sociales en Angleterre, conflits internationaux meurtriers que l'Europe et les Nations-Unies n'arrivent pas à endiguer, destruction du modèle socialiste par l'avènement du capitalisme financier. Elisabeth Angel-Perez rappelle, dans un article consacré à *Anéantis*, le nœud général qui se tord entre la scène artistique des années 1990 et le contexte politico-moral qui les entoure:

Durant ces « Nasty Nineties », où prospèrent de jeunes dramaturges comme Mark Ravenhill et ses pièces aux titres programmatiques et provocants (*Shopping and Fucking* ou *Some Explicit Polaroids*), la scène anglaise convoque un théâtre de l'échafaud nouvelle manière : le corps y est affamé, violé, amputé, énucléé et même mangé. La scène anglaise militante contemporaine, celle du Royal Court, du Soho Theatre ou du Gate, exhibe le spectacle du corps martyr. Dès le début des années 1990, les arts plastiques et notamment les Young BritPack Artists (ou Young British Artists), sous la houlette de Tracy Emin et de Damien Hirst, donnent le ton et préparent le changement qui verra le « Rule Britannia » de Maggie Thatcher et de John Major se transformer en « Cool Britannia » avec Tony Blair⁴³⁷.

⁴³⁶ Références des textes : Martin Crimp, *Le Traitement* (1993), suivi de *Atteintes à sa vie* (1997), traduction d'Elisabeth Angel-Perez, L'Arche, Paris, rééd. 2009. Sarah Kane, *Anéantis* (1995), traduction d'Evelyne Pieiller, Paris, L'Arche, rééd. 2002.

⁴³⁷ Elisabeth Angel-Perez, « Blasted et le théâtre post-tragique », in *Comparatismes en Sorbonne*, n°2, « Spectacles de la violence », Paris, Presses de la Sorbonne, 2011.

L'exhibition du cadavre est effectivement un motif qui domine dans les mêmes années le monde de l'avant-garde artistique britannique. Les investisseurs et le marché de l'art ne s'y trompent pas. Les Young British Artists sont un groupe de jeunes artistes formé en 1990, notamment par Damian Hirst, dont la première œuvre marquante, *One Thousand Years*, est l'exposition derrière une vitrine d'un crâne de vache sanguinolent, dévoré par des centaines d'asticots et de moustiques, avant que ces derniers ne meurent électrocutés dans la lumière bleutée d'une lampe électrique. Assistant à la première exposition du groupe de Hirst et de ses camarades des Beaux-Arts en 1988, dans un entrepôt londonien, le riche collectionneur américain Charles Saatchi, qui a exposé Andy Warhol ou Anselm Kiefer, parie tout sur ces jeunes artistes et s'installe en Angleterre pour leur offrir son mécénat. La galerie Saatchi produit la première exposition officielle du groupe en 1992, intitulée « Young British Artists », où Hirst présente *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* : à l'intérieur d'un immense bloc de verre, un corps de requin mort flotte dans une masse de formol. En 1995, Hirst obtient le prestigieux Prix Turner à la Tate Gallery pour *Mother and Child (Divided)*, qui reprend le même principe, mais cette fois avec un veau et sa mère, chacun dans un bloc de verre⁴³⁸. Les créations du même ordre se succèdent, créant à chaque fois le scandale et le triomphe ; en 1997, Marc Quinn expose *Self* à la galerie Saatchi, une sculpture réalisée avec son propre sang congelé.

Ce paradigme du corps exhibé en tant que cadavre, ce « théâtre de l'échafaud nouvelle manière », pour reprendre les termes d'Élisabeth Angel-Perez, est donc un motif qui innerve profondément les productions artistiques anglaises. Comme le rappelle Angel-Perez, l'Angleterre de 1995 est à un tournant politique : Tony Blair sera élu Premier Ministre en 1997, mettant fin à dix-huit ans de régime conservateur et thatcherien. Sarah Kane et Martin Crimp sont chacun marqués par cette pression politico-émotionnelle, qu'ils tentent de convertir en des propositions formelles et narratives fortes, des inventions dramaturgiques inédites, et des fulgurances littéraires qui défendent la validité de l'écriture et du style, d'une façon assez singulière en Europe⁴³⁹. Cette opération d'écriture prend le contre-pied des options documentaires ou réalistes que choisiront d'autres auteurs contemporains face aux mêmes

⁴³⁸ Damien Hirst, en parallèle de son travail artistique, travaillait dans une morgue. Rappelons qu'en 1992, l'artiste Andres Serrano occupe le devant de la scène artistique new-yorkaise avec sa série *The Morgue*, qui expose des photographies de corps morts, prises à la morgue (Voir notre chapitre III).

⁴³⁹ La destitution de la figure de l'auteur est amorcée par le structuralisme français dès les années 1968-1969, chez Foucault et Barthes.

problématiques – nous y reviendrons au cours de notre chapitre VI. Mais il faut la considérer fondue dans un rapport premier et essentiel à l’image et aux transformations que les nouveaux régimes du visuel font subir à la sensibilité et aux partages émotionnels face aux spectacles.

D’une façon similaire à Castellucci, mais en revendiquant l’écrit, il s’agit pour ces auteurs de charger le texte théâtral d’une puissance *qui lui est propre*, aux marges de la littérature, tendue vers la chair de la scène, son *ici-et-maintenant*. Les régimes émotionnels qu’ils peuvent faire advenir sont là aussi propres à cette écriture pour le plateau, réinvestissant librement les codifications morales – ce qui ne va pas sans une réception violente, comme en témoigne le scandale à la réception d’*Anéantis*, dont nous reparlerons. Ainsi, dans la continuité de notre analyse des spectacles de Castellucci, nous verrons comment, chez ces auteurs, l’espace abstrait du texte permet de redéployer d’autres affects que ceux imposés par les codifications morales et sociales de l’époque, et issus de la même omniprésence du visage des victimes dans les espaces publics et sociaux. Il s’agit d’une intuition commune à *Anéantis* et au *Traitement* qu’elles procèdent de la tentative de construire, à travers le drame, de véritables dispositifs sacrificiels, laïques, voire athées, mais qui réveillent le sacré – tout en conservant à son égard une pointe d’humour et de distance ironique⁴⁴⁰. Ces pièces, qui vont chacune très loin, organisent la cérémonie sacrificielle, sur un fond mélangé de culpabilité occidentale face à la violence du monde et de refus d’une forme de bienséance contemporaine, qui échoue à l’appréhender et à la réduire. Elles imposent aux lecteurs, aux metteurs en scène, aux spectateurs, un retour à flux tendu du rite sacrificiel, qui pousse à bout quelque chose de l’expérimentation littéraire vers le « rêve » de la *mise à mort* des personnages, et de la représentation elle-même. Des pièces semblables aux arènes d’une corrida, où on flirte avec la limite du vivant et du supportable, où le texte et sa performativité sont comme le matador et son taureau, l’essentiel du spectacle résidant dans leur face-à-face et leur lutte à mort. Des pièces qui cultivent la destruction et la dislocation du théâtre, mais le célèbrent tout autant, et ainsi le gardent vivant par l’irruption en leur sein des figures victimaires, version moderne d’un héroïsme désespéré.

⁴⁴⁰ Nous renvoyons à nouveau aux analyses présentes dans l’ouvrage dirigé par A. Poulain et cité plus haut, *Passions du corps dans les dramaturgies contemporaines*, *op.cit.* Elisabeth Angel-Perez aborde elle aussi ce point dans son article « *Blasted* » de Sarah Kane et le théâtre post-tragique (art.cit) : pour elle, « *Toute l’œuvre de Sarah Kane est hantée par la question de Dieu et elle ne cesse de travailler la forme de la Passion christique. [...] « Blasté » se construit autour d’une pléthore d’images chrétiennes, dont on peut penser qu’elles sont, ou non, parodiques.* », p. 58.

Transferts et filiations

On pourrait ajouter à ce choix de corpus des éléments propres à l'histoire culturelle. Martin Crimp et Sarah Kane (qui se connaissaient et s'admiraient mutuellement) ont tous les deux, à quelques années d'intervalle, été très marqués par des séjours aux États-Unis. Les deux auteurs semblent y avoir respectivement ressenti d'une manière très aigüe, encore plus qu'en Europe, la mise en place du paradigme de la victimisation et l'influence profonde qu'il exerce sur le Spectacle, et donc sur le théâtre. Martin Crimp écrit *Le Traitement* à New-York ; comme nous le mentionnerons, Manhattan y joue une fonction dramatique très importante. Crimp y pressent un désir d'écrire sur les nouvelles figures du capitalisme mondialisé. Interviewé par Jean-Louis Perrier dans *Le Monde*, il observe que c'est en étant dans ce contexte new-yorkais, où les identités qui constituaient les luttes anti-capitalistes ont été absorbées par le capitalisme lui-même, qu'il a eu l'idée de cette pièce.

Le Traitement est ma réponse personnelle à New-York, à ce qu'elle était alors. [...] Tous les personnages de ma pièce sont américains : ainsi, Anne peut utiliser le même vocabulaire qu'Andrew. Dans un contexte britannique, il y aurait eu polarisation de classe entre l'opprimée et l'opresseur. J'ai pu les rapprocher.⁴⁴¹

Les trois citations qu'il place exergue de son texte⁴⁴² créent ce lien entre la thématique de la pièce – la mise à mort d'un être humain, Anne, sacrifiée sur l'autel de la consommation et de la logique marchande de la société médiatique – et le décor dans lequel elle prend lieu – le New-York des années 1990, où le règne des jeunes loups de la finance rend la ville dévorante, violente et violante, cannibale et auto-destructrice, comme le premier roman de Brett Easton Ellis *American Psycho*⁴⁴³ en est une démonstration. Sarah Kane voyage à New-York un peu plus tard que Crimp, en 1997, alors qu'elle travaille à l'écriture de *Purifiés*. Ce séjour, même s'il est

⁴⁴¹ Entretien avec Jean-Louis Perrier, *Le Monde*, 7 novembre 2002. La pièce reflète la double influence du pays d'origine de l'auteur et de son expérience des États-Unis : comme l'écrivent Jean-Pierre Thibaudat et Mathilde La Bardonnie dans *Libération* : « *Le Traitement* est censé se passer à New-York, mais c'est un décor en trompe l'œil, la langue vient d'Angleterre, ce pays où, après avoir bavardé autour d'un thé, d'un whisky ou d'une ligne de coke, on enfonce une fourchette dans les yeux d'un semblable. » (8/11/2002, archives du Théâtre National de Chaillot/Fonds BNF).

⁴⁴² Voici ces citations telles qu'elles sont retranscrites par Crimp (Martin Crimp, op.cit., p.9) : « La vie telle qu'on la connaît s'est terminée, et personne n'est capable de saisir ce qui a pris sa place... Doucement et régulièrement, on dirait que la ville se consume toute seule » (Paul Auster, *In the country of last things*) ; « La douleur authentique qui garde tout éveillé est une brûlure, toute petite, infinie, sur les yeux innocents des autres systèmes. ... La vie n'est pas un songe. Attention ! Attention ! Attention ! » (Lorca, *Poet in New York*) ; « C'est véritablement fantastique, dit Karl. Tout, dans ce pays, va toujours très vite, rétorqua son oncle, coupant court à la conversation. » (Kafka, *L'Amérique*).

⁴⁴³ Brett Easton Ellis, *American Psycho*, traduit par Alain Defossé, Paris, Gallimard, 1993.

réalisé après l'écriture *d'Anéantis*, l'amène à radicaliser un geste formel qui était déjà en germe dans sa première pièce. Elle participe à des ateliers avec le groupe théâtral des New Dramatists. Graham Saunders raconte :

Le fait de vivre et travailler aux États-Unis eut sur elle un effet profond. Tout en qualifiant le pays de « désert culturel », elle précisa que ce séjour modifiait ce qu'elle écrivait, car elle perdait sa richesse d'expression. « Le nombre de mots que j'employais diminuait de plus en plus et ce que j'écrivais devenait de plus en plus étrange », confie-t-elle au *Guardian* en 1998.⁴⁴⁴

Aux États-Unis, l'introduction des théories de Richard Schechner dès les années 1970-80, au croisement de l'esthétique et de l'anthropologie, avait commencé à élargir le champ de l'écriture à la performativité, par le biais de différents courants artistiques⁴⁴⁵. Ces travaux avaient aussi eu une forte répercussion sur le champ académique et sur les classifications disciplinaires, rassemblant sous le terme de *Performance Studies* l'étude des spectacles (théâtre et danse confondus), des textes dramatiques, et des manifestations culturelles non-artistiques comprenant une dimension performative. Il n'est donc pas un hasard que ce soit du côté des aires culturelles anglo-saxonnes que les répercussions de ces travaux aient eu lieu dans l'Europe des années 1990. Joseph Danan et Bernadette Bost nommaient ainsi les actes sexuels ou de violence dans les pièces de Sarah Kane, comme un « point d'incandescence du réel », qui, si elles n'appellent pas une représentation littérale et fonctionnent par l'image, cherchent bien à faire survenir sur la scène une dimension réelle qui surpasse les cadres conventionnels de la représentation théâtrale⁴⁴⁶.

La filiation interne avec l'œuvre d'Edward Bond, propre à l'histoire du théâtre anglais, est enfin importante à mentionner dans le cadre de cette introduction. L'utilisation particulière des figures victimaires qui traverse toute l'œuvre de Bond est très frappante, et marque profondément les auteurs qui lui succèdent. Nous avons déjà établi à quel point l'année 1967 fait office de tournant et de rupture dans l'histoire européenne, à travers quelques manifestations théâtrales en France comme en Allemagne⁴⁴⁷. La Grande-Bretagne vit également une mutation

⁴⁴⁴ Graham Saunders, *Love me or Kill me : Sarah Kane et le théâtre*, trad. Georges Bas, Paris, L'Arche, 2004, p. 163.

⁴⁴⁵ Voir les travaux de Schechner, notamment : *Essays on Performance Theory (1970-1976)*, New York, Drama Book Specialists ; en français *Expérimentation et Théorie du Théâtre aux USA*, op.cit.

⁴⁴⁶ Bernadette Bost et Joseph Danan, « L'utopie de la performance. Deutsch, Gably, García, Renaude, Novarina, Jouet, Kane... », *Études théâtrales*, vol. 38-39, no. 1, 2007, p. 115-123.

⁴⁴⁷ Voir notre chapitre II.

décisive entre 1965 et 1968, à travers la réception des textes de Bond. L'auteur, alors âgé d'à peine trente ans, dont la pièce *Les Noces du Pape* est créée au Royal Court de Londres en 1962 (le théâtre où seront jouées les pièces de Crimp et Kane) y présente le 3 novembre 1965 sa pièce *Saved* (« Sauvés » en français).

Saved met en scène les errances d'un groupe de jeunes adolescents aux prises avec la misère sociale et l'héritage inconscient des massacres et des génocides de la Seconde guerre mondiale. Deux de ces personnages, en couple, ont eu un enfant par accident, qu'ils doivent élever tant bien que mal. La scène 6 de la pièce, longue séquence de torture du bébé dans son landeau par cette bande de jeunes garçons, où se trouve son propre père, provoque une onde de choc et de scandale chez le public londonien. Le bébé-dans-son-landeau y apparaît moins comme un personnage ou une individualité à part entière que comme une figure symbolique. Sa fonction, dans la fiction comme dans la dramaturgie, est celle d'une cible de la violence du groupe ; il est un centre de gravité et d'attraction, un point vide mais central où vient se heurter la représentation, à l'image des agressions répétées du groupe à son égard. Les extraits ci-dessous permettront de mieux comprendre le fonctionnement dramatique de cette scène, et de mieux apprécier certains passages des pièces de Kane et de Crimp dont il va être question ici.

EXTRAIT 1.

BARRY : Qui c'est qui garde bébé ?

COLIN, *voyant le landau*. C'est pour quoi ça ?

MIKE : Eplucher les haricots.

FRED envoie d'une pichenette son mégot à Barry. Attrape !

COLIN : Qui c'est qui l'a laissé ici ? Hé ! Venez voir !

Colin et Pete s'approchent du landau.

I vous rappelle personne ?

Tous rient.

MIKE : Lui colle pas ta seule gueule sous le nez !

PETE : I va chier ses boyaux.

BARRY : Mais Papa lui changera ses couches.

COLIN, *amusé* : Pauv' taré !

FRED : Si tu le réveilles, t'as intérêt à l'endormir.

Colin et Pete rient.

BARRY : L'endormir ?

COLIN : I va l'endormir pour de bon.

PETE : Un bon parpaing sur la gueule.

MIKE : I s'en fout, lui, s'i gueule toute la nuit.

BARRY : Moi ? Chuis un putain de Père Noël pour les enfants du quartier. Il pousse le landau. Gouzi-gouzi-gouzi-gouzi.

MIKE, à *Fred* : On laisse tomber, non ?

Fred et Mike sont assis à l'avant-scène gauche. Pete et Colin sont à droite. Barry pousse le landau.

BARRY :

Fais dodo, Colas mon p'tit frère
Fais dodo, t'auras du lolo
Maman est en bas, fait du chocolat
Papa est en haut, qui fait du gâteau et aigüise son couteau pour découper ton petit cerveau et en faire des asticots pour pêcher le maquereau.
Ils rient.
FRED : Ça fera des économies⁴⁴⁸.

EXTRAIT 2.

PETE lui donne un coup de poing.
COLIN : Berck ! Attention à pas lui faire mal.
MIKE : Ça risque rien.
BARRY : Pas à cet âge-là.
MIKE : Bien sûr que non, i sentent rien.
PETE : Comme les animaux.
MIKE : Cogne-le encore.
COLIN : Je vois rien !
BARRY : Plus fort !
PETE : Ouais.
BARRY : Comme ça !
Il le frappe.
COLIN : Et comme ça !
Il le frappe aussi.
MIKE : Mort de rire !
[...]
PETE : Ses petits doigts de bébé, on aimerait bien les casser.
COLIN : Crac !
PETE : Tu sais ce qu'i faisaient avant ?
MIKE : Dis.
PETE : I les étouffaient.
BARRY : Ouais. Ça serait génial.
COLIN : On dirait un négro à face de citron.
BARRY : A vue de nez il est juif.
[...]
BARRY : Pas bonne mine. Enfant de salaud.
Il secoue violemment le landau.
PETE : Une petite branlette – comme les pendus.
MIKE : Moi je dis qu'i sera mongolien.
PETE : Ou handicapé.
BARRY : Faut voir.
PETE : Petit merdeux.
Il secoue violemment le landau.
Ça lui apprendra à faire des grimaces.
MIKE : Regardez ! Berckk !
BARRY : Regardez !
COLIN : Quoi ?
Ils grognent tous en chœur.

⁴⁴⁸ Edward Bond, *Sauvés* (1965), traduction de Jérôme Hankins, Paris, L'Arche, réed.1997, p. 158-159.

PETE : Frotte-lui la tronche, c'te fils de pute !
 [...]
 FRED : Ha !
 Il regarde à l'intérieur du landau.
 Putain.
 PETE : On veut te voir jeter ça.
 Pete lance une pierre à Fred. Fred ne fait rien pour l'attraper. Elle atterrit par terre. Colin la ramasse et la donne à Fred.
 MIKE, *doucement* : Tu crois qu'on peut ?
 COLIN, *doucement* : Personne en vue.
 PETE, *doucement* : I savent pas que c'est nous.
 BARRY : Autant s'éclater un coup.
 PETE, *doucement* : C'est pas tous les jours qu'on a ce genre d'occase.
 FRED jette la pierre.
 COLIN : Raté.
 PETE : Pas celle-là !
 Il jette une pierre.
 BARRY : Et celle-là !
 Il jette une pierre.
 MIKE : Ouais !
 COLIN, *courant dans tous les sens* : Où sont toutes les pierres ?
 MIKE, *courant aussi* : On monte un stand de tir !
 PETE : Nouvelle attraction ! Trois coups pour dix balles ! On s'ferait un pactole !⁴⁴⁹

L'escalade de violence continue jusqu'à ce que les adolescents jettent tous des pierres en direction du landau et finissent par tuer l'enfant. Comme on peut le lire à travers ces extraits, dans la scène telle qu'elle est écrite, le bébé dans son landau est déjà de l'ordre d'une figure : figuration du point de convergence d'une violence collective, dont le texte ne dévoile jamais le visage. Il se situe au point de perspective de tous les regards, de ce groupe humain qu'est la meute adolescente livrée à elle-même, appelée à devenir un groupe d'adultes dans toute la violence d'un monde social proprement « inhumain » (pour reprendre le vocabulaire de Bond).

En témoignent aussi ces différents qualificatifs dont les jeunes gens l'affublent, qui font défiler sous nos yeux la série de représentations culturelles de la victime qui en train de se mettre en place. Le bébé et son landau, symbole de l'innocence, de la virginité, et de la vulnérabilité – le landau étant une protection bien dérisoire contre la violence du monde qui l'attend – agit comme un symbole de la « victime absolue ». On se souvient du retour de cette silhouette et de ses hurlements dans les flashes hallucinés de l'épisode bruxellois de la *Tragedia Endogonidia* de Castellucci, décrits au précédent chapitre, qui provoquaient des malaises dans le public. Dès 1965, Bond écrit une scène où se trouve dans la carcasse du bébé/landau tous les

⁴⁴⁹ *Ibid*, p. 162-164.

contours de la future « condition de victime » dont les sciences humaines décriront l'avènement. Elle est peut-être, suggère-t-il, du côté de cette forme vide, vulnérable, malléable par essence. On retrouve, dans cette scène de *Sauvés*, la dimension anthropologique du rituel sacrificiel, qui repose sur le fait qu'un être vivant, en ne disant mot, consent à son propre sacrifice. La violence qui est exercée sur lui par ses pairs le transforme en une entité symbolique, une surface de projection qui ne prend sens que par l'action de la communauté sur lui, exactement comme le bébé et le landau deviennent surface de projectiles, excitant bien malgré eux un déchaînement de violence de la part des jeunes adolescents produits d'un monde inhumain. C'est dans cette dualité de l'image théâtrale que l'inventivité de Bond se situe, et qu'elle sera récupérée par Kane ou Crimp une trentaine d'années plus tard, à l'heure où les pulsions suicidaires et christiques d'un Kurt Cobain, dans les clips télévisés, ou les bains de sang à la sauce ketchup de Quentin Tarantino, sur les écrans du cinéma mondialisé, construisent la culture de la jeunesse. Chez Bond, le niveau de violence travaille beaucoup plus avec la métaphore, ce qui ne sera, en 1995, plus possible, déjà périmé, dans un monde où la comparaison n'est plus possible puisque la violence est là, *déjà-là*, au centre de la pièce, au centre des représentations.

Comme on peut le lire dans la citation ci-dessous, Bond lui-même, pour se défendre face au scandale, plaçait cette scène dans une logique de parabole, réactivant un procédé brechtien. Suite aux évolutions de l'image et de la morale que nous abordons ici, ses successeurs ne pourront pas reprendre exactement ce modèle, à qui il leur faut dire « Adieu » comme Heiner Müller a dit, en 1977, « Adieu » à la pièce didactique inventée par Brecht à la fin des années 1930, parce que le modèle ne fonctionnait plus avec les évolutions du contexte historique⁴⁵⁰.

Cette scène est représentative de ce dont certains individus sont capables lorsqu'ils agissent sans aucune retenue, et cela n'est pas vrai seulement de ces individus-ci et de cette occasion-ci. Nous avons tous eu connaissance d'évènements bien pires. C'est une fureur de cette sorte que les autres personnages de la pièce parviennent difficilement à maîtriser, et cela explique en partie ce que leur existence a de corrompu. Qu'un bébé soit tué à coups de pierres dans un parc londonien est, bien évidemment, une litote typiquement anglaise. En comparaison des bombardements « stratégiques » des villes allemandes, il s'agit d'une atrocité négligeable ; en comparaison du dénuement culturel et affectif qui est celui de la plupart de nos enfants, les conséquences en sont insignifiantes.⁴⁵¹

⁴⁵⁰ Heiner Müller, « Adieu à la pièce didactique. Lettre à Steinweg » (1977), in *Hamlet-Machine*, traduction Jean Jourdeuil, Paris, Minuit, rééd. 2003, p. 88-89.

⁴⁵¹ Edward Bond, *Sauvés*, *op.cit.*, « Note de l'auteur », traduction George Bas, p. 228.

A la sortie de *Sauvés*, le public du Royal Court n'est manifestement pas prêt à saisir toutes ces figures de style. En 1966, sous la pression des spectateurs et pour conserver sa fonction déjà largement contestée, Lord Chamberlain, censeur de la Couronne, engage un procès contre la pièce pour atteinte aux mœurs et réussit à la faire interdire. En 1968, la pièce suivante de Bond, *Early morning*, qui met en scène la reine Victoria en mère de jumeaux siamois, assassinant son époux pour vivre une relation amoureuse avec une femme et qui se termine dans une sorte de « paradis cannibale »⁴⁵², est à son tour interdite. Fortement contestée dans la presse, par le monde théâtral et par les puissances publiques, l'interdiction est levée et la censure officiellement abolie la même année. L'œuvre d'Edward Bond, aussi bien par ses pièces que dans ses nombreux écrits théoriques, fait partie d'une constellation matricielle où vient briller la figure de la victime, icône absolue des crimes de masse qui jonchent l'Histoire du XX^e siècle, et dont Bond se fait le témoin par le biais de ses œuvres. L'exemple de *Sauvés* est lui-même matriciel pour l'auteur, et le couple du ou des bourreau(x) et de leur(s) victime(s) ne cessera de traverser ses personnages, les conflits et les situations dramatiques, autant que les concepts théoriques qu'il développera par la suite. Victime « allégorique », la figure du déporté d'Auschwitz ou du bombardé d'Hiroshima se décline sur un ensemble de personnages sur lesquels s'exerce la violence des autres hommes, venant ainsi tracer les limites de l'humanité telles que l'histoire les a dynamitées. *Sauvés* apparaît comme un imaginaire fictionnel fondateur, qui fait de la mise en scène de la victime le principal ressort d'une dramaturgie où les limites de la représentation sont interrogées conjointement à celles de l'humanité.

1. *Anéantis* et ce qui surgit de la déflagration

Matricielle, la pièce d'Edward Bond l'est aussi pour Sarah Kane, qui en tirera des constats fondamentaux :

Quand j'ai lu *Sauvés*, ça a été pour moi un choc que le bébé soit lapidé. Mais je me suis dit : il n'y a rien qui ne puisse être représenté sur scène. Si on dit qu'on ne peut pas représenter quelque chose, on dit qu'on ne peut pas en parler, on nie son existence, et ça, c'est vraiment faire preuve d'une extraordinaire ignorance. Tout ce que l'on a besoin de savoir de l'art d'écrire une pièce, on peut l'apprendre de *Sauvés* ».⁴⁵³

⁴⁵² Voir Anne Etienne, « Les non-dits de la scène anglaise, XVIIIe-XXe siècle », *Ethnologie française*, vol. 36, no. 1, 2006, p. 19-26.

⁴⁵³ Cité par Graham Saunders, *op.cit.*, p. 49.

Des rapprochements entre les auteurs peuvent être faits sur de multiples points, jusqu'à une certaine intertextualité à double sens : ainsi, ces vers de Bond qui semblent faire écho à ceux de Sarah Kane dans *4:48 Psychose* (« *J'ai gazé les Juifs, j'ai tué les Kurdes, j'ai bombardé les Arabes, j'ai baisé les petits enfants qui demandaient grâce...* »⁴⁵⁴) : « *J'ai été bombardé pour la première fois à cinq ans [...] Je suis un citoyen d'Auschwitz et de Hiroshima* »⁴⁵⁵.

Les cinq pièces écrites par Sarah Kane entre 1995 et 1998 pourraient elles aussi être lues comme une série de variations autour du thème du tortionnaire et de la torture, du « couple » bourreau/victime et des relations de violence, de pouvoir et de perversité qui l'entourent⁴⁵⁶. C'est alors qu'elle vient de jouer le rôle d'une veuve dans *Victory*, pièce d'Howard Barker (1983), que Sarah Kane, étudiante en théâtre à Bristol, « *prend la mesure du théâtre qu'elle a envie d'écrire : plus qu'expérimental, un théâtre de l'expérience* » écrit Elisabeth Angel-Perez. Dans toutes ses pièces, le corps de la femme comme celui de l'homme sont le lieu d'expérimentations tortionnaires, de violence sadique, d'humiliations et de martyr : le bourreau ne fonctionne jamais sans sa victime et inversement. Les pièces baignent dans un état de dépassement des principes moraux, principes qui habitent encore au contraire les personnages de Bond, la matrice des actes de violence résidant dans la culpabilité de celui qui les produit.

Anéantis, écrite entre 1993 et 1995, créée dans la petite salle du Royal Court de Londres en janvier 1995, est la première œuvre publiée par Kane. La pièce débute par une longue scène entre deux personnages : Ian, un homme de quarante-cinq ans, journaliste dans un tabloïd et atteint d'un cancer au poumon, et Cate, une jeune femme de vingt-et-un an, se retrouvent dans une chambre d'hôtel quelques années après leur rupture. Leur discussion est entrecoupée de tentatives par Ian de refaire l'amour avec Cate (elle finira par lui pratiquer une fellation sous la contrainte, un pistolet sur la tempe). Cate disparaît ensuite dans la salle de bains ; arrive un Soldat dans la pièce, traumatisé par les crimes de guerre auxquels il a assisté et qui ont tué sa propre petite amie. Le Soldat viole Ian en le sodomisant⁴⁵⁷ – dans un écho avec la fellation que

⁴⁵⁴ Sarah Kane, *4.48 Psychose* (1999), traduction de Séverine Magois, Paris, L'Arche, 2002.

⁴⁵⁵ Edward Bond, *La Trame Cachée*, traduction de Jérôme Hankins et Séverine Magois, Paris, L'Arche, 1997, p. 105.

⁴⁵⁶ Elisabeth Angel-Perez y voyait une détermination par la conscience de l'après-Auschwitz. Voir Elisabeth Angel-Perez, *Voyages au bout du possible*, op.cit.

⁴⁵⁷ « *Le Soldat : Maintenant, t'es d'accord avec tout ce que je dis. Il embrasse Ian très tendrement sur les lèvres. Ils se dévisagent. Tu sens comme elle. Les mêmes cigarettes. Il se lève et retourne Ian d'une seule main. Il tient le*

Ian force Cate à lui faire dans la scène précédente – puis se suicide. Cate revient dans la pièce, trempée, avec un nourrisson qu'elle dit avoir reçu d'une femme ; elle raconte la violence qui a lieu à l'extérieur, dans la ville en guerre. Ian se crève les yeux ; mort de faim, désespéré, il tente de mettre fin à sa vie, « pleure de grosses larmes de sang », et va jusqu'à manger le bébé, dans une séquence construite en flash, comme autant de visions d'horreur, que Graham Saunders rapprochait des invocations d'Artaud⁴⁵⁸. Il disparaît sous les lattes du plancher, « meurt », puis ressuscite. Résurrection à laquelle il réagit par un mot : « *Merde.* » (« *Shit.* »)⁴⁵⁹. Cate déballe alors la nourriture qu'elle a trouvé dehors, et nourrit Ian de pain, de saucisse et d'alcool : la pièce s'achève sur cette dernière image compassionnelle évoquant la Piéta, où Ian, suçant son pouce comme un nourrisson, remercie Cate qui vient de lui faire avaler une bouteille de gin au goulot.

Le mouvement principal d'*Anéantis*, contenu dans le titre lui-même (« Blasted » signifie littéralement « soufflé », plus qu'« anéanti » ; le pluriel n'existe pas dans la version originale, renforçant cette sensation que le terme peut s'appliquer à un imaginaire très vaste), est celui d'un effondrement. Les murs s'abattent, et avec eux, la frontière qui sépare l'Europe occidentale des Balkans en guerre. Le personnage du Soldat fait jaillir cette « réalité » de la guerre dans la pièce intime, confinée, des amants anglais ; ce qu'il amène avec lui dans cette pièce, par le moyen de l'extravagance et du surréalisme, c'est précisément le réel, qui vient littéralement « frapper à la porte » à plusieurs reprises. D'abord dans une réminiscence shakespearienne à la fin de la première scène :

Cate ramasse son sac et va à la salle de bains, dont elle ferme la porte. On entend le bruit du deuxième robinet. On frappe deux coups à la porte de la chambre.

revolver sur la tempe de Ian avec l'autre. Il baisse le pantalon de Ian, défait le sien, et le viole, les yeux fermés, en respirant l'odeur des cheveux de Ian. Le soldat éclate en larmes. La douleur se lit sur le visage de Ian, mais il se tait. », p. 74.

⁴⁵⁸ Cette séquence fonctionne uniquement par didascalies, qui prennent une dimension quasiment stroboscopique : « *Noir. Lumière. Ian en train de s'étrangler. Noir. Lumière. Ian en train de chier, puis essayant de s'essuyer avec un journal. Noir. Lumière. Ian riant comme un dément. Noir. Lumière. Ian faisant un cauchemar. Noir. Lumière. Ian pleurant de grosses larmes de sang. Il serre contre lui le corps du Soldat pour se reconforter. Noir. Lumière. Ian étendu sans mouvement, affaibli par la faim. Noir. Lumière. Ian arrache la croix du plancher, défonce les lames du parquet et sort le corps du bébé. Il le mange. Il remet dans le trou le drap dans lequel le bébé était enveloppé. Un temps. Puis il se glisse à son tour dans le trou et s'allonge, le visage émergeant du plancher. Il meurt soulagé. La pluie commence à tomber sur lui à travers le plafond. Au bout d'un moment :*

IAN : Merde.

Cate entre. Elle ramène du pain, une grande saucisse et une bouteille de gin. Du sang coule entre ses jambes », p. 88-89.

⁴⁵⁹ Cinq ans plus tard, Sarah Kane elle-même, en se réveillant à l'hôpital d'une première tentative de suicide ayant échoué, aura exactement la même réaction.

Ian sort son revolver, va à la porte et écoute. Quelqu'un essaye d'ouvrir. La porte est fermée à clé. Deux autres coups sur la porte.
 IAN : Qui est là ?
 Silence.
 Puis deux coups plus forts.
 Qui est là ?
 Silence.
 Puis encore deux coups.
 Ian observe la porte.
 Puis il frappe deux fois.
 Silence.
 Encore deux coups à l'extérieur.
 Ian réfléchit.
 Puis il frappe trois fois.
 Silence.
 Trois coups à l'extérieur.
 Ian frappe un coup.
 Un coup à l'extérieur.
 Ian frappe deux coups.
 Deux coups.
 Ian remet son revolver dans le holster et ouvre la porte.
 IAN, à voix basse. Tu peux pas parler l'anglais de Sa Majesté, enfoiré de nègre.
 Il ouvre la porte.
 Dehors, un SOLDAT avec un fusil à lunette.
 IAN essaye de repousser la porte et de sortir son revolver.
 Le SOLDAT pousse la porte, l'ouvre et s'empare facilement du revolver de IAN.
 Tous les deux se tiennent face à face, surpris, effaré. Au bout d'un moment :
 LE SOLDAT : Qu'est-ce que c'est ?
 IAN regarde et réalise qu'il tient toujours à la main une tranche de bacon.
 IAN : Du cochon.
 LE SOLDAT tend la main.
 IAN lui donne le bacon, il le mange avidement, avec la couenne.⁴⁶⁰

Ensuite par un effet de d'abattement brutal et apocalyptique des cloisons qui séparent les mondes, qui *ruine* la chambre et la fait ressembler à un champ de bataille :

SCENE 3.

L'hôtel a été frappé par un mortier.

Un des murs est éventré et tout est couvert d'une poussière qui continue à flotter dans l'air.

LE SOLDAT a perdu connaissance, le fusil toujours à la main. Il a laissé tomber le revolver de Ian, qui repose entre eux deux. Ian est étendu, il ne bouge pas, il a les yeux ouverts.

[...]

LE SOLDAT : Jamais rencontré un Anglais avec un revolver, la plupart savent pas ce que c'est qu'un revolver. T'es un Soldat ?

IAN : Si on veut.

LE SOLDAT : Dans quel camp, si tu te souviens.

IAN : Je sais pas quels sont les camps ici. Je ne sais pas où...

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 52.

Sa voix se perd et troublé, il regarde le SOLDAT.
Possible que je sois saoul.
LE SOLDAT : Non. C'est la réalité⁴⁶¹.

Le lieu du confort petit-bourgeois de l'Angleterre (et par extension, du monde occidental) est « littéralement éventré », « soufflé » par la violence du conflit qui a lieu au même moment en Bosnie, comme si la violence de l'histoire intime contenait les germes de la violence de l'Histoire collective. La guerre fait pression : « *ça s'arrêtera pas là* », dit Cate en voyant le corps monstrueux de Ian aux yeux arrachés quand elle revient dans la chambre. « *Tout le monde dans la ville pleure.* »⁴⁶²

Dans plusieurs entretiens, Sarah Kane raconte que l'idée de la pièce lui est venue dans ces termes mêmes : celui d'une irruption brutale de la réalité violente du monde dans l'intimité de la pièce fermée. Son récit insiste sur la brutalité du face-à-face que lui a proposé l'écran de télévision avec un visage de *victime*, alors qu'elle était en train de travailler à l'écriture de sa pièce :

Je savais que j'avais envie d'écrire une pièce sur un homme et une femme dans une chambre d'hôtel, et qu'il y avait entre eux un déséquilibre de pouvoir si total qu'il en résultait un viol. J'y travaillais lorsqu'une nuit, en faisant une pause, je suis tombée sur le journal télévisé et il y avait le visage d'une très vieille femme à Srebrenica qui ne faisait que pleurer en regardant la caméra et qui disait : « Je vous en prie, je vous en prie, que quelqu'un nous aide, oui, nous avons besoin que les Nations Unies viennent ici et nous aident ». Je me suis dit : « C'est absolument horrible, et moi je suis là à écrire cette pièce ridicule sur deux personnages dans une chambre. A quoi ça rime de continuer ? » Donc, il fallait que j'écrive sur ça, mais quand même, cette histoire entre l'homme et la femme m'attire toujours. Alors, je me suis demandé : quel pourrait bien être le lien entre un viol banal dans une chambre d'hôtel de Leeds et ce qui se passe en Bosnie ? Brusquement, ça a fait tilt, je me suis dit « mais bien sûr, c'est évident – le premier est la graine et l'autre est l'arbre ». Je pense vraiment que les germes d'une guerre de grande ampleur se trouvent toujours dans la civilisation en temps de paix.⁴⁶³

L'écriture de Kane, qui en est à cette époque à ses prémices, se déclenche donc à partir d'une vision, d'une image, qui renvoie à l'environnement visuel et médiatique que nous avons décrit dans nos précédents chapitres, constitué par la relation déséquilibrée entre les sujets occidentaux et les reportages télévisés qui font arriver les visages incarnant les violents conflits mondiaux au cœur de leur salon. La genèse de la pièce se situe dans ce va-et-vient entre la conscience de l'autrice, son ancrage dans la violence générée par sa propre société (l'amour, le

⁴⁶¹ *Ibid*, p. 57

⁴⁶² *Ibid*, p. 76.

⁴⁶³ Sarah Kane, citée par Elisabeth Angel-Perez, *Voyages au bout du possible*, op.cit., p. 155.

couple, c'est souvent un « *viol banal dans une chambre d'hôtel de Leeds* ») et sa sensation d'être une « citoyenne d'Auschwitz et d'Hiroshima », en version mondialisée.

Très en proie comme on le sait à des états aigus de dépression et d'instabilité mentale, Sarah Kane se situe exemplairement, dans sa vie et dans son œuvre, à cette lisière de la conscience, montre en elle-même ces imbrications quasiment impossibles à démêler entre ce qui parvient à l'artiste du monde extérieur et ce qui surgit dans son texte. Vincent Rafis, dans un essai passionnant, proposait ainsi de relire toute l'œuvre de Sarah Kane au prisme de la vie de l'autrice et de son suicide⁴⁶⁴. Si on accepte de prendre au sérieux le récit qu'elle donne de son activité d'écriture, on se trouve confronté au mystère de l'improbable mais bien réelle jonction ressentie entre le projet d'une pièce de théâtre sur une histoire d'amour en Angleterre et la figure désolée d'une femme bosniaque à la télévision qui semble la regarder. A ce moment vécu comme une forme de vision nocturne hallucinatoire, la réponse proposée par la jeune femme, dans son geste d'écriture, est de l'ordre de la mise en pièce, du déchirement. Si elle fonctionne par images, par flashes stroboscopiques, par déflagrations visuelles, la pièce n'*illustre* pas, elle procède par juxtaposition, par association d'éléments qui n'ont à priori *rien à voir* entre eux. Il ne s'agit pas— contrairement par exemple au projet d'Olivier Py dans *Requiem pour Srebrenica*, écrit la même année à partir d'une prise de conscience similaire, et sur lequel nous reviendrons— de mentionner directement les événements de l'actualité, ou d'injecter du document. Ce choix est politique : il provient de la conscience de ne pas pouvoir totalement s'identifier avec la souffrance des autres peuples. Il ne s'agit pas de tout relativiser ou niveler sur un plan d'équivalence égalitaire :

Dans mes textes, j'évite toujours les mises en relation concrètes avec un événement réel. Dans *Blasted*, la guerre en Bosnie n'est délibérément pas mentionnée, parce que je ne voulais pas me mesurer avec des gens qui l'ont vécue dans leur propre corps, et qui savent mieux que moi de quoi il retourne. Il ne s'agissait pas pour moi de rendre compte d'une situation historique, même si elle a joué un rôle central.⁴⁶⁵

La bascule d'un « monde » à l'autre est violente, littéralement explosive, même si elle ne fait que révéler la minceur du mur qui les séparait jusque-là. Le réalisme, qui imprègne la première scène et son décor de chambre d'hôtel, vole en éclats en même temps que la bombe anéantit l'hôtel. Dès qu'on quitte le niveau du réalisme social pour basculer dans ces univers faits d'images, de projections, d'une série de visions, la pièce questionne le regard avec

⁴⁶⁴ Vincent Rafis, *P.S / S.K : Essai sur Sarah Kane*, Paris, Les Presses du Réel, 2012.

⁴⁶⁵ Interview de Dan Rebellato, 3 novembre 1998, cité par Graham Saunders, *op.cit.*, p. 73.

incandescence. Qu(i)'est-ce qui nous regarde ? En quoi « ça » (ou elle) nous regarde ? Et comment regarder ça, elles et eux, là-bas, d'ici ?

Ces questions explosent avec la bombe au milieu de la chambre d'hôtel, ravagent des consciences jusqu'ici protégées et imperméables au chaos. Au cœur de cet anéantissement, les figures habitent les ruines et l'hébétude, surviennent par des effets quasiment subconscients, des décrochages qui échappent à la volonté consciente de l'auteur. C'est entre ces dislocations que prennent corps les figures de victimes, doublées à celles des personnages, par un processus qui touche à l'*exhaussement*, comparable à ce que met en œuvre Castellucci.

Même si la pièce évolue d'une scène banale entre deux amants vers un chaos surréaliste fait de cannibalisme et d'énucléation, elle ne met pas en scène la transmutation d'un personnage en figure. Elle fait planer ces ethos sur l'ensemble du texte. Dès le début, la tension du visible habite les personnages et les situations. Ian est journaliste dans l'un de ces *tabloids* anglais qui publient chaque semaine des photos choquantes et sordides tirées de faits divers pour vendre le plus d'exemplaires. Il cite à plusieurs reprises les atrocités commises par des serial killers, et le délabrement physique de leurs victimes tel que le montrent les photos de cadavres que son journal publie. Par ailleurs, tout au long de la pièce, et particulièrement à partir de l'arrivée du Soldat, les didascalies donnent d'abord des indications sur le mouvement des yeux des protagonistes. « *Ian est étendu, il ne bouge pas, il a les yeux ouverts* » alors que « *Le Soldat s'éveille. Il tourne les yeux et son fusil vers Ian, avec la plus grande économie de mouvements* »⁴⁶⁶. Dès ces premières scènes, le texte lui-même *donne à voir*, se fait dispositif de vision. Et sur ces scènes, les deux personnages centraux adoptent successivement des postures de victime : c'est d'abord Cate, sujette à des crises névrotiques, puis contrainte à la fellation, menacée par la pointe d'un revolver par Ian au-dessus d'elle sur le rebord du lit. C'est ensuite, très vite, Ian lui-même, en proie à une souffrance psychique et physique aiguë, avant même la scène de torture sexuelle avec le Soldat. On le lit à la scène 2, où une voix narrative inassignable rapporte en didascalies la douleur du héros. D'abord externe, la focalisation devient interne au cours de la didascalie, et s'appuie sur Cate qui regarde intensément Ian dans sa douleur. L'écriture amplifie, exacerbe, offre une scène à cette douleur :

Ian se met à la fenêtre et regarde dans la rue. En buvant la première gorgée de gin, la douleur l'envahit. Il attend que ça passe, mais ça ne passe pas. C'est de pire en pire.

⁴⁶⁶ Sarah Kane, *Anéantis*, op.cit., p. 61.

Ian se tient le flanc – ça devient insoutenable. Il commence à tousser et ressent une douleur intense dans la poitrine, chaque quinte de toux lui arrache le poumon.
Cate se réveille et regarde Ian.
Il tombe à genoux, pose le verre avec précaution, et s'abandonne à la douleur.
On a vraiment l'impression qu'il est en train de mourir. Son cœur, son poumon, son foie, ses reins : tout est attaqué. Il pousse des gémissements involontaires.⁴⁶⁷

Les regards construisent la figure : c'est à travers regard de Cate que Ian « *s'abandonne à la douleur* ». La figure christique est à peine subliminale ; elle ne procède pas d'une volonté consciente de personnage, ni chez Ian, ni dans Cate qui le contemple ; on dirait même qu'elle échappe à la voix didascalique. En revanche, il y a bien apparition, qui a lieu *sur scène*, lieu d'essentialisation, où se forme et éclate la présence de la victime : c'est dans cet espace-là, scénique, que les figures trouvent leur vérité – micro-spectacles ouvert par le texte lui-même. A la fin de la pièce, le Soldat arrachera les yeux de Ian en les aspirant avec sa langue, et c'est ce qui permettra à la figure christique d'émerger enfin totalement :

Le Soldat attrape la tête de Ian entre ses mains.
Il met sa bouche sur l'un de ses yeux, l'aspire, l'arrache d'un coup de dent et le mange.
Il fait de même avec l'autre œil.
Le Soldat :
Il a bouffé ses yeux.
Pauvre salopard.
Pauvre amour.
Pauvre enulé de salopard.
Noir. On entend une pluie d'automne.⁴⁶⁸

Suit immédiatement la vision par Cate, témoin de cet acte horrible :

SCÈNE 4.
Les mêmes.
Le Soldat est étendu près de Ian, le revolver à la main.
Il s'est brûlé la cervelle.
Cate entre par la porte de la salle de bains, trempée, un bébé dans les bras.
Elle enjambe le Soldat en lui jetant un coup d'œil.
Puis elle voit Ian.
Cate : Tu es un cauchemar.
Ian : Cate ?⁴⁶⁹

⁴⁶⁷ *Ibid*, p. 42.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 75.

⁴⁶⁹ *Ibid*, p. 76.

Sarah Kane dit avoir perçu l'ampleur de la référence au Christ en *regardant* elle-même sa pièce mise en scène : ainsi elle raconte :

Dans *Anéantis*, Ian est presque déifié, et d'une façon que je ne crois pas avoir envisagée avant de voir la scène jouée. J'étais allée assister au filage technique, et quand j'ai vu Ian à la fin et qu'il était couvert de sang et que la pluie s'est mise à tomber et qu'elle a lavé ce sang, je me suis dit qu'il avait quelque chose du Christ, que c'était le Christ.⁴⁷⁰

En tant que lectrice comme en tant que spectatrice, il devient alors difficile de faire la part de l'effroi et de la compassion, ou, en termes aristotéliens, de la terreur et de la pitié. Mais ces affects sont issus de la puissance de l'image, non d'une logique narrative. C'est cette dramaturgie visuelle qui fait du texte un dispositif de vision, et humecte l'œil du récepteur. La compréhension, l'intelligence, et le jugement moral est précédé par la stupeur ou la sidération, avec quelque chose du sublime ; le texte tout entier organise ce retour à la primauté du regard, amenée par l'écriture. On retrouvera ce procédé dans les deux pièces suivantes, *Purifiés*, et *L'Amour de Phèdre*, qui s'achève sur la dévoration du corps vivant d'Hippolyte par des vautours assoiffés de sang, qui le dépècent en entier, au terme d'un cycle de séquences mettant en scène les jeux pervers de désir et de domination entre Hippolyte et Phèdre⁴⁷¹. L'abstraction des deux dernières pièces de Kane, *Manque* (1997) et *4 : 48 Psychose* (1999) laissera derrière elle ces questions de figure et de personnages, progressant vers une forme de décomposition de l'être, de son identité, et de capacité à être saisi en *une* image.

La réception critique de la pièce est immédiate, passionnée, et du même ordre que celle qui avait accompagné la création de *Sauvés* trente ans plus tôt. La presse se déchaîne contre l'écriture choquante de cette jeune femme inconnue. Jack Tinker, dans le *Daily Telegraph*, intitule sa critique « This Disgusting Feast of Filth », qu'on pourrait traduire par « Ce dégoûtant festin de pourriture ». Charles Spencer, dans *The Telegraph*, parle de la pièce comme d'une œuvre « dépourvue de toute valeur intellectuelle ou artistique » et déclare que Sarah Kane est tout simplement « folle ». Paul Taylor, dans *The Independent*, dit avoir eu la sensation « de se voir fourrer la figure dans un cendrier qui déborde... puis d'avoir la tête entière maintenue dans un seau plein d'immondices ». Dans *The Guardian*, Michael Billington se demande comment

⁴⁷⁰ Sarah Kane, entretien avec Graham Saunders, Brixton, 12/06/1995, cité in Graham Saunders, *Love me or kill me*, *op.cit.*, p. 38. Sarah Kane reparlera à plusieurs reprises de cette sensation.

⁴⁷¹ Voir, à ce sujet, le chapitre « Sacrifice ? » dans l'ouvrage de Vincent Rafis, *op.cit.*

« une foutaise aussi naïve » avait pu être programmée par le Royal Court – phrase qu’il dira regretter par la suite⁴⁷². Les dramaturges eux-mêmes prennent position : Harold Pinter, Edward Bond, David Greig, Caryl Churchill, Martin Crimp écrivent dans les quotidiens nationaux pour défendre le fait que Sarah Kane est une artiste que la critique n’est pas encore capable de comprendre. Le spectacle ne sera pas rejoué en Angleterre après ces premières représentations⁴⁷³. Le principal « reproche » adressé à Sarah Kane tient au contenu de la pièce et aux actions violentes, ou choquantes, qu’elle comporte : viols, cannibalisme, humiliations – à ce sujet, Graham Saunders note malicieusement que « nombreux furent les comptes-rendus hystériques de la presse anglaise qui semblaient presque se complaire à énumérer les horreurs perpétrées sur scène ». ⁴⁷⁴ Le fond de ces critiques tient cependant surtout au fait que la pièce semble remettre fondamentalement en cause les structures et catégories traditionnelles de l’écriture dramatique, parmi lesquelles la vraisemblance ou les unités de temps et de lieu. Le nœud entre l’invraisemblance et la violence des situations est ressenti comme une intense provocation, comme en témoigne par exemple ce mot de John Gross dans le *Sunday Telegraph* :

D’abord on s’inquiète des invraisemblances. Et puis toute cette affaire de vraisemblance cesse de se poser, à mesure que la pièce perd tout contact avec quelque réalité que ce soit et s’enfonce à toute vitesse dans un chaos gratuit fait de carnage, de cannibalisme, de viol homosexuel, d’yeux arrachés et autres atrocités⁴⁷⁵.

Comme le rapporte Anne-Françoise Benhamou, Sarah Kane est elle-même revenue sur ces réactions :

« Le cannibalisme en direct sur scène faisait hurler la presse, quand, bien sûr, il ne s’agissait pas de montrer au spectateur des atrocités réelles mais la réponse imaginaire que proposait une forme théâtrale étrange face à ces atrocités, avec une structure apparemment brisée et schizo-phrénique, qui présentait un matériau sans commentaire et demandait au public de se fabriquer sa propre réponse »⁴⁷⁶.

⁴⁷² Source : Graham Saunders, *Love me or kill me : Sarah Kane et le théâtre*, op.cit., p. 37.

⁴⁷³ Source : Simon Hattenstone, « Une triste ovation », *The Guardian*, 1^{er} juillet 2000, traduction S. Hirschmuller et S. Rushe, in *Outre-Scène*, op.cit., p. 25-26.

⁴⁷⁴ Graham Saunders, op.cit., p. 27.

⁴⁷⁵ John Gross *Sunday Telegraph* du 22/01/1995, cité par Graham Saunders, *ibid*, p. 29.

⁴⁷⁶ Sarah Kane, « La forme et le sens », *LEXI/Textes inédits et commentaires*, n°3, Théâtre National de la Colline / L’Arche, Paris, 1999, traduction de C. Gassie et L. Hémain, citée par A-F Benhamou, *Outre-Scène*, op.cit., p. 53.

Ce que fait ressentir Sarah Kane, et la violence des réactions des critiques, tient au fait que face à la violence du monde, la pièce de théâtre elle-même ne peut pas rester indemne : ses cadres éclatent et ses structures se brisent. Le texte devient une gueule cassée.

2. *Le Traitement* de Martin Crimp, une dramaturgie du sacrifice

Né en 1956 dans le Kent, Martin Crimp fait ses débuts dans un théâtre de la banlieue londonienne, à Richmond. Après une résidence d'écriture à New-York, il développe son activité d'auteur dramatique en Angleterre. En 1990, il devient auteur résident du Royal Court, quelques années ans avant les saisons charnières de ce théâtre, qui accueillera à partir de 1995 la création d'*Anéantis*, celle de *Shopping and Fucking* de Mark Ravenhill, et *Mojo* de Jez Butterworth – Aleks Sierz rassemblera ces pièces sous la bannière du *In-yer-face theatre*⁴⁷⁷. Certains écrits ont discuté le degré d'appartenance de Crimp au « In-yer-face », qui n'a de toute façon jamais été revendiqué comme un courant par les artistes mais plutôt par les critiques. *Le Traitement*, écrit en 1993, est l'une de ses pièces qui résonne avec certaines caractéristiques du mouvement décrit par Sierz. L'édition française rassemble dans un seul volume *Le Traitement avec Atteintes à sa vie*, écrite en 1997, les deux pièces étant écrites à peu près sur le même thème avec le même personnage principal, Anne, une femme abusée et violentée par son mari. Pour Elisabeth Angel-Perez, « Attempts to her life *pourrait se lire comme la seconde partie d'un diptyque dont la première partie serait The Treatment* »⁴⁷⁸ : la clôture de la première, qui voit le personnage d'Anne mourir en hors-scène d'un coup de revolver, semble ouvrir la voie vers la deuxième, entièrement construite autour d'Anne comme personnage central mais qui n'apparaît jamais. « *De sujet parlant et agissant avant d'être agi, Anne devient objet* » commente Elisabeth Angel-Perez en établissant un lien transitoire entre les deux pièces, écrites à quatre ans d'intervalles, considérant *Atteintes à sa vie* comme un prolongement extrême du *Traitement*, pièce écrite par ailleurs selon un modèle dramaturgique plus classique (division en actes, en scènes, et répartition en personnages). Il nous semble pourtant que malgré cette structure classique, dès *Le Traitement*, le personnage de Anne, d'emblée défini comme *une* victime pouvant incarner de ce fait *la* victime en tant que figure sacrée, consacrée et adorée par la contemporanéité, ne reçoit jamais tout à fait la qualité de « sujet parlant et agissant ». C'est précisément à travers l'inégalité violente des rapports de parole entre les personnages que la dramaturgie peut produire de la victimisation. Conserver les structures dialoguées classiques du drame moderne permet à Crimp de trouser sa pièce par le silence de la victime, et de lui aménager un cadre

⁴⁷⁷ Aleks Sierz, *In-yer-face theater: British Drama today*, Londres, Faber, 2001.

⁴⁷⁸ Elisabeth Angel-Perez, *op.cit.*, p. 201.

d'apparition par cette absence même. En ce sens, *Le Traitement* anticipe la radicalité formelle d'*Atteintes à sa vie*, et cette radicalité est précisément issue de ce que la centralité de la figure victimaire fait subir à l'économie dramatique : béances, crevasses narratives, « être-là » qui bâillonne le dialogue – à l'instar d'Anne, qui se décrit la bouche barrée par un morceau de scotch lors des violences qu'elle a subi. La pièce, elle-même, semble être pieds et poings liées sur une chaise électrique, prise à son propre spectacle : c'est à ce point de rupture que Crimp l'emmène.

L'intrigue du *Traitement* pourrait se résumer ainsi. Anne, jeune femme récemment séparée de son mari Simon, rencontre deux producteurs de téléfilms new-yorkais, Jennifer et Andrew, qui lui proposent de lui raconter son « histoire » (les violences physiques que son mari lui a fait subir) et de la leur vendre, projetant d'en faire une série télévisée. Très vite il apparaît que plus que son histoire, ou dans le même mouvement, c'est sa propre personne qu'Anne sera appelée à vendre : elle en tant que personne, corps et conscience ayant un vécu propre, une expérience « unique » – et authentiquement « vraie » puisque marquée par de la blessure, de la souffrance et une violence subie. Anne finira par consentir à cette injonction, prenant conscience qu'au-delà de la gloire et de l'argent qu'elle peut lui procurer, il y aura là le moyen paradoxal d'affirmer enfin son identité, et de chercher le salut. Anne est donc une victime, du point de vue religieux (elle reprend la figure christique) et juridique, car elle vient exiger réparation. Jamais évoquée directement, l'instance judiciaire est déplacée, dans l'univers new-yorkais décrit par Crimp, vers la sphère de la publicité, des fictions standardisées télévisuelles, nouvelle instance de justice sociale et d'indemnisation par la société des violences qu'elle génère.

La pièce s'ouvre dans le bureau des producteurs, sur le récit qu'Anne fait des violences dont elle a été victime. La scène montre son récit sans cesse interrompu par le regard avide des producteurs dirigé vers cette histoire vraie, la mise en scène à laquelle elle pourra donner lieu, et le fait d'avoir entre les mains la personne à qui l'histoire est vraiment arrivée, ce qui excite les deux *yuppies* de Manhattan par-dessus tout. De ce récit, il nous parvient des bribes, des séquences, des impressions. Ombre portée de la « victime » telle qu'elle est définie au sein d'un dispositif de comparution judiciaire, dans un écho avec les témoignages à la barre du procès, la femme, prise dans cet autre dispositif de parole, produit ici aussi le récit de l'acte qui l'a rendue victime. Mais dans ce cadre, il n'est qu'une suite d'images-chocs, de plans, de scènes *bankable* ; le récit et l'expérience individuelle sont d'ores et déjà devenus une marchandise.

JENNIFER : Donc, laissez-moi voir si j'ai bien tout saisi. Il vous a fait taire et maintenant – quoi ? Il raconte ? Est-ce qu'il raconte ? Il raconte, si j'ai bien saisi, il raconte l'histoire de ces femmes qu'il – ici, dans ce parking – qu'il a, quoi, violées ?

ANNE : Pardon ?

JENNIFER : Violées ? Des femmes je veux dire ? Sous les lumières, etc., etc. – les jeunes arbres, etc. etc. – les lignes blanches.

ANNE : Non. Pardon. Il n'a violé personne.

JENNIFER : Mmmmm. Personne ? Il s'est contenté de vous traiter de salope. De vous scotcher la bouche. De vous menacer avec ce couteau, que, comme vous dites, vous sentez.

ANNE : Il n'a violé personne. Ça n'est pas de ça qu'il parle.

JENNIFER : D'accord. Mais vous – serait-il juste de dire que vous êtes néanmoins terrorisée. Vos yeux. *A Andrew*. J'imagine assez bien ses yeux fermés de terreur.

ANNE : Mes yeux sont *ouverts* de terreur.

JENNIFER : Ouverts de terreur c'est bien. Ses yeux – oui – sont ouverts, grands ouverts, fixes.

ANNE : Terreur absolue. Oui.⁴⁷⁹

Comme on le lit dans cet extrait, et comme ce sera le cas tout au long de ces deux pièces, le fantasme autour du « réel », érigé comme horizon commercial ultime, objet d'une quête indissociablement financière et existentielle, traverse tous les personnages, à l'exception d'Anne au début, et de son ex-mari Simon, issus d'une classe sociale plus basse. La victime représente la quintessence de ce réel – dont la représentation s'éloigne à mesure qu'elle cherche à la rattraper. Le petit monde de l'audiovisuel et de la publicité new-yorkais se noie dans ce fantasme, alors que les personnages plus pauvres, « exclus » (comme on l'aurait dit à l'époque), à qui il advient la violence physique et matérielle, évoluent dans un contact plus franc avec le monde, encore préservé. Cette pression du « réel » vient faire dévier les rapports humains, et rend en premier lieu asymétriques les relations de désir, d'amour, de séduction. Ainsi « l'excitation » ambivalente d'Andrew face à Anne, à la scène 3, qui se déroule dans un restaurant japonais (typique des habitudes urbaines de ces personnages, alors qu'Anne mange des sushis pour la première fois) pendant que Jennifer est aux toilettes :

ANDREW : Je vais vous dire ce qui nous excite, Anne. C'est que vous faites partie de l'ici et maintenant. Vous êtes *dans* l'instant présent et *de* l'instant présent. Vous êtes *réelle*. Parce que, que *font* les gens là, dehors, les autres ? Là, dehors, ils écoutent du Schubert sur d'authentiques pianos. Ils chantent du Bach au diapason 415. Ils se glissent dans des costumes étriqués, Anne, et débitent des mots tirés de vieux livres. Ils voyagent dans des trains à vapeur bien astiqués et regardent par les fenêtres, les yeux pleins de larmes, un paysage vers lequel un jour ils ne manqueront pas de revenir – plus vieux, plus sages, illuminés, immaculés.

Il adresse un sourire à Anne et lui verse à boire.

Voilà des gens, Anne, qui sont allergiques à l'époque à laquelle nous vivons. Ils ne peuvent pas manger de la nourriture, ils ne peuvent pas toucher le corps d'un autre. Ils ne peuvent pas respirer l'air. Il faut qu'ils passent leur vie derrière un écran sous peine d'avoir une crise d'asthme.

⁴⁷⁹ Martin Crimp, *Le Traitement*, op.cit., p. 16.

Anne sirote le vin.

Voilà des gens qui ont baissé les bras. Ils disent « nous n'avons pas les mots pour décrire cet état des choses, cet état du monde ». Ils disent « les mots nous lâchent. » Mais les mots ne peuvent pas nous lâcher, Anne, il n'y a que *nous* qui pouvons lâcher.

Anne sirote le vin. Une serveuse entre avec des plats. Andrew baisse la voix.

Je vous aime, Anne.

(...)

ANNE : Je ne veux pas qu'on m'aime. Ce n'est pas pour cela que je suis venue.

Elle prend une cigarette. Andrew lui donne du feu.

ANDREW : Vous êtes venue à nous avec votre histoire.

ANNE : Exactement. Oui.

ANDREW : Vous êtes venue à nous avec votre histoire, mais une fois que vous venez à nous avec votre histoire, votre histoire est aussi la nôtre. Parce que personne n'a une histoire rien qu'à lui. J'espère que vous êtes bien consciente de cela – Anne.⁴⁸⁰

A la scène 5 du même acte, remontés dans leur bureau, Andrew et Jennifer discutant d'Anne :

JENNIFER : Je trouve qu'elle n'a pas d'humour.

ANDREW : Anne ? Pas d'humour ?

JENNIFER : Qu'a-t-elle répondu quand tu lui as dit que tu l'aimais ?

ANDREW : Qu'elle ne voulait pas qu'on l'aime.

JENNIFER : D'accord. Mais elle t'a cru ?

ANDREW : Oh oui.

JENNIFER : Tu l'as regardée dans les yeux.

ANDREW : Oui.

JENNIFER : Tu lui as dit « Je vous aime, Anne ».

ANDREW : Oui.

JENNIFER : Et elle t'a cru.

ANDREW : Oui.

Tous deux rient doucement. Nicky entre avec un verre d'eau et reste dans la pièce.

JENNIFER : ça pourrait être utile.

ANDREW : Je pense que ça *sera* utile. Qu'elle sente, comme c'est le cas maintenant, qu'il y a un engagement qui nous lie à elle émotionnellement – / *personnellement*.

JENNIFER : Mais que ressens-tu vraiment ?

ANDREW : Pardon ?

JENNIFER : Que ressens-tu vraiment pour Anne ?

ANDREW : Ce que je *ressens* / vraiment ?

JENNIFER : Tu l'as regardée dans les yeux.

ANDREW : Oui.

JENNIFER : Tu as dit : « Je vous aime, Anne ».

ANDREW : Oui.

JENNIFER : Et elle t'a cru.

ANDREW : Tu es *jalouse* ?⁴⁸¹

⁴⁸⁰ *Ibid*, p. 28.

⁴⁸¹ *Ibid*, p. 40-41.

L'insistance de Crimp sur la question du vrai, de l'authenticité, le conduira à écrire l'intrusion très concrète du réel dans son intrigue, par le biais – là encore – d'une violence sexuelle. L'effet miroir est totalisé : tout se renverse, dans le cercle vicieux de la victimisation, qui devient le moteur même de la dramaturgie. Ainsi, Andrew fait brutalement l'amour à Anne qui ne s'y attend pas et n'y consent pas totalement. Par jalousie, Jennifer vient redoubler l'humiliation en lui donnant des coups.

ANDREW : Pourquoi est-elle par terre ?

JENNIFER, *hausse les épaules* : Peut-être que toi tu es capable de communiquer avec elle.

Jennifer sort. Andrew reste à quelques pas d'Anne qui pleure et se lamente sans plus aucune retenue sur un ton de mélodie funèbre. Il allume une cigarette.

ANDREW : J'ai quarante-quatre ans, Anne, mais je m'assieds à mon bureau et j'écris ton nom sur des petits bouts de papier. A-n-n-e. Anne. Puis je barre tellement je suis gêné. Quand je t'ai dit que je t'aimais j'ai pensé « d'accord, ça pourra toujours être utile, je pourrai contrôler certaines choses », mais maintenant je me rends compte que je pensais ce que je disais. Les mots, juste les mots ont fait naître l'émotion, et regarde-moi – je ne contrôle rien du tout. Est-ce parce que tu es réelle ? On ne rencontre pas souvent des gens réels ici. Nous-mêmes, nous n'avons ni souvenirs, ni histoires. Aucun enchantement, Anne. Nous sommes les désenchantés. Au début, on était réels mais le réel s'est carbonisé en nous.⁴⁸²

Par des effets de style (« *Anne qui pleure et se lamente sans plus aucune retenue sur un ton de mélodie funèbre* »), Crimp fait coexister une distance ironique face à la posture victimaire, même si la compassion que l'on pourrait éprouver pour le personnage d'Anne n'est pas absente. L'actrice, aux prises avec cette didascalie, a la possibilité de déployer plusieurs types de jeu. Elle peut *faire jouer* la figure et la posture de la victime, plutôt que *jouer* la victime. Des images scéniques jaillissent, se construisent à même le texte, sans verrouiller et forcer l'interprétation. « La victime » affleure, est proposée au *jeu*. En cela, il est possible de traiter les problématiques politiques qui lui sont attachées, tout en se détachant de l'affect de la plainte et de la fatalité. Les clés sont remises aux acteurs, et aux spectateurs.

Lacan, en 1974, définit le Réel comme « l'envers du symbolique », et plus loin, comme « l'impossible »⁴⁸³. Chez Crimp, le réel comme jeu de piste, comme horizon fantasmatique, façonne la pièce. Les personnages sont pris aux pièges de leur propre jeu avec leur fantasme de réel, enfermés dans la virtualité et du mensonge, comme si l'addiction au profit créée par le néo-libéralisme, qu'on peut mettre sur le même plan que l'addiction aux « écrans » de

⁴⁸² *Ibid*, p. 49.

⁴⁸³ « *Je dis toujours la vérité... pas toute, parce que toute la dire, on y arrive pas. La dire toute, c'est impossible, matériellement : ce sont les mots qui y manquent. C'est même par cet impossible que la vérité touche au réel. Le réel, c'est l'impossible...* » (Lacan, « Télévision », séminaire du 9 mars 1974, consulté en ligne le 24/09/2019, à l'adresse <http://staferla.free.fr/Lacan/Television.pdf>).

télévision, avait fini par construire des relations déréalisantes, où les humains se font écran à eux-mêmes et aux autres. On comprend de là pourquoi la métaphore des yeux, et des yeux crevés, devient si cruciale, chez Crimp comme chez Kane. Si Anne apparaît effectivement comme la seule personne bien *réelle* dans un monde où la domination passe par une distance vis-à-vis de ce même « réel » pour mieux le contrôler, c'est que le premier gage d'authenticité est sa non-connaissance et sa naïveté vis-à-vis de ce monde bourgeois et « corrompu », proche des anti-héros et des anges déchus de la finance effrénée qui peuplent la littérature américaine de ces mêmes années, tel le Patrick Bateman de Bret Easton Ellis⁴⁸⁴. C'est de cette avidité, de cette cruauté face à des victimes « innocentes » qu'il est ici question, les figures d'innocence remettant en question les illusions des personnages.

Incarnation mystique et image figurale de « la » victime parfaite, du « petit Gustave », immédiatement réifiée en tant que telle par la logique capitaliste habitant les comportements des personnages d'Andrew et Jennifer, Anne est prise entre sa propre individualité et l'image d'elle-même à laquelle on lui demande de laisser un *libre accès* pour qu'elle-même puisse entrer dans l'univers bourgeois, riche et dominant. Mais la pièce crée du paradoxe, de l'indécidable. Car c'est précisément dans cette opportunité de se produire en tant que femme-victime, de performer sa propre expérience pour l'inscrire dans une posture victimaire et sacrificielle, qu'une forme d'affirmation de soi s'offre à Anne. Seule issue accessible et désirable pour celles et ceux qui constituent le peloton du capitalisme victorieux et aspirent à rejoindre ses grands vainqueurs : une forme de *devenir-majoritaire*, celui d'une génération qui, suite au « No Future » punk des années 1980, dira plutôt : « *If you can't fuck the system, fuck with it* »⁴⁸⁵. La « lutte pour la reconnaissance », théorisée par le philosophe politique Axel Honneth dans les mêmes années⁴⁸⁶, prend progressivement le pas sur la lutte pour la justice et les causes des victimes sont elles-mêmes écrasées par l'unique option réparatrice et restaurative qui se présente à elles. Anne elle-même, comprenant le *jeu* qui lui est proposé, semble récupérer son libre-arbitre face son ancien mari (devenu son fonds de commerce) en acceptant le contrat faustien. « *Je veux me laisser corrompre* » soutient-elle face à son mari qu'elle revoit secrètement dans Central Park, non loin d'une de ces représentations de théâtre en plein air affectionnée par les hipsters de Manhattan où l'on joue du Shakespeare :

⁴⁸⁴ Voir Brett Easton Ellis, *American Psycho* (1991), traduction de François Defossé, Paris, 10/18 Poche, rééd. 2005.

⁴⁸⁵ « Si tu ne peux pas baiser le système, baise avec lui ».

⁴⁸⁶ Voir Axel Honneth, *La Lutte pour la reconnaissance*, traduction de Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 1992.

ANNE : Je ne vais pas revenir, Simon. Je ne vais jamais revenir. J'ai ma chambre à moi. De l'argent. Des gens qui s'intéressent (parce qu'ils s'intéressent) à moi.

SIMON : Qui s'intéressent à te corrompre...

ANNE : Eh bien peut-être que je veux me laisser corrompre. Peut-être que j'ai *besoin* de me laisser corrompre. J'ai passé ma vie avec toi, derrière une porte blindée.

SIMON : ... des gens qui te mettent de la nourriture dans la bouche, qui te donnent de l'argent pour que tu leur dises ce qui t'est arrivé quand tu étais *petite*...

ANNE : Pas seulement quand j'étais petite, Simon. Ils veulent que je leur parle de nous. Ils veulent que je leur parle de toi. *Rire faible*.

Au loin, rumeur d'applaudissements et cris de « Bravo » provenant de la représentation d'Othello dans le parc.

Touche moi et j'hurle.

Elle tient tête à Simon tout en lui souriant légèrement.

La rumeur des applaudissements se fait plus forte, portée par le vent⁴⁸⁷.

La clairvoyance d'Anne pousse le cynisme à l'extrême, renversant les théories féministes – en plein renouvellement dans les mêmes années – vers leurs débats internes : ici, l'individu Anne comprend que c'est la norme victimaire qui sauvera son existence. A l'acte suivant, elle est décrite comme transformée par la chirurgie médiatique : une « *coupe de cheveux à la mode* », une « *robe d'une grande simplicité mais très chère* », des « *lunettes noires qui cachent des yeux cernés par le manque de sommeil* ». ⁴⁸⁸ La discussion avec les producteurs est l'occasion d'une évocation franche et directe du potentiel statut de victime d'Anne, un conflit dérisoire entre une représentante d'une certaine éthique féministe (le personnage de Nicky) et les autres :

ANNE : Il avait fait ses études pendant un temps... Puis il a perdu ses illusions.

JOHN à Jennifer : La perte des illusions. C'est bien. Je peux faire quelque chose de ça.

NICKY. Dites-moi une chose. Vous vous battez ?

ANNE. Je vous demande pardon ?

JENNIFER. (La perte des illusions. D'accord.)

NICKY. Vous vous battez ?

ANNE. *Intérieurement*, je me bats, mais –

NICKY. Mais pas physiquement. Pourquoi ça ?

ANNE. Quel intérêt ? Il est bien plus fort que moi et au moins comme ça je sais que je ne serai pas blessée.

NICKY. Parce que je pense qu'il faut qu'il y ait une lutte. Est-ce qu'on est en train de dire qu'elle reste assise là et qu'elle laisse ce type faire. Je trouve ça invraisemblable. Et en plus je m'élève avec véhémence contre cette idée de la femme comme victime, de la femme comme viande morte.

ANNE. Je ne suis pas une victime. Viande morte ? De quoi / *parle-t-elle* ?

NICKY, à John. Je pense que ce genre de passivité est / totalement dégradant.

JOHN. Je suis d'accord. C'est / inacceptable.

ANNE. Je ne suis pas une victime. Allez-vous faire foutre.

⁴⁸⁷ Martin Crimp, *Le Traitement*, op.cit., p. 67.

⁴⁸⁸ *Ibid*, p. 70.

NICKY. « Pas une victime ». *C'est cool. (Bien sûr / qu'elle est une victime.)*⁴⁸⁹

La victimisation passe d'abord par le silence : le drame du personnage d'Anne est qu'on ne fait que lui couper la parole et parler à sa place. Les images sont plaquées, elle devient une « idée », un symbole. Même un discours comme celui tenu par Nicky devient une façon cynique d'écraser Anne en tant que subjectivité, et de la penser uniquement comme personnage, fiction, icône, à saisir dans des enjeux de vraisemblance et de cohérence scénaristique.

Chez Crimp, cependant, personne n'y coupe, et les autres personnages aussi sont désinvestis de leur propre subjectivité : chacun remplit un rôle, une fonction dans le jeu social du marché. Le discours « féministe » tenu par Nicky est lui-même mis à distance par celle qui le prononce. Le Je ne peut s'écrire qu'en italiques et les expressions ne sont plus que des signifiants lexicalisés qui flottent dans « l'air du temps ». On se partage la chair victimaire en présence de l'animal, ce qui fait encore une fois penser aux scènes de banquets décrites par Freud, où il était essentiel que les participants d'un même groupe social, après avoir mis à mort collectivement l'animal sacrifié, se partagent ensemble la charogne de la victime⁴⁹⁰. Seule différence : dans la fiction crimpienne, l'animal participe lui-même à sa propre dévoration, se consommant lui-même en tant que victime, engloutit sa propre image.

JENNIFER : Nicky, tu ne peux pas / calmer le jeu ?

NICKY : *Je* dis qu'elle se bat. *Je* dis qu'elle résiste. Je dis comment peut-elle *tolérer* ce traitement de la part d'un homme.

JOHN : Donc ça devient violent.

NICKY : *Bien sûr* que ça devient violent.

ANNE : Elle ne sait rien de ceci. Quelqu'un ne peut-il pas / expliquer –

NICKY : Vous voyez. *Elle montre Anne*. Ce n'est pas l'idée que je me fais d'Anne.

JOHN : C'est très *intéressant*, ça.

ANNE : Ecoutez-moi, c'est mon histoire, j'ai *vécu* ceci.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 72.

⁴⁹⁰ « La forme la plus ancienne du sacrifice, antérieure à l'usage du feu et à la connaissance de l'agriculture, était le sacrifice animal dont le dieu et ses adorateurs consommaient en commun la chair et le sang. Il était essentiel que chaque participant obtînt sa part du repas. Un tel sacrifice était une cérémonie officielle, la fête de tout un clan. D'une façon générale la religion était une affaire publique, le devoir religieux une partie de l'obligation sociale. Le sacrifice et la fête coïncident chez tous les peuples, chaque sacrifice entraîne une fête et aucune fête ne peut être célébrée sans sacrifice. ». Et aussi : « Un jour, les frères qui avaient été chassés se coalisèrent, tuèrent et mangèrent le père, mettant ainsi fin à la horde paternelle. [...] Le père originaire tyrannique avait certainement été le modèle envié et redouté de chacun des membres de la troupe des frères. Dès lors, dans l'acte de le manger, ils parvenaient à réaliser l'identification avec lui, s'approprièrent chacun une partie de sa force. Le repas totémique, peut-être la première fête de l'humanité, serait la répétition et la commémoration de ce geste criminel mémorable qui a été au commencement de tant de choses, organisations sociales, restrictions morales et religion. », Sigmund Freud, *Totem et Tabou. Quelques concordances entre la vie psychique des sauvages et celle des névrosés*, op.cit, p. 280.

NICKY : Ce n'est pas l'idée que je me fais d'Anne : passive ? humiliée ? victime ? – elle l'a « vécu ». N'avons-nous pas vécu nous aussi ?
 JENNIFER : Nicky, vous n'avez pas le / droit de –
 JOHN : S'il te plaît. Laisse-la parler.
 NICKY : Vous l'avez « vécu ». D'accord. Mais qu'est-ce que ça veut dire ? Et si ce que vous avez vécu est en fait banal ? Devons-nous accepter cela ? Non. Nous avons le devoir de ne pas accepter cela, Anne, un devoir envers nous, un devoir / envers *vous*⁴⁹¹.

La pièce fonctionne alors par échos, comme des rouages d'un engrenage se superposant à mesure que tourne le mécanisme qui augmente en intensité au fur et à mesure qu'il tourne. Ainsi, Simon retrouvant Anne dans une station de métro :

SIMON *Visage impassible, comme s'il lisait son texte, en fait il la regarde fixement* « Je ne vais pas revenir j'ai ma chambre à moi de l'argent des gens qui s'intéressent parce qu'ils s'intéressent à moi peut-être que je veux me laisser corrompre peut-être que j'ai besoin de me laisser corrompre j'ai passé ma vie avec toi derrière une porte blindée ». Mais te voilà. Ça fait longtemps que tu attends ?
 ANNE : Je viens de descendre du métro. Non.
 SIMON : La ligne F.
 ANNE : ça ne veut pas dire que je suis revenue. Tu aimes ma robe ?
 SIMON : Pourquoi ?
 Le chauffeur de taxi aveugle apparaît et passe le long du quai jusqu'à la sortie. Il a une canne blanche à la main. Il ne fait pas attention à Anne.
 ANNE : Excusez-moi, puis-je vous aider ? On se connaît, non ? Puis-je vous aider ? Excusez-moi ! Il est parti.
 SIMON : Tu connais ce type ?
 ANNE : Il conduit un taxi. Oui.
 ANNE : Qu'est-ce que tu penses ? (*De la robe*). Elle tourne sur elle-même pour mieux lui montrer. Penses-tu que je sois une victime ?
 SIMON : De quoi ?
 ANNE hausse les épaules : De toi ?
 SIMON : ça m'a coûté un jeton de venir ici, Anne. J'ai pris ma demi-journée. Qu'est-ce que tu *veux* ?
 ANNE : Je veux que tu blesses quelqu'un⁴⁹².

Le retour de l'acte de blessure est évocateur. Il transite à nouveau par l'énucléation, mutilation extrême, qui s'inscrit dans tout le réseau signifiant du regard, de la capacité à voir, de ce qui se construit dans le regard sur l'altérité et sur tout ce qui fait écran dans la vision de l'autre. Anne et Simon, ensemble, finiront par aller crever les yeux de Clifford Webb le scénariste, le fabricant d'histoires. Dans une accélération temporelle, à l'acte IV, l'équipe des producteurs célèbre la victoire d'une récompense pour leur film où Nicky, la secrétaire, récupère le rôle de Anne. Andrew manque à l'appel et est parti rejoindre Anne dans une

⁴⁹¹ Martin Crimp, *Le Traitement*, *op.cit.*, p. 73.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 92.

chambre où cette dernière occupe une chaise vide, toujours avec son scotch adhésif sur la bouche, dans l'exacte position de torture dans laquelle elle est décrite depuis le début de son histoire. Jennife, rendue folle par l'absence d'Andrew, arrive sur les lieux et tue Anne d'un coup de revolver.

La pièce se finit sur une scène où Clifford Webb, devenu une célébrité en tant que scénariste aveugle, discute à l'arrière d'un taxi avec un chauffeur qui veut absolument « voir son visage » : « *Que voulez-vous dire par « voir mon visage » ? Pourquoi ne pouvez-vous pas « voir mon visage » ?* » demande Clifford au chauffeur. Les questions restent sans réponse (« *Que voulez-vous dire par « voir mon visage » ? Où est-on ? Où va-t-on ?* ») et la pièce se clôt sur cette didascalie : « *Musique forte. Les lumières s'estompent. La musique continue comme ils s'enfoncent dans l'obscurité* ».

Relisant toute la pièce à l'aune d'*Atteintes à sa vie*, Élisabeth Angel-Perez renvoie ce processus à une disparition de la personne physique qui laisse place à une voix, et qui préfigure en ce sens la dramaturgie qui suivra :

Anne, coupable d'avoir trop parlé, trop « raconté » dans le premier acte, se voit à la fin de la pièce réduite, comme Ophélie qui se fait la présence ventriloque de son père puis de son frère avant de disparaître physiquement, à ne plus pouvoir parler une langue qui serait sienne mais à simplement vocaliser la langue de son mari : cette mort préfigure sa disparition physique⁴⁹³.

Ce que nous pouvons ajouter ici, c'est que la pièce montre effectivement la dislocation d'Anne, non pas tant comme personne humaine, mais d'abord comme personnage de théâtre, doté de parole, d'individualité, de libre-arbitre, à mesure qu'elle accepte les règles de la corruption par la dictature du devenir-victime. Son corps, dans la fin du *Traitement*, ne s'absentéise pas, ne se réifie pas : au contraire, il se densifie, il se présentifie – Anne modifie sa propre apparence physique, Anne agit, avec Simon, par le crime. Plutôt que d'Ophélie, l'ombre shakespearienne qui traverse le texte pourrait bien être celle de Lady Macbeth. Mais ce n'est, de fait, qu'une ombre ; le pouvoir d'action du personnage d'Anne est un leurre, elle ne fait qu'obéir à un système de corruption morale du système politique et économique qui s'est emparé d'elle, et qui passe d'abord par la transformation en Victime. Une mue qui est proche

⁴⁹³ Élisabeth Angel-Perez, « Martin Crimp et la spectropoétique de la scène », in *Voyages au bout du possible*, op.cit., p. 201.

d'une dévoration consentie, un sacrifice qui porte en lui-même l'horizon de la disparition et de l'effacement du sujet.

En France, le texte est créé par Nathalie Richard à Paris, lors du Festival d'Automne 2002, au Théâtre de Chaillot. Sa dimension « cannibale » est repéré par les metteurs en scène : ainsi Nathalie Richard note, à propos de la langue de Crimp : « *Dans cette jungle mercenaire et menaçante, tout s'achète : non seulement les œuvres, mais aussi leurs auteurs. La langue dynamique, aliénante, devient alors un objet de convoitise et chacun, dans un élan cannibale, vise à se mettre en bouche les mots de l'autre* »⁴⁹⁴. La critique de l'époque reprend exactement les mêmes termes que ceux qui sont dénoncés par Crimp : « *Pièce prenant comme thème la dépersonnalisation, elle met en scène un couple d'agents artistiques qui invitent des marginaux, des désespérés, à raconter leur existence. Ils achètent ces tranches de vie.* » écrit la critique du *Figaro*, Marion Thiébaud, le 5 novembre 2002⁴⁹⁵. Elisabeth Angel-Perez, dans le dossier du spectacle monté par Nathalie Richard, fait jouer la consonance anglaise du lexique du souvenir, « memory » / « remember », analysant ensemble *Le Traitement* et *Atteintes à sa vie* :

Pièces-mémoires, pièces-enquêtes, ces deux textes réécrivent la « memory play » rendue célèbre par Harold Pinter. Il ne s'agit pas seulement de remémorer Anne, mais, comme dans le cas du spectre d'Hamlet (« remember me ») de « remembrer » Anne, et par delà le personnage, le corps atomisé et fracturé du texte. L'œuvre se tisse donc pas à pas, luttant contre l'amnésie, gardant en mémoire chaque vocable, chaque syntagme qui la constitue depuis son origine⁴⁹⁶. [...] Dans les dramaturgies britanniques contemporaines, le cannibalisme est sans doute la métaphore la mieux partagée pour désigner les relations humaines. D'*Au petit matin* d'Edward Bond jusqu'à *Anéantis* de Sarah Kane en passant par *The last supper*, d'Howard Barker. Objet de contemplation, puis de consommation animale, Anne est soumise aux assauts de ses interlocuteurs, qui ne se contentent pas de la posséder physiquement...⁴⁹⁷

Comme l'exposaient les œuvres d'art primées de l'époque, qui multiplient les mutilations et les démembrements, il s'agit bien de mettre à mal l'organicité du corps, celui des personnages comme celui de la pièce de théâtre : la modernité ne peut se reconnaître que dans un corps disloqué, tranché, fragmenté – dans sa condition de victime.

⁴⁹⁴ Dossier de presse du *Traitement*, Festival d'Automne 2002 / Théâtre National de Chaillot / Fonds d'archive BNF.

⁴⁹⁵ Extrait du fonds de documentation BNF.

⁴⁹⁶ Elisabeth Angel-Perez, extrait du dossier de presse, art.cit.

⁴⁹⁷ *Ibid.*

Conclusion du chapitre V

En prolongement de cette étude, l'analyse comparée du *Traitement* avec *Atteintes à sa vie* pourrait montrer comment Crimp amplifie au fil du temps le filon dramaturgique qu'il a commencé à creuser, au sens minier du terme, avec *Le Traitement*. Les deux pièces mettent exemplairement en miroir le triomphe de la figure victimaire avec la dissolution des relations affectives et amoureuses, la décomposition des subjectivités et des espaces de liberté et d'imagination⁴⁹⁸. D'une façon similaire, comme le suggère là aussi Élisabeth Angel-Perez, on pourrait mettre en rapport les deux dernières pièces de Sarah Kane avec la déflagration initiale d'*Anéantis*. Il nous a précisément semblé intéressant de nous pencher sur ces deux pièces qui accompagnent le début de ces années 1990, pour comprendre en quoi ces deux auteurs ont eu besoin de recourir encore aux catégories traditionnelles de l'écriture et de la mise en récit pour finir par les dynamiter. Dans les deux cas, il nous semble que l'apparition finale et paroxystique de figures victimaires préfigurent cette atomisation de la logique dramatique. La victime *est* spectacle : il est alors uniquement question de tension, de lutte, d'annulation de l'un par l'autre et de processus de disparition, d'anéantissement. Dans *Le Traitement*, Crimp explore par les moyens du récit la mise à mort d'une personne vivante, donnant lieu à une forme de dévoration symbolique et collective de sa propre chair, il prend soin de ne pas atomiser entièrement la notion de personnage théâtral. L'architecture de la pièce construit à la fois l'autel et le mausolée du personnage d'Anne, ce qui est d'autant plus frappant quand on lie au *Traitement* à *Atteintes à sa vie*, qui prend comme point de départ la disparition physique de la personne d'Anne, la perte de son épaisseur psychologique et matérielle, et sa constitution en tant qu'objet, chose, divinité, point de fuite des désirs et des pulsions de ceux qui l'entourent. Dans *Anéantis*, Sarah Kane explore par les moyens de l'éclatement des structures dramatiques la possibilité que le théâtre rende compte de l'éclatement vécu par les habitants du monde occidental contemporain. Comme nous l'avons vu, la pièce est hantée par la vision du visage en larmes d'une survivante des massacres de Bosnie apparue sur l'écran de télévision alors que Sarah Kane commençait à écrire une pièce sur la violence « banale » d'une histoire d'amour en Angleterre. La dramaturgie

⁴⁹⁸ Nous renvoyons également sur ce point au mémoire de fin d'études d'Hugo Soubise, soutenu au TNS en juin 2018 sous la direction de Sabine Quiriconi : *L'Altérité dans le théâtre de Martin Crimp : L'Empathie, la Violence, l'Événement*, et notamment aux chapitres explorant la relation de la pièce *Atteintes à sa vie* avec ce qu'Hugo Soubise appelle « l'hyper-présence des victimes » sur la scène anglaise, contemporaine de Crimp.

repose sur l'irruption dans l'intimité d'une chambre de figures dont les images saturent les écrans de télévision, demandant « de l'aide » aux Occidentaux qui font face à son rayonnement cathodique. En poussant à l'extrême cette déflagration, cet effondrement des frontières et des échelles de temps et d'espace originellement suscitée par la télévision, *Anéantis* se pose comme la source d'un geyser qui se redéploiera dans les pièces ultérieures de Kane à travers de multiples images de cadavres, de tortures et de dégradation des relations psychiques et affectives entre humains. Le souvenir des « cadavres yougoslaves en décomposition à notre porte »⁴⁹⁹ prendra forme dans toute l'œuvre de Sarah Kane à travers l'obsession du couple de la victime et de son bourreau, aussi bien à même de raconter la violence des rapports amoureux, intimes, mais aussi sociaux, post-coloniaux.

Le trajet que nous venons d'effectuer entre des œuvres plastiques et performatives et ces œuvres de théâtre fait émerger toute l'ambivalence du positionnement de ces artistes face au statut de la figure victimaire et son triomphe. Nathalie Richard défendait le fait que c'est précisément parce que Martin Crimp propose de faire tourner les rôles de la victime et du bourreau, sans les fixer ni les attribuer, qu'il raconte quelque chose du monde contemporain :

Le Monde : Quel est pour vous le thème majeur de la pièce ?

Nathalie Richard : On pourrait le définir ainsi : comment, dans notre société, la spontanéité et l'originalité n'ont pas leur place, comment un discours libre, totalement singulier, est toujours ramené à quelque chose de convenu. Ce qui évoque plein de choses, y compris Loft Story. Face à cela, le théâtre de Crimp est un perpétuel terrain mouvant, où l'on n'arrive jamais à définir un personnage complètement, ce que je trouve passionnant, et qui fait que Crimp réussit si bien à décrire le monde dans lequel nous vivons. En même temps, il ne nous dit jamais comment il faut penser, notamment politiquement : d'ailleurs aucun des personnages n'est vraiment victime, ni bourreau⁵⁰⁰.

Cette interchangeabilité des fonctions, cette sensation que n'importe qui peut se faire victime ou bourreau est effectivement très ancrée à cette période. Elle se situe à mi-chemin entre un discours sur la performativité des identités, et une tendance à normaliser l'ethos

⁴⁹⁹ Nous reviendrons sur cette vision télévisée qui a procédé à l'écriture d'*Anéantis*. On peut d'ores et déjà citer ces propos de Sarah Kane, décryptant l'agressive réaction des critiques anglais envers sa pièce comme un refus de considérer sa violence directement issue des conflits réels qui l'ont influencée : « *Alors que le cadavre de la Yougoslavie se décomposait à notre porte, les journaux ont préféré s'indigner, non pas à propos de ce cadavre, mais à propos de l'événement culturel qui attirait l'attention sur lui. Cela ne me surprend pas. Évidemment que les journaux ont envie de nier que ce qui se passait dans les Balkans ont quoi que ce soit à voir avec nous, évidemment qu'ils ne veulent pas que nous prenions conscience de l'étendue du malaise social dont nous souffrons – ils ne l'ont pas plus tôt admis que le sol s'entrouvre et les engloutit* ». (Sarah Kane, citée par Graham Saunders, *Love me or Kill me : Sarah Kane et le théâtre, op.cit.*, p. 54-55).

⁵⁰⁰ Entretien avec Fabienne Darge dans *Le Monde*, jeudi 7 novembre 2002, fonds d'archives BNF.

victimaire que l'on peut critiquer pour des raisons politiques – nous y reviendrons dans notre prochaine partie.

CAHIER ICONOGRAPHIQUE V



FIG. 1, Sarah Kane, *Anéantis*, mise en scène de James Mac Donald, Royal Court, Londres, 1995.

Scène 3 : Ian (Pip Donaghy) et Le Soldat (Dermot Korrigan).



FIG. 2, Idem, Ian et Cate (Kate Ashfield) dans la scène finale



FIG.3 Sarah Kane, *Anéantis*, mise en scène de Christian Benedetti, Théâtre-Studio d'Alfortville, 2017 Spectacle créé en 2001. Ian (Christian Benedetti) et Cate (Hélène Viviès).

« Jusqu'à présent, nous utilisons les mythes pour nous nettoyer. Il suffisait d'aller les voir, cela nous évitait de commettre l'irréparable. Aujourd'hui c'est l'inverse : on commet l'irréparable, puis on va voir cet irréparable au théâtre. C'est un théâtre qui ne peut fonctionner, contrairement à beaucoup de dramaturgies contemporaines, que si on est au plus près de la représentation du réel. Ne plus être dans la métaphore pour parler du réel inverse le propos. [...] Nous sommes dans un pays où tout peut se dire, d'où la difficulté d'être en résistance. L'art et le théâtre ne peuvent exister qu'en résistance à l'ordre établi, et nous sommes dans une période de déficit : d'où les questionnements sur le quoi dire, le comment ? »⁵⁰¹

⁵⁰¹ Entretien avec Christian Benedetti, 2001, dossier de presse du spectacle édité par le Théâtre-Studio d'Alfortville / Fonds d'archive BNF.



FIG. 4, Sarah Kane, *Anéantis*, mise en scène de Thomas Ostermeier, Festival d'Avignon, 2005.

Ülrich Mühe (Ian) et Katharina Schuttler (Cate).



FIG. 5, Idem.



FIG. 6, Idem

« Sarah Kane écrit la pièce en 1995. Aujourd’hui, dix ans et au moins trois conflits plus tard, après le Kosovo, l’Afghanistan et l’Irak, les guerres nous ont atteints par d’innombrables reportages et images. Ces images sont devenues depuis longtemps partie intégrante des guerres et des controverses autour d’elles. Images de charniers, de prisonniers torturés, de photographies esthétisantes des raids nocturnes. Des images officielles, des images révélatrices, des images manipulées – elles servent à légitimer, à critiquer, à choquer. Saturés par ce déluge visuel, nous avons aujourd’hui la possibilité d’approcher *Anéantis* avec un regard qui ne se concentre pas obsessionnellement sur les éléments choquants de la pièce. »⁵⁰²

⁵⁰² Thomas Ostermeier, extrait du programme de salle du spectacle, Festival d’Avignon, 2005.

Conclusion de la deuxième partie

Les œuvres que nous avons étudiées dans cette seconde partie proposent au regard une expérience violente. Il fait face au surgissement des figures victimaires, et est pris dans une tension entre tentation de sidération et de mise à distance, attitude critique ou fascinée. Au spectateur de naviguer entre ces différents états. Ce théâtre fonctionne en miroir avec la vie et son flux d'expériences, et se comprend en analogie avec les secousses du monde, choquantes et traumatiques, parfois aussi exaltantes et sublimes. Comme le veut la figure de style, cette analogie⁵⁰³ repose nécessairement sur une distinction, entre l'espace théâtral et l'espace de la vie sociale. Le premier devient le lieu où explorer en les poussant à leurs limites les fantasmes et les obsessions du second. Les matériaux figuratifs qui structurent les discours et les stratégies socio-politiques en sont extraits comme la pulpe d'un fruit, puis pressés et transformés par l'énergie dramatique et scénique. Au plateau, ils réapparaissent sous des formes hyperboliques, quasi-hallucinées, qui exploitent tout leur potentiel spectaculaire. Il est important de le souligner : face à ce type d'œuvres, que ce soit des écritures scéniques ou des pièces publiées, le lecteur-spectateur est avant tout placé face à des images. Ce régime de représentation ne demande pas d'acquiescer à un discours, ou d'assister à une explication ou à une prise de position sur les sujets pourtant polémiques et souvent très politiques dont il est question : ainsi, le statut de la guerre de Bosnie dans *Anéantis*.

La victime est le noyau esthétique, émotionnel, corporel, sensible de ces nouvelles dramaturgies. Elle s'y constitue comme une figure scénique centrale, émerge avec fulgurance et radicalité. Castellucci, Kane, Crimp, l'utilisent comme un matériau à partir duquel dégager de nouvelles corporalités, déplaçables d'un acteur ou d'un personnage à un autre, tracer les frontières de nouveaux territoires psychiques. Elle est au fondement d'un réseau d'images et de visions et permet de faire circuler des courants émotifs du plateau à la salle dont l'expérience ne peut avoir lieu que dans le temps partagé de la représentation, ce qui crée les conditions d'un environnement moral particulier à la salle de spectacle.

Cette seconde partie s'est construite en plusieurs temps. Le chapitre III a permis de mettre à jour les aspects esthétiques du paradigme victimaire : pratiques (nous avons vu

⁵⁰³ « Analogie : rapport de ressemblance, d'identité partielle entre des réalités différentes soumises à comparaison », Petit Larousse de la langue française 2020.

comment il est investi par les artistes, en-dehors du monde théâtral), théoriques (à travers les analyses d'Hans-Thies Lehmann et d'Olivier Neveux, que nous avons pu confronter). L'étude que nous avons menée a permis de caractériser les liens entre la pratique de la performance et la pratique théâtrale, et la façon dont ils s'approfondissent considérablement au cours de la décennie 1990-2000. La figure victimaire se situe à ce croisement, et c'est à ce niveau, figural, que nous pouvons repenser ces alliages de la scène contemporaine entre les formes dramatiques et les régimes performatifs, entre l'art théâtral et les arts visuels.

Les chapitres IV et V ont voulu étudier des textes et spectacles fondateurs du travail de trois artistes marquant la décennie, Romeo Castellucci, Sarah Kane, et Martin Crimp, à partir de cette approche. Au terme du parcours, on peut établir un dénominateur commun entre ces œuvres très différentes : le travail de la figure victimaire génère une morale du regard qui leur est propre, et qui se manifeste dans l'acte scénique au moment-même où il se fait. C'est à ce niveau que la dimension performative agit : elle crée un choc dans l'œil du spectateur, ou du lecteur, un impact traumatique. La victime fait irruption dans l'œil du spectateur, qui l'identifie – tant elle est omniprésente dans l'environnement visuel de l'époque – mais la reçoit transfigurée par la puissance du spectaculaire. Nous avons vu combien la dramaturgie de Castellucci repose sur l'assimilation de la scène à l'échafaud, ou au bûcher. Chez Kane ou Crimp, certaines séquences se présentent comme une potentielle séance de torture envers les acteurs qui auront à les jouer, les metteurs en scène qui auront à les représenter, les spectateurs qui auront à les voir. Le regard devient un champ de forces soumis à la tension victimisante, traversé par l'affect ; l'arc du visible, du soutenable, du tolérable, s'y déploie avec violence. États de langue, états de corps, dispositifs de monstration scénique conduits jusqu'à leurs limites : chez ces trois artistes, la place centrale de la victime s'associe à un questionnement constant sur les restructurations d'une morale liée au fait de *voir* aussi bien que de *montrer*.

Dans ce contexte, la spécificité de l'image théâtrale, du partage qu'elle opère entre le vrai et le faux, cette irréductibilité à être considérée comme un objet commercialisable, clairement identifiable et assignable, devient cruciale. D'où certaines réactions des artistes eux-mêmes face à la réception de leurs œuvres. C'est Sarah Kane s'écriant à l'idée que certains metteurs en scène pourraient représenter littéralement le personnage de Ian dévorant un bébé dans *Anéantis* : « *Il n'est clairement pas en train de manger le bébé, c'est absolument évident, putain ! C'est une image théâtrale. Il ne le fait pas. Pas du tout !* »⁵⁰⁴. Ou Romeo Castellucci,

⁵⁰⁴ « *He is clearly not eating the baby. It's absolutely fucking obvious. This is a theatrical image. He's not doing*

répondant une journaliste qui le questionne sur les scandales provoqués par la « violence » de certains de ses spectacles : « *La seule chose dont je suis sûr, c'est qu'au théâtre, on n'a pas le droit de montrer la réalité. La vraie violence, le vrai sang. Au théâtre, l'interdit, c'est la réalité. Tout doit être faux.* »⁵⁰⁵

Nous avons ainsi trois exemples de ce que le théâtre des années 1990 fait à « l'ordre moral », dont le rappeur Kool Shen dénonçait le « retour en force » au micro d'NTM en 1998⁵⁰⁶. Les défis que ces pièces lancent à la représentation se placent à la hauteur du paroxysme fétichiste qui entoure la victime, être humain muté en une image perpétuellement cherchée par les caméras, manipulée par les monteurs, exposée sur les affichages publics télévisuels. Ce qui est en jeu, c'est la singularité de l'image dès lors qu'elle s'incarne sur la scène du théâtre, et les partages alternatifs des émotions et des morales que la scène peut faire exister.

it at all. », Cité par Elisabeth Angel-Perez, « Blasted et le théâtre post-tragique », art.cit., citant elle-même Helen Iball, *Sarah Kane's Blasted*, London, Continuum, 2008, p. 3. Dans un autre entretien, Sarah Kane ajoute que « le cannibalisme en direct, qui a fait hurler la presse, ne voulait pas montrer aux spectateurs des atrocités réelles, bien sûr, mais la réponse imaginaire que proposait une forme théâtrale étrange face à ces atrocités », Sarah Kane, « La forme et le sens », art..cit.

⁵⁰⁵ Romeo Castellucci, « Au théâtre, l'interdit c'est la réalité », entretien avec Fabienne Pascaud, 06/07/2012, consulté en ligne le 06/10/2019, url : <https://www.telerama.fr/scenes/romeo-castellucci-au-theatre-l-interdit-c-est-la-realite,83898.php>

⁵⁰⁶ « Retour en force de l'ordre moral / J'veux surtout pas t'casser ton moral, mais c'est l'bordel / Quand t'entres pas dans leur panel... », premières phrases de la chanson « On est encore là », contre la censure du CSA, sur l'un des albums de rap français qui marquent la décennie : Suprême NTM (1998).

TROISIÈME PARTIE.
POLITIQUES DU CORPS- VICTIME

Introduction à la troisième partie

Il ne se passe rien, c'est bien connu. Ou il se passe trop de choses auxquelles, c'est bien connu, nous ne pouvons rien. Nous marchons sur des cadavres et continuons à tenter d'agir et de penser comme si nous n'étions pas ces marcheurs piétinant les cadavres de plus d'un demi-siècle de catastrophes, de défaites et d'abdications en tout genre. Aujourd'hui les cadavres peuplent jusqu'à nos propres rues. Cadavres de société libérale avancée-en-état-de-décomposition-avancé. Même pas besoin d'aller chercher en Bosnie l'excuse cadavéreuse de notre lâcheté, de notre incomplétude européenne. Ou en Algérie, celle de notre refoulé colonial au Rwanda. Non. Suffit de sortir de chez soi. Voici les signes qui permettent de reconnaître le cadavre de premier type : pue si l'on s'en approche, en général, la vinasse / en général, est vêtu de façon sommaire et sans goût / tient, en général, une pancarte sur laquelle est écrit en lettres capitales quelque chose qui a trait à / ou ne tient même plus de pancarte / a encore où se loger et tâche à se rendre invisible ou n'a plus à se loger et tâche à se rendre invisible, etc. Nous sommes les cadavres de second type ; nous sommes ceux qui marchons sur ceux-là pour survivre. Nous sommes ceux qui devons nous aveugler pour ne pas voir ceux-là qui, littéralement, nous crèvent les yeux ; qui devons nous aveugler pour survivre, sachant (ou ne voulant pas savoir) qu'il suffit d'un rien pour qu'à notre tour nous tombions et alors, pas de pitié. Nous survivons, nous piétons, nous tournons en rond. Nous sommes la grande masse aveugle-obligée-de-s'aveugler. [...]

S'il n'est pas trop tard – ce dont on aimerait ne pas douter –, on voudrait que ce qui fait de nous des acteurs-citoyens (y compris de nos propres aveuglements), des encore vivants-citoyens (y compris sans vrai lieu d'espérance), serve à la résistance, même partielle, même infime, à la domination du « prêt à délasser pour tous ». Parce qu'il en est, malgré tout, du théâtre comme de l'art qui l'accompagne : il n'existe jamais mieux que contre la mondanité, et tout contre le monde.

Cela n'empêchera sûrement pas les presque cadavres de continuer à proliférer dans nos rues. Cela permettra peut-être juste de les envisager comme êtres, de leur rendre à chacun un visage, un nom, une voix qui parle aussi au théâtre – et non au reality show – sans commisération, sans pathos, ainsi qu'ils désignent le monde (et nous dans le monde), exemplaires, insensés et vaincus, mourant à force de nos yeux morts, annonçant ce qui nous guette si nous renonçons à eux-mêmes, si nous renonçons à nous battre, disant : il ne se passe rien.

Didier-Georges Gabily⁵⁰⁷.

Dans l'extrait placé en exergue ci-dessus, Didier-Georges Gabily évoque la relation entre le théâtre et le monde socio-politique sous le signe d'une inquiétude, celle que les artistes, écrivains, metteurs en scène, interprètes, en viennent à renoncer à *se battre*. Se battre pour que le théâtre reste un lieu où l'on puisse « envisager le presque-cadavre comme être », c'est là que réside la lutte contre les affects dominants de la période : pathos et commisération à l'égard des victimes, qui figent le rapport de force à leur égard. Ce texte, paru en 1994 dans *Libération*, est une tribune en forme d'alerte, enjoignant aux artistes de conserver, dans les œuvres, la

⁵⁰⁷ Didier-Georges Gabily, « Cadavres, si l'on veut », article initialement publié dans *Libération*, juin 1994, in *À tout va*, Arles, Actes-Sud, 2002, p. 46.

possibilité d'un regard alternatif, critique ; la perspective de donner voix et corps à l'autre sans l'enfermer dans la contemplation de la violence qu'il expérimente.

Nous avons observé dans notre seconde partie comment le partage de la souffrance se fait, chez certains artistes des années 1990, un enjeu *esthétique*, déplaçant notamment les structures dramatiques des arts de la scène vers des régimes performatifs. Cette expérience partagée dans le temps de la séance théâtrale, les contrastes qu'elle implique entre le réel de la douleur et sa fabrique performative permettent à cette nouvelle génération de retrouver une forme d'incandescence théâtrale⁵⁰⁸. A la même période, les questions sociales sont approchées sous l'angle de la vulnérabilité et de la souffrance. Le théâtre est mis au défi d'en donner une représentation la plus exacte possible. Aménager un espace d'expression de cette « souffrance » sur le plateau devient, pour une grande partie de cette même génération, une exigence *politique*. Ainsi, le théâtre qui se dit politique est lui aussi entièrement retravaillé par le paradigme victimaire : la figure de la victime l'alimente, l'irrigue, le questionne, devient une façon de reformuler et relancer la relation du théâtre avec le monde politique et social. C'est sur ce point qu'il nous faut à présent nous pencher.

Comme le suggère Olivier Neveux dans son article sur l'état de victime, qui s'appuie sur une analyse de certains « corps » de la scène contemporaine⁵⁰⁹, il nous faut ici garder à l'esprit le fait que le théâtre se structure par du sensible et de la présence, du physique et du vivant. Il est un art de l'incarnation. Dans la décennie 1990-2000, le rapport à la victime comme *corps*, c'est-à-dire comme présence, ou en creux, comme absence, s'intensifie et revêt des significations politiques. C'est à partir de ces corps – manquants, désirés – que les scènes politiques se saisissent d'un rapport au réel, convoquent témoignages et documents, expérimentent une pratique politique du théâtre étroitement liées aux évolutions du paradigme social. Reste à savoir quel type de corps émerge alors dans ces spectacles, et à caractériser la relation qui s'y construit avec la sphère du politique.

A l'instar de la mutation politique et anthropologique qui s'amorce et que nous définirons tout au long des trois chapitres qui vont suivre, le théâtre est mis *face à la victime*.

⁵⁰⁸ On peut ajouter ici que ce mouvement, que nous avons observé à partir des mondes de l'art dans notre chapitre III, est repris i par certains ouvrages de sciences humaines rencontrant un grand succès public : nous pensons aux ouvrages de l'anthropologue David Le Breton, qui fait de la chair blessée et de la douleur le site exclusif par lequel le corps, dans les sociétés contemporaines, peut se mettre en lien avec le Réel qui l'entoure. Voir notamment *La Chair à vif*, Paris, Métailié, 1993), *La Peau et la Trace : sur les blessures de soi* (Paris, Métailié, 2003), *Anthropologie de la douleur* (Paris, Métailié, 2006).

⁵⁰⁹ Voir Olivier Neveux, « L'état de victime. Quelques corps sur la scène contemporaine », art.cit.

Victimes, au niveau social et intérieur à chaque pays, de la montée du chômage, des politiques d'austérité qui créent toujours plus de précarité et de mal-logement. Victimes, sur le plan mondial, de conflits internationaux meurtriers ou de catastrophes sanitaires et écologiques, de la guerre civile en Serbie au génocide des Tutsi au Rwanda, à l'accident de la centrale nucléaire de Tchernobyl en 1986 qui contamine près de trois-quarts du continent européen, jusqu'à l'émergence de l'épidémie du sida en 1988, rapidement mondialisée. Il s'agit alors d'imaginer les dispositifs scéniques et dramaturgiques qui permettraient de mettre en scène les figures victimaires issues de ces événements, dans un contexte économique qui voit venir les premières séries de grandes coupes budgétaires dans les établissements publics⁵¹⁰. La mission de l'artiste du théâtre public subventionné bascule vers une injonction à dire cette faillite du lien social, à déplorer ses ravages sur les destins, intimes et collectifs, des individus. Les registres de la plainte, de la lamentation, de la déploration, deviennent les sous-bassements de différentes propositions théâtrales qui se veulent ainsi participer aux problématiques sociales de leur temps. François Regnault dressait cet état des lieux de la production théâtrale française en 2002 :

On a toujours le sentiment que l'on doit rendre compte des malheurs du monde, et qui plus est sous la forme du reflet. Puisque le monde est mauvais, puisque le monde va mal, il faut que l'on raconte des pièces qui aillent mal et, d'une certaine façon, qui soient mauvaises. Elles témoigneront d'autant mieux de la douleur du monde si elles sont douloureuses. Elles exhiberont la souffrance et donc elles essaieront de s'exhausser à la hauteur de la souffrance... Tout en sachant très bien que celui qui écrit très confortablement dans son coin ne souffre pas du tout de ce dont ont souffert les femmes de Srebrenica, les juifs d'Auschwitz, les Japonais d'Hiroshima. Je citerai la devise que j'ai vue un jour chez Edward Bond, qui me semble absolument témoigner de cette situation et qui est : " *Nous sommes le siècle d'Auschwitz et d'Hiroshima* ". On est ainsi tranquille parce que femmes, juifs et Japonais sont mis dans le même sac : cela permet d'avoir une idée générale, abstraite, universelle des malheurs du monde dont on pense que le théâtre doit rendre compte. Mais, bien sûr, on n'écrit pas ensuite quoi que ce soit de précis sur Hiroshima - Marguerite Duras est la seule à l'avoir fait -, ni non plus sur Auschwitz - certains l'ont fait avec un certain humour comme Tabori et quelques autres. La plupart du temps, on prend un camp en général, dans un pays en général qui raconte en général les malheurs en général d'une population en général soumise en général à un oppresseur en général qui seront toujours innommés [...] C'est ce que j'appellerai la catégorie d'utopie qui me semble être ruineuse pour le théâtre et régner dans l'idéologie dominante. Ce que j'appelle " idéologie dominante ", c'est une idéologie dont on peut très bien se défaire. On peut très bien écrire un autre théâtre que celui-là mais je pense qu'il n'est pas subventionné, qu'il n'est pas entendu qu'il n'a pour lui ni les directeurs du ministère de la Culture, ni la critique théâtrale française qui se reconnaît intégralement, aujourd'hui, dans ce genre d'écriture. Si on ne lui sort pas son camp de concentration amélioré pour les besoins de l'abstraction, si on ne lui sert pas sa misère quotidienne, elle ne se reconnaît

⁵¹⁰ Même si ces coupes seront nettement moins lourdes que pour la génération suivante qui, à partir de 2006-2008, subit d'une façon drastique et inédite les effets de la rigueur budgétaire généralisée, elles s'amorcent au début des années 1990, comme le rappelle Emmanuel Wallon dans son étude parue en 2016, *Le spectacle vivant en chiffres*, Observatoire des politiques culturelles, voir http://www.observatoire-culture.net/rep-revue/rub-article/ido-674/supplement_le_spectacle_vivant_en_chiffres.html, consulté en ligne le 06/06/2020.

simplement pas dans ce théâtre. Il lui faut dolorisme, misérabilisme, bref, ce que Guénoun appelle la prose du monde, laquelle doit être reproduite avec plus ou moins d'écriture.⁵¹¹

Ce constat date de 2002, au terme de plusieurs années où les créations théâtrales européennes, et françaises en particulier, se replient sur cette tonalité déplorative. On peut pour l'instant retenir l'un des premiers effets que dégage François Regnault de la généralisation du paradigme de la victimisation, comme grille de lecture privilégiée des événements et des conflits : la puissance acquise par la victime *écrase* la figure du bourreau, et le relègue au second plan, voire, l'occulte entièrement. Le philosophe français Jean-Paul Curnier s'insurgeait lui aussi contre ce mécanisme, l'attribuant à une ultime stratégie de domination, dans un texte datant également de 2002 :

Victime ou criminel, il n'y a pas d'autre choix et il est toujours possible, pour éviter d'être jugé en criminel, de dénoncer plus criminel que soi, quelque monstre dont on ne serait en réalité que la victime. La prolifération des témoignages de victimes, à tout propos et en toute occasion, fait de l'actualité du monde un procès permanent et la justice, pour le coup, semble y être la principale préoccupation. Sans participer un tant soit peu aux bénéfices de cet écrasement, sans s'accorder intimement à tant de cynisme, il n'est guère supportable d'entendre des victimes sans colère et sans dégoût. Sans colère et sans dégoût d'en être arrivé là, avec ou malgré soi. Et c'est pour cela qu'on ne donne à entendre que des victimes et que tous sont invités à s'exprimer en victimes. La soumission, la plainte, l'impuissance et le dégoût de soi plaisent plus que tout autre chose. Le monde est présent clivé entre ceux qui se bousculent pour faire entendre leur malheur et ceux à qui ce défilé public d'humilité plaintive apporte journallement le réconfort d'une dimension morale à leur domination. Ce qui n'est pas supportable, c'est qu'à n'entendre plus que des victimes s'efface peu à peu l'idée qu'on puisse encore s'insurger, s'opposer ou se battre, quitte à être vaincu ; c'est que soit évacués, sous le déluge des plaintes et des soupirs, la dignité et l'orgueil d'être vaincu debout et cela au profit de l'envahissante et hypocrite litanie des gémissements qui se présente comme l'aventure humaine de ce temps⁵¹².

Il faut rappeler, à la suite de François Regnault, combien cette « tendance » est plébiscitée par l'institution publique, les dispositifs de diffusion entre pays européens, rencontrant ainsi une très large audience et caractérisant un pan très important de la création européenne au carrefour du XXI^e siècle. Il faut aussi, à la suite de ces constats, analyser l'efficacité idéologique, ou du moins les conséquences politiques de la mise en place de ce paradigme au théâtre, et réfléchir aux effets d'un théâtre se voulant « politique » en faisant spectacle de la souffrance, mais aussi spectacle du génocide, spectacle de la guerre, non des instances qui en sont responsables. Cette troisième partie s'attache à traiter ces questions,

⁵¹¹ François Regnault, « Passe, Impair et Manque », *Revue d'Etudes Théâtrales*, n°6, 2002, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle. Texte consulté en ligne le 21/03/2020, url : <http://www.positions.fr/2/textes/regnault.htm>.

⁵¹² Jean-Paul Curnier, « Un monde en guerre. (Sur quelques conditions contemporaines de la pensée) », *Lignes* 2002/3 (n° 9), p. 58-82.

opérant un virage consécutif à la partie précédente, où nous avons étudié comment l'imbrication du paradigme victimaire dans les régimes de l'*image* prend corps sur les plateaux. Nous étions focalisés sur les devenirs visuels du corps-victime sur la scène et les nouveaux partages émotionnels qui en découlent. Il s'agit à présent d'envisager la question des politiques du théâtre par rapport à ces corps.

Le parcours que nous déployons dans les trois prochains chapitres fera ainsi émerger un réseau de subjectivités victimaires telles qu'on peut les repérer dans un large éventail de spectacles. Nous aborderons ainsi en premier lieu l'effet de la figure de « l'exclu » sur le traitement théâtral de la question sociale, dans notre chapitre VI. Le chapitre VII analysera comment l'épidémie du Sida construit un nouveau type de figure victimaire, le séropositif, rendant encore plus cruciale la question de la représentation, victimaire ou non, sur la scène artistique *ou* politique, du malade. Enfin nous verrons dans notre chapitre VIII comment la figure du « témoin » culmine dans des productions théâtrales majeures de la période, ancrant l'ethos victimaire dans les imaginaires scéniques des génocides et des massacres.

CHAPITRE VI

FIGURES VICTIMAIRES ET THÉÂTRES DU RÉEL. UN NOUVEAU CADRE DE REPRÉSENTATION DE LA VIOLENCE SOCIALE

1. La victime e(s)t le réel : une nouvelle praxis politique du théâtre

1.1 Paradigme victimaire et politiques des émotions

Ce que l'art demande, c'est le point de privation, le point de dépossession – le point d'humiliation, le point de souffrance. Pourquoi l'art veut-il cela ? Parce qu'il pense – de sa pensée à la fois obscure et manifeste – que le point de dépossession, le point de souffrance, c'est : le point de vérité. Au moins dans cette économie, cette opposition, ce rapport. Il y a sans doute de la vérité ailleurs, dans d'autres donnes : il faudrait par exemple réfléchir au lien entre la vérité et la joie. Mais, si l'on se situe dans l'articulation, le face-à-face entre pouvoir et misère, entre domination et douleur, entre suffisance et pénurie, il y a de la vérité au lieu du défaut. Et si l'art y décèle le point de vérité, on ne peut pas dissocier de façon simple ceux qui manquent, ceux qui souffrent, ceux de la pathologie ou de l'impuissance, d'un côté, et l'Art de l'autre, l'Art qu'il leur faudrait apporter comme une vérité venue d'ailleurs. Non : permettez-moi d'être convaincu que la vérité se tient plutôt là, que la vérité à saisir de notre monde est là : au lieu où ça pâtit, où ça manque, au lieu des dépossessions. Il ne s'agit donc pas d'apporter l'Art aux exclus comme un supplément de plénitude : parce que là où ils se trouvent est le foyer, le cœur d'un art possible pour notre monde.

Denis Guénoun⁵¹³

Les « années d'hiver »⁵¹⁴ de la décennie 1980 et leurs profondes crises socio-économiques s'accroissent au cours de la décennie 1990. En France comme ailleurs en Europe, le malaise lié à aux inégalités qui creusent le monde social s'installe dans le débat public. Un tournant a lieu en 1995, où l'élection présidentielle française est remportée par la droite autour

⁵¹³ Denis Guénoun, « Ce que l'Art demande », in *L'exhibition des mots* (1992), Paris, Circé, rééd 1998, p. 96-97.

⁵¹⁴ Voir Félix Guattari, *Les Années d'Hiver, 1980-1985*, Montreuil, Les Prairies Ordinaires.

de l'axe de la « fracture sociale »⁵¹⁵. A l'automne, la réforme de la Sécurité sociale voulue par Alain Juppé provoque l'un des plus forts mouvements de grèves de la Ve République. Alors que Pierre Bourdieu évoque un combat « *contre la destruction d'une civilisation associée à l'existence du service public* »⁵¹⁶, les services de lien social font de plus en plus intervenir des techniques de psychiatrie clinique, à l'écoute des formes de souffrance psychique que peuvent entraîner la précarisation générale de la société⁵¹⁷. A titre d'exemple, le 1^{er} février 1995, le « rapport Lazarus » (du nom d'Antoine Lazarus, co-réalisateur de l'enquête) est remis au gouvernement : il est en charge d'analyser les difficultés et les insuffisances des minima sociaux, notamment le RMI, pour venir en aide aux populations précaires. Le rapport, émanant de la politique de la Ville et relevant d'une délégation interministérielle, s'intitule : « Une souffrance qu'on ne peut plus cacher ». Il s'interroge exclusivement sur « le problème de la souffrance psychique des personnes démunies »⁵¹⁸. La « souffrance sociale » forge progressivement l'approche du sens commun et d'une pensée dominante à l'épreuve de la dégradation générale de l'économie des sociétés néo-libérales européennes.

La « poussée » de la victime et l'influence qu'elle exerce dans la perception du champ social détermine donc une grande partie des formes qui s'inventent. L'un des rôles que peut tenir l'artiste théâtral dans la Cité devient progressivement de mettre en forme, en drame, en scène, la figure victimaire avec toutes ses données affectives : douleur, détresse, vulnérabilité, et – de façon plus nouvelle et comme nous allons le voir au cours de ce chapitre – précarité. Certains artistes intériorisent ce nouveau schéma et le rôle qu'on leur demande de jouer. Les termes employés par Denis Guénoun en témoignent : pour le créateur théâtral, se positionner politiquement reviendrait à choisir « *entre pouvoir et misère, entre domination et douleur, entre*

⁵¹⁵ « *La France fut longtemps considérée comme un modèle de mobilité sociale. Certes, tout n'y était pas parfait. Mais elle connaissait un mouvement continu qui allait dans le bon sens. Or, la sécurité économique et la certitude du lendemain sont désormais des privilèges. La jeunesse française exprime son désarroi. Une fracture sociale se creuse dont l'ensemble de la Nation supporte la charge. La machine France ne fonctionne plus pour tout le monde.* » Discours fondateur de la campagne présidentielle de Jacques Chirac, auteur : Henri Guaino, 17 février 1995.

⁵¹⁶ Pierre Bourdieu, le 12 décembre 1995 à la Gare de Lyon avec les cheminots grévistes. Verbatim de l'intervention consulté en ligne le 11/11/2019, url : https://www.lemonde.fr/idees/article/2018/03/22/pierre-bourdieu-avec-les-grevistes-de-1995-contre-la-destruction-d-une-civilisation_5274545_3232.html.

⁵¹⁷ « *Dans la société contemporaine, de nouveaux problèmes sont devenus des questions de santé publique : la précarité, les violences, les déviances, l'environnement. Ces questions sont traduites en termes de souffrance, de maltraitance, de risque individuel ou collectif* », Paul Jacques, « Souffrance psychique et souffrance sociale », *Pensée plurielle*, 2004/2 (n° 8), p. 21-29, consulté en ligne le 08/12/2019, url : <https://www.cairn.info/revue-pensee-plurielle-2004-2-page-21.htm>

⁵¹⁸ Rapport disponible en ligne, consulté le 18/11/2019, url : <https://www.vie-publique.fr/rapport/24900-une-souffrance-quon-ne-peut-plus-cacher-rapport>.

suffisance et pénurie »⁵¹⁹. Les jeux sont faits et tout est déjà-là : la « domination » d'un côté, la « douleur » de l'autre. La continuité avec la terminologie révolutionnaire n'est qu'apparente. A l'analyse marxiste des rapports de classe et de production, se substitue une grille de lecture des inégalités sociales provenant de plus en plus largement des campagnes de dons placardés sur les espaces publicitaires par les ONG humanitaires, qui triomphent au cours de la décennie. La « victime » comme figure s'y incarne et s'y fixe sous certains traits bien identifiables : enfants étrangers, pauvres, squelettiques, symbolisant cette « misère, douleur et pénurie » aux yeux des classes moyennes blanches⁵²⁰. Mais aussi, autre exemple significatif de l'extension grandissante du paradigme victimaire, les « femmes battues », dont on montre les corps blessés, tuméfiés, à grand renfort de photographies montrant ecchymoses et contusions sans rien épargner à la vue. Cette technique d'exhibition publique du corps souffrant pour endiguer les violences faites aux femmes a été par la suite critiquée par plusieurs pensées féministes. Ainsi, Elsa Dorlin, qui consacre dans son essai *Se Défendre* une longue analyse aux premières campagnes sur les violences conjugales, lancées à partir de 1989 en France, y voit un redoublement de l'affirmation d'une puissance destructrice masculine. A travers cette série d'images choquantes, les femmes sont en effet montrées comme incapables de se défendre elles-mêmes ou de retourner la violence contre l'agresseur. Ces campagnes de sensibilisation ne les montrent que comme des victimes absolues, ontologiquement vulnérables et vaincues, physiquement faibles et fragiles. L'auteure décrit comment « *en montrant, la plupart du temps, une femme, ou plus exactement en réifiant systématiquement les corps féminins mis en scène comme des corps victimes, ces campagnes actualisent la vulnérabilité comme le devenir inéluctable de toute femme* »⁵²¹.

⁵¹⁹ Voir la citation ci-dessus, : Denis Guénoun, « Ce que l'Art demande », in *L'exhibition des mots* (1992), Paris, Circé, rééd 1998, p. 96-97.

⁵²⁰ Je renvoie d'ores et déjà ici aux analyses de Luc Boltanski sur la montée en puissance de l'humanitaire dans les économies européennes néo-libérales (Luc Boltanski, *La Souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politiques*, Paris, Métailié, 1993) et à celles de Rony Brauman (« *D'abord, la victime, c'est une sorte de monnaie d'échange, c'est un élément de transaction dans un marché. Et on a vu depuis l'existence de la télévision se développer ce marché : avec la guerre du Biafra, où les leaders biafrais, ne parvenant pas à vendre leur cause, ont fini par vendre leurs victimes, ou plus exactement, l'effigie de leur victime. C'est à partir de la guerre du Biafra que l'Afrique est entrée chez nous, à partir d'un enfant décharné, d'une silhouette de mourant ; auparavant, c'était plutôt l'exotisme et la nonchalance que la souffrance et la faim* », extrait d'une interview sur France Culture en 1995, consulté en ligne le 28/03/2018, url : <https://www.franceculture.fr/droit-justice/quand-rony-brauman-cinglait-la-pornographie-sentimentale-de-l-humanitaire>)

⁵²¹ Elsa Dorlin, *Se Défendre. Une philosophie de la violence*, op.cit., p.1 58. Voir tout le chapitre « Répliquer », et notamment les p. 157-163, placées sous le signe de cette question : « *Pourquoi la représentation des rapports de pouvoir de genre, y compris dans leurs manifestations les plus tragiques, passe-t-elle par la simplification extrême d'un spectacle mortifère (et reproductible à l'infini) de la victimisation des femmes ?* », Ibid, p. 159.

Ce décryptage des techniques du patriarcat pour dénoncer une violence tout en maintenant actif la domination du pouvoir à la source de la violence elle-même nous aide à analyser les spectacles. On peut interroger la façon dont, dans les mêmes années, la scène théâtrale s’empare de la représentation de la violence sociale. Nous serons ici attentifs à repérer l’ambivalence qu’apportent plusieurs spectacles de ces années sur la question, qui représentent une partie de la population comme *victime* d’une conjoncture économique-politique discriminante, sans pour autant chercher avec autant de force à représenter les forces responsables de cette conjoncture. C’est la montée en puissance d’un théâtre politique « compassionnel » que nous étudierons – montée qui, il faut encore le souligner brièvement, renvoie à un tournant anthropologique et théorico-pratique à l’œuvre dans nombreux domaines⁵²². Didier Fassin nommait cette ère celle de la « *Raison Humanitaire* », et constatait dans son ouvrage du même nom le bouleversement qu’elle avait amené dans les techniques des sciences sociales :

Il est remarquable de constater l’importance prise, dans la décennie 1990, par ce qu’on pourrait appeler une littérature scientifique compassionnelle, autrement dit un corpus de travaux portant sur la souffrance, le traumatisme, le malheur, la misère, l’exclusion, la plainte. [...] Nombre de ces études s’inscrivent dans de vastes programmes de recherche et bénéficient du soutien financier, ici d’organismes publics, là de fondations privées et d’institutions à but non lucratif. [...] Légitimée par le politique et le savant, cette représentation du monde se consolide et s’impose peu à peu comme une évidence. Les inégalités s’effacent au profit de l’exclusion, la domination se transforme en malheur, l’injustice se dit dans les mots de la souffrance, la violence s’exprime en termes de traumatisme⁵²³.

Pour le chercheur, le phénomène est global, et oriente différemment la pratique même des sciences sociales, en l’amenant à prendre en compte de manière inédite émotions et subjectivités :

La traduction de la réalité sociale dans le langage de la compassion se double d’une forme de conversion épistémologique, mais aussi émotionnelle, des chercheurs et des intellectuels à cette approche de la société plus sensible à la subjectivité des agents, à l’expérience de la douleur et de l’affliction. Etudes, programmes, ouvrages se multiplient. En quelques années, l’exclusion et le malheur, la souffrance et le

⁵²² Voir l’article du chercheur en sociologie Stéphane Latté, qui fait l’hypothèse en 2015 que cette montée en puissance des associations de victimes a bouleversé la méthodologie des sciences sociales elles-mêmes : « Des mouvements émotionnels à la mobilisation des émotions. Les associations de victimes comme objet électif de la sociologie des émotions protestataires », *Terrains/Théories*, 2, 2015. Article consulté en ligne le 01/02/2020, url : <https://journals.openedition.org/teth/253>.

⁵²³ Didier Fassin, *La Raison humanitaire. Une histoire morale du temps présent*, Paris, Seuil/Gallimard, coll. « Hautes Etudes », 2010, p. 14-15.

traumatisme sont devenus des lieux communs des sciences sociales, qui accèdent de cette manière le nouveau discours politique.⁵²⁴

Didier Fassin aide ici à décrypter et décomposer le nœud qui se forme alors entre ces nouvelles typologies des sentiments moraux, des affects, des émotions, et l'exploitation qui en est faite par les acteurs politiques. En 2008, un numéro de la revue théâtrale *Outre-Scène*, éditée par le Théâtre National de Strasbourg, proposait un état des lieux autour des « pouvoirs de l'émotion » sur la scène contemporaine, à travers différents entretiens avec des artistes⁵²⁵. Significativement, le numéro s'ouvre par un entretien mené par Anne-Françoise Benhamou avec Eric Fassin, frère de Didier, également chercheur en sciences sociales, intitulé « Actualité politique du théâtre des émotions ». L'extrait suivant met en évidence l'imbrication entre cette transformation du rapport aux émotions, et son double effet sur le monde politique et le monde artistique :

A-F B : Le cœur sarkozien fonctionne sur le mélodrame, il détache les choses de leur contexte politique, parle des « accidentés de la vie » comme si les problèmes des gens n'avaient aucune réalité sociale, c'est exactement le genre de mystification que dénonçait Barthes dans *Mythologies*.

E.F : Effectivement. [...] Disons-le de manière carrée : il y a des émotions de gauche et il y a des émotions de droite. Nicolas Sarkozy est ému, et nous invite à l'être, devant le spectacle d'un jeune garçon handicapé de naissance ou par accident ; mais il ne l'est pas, et veut nous éviter de l'être, au récit d'un sans-papier qui se défenestre pour échapper à la police. C'est qu'il privilégie des victimes dont le sort ne doit rien à la politique. L'émotion de droite privilégie les victimes du destin ; l'émotion de gauche s'attache davantage aux victimes des rapports de pouvoir. Ce sont aussi deux temporalités : d'un côté l'éternité de la condition humaine, de l'autre une conjoncture historique, politique. La question politique n'est donc pas de savoir si on est pour ou contre l'émotion, mais plutôt pour ou contre telle politique des émotions : pourquoi refuser d'être ému par la souffrance sociale, l'injustice, l'inégalité, l'inhumanité ? Il serait politiquement dangereux d'abandonner à la droite le monopole des émotions.

A-F B. : Au théâtre aussi, les lignes de partage ont bougé : contrairement à ce qui se passait dans les années soixante-dix ou quatre-vingt, où les formes critiques étaient peu ou prou marquées par un impératif de distanciation, surgissent aujourd'hui ce qu'on pourrait appeler des « formes critiques émotionnelles ». [...] Comme on le voit dans ce numéro, l'idée que se font certains artistes de leur rôle critique est de créer en quelque sorte des émotions alternatives.⁵²⁶

Cette publication date cependant de 2008, et les références précédentes sont postérieures à 2010. À la fin de la décennie 2000, l'exercice radicalement nouveau du pouvoir de Nicolas Sarkozy, élu Président de la République en 2007, y compris dans les partages compassionnels

⁵²⁴ *Ibid*, p. 16.

⁵²⁵ « Pouvoirs de l'émotion », *Outre-Scène – Revue du Théâtre National de Strasbourg*, dir. Anne-Françoise Benhamou, n° 11, Strasbourg/Presses du TNS, juin 2008.

⁵²⁶ *Ibid*, p. 10-11.

qu'il tente d'imposer à l'opinion publique, a peut-être permis aux observateurs comme aux créateurs de prendre un certain recul critique sur ce phénomène. Au début des années 1990, nous n'en sommes pas encore là. Cette structuration du discours politique par les affects de compassionnels se développe progressivement jusqu'à atteindre toutes les franges politiques.

C'est ici qu'intervient l'hypothèse de ce chapitre : nous cherchons à revenir sur ce phénomène à partir de la scène. La sémantique même de la *représentation* nous semble à ce titre évoluer, prise dans le travail du paradigme victimaire sur les arts de la scène. Posés et montrés comme victimes dans un certain nombre de supports médiatiques, publicitaires, voire artistiques, les corps, sur le plateau de théâtre, n'échappent pas à l'horizon d'attente qui se constitue alors, et sont perçus avant tout pour la percée émotionnelle, et compassionnelle qu'ils peuvent susciter. Ils sont convoqués pour transmettre une fragilité vitale ardemment recherchée. Dans ce contexte, et, comme nous tenterons de le voir ici à partir de certains spectacles qui se disent politiques, déposer des paroles et des récits que la scène désigne comme « vrais » car elle permet d'y faire entendre une souffrance change profondément le rapport qu'entretient ce théâtre au *réel*. Placer les spectateurs face à ces corps et ces blessures, face à ces « vraies victimes », face à ces paroles et ces récits, dans le but d'évoquer métaphoriquement un monde lui-même blessé et sans cohérence autre que celle de la violence qu'il produit, change les cadres représentatifs de cette violence même. A l'instar de ce que les campagnes gouvernementales montrent de la « réalité » des femmes victimes de violences, la mise en scène, les choix de cadrage, les états de corps, dictent l'apparence de cette même réalité, et tout à la fois la réaction attendue – compatissante, indignée, attristée – du citoyen face à ces représentations. Il y a les potentielles « victimes » et ceux qui, puisqu'ils les contemplent, n'en font pas partie, et sont ainsi enjoins à s'engager dans le spectre émotif proposé par le spectacle – dont le choix est toujours politiquement orienté, comme le suggèrent Eric Fassin et Anne-Françoise Benhamou dans la citation ci-dessus, et comme nous l'analyserons à partir de différentes œuvres. L'injonction, en tous les cas, est puissante. Les artistes sont poussés à prendre position à l'intérieur de cette nouvelle configuration, en dépliant sur les plateaux, figures, narrations et postures victimaires pour dire le chaos social. Ainsi se pose la nouvelle norme du rapport de l'art vivant au « réel ».

1.2 Les « Théâtres du réel »

En 1999, Maryvonne Saison, philosophe, publie précisément aux Presses universitaires de Nanterre un essai sur les « Théâtres du réel », sous-titré « pratique de la représentation dans le théâtre contemporain »⁵²⁷. L'ouvrage s'ouvre par ce constat :

Une partie du théâtre contemporain se définit certes par un engagement politique actif, il est présent spontanément et sollicité avec insistance sur le terrain du social, et refuse de fonctionner dans le circuit fermé d'une recherche artistique coupée de toute référence au « monde » ou à l'histoire contemporaine. Mais son souci est de désocculter, de donner existence à une parole : il rend présentes des « réalités » qu'il s'est efforcé de débusquer et auxquelles il contraint le spectateur de faire face. Le terme récurrent dans tous les discours est celui de « réel ». Ce livre est une invitation à reconsidérer en même temps, dans le monde contemporain, les lieux du politique et les problèmes du réalisme, à travers un examen des enjeux de la représentation.⁵²⁸

À travers un large corpus de spectacles vus en France entre 1990 et 1999, l'auteure s'appuie explicitement sur le flou qui entoure la notion de « réel » et la large étendue de significations qu'il peut recouvrir. Son objet d'étude est précisément l'inflation récente et inédite du terme dans le langage des artistes, de la critique, et des institutions culturelles publiques. Elle nomme ainsi les spectacles qui revendiquent leur dimension politique non plus tant par rapport à son contenu idéologique ou à ses perspectives militantes, mais avant tout par des choix tenant au statut de la représentation :

Qu'il fasse ou non le choix direct d'un thème politique, le théâtre contemporain revendique en effet l'accès à ce qui, de toutes parts, est nommé « le réel ». La dimension politique s'inscrit dans la pratique de la représentation.⁵²⁹

A l'origine de cette nouvelle obsession, « *un diagnostic unanime : « le réel » aujourd'hui, est occulté. C'est ce qui fonde la détermination des metteurs en scène à provoquer, par le théâtre, l'accès au réel.* ». Mais, poursuit-elle, « *ce que les uns et les autres entendent par le terme « réel » est une autre question* ». Avant de revenir à cette question qui se révélera cruciale, il faut d'emblée préciser que d'autres travaux critiques, plus tardifs, emploieront eux aussi le terme de « Théâtre du réel » pour définir des courants théâtraux de la même séquence historique qui naissent dans des aires culturelles voisines. Le chercheur belge Nele Wynants

⁵²⁷ Maryvonne Saison, *Les théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1999.

⁵²⁸ *Ibid*, p.14.

⁵²⁹ *Ibid*, p. 8.

range la nouvelle vague de la scène flamande, qui se développe entre les années 1980 et les années 2000 avec l'essor d'artistes comme Guy Cassiers, Anne Teresa de Keersmaeker, Jan Lauwers, Jan Fabre, Wim Wandekeybus, Thomas Bellynck, Elly Van Eaghe, sous la bannière du « Théâtre du réel »⁵³⁰. Il y distingue cependant deux vagues successives : selon lui, l'exigence d'une reconnexion avec « le réel » est commune à ces différents artistes, mais recouvre différentes significations d'une génération à l'autre. Alors que dans les années 1980, le réel se matérialise sur les scènes par les affects et états physiques extrêmes qui touchent les corps des interprètes au plateau, il devient pour les générations suivantes une matière dont on s'empare en amont de la représentation, à aller chercher dans le monde social et ses acteurs. C'est cette démarche qui fonde tout le travail d'écriture, de mise en scène, d'interprétation. A la réalité du « corps » et du direct, les artistes qui émergent après 1989 préfèrent la réalité du « monde » et du reportage.

La génération des années 1980, connue sur la scène internationale comme la « vague flamande », a fait de la réalité du corps son cheval de bataille. [...] Cependant, cette génération a été accusée d'accorder trop peu d'attention aux réalités historiques, sociales et politiques. L'adhésion sans réserve au néolibéralisme, à la globalisation politique et économique depuis la chute du mur de Berlin ou la médiatisation suspecte de guerres civiles et de génocides : la génération des années 1980 en a été témoin, mais s'est abstenue de commentaires. Au début des années 1990, des créateurs comme Elly Van Eeghem, Thomas Bellinck et les frères Ben Chikha, en revanche, choisissent explicitement d'intervenir dans la réalité historique, sociale et politique. Leurs projets se caractérisent par une ouverture sur le monde et par un réinvestissement du champ sociopolitique.⁵³¹

La critique anglo-saxonne fait le même constat quant à la scène britannique et nord-américaine, comme en témoignent les travaux de Carol Martin, écrivant en 2013 une somme théorique consacrée aux *Theatre of the Real*⁵³². L'auteure englobe sous cette expression différents courants qui se développent en Europe au cours des années 1980-1990, à l'instar du *verbatim-theater* britannique qu'elle compare notamment au *teatro-narrazione* italien⁵³³. Le réel, et la sensation qu'il est de plus en plus accessible via les médias, produit selon elle une forme d'*addiction* :

⁵³⁰ Nele Wynants, « Le théâtre du réel : une nouvelle vague flamande entre fiction et non-fiction », *L'Annuaire théâtral*, (58), 151–169, 2015.

⁵³¹ *Ibid.*

⁵³² Carol Martin, *Theatre of the Real*, Palgrave/Macmillan, Studies in International Performance, Basingstoke, United Kingdom, 2013.

⁵³³ *Ibid.*, p. 278. Nous renvoyons ici à l'ouvrage collectif *Les Théâtres Documentaires*, dir. Béatrice Picon-Vallin et Erica Magris, Montpellier, Editions Deuxième Epoque, 2019.

L'expression « théâtre du réel » identifie une large série de pratiques théâtrales qui recyclent la réalité, que cette réalité soit personnelle, sociale, politique ou historique. En utilisant cette expression, je souhaite faire remarquer à quel point le théâtre participe aujourd'hui et depuis le début des années 1990 à cette sorte d'addiction au réel tel qu'il est présenté par les médias (addiction qui est aussi une perpétuelle interrogation à son égard)⁵³⁴.

On peut en outre noter que Nele Wynants lie la vague du « théâtre du réel » flamand version années 1990 au développement du *community art*, qui tend à brouiller la frontière entre travail artistique et travail social, en demandant aux artistes d'investir une grande part de leur pratique dans des zones sociales sinistrées par les différentes crises économiques et culturelles de la période. L'auteur de l'article observe à quel point il s'agit d'une tendance encouragée par des pays sous gouvernance néo-libérale, qui y trouvent un moyen de déléguer aux artistes une partie de la prise en charge des tensions sociales créées par leurs politiques économiques. En France, ces enjeux ont été saisis par la critique universitaire sous un angle légèrement différent⁵³⁵.

Dans ce paysage critique, le propos de Maryvonne Saison comporte pour nous un intérêt singulier. Écrit en 1999, en plein cœur de la période que nous étudions, son essai se base sur une observation empirique de plusieurs spectacles et initiatives du monde théâtral et ouvre une interrogation autour des nouveaux statuts de la représentation. On peut reprendre et dialoguer ici avec ces questions en les mettant en perspective avec la « poussée » de la figure victimaire. Tentant de trouver une définition globale du terme de réel tel qu'il est employé obsessionnellement par certains artistes, Maryvonne Saison avance quelques éléments d'ordre philosophique et psychanalytique. Elle observe que, dans ce qu'elle lit et ce qu'elle voit, de la part des artistes, le « réel » fait office de double inversé de la sphère du théâtre : « *Tout simplement, dans un premier sursaut, le réel désigne souvent ce qui n'enferme pas l'art dans la seule pensée de sa propre pratique* ». Ce « sursaut » s'associe à un mouvement d'indignation, se substituant à la révolte : « *Le monde du théâtre vit très mal ce qui pourrait apparaître comme*

⁵³⁴ Il s'agit aussi d'un mouvement qui intéresse la recherche en histoire culturelle, voir par exemple la thèse de doctorat en histoire contemporaine de Agnieszka Schimdt, *Les théâtres du réel en France, Pologne et Grande-Bretagne : les autoreprésentations sociales au tournant du XXI^e siècle*, dir. Didier Francfort, Université de Lorraine, 2015.

⁵³⁵ On pense par exemple à ce point de vue d'Emmanuel Wallon : « *Le théâtre français se distingue dans le paysage européen par une certaine réticence, pour ne pas dire répugnance, à traiter du quotidien avec les mots du commun. Quand les scènes britanniques et allemandes résonnent des affres du chômage, de l'exclusion, du racisme, de la drogue et de la violence, les textes français privilégient la distance poétique, la recherche langagière, l'abstraction des situations (avec bien sûr des exceptions)* » Emmanuel Wallon, « Le théâtre en ses dehors », postface à C. Biet et C. Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ? op.cit.*, p.329.

un repli sur soi, un isolement, un retrait du monde. L'indignation se lève comme un réflexe ». ⁵³⁶

A ce titre, le réel fonctionnerait comme une garantie qui protégerait le théâtre d'un enfermement sur lui-même. Y avoir recours serait une tentative de réduire la « coupure » entre la sphère de l'art et du théâtre et la sphère du social et du politique.

Il peut être utile de rappeler brièvement ici quelques éléments d'ordre psychanalytique pour mieux cerner la notion. La faille, la coupure, est précisément partie prenante de la définition du Réel telle que Lacan l'avait posée dès ses premiers écrits théoriques : « *Le Réel, c'est l'impossible* » ⁵³⁷. C'est ce qui se tient à la limite du représentable, dans les failles du langage. Pris dans les signifiants, dans l'ordre du symbolique, il est précisément hors de toute représentation. En termes lacaniens, nous sommes radicalement exilés du Réel, à qui nous faisons appel mais qui ne se présente à nous que sous sa forme insaisissable, dont le propre est de nous échapper.

Pourtant, peut-on dire en suivant pour l'instant les observations de Maryvonne Saison, aux yeux de plusieurs praticiens du théâtre des années 1990, on ne met pas en doute la capacité du théâtre à se connecter à ce « réel » politique et social et à en donner une fidèle représentation sur la scène. Le théâtre apparaît même comme le moyen de résorber cette coupure, aux temps où les démocraties européennes entrent dans une série de crises sociales durables, dont les effets se prolongent jusqu'à aujourd'hui ⁵³⁸. Ce qui est remis en cause, ce n'est donc pas tant la capacité du théâtre à représenter le réel en soi, ce n'est pas la béance entre la scène et son extérieur, l'espace d'imaginaire qui structure le plateau. Plusieurs artistes s'en prennent plutôt aux modes traditionnels de la représentation et aux catégories fictionnelles du personnage ou du réalisme. Il s'agit alors, pour revitaliser le théâtre et le décloisonner du monde, de briser le cercle représentatif par l'effraction *réelle* du « réel » en son sein. Maryvonne Saison cite une exposition tenue en 1992 à la Villa d'Arson de Nice sur le thème du « principe de réalité », qui proposait au spectateur un parcours dans plusieurs espaces du musée complètement dévastés et saccagés. Cette proposition « *n'introduit non pas un équivalent ou une métaphore de la violence du monde, mais les formes réelles de cette violence même* » ⁵³⁹. Pour Maryvonne

⁵³⁶ « *Le monde du théâtre vit en effet très mal ce qui pourrait apparaître comme un repli sur soi, un isolement, un retrait du monde : l'indignation se lève comme un réflexe : musée d'une littérature obsolète, conservatoire du patrimoine, le théâtre n'entendrait-il plus les rumeurs à l'extérieur, ne verrait-il pas ce qui fait l'actualité de notre époque ?* » Maryvonne Saison, *Les théâtres du réel, op.cit.*, p. 13.

⁵³⁷ Voir Jacques Lacan, *Séminaire. Livre IV : La Relation d'objet*, 1956-1957, Paris, Seuil, 1984.

⁵³⁸ Thomas Ostermeier constatait cette crise durable et ses effets sur l'esthétique théâtrale dans un article paru en 2013 dans *Le Monde Diplomatique* : « Du théâtre par gros temps », disponible en ligne et consulté le 02/03/2020 à l'adresse <https://www.monde-diplomatique.fr/2013/04/OSTERMEIER/49009>.

⁵³⁹ Maryvonne Saison, *op.cit.*, p. 35.

Saison, elle est représentative d'une partie des démarches théâtrales de l'époque. On le voit encore une fois : on pense pouvoir attraper le réel par la violence, la blessure. Et, de plus en plus, on cherche à faire déboucher cette violence sur les plateaux de théâtre par des corps, des voix, des visages, en allant chercher directement les corps de ceux qui expérimentent et subissent la violence sociale ; si ces corps ne sont pas disponibles physiquement, on fera entendre leurs paroles. Présence réelle ou immatérielle, peu importe : l'essentiel est que ces subjectivités nourrissent le plateau d'une quantité nécessaire de réel, qui sera ressentie et attestée par l'expérience douloureuse qu'elles ont du monde. Elles sont appelées à prendre en charge la représentation directe du réel dans toute sa qualité traumatique.

C'est cette injonction morale, souvent sous-jacente et impensée, plus que le mouvement d'élargissement des distributions ou des processus de création, qui nous intéresse ici. Derrière cet appel et cet élan vers « l'exclu » ou « le témoin », se dresse la silhouette fantasmagorique du « corps vrai » – par opposition au corps fabriqué, composite, du comédien. L'ontologie victimaire, en s'incarnant de cette manière sur nombre de plateaux qui cherchent une dimension politique à leur projet théâtral, modifie donc en profondeur les typologies de présence, les normes de distributions, et par conséquent les tonalités affectives et morales des spectacles. Elle crée des effets de domination inédits entre celles et ceux qu'on montre, celles et ceux qui ont le pouvoir de montrer, et celles et ceux qui regardent.

1.3 Les nouveaux régimes du vrai : le réel comme fantasme

En 1992, Jean-Marie Hordé, directeur du Théâtre de la Bastille à Paris, propose ainsi à son public un cycle de plusieurs spectacles intitulé « Théâtre du réel : cinq essais d'effraction ». L'évènement est présenté dans ces termes :

Faire en sorte que le théâtre agisse comme un révélateur, au sens photographique du terme. Pour les metteurs en scène, une contrainte claire : choisir des textes « bruts », des paroles du réel, sans aucune intervention, réécriture. Confronter la scène à des écrits qui ne lui sont pas destinés (témoignages, lettres, paroles volées...).⁵⁴⁰

⁵⁴⁰ Cité par Maryvonne Saison, *ibid*, p.35. Il existe peu d'archives de ce cycle de spectacles ; voir cependant le texte de Jean-Marie Hordé dans les annales du site internet du théâtre de la Bastille à l'adresse <http://www.theatre-bastille.com/le-theatre/des-miettes-dhistoire#saisons-1987-2000>, consulté le 06/09/2019.

« Aucune intervention, ni réécriture » : le fantasme s'affirme d'un effacement total de tout geste auctorial venant du metteur en scène. Pourtant, comme le relève Maryvonne Saison, et à un premier degré, l'effraction perd nécessairement sa dimension « brute » au théâtre, lieu de la représentation et de la reproduction du même geste sur la scène chaque soir⁵⁴¹. Pourtant encore, pourrait-on ajouter, il n'est pas certain qu'il s'agisse là d'un renoncement au pouvoir de la mise en scène, ni d'une contrainte castratrice. La contrainte que Jean-Marie Hordé dit avoir imposée aux artistes qu'il invite à son cycle du Théâtre du Réel (parmi lesquels les déjà célèbres Jean-Michel Rabeux, Didier-Georges Gabily, Bruno Bayen, Alain Platel...) est en réalité très représentative d'une tendance dont on pourrait donner une lecture plus politique. Ce qui se met en place, comme le révèle cette citation et comme nous allons l'observer ci-dessous à partir de spectacles, c'est une nouvelle codification esthétique du corps vrai, et du statut politique de ce corps vrai sur un plateau. Cette nouvelle codification est entièrement prise dans l'orbite du victimaire. Elle se construit à travers le déploiement d'un éventail de figures annexes à la catégorie matricielle de la victime, des figures si présentes dans l'espace public qu'on les convoque pour s'assurer que le théâtre n'est pas éloigné des urgences sociales qui l'entourent. Ce sont là encore les modalités de l'appel qui est fait à des présences « autres » : ces nouvelles identités sont sommées d'être *brutes*, de n'élaborer aucun discours ou geste de fuite par rapport à leur situation dans le monde social. Présences « brutes » de personnes qui ne se destinaient pas à monter sur un plateau : le dictionnaire nous renseigne sur le fait qu'il s'agit là d'un imaginaire de l'animal, bestial, sauvage, n'ayant pas eu accès à une élaboration ou un traitement humain⁵⁴². Paroles « volées » de ces mêmes personnes quand elles ne sont pas physiquement présentes, transférées dans des dispositifs dramatiques et interprétées par des acteurs : on peut là aussi s'interroger sur l'imaginaire du *vol*, certes constitutif d'une certaine philosophie du théâtre⁵⁴³, mais qui sous-entend cependant que le metteur en scène est passé outre le consentement des individus à l'utilisation scénique de leurs paroles. Des corps autres, des mots

⁵⁴¹ *Ibid.* L'auteure poursuit alors sa réflexion en méditant sur les rapports et les interférences du théâtre, lieu de la performance *et* de la répétition, avec « le réel », comme objet fantasmatique, présent, « inanticipable », inatteignable. En s'appuyant sur le travail de Claude Régy ou Stéphane Braunschweig, elle s'affirme pour un théâtre « poétique », un art qui « suscite de l'imaginable » en citant artistes, écrivains et philosophes.

⁵⁴² « Brut, brute. Adjectif, du latin *brutus*, lourd. Qui n'a pas été façonné, traité, ou qui est très sommairement élaboré : de la laine brute. Se dit des êtres sauvages et de leur comportement : bête brute. La force brute. Donnée sans commentaire, sans analyse, sans ajustement : Les données brutes des statistiques du chômage » (Source : Petit Larousse 2019 de la Langue française).

⁵⁴³ Antoine Vitez l'exprimait par exemple quand il parlait de « faire théâtre de tout » : « « Les Cloches de Bâle » n'ont pu être portées à la scène que par un coup de force, une sorte de viol. Par ce travail de voleur qui est le propre du théâtre. Le théâtre, c'est quelqu'un qui prend son bien partout où il le trouve, et qui prend des objets qui ne sont pas faits pour lui, et les met à la scène. En scène, plutôt ». (A. Vitez, « Faire théâtre de tout » (1976), in *Le Théâtre des idées*, anthologie proposée par D. Sallenave et G. Banu, Paris, Gallimard, 1991, p. 200).

autres, importés directement de la manufacture pénible de la « vraie vie », qu'on convoque pour « libérer » enfin le théâtre de ses carcans littéraires et esthétiques.

En 1968, Roland Barthes faisait du « besoin incessant d'authentifier le réel », de solliciter des « témoins bruts de ce qui a été là » la tendance principale de la modernité littéraire, qu'il dégage dès les romans réalistes du XIX^e siècle, dans lesquels « *certaines petits détails ne font que dire : nous sommes le réel !* »⁵⁴⁴. A la fin du XX^e siècle, il ne s'agit plus seulement de petits détails. L'essentiel du propos politique de certains spectacles consiste à déplacer les catégories du réalisme et du vraisemblable, de la représentation d'identités fictives vers la présentation « pure » du document humain, du personnage vers la personne, du corps « factice » du comédien vers le corps « véritable » de l'individu civil⁵⁴⁵.

La décennie 1990 est celle où s'institutionnalise ce changement de régime représentatif, et où l'esthétique théâtrale majoritaire commence à se l'approprier. Les propos du metteur en scène français François-Michel Pesenti, prononcés dans une Rencontre organisée à la Filature de Mulhouse en 1996 sur le « rôle du théâtre dans une société en dérive » en sont un premier exemple : « *Je travaille toujours avec l'intrusion d'éléments réels : des putes, des grosses, des vieilles, des chinois. C'est l'autre aussi. Ils sont frottés au professionnalisme des acteurs* ».⁵⁴⁶ Le non-professionnel renvoie ainsi à « l'autre » par excellence : non seulement à une sphère par nature extérieure au monde du spectacle, mais aussi à une altérité plus vaste, qui se situe à la marge de la société dans son ensemble. Leur présence sur les scènes fait frottement avec le « nous » des professionnels à l'image d'une étincelle qui ne peut se produire qu'à partir du frottement entre deux corps étrangers. Le réel « brut », le plus « pur », cet obscur objet du désir, ferait ainsi effraction dans la logique lissée de la représentation, et par extension, dans les lieux bien gardés des institutions artistiques, en complicité avec les personnalités les plus soutenues par ces institutions. Une logique à double sens s'installe : la personne vraie en scène apparaîtrait comme une perfusion régénératrice pour une population souffrant d'une forme d'injustice sociale (sur la base d'écartés économiques ou de discriminations) et pour l'artiste, puisqu'elle

⁵⁴⁴ Roland Barthes, « L'effet de réel », in *Communications*, 11, 1968, p. 84-89. Ces « petits détails » sont analysés par comme une technique de la description dans certains romans réalistes du XIX^e et début du XX^e siècles.

⁵⁴⁵ Comme nous l'avons souligné au cours de notre chapitre II, dans la France des années 1970, les différents mouvements contestataires avaient organisé la prise de parole des minorités sexuelles ou raciales comme une prise de pouvoir, y compris sur les scènes théâtrales. Voir II.1.3, p.84-85, et Christian Biet et Olivier Neveux, *Une histoire du spectacle militant : théâtre et cinéma militant, 1966-1981*, , *op.cit.*

⁵⁴⁶ Maryvonne Saison, *Les Théâtres du Réel op.cit.*, p.33 (ces propos de François-Michel Pesenti ont été recueillis lors d'une rencontre organisée à la Filature de Mulhouse le 5/02/1996 : « La société en dérive : quel rôle pour le théâtre ? »).

lui permettrait en retour de garder son lien vital, utile, réparateur, avec la société⁵⁴⁷. En 1996, contrairement à 1970, cette volonté de peupler les scènes de corps « vrais », non-professionnels, non-canoniques, non-destinés au plateau provient des metteurs en scène et non des personnes concernées. L'espace relationnel entre acteur, metteur en scène et spectateur, fait de désirs et de fantasmes, invite dans sa ronde l'acteur non-professionnel, importé, délocalisé au sein de ces trafics, en miroir de la répartition sociale des jeux de pouvoir, d'autorité et de légitimité.

Ce statut privilégié du corps « vrai » car non-acteur, Jean-Louis Comolli en avait perçu les enjeux politiques à la même période, en lien avec les premières émissions de télé-réalité. Critique et documentariste, Comolli pointait les enjeux politiques liés à cette nouvelle « règle du jeu », et la relation asymétrique entre ceux qui ont le « pouvoir de montrer » et les corps effectivement montrés, substitués à ceux des acteurs :

Le spectateur d'une représentation jouée par des comédiens est requis de croire que ces différents morceaux – corps, texte, récit – se réunissent dans l'unité de la scène. Le spectateur du documentaire, et désormais celui de la télé-réalité, sont assurés par la règle du jeu (sociale, culturelle, publicitaire) que ceux qui sont là sont bien là, eux-mêmes et non point « représentés » par des comédiens de métier – ce qui revient à les doter d'une sorte d'innocence ou de naïveté, comme s'ils étaient « vierges » de toute dimension spectaculaire, comme si, donc, le spectacle n'était pas encore partout, du berceau à la tombe. Illusion de la non-illusion. [...] ⁵⁴⁸

Le changement de « règle du jeu » – de la convention théâtrale à la convention sociale – s'éprouve particulièrement dans un rapport au spectacle de la souffrance :

Nous voulons croire dur comme fer que la joie ou la souffrance éprouvées devant les omnipotentes caméras de la télé-réalité le furent « réellement », nous voulons (petit sadisme ordinaire) que les valide leur « poids de chair », comme nous refusons qu'elles ne soient que l'effet savant d'une simulation menée par un professionnel de la comédie. Discrédit de la représentation. Une religion se met en place qui demanderait à toujours être « incarnée » : la nouvelle télé me suppose désirant de croire en la « souffrance réelle » des corps figurants – *comme s'il était devenu vrai que je ne puisse plus partager d'autres peines que tenues par moi pour « réelles », « réalisées », et non plus représentées*. Autrement dit : ce qui est mis à la disposition du spectateur, ce qui allume ou relance son désir de voir, ce sont des corps filmés « garantis » comme « vrais » par ceux qui ont le pouvoir de montrer.⁵⁴⁹

⁵⁴⁷ Le vocabulaire du soin médical, et plus particulièrement du service des urgences, revient souvent, comme ici chez Moïse Touré : « *Depuis des décennies, les artistes sont régulièrement appelés à jouer les pompiers sociaux. Moi, je ne peux pas. Je ne peux ni 'animer', ni 'réanimer' ce 'quartier en difficulté', ces 'jeunes en perdition'. Je ne peux pas m'occuper de la Villeneuve. J'y suis.* » (Moïse Touré, « Inachevons notre tâche », *Théâtre/Public* n° 124-125, juillet-octobre 1995).

⁵⁴⁸ Jean-Louis Comolli, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue. Cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Lagrasse, Verdier, 2001, « Puissances du vide et pleins pouvoirs », p. 571-572. C'est nous qui soulignons.

⁵⁴⁹ *Ibid.*

C'est de cette injonction à croire à la « souffrance réelle » des personnes montrées qu'il s'agit : le corps véritable, c'est le corps souffrant. Comme le dit Jean-Louis Comolli, il s'agit là de désir, de pouvoir, de plaisir ; de ce « petit sadisme ordinaire » qui vient réguler le système de la représentation. La question du statut de ces corps et de leurs paroles renvoie donc à la façon dont le regard et le geste du metteur en scène produisent des corps-victimes. Ainsi se dessine l'armature théorique dans laquelle les spectacles que nous allons évoquer prennent lieu. Ce qui est en jeu, c'est un bouleversement total du statut du vrai et du faux sur la scène. La figure victimaire porte en effet, comme nous l'avons déjà observé, cette tension : depuis ses origines dans les rites sacrificiels, elle se constitue d'abord dans le spectacle de l'action *réelle* la rendant victime. Le sacrifice ne vaut que s'il produit une *vraie* blessure, fait couler du *vrai* sang, provoque une *vraie* douleur – non feinte, puisqu'elle va souvent jusqu'à la mort. De même, la justice se définit comme le lieu de la recherche de la vérité des faits⁵⁵⁰. Cette recherche de la vérité se calque sur l'exigence d'une reconnaissance : il s'agit pour la personne déposant plainte d'être reconnue victime, et cette logique perdure jusqu'au procès et à l'attribution de la peine. Ainsi, sur le plan juridique, un individu devient victime par une violence exercée contre lui, mais il ne peut être identifié en tant que tel qu'une fois qu'il a porté plainte et qu'une procédure judiciaire est enclenchée, comprenant des parties civiles. La qualité victimaire est le produit de la violence qui a porté préjudice contre un individu, puis de la reconnaissance par l'institution de cette violence et du préjudice qu'elle a causé. Cette reconnaissance ne se déclenche qu'au moment du procès ; elle tient au fait qu'il est accordé à la victime cet espace de représentation, ce dispositif de mise en regard. De nombreux historiens du théâtre et des arts de la scène ont montré comment le théâtre, de ses formes en salle jusqu'à ses formes en rue, a pu bien souvent doubler l'institution judiciaire, voire se substituer à elle, pour tenir lieu de cet espace de reconnaissance institué par la société procurant justice et réparation à toutes formes de violence⁵⁵¹. *Surveiller et punir* s'ouvre en outre sur une réflexion sur la théâtralité du châtement judiciaire : Foucault montre comment disparaissent progressivement de l'espace public le corps des condamnés et le spectacle de la punition ou du supplice, pièce fondamentale

⁵⁵⁰ Une longue tradition de philosophie du droit étudie cette question. Le « J'accuse » d'Emile Zola (paru dans *L'Aurore* du 13 janvier 1898 et adressé au Président de la République Félix Faure), condamnant avant tout l'*erreur judiciaire*, est une référence.

⁵⁵¹ Christian Biet, et autour de lui différentes équipes de chercheuses et chercheurs, est l'un de ceux qui ont travaillé le plus profondément sur ces questions : voir notamment Christian Biet, *Œdipe en monarchie : tragédie et théorie juridique à l'âge classique*, Paris, Klincksieck, 1994 ; *Droit et littérature sous l'Ancien régime, le jeu de la valeur et de la loi*, Paris, Champion, 2001 ; *Représentations du procès. Droit, théâtre, littérature et cinéma*, Christian Biet et Laurence Schiffrano (dir.), Presses universitaires de Paris-X Nanterre, 2003 ; et enfin l'article « Témoigner, juger, comparaître après les catastrophes », in *Etudes Théâtrales*, 2013/1-2, n°56-57, p. 182-196.

de la justice sous l'Ancien Régime. Cette disparition laissera la place à la sobriété – non moins violente – des espaces carcéraux modernes, à l'intérieur desquels perdure la logique du supplice, mais dans des cadres privés et sans représentation⁵⁵².

En parallèle de l'abolition de la peine de mort et des transformations de la justice sous le ministère Badinter⁵⁵³, la montée en puissance inédite de la victime dans la procédure juridique, qui s'accélère considérablement au tournant du XXI^e siècle, modifie en profondeur les données de la vieille parenté entre rituel théâtral et rituel judiciaire. Il s'agit presque d'une inversion : sur les scènes des théâtres publics, la priorité n'est plus de rendre la justice en condamnant les coupables, mais en exhibant les victimes. Sur un fond de conscience républicaine, il semble que c'est dans le projet de donner visibilité et reconnaissance à diverses franges de la population que nombre d'auteurs et autrices, metteuses et metteurs en scène, directeurs ou directrices de lieux, de compagnie, de festivals, affirment l'une des nouvelles fonctions sociales du théâtre. C'est à ce niveau qu'on peut déceler une logique victimaire, ou de victimisation : enclenchée pour faire voir, faire exister, lever le voile, sur des populations qui jusque-là, aux yeux d'une classe sociale dominante, n'existent pas. C'est par ce mécanisme que certains artistes, conscients de ne pas appartenir eux-mêmes aux personnes « victimes » (de violences, de précarité) peuvent éprouver leur puissance sociale de solidarité. Si on suit cette logique, le théâtre est sollicité dans la considération qu'il peut apporter à l'égard des concitoyens (que cela provienne d'une violence individuelle *ou* systémique, que ces personnes se disent elles-mêmes victimes *ou pas*). Il peut leur octroyer une reconnaissance que les politiques sociales ne leur apportent pas, par échec ou par idéologie. A ce titre, il peut créer de la réparation.

Cette logique se répand au cœur des difficiles années 1990 comme un moteur pour la création, un discours éthique et politique qui accompagne les œuvres, et une réponse aux crises socio-économiques et aux politiques culturelles qui fragilisent la création. Ce « nouvel esprit

⁵⁵²« S'efface donc, au début du XIX^e siècle, le grand spectacle de la punition physique : on esquivé le corps supplicié : on exclut du châtement la mise en scène de la souffrance. On entre dans l'âge de la sobriété punitive. [...] La guillotine avait marqué en France une nouvelle éthique de la mort légale. Mais la Révolution l'avait aussitôt habillée d'un grand rituel théâtral. Pendant des années, elle a fait spectacle. Il a fallu [...] organiser des exécutions hâtives à des heures indues, placer la guillotine dans l'enceinte des prisons et la rendre inaccessible au public, après l'exécution de Weidmann en 1939, barrer les rues qui donnent accès à la prison où l'échafaud est caché, et où l'exécution se déroule en secret, poursuivre en justice les témoins qui racontent la scène, pour que l'exécution cesse d'être un spectacle et qu'elle demeure entre la justice et son condamné un étrange secret. Il suffit d'évoquer tant de précautions pour comprendre que la mort pénale reste en son fond aujourd'hui encore un spectacle que l'on a besoin, justement, d'interdire », Michel Foucault, *Surveiller et punir* (1975), Paris, Tel/Gallimard, rééd. 2018, p. 21-23.

⁵⁵³ Robert Badinter est Ministre de la Justice entre juin 1981 et février 1986.

du théâtre public » (pour paraphraser le titre du livre de Luc Boltanski et Eve Chiapello décrivant les mutations du capitalisme à cette même période)⁵⁵⁴, redéfinit les modes d'écriture, les perspectives dramaturgiques, les choix de distribution, le travail avec les acteurs. Structuré par des présences, du vivant, de la chair, le théâtre travaille avec l'incarnation, et c'est bien cette capacité de la scène à *donner corps* à des figures qui est de plus en plus mobilisée. On cherche à donner des visages, voire des voix, aux nouvelles formes de précarité sociales et à leurs dommages collatéraux psychiques et affectifs. On tente de mettre en scène un monde social altéré que l'on dit blessé comme pour le soulager de ses souffrances. Par opposition à l'esthétique victimiste d'un Castellucci, il ne s'agit plus tant ici de montrer *la victime* que de penser la mise en scène comme un geste visant à rendre visible et audibles la qualité victimaire de ceux et celles qui n'ont pas accès au regard, à l'écoute, à la compassion de leurs concitoyens. Le théâtre devient un palliatif à l'effritement du système des protections sociales et des principes démocratiques d'une société égalitaire⁵⁵⁵. Il semble donc logique qu'un nouveau système de critères se mette en place, calqué sur le dispositif judiciaire : le public comme les créateurs exigent qu'on leur atteste que cette souffrance, cette qualité victimaire, est réelle, et non fabriquée par de la fiction ; que son corps, son visage, sa voix, sont bien issus du même monde que celui qui entoure l'édifice du théâtre. La victime devient ainsi une figure matricielle, générant une anthropologie scénique nouvelle, et remodelant les interactions avec les représentations du monde social qui se mettent en place à la même époque.

⁵⁵⁴ *Le nouvel esprit du capitalisme*, Eve Chiapello et Luc Boltanski, Tel Gallimard, Paris, 1999.

⁵⁵⁵ Voir Robert Castel, *Les Métamorphoses de la question sociale*, Paris, Gallimard, 1995.

2. Les artistes face aux « exclus » : le corps misérable et son devenir-victime sur scène

2.1 Généalogie d'une catégorie sociale et de son entrée en scène

Dans ce contexte , « apporter l'Art aux exclus », comme le constatait Denis Guénoun, devient la traduction la plus fréquente des enjeux vilariens du théâtre public et de la continuité de la démocratisation culturelle. Mais, toujours en suivant Guénoun, il s'agit aussi pour les artistes de tirer de la rencontre avec ces « exclus » « le cœur d'un art possible pour notre monde »⁵⁵⁶. Il faut s'arrêter sur ce langage, marqueur d'un basculement conceptuel.

Au début des années 1990, le monde du théâtre s'approprie largement le vocabulaire de *l'exclusion*, mode d'approche sociologique de la question sociale qui devient majoritaire, mais loin d'être neutre et critiqué par une partie de la gauche de l'époque, jusqu'à aujourd'hui. Il est important de rappeler brièvement ses origines et ses enjeux critiques pour mesurer la proximité de la figure de l'exclu avec les catégories du victimaire. En 1996, le sociologue Serge Paugam lance une étude collective sur la notion, constatant que « *chaque période de mutations est marquée par la naissance et par la diffusion d'un paradigme sociétal* »⁵⁵⁷. L'exclusion correspond selon lui au paradigme sociétal de son époque. L'ouvrage s'ouvre par ces lignes :

En France, l'exclusion est devenue, au cours des dix dernières années, une notion familière, presque banale, tant il en est question dans les commentaires de l'actualité, dans les programmes politiques et dans les actions menées sur le terrain. Elle nourrit de façon quotidienne les discussions sur l'avenir social de notre pays, et contribue partiellement au moins au renouvellement des modes d'intervention auprès des populations jugées défavorisées⁵⁵⁸.

Souvent attribuée à un ouvrage de René Lenoir paru en 1974, l'utilisation du terme d'« exclu » remonte à une publication de 1965 par des activistes du mouvement ATD-Quart Monde⁵⁵⁹. C'est donc dans une période de prospérité économique que la notion fait son

⁵⁵⁶ « Il ne s'agit donc pas d'apporter l'Art aux exclus comme un supplément de plénitude : parce que là où ils se trouvent est le foyer, le cœur d'un art possible pour notre monde », Denis Guénoun, art.cit.

⁵⁵⁷ Serge Paugam (dir.), *L'Exclusion : L'état des savoirs*, Paris, La Découverte, 1996.

⁵⁵⁸ *Ibid*, p. 15-16.

⁵⁵⁹ Voir René Lenoir, *Les Exclus : un Français sur dix*, Paris, Seuil, 1974.

apparition. Elle est employée pour nommer « *le décalage entre le bien-être croissant de la population et ses « laissés-pour-compte », sous-prolétaires de génération en génération, décalage jugé choquant* », écrit Serge Paugam dans cette même introduction. Le « décalage » social que la notion vient nommer et identifier se double d'emblée d'un décalage avec la morale égalitaire au fondement des sociétés démocratiques. C'est précisément dans les « marges » de ces démocraties occidentales que René Lenoir localise les « exclus », individus subissant les effets négatifs de l'urbanisation, de la mobilité professionnelle, du développement de l'enseignement supérieur. Par un effet de liste qui reviendra très souvent dans les stéréotypes lexicaux des années 1990, il nomme ainsi les « oubliés du progrès » : « *prisonniers, malades mentaux, handicapés, vieillards...* »⁵⁶⁰.

Jusqu'au milieu des années 1980 cependant, le corps social dans son ensemble ne se sent pas affecté par ce décalage et ses effets inégalitaires. La gauche et les milieux militants de l'époque sont même dérangés par la notion, qui suppose un effet normatif puissant⁵⁶¹. C'est au cours des années 1980 qu'un basculement épistémologique complexe permet à la notion de faire retour, modifiant considérablement la conception de la solidarité et du rôle joué par l'Etat dans la cohésion et la protection sociale. La III^e République s'était fondée sur le concept durkheimien de solidarité : la division sociale du travail suppose une interdépendance entre les différentes classes sociales. Un siècle plus tard, cette confiance mutuelle se défait progressivement et le lien social n'est plus pris en charge par l'Etat mais par les structures locales, communautaires (à l'échelle du quartier, de l'ethnie, de la ville)⁵⁶². Les déstabilisations socio-politiques des années 1980, du choc pétrolier à la crise de l'emploi, nourrissent incertitudes et angoisses collectives sur l'avenir et la stabilité du monde socio-professionnel. La menace de la précarité s'étend de plus en plus. Les politiques sociales palliatives, comme la création du RMI en 1988, ne suffiront pas à résorber la crise. Pour décrire les « nouveaux pauvres », l'accent est mis « *non plus sur les groupes marginaux jugés inadaptés au progrès comme c'était le cas dans les décennies précédentes, mais sur des couches de la population victimes malgré elles de la conjoncture économique et de la crise de l'emploi* »⁵⁶³. Cette vision sera progressivement réinvestie par les pouvoirs politiques, qui situent les populations subissant

⁵⁶⁰ L'une des particularités de la sociologie de l'exclusion est de procéder par listes. Nous verrons plus loin à quel point cet usage est repris par les artistes, de façon frappante.

⁵⁶¹ Serge Paugam, *op.cit.*, p.11. Paugam cite par exemple la réaction de Jeannine Verdès-Leroux, historienne et sociologue : « La vertu de ce concept d'exclu et de tous les débats qu'il permet est d'exclure la question de l'origine de l'exclusion » écrit-elle en 1978.

⁵⁶² Voir Jacques Donzelot, « Les transformations de l'intervention sociale face à l'exclusion », in *L'Exclusion : l'état des savoirs*, *op.cit.*, p. 68-76.

⁵⁶³ *Ibid*, p. 13.

une discrimination sociale sous le signe de la victime expiatoire, subissant la fatalité d'une mauvaise conjoncture économique. Ainsi, pour le pouvoir en place, « *pauvres, handicapés, détenus, vieillards, drogués, etc.* »⁵⁶⁴, sont les victimes impuissantes, les dégâts collatéraux d'une machine néo-libérale qui comporte nécessairement sa part d'individus abandonnés par les nécessités productives de la croissance économique d'une société active et valide. L'exclusion permet d'identifier un processus fabriquant de la pauvreté, de la précarité, de la discrimination ; la qualité de victime en est la conséquence.

Ce discours s'ancre durablement dans le langage politico-médiatique à partir du début des années 1990. Les élections législatives de mars 1993 marquent un tournant, et imposent la notion d'exclusion non seulement dans les éléments de langage électoral mais aussi dans les catégories de la sociologie et des politiques publiques, doublant les stratégies de communication des organismes humanitaires. Deux ans avant les présidentielles, la campagne électorale est axée de toutes parts sur la question des exclus, ce que les sociologues analysent comme le signe d'une inversion : comme le note Robert Castel, « *pour la première fois, c'est du centre que part l'onde de choc qui traverse la structure sociale* »⁵⁶⁵. Pour plusieurs de ces chercheurs cependant, dont Robert Castel, c'est précisément cette nouvelle catégorie qui *produit* de la pauvreté et de la précarité au lieu de la réduire. C'est aussi le point de vue de Didier Fassin, qui montre dès 1996 que ce discours sert souvent à justifier le nouvel ordre social dominant, au lieu de chercher à le combattre :

S'il faut analyser les processus par lesquels se reproduit la pauvreté urbaine, il ne faut certainement pas se désintéresser de la manière dont on la construit à travers les catégories, les mots et les chiffres, car c'est d'elle que dépendent non seulement les conceptions qu'on en a, mais aussi les politiques que l'on mène pour la combattre.⁵⁶⁶

Robert Castel, lui, en tire une autre conséquence, qui nous intéresse directement : cette disparition de l'Etat comme garantie sociale sans prérequis, laissant la place aux initiatives locales et communautaires, et n'assurant plus que les situations d'urgence et d'extrême précarité, demande à l'individu de produire face aux administrations de nouveaux types de récits de soi et de légitimation, qui soulignent la négativité des situations. Le témoignage fait

⁵⁶⁴ Robert Lenoir, *op.cit.*, p.54.

⁵⁶⁵ Robert Castel, *La montée des incertitudes : travail, protections, statut de l'individu*, Paris, Points Seuil Histoire, 2009, p. 112.

⁵⁶⁶ La construction de la marginalité urbaine en Amérique latine, Didier Fassin, *op.cit.*, p. 270.

autorité, la fabrication d'un récit victimaire devient l'un des principaux vecteurs de reconnaissance et d'accès aux droits de protection sociale, devient la monnaie d'échange la plus efficace, voire la seule capable de faire valoir ses droits, ce qui crée une logique perverse et destructrice :

Qui ne peut payer autrement doit continuellement payer de sa personne, et c'est un exercice épuisant. Ce mécanisme se voit bien dans les procédures de contractualisation du RMI : le demandeur n'a rien d'autre à apporter que le récit de sa vie avec ses échecs et ses manques, et on scrute ce pauvre matériau pour dégager une perspective de réhabilitation afin de « construire un projet », de définir un « contrat d'insertion ». Les fragments d'une biographie brisée constituent la seule monnaie d'échange pour accéder à un droit.⁵⁶⁷

On peut dire que le théâtre européen, et en France notamment, suit largement ce mouvement. Des personnalités du théâtre public, souvent des hommes de pouvoir et de gauche, directement impliqués avec les tutelles publiques, engagent le théâtre dans cette lutte contre l'exclusion, alimentant cette demande de « fragments d'une biographie brisée ». Le directeur de la Laiterie de Strasbourg, Jean Hurstel, entame en 1994 une collaboration avec Armand Gatti dans un vaste projet qui rassemble 80 stagiaires amateurs « *en situation d'exclusion [...] qui cherchent, à travers ce travail, à trouver une reconnaissance sociale* »⁵⁶⁸. Il organisera aussi en 1995 les Cinquièmes Rencontres Internationales de l'association Banlieues d'Europe sur le thème de « L'art dans la lutte contre l'exclusion ». Le metteur en scène Marc Klein reprend en 1992 la direction du Théâtre du Fil, compagnie indépendante fondée dans la fin des années 1970 par Jacques Miquel et qui travaille en lien étroit avec des mineurs délinquants et les institutions de la Protection Judiciaire de la Jeunesse (PJJ) et l'Aide sociale à l'enfance (ASE). La compagnie lance plusieurs initiatives, dont un colloque « Théâtre et exclusion », organisé en 1993⁵⁶⁹. En 1994, Marc Klein dirige un numéro de Théâtre/Public consacré aux « Théâtres de l'Autre », sous-titré : « *C'est depuis l'autre bord de l'homme que ça bouge* ». Dans son éditorial, Klein se défend d'avoir employé le terme d' « exclus », évoquant les débats provoqués

⁵⁶⁷ Robert Castel, *op.cit.*, p. 768. Le sociologue nomme ce phénomène « l'individualisation négative ».

⁵⁶⁸ Citation originale : « *Travail mené avec 80 stagiaires en situation d'exclusion (chômeurs, anciens drogués, anciens prisonniers, etc... que Gatti appelle "ses loulous") qui cherchent, à travers ce travail, à trouver une reconnaissance sociale* », extrait des archives Armand Gatti / La Parole Errante, consultées en ligne le 04/06/2020, url : <http://la-parole-errante.org/index.php?cat=theatre-precedentesmanifs&debut=10>.

⁵⁶⁹ Sources : <http://www.theatre-du-fil.com/>, consulté le 09/06/2020 et un article Michel Vaïs : « Le théâtre utile : entre loisir et thérapie », *Jeu*, 1991, 103–119, qui se termine sur ce constat : « *Car si depuis peu les handicapés ont envahi les trottoirs de nos villes, errant de leur air hagard ou trottinant sur leurs véhicules adaptés très perfectionnés, leur timide présence sur nos scènes n'a pas encore changé le regard du spectateur moyen. Comme c'est le cas avec d'autres minorités visibles, ce n'est qu'une question de temps* ».

par ce terme ; pourtant, le mot parcourt l'ensemble du numéro, repris dès le premier article par Nicole Charpail, metteuse en scène et formatrice au Théâtre de l'Opprimé, qui analyse le « *début d'épanouissement de la création théâtrale sur le terrain de l'exclusion comme un simple mouvement de révolution naturelle des choses.* ». L'article se finit sur cette note quant à la « rencontre de l'art et de l'humaine souffrance » :

Il va donc peut-être s'agir pour l'art dramatique d'une nouvelle exigence dans laquelle l'artistique, le politique et le spirituel ne pourront plus être dissociés, avec laquelle il ne sera plus possible de penser sans se dépenser, de rêver sans passer aux actes, d'être sublime sans sublimer le monde. L'artiste va devoir se préoccuper un peu moins de son identité et peu plus d'humanité. La rencontre de l'art et de « l'humaine souffrance » donnera lieu à une alchimie particulière⁵⁷⁰.

Dans les colonnes voisines, Jean-Marie Pradier, co-fondateur du département d'Ethnoscénologie à l'Université Paris 8, commence par rappeler en détail les chiffres du chômage, des Rmistes, des précaires, pour dresser un état des lieux de la situation générale du pays. Il loue les nombreux spectacles récents évoquant « *les paumés, les taulards, les drogués, les dealers, les casseurs, les récidivistes de la faim, de la maladie, de l'ennui, du désœuvrement, du harcèlement, de l'impuissance et de l'exclusion* »⁵⁷¹, et cite parmi eux *Féminin Plurielles*, création de Marjorie Nakache en partenariat avec l'association « Femmes dans la cité » au Studio-Théâtre de Stains en 1995. Le spectacle met en scène des récits de femmes habitant Stains, au nord de la Seine Saint-Denis, issues de différentes cultures, et témoignant de leur vie quotidienne. Au plateau, des actrices professionnelles côtoient quatre de ces femmes. Le texte est construit à partir d'un recueil de témoignages de femmes de Stains, élaboré par Femmes dans la Cité, une association de quartier⁵⁷².

A propos de ce spectacle à succès, qui tourne ensuite pendant plusieurs années, la critique s'étonne de voir sur le plateau des femmes qui ne sont ni autrices ni comédiennes professionnelles. Ainsi, dans *L'Humanité* :

⁵⁷⁰ Nicole Charpail, « Errer à la frontière... », in *Théâtre/Public*, n°124-125, *op.cit.*, p. 8.

⁵⁷¹ *Ibid*, p. 8. Plus loin dans cet article, Jean-Marie Pradier évoque également *Kepler, le langage nécessaire*, spectacle issu de l'expérience menée par Armand Gatti à la Laiterie de Strasbourg en 1995, composé avec des « *exclus du langage, qualifiés dans l'administration de SDF, marginaux, délinquants, Rmistes, jeunes à la recherche d'un emploi, drogués, paumés, taulards, loubards* ».

⁵⁷² Source : https://www.studiotheatrestains.fr/4_nos_creations/creation_fiche.php?id=28&num=19, consulté le 04/02/2020.

Efficace, beau et touchant... « Féminin Plurielles » est une jolie source de lumière dans laquelle il fait bon se baigner quand le mépris, l'exclusion, le racisme jettent trop d'ombre sur notre société.⁵⁷³

Et chez Jean-Marie Pradier :

Mise en théâtre qui devient mise en beauté, comme le revendiquent les « auteurs », femmes de l'association : se voir et s'entendre par le truchement de quatre actrices et la présence de quatre vraies femmes d'entre elles est un acte de libération et de résistance.⁵⁷⁴

Décriant la réaction de la critique du *Figaro* (« *C'est bien sûr touchant, utile, émouvant. Tout ce qui peut aider en France à l'intégration, mieux, à l'assimilation, est le bienvenu. Mais fait-on du bon théâtre avec de nobles sentiments ?* »⁵⁷⁵), Jean-Marie Pradier voit plus de « bien jolies femmes » que des « auteurs » (le mot est entre guillemets), à travers ces femmes « vraies », et se réjouit qu'elles n'expriment pas une « fureur facile » :

Voici l'un des meilleurs spectacles de la saison, dans un cadre magique, avec de bien jolies femmes, et un homme qui n'en fait pas trop. [...] Des femmes et des comédiennes portant la vie, l'amour, la rage, l'étonnement, le rire et la volupté. Pas une once de misérabilisme, de fureur facile, d'emphase.

Le spectacle connaît une belle vie. Dans *l'Événement du Jeudi*, en 1997, Pierre Notte conclut une critique élogieuse en citant l'aventure du Studio-Théâtre de Stains : "*La réconciliation commence peut-être là, dans ce lieu théâtral, cette urgente réconciliation avec l'Autre, que la paresse, la peur ou la méconnaissance du monde, des mondes, conduisent à toutes les formes d'exclusion* »⁵⁷⁶. Le lien social et le théâtre s'attribuent un enjeu de « réconciliation » : c'est l'objectif spécifique d'un théâtre comme celui de Stains, fondé par Xavier Marsechi en 1984, dont l'adaptation de *La Misère du Monde* en 1994, sous le titre *France Parle*, est un grand succès⁵⁷⁷. Femmes et hommes sont ainsi conviés sur les scènes pour « témoigner » de leur propre vie « d'exclus ». C'est uniquement à travers cette condition qu'on fait appel à eux, loin de leur offrir un autre type d'existence sur un plateau. Le théâtre propose de mettre en scène la « réalité » – nécessairement « brute » et sans traitement – de leurs vies précaires.

⁵⁷³ Source : <https://www.studiotheatrestains.fr/newsite/feminin-plurielles/>, consulté le 05/02/2020.

⁵⁷⁴ Jean-Marie Pradier, art.cit.

⁵⁷⁵ *Le Figaro*, mercredi 5 avril 1995, n° 15547, Cahier régional n°3, cité par J-M Pradier, *ibid.*

⁵⁷⁶ Barbara Newmann, « Le théâtre comme lieu de réconciliation : l'expérience de Studio-Théâtre de Stains », avril 1998, article consulté en ligne le 03/04/2020, url : <http://base.d-p-h.info/fr/fiches/premierdph/fiche-premierdph-5770.html>.

⁵⁷⁷ Source : <https://www.studiotheatrestains.fr/newsite/france-parle/>, consulté le 04/02/2019.

2.2 Les théâtres de la Misère du Monde

Cette précarisation d'une partie toujours plus large de la société est inédite, et les artistes s'en emparent, employant abondamment le champ lexical de la « misère ». En 1994, à Morlaix, la compagnie Catalyse, dirigée par Madeleine Louarn qui y travaille notamment avec des acteurs en situation de handicap, lance une semaine intitulée « Regards sur la misère », où elle présente avec une distribution d'acteurs professionnels une adaptation du roman de Primo Levi *Si c'est un homme*. Le texte de Levi sur l'expérience des camps de concentration est appliqué à la situation des sans domicile fixe, alors couramment appelés « clochards » (la définition du dictionnaire de ce mot fait partie de la brochure du spectacle). Le programme annonce un « spectacle fait à partir de témoignages de clochards ». Patrick Amar, médecin psychologue ayant longtemps travaillé dans un centre médico-social d'hébergement d'urgence, réalise la dramaturgie. Il écrit pour présenter le spectacle :

Cette création s'intéresse à la destruction ontologique qu'engendre la clochardisation pour l'individu : le clochard inscrit, au cœur de notre société, la difficulté de l'être à maîtriser la réalité quotidienne lorsqu'il est dépossédé d'un espace où vivre, d'un corps pour agir, et enfin d'une parole pour comprendre⁵⁷⁸.

On comprend, à demi-mots, que, à défaut de moyens matériels, le théâtre apparaît ici comme l'acte le plus généreux pour donner à ces « clochards », au moins le temps de la représentation, ce dont ils manquent essentiellement dans la vie sociale : un espace, un corps, une parole. Le geste artistique se place au même niveau que la solidarité citoyenne, voire se substitue à des politiques publiques. Ce n'est pas tant cette intention en soi qui peut retenir notre attention, ni le sujet du spectacle en lui-même, que le rapport asymétrique qui est d'emblée posé par la dramaturgie, similaire au rapport de regard asymétrique posé par les passants sur les personnes à la rue dans les espaces urbains. L'intention de mise en scène oscille entre élan de charité et désir d'action sociale. Il s'agit de rendre visible la « misère » de ces vies, sans chercher à rendre intelligibles ses origines socio-économiques, ou les mobilisations militantes qui la combattent. Outre *Si c'est un homme*, la semaine « Regards sur la misère » comprend un « cabaret réaliste » monté par Valérie Trémeau et Jean Appéré nommé « Le pleure-misère », et une exposition de photographies réalisées au centre d'hébergement pour les hommes et les femmes sans-abri de Nanterre en 1993 et 1994, intitulée « Les naufragés de la ville ». La

⁵⁷⁸ Extrait de la brochure éditée par la revue Le Boîteux et la compagnie Catalyse autour de la semaine « Regards sur la misère, du 9 au 18 décembre 1994 », Morlaix.

description de l'exposition, rédigée par Madeleine Louarn, va jusqu'à érotiser le corps « souffrant » des SDF, à travers l'image sublimée d'une infirmière (femme) au chevet d'un sans-abri (homme) et lui procurant des soins vitaux :

La peau, la maigreur ou les boursouflures apparaissent comme les empreintes du temps sur des existences remises en question par la moindre chaussure percée. Le corps se fait palimpseste de ces dégradations physiques passées, au point de produire une incroyable mutation de ces hommes et ces femmes qui prennent une apparence extra-humaine, voire animale. Aux côtés de ces étranges présences, les infirmières du Centre, discrètes et appliquées, procurent les soins qui soulageront, au moins pour un temps, la souffrance. Plus qu'un acte médical, ces gestes concrets deviennent comme les signes d'une générosité, d'un amour pour ces corps si peu aimables, si peu aimés. Au-delà de la cruauté de l'image, vient alors se glisser, imperceptiblement, dans cette rencontre, cette relation entre blouses blanches et peaux meurtries, comme à la sensation, à la fois rassurante et tellement décalée – oserait-on le dire – d'un érotisme⁵⁷⁹.

Le regard posé sur cette photographie transforme le travail médico-social en un geste amoureux, fantasmant la sensualité de ce rapport. Les corps pauvres, qui exhibent les stigmates de l'exclusion sociale, sont sublimés (« corps-palimpseste »), et produisent une forme d'empathie qui va jusqu'à toucher à un désir érotique à peine refoulé. Bien que Madeleine Louarn le sache problématique (« oserait-on le dire ? »), elle l'assume aussitôt comme une sensation « rassurante et décalée », ce qui la soulage peut-être en premier lieu de son propre malaise face à ces clichés.⁵⁸⁰ Même si on côtoie de près ici une imagerie christique et sacrificielle, la victime n'est pas explicitement figurée à proprement parler. C'est d'abord la relation de regard vers la catégorie de « l'Autre », à l'œuvre dans le projet de mise en scène ou dans les choix curatoriaux, qui peut s'assimiler à un dispositif de victimisation, aux frontières de l'inconscient des artistes eux-mêmes.

Cette attraction pour montrer la misère connaît un nouveau cap avec les adaptations théâtrales qui suivent la parution, en 1993, de l'ouvrage publié par Pierre Bourdieu et une équipe de chercheurs, *La Misère du Monde*⁵⁸¹. Cette somme de plus de mille pages rassemble une série

⁵⁷⁹ *Ibid.*

⁵⁸⁰ Un mécanisme similaire prend forme dans les mêmes années autour des malades du Sida : voir notre chapitre VII.

⁵⁸¹ « Constituer la grande misère en mesure exclusive de toutes les misères, c'est s'interdire d'apercevoir et de comprendre toute une part des souffrances caractéristiques d'un ordre social qui a sans doute fait reculer la grande misère (moins toutefois qu'on ne le dit souvent) mais qui, en se différenciant, a aussi multiplié les espaces sociaux qui ont offert les conditions favorables à un développement sans précédent de toutes les formes de la petite misère », in *La Misère du Monde*, Introduction, p. 23.

de « récits de vie » d'individus aux conditions de revenus très précaires, propos collectés au fil de longues et minutieuses enquêtes de terrain. L'ouvrage passionne la France et est un immense succès éditorial. Bourdieu dit dans sa préface avoir cherché à analyser une forme moderne de *misère*, non pas de « condition », mais de « position », dans laquelle les aspirations des individus au bonheur, à l'épanouissement social, se heurtent à des contraintes et des lois qui leur échappent, issues du capital économique et culturel dominant. Il souligne bien ne pas chercher à mettre en concurrence ce type de « misère » avec celui qui frappe des populations encore plus pauvres et plus précaires, dans d'autres régions du monde, disant au contraire vouloir échapper à cette logique comparative et relativiste⁵⁸². Pour analyser la situation politique et sociale française, le projet bourdieusien consiste à aller chercher sur le terrain les effets de la précarité grandissante, à observer comment cette précarité touche et affecte les vies individuelles, en allant directement rencontrer et interviewer ceux qui en subissent les effets dans leur quotidien.

Le livre et son succès éditorial saisissent les metteurs en scène, qui y voient une mine d'or où puiser « témoignages » et « paroles brutes » à faire résonner au théâtre. Outre l'adaptation déjà citée de Xavier Marsechi en 1993 à Stains sous le titre *France parle*, au moins trois créations voient le jour entre 1993 et 1997, après avoir obtenu l'accord de Bourdieu – qui, très méfiant envers le théâtre comme nous le verrons, ne le donnera pas à toutes les compagnies. Directeur du Théâtre des Halles d'Avignon, Alain Timar crée *Signe particulier* à partir de plusieurs entretiens, dans le cadre du Off de 1994. Grand succès du festival, le spectacle sera repris au Théâtre de la Commune d'Aubervilliers la saison suivante. En 1995, au Théâtre Paris-Villette, Dominique Fréret monte *Abbas* avec Philippe Clévenot et Dominique Guiard, d'après l'entretien réalisé par Abdelmayak Sayad avec Abbas, travailleur immigré maghrébin, et intitulé dans l'ouvrage original « La Malédiction ». Le dispositif scénique est simple : deux chaises face public ; l'une, éclairée, montrant Philippe Clévenot interprétant Abbas et occupant la grande majorité du temps de parole ; l'autre, dans la pénombre, occupée par Dominique Guiard qui joue un enquêteur quasi-muet et absent. Malgré l'absence d'archives audiovisuelles ou de matériaux textuels permettant d'avoir accès à ces spectacles aujourd'hui, certaines critiques parues dans la presse peuvent permettre d'en imaginer la substance, et surtout, de cerner l'horizon d'attente qui se met alors en place.

⁵⁸² *Ibid*, p. 11.

Mathilde La Bardonnie note dans *Libération*, à propos du jeu produit par Philippe Clévenot :

Philippe Clévenot incarne Abbas. Il ne se fait pas Abbas ; ne joue pas Abbas ; n'interprète pas des paroles d'Abbas. Il *est* Abbas, ouvrier algérien, immigré en France, Abbas au seuil de l'âge, se retournant sur sa vie écoulée hors de la terre natale⁵⁸³.

Et Jean-Pierre Siméon, dans *L'Humanité*, écrit avec beaucoup d'enthousiasme à propos du spectacle d'Alain Timar :

Les comédiens s'impliquent avec une sincérité et une générosité exceptionnelles dans la vie des personnes (non pas des personnages, n'est-ce pas ?) qu'ils incarnent. Ils vont chercher au bout de leurs propres ressources des vérités que seules peut-être la tension du geste et la nudité du cri peuvent atteindre. Ils sont tous bouleversants. « Ça met en cause tout le monde, ça », dit l'un des « témoins ». C'est pour avoir su rendre compte, dans sa brutalité même, de ce « ça » dont notre société ne sait quoi faire qu'Alain Timar nous touche, là où il faut, dans notre conscience d'hommes épargnés que la misère du monde laisse sans voix et presque sans gestes. C'est du théâtre, certes, et du meilleur, mais qui ignore l'argument esthétique pour mieux répondre aux exigences du temps.⁵⁸⁴

L'esthétique, au contraire, semble tout à fait se réfléchir dans ces « exigences du temps ». Ces deux extraits critiques sont en outre éloquentes quant aux nouveaux critères de jugement qui se mettent en place, sur différents plans. Celui des affects d'abord : le spectacle est jugé réussi s'il est *bouleversant*. Celui, ensuite, des critères d'appréciation du jeu : la sincérité devient la qualité principale du comédien, à rebours de la théorie politique brechtienne de l'acteur. L'interprétation est entièrement reçue en fonction de ce filtre affectif. Le point de vue de Mathilde La Bardonnie va encore plus loin que celui de Jean-Pierre Siméon : la critique de *Libération* jouit de voir un comédien enfin « faire corps » avec son personnage, devenu de fait une « personne ». On devine qu'elle prête à Philippe Clévenot un sentiment empathique si puissant avec Abbas qu'il peut lui permettre d'abolir la distance entre l'interprète et son texte, entre l'acteur et son personnage. L'empathie devient précisément l'élément originel, se situe au point d'embrayage de toute la mécanique théâtrale. Ce qui semble annuler l'écart entre la représentation et le réel dans lequel elle prend sa source, c'est la qualité des paroles et la

⁵⁸³ « Clévenot, compagnon d'exil d'Abbas », Mathilde La Bardonnie, *Libération Next* du 23 janvier 1995, article consulté en ligne le 28/03/2019, url : https://next.liberation.fr/culture/1995/01/23/clevenot-compagnon-d-exil-d-abbas-abbas_118953.

⁵⁸⁴ « *La Misère du Monde* entre au théâtre », Jean-Pierre Siméon, *L'Humanité*, lundi 18 juillet 1994, critique consulté en ligne le 28/03/2019, url : <https://www.humanite.fr/node/83717>.

célébration empathique de l'expérience qui se partage – précisément, celle de la misère du monde.

Une nouvelle échelle de valeurs s'installe, qui réagence les rapports entre esthétique et politique. Comme l'indique la phrase finale de Jean-Pierre Siméon, la doxa critique demande aux artistes de soumettre leur esthétique aux « exigences du temps ». Dans ce cadre, la triangulation théâtrale est renouvelée : d'une part, le locuteur originel, à qui l'enquête sociologique laisse la parole, prononçant, suivant ces critiques, un « cri » brut et nu, qui ne semble à aucun moment pouvoir s'apparenter à une parole claire et à l'ordre du discours. D'autre part, l'acteur et le metteur en scène, figures intermédiaires qui permettent de faire entendre sur scène ces témoignages, de leur donner chair et épaisseur, de les traduire en un « logos » intelligible et incarné. Et enfin, au bout de la chaîne, le spectateur, touché selon Jean-Pierre Siméon « *dans [sa] conscience d'homme épargné que la misère du monde laisse sans voix et presque sans gestes* ». Cette description est révélatrice : elle ne procède sûrement pas uniquement d'un point de vue personnel ici exprimé par Jean-Pierre Siméon, mais du présupposé de la mise en scène, qui place d'emblée le spectateur en voyeur, « homme épargné » par cette misère du monde. On est en circuit fermé. La capacité du spectateur à organiser ses émotions et sa compréhension de la situation sociale énoncée semble être désactivée face à l'écrasante puissance du spectacle de la misère, à laquelle il ne peut plus échapper au théâtre comme il lui échappe dans la rue, quand il presse le pas ou détourne son regard face à un plus pauvre. « *Sans voix, sans gestes* », il ne reste au spectateur que les yeux et les oreilles pour contempler, écouter, et compatir. Ni répondre, ni soutenir, ni agir ne sont des options.

A l'automne 1995, Philippe Adrien, du Théâtre de la Tempête, et Anne-Marie Chouasne, du Théâtre du Chaudron, organisent à Vincennes les « Rencontres de la Cartoucherie », qui proposent une adaptation en continu de l'intégralité du contenu de la *Misère du Monde*. La centaine de comédiens et de metteurs en scène qui s'y rassemble propose un bouillonnement de propositions, de formes courtes, qui s'appuient sur les entretiens de l'ouvrage. Le critique dramatique Guy Bruit retrace dans un article publié en 2008 l'histoire de ces rencontres annuelles, qui auront duré une vingtaine d'années. Il se souvient des réactions aux premières éditions : « *Trop de présentations développent une petite musique plaintive où aucun enjeu véritable n'apparaît* » constatait, déçu, le metteur en scène Hervé Dubourjal, qui adapte en 1998 *Une discussion de marchands de tapis*, à propos du travail forcé des enfants,

avant de monter en 1999 *Tchernobyl, chronique d'un monde après l'Apocalypse*⁵⁸⁵. Si la plupart de ces propositions resteront dans ce cadre, certaines donneront lieu à des créations produites et diffusées. Participant à la première édition de 1995, le metteur en scène Didier Bezace crée en 1997 au Théâtre de l'Aquarium sa propre version de *La Misère du Monde : Le Jour et la Nuit*, qui tournera pour deux saisons consécutives dans toute la France. Dans un entretien au *Magazine Littéraire*, où Frédéric Martel l'interroge sur les raisons du succès de l'ouvrage de Bourdieu auprès des metteurs en scène de sa génération, il répond :

« Mon vœu, disait Otto Dix, est d'être le plus proche possible de notre époque, d'y adhérer le plus étroitement possible, sans me soucier des dogmes esthétiques ». Aujourd'hui autant qu'hier, les gens de théâtre, pour sortir du confort du répertoire ou pour se rapprocher de l'art citoyen, rêvent comme Dix pour les arts plastiques de retrouver le rapport du théâtre au réel. Ils cherchent avidement un rapport à la réalité. Ils tentent de retrouver dans la vie réelle les interrogations et les inquiétudes qui se posent à chacun. Et justement, *La Misère du Monde* rendait publiques ces inquiétudes, présentait les témoignages d'« acteurs » qui jouaient, je dirais, à balles réelles⁵⁸⁶.

La lucidité de Didier Bezace est ici intéressante. Le projet de se sentir *le plus proche possible* de l'époque est résumé avec clairvoyance sous la formule que commentera Olivier Neveux et qui entre en résonance avec nos préoccupations : « chercher avidement un rapport à la réalité »⁵⁸⁷. Didier Bezace reprend ensuite à son compte la volonté d'élargir la scène à tous les citoyens, en vertu du « *droit au théâtre* », valant comme un principe démocratique fondamental d'égalité :

Il m'a semblé que ces vies ordinaires avec leur cortège de contradictions, de douleurs, de ruptures, avaient droit au théâtre. D'une certaine manière, c'est une juste revanche de l'obscurité : habituellement, le théâtre n'éclaire que l'exceptionnel, le tissu apparemment banal et obscur de nos existences quotidiennes y est proscrit⁵⁸⁸.

Cette préoccupation se traduit dans la scénographie du spectacle – autant que dans son titre, très métaphorique. Didier Bezace conçoit un décor très simple avec table, chaises, et

⁵⁸⁵ Guy Bruit, « Théâtre et politique : les Rencontres à la Cartoucherie », *Raison Présente*, n°166, 2008, p.101-107. Article consulté en ligne le 01/04/2020, url : https://www.persee.fr/doc/raipr_0033-9075_2008_num_166_1_4095

⁵⁸⁶ Didier Bezace, entretien avec Frédéric Martel pour *Le Magazine Littéraire*, octobre 1998, extrait de la revue de presse du spectacle « Le jour et la nuit ».

⁵⁸⁷ Voir Olivier Neveux, *Politiques du spectateur*, *op.cit.*

⁵⁸⁸ Didier Bezace, *ibid.*

éclairages à la bougie ; pour l'une des séquences, mettant en scène Danielle, une employée de tri postal travaillant la nuit, il explique avoir travaillé avec la lumière d'une bougie éclairant l'arrivée dans la pièce de l'intervieweur : « *une bougie pour la sociologue qui s'introduit dans l'existence de Danielle et tente, par ses questions, d'y mettre un peu de clarté* ».

Ce passage au plateau ne va pourtant pas sans remises en cause, la principale venant de l'auteur même de l'ouvrage original. Dès 1994, Yan Ciret interrogeait Bourdieu sur ce changement de nature, ou de registre, et lui demandait d'en expliquer les causes :

Yan Ciret : Quelle légitimité peut avoir pour vous la mise en scène de témoignages, prélevés dans La misère du monde, ne pensez-vous pas qu'il y a un changement de nature d'ordre, de registre social et politique, une fois ces témoignages devenus du théâtre ?

Pierre Bourdieu : Ceci ne peut pas être la légitimité attachée à l'analyse scientifique. La mise en scène produit inévitablement un changement de registre, lié à la stylisation et à la déréalisation qui en résulte. C'est pourquoi nous ne regardons pas sans ambivalence l'adaptation théâtrale, quelle qu'elle soit. Les discours que nous avons publiés sont nés d'une situation particulière, d'une relation sociale tout à fait singulière, celle qui s'est établie, dans un certain nombre de cas (ce n'est pas toujours possible), entre la personne interrogée et un chercheur, armé d'une connaissance approfondie de l'univers social dans lequel son interlocuteur est inséré et de la position particulière qu'il y occupe. Les questions, comme le dialogue socratique, jouent un rôle essentiel, même (et surtout) si elles sont en apparence insignifiantes. Il suffit pour s'en convaincre de comparer nos entretiens aux interrogatoires quasi bureaucratiques, dont nous donnons quelques échantillons à la fin du livre. C'est pourquoi je ne parlerais pas de « témoignages ». En mettant en scène ces discours, on en fait, précisément, des « témoignages », voire des discours de « dénonciation ». Ce qu'ils ne sont pas.⁵⁸⁹

On peut remarquer que la méfiance de Bourdieu à l'égard du théâtre n'est pas historicisée par le sociologue. Or, elle nous semble s'expliquer non pas par une « inévitable » stylisation ou déréalisation que produirait nécessairement toute mise en théâtre de ces textes, mais par l'effet inverse, produit d'une inscription profonde dans l'époque. On peut être au contraire frappés par la volonté tenace des différents metteurs en scène de conserver les exigences méthodologiques de l'enquête sociologique, présenter les individus interviewés comme des *personnes* et non des personnages, ne leur accorder aucun attribut fictionnel, aucun travail sur la langue, aucun procédé de « déréalisation », précisément, chercher à se placer *au plus près* du document originel. Didier Bezace se défendait ainsi d'être « trop théâtral », ou de créer un sentiment d'impudeur par un surplus de théâtralisation qui exhiberait la vie privée :

⁵⁸⁹ Yan Ciret, entretien avec Pierre Bourdieu, « Ce qu'intervenir veut dire », 1995, consulté en ligne le 23/04/2020, url <http://cosmos-yan-ciret.org/ce-qu'intervenir-veut-dire-entretien-avec-pierre-bourdieu/>.

Nous avons cherché avec les acteurs une manière d'incarner les personnes en nous méfiant du pittoresque et en cherchant à échapper à la notion trop théâtrale de « personnage ». Nous avons été exigeants sur la forme afin que le public puisse voir et entendre ces témoignages comme autant de petits contes sur la vie ordinaire et non pas comme un déballage impudique.⁵⁹⁰

L'effet de réduction que Bourdieu prête supposément aux adaptations théâtrales de son travail pourrait bien être dû, comme on peut le lire en filigrane en remontant à ces propos de Bezace ou aux échos critiques sur les différentes adaptations, à la volonté de présenter une supposée « réalité brute » de ces paroles et de ces acteurs, en niant le déplacement qui s'opère lorsqu'on la met en scène. La « réalité brute » n'existe pas ; la chercher sur scène revient à créer les conditions d'un rapport de pouvoir invisible, qui masque ses propres attributs, pourtant inévitables dès lors qu'une *mise en scène* est posée. Ce fantasme d'atteindre le réel le plus brut à travers les paroles de « vrais gens », sans faire pour autant sauter le verrou de l'intimité des individus, le sociologue lui-même le connaît et cherche à le déconstruire en se questionnant sur sa propre présence lors de l'entretien, comme le précise dans le même extrait Bourdieu lui-même :

Ceux qui parlent comme ils parlent dans *La Misère du monde*, ne font qu'énoncer l'être, leur être, et l'être du monde dans lequel ils sont pris. Et le travail de l'interrogateur, qui n'est ni un journaliste, ni un policier, ni un juge, – autant de personnages mandatés pour recueillir des « témoignages » –, consiste à créer les conditions de cet acte d'énonciation, ordinairement réservé – au moins en intention ou en prétention – à l'intellectuel. Mais son travail ne s'arrête pas là et, pour éviter que les propos des personnes interrogées ne reviennent au statut de « témoignages », ou pire, d'« interviews », le chercheur doit transmettre au lecteur, les instruments nécessaires pour reconstituer les conditions du regard et de l'écoute, qu'il a engagés dans la conduite de l'entretien. C'est le rôle des textes liminaires, qui essaient de livrer, à tous, les techniques et les instruments d'accoucheurs, qui ont rendu possible l'énonciation et les énoncés reproduits⁵⁹¹.

Bourdieu évoque ici les garde-fous posés par la sociologie pour éviter de détacher de leur contexte *d'énonciation* les paroles recueillies – avant même de prendre en considération les conditions sociologiques d'où elles sont émises. Les metteurs en scène ayant adapté des passages du livre se montrent plus enclins à arracher les paroles de leur contexte, même s'ils font scrupuleusement apparaître sur scène les figures des enquêteurs, plus ou moins éclairés. Cet effort de ne surtout pas « dénaturer » la dimension scientifique du travail des auteurs de l'ouvrage se trompe sûrement de déconstruction, et ce « malentendu » pourrait bien être à

⁵⁹⁰ Didier Bezace, art.cit.

⁵⁹¹ Yan Ciret, « Ce qu'intervenir veut dire », entretien avec Pierre Bourdieu, art.cit.

l'origine de la méfiance de Bourdieu. A Yan Ciret lui demandant d'expliquer le nombre si important d'adaptations théâtrales du livre, il répond en effet :

Je pense que [ces adaptations théâtrales si nombreuses] attestent que beaucoup de gens ont à la fois entendu et mal entendu ce qui se disait dans ce livre. Beaucoup, qui étaient à la recherche d'un « art du témoignage » ont cru y reconnaître ce qu'ils cherchaient à faire ; *mais en oubliant de s'attacher aux conditions, qu'il avait fallu remplir pour le faire et pour produire l'effet (ou l'illusion) d'extra-ordinaire, que les discours recueillis avaient produit sur eux.* Par exemple, ils ont traité les textes liminaires comme de simples didascalies. Ils ont pensé comme « distanciation » la distance inscrite dans ce que j'appelle l'objectivation participante. Autant de malentendus qui n'ont rien de dramatique, mais qui conduisent à considérer, comme résolu, le problème de la mise en scène, de la mise en théâtre des propos produits dans une relation aussi peu théâtrale – donc, peut-être, théâtralisable – que possible. C'est peut-être parce qu'on a sous-estimé le travail du sociologue, la nature de son intervention (pour faire comprendre, je l'appelle « socratique », mais je suis convaincu qu'elle est sans doute plus complexe et contrôlée que celle du philosophe), que l'on a pu trouver dans ces textes la réalisation exemplaire d'un « art du témoignage », un produit tout préparé pour un « théâtre critique »⁵⁹².

Bourdieu situe donc le véritable problème qui se pose à toute théâtralisation de ces entretiens, non pas seulement dans le traitement scénique de la figure de l'enquêteur⁵⁹³-, mais dans le questionnement de la subjectivité du metteur en scène lui-même et de l'effet que les discours recueillis ont produit sur lui – premier travail du sociologue. Alors même que la mise en scène de « récits de vie » avait déjà été explorée dans les décennies précédentes (la pratique émerge dans les années 1970, selon la chronologie établie par Jean-Pierre Sarrazac⁵⁹³), c'est sûrement l'illusion de pouvoir, avec ces textes et dans ce contexte, purifier la relation théâtrale de la subjectivité du metteur en scène ou de l'acteur qui est inédite.

En d'autres termes, c'est la conviction – ou la croyance – que l'artifice de la scène sera gommé par la puissance supposément anti-spectaculaire du récit quotidien, importé du réel sans montrer de signes apparents d'avoir subi un traitement dramaturgique quelconque, déformant ce « réel » originel. Mettre en scène cette « relation aussi peu théâtrale » qu'est l'entretien sociologique n'aurait donc pas tant fait émerger une négativité du « théâtral » que le

⁵⁹² *Ibid.* C'est nous qui soulignons. La fin de la citation est cependant plus indulgente envers les metteurs en scène : « *Cela dit, les discours du sociologue, qu'il s'agisse de ceux qu'il aide à produire ou de ceux qu'il produit, sont toujours exposés à un tel malentendu ; et les gens de théâtre qui se sont emparés, avec beaucoup d'enthousiasme et, souvent, beaucoup d'intelligence, de La misère du monde, ont eu le mérite tout à fait exceptionnel d'entendre ce qu'avait d'inouï, de jamais entendu, des discours produits par des personnes tout à fait « ordinaires » [...] et de l'entendre au point de traiter ces hommes, sans qualités, comme ils traitent d'ordinaire les auteurs, c'est-à-dire comme des sujets créateurs, et de se mettre, comme on dit, à leur service* ».

⁵⁹³ Voir Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, Arles, Actes-Sud, 1989.

déploiement d'une face originelle de la théâtralité. Au centre de ces scènes, on retrouve le spectacle supposément chimiquement « pur » de la souffrance, de la vie nue, d'un corps qui se plie aux exigences arbitraires d'un pouvoir si présent qu'il disparaît, lui, de la scène, et, en devenant invisible, exerce et maintient toute sa puissance de contrôle sur les vies. L'élimination des figures dominantes, pourtant responsables de cette précarisation des vies, fait écho à l'intention d'élimination du « théâtral » prêché lors des répétitions du spectacle, comme le laisse entendre Didier Bezace. Du côté des interprètes comme de celui des spectateurs, la place vacante crée un espace pour des affects empathiques, éblouis par la « mise en lumière » des corps-victimes de la violence sociale dont ils sont exemplaires. Bourdieu termine cependant sa réponse à Ciret par une note plus positive à l'égard des « gens de théâtre », saluant « l'enthousiasme et l'intelligence » de plusieurs d'entre ceux ayant adapté des extraits de *La Misère du Monde*, et le mérite d'entendre « *ce qu'il y avait d'exceptionnel, voire d'inouï, dans des discours produits par des personnes ordinaires* ». Une note de Guy Bruit attire, en écho, notre attention, à propos d'une proposition produite par la metteuse en scène Laurence Février au cours des Rencontres :

Une anecdote pour finir. Il y avait, dans *La Misère du Monde*, un entretien avec une secrétaire qui racontait le harcèlement que lui faisait subir son patron. Dans l'univers de Bourdieu, un patron qui harcèle sa secrétaire est entièrement mauvais et la secrétaire est condamnée au statut de victime pure et misérable. Laurence Février racontait son histoire, sans rien modifier au texte, mais en montrant que l'affaire était peut-être plus compliquée et subtile, et que la relation patron-secrétaire pouvait être moins univoque que ce que supposait le sociologue. Il paraît que Bourdieu fut très mécontent de cette interprétation, qui, au fond, contestait jusqu'à un certain point la « science » sociologique⁵⁹⁴.

Malgré le manque d'archives permettant d'en savoir plus sur la séquence en question, cette anecdote lézarde remarquablement les affirmations généralisantes que l'on peut formuler avec plusieurs années de distance et sans avoir pu nous-même assister aux spectacles en question. Si on se fie au point de vue de Guy Bruit, il est frappant de constater que c'est ici une *femme*, Laurence Février, actrice et metteuse en scène ayant porté une parole clairement féministe dans ses spectacles ultérieurs⁵⁹⁵ qui réintroduit de la complexité dans le texte original, et, par un geste de mise en scène, se réapproprie la parole féminine pour venir mettre en doute

⁵⁹⁴ Guy Bruit, art.cit

⁵⁹⁵ Comédienne ayant joué pour beaucoup de metteurs en scène depuis les années 1980 et son enseignement chez Antoine Vitez, Laurence Février a notamment monté *Ils habitent la Goutte d'Or* (Lavoir Moderne Parisien, 1999) et *Suzanne, une femme remarquable* (Lucernaire, 2006).

l'autorité de l'analyse sociologique. Sans intervenir directement par des coupes ou des montages au cœur du texte original, Laurence Février semble être parvenue, par son jeu, à semer le doute sur une interprétation portée par les stéréotypes victimaires de la situation sociale telle que l'enquête sociologique la présentait. On peut souligner que la marge de liberté et de perturbation que peut amener le théâtre face aux constructions sociologiques se situe, du moins aux yeux de Guy Bruit, dans cette torsion du paradigme victimaire, qui recouvre massivement la perception des rapports sociaux et en l'occurrence des rapports de genre, même chez les chercheurs en sciences sociales.

Ces quelques éléments indiquent qu'il se joue, avec ces différentes initiatives suscitées par *La Misère du Monde*, un tournant important dans notre étude. Le monde du travail et l'état de dégradation psychique, sociale qu'il suppose chez l'individu succède aux spectacles des générations précédentes qui l'abordaient par l'entrée des luttes collectives et ouvrières. L'engagement militant de terrain n'est plus le point de contact majoritaire des artistes avec le monde du travail – en Italie, Dario Fo lui-même cesse d'aller jouer dans des usines à la fin des années 1970 ! –. C'est désormais sur le mode de l'enquête, du reportage, et en étoffant esthétiquement le modèle juridico-policier du témoignage que les artistes de théâtre s'emparent de cette question sociale. Armelle Talbot constatait en 2009 que le travail s'était constitué comme « lieu commun » de la création théâtrale au cours de la dernière décennie⁵⁹⁶. Selon elle et d'autres travaux critiques⁵⁹⁷, cette arrivée massive sur les plateaux a contribué à dépolitiser le sujet, abandonner l'exploration des conflictualités entre patronat et travailleurs au profit d'une représentation de la « *lutte de tous contre tous, laissant l'individu isolé face au déploiement apparemment autonome d'un capitalisme associant la sauvagerie et la sophistication* ». L'ouvrier ou l'ouvrière déclassé, le licencié, le chômeur, deviennent les victimes sacrificielles de l'ordre néo-libéral. S'appuyant sur une série de pièces publiées et montées en France au début des années 2000, Armelle Talbot constate qu'« *une place déterminante est réservée au chômage, devenu l'expérience ultime du malheur et le lieu privilégié d'un partage entre la scène et la salle* » ; le licenciement fait office d'« *expérience traumatique originelle* »⁵⁹⁸. C'est une « *communauté de souffrance* » qu'il s'agit de reconstituer entre la scène et la salle. L'exemple de l'image finale du spectacle *Daewoo*, qui met en scène

⁵⁹⁶ Armelle Talbot, « Le travail à l'épreuve de la scène contemporaine », *Théâtre/Public*, n°194, 2009.

⁵⁹⁷ Voir le dossier « Représentations du travail et travail théâtral », *Alternatives Théâtrales*, n°94-95, novembre 2007.

⁵⁹⁸ Armelle Talbot, art.cit.

un quatuor d'ouvrières licenciées après la fermeture des usines Daewoo en Lorraine, monté en 2004 par Charles Tordjmann à partir de la pièce de François Bon⁵⁹⁹, le met en évidence, selon la description qu'en donne Armelle Talbot :

Après la description poétique du démontage de l'enseigne, une bâche recouvre l'intégralité du plateau et convie le public à se recueillir autour de la dépouille. Doutant manifestement de ses pouvoirs d'intervention, le théâtre fait moins œuvre de combat que de réparation et s'engage à enterrer avec la dignité qu'elles méritent les victimes sacrifiées sur l'autel de l'économie mondiale⁶⁰⁰.

Il pourrait bien se trouver là une nouvelle ligne de partage, entre une perspective de combat et une perspective de réparation. La démarche empruntée par les auteurs du spectacle, François Bon et Charles Tordjman, relève en effet plus d'une tentative de « réparation » à l'égard du territoire de Longwy, ayant directement subi les effets de la désindustrialisation de la région. On pourrait, si on en avait l'espace, comparer cette démarche avec celle de Guy Alloucherie et la compagnie HDVZ dans le bassin minier du Nord-Pas-de-Calais. Guy Alloucherie, dans ses spectacles et son implication dans la Scène nationale de Loos-en-Gohelle, Culture Commune, évite précisément de chercher une réparation. Sa démarche artistique, basée sur une collecte de documents et témoignages chez les populations locales, trouve son prolongement dans les actions menées à Culture Commune avec le public local. Ce travail continue les luttes politiques, syndicales, ouvrières, qui ont marqué les générations précédentes, et tend à leur attribuer un espace de parole propre, au cœur des spectacles comme du lieu même du théâtre⁶⁰¹. Il est donc impossible de réduire à un unique positionnement politique ce type de démarche et d'esthétique ; on peut observer cependant comment se repositionne le paradigme général, et les nouvelles lignes de partage qu'il génère. Cette reconfiguration se produit à une échelle plus large que celle de la France et définit une certaine séquence théâtrale européenne, qui s'échelonne entre 1995 et 2005, marquant la charnière des deux siècles.

⁵⁹⁹ *Daewoo*, de François Bon, mise en scène de Charles Tordjman, création au Festival In d'Avignon, le 18 juillet 2004.

⁶⁰⁰ *Ibid.*

⁶⁰¹ On pense au travail de Guy Alloucherie et de la compagnie HDVZ à la Base 11/19 de Loos-en-Gohelle, devenue la scène nationale du bassin minier, et aux spectacles *J'M'Excuse* (2001), et *Les Sublimes* (2003), où les collectes de paroles organisées auprès des populations ouvrières ayant subi directement les effets de la désindustrialisation de la région poursuivent un objectif ouvert de combat politique. Voir *J'M'Excuse*, mise en scène de Guy Alloucherie, création en 2001 à Culture Commune ; *Les Sublimes*, mise en scène de Guy Alloucherie, création en 2003 à Culture Commune. Pour plus d'informations sur le travail de Guy Alloucherie, l'histoire de la compagnie HDVZ, et du site de la Base 11/19, visiter le site de la compagnie www.hdvz.org. Je remercie ici les organisateurs de la journée d'étude *Engager l'histoire pour l'Histoire : quelle place pour l'artiste dans le théâtre documentaire ?* du 8/12/2016 pour la communication que j'avais pu y effectuer et la découverte du lieu qui avait accompagné la journée.

3. Portrait de l'auteur « comme un clou dans le monde » : 7.3 et *Catégorie 3.1* de Lars Norén

Deux pièces publiées par l'auteur suédois Lars Norén 1998 nous intéressent ici particulièrement en ce qu'elles sont emblématiques de ce mouvement à l'échelle européenne. L'une, peu connue, 7.3, et l'autre, *Catégorie 3.1*, qui marque durablement le théâtre suédois, et le théâtre contemporain de façon générale. Marion Boudier en fait une « pièce-manifeste » du théâtre européen de son époque, jugeant symbolique le fait que Thomas Ostermeier ouvre en 2000 sa direction de la Schaubühne en la mettant en scène⁶⁰².

3.1. *Le tournant des années 1990 chez Norén*

Né en 1944, marqué dans son adolescence par différents séjours en hôpital psychiatrique, Lars Norén se met très tôt à l'écriture de poésie. Il s'essaye au roman avant d'écrire pour le théâtre, et bientôt le cinéma et la télévision. Sa première pièce, *La Force de tuer*, est publiée en 1978 – année de la mort de son père, dont le deuil sera pour Norén très douloureux. La pièce tourne autour du parricide et met en scène un fils tuant son père sous les yeux de sa mère, trio qui explore explicitement le couple bourreau/victime dans le cadre du noyau familial⁶⁰³. Les premiers textes dramatiques ont pour sujet ces relations intimes, dans la tradition des drames sociaux et psychologiques d'Ibsen et Strindberg. Des pièces à succès comme *La Veillée* (1983) ou *Bobby Fischer vit à Pasadena* (1988), souvent montées en Suède et à l'étranger, le font connaître auprès du grand public⁶⁰⁴.

Le théâtre de Norén connaît un tournant à partir du début des années 1990. L'auteur traverse une crise de conscience et ressent le besoin de relier plus concrètement ses pièces à ce

⁶⁰² Voir Marion Boudier, « Lars Norén : Plonger dans la réalité, les yeux ouverts », *Jeu-Revue de Théâtre*, n°137, p.24-31, 2010. Nous revenons sur cette mise en scène de T. Ostermeier au cours de cette analyse, cf. *infra*.

⁶⁰³ Lars Norén, *La Force de tuer* (1978), traduit du suédois par Amélie Berg, Paris, L'Arche, 1988.

⁶⁰⁴ Lars Norén, *La Veillée* (1983), traduit par Amélie Berg, *Bobby Fischer vit à Pasadena* (1988), traduit par Jean-Marie Piemme, Paris, L'Arche.

qu'il nomme « la réalité »⁶⁰⁵. Il relie très explicitement cette crise personnelle au basculement géopolitique vécu par son époque, suite à la chute du Mur :

Quelque chose s'est passé dans les années 1989-1990, autour de la chute du Mur de Berlin, qui a été incroyablement libérateur et m'a fait me sentir davantage chez moi. Je ne me suis jamais senti chez moi dans les années 1960 et 1970 : les cinq ou six dernières années ont sans doute été à la fois très heureuses et absolument terribles. Lisez *Fautes d'impression* d'Heiner Müller : il parle beaucoup de ce que c'est qu'entretenir un vrai ou un faux rapport au temps. Il dit aussi des choses importantes sur Tchékhov et sur ce type de théâtre : par exemple, que l'on devient un imitateur si on ne s'intéresse plus au monde réel. Les gens sans tragédie ne s'intéressent plus à la réalité...⁶⁰⁶

S'intéresser à la « réalité » signifie changer radicalement de cadre fictionnel, de types de personnages : « *Ce sont les gens exposés aux épreuves de la vie, les discriminés, qui possèdent le noyau de la vérité* » explique-t-il, dans des termes proches de ceux de Denis Guénoun⁶⁰⁷. Lars Norén conçoit cette nouvelle exigence comme un *face-à-face* :

La seule chose que nous savons est que nous avons à oser explorer le monde hors théâtre et hors scènes théâtrales. Nous devons aller dans les prisons, dans les égouts, dans les endroits de réadaptation des victimes de tortures, dans les camps de réfugiés, dans les écoles et les maisons de retraite. Nous devons nous adresser à ceux auxquels nous voulons parler directement – la seule chose ayant un sens est d'aller en face de notre camarade⁶⁰⁸.

La critique y voit un théâtre qui se tourne vers les « exclus » : le terme revient quasiment à chaque extrait critique concernant les pièces de cette période, et parcourt aussi tous les paratextes de communication autour des spectacles⁶⁰⁹. Influencé par sa lecture, entre autres, de

⁶⁰⁵ « *J'ai compris que le théâtre avait besoin de la réalité [...], des problèmes que les gens rencontrent chaque jour et aussi de leur manière de parler et de penser* », programme de saison du Théâtre Nanterre-Amandiers, 2003, cité par Marion Boudier, art.cit.

⁶⁰⁶ Lars Norén in Lars Nylander, *Den långa vägen hem. Lars Noréns författarskap från poesi till dramatik*, op. cit., p. 358. Citation extraite de l'article de Peter Zetterfalk, « Lars Norén et le processus de la mise en scène », *Agôn* [En ligne], Points de vue, Varia, mis en ligne le 25 janvier 2013, consulté le 10 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/4010>

⁶⁰⁷ Citation extraite de l'article « La dramaturgie de l'abandon ou comment procède Norén », Arne Tjäder, *Théâtre/Public* n°94-95, 2008.

⁶⁰⁸ Citation extraite du dossier de presse de *Kliniken (Crises)*, mise en scène de Jean-Louis Martinelli au Théâtre de Nanterre-Amandiers (2006), consultable en ligne à l'adresse <http://prison.eu.org/IMG/pdf/ATT00010.pdf>.

⁶⁰⁹ Ainsi, à titre d'exemple, la présentation de la pièce dans ce même dossier de presse : « *Les personnages de la pièce sont réunis dans le foyer d'une clinique psychiatrique, lieu de rassemblement pour ces hommes et ces femmes exclus de la société. Les dialogues, toujours brillants et souvent très drôles, attestent de façon magistrale de la lucidité et de la santé flamboyante de ces exclus* ». Autre exemple, l'expression de Mickaël Von Reis, qualifiant le théâtre de Lars Norén « d'encyclopédie de la marginalité » dans son article « Lars Norén, le théâtre de la blessure », in *Alternatives Théâtrales*, n°94-95, 2007.

Bourdieu, Norén nomme ce qu'il développe un « théâtre sociologique »⁶¹⁰, où il cherche à placer son écriture au contact « direct » de la réalité sociale, par des procédés d'immersion, de rencontres, d'entretiens, de répétitions ouvertes et partagées, et de sujets exclusivement consacrés à des populations des « marges ». Il entame à partir de 1995 un cycle d'écriture nommé *Pièces de mort*, à l'intérieur duquel il intègre un autre cycle, *Mourir de Classe*, trilogie consacrée à ces « exclus ». La première pièce du cycle est *Crises*, qui met en scène les malades d'une clinique psychiatrique, et reçoit en 1998 le prix du Nordic Drama Award⁶¹¹. Pendant la conception de cette dernière pièce, l'auteur, qui se dit particulièrement touché par ce sujet ayant lui-même séjourné dans des établissements psychiatriques, ouvre quelques répétitions à des personnes malades.

En 1998, la carrière de Norén se tourne plus franchement vers la mise en scène et la direction artistique. Il prend la tête du Théâtre National de Suède, où il succède à Ingmar Bergman, mais n'y restera que quelques mois. Une rencontre à la prison Tidaholm, dans la banlieue de Stockholm, la conduit à écrire 7.3 – titre donné d'après le nom d'un paragraphe du Code pénal suédois – avec trois détenus, Tony Olsson, Andreas Aleksson et Jackie Arklov, incarcérés pour des propos et des actes néo-nazis. La pièce représente son propre processus d'écriture, et met en scène quatre personnages : les détenus - appelés par leurs propres noms, qui tiennent leurs propres rôles de militants néo-nazis - et l'auteur-metteur en scène face à eux. On parcourt leurs discussions, leurs divergences, leurs expériences. Au printemps 1999, le spectacle est joué une vingtaine de fois dans et hors de la prison, dans une jauge réduite. Il reçoit un accueil mitigé, avant de créer un véritable drame : le lendemain de la dernière date de tournée, les détenus-comédiens profitent de leur permission pour commettre le braquage d'une banque, dans la petite ville de Kisa. Deux policiers tentent d'intervenir. Les détenus sortent des armes, tirent à bout portant et les tuent sur le coup. Le scandale est sans précédent. Lars Norén est accusé par la directrice de l'administration pénitentiaire d'avoir « *violé l'accord qui engageait à ne jamais laisser seuls les détenus dont ils avaient la charge* » ; ce à quoi ce dernier répond : « *On ne peut pas me faire porter la responsabilité de ce qui est arrivé, moi je veux faire du théâtre* ». Il finira par démissionner de son poste de directeur du Théâtre National de

⁶¹⁰ Voir : Lars Norén, « L'empereur de l'obscurité théâtrale », entretien réalisé pour le dossier de presse d'*A la mémoire d'Anna Politkovskaïa*, Théâtre de Nanterre-Amandiers, 2007.

⁶¹¹ Lars Norén, *Roumains* (1994), traduit du suédois par Kathrin Alghren, Paris, L'Arche, 1994. *Crises (Kliniken)*, 1994), traduit par Jean-Louis Martinelli et Camélia Bouchet, Paris, L'Arche, 2007.

Suède en août 1999, sous la pression du ministère de la Culture, des artistes et d'une partie du personnel du théâtre⁶¹².

La pièce est écrite pour être montée et jouée avec ces trois détenus. Norén semble déjouer dans le texte même les critiques qui pourraient lui être adressées, comme le relève Marion Boudier :

« *Ce n'était pas censé être de la pornographie sociale* » proteste Carl, l'un des détenus mis en scène par Lars Norén, mettant en relief le risque d'exhibition zoologique qui guette toute mise en scène directe du réel. Lars Norén évite selon nous en partie cet écueil, en plaçant le spectateur face à une pièce en cours d'élaboration et donc face à un réel qu'il sait vrai et faux à la fois.⁶¹³

Norén expérimente clairement, avec cette pièce, une création écrite et mise en scène avec trois acteurs non-professionnels, qui tiennent leurs propres rôles : le crime sur lequel débouche la création rappelle cruellement et spectaculairement l'immense écart entre les deux « réalités » - celle des trois hommes soudainement remis en liberté d'une part, et celle du projet artistique auquel ils ont pris part, de l'autre. S'il serait très excessif d'associer le braquage et le meurtre des policiers à une tentative d'exacerber cet écart, voire de récupérer une part de subjectivité, on peut néanmoins poser la question du devenir de la subjectivité de ces individus dans le projet de Lars Norén. Marion Boudier soulignait qu'il est capital que les détenus jouent leur propre rôle, citant la réaction de l'auteur quand il les voit sur scène :

Quand ils venaient sur scène, vous voyiez ce qu'ils avaient fait de leurs corps, devenus des armes pour assassiner. [...] Aucun acteur n'aurait créé cette impression. Ce fut une leçon.⁶¹⁴

Norén précise aussi, à propos de ce qu'il estime avoir « réussi » avec 7.3, dans le rapport cherché avec le spectateur :

On doit emmener le public à un point où il n'a plus de défense ; ainsi, on peut vraiment le toucher, entrer en contact avec lui, le frapper. J'ai réussi deux fois : avec *Catégorie 3.1* et avec 7.3. Parlons de 7.3. Pourquoi ai-je voulu utiliser le théâtre pour parler de ce sujet ? Et pourquoi ces gens ? Parce qu'il y a des

⁶¹² Source : « Les comédiens amateurs étaient de vrais braqueurs », Jean-Paul Wynants, 06/08/1999, *Le Soir* (Centre de Documentation en ligne de La Bellone, consulté le 04/04/2020)

⁶¹³ Marion Boudier, « Un théâtre presque documentaire ? Influences et imitations documentaires chez Lars Noren et Joël Pommerat », in *Le théâtre néo-documentaire, résurgence ou réinvention?*, op.cit.. Elle se réfère dans ce passage à l'ouvrage d'Olivier Razac, *L'écran et le zoo. Spectacle et domestication, des expositions coloniales à Loft Story*, Paris, Denoël, 2002.

⁶¹⁴ Cité par Marion Boudier, *ibid.*

choses que vous ne pouvez dire ou qu'ils ne pouvaient dire – leurs traumatismes d'enfance, ce que leurs parents leur avaient fait – parce qu'ils voulaient garder leurs visages cachés les uns aux autres... Comment pouvais-je faire comprendre au public ce que les prisonniers ne disaient pas avec des mots ? Comment pouvais-je leur faire dire ce qu'ils ne pouvaient dire, parce que s'ils le disaient cela aurait été trop douloureux ? [...] Et comment le public pouvait-il ressentir cela sans mots ? Ceci est le cœur du théâtre – le sous-texte. Il était très clair que les prisonniers jouaient leur propre rôle sur scène. Ils ont joué jusqu'au bout leur vie sur scène, mais comment pouvais-je montrer au public ce que les prisonniers eux-mêmes ne savaient pas ou n'étaient pas capables d'exprimer avec des mots ? Ils le disaient par les traits de leur visage, par leur jeu, par la façon de s'asseoir quand ils mentaient ; c'est ça le théâtre, ce que j'appelle les mouvements de l'ombre. Certaines personnes du public voyaient vraiment ces mouvements de l'ombre, cette pièce fantôme. Les prisonniers ne pouvaient l'articuler, mais c'était là. Vous devez vous concentrer sur les mouvements de l'ombre, ces choses que vous ne pouvez pas expliquer. Vous devez être avec les acteurs et voir comment ils jouent et bougent. Alors le public ne peut se défendre contre l'invisible pièce⁶¹⁵.

On peut percevoir plusieurs points dans ces propos, qui frappent par leur naïveté : il suffirait d'avoir une « vraie » personne en scène pour obtenir de « vraies » expressions scéniques ! Mais il y a là aussi une position surplombante de l'auteur, d'abord par rapport à son public, qu'il cherche métaphoriquement à « frapper ». Les « défenses » du spectateur, que Norén cherche à faire tomber, seraient associées à une certaine capacité critique, que Norén associe à un mécanisme de protection face à une dure réalité. Mais cette position s'exprime aussi par rapport aux acteurs, qui lui communiquent une présence théâtrale fascinante, sans qu'ils n'en aient la maîtrise ou le contrôle : détenus-acteurs qui ne « savent pas », « ne sont pas capables d'exprimer avec des mots », « ne peuvent pas articuler » ce qu'ils dégagent physiquement et humainement. Ironiquement, ces « corps devenus des armes pour assassiner » renoueront avec ce devenir une fois que le théâtre et le manque de compétence du metteur en scène en matière de surveillance pénitentiaire leur auront permis de récupérer de vraies armes et de commettre un crime. « *Moi, je veux faire du théâtre* » se défendait donc Norén face au réel du meurtre – s'exprimant symptomatiquement au singulier. De quel théâtre s'agit-il ? Et dans quelle définition du « réel » ce théâtre s'inscrit-il ?

Il pourrait bien s'agir plutôt d'un univers fantasmatique, où la mise en scène s'assimilerait à un tour de magie pouvant convertir la puissance fascinante de ces corps condamnés (que Foucault décrivait dans *Surveiller et Punir*⁶¹⁶) en une puissance de théâtralité pure. La représentation s'évide pour *présenter* ces corps, dans toute leur nudité crue et cruelle,

⁶¹⁵ Lars Norén, entretien réalisé par Stan Schwar, traduit du suédois par Amélie Wendling, programme de *Guerre*, Théâtre National de Strasbourg, mars 2003.

⁶¹⁶ Foucault, *Surveiller et Punir*, « Le corps condamné », *op.cit.*

dans leur stigmatisme physico-social, et sans chercher à les associer à une pensée ni à une individualité psychique, toute condamnable qu'elle soit. En ce sens, les propos de Norén reproduisent exactement le mécanisme de l'institution judiciaire, qui punit en désindividualisant et en réduisant les sujets à des faits ou des propos qui valent condamnation. Norén puise dans ce fondement de la justice moderne pour éprouver sa propre volonté de puissance créatrice, quand il parle d'une « pièce invisible » que les spectateurs, par leur intelligence et leur regard informé, seraient à même de voir alors qu'elle serait invisible *pour les acteurs*. Acteurs qui n'agissent pas – dont le nom, aurait dit Castellucci, « n'est pas exact » : car quelque chose « *est là* » quand ces détenus *sont là*, sur scène. Il suffit donc, pour ces individus, d'*être là*, sans transformer cet être social en un être scénique. C'est à l'auteur-metteur en scène, s'exprimant d'un point de vue qu'on pourrait dire dominant, de révéler ce qui « est là », à l'insu des personnes même, à partir de caractéristiques physiques : des « traits de leur visage », leur « façon de s'asseoir ». Les hommes deviennent des matières à qui on retire la possibilité d'élaborer leur être, de le modeler, de le mettre à distance par un travail personnel de jeu et d'interprétation. Masses musculaires sans intelligence, les détenus deviennent des objets et non des sujets de l'expérience théâtrale à laquelle ils sont soumis. Ce corps, une fois rendu muet, fait consensus ; leur voix et leurs actes, non – comme en témoignent les propos néo-nazis tenus par les détenus en question ou la sèche brutalité du meurtre commis le lendemain de la dernière représentation. Exceptionnelle, cette aventure théâtrale s'inscrit pourtant profondément dans le paradigme que nous cherchons à analyser ; plus, elle contribue à le produire. Norén participe ici à changer radicalement la conception des artistes eux-mêmes sur la capacité du théâtre à changer le monde social. Ce qu'il modifie en profondeur, de façon paradigmatique, c'est d'abord le rapport du créateur lui-même à ce monde social, et sa vision de sa toute-puissance d'intervention et de bouleversement du social, aussi bien dans les espaces du réel traversés au cours de la création, que dans le lien qu'il construit avec son spectateur.

Ce que produit cette démarche documentée, qui repose sur une immersion dans le réel, en l'occurrence, une prison, cherchant à percuter violemment les défenses du spectateur face au supposé « réel » auquel le théâtre le confronterait, est ainsi de l'ordre d'une *séparation* entre le pouvoir des personnes sur scène, et le pouvoir de ceux qui regardent cette scène : metteur en scène ou spectateurs. La part d'incertitude et de subversion qui peut être prise en charge par l'acteur est annulée ; les interprètes sont assignés à leurs identités civiles. Le spectateur est appelé à contempler l'exhibition de « l'Autre », dans un rapport de regard qui redouble la violence de la dissymétrie existante entre ceux qui se rendent dans les théâtres et ceux qui

peuplent les prisons. Cet aspect que l'on peut tirer de l'expérience 7.3 n'est pas anecdotique. Il témoigne de ce changement de paradigme global, que deux références appartenant à d'autres séquences historiques peuvent nous aider à mettre en perspective. D'abord, ces propos adressés par Gilles Deleuze à Michel Foucault sur les rapports entre théorie et pratique que ce dernier avait cherché à créer dans son travail sur les milieux carcéraux :

Vous avez commencé par analyser théoriquement un milieu d'enfermement comme l'asile psychiatrique au XIXe siècle dans la société capitaliste. Puis vous débouchez sur la nécessité que des gens précisément enfermés se mettent à parler pour leur compte, qu'ils opèrent un relais (ou bien, au contraire, c'est vous qui étiez déjà un relais par rapport à eux), et ces gens se trouvent dans les prisons, ils sont dans les prisons. Quand vous avez organisé le Groupe d'information sur les prisons, ç'a été sur cette base : *instaurer les conditions où les prisonniers pourraient eux-mêmes parler*. Ce serait tout à fait faux de dire, comme semblait dire le mao, que vous passiez à la pratique en appliquant vos théories. Il n'y avait là ni application, ni projet de réforme, ni enquête au sens traditionnel. Il y avait tout autre chose : un système de relais dans un ensemble, dans une multiplicité de pièces et de morceaux à la fois théoriques et pratiques. Pour nous, l'intellectuel théoricien a cessé d'être un sujet, une conscience représentante ou représentative. Ceux qui agissent et qui luttent ont cessé d'être représentés, fût-ce par un parti, un syndicat qui s'arrogeraient à leur tour le droit d'être leur conscience. Qui parle et qui agit ? C'est toujours une multiplicité, même dans la personne qui parle ou qui agit. Nous sommes tous des groupuscules. Il n'y a plus de représentation, il n'y a que de l'action, de l'action de théorie, de l'action de pratique dans des rapports de relais ou de réseaux. ⁶¹⁷

Pour en arriver à ce constat selon lequel « *il n'y a plus de représentation* », on voit que Deleuze, avec Foucault, se fonde sur une théorie agissant dans la pratique et inversement. La démarche de Norén qui consiste à vouloir faire du théâtre avec des détenus est autre. Elle coïncide en trompe-l'œil avec la volonté d'ouvrir, par le théâtre, un espace de parole alternatif qui pourrait instaurer « *ces conditions où les prisonniers pourraient eux-mêmes parler* » : il s'agit de faire parler les prisonniers *eux-mêmes*, en leur nom, mais en les dépossédant d'une parole propre. Si on accepte de se fonder sur les propos de l'auteur pour en tirer ses intentions, il est en effet dit explicitement que ces détenus n'ont pas la capacité de produire une parole et que leur corps parle *pour eux*. C'est à ce niveau que Norén déploie le paradigme victimaire au sein même du dispositif de représentation théâtrale. Il ne s'agit pas de montrer ostensiblement du sacrifice, de la mise à mort, sang et douleur à strictement parler. Il s'agit de supposer que la représentation théâtrale peut *présenter* des personnes vivantes dont le corps mis en scène est à même de « témoigner du réel », sans leur offrir la possibilité d'un témoignage propre. Ce qui est rabattu ici, c'est la possibilité pour un corps de contenir une multiplicité. D'être une identité

⁶¹⁷ Gilles Deleuze, à Michel Foucault, « Les intellectuels et le pouvoir », 1972, entretien disponible en ligne à l'adresse <http://derives.tv/les-intellectuels-et-le-pouvoir/>, consulté le 01/02/2020. C'est nous qui soulignons.

non pas fixe mais mouvante, qui *parle et qui agit* (pour reprendre les mots de Deleuze). Au contraire : on est plongés dans un dispositif d'un contre un : d'une part, celui qui est montré dans toute sa condition « d'autre », et qui malgré sa parole, est agi par un autre : le metteur en scène, corps unique qui conserve le pouvoir absolu, quasi-monarchique, de montrer, exhiber, et faire parler *à son insu*, sur le royaume de la scène, le corps « réel » d'une personne qui y figure en tant qu'elle « est » le réel.

3.2. Nouveaux usages du document humain

La relation de pouvoir qui structure cette typologie de regard et de mise en regard est influencée par des puissances émotionnelles, qui contribuent à masquer l'autorité de la figure du metteur en scène-auteur, maîtrisant à la fois la « pièce invisible » produite par ses acteurs non-professionnels, et la « frappe » que devra recevoir le spectateur en découvrant la pièce. Il ne s'agit pas de supposer ici que Lars Norén bâtit à moitié consciemment un paradigme où l'auteur-bourreau rendrait « victime » ses acteurs et spectateurs. Il s'agit plutôt de tenter de mettre à jour un paradigme victimaire dans lequel Norén s'inscrit selon nous largement mais peut-être inconsciemment, paradigme avant tout lié à l'époque, qui « norme » l'organisation des rapports de pouvoir et sous-tend les relations de regard.

Cette tension peut être notamment observée par rapport au devenir des affects que l'auteur mobilise sans cesse. Les affects compassionnels structurent chez Norén l'ensemble du processus de création artistique, d'un bout à l'autre de la chaîne de création. Cela peut s'observer à deux niveaux. La valeur compassionnelle s'imprime aussi bien sur la pratique d'écriture de l'auteur (et le recours au style documentaire), que sur la charge affective véhiculée par sa dramaturgie envers ses différents récepteurs : acteurs, metteurs en scène, spectateurs. Les changements qui interviennent dans la méthodologie de Lars Norén sont à ce niveau très intéressants. C'est à la fin des années 1990 qu'il se tourne vers la technique documentaire d'immersion sur le terrain. Marion Boudier, étudiant le statut de la catégorie documentaire chez Norén, assimilait le document chez cet auteur à un « choc émotionnel »⁶¹⁸. Avec le tournant que prend son travail dans les années 1990, Norén revient selon nous à une utilisation du document antérieure à celle pensée par Piscator et Weiss.

⁶¹⁸ Marion Boudier, « Un théâtre presque documentaire ? », art.cit. La partie de l'article concernant Lars Norén s'intitule : « Le document comme choc émotionnel ».

Sans qu'il ne mentionne jamais cette référence, on peut en effet trouver de nombreuses similitudes dans son approche du document avec les théories des écrivains naturalistes de la fin du XIX^e siècle, et particulièrement avec la notion de *document humain*. Laure de la Tour a analysé les échanges entre médecine et littérature qui ont lieu autour de cette notion⁶¹⁹. Elle cite l'écrivain et étudiant en médecine Victor de Segalen, qui postule, dans sa thèse de doctorat médecine soutenue en 1902, que le corps humain est document « *au sens où il contient un réservoir de signes et de symptômes à décrire et interpréter* ». Du côté du médecin comme de celui de l'écrivain, il y a, selon lui, une forme de transposition : ce qui a lieu du cas pathologique au diagnostic et ce qui advient à l'écriture depuis le document humain sont deux modalités d'un même transfert. L'homme de science et l'homme de lettres possèdent une qualité commune que Segalen nomme « métasensibilité », définie comme « *l'entraînement spécial à transformer le retentissement émotif en notions intellectuelles, à changer automatiquement les images concrètes – terrifiantes à l'état d'images – en éléments abstraits de diagnostic, éléments intéressants mais non plus émouvants* »⁶²⁰. Ce que Segalen met en évidence, c'est le pouvoir de transposition de « l'émouvant » en « intéressant », du *pathos* au *logos*, de l'œil à la parole.

On se rend compte alors que les procédés d'enquête, d'immersion ne sont, dans le contexte de l'époque, pas du tout associés aux mêmes valeurs, et font ressortir un certain dégoût, proche de ce que l'on appellerait aujourd'hui un mépris de classe, de la part des artistes vers les « spécimens » humains qu'ils fréquentent au cours de leurs enquêtes. Laure de la Tour cite cette phrase d'Edmond de Goncourt tenue dans son Journal, à la date du 22 août 1875 :

Aujourd'hui, je vais à la recherche du document humain aux alentours de l'École militaire. On ne saura jamais notre timidité naturelle, notre malaise au milieu de la plèbe, notre horreur de la canaille, et combien le vilain et laid document, avec lequel nous avons construit nos livres, nous a coûté.⁶²¹

Ainsi, pour les frères Goncourt, les corps de la « plèbe », de la « canaille », sont à aller observer avec l'objectivité supposée du médecin et servent de support à la création littéraire.

⁶¹⁹ Laure de La Tour, « L'idée de document humain dans les Cliniciens ès lettres de Victor de Segalen », in « Ce que le document fait à la littérature, 1860-1945 », Actes du colloque disponible en ligne/Fabula colloques, consulté le 09/05/2019, url : <https://www.fabula.org/colloques/document1754.php>

⁶²⁰ Cité par Laure de la Tour, *ibid.*

⁶²¹ Jules et Edmond de Goncourt, *Journal : mémoires de la vie littéraire*, t. V, vol. 2, Paris, Gustave Charpentier et Émile Fasquelle, 1891, p. 222. Cité par Laure de la Tour, art.cit.

Loin de susciter l'empathie et la compassion à l'égard des personnes, ils forment un mélange de timidité, de malaise, de dégoût et de fascination, chez l'artiste spectateur de la souffrance et de la misère d'autrui⁶²².

Un siècle plus tard, Lars Norén sort de chez lui à son tour et fréquente assidûment la place Sergelstorg, dans le centre-ville de Stockholm, où vivent et se croisent sans-abri, toxicomanes, alcooliques, prostituées, pour alimenter l'écriture de *Catégorie 3.1*, la grande fresque sociale qu'il commence à écrire en 1997. La place est connue dans toute la Suède de l'époque, qui y voit le symbole des politiques d'austérité ayant fragilisé en grande partie le marché du travail et plongé de nombreuses personnes dans une très grande précarité. Norén y passe près de trois mois. L'œuvre finale, publiée en 1998, est une pièce qui comprend une quarantaine de personnages ; la monter intégralement prendrait près de dix heures.⁶²³ Son titre reprend la catégorie administrative de la Ville de Stockholm, qui désigne par « Personkrets 3 :1 » ceux qui vivent dans la « marge ». Norén reprend à son compte ce principe administratif dans son écriture même, et classe ses propres personnages en *catégories*, sans leur donner de nom ni d'individualité psychologique : « l'Alcoolique », le « Chômeur », le « Schizophrène », mais aussi « L'Auteur », lui aussi à la rue, errant comme les autres parmi les sans-abri. Ce principe est frappant : plus d'identité individuelle autre que générique, outre le personnage d'Anna, jeune poétesse qui ne vit pas dehors mais fréquente la place publique en quête d'inspiration. Anna (bénéficiant d'un prénom) apparaît comme le double véritable de Norén, comme on le lit dans cet extrait, particulièrement similaire aux états de conscience de l'auteur lui-même déjà cités :

ANNA : Je suis allée là-bas, à Klara, le centre du jour, simplement pour voir un lieu de travail. Je pouvais m'en aller. Je ne suis pas comme ces femmes qui doivent y aller parce qu'elles ne savent pas où aller. Elles n'ont pas de contacts ou de relations du tout, alors que moi j'en ai trop, elles, elles n'ont personne avec qui parler... Mais moi j'y suis allée parce que j'avais besoin d'un peu de sensations de réalité pour écrire. On ne peut pas juste écrire sur soi. Il faut sortir et manger de la réalité. Je voulais simplement me mélanger un peu, ça fait tellement de bien de se quitter pendant des moments, c'est pour ça que je fais semblant d'être sans-abri et marginalisée. Je ne suis pas marginalisée. Je suis englobée, moi. Englobée, je suis, comme un clou dans le monde. Il faut dire, le personnel est vraiment très bien. Je leur ai demandé ce qu'on devait faire, si on doit s'avancer et parler avec ces femmes quand on les voit dans la rue, mais on ne le fait pas, c'est ça non, on les voit et on passe... On ne le fait pas avec les gens soi-disant normaux qu'on voit, on ne va pas leur parler sans raison, une fille du personnel me l'a dit. [...] Même avec la

⁶²² Nous n'impliquons pas pour autant ici que c'est le même type de sentiment compassionnel qui anime l'écriture de Zola ou d'autres romanciers se réclamant du naturalisme, Emile Zola faisant un usage de la compassion à l'égard des classes populaires beaucoup plus proche de la critique sociale et de gauche.

⁶²³ Lars Norén, *Catégorie 3.1* (1998), traduit par Kathrin Alghren et Jacques Séréna, Paris, L'Arche, 2000.

meilleure formation en électronique qu'on aura, le plus simple c'est de se trouver une place comme balayeur de rues... Oui oui... qui rit vendredi pleurera dimanche⁶²⁴.

On lit aussi, dans ce second extrait, à quel point la logique de la « catégorie » se déploie à l'intérieur des scènes, et, intégrée par les individus eux-mêmes, crée une violence :

Eparpillés sur le sol, il y a des seringues, des capsules, des pipes, des cannettes de bière, des bouteilles, des sous-vêtements, des t-shirts, des préservatifs usagés, du papier, des journaux, des cartons, des vieilles chaussures, de la carcasse de poulet que quelqu'un a disposée en un long alignement.

Marga, un peu plus de 50 ans, entre, sale, négligée et très soûle.

L'ALCOOLIQUE : Maintenant arrive la pute à sida... Merde, quelle tragédie.

MARGA : Ta gueule, tonneau de merde ! Va vers lui, le frappe, il s'écarte, ne sent rien, elle continue à frapper. Je vais te tuer.

L'ALCOOLIQUE : Sale pute de merde.

MARGA : Je suis pas une pute à sida pour toi... c'est toi qui es une pute à sida ! [...]

L'ALCOOLIQUE : Je suis un homme.

MARGA : Quoi ? Commence à rire et à rire. Un homme tu es... Non, tu sais pas ce que c'est un homme... sais rien ! Je te frappe... Je suis quelque chose... une étoile noire qui sera découverte une fois... Peut-être. Crie. Tu peux ramasser ce fric et t'essuyer le cul avec le tout !⁶²⁵

La pièce fonctionne par une juxtaposition de séquences, mini-drames et longs monologues individuels. Krystian Lupa, qui l'adaptera en 2012 en créant *Salle d'Attente*, y verra un magma dans lequel puiser une matière de création, un immense « entrepôt » à récits⁶²⁶. Elle reçoit un très grand succès à la création au RiksTeatern de Stockholm en 1998. Norén y voit l'accomplissement d'un fonctionnement où une pièce de théâtre et les mécanismes cathartiques qu'elle déclenche pourraient parvenir à avoir des implications réelles – ou *sur le réel* :

Il existe différentes sortes de catharsis. Je veux que le public soit séduit par son esprit critique, que la pièce ait un effet sur lui. Vous pouvez avoir une émotion et l'instant d'après c'est fini, vous pouvez de nouveau être le même. Mais si le cerveau, l'esprit critique est touché, alors l'émotion persiste et vous pouvez être influencé. Notre théâtre a beaucoup évolué en ce sens en Suède. Le système politique a été influencé. Lors des représentations de *Catégorie 3.1*, la ministre des Affaires sociales qui était dans le public a pleuré. Ensuite, elle a alloué un nouveau budget pour les sans-abris⁶²⁷.

⁶²⁴ *Ibid*, p. 83.

⁶²⁵ *Ibid*, p. 230-231.

⁶²⁶ Krystian Lupa, « *Salle d'Attente* », librement adapté de *Catégorie 3.1* de Lars Norén, création à la Colline-Théâtre National, Paris, 2012. Lupa écrit dans le programme du spectacle : « *Catégorie 3.1*, cet énorme matériau dramatique de Lars Norén, je l'ai traité comme un magasin, un entrepôt où tu entres sans savoir précisément ce que tu veux... ».

⁶²⁷ Lars Norén, entretien avec Bernard Debroux, *Alternatives Théâtrales* n°94-95, 2007.

Il ne nous est pas réellement possible de commenter ici les larmes de la Ministre des Affaires sociales suivies par un nouveau budget, car il nous a été impossible de trouver plus d'informations concrètes sur cet épisode. Mais Norén touche un point crucial qui montre qu'il poursuit, avec son théâtre et cette pièce précisément, une écriture politique compassionnelle, mêlée à une volonté « critique », et à l'espoir de pouvoir infléchir très concrètement les décisions politiques par les larmes. La compassion, agit ici comme l'ingrédient principal d'un théâtre qui se revendique politiquement et éthiquement concerné par la souffrance de l'autre. L'image est entièrement celle d'un *face-à-face* : la ministre des Affaires sociales pleure car enfin elle se trouve, au théâtre, *face* à toute la « réalité » d'un problème social dont son ministère a la charge. Le théâtre aura aidé à lui faire prendre conscience qu'il s'agit d'êtres humains dans le « malheur ».

Deux mises en scènes dans de grandes institutions du théâtre européen suivent la publication de la pièce. Le 24 janvier 2000, Thomas Ostermeier inaugure sa direction de la Schaubühne am Lenhinzter Platz, à Berlin, par cette création⁶²⁸. Le metteur en scène allemand investit les bâtiments de la Baracke, et imagine une scénographie trifrontale, dont Julia Pelechová donne cette description :

A la Schaubühne, pour cette *Catégorie 3.1*, le metteur en scène et le scénographe ont gardé nus les murs en béton du bâtiment créé par Mendelsohn, laissant ainsi apparaître un énorme espace ouvert et vide. Les spectateurs étaient placés des trois côtés d'un large plateau en béton auquel on accédait par trois grandes volées de marches, une de chaque côté. Au lointain, un mur avec une majestueuse ouverture, servant habituellement à faire rentrer les éléments de décor dans le théâtre, venait, telle une skéné, clore cet espace qui figurait un vestibule de station de métro (la pièce de Norén met en scène un groupe de marginaux rassemblés sur une place publique de Stockholm). Les gradins des spectateurs étaient surélevés, de sorte que le premier rang se situait à la hauteur du plateau ; les coulisses et les loges étaient situées au-dessous du public et c'est de là que les comédiens faisaient leur apparition. Les très rares éléments dans cet espace vide (des barres sur les marches, deux bancs métalliques et une poubelle), ainsi que les escaliers et la différence des niveaux du dispositif furent pleinement exploités par les acteurs, qui en tiraient un jeu très corporel.⁶²⁹

⁶²⁸ *Personenkreis 3.1*, mise en scène de Thomas Ostermeier, Schaubühne, Berlin, création le 24/01/2000. Dans un entretien avec D. Plassard, Ostermeier raconte avoir eu du mal à convaincre la troupe de la Schaubühne à choisir cette pièce pour inaugurer son arrivée : « *L'ensemble était contre le choix de ma première pièce à mon arrivée à la Schaubühne, « Catégorie 3.1 », de Lars Norén. Surtout Lars Eidinger, il était complètement contre. Mais pendant le travail, ils ont bien compris pourquoi ce choix* ». (Entretien avec D. Plassard, Université Rennes 2, 2008, retranscrit dans la thèse de doctorat de J. Pelechova : *Le théâtre de Thomas Ostermeier en quête d'un réalisme nouveau à l'appui de quatre mises en scènes d'Ibsen*, dir Jean-Louis Besson, Université Paris X Nanterre, 2011).

⁶²⁹ J. Pelechova, *Ibid*, p. 171-172.

Ostermeier et son scénographe, on le voit, cherchent à travers ce dispositif à englober spectateurs et acteurs dans une sensation physique de l'espace et des différences de niveaux, donc de regard, qui peuvent être créés au théâtre. Le regard posé par le spectateur sur ces personnages est irrémédiablement différent de celui qu'on pose sur eux dans la vie courante, ou dans le monde social. Le relief de la scénographie interroge et stimule un regard autre, à plusieurs dimensions, qui désaxe la perception de ces corps, et quitte le réalisme de l'espace public, s'acheminant vers un espace abstrait et déterminé par les corps en jeu qui le traversent. En France, Jean-Louis Martinelli monte la pièce au Théâtre National de Strasbourg la même année. La scénographie, frontale, redouble à l'inverse la forme de frontalité, de face-à-face, que Norén dit ressentir à l'égard des personnes dont il s'inspire pour écrire : un sol en damier, une ligne de projecteurs en contre au fond de scène, des acteurs évoluant sur des trajectoires horizontales parallèles au public, ou rassemblés en un chœur regardant frontalement les spectateurs « dans les yeux » lors d'un chant que Martinelli apparente à un requiem⁶³⁰. Le reportage de France 2 accompagnant ces images est éloquent ; nous en reproduisons ici la transcription, pour bien saisir le discours qui entoure la création de la pièce de Norén en France.

Présentatrice :

A Strasbourg, le Théâtre national prend le parti de nous faire partager le cri de révolte des exclus de la société avec cette pièce inédite signée Lars Norén. Les dernières répétitions. Michel Strulovici, Patrick Voigt.

Journaliste :

Au cœur des villes, ils sont nombreux ceux dont l'existence dévastée tend le miroir de nos échecs à la société. Exclue de tout sauf de la souffrance, ce sont les gueux de notre époque. C'est leur requiem que nous lance comme un coup de poing le théâtre de Strasbourg.

Alain Fromager :

C'est la même classe inférieure qui est pauvre et qui n'a pas plus de liberté que lorsqu'ils étaient des esclaves. Même si on ne les appelle pas pareil. Les mêmes fils d'ouvriers bien qu'il les appelle autrement maintenant parce que c'est des travailleurs sans travail qui ne savent ni lire ni écrire et qui n'ont pas d'éducation.

Journaliste :

Sur cette place se croisent les désœuvrés par force. Ils répètent à l'infini. Ils balbutient les cassures de leur vie.

⁶³⁰ Nous commentons ici les quelques images d'archives disponible sur le reportage de France 2 sur le spectacle, disponible sur site de l'INA, consultées le 23/04/2020, url : <https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00019/categorie-3-1-de-lars-noren-au-tns.html>.

Alain Fromager :

« Tu vois. Là, à celui-là, j'avais une bague. Attends, tu vas voir. Tu vois celui-là, c'est mon fils ». Tous les personnages mettent des mots, c'est-à-dire qu'on a un peu trop tendance aujourd'hui à voir ces gens-là un peu comme des images et on oublie, on oublie qu'ils ont des histoires.

Comédien 1 :

« Ils pensent qu'ils sont libres alors qu'ils vivent dans la prison la pire de toutes parce qu'ils craignent tellement de perdre ce qu'ils ont volé à ceux qui n'ont rien, qu'il leur faut boucler tout autour d'eux avec des clefs, des verrous et des barreaux et avoir une société de gardiennage [inaudible], des surveillants et des projecteurs et des alarmes hypersensibles. Et ils vivent là-dedans comme dans un camp de concentration où ils ont tout ce qu'il leur faut et pensent qu'ils sont tellement bien lotis qu'ils ont une belle vie ».

Jean-Louis Martinelli :

C'est un coup de poing. C'est un cri. C'est un requiem. Mais en même temps avec des êtres qui tentent de rester debout. Et je crois que ce que ça désigne très précisément c'est que la marge que l'on désignerait volontiers comme un ailleurs est très très proche de nous.

(Musique)

Journaliste

Théâtre de la protestation, du désir d'amour, du besoin de reconnaissance pour casser la fatalité de l'exclusion.

(Musique)⁶³¹

Ces propos parlent d'eux-mêmes. Alain Fromager doit nous rappeler que ces « gens » ne sont pas que des « images » et ont aussi des « mots », des « histoires ». La mise en scène de Martinelli, on le voit, tire une morale rigide de la pièce de Norén, adressée au spectateur-citoyen qu'elle cible, accentuée par une frontalité scénographique et spatiale poussée à l'extrême. Nous sommes, à tout point de vue, pris dans cette illusion du face-à-face, et les commentaires des journalistes de France 2 entérinent cette vision: « *exclus de tout, sauf de la souffrance, ce sont les gueux de notre époque...* ». La comparaison avec la féodalité est pertinente ; ce qui change, et qui change même par rapport à l'environnement moral de la fin du XIX^e, si l'on se rappelle le dégoût d'Edmond de Goncourt face aux « gueux » qu'il allait observer aux abords de l'Ecole Militaire, c'est bien la position plaignante, empathique, compassionnelle qu'installe ce théâtre dans sa façon de regarder les « exclus ». Leur donner un espace de représentation s'assimile à un effort démocratique de reconnaissance et suffirait à les inclure dans la norme et le centre – ce qui est vu comme la seule solution pour leur venir en aide. Mais ce qui se voit et ce qui se regarde, c'est bien plutôt l'écart qui sépare ces individus catégorisés des individualités

⁶³¹ Source : <https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00019/categorie-3-1-de-lars-noren-au-tns.html>, consulté le 31/03/2020.

pensantes qui composent le public. La relation égalitaire est coupée : ne reste que le fossé entre ce qui est montré et ceux qui regardent, entre ce qu'imité la scène et le réel où elle prend sa source. La conscience de ce fossé s'accompagne d'une normativité des émotions : on doit plaindre ces corps et le malheur qu'ils subissent, les regarder en pleurant de compassion, ébahis par la puissance victimaire qui s'affirme sur la scène. On doit, aussi, éprouver paradoxalement la finesse de la frontière qui les sépare de nous, comme on le ressent à la fois dans les propos de Norén, de Martinelli, ou d'Alain Fromager. Mais à travers la finesse, ce qui reste n'est pas la porosité, plutôt le mur. La frontière reste bien solidement en place. Pour Marion Boudier, ce dispositif dramatique se tient à la lisière du documentaire, du fait de la place centrale qu'il accorde à l'empathie, empêchant selon les préceptes weissiens la nécessaire tentative de « clarification » de la réalité :

L'exposition sans dispositif critique du témoin n'est donc pas du « pur » théâtre documentaire ; elle révèle chez Lars Norén une intention plus empathique que didactique ou politique, même si ce théâtre peut avoir des effets « culturellement politiques »⁶³²

Nous retiendrons cette notion d'effets « culturellement politiques », dans le sens où ce tournant capital pris par l'un des auteurs les plus actifs et appréciés sur la scène européenne de l'époque construit une culture politique du théâtre qui cadre avec le paradigme victimaire alors en train de se mettre en place. Ces effets « culturellement politiques » transitent des textes à leurs mises en scènes. Elle n'est pas fixe, mais extrêmement mouvante, ce qui souligne encore une fois l'aspect paroxystique du tournant des années 2000. Sept ans plus tard, Jean-Louis Martinelli dira en effet à propos de *Crises*, qu'il monte en 2007 à Nanterre :

J'ai beaucoup ri aux douze première pages, et je crois que c'est aussi une façon de se défaire et de se déprendre de parvenir à mettre en jeu cette ironie de l'histoire, même si elle s'appuie sur des êtres blessés, entravés, malmenés. Si on arrive à cela, je pense qu'on se préserve ainsi d'un effet misérabiliste, compassionnel. J'ai vraiment très envie de cela. Certes, on ne peut pas le monter si on n'est pas vraiment dans un geste de compassion, mais en même temps on est là pour montrer des processus. L'autre danger à éviter sur des pièces comme *Catégorie 3.1* ou *Kliniken*, c'est comment ne pas faire spectacle de la misère du monde. Il y a deux travers possibles : celui-là, c'est-à-dire comment les grands couturiers par exemple s'emparent de costumes de clochards, font des défilés de mode et vendent cela très cher, ça c'est de l'indécence et de la pornographie pure, mais le théâtre peut faire pareil, et se nourrir des poubelles du

⁶³² *Ibid.* Marion Boudier emprunte ici à David Lescot le concept de théâtre « presque-documentaire » (voir *Théâtre/Public* n°188) et au photographe canadien Jeff Walls celui de « near documentary » (« Le presque documentaire », entretien avec Jeff Walls, in *Revue Communications* n°179, « *Des faits et des gestes* », EHESS, Paris, Seuil, 2006, p.192). Ce concept de « presque-documentaire » postule l'existence d'un documentaire « *impur* », forme qui chercherait à concilier recherche documentaire et fiction dramatique, « *en renonçant à la description totale de son objet comme à tout discours global* ».

monde. Ça c'est le premier travers et le deuxième étant de pleurer sur cet état du monde. Comment être simplement les témoins de ces processus d'exclusion et de mise à la marge ? Et comment l'acteur se tient à sa juste place, pas dans un effet de vérisme et de recomposition. Il s'agit de retrouver la langue, les rapports, d'en parler et probablement d'alléger un peu le réel, sans aller vers le numéro de clown, vers la parodie, mais de lui donner un peu d'oxygène quand même⁶³³.

A la différence des propos tenus à l'époque de *Catégorie 3.1*, Martinelli esquisse ici des pistes d'interprétation pour alléger la *pression* exercée par l'impératif du compassionnel, que fait peser l'écriture de Norén prise dans son contexte. Car il s'agit bien d'une pression, comme le montre l'image de l'oxygène. En 2007, Martinelli se tourne plus consciemment vers une posture d'humilité : il s'agirait d'être les « témoins » des « processus d'exclusion ». Norén actualise lui-même son autoportrait au fil des années, et en 2007 il se décrit aussi comme un « témoin » des malheurs du monde, *contraint* à écrire et chanter sur le désastre, sur le modèle du « bon qu'à ça » beckettien⁶³⁴ :

À la mémoire d'Anna Politkovskaïa raconte la vie des enfants dans la rue, peut-être en Afghanistan, en Russie, en Tchétchénie. Ce n'est pas que je veuille écrire [de telles] pièces, mais je suis témoin de tellement de choses que je me dois de les raconter, je dois écrire sur des sujets comme ceux-là. [...] Les gens sans abri en Suède ont de meilleures conditions de vie que ces enfants. Les gens acceptent qu'ils existent, nous vivons côte à côte. Finalement la pièce parle plus de nous. Je n'ai jamais été en Tchétchénie. Je ne sais pas ce qu'ils ressentent. J'écris sur ce que je ressens de vivre dans ce monde, presque dans la même pièce qu'eux. Ce n'est pas vraiment loin... Que faisons-nous avec nos philosophies, nos religions ? Je parle aussi du fait que cela a toujours été ainsi. Pourquoi vivons-nous dans la partie 'tranquille' du monde, pourquoi sommes-nous ceux qui survivent ? La seule chose que je puisse faire, c'est faire du théâtre. Je pourrais faire autre chose, mais c'est ce que je fais de mieux.⁶³⁵

La rationalité éthique de l'écriture reste donc inchangée chez Norén. Les états de conscience de l'auteur se déversent dans son théâtre. En outre, *A la mémoire d'Anna Politkovskaïa* se situe dans un pays indéterminé, qui « pourrait être » aussi bien la Tchétchénie que n'importe quel autre pays du monde : comme le soulignait François Regnault, il s'agit toujours de parler des malheurs du monde « en général ». Les enfants dans la rue sont les

⁶³³ Jean-Louis Martinelli, entretien avec Nathalie Mercier et Amélie Wendling, novembre 2006, documents de presse autour de *Crises (Kliniken)*, création au Théâtre Nanterre-Amandiers le 6 mars 2007, texte disponible en ligne, consulté le 24/04/2020, url : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Crises-Kliniken/ensavoirplus/idcontent/8121>

⁶³⁴ Samuel Beckett répondait en 1981 à Jean-Pierre Thibaudat qui lui demandait « Pourquoi écrivez-vous ? » : « *Bon qu'à ça* ». (voir https://www.liberation.fr/cahier-special/1998/03/19/les-auteurs-de-nos-25-ans-1981-beckett-bon-qu-a-ca-reponse-de-samuel-beckett-a-la-question-du-numero_230658, consulté le 02/03/2020).

⁶³⁵ Lars Norén, « L'empereur de l'obscurité théâtrale », entretien réalisé pour le dossier de presse d'*A la mémoire d'Anna Politkovskaïa*, Théâtre de Nanterre-Amandiers, 2007.

victimes universelles d'un système universel, et il appartient à l'auteur-metteur en scène de représenter, dans ses pièces, cet état des choses, dont il se fait le témoin.

Conclusion du chapitre VI

Ce chapitre a montré comment, au lendemain de la chute du Mur, une partie de la nouvelle génération d'artistes de la scène s'est tournée vers les catégories du théâtre politique construites notamment par Brecht et Weiss, que nous avons évoquée dans notre chapitre II, en les passant au crible du « Réel », que nous avons cherché à définir en nous appuyant sur ses définitions psychanalytiques et philosophiques au début de ce chapitre. Mais cette fois, la relation de regard impliquée par la figure victimaire permet de réhabiliter l'articulation entre théâtre et propos politique ; elle engage une nouvelle définition du Réel qui se fixe comme norme. La montée en puissance d'un lexique de la souffrance, de la plainte, de la « petite misère », favorisée par d'importants ouvrages de sciences humaines telles que *La Misère du Monde* s'observe aussi bien dans le langage politico-médiatique que dans la parole des artistes sur leur travail, sur leur positionnement dans la société. Certains, comme Lars Norén, investissent pleinement cette nouvelle responsabilité, perçue sous l'angle de l'éthique plus que de la lutte politique. Il est intéressant de remarquer que la période à laquelle le théâtre de Norén est le plus monté est la charnière des années 2000. Ce succès témoigne de la mise en place d'un nouveau modèle de sensibilité morale revenant à l'artiste confronté au « spectacle de la souffrance ». Ainsi, les œuvres que nous avons évoquées ici, des adaptations de *La Misère du Monde* aux pièces de Norén, légitiment cette approche globale par le victimaire des questions politiques, allant parfois jusqu'à en faire la voie exclusive d'un rapport retrouvé à la solidarité et à l'ancrage dans l'espace social.

CHAPITRE VII

MISES EN SCÈNE DU CORPS MALADE :

POSTURES ET CONTRE-POSTURES

VICTIMAIRES

AUX TEMPS DU SIDA

Introduction

Il est indispensable de relier également ces évolutions à l'une des crises majeures de la société des années 1990, l'épidémie du sida. Le problème de santé publique qui découle de l'apparition du virus aux Etats-Unis à la fin des années 1980 dépasse largement le cadre sanitaire et épidémiologique. Il s'agit d'un événement transversal, qui précipite le retour du modèle sacrificiel, des figurations victimaires de soi et de l'Autre ; le modèle s'impose à un point tel, et dans des circonstances si inédites que, comme nous allons à présent l'étudier, certains artistes ou théoriciens en viennent à le rejeter et à déployer des possibilités de résistance face à lui, des alternatives esthétiques et politiques. À mesure que le virus se propage, et alors que la recherche scientifique est conditionnée par de nombreux enjeux idéologiques autour de cette maladie sexuellement transmissible alors mortelle, le « malade », ou le « séropositif », s'impose comme une figure absolue de l'Autre, dont les *représentations*, scientifiques, médiatiques, militantes et artistiques, ont des conséquences très concrètes sur la gestion de l'épidémie. Il se noue à cette occasion un nouveau type de relation entre la figure de la victime et la scène : une relation qui, dans ces « années sida », prend les aspects d'une question de vie ou de mort.

Le tournant du biopolitique

Dès 1975, Michel Foucault avait pensé l'évolution du paradigme politico-moral des sociétés contemporaines occidentales. Dans des textes qui deviendront essentiels, le philosophe met à jour la façon dont les pouvoirs des démocraties modernes prennent en charge les corps vivants, créant une société « biopolitique », où, comme nous le lisons dans l'extrait ci-dessous, « *le fait de vivre [...] passe dans le champ du contrôle du savoir et d'intervention du pouvoir* ». Le système juridique s'en trouve modifié : la loi fonctionne de plus en plus comme une norme, qui opère des distributions autour d'elle. L'institution judiciaire s'intègre à un « continuum d'appareils » qui dépasse la seule fonction de rendre la justice, alors que « l'homme occidental apprend peu à peu ce que c'est d'être une espèce vivante dans un monde vivant » :

L'homme occidental apprend peu à peu ce que c'est d'être une espèce vivante dans un monde vivant, d'avoir un corps, des conditions d'existence, des probabilités de vie, une santé individuelle et collective, des forces qu'on peut modifier et un espace où on peut les répartir de façon optimale. Pour la première fois sans doute dans l'histoire, le biologique se réfléchit dans le politique : le fait de vivre n'est plus ce soubassement inaccessible qui n'émerge que de temps en temps dans le hasard de la mort et de sa fatalité ; il passe dans le champ du contrôle du savoir et d'intervention du pouvoir. Celui-ci n'aura plus affaire seulement à des sujets de droit, sur lesquels la prise ultime est la mort, mais à des êtres vivants, et la prise qu'il pourra exercer sur eux devra se placer au niveau de la vie elle-même ; c'est la prise en charge de la vie, plus que la menace du meurtre, qui donne au pouvoir son accès au corps. Un tel pouvoir a à qualifier, mesurer, apprécier, hiérarchiser, plutôt qu'à se manifester dans son éclat meurtrier ; il n'a pas à tracer la ligne qui sépare, des sujets obéissants, les ennemis des souverains ; il opère des distributions autour de la norme. Je ne veux pas dire que la loi s'efface ou que les institutions de justice tendent à disparaître, mais que la loi fonctionne toujours davantage comme une norme, et que l'institution judiciaire s'intègre de plus en plus à un continuum d'appareils (médicaux, administratifs, etc) dont les fonctions sont surtout régulatrices. Une société normalisatrice est l'effet historique d'une technologie de pouvoir centrée sur la vie.⁶³⁶

Foucault perçoit ici que c'est dans ces intermédiaires entre la vie et la mort, dans cette série de figurations des corps à l'intersection de l'un et de l'autre état (corps souffrants, blessés, discriminés, malades, mourants ; dans tous les cas, corps dominés par une puissance extérieure) que se joue le rapport au politique. C'est de cette manière qu'on peut comprendre la formule : « *le biologique se réfléchit dans le politique* », et l'appliquer aux arts vivants. En effet, ce type de rapport, décrit ici par Foucault en général, se joue simultanément dans les espaces de représentation artistique, qui ouvrent un lieu parallèle où les corps se montrent, se mettent en mouvement, et en relation les uns aux autres.

⁶³⁶ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité : la Volonté de Savoir (I)*, Paris, Gallimard, 1976, p. 187-189.

Dans les années 1990, où les images et leurs supports commencent à régler l'organisation de la vie sociale d'une façon jusque là inédite, ces différents *états de corps*, pour reprendre une notion qui appartient au vocabulaire du jeu de l'acteur, reçoivent une visibilité publique encore jamais connue, touchant à la fois ceux qui les expérimentent et ceux qui peuvent les regarder. Les évolutions des techniques de l'image construisent en partie le nouveau modèle anthropologique de sensibilité de « l'homme compassionnel »⁶³⁷. L'extension des espaces où se présentent et se représentent les corps souffrants (campagnes de communication, de publicité, de dons, de prévention...) intensifient l'appel à la sensibilité – que ce soit pour les soigner ou les libérer, les considérer ou les intégrer. La politique de la pitié, dont Hannah Arendt étudiait l'émergence dans les démocraties occidentales du XXe siècle, connaît un paroxysme. C'est aussi ce tournant qu'étudie en sociologue Luc Boltanski en 1993 dans *La Souffrance à distance*, posant la question du citoyen comme spectateur de la souffrance des « autres » à l'époque où l'information transite essentiellement par les flux télévisuels mondialisés et transforme radicalement la relation du spectateur au temps et à l'espace⁶³⁸. En 1990, la notion de *soft power*, proposée par le chercheur nord-américain Joseph Nye, pose le nouveau modèle de l'influence internationale : un pouvoir alternatif à la puissance militaire ou économique, qui repose sur l'attractivité d'un modèle culturel dominant, s'élaborant avant tout dans les représentations et les flux visuels mondialisés. La nouveauté est non seulement dans la vitesse de propagation des environnements culturels, mais aussi dans le poids nouveau qu'ils font peser sur l'agenda géopolitique, concurrençant le *hard power* traditionnel, fondé sur la puissance économique et militaire des États⁶³⁹. Dix ans plus tard, revenant sur ce phénomène, Marie-José Mondzain y trouvait l'une des raisons de la *peur* contemporaine à l'égard des images et de leur potentiel pouvoir destructeur⁶⁴⁰. Dans ce temps où l'ensemble du monde fait des images et des productions culturelles l'objet d'un marché ou d'une guerre, le jeu et la mise en scène des corps, et en particulier des corps auxquels il a été fait une atteinte, prennent une place prépondérante dans les décisions politiques.

⁶³⁷ Myriam Revault d'Allonnes, *L'Homme compassionnel*, Paris, Seuil, 2008.

⁶³⁸ Luc Boltanski, *La Souffrance à distance : morale humanitaire, médias et politique*, op.cit.

⁶³⁹ Source : <http://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/soft-power>, consulté le 26/04/2020.

⁶⁴⁰ « *La seconde raison de la peur actuelle, la vraie raison peut-être, vient de ce que la production visuelle est devenue un marché à part entière. Les enjeux financiers sont si puissants, les figurations de la violence se vendent si bien et sont la source de si grands profits que le débat se déplace pour n'être plus que la tension contradictoire entre les intérêts économiques et le souci éthique* », Marie-José Mondzain, *L'image peut-elle tuer ?* Paris, Bayard, 2002, p. 16.

Posture / Figure

L'épidémie du sida se développe dans les années mêmes où se constitue ce nouveau paradigme. Menace sanitaire mondialisée, elle rend urgente et définitivement politique la question des représentations figuratives qui en sont données, et qui circulent à travers le monde. En Europe et aux États-Unis, le manque initial de politique de santé publique réactive rapidement et profondément les pratiques activistes des années 1960-1970. Plusieurs initiatives naissent des milieux alternatifs, sur un double plan artistique et politique, comme l'a remarquablement montré Elisabeth Lebovici dans son ouvrage paru en 2018⁶⁴¹. L'enjeu principal est de parvenir à faire exister la maladie dans l'espace socio-politique, tout simplement par instinct de survie, pour cesser de mourir en silence. Pour cela, le corps de l'artiste-interprète-performeur rejoint la perspective militante pour *exposer* les corps atteints du VIH, et trouver dans les ressources du jeu, de la théâtralisation et de la performance publique des moyens de pression sur les décideurs politiques, dont la stratégie est d'abord de communautariser la maladie en la renvoyant à la « marge », aux « Autres », (homosexuels, toxicomanes, populations précaires). « Silence = Death » répond ActUp New-York, dont le combat se porte aussi contre les représentations stéréotypées du corps séropositif qui s'affiche dans les campagnes officielles de sensibilisation.

La gestion humanitaire de l'épidémie au moment où les contaminations suivent une courbe ascendante permet de rapprocher ces figures-types de la victime comme « effigie », évoquée précédemment par Rony Brauman à propos des campagnes de don pour alarmer les populations européennes sur les famines en Afrique. Ainsi, dans les premières années du sida, le corps-malade dans toute sa diversité est absent des images qui représentent la maladie, figées sur les symptômes extérieurs (taches et plaques sur l'épiderme, amaigrissement extrême, dégradation rapide de l'état général de l'organisme). L'urgence de la mort et l'absence de traitements efficaces – jusqu'en 1995 et l'apparition des trithérapies au moins – double la représentation humanitaire classique d'une dimension psycho-géographique nouvelle : même si les moyens de soin ne sont pas les mêmes, le virus circule activement en Europe et aux États-Unis comme en Afrique. La victime n'est plus un corps lointain et d'une autre couleur de peau : la peau qui s'abîme, pourrit et se dégrade jusqu'à mourir est – aussi – blanche et jeune. Artistiquement, théâtralement, le paradigme victimaire s'étend alors à la *posture*, dépassant la *figure* : mettre en scène le sida et ses conséquences sur les vies, c'est mettre en mouvement ces

⁶⁴¹ Elisabeth Lebovici, *Ce que le Sida m'a fait. Art et activisme à la fin du XXe siècle*, Paris, JRP/La Maison Rouge, 2018.

corps ; l'art est mis au défi de se saisir de cette présence de la mort et du deuil dans ses cercles les plus rapprochés. On peut ici poser théoriquement, une tension entre la figure et la posture, l'image figée et sa mise en mouvement. Sur la scène théâtrale, elle se situe au croisement de questions de dramaturgie et de dispositifs. La notion de posture relève du mouvement ; on peut la définir comme une « *attitude, position du corps, volontaire ou non, qui se remarque, soit parce qu'elle a d'inhabituel, de peu naturel, de particulier à une personne ou à un groupe, soit par la volonté de l'exprimer avec insistance* », puis comme « *l'attitude ou la situation morale, sociale, politique de quelqu'un* »⁶⁴². Il y a peut-être dans cette dualité un point d'articulation entre le travail du corps, les narrations qui s'en dégagent, et les effets politiques de ces oscillations entre figures ou postures. C'est dans ce cadre d'interprétation que nous nous situons.

1. « Sauver les corps » : la morale humanitaire au secours d'une épidémie politique

Le philosophe et écrivain Alain Ménil, dans son essai *Sain(t)s et saufs : Sida, une épidémie de l'interprétation*, paru lors du pic épidémique de 1997⁶⁴³, ouvrait sa réflexion par une critique des pratiques humanitaires, telles qu'elles ont été appliquées à la gestion de l'épidémie, notamment dans les techniques de la télévision. Alain Ménil notait :

[...] l'extraordinaire affinité de l'humanitaire avec le rythme télévisuel : un drame chasse l'autre, et après le riz de la Somalie, Sarajevo eut bien droit à quelques quarts d'heure en duplex. Mais, comme « il y a urgence », chaque nouveau sujet d'inquiétude fait tomber le précédent dans une trappe sans fond, et nul n'aura l'imprudence de réclamer qu'on y revienne, qu'on marque une pause – manière de rendre à la réflexion le temps et le soin nécessaires à l'établissement des bilans. En l'absence de politique, et quand le politique fait défaut, l'humanitaire est là, qui prend le relais et se montre interventionniste, en donnant à chaque téléspectateur l'illusion d'être, le temps d'une émission, l'héritier de ces militants d'autrefois, qu'une cause plus noble, parce que désintéressée, vient dorénavant enrôler.⁶⁴⁴

⁶⁴² Petit Larousse de la Langue française, 2020.

⁶⁴³ Alain Ménil, *Sain(t)s et saufs. Sida, une épidémie de l'interprétation*, Paris, Les Belles Lettres, 1997.

⁶⁴⁴ *Ibid*, p. 21.

Ce rapprochement entre la Somalie, Sarajevo et le sida, s'il peut surprendre, s'avère ici fécond pour observer les liens qui unissent ces différents événements dans une perception unifiée par la figure victimaire. La morale et le fonctionnement idéologique et esthétique de l'humanitaire jouent en effet en l'espace d'une quinzaine d'années, du début des années 1990 au milieu des années 2000, un rôle prépondérant dans la façon qu'a la société française de regarder la violence, incarnée dans des corps, des visages, qui la *représentent* aux yeux du « grand public » sans que cette représentation ne soit mise en question à grande échelle. La logique de la médecine humanitaire d'urgence, née sur le terrain de conflits armés internationaux, se transfère à d'autres zones de « catastrophes » humaines et sanitaires qui bouleversent l'intérieur du pays. Mais il faut d'abord rappeler ses origines.

1.1 « A qui appartient le malheur des autres ? »

A partir des années 1980, les transformations de fond qui affectent les institutions judiciaires concernent en grande partie le statut et la place de la victime dans le fonctionnement général de la justice. Ces changements, repérables aux États-Unis dès les années 1970 par les premières *class action* et les constitutions de victimes en groupements ou en associations⁶⁴⁵, interviennent plus profondément en France à partir de l'élection de François Mitterrand en 1981 et du ministère de Robert Badinter, qui remet au centre du fonctionnement de la justice la perspective de la réinsertion et une réhabilitation de la place de la victime dans le cadre général du procès. En 1982, une « Commission d'Études et de Propositions dans le domaine de l'Aide aux victimes » rend un premier rapport, suivi par d'autres études qui contribueront à faire bouger rapidement les lignes⁶⁴⁶. L'importance progressivement acquise par les victimes s'observe aussi sur le plan international. Comme le rappelle Anne-Cécile Robert dans une réflexion sur la justice « transfigurée » par les victimes, qui s'inscrit dans son travail sur les stratégies d'utilisation des émotions par les gouvernements dans l'histoire récente de quelques pays européens et des États-Unis, les statuts de Rome définissant la procédure de la Cour Pénale Internationale (CPI) prévoient que la victime « *participe activement à l'élaboration de la preuve* » contribuant à inscrire durablement dans le droit une tendance à « *faire de la victime*

⁶⁴⁵ Voir notre chapitre 1.

⁶⁴⁶ Voir la série documentaire de France Culture « *Les victimes* », Matière à Penser/Antoine Garapon, en podcast sur le site de France Culture : <https://www.franceculture.fr/emissions/series/comment-mettre-un-terme-aux-injustices-de-lhistoire>. Sur l'introduction de la justice restaurative suite aux pays anglo-saxon à partir des années 80, voir la synthèse parue sur le site de l'Institut de victimologie http://www.institutdevictimologie.fr/trouble-psycho-traumatique/la-justice-restaurative_1002.html

l'élément central du procès, qui a pourtant comme fonction première de juger l'accusé »⁶⁴⁷. Parallèlement à cet essor juridique, l'étude et la prise en compte des traits psychologiques propres à une personne « victime » (quelles que soient la cause ou l'origine de la victimation) se développe aussi considérablement dans le domaine médical et psychologique, comme le retracent Didier Fassin et Richard Rechtman.

En 1995 s'ouvre la première consultation de psychotraumatologie à l'hôpital Saint Antoine par Louis Croq ; la même année, sont aussi inaugurés la première Cellule d'Urgence Médico-Psychique et l'Institut de victimologie par Gérard Lopez à Paris, tout comme le premier diplôme universitaire de victimologie à la faculté de médecine de Necker et le Journal international de victimologie⁶⁴⁸. Sur tout le territoire français, les lieux d'écoute, les groupes de paroles, les formations professionnelles se multiplient. Guillaume Erner remarque, dans *La Société des Victimes*, comment chaque source potentielle de traumatisme obtient, dans ces années-là, une solution pénale préventive : le bizutage, constitué en tant que délit en 1997 après plusieurs scandales, la généralisation du concept de « harcèlement », moral ou sexuel⁶⁴⁹, et celle de la « souffrance » dans des sphères sociales domestiques ou professionnelles⁶⁵⁰. Pour Guillaume Erner, cette vague est inséparable de la logique télévisuelle qui triomphe, et de la « fabrication d'un personnage nouveau par la télévision : la véritable victime »⁶⁵¹. Les événements survenus au cours de l'année 2001 représentent une seconde rupture aux yeux de

⁶⁴⁷ Anne-Cécile Robert, « La justice transfigurée par les victimes », *Le Monde Diplomatique*, mars 2019, article consulté en ligne le 04/04/2020, url <https://www.monde-diplomatique.fr/2019/03/ROBERT/59623>. Voir Anne-Cécile Robert, *La Stratégie de l'émotion*, Paris, Lettres Libres/Lux Editeurs, 2018, et Denis Salas, « Le couple victimisation-pénalisation », *Nouvelle revue de psychosociologie*, vol. 2, n° 2, Toulouse, 2006.

⁶⁴⁸ Voir « l'Empire du traumatisme » (*op. cit.*), et la rétrospective historique sur le site de l'Institut de victimologie : http://www.institutdevictimologie.fr/une-victime/la-victimologie-une-histoire-recente_12.html

⁶⁴⁹ Voir à ce sujet le succès d'un livre comme celui de Marie-France Hirigoyen, *Le Harcèlement moral, la violence perverse au quotidien*, La Découverte, Syros, Paris, 1998. Best-seller immédiat, empreint de psychologie anglo-saxonne : les « life history materials ». Les cas évoqués, relève Guillaume Erner, ne sont jamais directement cités à leur source ; l'objectif est de susciter une identification ou une compassion quasi immédiate chez le lecteur. Le harcèlement moral est débusqué au sein du couple, de la famille ou de l'entreprise. L'idée est de réunir des personnages (enfant maltraité, femme trompée, salarié bafoué ou exploité) au nom d'une douleur commune. En découlent les termes de « violence au travail », des sondages paraissent dans la presse. Les syndicats se saisissent de la notion, une loi contre le harcèlement moral est votée en 2002, une Association nationale des victimes de harcèlement psychologique au travail fondée en 2000.

⁶⁵⁰ Guillaume Erner cite un essai phare de l'époque écrit par le sociologue Christophe Dejours (*Souffrance en France*, Seuil, Paris, 1998), qui repose sur la thèse que la notion de « banalité du mal » peut aider à comprendre le climat de terreur qui règne dans les entreprises. Le comportement d'Eichmann serait possible dans les entreprises françaises. « Dans cet ouvrage, écrit Guillaume Erner, *l'abus de termes vagues – victimes, pervers, souffrance, etc. – conduit à un parallèle douteux entre le système concentrationnaire et les techniques managériales. C'est ainsi que la pression exercée par certains cadres sur leurs subordonnées permet à Christophe Dejours d'être comparée au « zèle au travail » d'Eichmann. Dejours écrit : « Nous avons besoin d'une analyse et d'une interprétation de la banalité du mal pas seulement dans le système totalitaire nazi mais dans le système contemporain néolibéral, au centre duquel se trouve l'entreprise ».*

⁶⁵¹ Voir Guillaume Erner, *op. cit.*, p.72, et Dominique Mehl, *La Télévision de l'intimité*, Paris, Seuil, 1996.

plusieurs commentateurs, un cran supplémentaire dans le processus de légitimation de la place de la victime sur le plan institutionnel, qui lui accorde de plus en plus de crédit et d'influence dans le déroulement même des procédures judiciaires.

La constitution d'une communauté de personnes qui se désignent « victimes » sans préciser *de quoi* devient un réflexe de secourisme suite à un événement violent survenu dans l'espace public, jusqu'à forger son langage et son fonctionnement, depuis sa prise en charge par les services d'urgence jusqu'aux gestions politiques, médiatiques de l'événement en question. Pour le montrer, Didier Fassin et Richard Rechtman s'attardent moins sur les conséquences du 11 septembre 2001 aux États-Unis qu'à celles, en France, liées à l'explosion de l'usine AZF le 21 septembre 2001, où pour la première fois dans le pays un dispositif de prise en charge psychologique est déployé en tant qu'aide première apportée aux blessés et aux sinistrés. La notion de « traumatisme collectif » est mise en avant pour constituer une communauté de victimes qui exigent, à ce titre précis, réparation et indemnisation de la part du groupe Total, à l'origine de l'accident. Le procédé de « victimisation » perd la dimension péjorative qu'il pouvait encore contenir dans l'imaginaire populaire et devient un processus favorisé, plébiscité pour l'appréhension de ce genre d'événements :

Alors qu'après la guerre du Vietnam le traumatisme des anciens combattants dévoilait les atrocités de la guerre, le traumatisme des civils révèle aujourd'hui l'horreur du terrorisme, l'insupportable de l'accident, l'inacceptable d'un événement. [...] Le souci à l'égard des victimes n'est donc pas une simple « mode » péjorativement qualifiée de « victimisation » : il traduit une forme de gouvernement qui met la souffrance au cœur du politique. Le traumatisme, bien au-delà de la définition des psychiatres et des débats auxquels elle a donné lieu, fait désormais partie du sens commun : il a valeur descriptive, mais plus encore prescriptive : il commande d'agir, cliniquement, économiquement, symboliquement ; et de réparer⁶⁵².

Deux points sont à retenir : une forme de gouvernement installant la « souffrance au cœur du politique » ; et la valeur « prescriptive » du traumatisme, qui « commande d'agir et de réparer ». En 2004, alors que les supports médiatiques sont saturés de rescapés du tsunami sud-asiatique, de blessés de la guerre en Irak ou de reportages sur le procès d'Outreau, la création d'un Secrétariat d'État d'Aide aux victimes vient achever cette évolution sur le plan des institutions d'État. D'autres évolutions importantes participent aussi de cette montée en puissance de la figure de la victime dans l'imaginaire des peuples européens. La « médecine humanitaire », là aussi mise en place au cours des années 1970 (le premier grand terrain d'intervention de type humanitaire se déroule au Biafra en 1967-1968), connaît une apogée dans

⁶⁵² Didier Fassin, Richard Rechtman, *L'Empire du traumatisme*, *op.cit.*, p. 256.

l'opinion à partir de la fin des années 1980. Les opérations à forte couverture médiatique se multiplient, du Rwanda à Srebrenica, de l'Afrique sub-saharienne à l'Asie du sud-est⁶⁵³. Bernard Kouchner le rappelle lui-même : l'alliance de son initiative avec le monde politique a été indispensable, et connaît une étape majeure avec l'adoption de deux résolutions de l'ONU en 1988 qui donnent un « *statut international, une personnalité juridique aux victimes* » :

Il fallut donc l'effort d'un gouvernement – celui de Michel Rocard –, d'un président de la République – François Mitterrand – et la création d'un secrétariat d'État à l'Action humanitaire pour que les victimes obtiennent un statut international, une personnalité juridique. Il était indispensable qu'elles puissent parler en leur propre nom, sans laisser cette prérogative à leurs gouvernements, censés les protéger, capables, tout aussi bien, de les assassiner en toute quiétude. Cette évolution fut rendue possible par l'adoption de deux résolutions de l'Assemblée générale des Nations Unies : en décembre 1988, la 43 131, qui garantissait le droit d'accès des sauveteurs aux victimes ; puis, en 1990, la 45 1100, qui établissait les corridors humanitaires d'accès aux populations.⁶⁵⁴

En 1991, l'ONU institue le droit d'ingérence afin de protéger les Kurdes lors de la guerre en Irak. Kouchner défend la notion aux côtés de Max Récamier dès les années 1970, parlant de « devoir d'ingérence » et reprenant à son compte les propos tenus par Kofi Annan aux Nations-Unies en 1999, qui démontrent par l'absurde qu'il n'est d'autre voie à l'intervention que celle de l'humanitaire pour ce qui concerne l'action : « *Si l'intervention humanitaire constitue effectivement une atteinte inadmissible à la souveraineté, comment devons-nous réagir face aux situations dont nous serons témoins au Rwanda et à Srebrenica, que devons-nous faire face à des violations massives, flagrantes et systématiques des droits de l'Homme, qui vont à l'encontre de tous les principes sur lesquels repose notre condition d'être humains ?* »⁶⁵⁵.

Une chose s'observe : le « nous », dans cette construction rhétorique, est central. Le discours et la logique humanitaire appartiennent à ceux qui l'exercent en direction d'une population, dont la nécessité d'obtenir des soins est telle qu'on estime devoir se passer de tout dialogue avec les personnes concernées. La figure de la victime, associée historiquement et culturellement à une entité silencieuse mais consentante, comme nous l'avons vu, apparaît donc

⁶⁵³ En 1971, Médecins sans Frontières, la première grande Organisation Non Gouvernementale à but humanitaire est créée à Paris ; elle rassemble des médecins revenant de missions au Biafra avec la Croix-Rouge, et des journalistes de la revue médicale *Tonus*, qui lancent au même moment un appel à médecins pour aller en aide aux victimes d'inondations dans le Pakistan oriental. En 1980, dans le cadre d'une opération contre la famine au Cambodge et en Thaïlande, MSF lance l'opération « Droit de témoigner », qui demande une couverture médiatique intense laissant place aux « récits » des victimes recueillis sur place par les médecins pour donner une ampleur médiatique et financière aux campagnes. En 1999, l'organisation reçoit le Prix Nobel de la Paix. (source : <https://www.msf.fr/decouvrir-msf/notre-histoire>).

⁶⁵⁴ Bernard Kouchner, « À qui appartient le malheur des autres ? », *Imaginaire & Inconscient*, 2005/1 (n° 15), p. 27-36.

⁶⁵⁵ *Ibid*, p. 31.

comme la figure idéale à investir pour justifier et légitimer l'action humanitaire et les profits économiques qu'elle génère. Au couple bourreau-victime, succède un autre couple : soignant-victime. Quoi qu'il arrive, et d'autant plus dans ce système, la victime ne peut se penser seule, comme une subjectivité à part entière. Elle dépend entièrement d'un système de relations, de tierces-personnes qui lui attribuent son existence en même temps qu'ils viennent à son secours. Philippe Mesnard, dont les travaux sur cette question sont très éclairants, souligne ce qu'il considère comme un « transfert » :

Un transfert s'est opéré de la démonstration ostentatoire de la force à la mise en représentation de la faiblesse, faiblesse dont l'incarnation par excellence est assurée par les flux de populations déplacées, réfugiées, blessées, affamées et malades des pays sous-développés qu'on nommait jadis « tiers-monde » : flux subsumés sous la catégorie de la victime. [...] Dans le même temps, les populations civiles ont perdu la possibilité d'accéder à un statut de sujet, pour être objet, cible, enjeux des guerres, des violences politiques et des politiques racistes, du terrorisme, des nouvelles guerres – et se retrouver *secourues* par l'humanitaire. C'est tout le système de nos représentations qui a glissé pour que les victimes civiles y occupent une place centrale avec ceux qui les secourent, nouveau tandem⁶⁵⁶.

1.2 Le malade comme victime : la question cruciale des représentations

Survenue dès le milieu des années 1980 en France après s'être déclarée en 1983 aux États-Unis, l'épidémie du VIH, phénomène collectif aux implications politiques, économiques, culturelles et morales, a un effet décisif sur les responsabilités éthiques et politiques de la représentation. C'est ce traitement par la représentation qui détermine dans quelle mesure une personne séropositive est considérée comme *victime*. La question est cruciale : victime de quoi, victime pour quoi, pour qui ? La personne contaminée peut-elle être dite victime d'un virus mortel qui n'a pas encore de traitement, ou des discriminations sociales et politiques qui stigmatisent les personnes contaminées, identifiées à des « communautés » perçues comme plus « à risque » du fait de pratiques sexuelles ou de modes de consommation de drogue ?

Du point de vue de la gestion des populations malades comme de celui de la prévention, le développement de l'épidémie, enjeu de politique sanitaire, dépend des traitements représentatifs qui en sont donnés et de la relation qu'elles instaurent avec ceux et celles qui les *regardent*. On retrouve là le même mécanisme que celui que nous avons identifié, et qui

⁶⁵⁶ Philippe Mesnard, « Les victimes en partage : approche du sens de la violence contemporaine à partir de la représentation des victimes », in « Corps en guerre (1) : imaginaires, idéologies, destructions », *Quasimodo* n°8, Montpellier, 2005.

caractérise la souffrance « à distance » : le couple regardant-regardé correspond au couple spectateur-victime. Cette articulation du malade à la victime est centrale car elle pose la question de la responsabilité collective. Si le séropositif est reconnu comme victime, doit-il être « indemnisé » par la société en tant que telle ? Dans les lieux du théâtre, mais aussi dans ceux de la performance, du cinéma, de la télévision, et enfin du pouvoir politique et des actions militantes qui s’y attaquent, la question de la représentation du malade est le fruit de ce combat politique, décisif pour les politiques sanitaires, les modalités de soin et de prise en charge. Les théâtralités du corps malade, de la figure du martyr, du bouc émissaire, du supplicié, jouent à ce niveau un rôle prépondérant, renforçant le retour des silhouettes iconiques de la culture judéo-chrétienne dans la modernité artistique. Les performances de Michel Journiac sont un exemple représentatif de cette tendance⁶⁵⁷.

En France, les premières associations de lutte contre le sida, comme AIDES, créée par Daniel Defert en 1984, cherchent d’abord à accompagner les malades et leur proposer un soutien direct. ACT-UP Paris, fondée en 1989 sur le modèle du collectif new-yorkais, bouleverse radicalement cette conception du rôle de l’association militante en cherchant à imposer la présence du malade dans les processus de décisions politiques, dans la recherche médicale, autant que dans les discours informatifs ou préventifs. Il s’agit avant tout, encore une fois, de faire valoir un droit à la parole et à l’expression de la part du sujet subissant la souffrance ou la maladie lui-même, de façon à constituer cette parole et cette expérience comme une force d’influence dans les processus décisionnels qui entourent la gestion de l’épidémie. Ce droit à la parole, à l’existence propre du malade, donne consistance publiquement à cette nouvelle subjectivité : le malade. « *Aussi incroyable que cela paraisse aujourd’hui, la décennie 90 est essentiellement marquée, dans le domaine de la santé, par l’arrivée du malade dans le fonctionnement de la médecine* », écrit Olivier Doubre dans une rétrospective à ce sujet, qui permet de réinscrire dans un contexte plus large cette « arrivée »⁶⁵⁸.

⁶⁵⁷ Dès le début des années 1970, l’artiste-performeur homosexuel français Michel Journiac active dans ses performances un imaginaire du sang, du sacré en le liant à un subvertissement des genres et des identités. En 1995, Journiac crée *Rituel de transformation du corps souffrant au corps transfiguré* ; archives disponibles sur le site de l’artiste www.journiac.com.

⁶⁵⁸ Olivier Doubre, « Santé et risque à l’âge du sida : les nouvelles batailles du biopouvoir », in *Une histoire (critique) des années 90, op. cit.*, p. 221. L’article rappelle le contexte dans lequel est prise l’épidémie du sida : la progressive constitution d’une « société du risque », du nom du concept proposé par le sociologue allemand Ulrich Beck en 2001, qui se fait alors que de nouvelles « menaces mondiales » bouleversent la santé publique : sida, mais aussi accidents nucléaires (l’accident de Tchernobyl, en 1986, marque une rupture), épidémie de « vache folle », découverte des dangers de l’amiante, développement du dopage dans les milieux sportifs, des pesticides et des insecticides. Ce « risque » qui s’accroît, au contraire d’affaiblir l’industrie pharmaceutique, la renforce : devenus des risques perçus à très grande échelle, dans des logiques transnationales, ces catastrophes sanitaires sont intégrées

Dans ce contexte, marqué par l'ampleur de l'urgence, la question de la posture victimaire, que les personnes concernées encouragent ou rejettent, prend un poids politique sans précédent. Le corpus d'œuvres que nous proposons de parcourir ici en témoigne ; avant de l'aborder, on doit néanmoins souligner qu'il s'agit là, plus largement, d'un nouveau rapport qui se met en place entre les représentations artistiques et celles qui sont mobilisées et utilisées par des institutions de tous bords : l'État, l'industrie pharmaceutique, les espaces militants se mènent une large guerre des représentations. L'image, à ce titre, peut tuer ; la logique de la métaphore, qui lui est associée, aussi. En 2002, dans son essai déjà cité sur la maladie et ses métaphores, Susan Sontag l'a écrit, s'intéressant tout particulièrement à l'histoire des métaphores générées par la lutte contre l'épidémie du sida :

Mon propos n'est pas la maladie physique en soi, mais l'usage qui en est fait en tant que figure ou métaphore. Or la maladie n'est pas une métaphore, et l'attitude la plus honnête que l'on puisse avoir à son égard – la façon la plus saine aussi d'être malade – consiste à l'épurer de la métaphore, à résister à la contamination qui l'accompagne. Mais il est presque impossible de s'établir au royaume des malades en faisant abstraction de toutes les images sinistres qui en ont dessiné le paysage. C'est à l'élucidation de ces métaphores et à l'affranchissement de leurs servitudes que je consacre cette enquête⁶⁵⁹.

Réciproquement, on partira ici de la façon dont certains artistes se sont emparés des métaphores, investissant pour le détourner, ou le consacrer, ce « paysage » dessinant les royaumes imaginaires des « malades ». La question est très large. On aurait pu aussi choisir de s'arrêter sur le cas des personnes en situation de handicap, dont les procédés de victimisation posent des questions de représentations similaires à celles qui émergent dans le contexte de l'épidémie du VIH, dans un contexte où le statut du handicap est marqué par plusieurs évolutions significatives. Nous renvoyons ici au travail de Marie Astier, dans sa thèse consacrée aux représentations du handicap mental sur la scène du théâtre contemporain français⁶⁶⁰. En

au logiciel de développement économique et capitaliste des grandes sociétés multinationales pharmaceutiques et d'assurance.

⁶⁵⁹ Susan Sontag, *La maladie et ses métaphores : le sida et ses métaphores* (2002), traduit par Marie-France de Paloméra, Paris, Christian Bourgeois, 2009.

⁶⁶⁴ Marie Astier, *Présences et représentations du handicap mental sur la scène contemporaine française*, thèse de doctorat sous la direction de Muriel Plana, soutenue le 29/06/2018, Université de Toulouse 2 – Jean Jaurès. L'introduction de cette thèse comprend une importante rétrospective qui montre comment l'évolution législative quant aux lois sur les personnes en situation de handicap évolue, en France, de 1975 au début des années 2000, dans le sens d'une définition du handicap, physique ou mental, comme *produit par* la société environnante et valide, pris au sein d'un ensemble d'interactions sociales. A la loi de 1975, qui proclamait la nécessité de l'accessibilité aux structures sociales par les personnes souffrant de handicap en leur demandant, de façon sous-jacente, de chercher à *s'intégrer* le plus possible aux structures existant pour les personnes valides, s'opposent en effet de nouvelles classifications proposées à l'OMS en 1980, puis en 2001, qui prennent en compte la notion de *traumatisme* associée à l'expérience des personnes handicapées, dont on commence à affirmer que leur handicap a pu être vécu comme une atteinte à une intégrité physique *et morale*. Marie Astier écrit dans son

conséquence, la distance qui sépare une personne « malade » d'une personne en bonne santé, loin de se réduire, s'en trouve augmentée. Il se joue une reconfiguration des rapports à la norme. Foucault, encore, anticipait cette mutation : dès 1975, dans *Les Anormaux*, il étudiait ces évolutions politico-juridiques au prisme des dispositifs de pouvoir qui décident de la place occupée par les personnes atteintes de pathologies physiques ou mentales en contrôlant à la fois les institutions (judiciaires, médicales) et les représentations (imaginaires, discursives). Foucault situe une rupture historique entre la gestion de deux épidémies : la lèpre, puis la peste. Contrairement à ce qui s'était passé dans les épidémies de lèpre aux siècles précédents, observe-t-il, les malades de l'épidémie de peste qui touche la France du XVIII^e siècle ne sont pas *exclus* du monde social mais mis en quarantaine, dans un mouvement conjoint d'inclusion et de contrôle, de *quadrillage* de chaque identité et de la place qu'on leur fait occuper :

Il ne s'agit pas de chasser, il s'agit au contraire d'établir, de fixer, de donner son lieu, d'assigner des places, de définir des présences, et des présences quadrillées. Non pas rejet, mais inclusion. Il s'agit, au contraire, d'une série de différences fines et constamment observées entre les individus qui sont malades et ceux qui ne le sont pas. Individualisation, par conséquent, division et subdivision du pouvoir, qui arrive jusqu'à rejoindre le grain fin de l'individualité (...) La peste a pris la relève de la lèpre comme modèle de contrôle politique, et c'est là l'une des grandes inventions du XVIII^e siècle, ou en tout cas de l'Âge classique et de la monarchie administrative. Je dirais en gros ceci. C'est que, au fond, le remplacement du modèle de la lèpre par le modèle de la peste correspond à un processus historique très important que j'appellerai d'un mot : l'invention des technologies positives de pouvoir. La réaction à la lèpre est une réaction négative ; c'est une réaction de rejet, d'exclusion, etc. La réaction à la peste est une réaction positive ; c'est une réaction d'inclusion, d'observation, de formation de savoir, de multiplication des effets de pouvoir à partir du cumul de l'observation et du savoir. On est passé d'une technologie du pouvoir qui chasse, qui exclut, qui bannit, qui marginalise, qui réprime, à un pouvoir qui est enfin un pouvoir positif, un pouvoir qui fabrique, un pouvoir qui observe, un pouvoir qui sait et un pouvoir qui se multiplie à partir de ses propres effets⁶⁶¹.

Si la question du handicap et de ses représentations permet effectivement de répondre par des exemples concrets, l'exemple de l'épidémie du Sida permet aussi bien, dans une période

introduction : « *Le 11 février 2005, une nouvelle loi sur l'accessibilité des personnes handicapées étend la problématique à tout le champ social alors qu'elle était concentrée jusque là sur le champ professionnel* » (*Op. cit.*, p.29). Une loi a retenu quant à nous notre attention : celle du 4 mars 2002, qui modifie le statut de personne handicapée pour qu'il donne lieu à un accès aux soins et à des droits, depuis des prestations médicales et financières, jusqu'au droit pour « *toute personne handicapée, quelle que soit la cause de sa déficience, à la solidarité de l'ensemble de la collectivité nationale* »⁶⁶⁰. Ce « droit à la solidarité » paraît ici souligner de façon extrêmement claire et importante ce qui est aussi, à partir de là, un *devoir* pour tout citoyen français. La notion de solidarité qui *doit* être mobilisée par les citoyens valides à l'égard de ceux qui ne le sont pas est littéralement imprimée dans le Code Pénal. Je renvoie ici à ma communication lors de la journée d'études organisée par Marie Astier à l'ENS Ulm, le 12/04/2018, *Représentations artistiques du handicap : regards croisés* : « Figures de malades, figures de victimes ? Prises de parole et handicap psychique sur les scènes théâtrales contemporaines ».

⁶⁶¹ Michel Foucault, *Les Anormaux. Cours au Collège de France. 1974-1975*, Paris, Gallimard/Le Seuil, Hautes études, 1999, p. 41.

plus resserrée, de prendre la mesure de ces effets de transition entre les représentations qui dominant l'espace social à celles qui traversent les scènes. A partir de là, on pourrait donc faire de ce pouvoir «positif» de normalisation tel qu'il est défini par Foucault, un outil pour interroger d'un point de vue critique les dramaturgies du Sida, les représentations de la personne malade qu'elles instaurent, mais aussi ce que ces nouveaux rapports *font* au théâtre. L'approche de Marie Astier est en effet proche de la nôtre, mais nous aimerions la développer dans un autre sens. Ainsi, nous prenons comme un postulat de départ ce qui est pour elle posé comme une question, ouvrant la seconde partie de sa thèse : « *L'évolution épistémique dans la manière d'appréhender les différences physiques et/ou mentales de certaines personnes s'accompagne-t-elle d'une évolution des formes esthétiques dans la manière de représenter les personnes en question ?* »⁶⁶² . Nous partons ici du principe qu'il existe cette évolution conjointe des représentations des personnes malades ou en situation de handicap contenues dans les textes de lois, les discours scientifiques et médiatiques et de celles qu'on peut voir apparaître sur les scènes théâtrales. A partir de là, nous cherchons à caractériser les jeux de ressemblance et d'écarts dans ces représentations, définissant les limites, les conditions et les effets politiques d'une certaine marge de manœuvre qui pourrait être expérimentée sur la scène par rapport à ces représentations dominant l'espace public et social.

2. Les protocoles compassionnels et leurs envers

2.1 Portrait de l'artiste en victime expiatoire

Dès les premiers temps de l'épidémie, dans les milieux homosexuels, certains artistes contaminés se représentent expiant une faute originelle au nom de la société entière. Il y a là l'acceptation d'un discours homophobe, qui désigne l'homosexualité comme un mode de vie « hors-norme », et donc, les séropositifs coupables. Le langage de la victimisation opère par rapport à ce que l'on nomme un « fléau » – cette maladie incurable, inconnue et fulgurante – effaçant les responsabilités politiques et les choix idéologiques qui ont mené à une gestion

⁶⁶² Marie Astier, *op.cit.*, p. 139.

défaillante de l'épidémie. D'autres refusent puissamment ce discours, pour ces mêmes raisons, et de façon intransigeante.

En France, l'œuvre de l'écrivain Hervé Guibert est essentielle pour situer le débat. Ses textes écrits à la fin de sa vie contribuent aux yeux du grand public à construire la figure du séropositif comme victime expiatoire, « absolue », paroxystique : c'est aussi contre cette position que se construiront un ensemble de contre-discours. Paru en 1990, un an après *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, qui fait le récit de la découverte de sa séropositivité, *Le Protocole compassionnel* est un immense succès éditorial, qui lie indissolublement l'autofiction à l'autocélébration d'un corps-malade, fusionnant avec les représentations victimaires les plus archétypales. A travers le récit du trajet de la maladie chez l'auteur-narrateur, qui se rapproche de la description d'un chemin de croix christique à la première personne, la description d'un corps torturé, stigmatisé, crucifié par l'épidémie (présentée comme un fléau ou un châtiment), se donne dans *Le Protocole compassionnel* comme seule issue salvatrice aux ravages du virus. Guibert y emprunte tous les codes du réalisme et du naturalisme et les mêle à une fictionnalisation de sa propre expérience, la volonté de transparence pouvant, dans cette logique, colorer son texte d'une certaine vérité. L'avancée de la maladie dans son corps, devenu le symbole universel des corps de tous les individus contaminés, et par extension de tous les individus frappés par un fléau mortel face auquel ils sont impuissants, est alignée métaphoriquement sur les victimes du génocide nazi :

Il n'y avait pas de jour où je ne découvrais une nouvelle ligne inquiétante, une nouvelle absence de chair sur la charpente, cela avait commencé par une ligne transversale sur les joues, selon certains reflets qui l'accusaient, et maintenant l'os semblait sortir de la peau, à fleur de peau comme de petites îles plates sur la mer. La peau reflétait en arrière de l'os, il la poussait. Cette confrontation tous les matins avec ma nudité dans la glace était une expérience fondamentale, chaque jour renouvelée, je ne peux pas dire que sa perspective m'aidait à m'extraire de mon lit. Je ne peux pas dire non plus que j'avais de la pitié pour ce type, ça dépend des jours, parfois j'ai l'impression qu'il va s'en sortir puisque des gens sont bien revenus d'Auschwitz, d'autres fois il est clair qu'il est condamné, en route vers la tombe, inéluctablement⁶⁶³.

Comme le formule Hélène Merlin-Kajman, chez Guibert, qui se décrit à la fois en martyr du Sida et auteur-figure christique, « le Verbe fait Chair »⁶⁶⁴. Si l'image peut tuer, l'écriture

⁶⁶³ Hervé Guibert, *Le protocole compassionnel*, Folio Gallimard, Paris, 1990, p. 15.

⁶⁶⁴ Nous renvoyons ici à certains textes d'Hélène Merlin-Kajman, spécialiste de littérature française, qu'on peut consulter sur le site internet du mouvement Transitions, à la rubrique « Trop Vrai ». Hélène Merlin-Kajman voit pointer chez Guibert, un nouveau mouvement littéraire, qui inverse la « mort de l'auteur » glorifiée par la critique structuraliste des années 70, et qu'on pourrait définir comme un « processus de publicité de soi, destiné à authentifier le référent textuel ».

peut aller au-delà du crime, et Guibert pousse le fantasme jusqu'à rendre le texte capable d'emmener le lecteur au plus proche du cadavre, dans une sensualité quasi-nécrophile, citée ici par Hélène Merlin-Kajman à propos du livre posthume *Le Paradis* :

Il est fréquent aujourd'hui d'opposer l'image à l'écrit, d'évoquer la passivité induite par la première. On voit ici combien l'opposition est grossière, combien elle injurie l'image et innocente trop rapidement l'écrit. Dans *Le Paradis*, il n'y a pas d'image à regarder, il y a de quoi coller son œil, le « faufileur » aussi, dans la « plaie du ventre »⁶⁶⁵.

« Voir » n'est non plus seulement « savoir », mais « pouvoir » : pouvoir (magique) de se glisser, se faufileur « dans la plaie », de plonger à l'intérieur même de la muqueuse blessée, de la cicatrice. L'écriture et la lecture fonctionnent sur ce désir d'effraction, d'infiltration ; la vision devient pulsion, de vol ou de viol, et il s'agit pour ressentir l'effet émotif du texte de bien vouloir coller son œil de lecteur-spectateur *au plus près de la plaie*. Un rapprochement des corps, qui a tout d'une scénographie, d'un dispositif théâtral aux effets immersifs, où la fusion entre le spectateur et l'objet de son regard deviendrait totale. Partout chez Guibert, l'écriture devient scène, théâtre, prise de vue, « lieu d'où l'on voit ». L'auteur se contemple dans la glace au réveil, décrit son ami Jules qui veut photographier son « *squelette nu et vivant* », son « *corps ruiné* »⁶⁶⁶, et tient à visionner chez lui les cassettes vidéo des fibroscopies qu'on lui pratique au bloc opératoire, décrites dans toute l'intensité de la douleur qu'elles suscitent. Freud nommait le « plaisir de se voir et de s'exhiber » comme l'une des pulsions fondamentales de l'être humain, dans *Trois essais sur la théorie sexuelle* ; et il ajoutait que la source physique de ce plaisir, l'œil, pouvait entièrement correspondre à une « zone érogène »⁶⁶⁷. C'est cette zone érogène, coupable du plaisir voyeuriste, que l'œuvre de Guibert vient activer et exciter chez son lecteur. Dans une réflexion sur le dolorisme de cette écriture, Vincent Kaufman soulignait à quel point l'image littéraire s'y fait endorphine, substance apaisante et dopante, levant le voile impudique sur un corps qui s'administre l'autofiction au même titre qu'un médicament :

Une douleur sans image, une douleur qu'il est impossible de s'imaginer est insupportable, inimaginable justement, alors que représentée elle devient supportable, voire même désirable. L'endorphine, dans cette

⁶⁶⁵ Hélène Merlin-Kajman, « Le phénomène Guibert, une perversion de la modernité ? », 29/09/2012, article en ligne sur le site du Mouvement Transitions, consulté le 09/09/2019, url : <http://www.mouvement-transitions.fr/index.php/hospitalites/republications-traductions-inedits/sommaire-des-articles-deja-publies/441-hospitalites-le-phenomene-guibert>.

⁶⁶⁶ Hervé Guibert, *Le protocole compassionnel*, op. cit., p.26.

⁶⁶⁷ Sigmund Freud, *Trois Essais sur la théorie sexuelle* (1905), cité par Gérard Bonnet, in *La violence du voir*, Paris, PUF/Bibliothèque de psychanalyse, 1996, p.82.

perspective, c'est l'image. Guibert n'est capable de supporter sa douleur qu'en en contemplant l'origine sur son écran de télévision, c'est-à-dire en tentant de se repasser la vidéo de son opération – c'est le troisième temps de ma séquence : « *J'avais envie de voir le film de l'opération. Je bricolai moi-même le branchement du caméscope Panasonic sur ma télé Sony avec la prise Péritel, appuyai sur toutes les touches possibles de la télécommande, l'image vidéo ne voulait pas passer la porte. [...] je m'obstinaï à vouloir obtenir l'image. D'un seul coup elle était là sur l'écran, bleue, métallique, à la fois chaude et glacée, irréelle, insensément belle. Je réalisai ce qui s'était passé, et que je n'avais pas saisi sur le champ, parce que la piqûre m'avait fait tourner la tête tout en laissant mes yeux ouverts, et ma gorge ouverte incapable de paroles. Je me rendis compte qu'on m'avait attaché les bras alors que j'en étais resté inconscient. J'entendis les paroles que je n'avais pas perçues au moment où on les avait prononcées à quelques centimètres de mon oreille. Le chirurgien engueulait son assistante, il lui disait : « Mais vous voyez bien que c'est l'os, là, il faut quand même faire attention. »* Nous sommes ici au paradis de l'autobiographie : grâce à Panasonic et Sony, Guibert est au plus près du vieux rêve qui hante l'écriture autobiographique : se voir là où on n'est pas encore, ou plus, s'anticiper en cadavre, se voir devenir dans la bouche des autres un pur « il », une gorge ouverte incapable de paroles, un os. Se voir véritablement de l'intérieur, se disséquer, se vivisectionner, n'être plus qu'un corps que les technologies de l'image permettent de faire revenir. Grâce aux endoscopes ou aux magnétoscopes, l'œuvre de Guibert s'injecte du corps, elle s'incarne, elle se hisse à la hauteur d'un « ceci est mon corps »⁶⁶⁸.

Ce récit de soi sera assimilé par Judith Butler, à la suite de Michel Foucault, à une impossibilité, une injonction contradictoire soumise à une pression sociale qui ne peut le rendre autre que lacunaire et défaillant à rendre compte d'une totalité⁶⁶⁹. Ici, pourtant, l'horizon est celui de cette totalité, garantie par la souffrance indéniable que traverse Guibert dans sa maladie. Surtout, il restaure entièrement la relation du lecteur à l'objet de sa vision dans un rapport pulsionnel, fantasmatique, mais qui touche à une pulsion de voir le vrai : *vrai* corps, chair souffrante – forcément souffrante – donc : vraie, pure, immédiate. « *Lisez, car ceci est du vrai corps* », comme le commente encore Hélène Merlin-Kajman :

Le texte se donne comme prenant sa source dans l'immédiat présent, celui de l'écriture ou celui de l'actualité réelle de l'auteur greffant son écriture sur sa propre existence : lisez, car ceci est du vrai corps (sexe et cadavre de préférence) gagé sur le mien, sur son sacrifice médiatique, afin que vous puissiez vérifier vous-mêmes les progrès de ma maladie, de mon vieillissement, l'évidence de ma douleur et de mes affects dont le livre que je vous donne porte témoignage, vrai morceau de ma vie...⁶⁷⁰

Processus qu'elle associe, plus largement, à une tendance de la littérature de ces dernières années :

⁶⁶⁸ Vincent Kaufman, « Dolorisme en direct : Hervé Guibert », in *Ménage à trois. Littératures, médecine, religion*, Presses Universitaires du Septentrion, Lille, 2007, article consulté en ligne le 23/10/2019, url : <https://books.openedition.org/septentrion/13888?lang=fr>.

⁶⁶⁹ Voir Michel Foucault, *Dire vrai sur soi-même* (Conférences prononcées à l'Université de Toronto, 1982), Paris, Vrin, 2017, et Judith Butler, *Le Récit de Soi* (« *Giving an account of oneself* »), (2005), traduit de l'anglais par B. Amboise, PUF, Paris, 2005.

⁶⁷⁰ Hélène Merlin-Kajman, art.cit.

Guibert a peut-être réussi, en combinant à l'excès ces diverses caractéristiques, à constituer sa figure en formidable allégorie de nous-mêmes. La littérature est gagnée par l'illusion de l'information en direct (qui n'informe de rien, puisqu'elle ne met rien en forme) combinée à celle des *reality-shows*. Puisque les morts ne nous parlent plus – c'était le rôle des livres que de figurer ce dialogue, c'était le rôle des vivants que d'accompagner les mourants jusque là –, le cadavre s'expose. Ou la chair plus fraîche des pratiques sexuelles, ou mieux encore, l'alliance des deux... Non comme source d'interrogation – ainsi de ce long processus de décomposition que Beckett s'est acharné à *dire* en parcourant toutes les *figures* –, mais comme l'obscénité même. Mais qu'est-ce que de l'obscène institué ? Qu'est-ce que de l'obscène qui fait vivre l'institution ? Une telle exhibition a peu de chance d'interroger quoi que ce soit...⁶⁷¹

Ici réside un point fondamental : la façon dont ce procédé d'écriture, au fond, « coupe le dialogue ». Sous couvert de « *direct live* », comme la télévision de l'époque l'expérimente de plus en plus, l'aspect direct de la rencontre et du dialogue s'efface au profit d'une exposition des corps : « *Puisque les morts ne nous parlent plus [...], le cadavre s'expose* ». La phrase d'Heiner Müller, qui considérait en 1995 qu'une des fonctions de la littérature était de « libérer le dialogue avec les morts »⁶⁷², est battue en brèche. Le principe de séparation spectaculaire joue à plein : exposé, offert à la dévoration et à la fascination des regards, le corps-malade devenu cadavre est face à nous, qui ne pouvons rien faire d'autre que le contempler avec empathie et compassion.

Ce qui se joue à partir de là est crucial par rapport à une certaine vision de l'altérité, assimilée à l'ethos victimaire : la victime, c'est l'Autre, dont on consomme le récit pathétique de la dégradation à travers l'impudique album d'images et de textes, à la façon de ce Jules qui veut à tout prix photographier le corps affaibli de son ami Hervé⁶⁷³. L'image du réel tient lieu de réel en même temps que de spectacle. Cet Autre qu'on nous propose de contempler, et en le contemplant, d'adorer comme on vient adorer et embrasser l'icône, c'est aussi la Personne réelle, souffrant *réellement* donc, d'une manière si *vraie* que le moindre détail, venant signifier ce « Réel » ne nous est pas épargné. En 1991, peu de temps après la publication du *Protocole compassionnel*, le décès très médiatisé de Guibert, qui fait suite à une tentative de suicide, viendra l'attester d'autant plus⁶⁷⁴. D'autres figures de « l'homosexuel séropositif » apparaîtront

⁶⁷¹ *Ibid.*

⁶⁷² « Je crois que nous en sommes arrivés à un point où la fonction de la littérature a à voir avec la libération des morts. Déterrer les morts et les montrer au grand jour », Heiner Müller, entretien avec Sylvère Lotringer, in *Fautes d'impressions, op.cit.*, p. 83-84.

⁶⁷³ « Mon rapport avec mon corps avait dû changer depuis que j'avais eu l'idée de le sacrifier au peintre et sur la scène du théâtre : il y aurait eu un défi, une tentative de courage et de dignité dans la limite la plus extrême, maintenant il n'y avait plus que de la pitié, une très grande compassion pour ce corps ruiné, qu'il fallait préserver des regards. Ce n'était pas trop tôt. » Hervé Guibert, *Le Protocole compassionnel, op. cit.*, p. 26.

⁶⁷⁴ Cette fascination collective supposée pour la mort est aussi un signe de changement des temps – comme nous le verrons aussi plus bas à travers plusieurs œuvres d'art de l'époque. « *La dénégarion de la mort a habité le mouvement révolutionnaire et son besoin éperdu de positivité et d'optimisme. Autour de 68, il était bon de taxer la mort de réactionnaire* » rappelait Daniel Blanchard dans un article faisant retour sur Debord et les situationnistes

dans quelques textes français, dont des textes de théâtre. On peut citer brièvement ici Jean-Luc Lagarce, qui publie en 1990, *Juste la fin du monde*, l'une de ces pièces écrites dans le vif de l'épidémie par des auteurs homosexuels masculins qui la vivent de plein fouet. La pièce, qui fonctionne sur des figurations symboliques, déplace le processus de « *victimisation* » qui pourrait se dégager de la singularité du personnage principal, Louis, faisant retour dans sa famille à l'aube de sa mort annoncée. L'imbrication des relations familiales autour du retour de Louis contribue moins à faire du malade du Sida une victime exceptionnelle et expiatoire qu'un personnage pris dans les contradictions d'une société entière et de la cellule familiale, tordant le rapport à la parole sur soi, à tout récit de soi. Au lieu de se centrer sur une héroïsation sacrificielle du malade, la dramaturgie s'attache à déplier les vies et les brisures des liens familiaux, amoureux, sociaux qui les entourent⁶⁷⁵. Les premières paroles de Louis sont portées par la nécessité de se dire, de construire, par le récit et métaphoriquement par les constructions fictionnelles du texte, d'échapper à une image extérieure. La langue, et l'écriture permettent de déchirer le langage empêché par la maladie et tout ce qui l'entoure ; le jeu, l'exercice de la représentation autorise l'« *illusion d'être responsable de [soi-même], et d'être, jusqu'à cette extrémité, [son] propre maître* » :

LOUIS. – Plus tard, l'année d'après – j'allais mourir à mon tour – j'ai près de trente-quatre ans maintenant et c'est à cet âge que je mourrai, l'année d'après, de nombreux mois déjà que j'attendais à ne rien faire, à tricher, à ne plus savoir, de nombreux mois que j'attendais d'en avoir fini, l'année d'après, comme on ose bouger parfois, à peine, devant un danger extrême, imperceptiblement, sans vouloir faire de bruit ou commettre un geste trop violent qui réveillerait l'ennemi et vous détruirait aussitôt, l'année d'après, malgré tout, la peur, prenant ce risque et sans espoir jamais de survivre, malgré tout, l'année d'après, je décidai de retourner les voir, revenir sur mes pas, aller sur mes traces et faire le voyage, pour annoncer, lentement, avec soin, avec soin et précision – ce que je crois – lentement, calmement, d'une manière posée – et n'ai-je pas toujours été pour les autres et eux, tout précisément, n'ai-je pas toujours été un homme posé ?-, pour annoncer, dire, seulement dire, ma mort prochaine et irrémédiable, l'annoncer moi-même, en être l'unique messenger, et paraître – peut-être ce que j'ai toujours voulu, voulu et décidé, en toutes circonstances et depuis le plus loin que j'ose me souvenir – et paraître pouvoir là encore décider, me donner et donner aux autres, et à eux, tout précisément, toi, vous, elle, ceux-là encore que je ne connais pas (trop tard et tant pis), me donner et donner aux autres une dernière fois l'illusion d'être responsable de moi-même et d'être, jusqu'à cette extrémité, mon propre maître⁶⁷⁶.

(« Guy Debord dans le bruit de la cataracte du temps », *Multitudes*, article consulté en ligne le 26/11/2019, url : <http://www.multitudes.net/Debord-dans-le-bruit-de-la/>)

⁶⁷⁵ Lagarce lui-même écrit, dans son journal, son hostilité envers toute forme d'héroïsation du malade : à propos de l'enterrement d'un proche mort du sida, il écrit, le 14 avril 1993 : « *Je ne suis pas allé aux obsèques. C'était samedi, près de Besançon. Rite très catholique, très pratiquant, une famille qui semble penser que la mort par Sida est châtement de Dieu pour mauvaise vie, tout ça. Bon. Se l'épargner tant qu'on peut.* » (Extrait du *Journal, 1990-1995*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, p. 190).

⁶⁷⁶ Jean-Luc Lagarce, *Juste la fin du monde*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1990, p. 14.

Comme on peut l'apercevoir ici, le théâtre et ses auteurs reconfigurent les identités et les rapports qui unissent les malades aux autres, ou inversement. De fait, si on ne trouve pas réellement chez Lagarce, comme chez Kushner, de célébration d'une figure de séropositif convertie en « victime expiatoire », contrairement aux livres d'Hervé Guibert ou aux films de Cyril Collard⁶⁷⁷, c'est que ces auteurs, délibérément, l'évacuent pour ouvrir leur dramaturgie à d'autres modèles d'identification. La figure victimaire n'est pas absente, mais elle est déplacée, transformée, distancée, et du texte à la scène on peut repérer différents degrés dans ses modes d'apparitions qui cherchent à la faire *jouer* autant qu'à la *déjouer*.

2.2 *Anges ou héros, ou ni l'un, ni l'autre : « Angels in America » vu d'Europe*

« Je ne veux pas être votre putain de modèle, ni celui de quiconque. Je ne suis pas un héros. Je ne suis pas un corps révolutionnaire. Je ne suis pas un ange. »

Gregg Bordowitz, *Fast trip, Long Drop* (1994), film 16 mm⁶⁷⁸

A l'image de ces mots de l'artiste américain Gregg Bordowitz, le refus de la posture héroïsant le séropositif « victime » du sida, est repris par une grande partie des artistes-activistes dont le travail prend position contre les représentations officielles et fantasmées de la maladie et des personnes qu'elle touche. Modèle, ange, ou héros révolutionnaire : en parallèle du combat contre la maladie, il se joue une seconde lutte, vigoureuse, contre ces représentations. Alors qu'Hervé Guibert semblait inviter avec magnanimité son lecteur à pénétrer dans le corps sacralisé du mourant, canonisant la figure de l'infirmière qui lui prodigue les soins, réactivant très consciemment les représentations picturales du Christ souffrant et se dépeignant comme un

⁶⁷⁷ En 1992, l'auteur et réalisateur Cyril Collard sort *Nuits fauves*, fresque fictionnelle sur les communautés homosexuelles et leur appréhension de l'épidémie. Le film célèbre une vision apocalyptique et sacrificielle de la maladie. On peut aussi citer une pièce écrite par Mohammed Rouabhi en 1994 : *Les Fragments de Kaposi*, en réponse à une commande de Claire Lasne. L'auteur et la metteuse en scène disent vouloir dénoncer eux aussi cet « *exotisme humanitaire* » qui entoure les représentations des « *malheurs du monde* » (*Le Journal d'Alsace-Lorraine*, n°68, juillet 1995).

⁶⁷⁸ Cité par Elisabeth Lebovici, *Ce que le sida m'a fait*, op. cit., p. 307.

martyr d'une cause divine, une partie des communautés d'artistes et d'activistes concernés par la même cause s'érigent contre cette posture sacrificielle pour la dénoncer comme faisant précisément partie du problème *politique* posé par le Sida et la gestion qui en est faite, des instances médicales à celles des politiques de santé publique. C'est exactement sur le front de cette représentation uniformément « victimaire » que des activistes s'élèvent, artistes, mais aussi intellectuels.

Le livre d'Alain Ménil, écrit à vif, dans l'urgence de produire une pensée alternative sur cette épidémie, s'élève précisément contre ces représentations, d'abord véhiculées par la télévision, comme il l'écrit avec colère à propos du grand Sidaction de 1996 :

L'instant d'une messe consensuelle, la France peut ainsi, deux fois par an, communier dans la fiction d'un unanimité mélancolique, où les larmes versées devant tous ces beaux témoignages recueillis teintent de gravité le sourire imperceptible que la bonne conscience laisse transparaître, tant elle aime à se montrer bon prince, en félicitant les exemples de vertu manifestés à l'occasion, et qui sont moralement insoupçonnables. De fait, deux journées auront été consacrées en 1996 à la contemplation d'un désastre et à la communion dans la douleur : le 1^{er} décembre, Journée internationale du sida, et le jour du Sidaction. [...] L'ensemble ne fait pas une politique, à supposer que cela remplisse des soirées. Qu'il y ait besoin d'argent, d'informer le public et d'instruire le citoyen, qui le nierait? Mais qu'elles prennent ces formes-là, où la sollicitude se confond avec la pratique peu avouable de racolage, quand ce n'est pas la compassion qui s'abîme dans le voyeurisme, voilà ce qui peut-être a été mis en crise précisément cette année, lors du dernier Sidaction. Car enfin, l'appel à la charité publique – qui n'est rien d'autre que l'appel à l'initiative privée et individuelle – renvoie à un singulier silence sur les exigences de la santé publique. En privilégiant le spectaculaire et la logique publicitaire auquel le marketing médiatique obéit, on aura transformé le destinataire de ces émissions en client ou en part de marché, confirmant, si besoin était, que l'exercice de la citoyenneté était ravalée à la fonction de consommation. On se souvient qu'une actrice célèbre, lors du premier Sidaction, tint à embrasser sur la bouche un séropositif. Derrière la façade de la tolérance, l'image sacrificielle du don de soi était suffisamment insoupçonnée pour qu'on ne fit pas remarquer ce qu'il y avait de déplacé dans une telle attitude, d'inconvenant, et à proprement parler, d'irrespectueux envers la personne. Mais l'image du baiser au lépreux est trop évidente pour que chacun hésite à revêtir la défroque du Christ. Si, de bouc émissaire, l'homosexuel est passé, comme certains l'ont noté avec pertinence, au statut de « victime expiatoire », il est clair que ce glissement continue de s'accomplir dans le contexte religieux et moral qui avait présidé à la constitution de l'identité stigmatisé. En s'inversant, le signe requalifié positivement n'a pas particulièrement changé de registre⁶⁷⁹.

Comme on s'en rend compte, la critique porte non pas tant sur l'existence de tels événements mais plus précisément sur le *registre* employé, autrement dit sur la catégorie esthétique et les effets émotionnels qui s'y rattachent. C'est sur ce plan qu'elle concerne aussi directement, à premier titre, les œuvres d'art. On peut prolonger ces hypothèses d'Alain Ménil, pour qui un certain discours sur l'art est lui-même *contaminé* par la logique qui préside au Sidaction et à son « charity business ». Comme nous l'avons lu chez Guibert, cette logique

⁶⁷⁹ Alain Ménil, *op.cit.*, p. 101.

donne aux œuvres la fonction d'un médicament, d'une protection qui préserverait d'une maladie qui « n'arriverait qu'aux Autres », concernant une fraction minoritaire de la société, pouvant endosser par essence le costume arrangeant du bouc émissaire. Le « supplément d'âme », qui donne à l'art cette fonction médicale, « *prodigué comme un opium qui délivrera le malade de sa douleur – non de ce dont il souffre* »⁶⁸⁰, fonctionne précisément par ces excès pathétiques, ces aspects dolosifs et funéraires, se substituant à la démission des politiques pour combattre la progression du virus :

L'excès dans le pathos, la surcharge de l'émotion et de la terreur servent d'alibi à la bonne conscience, et protège d'un paravent littéraire la démission des politiques et les différents dénis que la société peut laisser transparaître. [...] C'est faute de donner place à la douleur, et de le faire de telle sorte que celle-ci n'en sorte ni amoindrie ni rétrécie, que nous n'attendons de l'art d'autre promesse que celle d'un analgésique. C'est là que la publicité faite autour d'œuvres engagées sous le sceau de la maladie révèle sa peu équivoque ambiguïté, et que, au-delà du voyeurisme qui consiste à regarder obscènement la progression de la maladie dans le spectacle qui nous est donné du corps atteint, l'on ne désire rien tant qu'entendre la rassurante parole venue du plus loin de la douleur nous garantir une protection miraculeuse, à nous qui ne sommes ni artistes, ni géniaux, ni héroïques, ni en rien exceptionnels⁶⁸¹.

Une pièce de théâtre importante écrite au cœur de ce contexte peut faire office ici de contre-exemple. Dans *Angels in America*⁶⁸², publiée aux Etats-Unis en 1990 et traduite en français en 1994, l'auteur dramatique américain Tony Kushner va précisément contre cette « *tentation toujours prenante d'une douleur résignée à sa souffrance* », déploie les potentialités de la fantaisie, de la fiction et de la multiplicité de l'écriture dramatique pour résister à ce registre. La pièce, chorale, quasi-fantastique, fait coexister différentes représentations de la maladie et de ses effets. D'abord avec le personnage de Prior, homosexuel affirmé, séropositif, et à un stade assez avancé de la maladie. Mais aussi à travers ses aspects fantasmatiques et phobiques, parcourant l'imaginaire des contemporains pris dans les positions réactionnaires du reaganisme : ainsi les personnages de Harper et Joe, couple de mormons traversé par la hantise d'une homosexualité refoulée et d'une contamination honteuse. Ainsi aussi l'apparition du personnage Roy Cohn, inspiré de l'avocat MacCarthyste ayant réellement existé, figure de la chasse aux sorcières antisémite et homophobe de l'époque⁶⁸³. A ces personnages se superposent

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p.120.

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 128.

⁶⁸² Tony Kushner, *Angels in America*, texte français de Pierre Laville, L'Avant-Scène/Editions Quatre Vents, 1990.

⁶⁸³ Jeune avocat, Roy Cohn fut le protégé et le bras droit du sénateur Mc Carthy dans sa croisade anti-communiste ; adjoint du procureur qui envoya à la chaise électrique le couple Julius et Ethel Rosenberg, accusés d'espionnage au profit de l'URSS, il fut, enfin, l'un des piliers de l'Association de défense de la famille américaine, principal

des anges, figures fantastiques qui témoignent du goût de Kushner pour le merveilleux – également indiqué dans ses didascalies. La pièce combine et entrecroise les trajectoires de Prior, Harper, Joe et une série de personnages périphériques dans leur lutte contre la maladie, mais aussi contre une dépression profonde et les vertus hallucinatoires du Valium, ou contre une homosexualité impossible.

En Europe, la pièce de Kushner est montée pour la première fois par Brigitte Jaques-Wajeman. Cette dernière crée *Millénaire*, la première partie de la pièce, dans sa version francophone au Festival d'Avignon 1994, poursuivant l'année suivante au Théâtre de la Commune, à Aubervilliers, avec le second volet *Perestroïka*. La mise en scène n'a pas l'intention manifeste de modifier la perception de la maladie ou des personnes qu'elle atteint : au contraire, Brigitte Jaques place le virus sous le signe de l'intolérable fatalité, du mystérieux et du châtement divin. Elle dit avoir voulu monter la pièce « à cause de son caractère visionnaire, à cause de son adresse au monde, à cause du Sida, du mystère intolérable du Sida », y trouvant une admirable mise en scène du « désir de mort à l'œuvre en cette fin de siècle derrière l'apparente libération des mœurs », à travers une « vision apocalyptique que vient soulager de temps à autre la voix tendre et sublime d'un ange qui organise toute la pièce »⁶⁸⁴. Dans *Libération*, René Solis critique le traitement qui est fait de la présence de religion par la mise en scène, mentionnant en particulier l'image finale du spectacle, où on devine que Brigitte Jaques a voulu montrer le personnage de Prior en martyr de la maladie, agonisant dans les bras d'un ange rédempteur :

La pièce, si elle parle beaucoup de religion, n'est pas religieuse et les anges de Kushner sont plus proches de ceux de Brecht que de ceux de Claudel. A propos d'ange, l'image finale de la mise en scène de Brigitte Jaques n'est d'ailleurs pas seulement maladroite, mais fautive. Dans la pièce, l'ange descend voir Prior,

lobby de la droite chrétienne. Réactionnaire, raciste, homophobe, l'avocat niera presque jusqu'au bout son homosexualité notoire et fut, en 1986, l'une des premières victimes emblématiques du sida. Dans la pièce, Kushner l'imagine face à son médecin, qui lui révèle la maladie : « *Les homosexuels sont des hommes qui ne connaissent personne et que personne ne connaît. Qui pèsent zéro. C'est moi, ça ? [...] Roy Cohn n'est pas un homosexuel. Roy Cohn est un hétérosexuel qui s'envoie en l'air avec des mecs* ». De Cohn, Kushner fait un révélateur : à travers lui, le sida touche au cœur du système - la peur devant l'effondrement des systèmes de défense - et la « fantaisie gay », surtitre de la pièce lors de sa parution en 1991, se transforme en fable apocalyptique » (Extrait de « La vie hantée des Anges en Amérique », à propos de la mise en scène de la pièce par K. Warlikowski, René Solis, Culture/Next, *Libération*, 18/07/2007).

⁶⁸⁴ Brigitte Jaques, « *Angels in America*, notes à propos de la mise en scène », dossier de presse du spectacle, Festival d'Avignon/Théâtre de la Commune/Compagnie Pandora, 1994 (archives BNF).

l'un des malades du Sida. Prior ne meurt pas, l'ange ne vient pas le prendre sous son aile, mais lui parler. Pourquoi laisser croire le contraire et terminer sur une image pieuse de mauvais goût ?⁶⁸⁵

René Solis appuie son interprétation sur l'interview qu'il réalise le même été avec l'auteur, qui revient précisément sur cette image finale, voulant à tout prix éviter ce qu'il appelle le « sentimentalisme » :

TONY KUSHNER : Dans *Perestroika* [la seconde partie d'*Angels in America*, ndlr], j'ai voulu être plutôt optimiste, affirmer que l'espoir était une valeur légitime. Tout en évitant d'être sentimental. Le sentimentalisme, c'est le piège absolu, surtout pour les Américains. L'espoir n'est pas tant lié aux sentiments qu'à la possibilité de changer. [...] Je voulais à tout prix éviter de terminer la pièce sur les clichés liés au sida, sur une image de mort. Je ne voulais pas que Prior meure à la fin, même si on sait qu'il va mourir. Il était important que ce soit lui qui dise que la vie continue.⁶⁸⁶

Créant la pièce en Europe, au Cloître des Carmes d'Avignon, Brigitte Jaques-Wajeman semble rester encore largement focalisé sur toute l'*altérité* que suscitent les personnages de Kushner ; à cette date, et pour cette artiste, il n'est pas question de voir autrement le propos de la pièce. « *Kushner met en scène des homosexuels, des juifs, un noir, des mormons, une femme déglinguée, des juges et des avocats, une sans-abri, et puis le Sida* », décrit-elle dans une note d'intention⁶⁸⁷. On retrouve ici l'effet de liste d'une série de substantifs, écartant l'individualité psychique de chaque personnage pour le ramener à un groupe social identifié, emblématique d'une tendance à caractériser le grand ensemble des « Autres » ou des « exclus » dans ces mêmes années⁶⁸⁸. L'acteur Jean-Yves Châtelais, incarnant Prior, doit négocier avec le mystère qui entoure la maladie, la mortalité terrifiante qu'elle suscite au moment même où il joue ; on le grime en *malade*, on abîme et on fragilise son corps, de manière très réaliste. Interviewé pendant les répétitions à Avignon, le comédien le dévoile :

On travaille, oui ça travaille, dans le maquillage on commence à me blanchir, on commence à me mettre des Kaposi, des choses comme ça, et là on se dit : Ah ! Quel courage il faut pour affronter une telle maladie...⁶⁸⁹

⁶⁸⁵ René Solis, « Un ange passe, plutôt mal », Libération du 21/07/1994.

⁶⁸⁶ « Kushner, le New-Yorkais qui plane sur Broadway », propos recueilli par René Solis, Libération, 12/07/1994.

⁶⁸⁷ « *Angels in America*, fantaisie gay sur des thèmes nationaux : petit lexique et courts écrits », Compagnie Pandora, numéro spécial du « Journal Pandora », co-édition Théâtre de la Commune à Aubervilliers, 1994 (fonds d'archives BNF).

⁶⁸⁸ Ibid.

⁶⁸⁹ Extrait d'un reportage France 2 sur le spectacle, 24 juillet 1994, archive vidéo INA consultée en ligne le 24/11/2019 à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=dZHrAAYELao>

Aussi la mise en scène de Brigitte Jaques fait-elle de la souffrance, associée à la « douleur », l'un des thèmes principaux de la pièce. Gérard Wajcman, traducteur et collaborateur à la mise en scène, en livre dans le programme de salle sa vision, aux accents apocalyptiques :

Angels est à l'image de la vie. Du désordre de la vie. De nos propres vies. De notre propre monde. A l'image des enfants de cette fin de siècle, d'ailleurs ou ici, habités par un mélange incertain d'élans vers le ciel et de préoccupation médiocres, de beauté et de mauvais goût, de drôlerie et de connerie – traversé de part en part par les douleurs du monde. C'est bien parce qu'elle est un tel foutu bazar, à se tordre, qu'*Angels* est une pièce hantée par la mort et incroyablement vivante. Une voix vivante dans le crépuscule d'un monde.⁶⁹⁰

Le lexique de la douleur du monde, qui doit être endurée par l'homme, et d'une vision crépusculaire entourant la survenue de l'épidémie, est fréquemment employé par les conservateurs religieux pour décrire l'épidémie du sida comme le fléau moderne, châtiment des Hommes comparable aux précédentes épidémies de peste, associées dans l'imaginaire à la peur de la fin du monde⁶⁹¹.

Quinze ans plus tard, également à Avignon, la mise en scène de Krzysztof Warlikowski⁶⁹² explorera d'une façon plus radicale toute la complexité de la pièce et le registre alternativement comique ou fantastique qui s'y trouve, en prenant soin d'éviter ce naturalisme « sentimentaliste » dont voulait se garder Tony Kushner pour évoquer la maladie. Si elle se situe en dehors de nos limites temporelles, et si elle émane d'un artiste à l'univers très différent de celui de Brigitte Jaques-Wajcman, la création de Warlikowski et sa vision de la pièce peuvent néanmoins éclairer l'écart entre le contexte de 1994 et celui de 2007. Il attache en effet beaucoup d'importance à aller à rebours de la vision exprimée plus haut par Brigitte Jaques-Wajcman ; précisément, au lieu de monter cette pièce « à cause du mystère intolérable du Sida », Warlikowski pense ne pouvoir la mettre en scène qu'en détournant ses thématiques, exactement comme Kushner travaille à détourner « le Sida » pris comme un bloc monolithique pour le diffracter en une multitude de situations. Pour l'artiste polonais, ce travail revient à

⁶⁹⁰ Gérard Wajcman, dossier de presse du spectacle.

⁶⁹¹ Voir Lévy, J. J. (2013), « L'apocalypse dans les représentations de l'épidémie du VIH/sida : du religieux au médiatique ». *Frontières*, 25 (2), p. 41–55, et Jean Delumeau, *La Peur en Occident*, Paris, Hachette, 1978. Plus récemment, et pour des rapprochements avec la pandémie de coronavirus du printemps 2020, lire l'article de Paul B. Preciado, *Apprendre du virus*, 15/03/2020, *El Pais*, disponible en ligne et consulté le 17/03/2020, url <https://dijoncter.info/apprendre-du-virus-1879>.

⁶⁹² *Angels in America*, de Tony Kushner, mise en scène de Krzysztof Warlikowski, création au Teatr Warszawa, Varsovie, Pologne, 2007.

« engager le public d'une autre manière que face aux émotions médiatiques », de proposer, par l'expérience théâtrale, une grille d'émotions alternative à celle des langages médiatiques :

Il faut engager le public d'une autre manière que face aux émotions médiatiques, autrement qu'en lui disant : Regardez, c'est sérieux, c'est grave, c'est un problème qui touche notre société. Ce n'est pas comme ça que ça marche. On tourne autour du sujet, plutôt, en lui posant des questions différentes, contradictoires : on ridiculise un aspect, on en rend un autre plus grave... Il faut réussir à faire oublier le sujet, pour le toucher indirectement. Si on traite le sujet en tant que tel, ça devient du journalisme. Par exemple, un personnage qui est atteint du Sida : il y a des moments très différents, mais globalement, si l'acteur ne le prend pas assez légèrement, s'il rend le personnage trop victime de la situation, on n'a pas de compassion – d'autant que les gens ne supportent pas quand on se plaint, quand on se complaît dans notre malheur. Il faut un équilibre entre la lumière et les ténèbres quand on parle de sujets aussi sociaux et directs que le Sida : je n'ai jamais d'ailleurs perçu *Angels* comme un spectacle qui parle de cette maladie, mais plutôt de la maladie générale de la société aujourd'hui, et de toutes nos questions, de nos doutes, du sentiment de se perdre de plus en plus, d'être déraciné...⁶⁹³

Ce propos aborde ici un point intéressant : c'est à l'acteur de ne pas « rendre le personnage trop victime de la situation » : à l'acteur de « prendre » son personnage avec la marge de manœuvre qui est la sienne. Il s'agit donc, conjointement, d'une question de mise en scène et de jeu, à laquelle Warlikowski ajoute une certaine attente du public qu'il décèle, rappelons-le, quasiment vingt ans après l'écriture de la pièce. Le contexte semble déjà avoir évolué : « *les gens ne supportent pas quand on se plaint, quand on se complaît dans notre malheur* ». Ainsi, au lieu de « subir » un personnage « malade », comme le décrivait Jean-François Châtelais en donnant l'impression de prendre lui aussi sa part au châtement dans son interprétation en 1994, l'acteur reçoit ici une puissance d'action, de modification d'une situation par un certain type de jeu, indissolublement et consciemment lié à la production de certains types d'affects. Comme on le lit, Warlikowski ne rejette pas la compassion en tant que telle ; mais en prenant le contre-pied d'une tradition esthétique qui le précède, il dissocie précisément la possibilité de la compassion et l'identification d'un personnage à une victime d'une situation douloureuse, particulière, discriminante, voire ici mortelle. Ainsi, son comédien Thomas Tydynk, dans le rôle de Prior, est un corps jeune, beau, sexy, bien qu'abîmé et affaibli ; son angoisse de la maladie et de la mort proche se situe dans l'excitation nerveuse qui le parcourt, le tumulte de sa relation amoureuse, l'intensité émotionnelle qui le traverse en permanence⁶⁹⁴. Loin de demander qu'on le plaigne, il crève plutôt pour qu'on l'aime, qu'on veuille bien lui faire l'amour. Pour René Solis, c'est l'une des forces du spectacle : « *Sur la scène du lycée Saint-*

⁶⁹³ Krzysztof Warlikowski, « Enlever au spectateur son uniforme », entretien avec Christophe Triau, *Outre-Scène* n°11, « Pouvoirs de l'émotion », juin 2008, p. 18.

⁶⁹⁴ Voir notre cahier iconographique.

Joseph, aucun acteur ne s'apitoie jamais sur son personnage » écrit-il dans sa critique parue dans *Libération*⁶⁹⁵.

Dans l'Europe de 2007 il est donc possible de prendre assez de recul pour mettre à distance la dimension compassionnelle et « sentimentaliste » qui guette la mise en scène d'une pièce comme *Angels in America*, et que son auteur même montrait comme un risque, un piège. Il n'est pas sûr qu'il en soit de même quinze ans plus tôt, alors que l'épidémie est à son pic, et que la trithérapie, traitement permettant au malade de vivre avec sa maladie assez longtemps plutôt que de n'en mourir avec fulgurance, n'a pas encore été inventée⁶⁹⁶. De fait, Warlikowski dit avoir constaté un déplacement récent dans la perception de la marginalité, à la fois dans son geste de mise en scène et dans l'environnement moral de la société qui l'entoure :

C'est une pièce sur une société où les marginaux seraient vus différemment. J'avais déjà abordé le thème de la marginalité dans *Purifiés*, mais les marginaux étaient vus en quelque sorte hors des lois sociales, un peu en cachette, un peu monstrueux, un peu pervers. Avec *Angels in America*, ils sont au centre de la société capitaliste, et ils parlent de leur désir d'intégration, de leur droit, du respect qu'ils réclament. [...] Tony Kushner parle des couples homosexuels en les mettant sur un pied d'égalité avec les couples hétérosexuels, ce qui est surprenant et provoque un choc⁶⁹⁷.

Ivo Van Hove trouvera pour sa part dans *Angels in America* une réflexion puissante sur la perte, la mort, le deuil et la capacité de métamorphose contenue dans ces cycles, ainsi qu'il le livre dans une interview⁶⁹⁸ :

Les deux personnages principaux mènent littéralement une lutte à mort contre la maladie. Mais il n'y a pas que les personnes qui meurent, il y a aussi les relations. C'est une pièce qui traite de la possibilité de se métamorphoser : la chenille devient papillon, le papillon meurt et le cycle recommence. C'est une ode à la capacité humaine de s'adapter et de survivre.⁶⁹⁹

La mise en scène de Warlikowski, comme celle d'Ivo Van Hove, créées à un an d'écart et circulant dans les mêmes réseaux européens, s'appuient sur cette opération dramaturgique et politique, de mise à « égalité » des couples homosexuels et hétérosexuels. Le rapport à la mort,

⁶⁹⁵ « La vie hantée des Anges en Amérique », René Solis, *Libération* du 18 juillet 2007.

⁶⁹⁶ Les trithérapies et l'accès au traitement antirétroviral hautement actif (HAART), attesté par le Congrès de Washington en janvier 1996, est un tournant majeur dans l'évolution de l'épidémie. L'efficacité des antirétroviraux permet non seulement de faire du Sida une maladie chronique, avec laquelle on peut vivre, mais réduit aussi considérablement le risque de transmission d'un patient séropositif traité. En 1996, pour la première fois depuis la propagation du virus, le nombre de personnes infectées est en baisse aux Etats-Unis.

⁶⁹⁷ K. Warlikowski, art.cit.

⁶⁹⁸ *Angels in America*, création en janvier 2008 au Tonalgroep d'Amsterdam, Hollande.

⁶⁹⁹ Ivo Van Hove, propos recueilli par Marie Baudet, *La Libre Belgique*, 19/03/2008, Centre de documentation de la Bellone, Bruxelles.

la maladie, la religion, l'amour, la sexualité, la culpabilité, la famille, transite d'un couple à l'autre, d'un personnage à l'autre, et les questions affectent chaque personnage, qu'il se dise homosexuel ou hétérosexuel – ainsi du personnage de Harper, la femme de Joe, elle aussi mormonne, dévastée aussi bien par les anti-dépresseurs que par le mensonge sur lequel est construit son couple. En 2007, Warlikowski centre entièrement sa mise en scène sur ces pressions, sur ce poids de la religion dans la vie de ces personnages, et les dégâts que peuvent causer l'obsession judéo-chrétienne du pardon et de la faute dans les sociétés contemporaines. Il cherche précisément à lutter contre une représentation isolante, stigmatisante, de « l'homosexuel-séropositif », lutte portée par la pièce de Kushner elle-même⁷⁰⁰, compte tenu des conditions de production et la large portée dont son spectacle bénéficie auprès du public polonais :

Cette pièce parle de sujets étrangers au public polonais, qui n'ont jamais été traités ici. Il y a un théâtre « gay » en Pologne, ou parlant de thèmes « gay », mais qui est fait dans de petites salles et par des troupes indépendantes. Avec *Angels in America*, c'est différent car c'est un théâtre institutionnel, officiel et reconnu qui prend en charge la production de la pièce, et parle à un public plus vaste. La première partie me permet de faire entrer le public dans un univers homosexuel, pour qu'il puisse ensuite écouter et comprendre le drame individuel des personnages, puis le drame apocalyptique raconté par Kushner⁷⁰¹.

2.3 Ce que le sida fait au théâtre : étude comparée de deux mises en scènes de l'affaire du sang contaminé (Théâtre du Soleil / Act-Up Paris)

Pourtant, à un autre degré, qui fait intervenir de la dramaturgie ailleurs que sur les scènes ou dans les livres, le théâtre lui-même est touché, comme atteint par une spécificité du virus et des procédés d'action qui se développent dans les milieux associatifs et militants. La façon dont la question de la représentation des malades est posée dans les milieux activistes touche par ricochet le propos et la portée politique des spectacles qui s'attachent, eux aussi, à donner, précisément, une *représentation* de ces personnes. Ce qui est modifié, c'est le statut même de la représentation théâtrale et ce qu'elle peut proposer concrètement comme outil contestataire,

⁷⁰⁰ Ce qu'on peut voir par exemple dans la relation de Roy à sa maladie. Dans les documents autour du spectacle, Warlikowski met en avant cette citation du texte :

« - HENRY : *Tu as le sida, Roy.*

- ROY : *Non, Henry, non. Le sida, c'est ce qu'ont les homosexuels. Moi, j'ai le cancer du foie. »*

⁷⁰¹ Kryztof Warlikowski, entretien avec Jean-François Perrier pour le dossier de presse du spectacle, Festival d'Avignon 2007.

comme modalités d'invention, d'imagination, et d'action politique. On peut citer à ce propos cet extrait d'un entretien avec Philippe Mangeot, enseignant, militant et président d'Act-Up Paris entre 1997 et 1999, pour se rappeler à quel point dès l'époque, le combat contre la posture victimaire était un enjeu éminemment idéologique, non seulement face aux gestionnaires politiques mais aussi en réaction aux positionnements des autres associations. Philippe Mangeot dit en effet être entré à Act-Up pour des « questions de représentation » :

Je suis entré à Act Up en raison de questions de représentation — je ne parle que pour moi, bien sûr. Je ne pouvais pas supporter la lecture officielle du sida qu'a suscitée ou autorisée le livre d'Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, lorsqu'il est sorti en 1990. Les années 1980 avaient été un long silence — sans récit ni image. Et tout d'un coup surgissait le récit que tout le monde était prêt à entendre. Je l'ai relu depuis, et je me trouve injuste a posteriori, mais cela n'a plus d'importance. En gros, un homme meurt du sida, il fait le récit de cette maladie et celle-ci est l'occasion d'une part de rassembler les éléments épars de sa vie et de leur conférer une orientation, une signification et une intensité nouvelles, et d'autre part de se convertir à la générosité : Hervé Guibert avait été une folle teigneuse, voilà qu'il aime et qu'il est aimé. J'avais été frappé par le fait qu'à l'époque, dans *Libération* ou ailleurs, on inscrivait en accroche d'articles très élogieux des citations du livre ou d'un entretien : « Sans le sida je serais déjà mort », ou encore : « Nous étions liés par un sort thanatologique commun. » C'était le vieux schéma sacrificiel de la victime consentante autour de laquelle la communauté peut se reconstituer, comme font les familles aux enterrements. *J'ai donc rejoint la seule association qui faisait un enjeu de la question des représentations*, en luttant à la fois contre le black-out et contre les récits réconciliés ou réconciliateurs. Act Up avait été créé à Paris quelques mois auparavant et proposait, en lieu et place de ces histoires sacrificielles destinées à enrober de trop rares images de personnes qui souffraient, des images de femmes et d'hommes debout, courant dans les rues, saisis dans l'action même de leur propre soulèvement : pas des victimes, des petits soldats ; des impatientes, pas des patients. Act Up était la seule association où pouvoir développer un contre-discours, loin des scénarios épiphoniques de la souffrance rédemptrice.⁷⁰²

Il est important de souligner ici les références quasi-picturales employées par Philippe Mangeot : « *des images de femmes et d'hommes debout, courant dans les rues, saisis dans l'action même de leur propre soulèvement : des victimes, des petits soldats ; des impatientes, pas des patients* ». La force de frappe des discours, comme les supports de communication d'Act Up, passe par l'image et son montage, les récits et les affects qu'elle peut dégager selon l'aspect qu'on lui donne. La diffusion, à la plus grande échelle possible, d'images d'*autres corps* que ceux consacrés par les récits officiels, est une question cruciale, permettant de substituer au sentiment d'une condamnation celui d'un espoir. « *Le vieux schéma sacrificiel de la victime consentante autour de laquelle la communauté peut se reconstituer, comme le font les familles aux enterrements* » est à prendre, au pied de la lettre : comme un « schéma » dont

⁷⁰² « Mémoire vive. Politique et sida dans *120 Battements par minute* », entretien avec Philippe Mangeot, réalisé par Stéphane Gérard, Juliette Farjat, Sophie Wahnich, *Vacarme* n°62, 12/01/2018, consulté en ligne le 21/09/2020 : <https://vacarme.org/article3087.html>. C'est nous qui soulignons.

les aspects simplificateurs peuvent avoir des conséquences dangereuses, des effets décuplant une stigmatisation pointée par les militants comme une partie du problème. Encore une fois, le sacrifice est un dispositif, une distribution des corps dans un espace, qui perpétue des séparations officielles aux effets meurtriers.

Comme le souligne l'article d'Olivier Doubre, l'assimilation des malades à des *victimes* pour l'éternité, sans espoir de guérison, « condamnées », sans droit de regard ou d'intervention sur le processus thérapeutique auxquels on les soumet, conduisait certaines personnes contaminées à abandonner les traitements, laisser aux laboratoires pharmaceutiques une liberté d'expérimentation qui ne prenait pas en compte les expériences individuelles, pouvant réellement avoir des conséquences dangereuses sur la dégradation de la santé des malades⁷⁰³. À ces lignes de séparation, accompagnées de leurs « récits officiels », ces « *scénarios épiphoniques de la souffrance rédemptrice* » dénoncés par Philippe Mangeot parce qu'ils imposent cet imaginaire dans la réception collective de la maladie, le théâtre a pu servir à opposer des contenus, des contre-récits, mais aussi un dispositif, non seulement sur un plan métaphorique mais aussi, très concrètement, permettant d'engager un autre rapport à celui qui regarde. Aux marges des salles de théâtre, dans les manifestations ou dans les happenings, devant les ministères ou dans les congrès des laboratoires pharmaceutiques, la ligne de partage entre le jeu et le non-jeu, le factice et l'authentique vient puiser dans les ressources du théâtre lui-même, même (ou surtout) sans « faire » du théâtre. Elisabeth Lebovici, quand elle décrit ces actions organisées par les membres d'Act-Up Paris, pointe cette inversion : le problème n'est pas de savoir si « c'est » du théâtre, mais « quel théâtre ces actions proposent » :

Mettre en œuvre les interventions activistes dans la rue comme un spectacle, c'est aussi poser – et brouiller – la question des frontières, entre la présentation (des corps) et la représentation. Ainsi on a pu lire qu'une manifestation d'ACT-UP est un « théâtre punk ». Le problème n'est pas de savoir si les actions proposées par les militant-e-s sont du théâtre, mais quel théâtre ces actions proposent. Il s'agit ainsi de déplacer le curseur et de constater que le sida a « bâti matériellement les conditions et les pratiques du théâtre et de la performance ». Réciproquement, le théâtre (y compris l'usage de costumes, de décors, etc.) a forgé la vitalité des actions militantes impliquées dans le combat, pratique pied à pied pour donner au sida sa signification sociale, politique, idéologique⁷⁰⁴.

⁷⁰³ Voir Olivier Doubre, art.cit., p. 232-233 : « La vraie innovation d'Act Up-Paris est d'avoir forcé les autorités sanitaires et les laboratoires à accepter que les malades, via leurs associations, aient un droit de regard sur l'éthique encadrant les essais thérapeutiques des nouvelles molécules prometteuses, à accélérer l'accès aux médicaments, à réformer les protocoles des essais dans un sens plus acceptables. Avec une argumentation simple : plus un protocole respecte les malades et leur mode de vie, plus on a de chances qu'il soit scientifiquement fiable. De même, plus on écoute les malades, notamment en ce qui concerne les effets secondaires des traitements, plus on a de chances que les malades continuent à prendre ces traitements. »

⁷⁰⁴ Elisabeth Lebovici, *op. cit.* p. 281.

Ce renversement nous semble très important à mentionner ici, dans le cadre d'une étude sur l'histoire du théâtre, puisque malgré tout, le théâtre est *directement concerné*, affecté par ces atteintes à la représentation. Dans une certaine mesure, il s'agit moins, de la part des militants, de le mettre *hors-jeu* que de le mobiliser entièrement, avec ses propres outils, pour un travail de lutte et de résistance. L'activité théâtrale, dans sa portée politique, se réinvente en dehors des lieux consacrés à son exercice. Héritage des années 1960-70 qui prend néanmoins un sens légèrement différent des expérimentations de cette époque, se réactualise dans de nouveaux cadres, de nouveaux espaces de rencontre et d'hybridation entre les pratiques. Comme le remarque Élisabeth Lebovici, ce qui est brouillé par ces actions d'ACT-UP, c'est la « *frontière entre la présentation (des corps) et la représentation* ». Dès lors, dans ces contextes d'actions éphémères, qui sortent des cadres traditionnels des spectacles, mais investissent pleinement les propriétés du spectaculaire, « le théâtre » devient un élément plastique, volatile, pluriel, dont les ressorts fondamentaux constituent une gamme d'outils politiques.

A titre d'exemple, on peut ici mettre en regard un spectacle et une action politique, tous deux à large retentissement dans la presse et conçus, à différents degrés, pour réagir et mettre en accusation la gestion politique défaillante face aux ravages de l'épidémie. En 1991, éclate en France le scandale du sang contaminé. On découvre que plusieurs centaines de personnes ont été contaminées par le virus du VIH et l'hépatite C en recevant des dérivés sanguins et des transfusions de sang issues de personnes séropositives. Les pouvoirs publics et les dirigeants des établissements de transfusion, en particulier ceux du Centre National de la Transfusion Sanguine, sont mis en cause pour ne pas avoir pris les mesures de précaution nécessaires ; une série d'hommes politiques sont accusés d'avoir volontairement retardé le dépistage systématique des donneurs de sang, alors uniquement permis par un test américain, pour laisser le temps au laboratoire Pasteur de développer et commercialiser son propre test. L'affaire connaît des répercussions grandissantes au cours de la décennie, jusqu'au procès de trois ex-ministres en 1999. Elle est documentée par Anne-Marie Casteret dès 1992, dans son livre *L'Affaire du sang*⁷⁰⁵, et émeut grandement l'opinion. À la tête du Théâtre du Soleil, connu pour ses prises de positions publiques depuis les années 1970, un an avant une grande opération de grève de la faim sur laquelle nous reviendrons dans notre prochain chapitre⁷⁰⁶, Hélène Cixous

⁷⁰⁵ Anne-Marie Casteret, *L'Affaire du sang*, Paris, La Découverte-Enquêtes, 1992.

⁷⁰⁶ Outre sa conception du collectif, ses processus de création et les thématiques de ses spectacles, le Théâtre du Soleil portait depuis 1975 et la création de l'A.I.D.A un engagement en soutien aux artistes victimes de répression et de censure. Après une période d'arrêt, les activités de l'AIDA reprennent en 1995 par l'organisation d'une grève de la faim à la Cartoucherie pour protester contre la guerre de Bosnie (voir notre prochain chapitre). Voir aussi le travail effectué par Bérénice Hamidi-Kim dans sa thèse, retraçant l'évolution du positionnement politique d'Ariane

et Ariane Mnouchkine décident de centrer leur création pour le Festival d'Avignon 1994 sur cette affaire d'actualité. Hélène Cixous écrit *La Ville Parjure ou le réveil des Erinyes*⁷⁰⁷, dans un écho direct avec l'Affaire, sur le modèle de la tragédie antique ; elle s'appuie plus précisément sur les morts d'enfants hémophiles contaminés par le sang transfusé. La pièce raconte le long trajet d'une Mère (représentant « toutes les Mères », comme l'écrit Julie Brock⁷⁰⁸) qui cherche à réparer le crime impuni de la perte de son enfant. La Mère est soutenue, métaphoriquement, par les Erinyes, chœur de personnages inspiré par des figures mythologique⁷⁰⁹. L'amplitude historique permise par la réécriture est ainsi expliquée par l'auteur :

Les évènements de ces récits se sont produits entre 3500 ans avant JC et l'année 1993. Par la suite, sont arrivés dans la réalité des faits qui leur ressemblaient. C'est que la parole du Théâtre proférée au présent et à l'intemporel est par définition prophétique et que le drame qui prit le nom d'Affaire du sang contaminé était en vérité un drame très antique recommencé en costumes contemporains⁷¹⁰.

Un «drame très antique recommencé en costumes contemporains » : c'est bien la parole du « Théâtre » (sacralisé, comme le montre la majuscule, par le propos d'Hélène Cixous) qui donne lieu à ce *recommencement*, et à ce traitement par la réécriture d'un scandale qui est, lui, bien situé en 1993 – et non en 3500 avant Jésus-Christ.

Les effets dramaturgiques et le choix de rendre cet évènement *universel*, basé sur le fait réel de l'affaire du sang contaminé mais qui pourrait être appliqué à des situations très différentes impliquant une injustice d'État dans la mort de plusieurs centaines de personnes, ont été étudiés par Bérénice Hamidi-Kim. Dans sa thèse, cette dernière montre comment la pièce, qui emprunte certains procédés au théâtre documentaire de Weiss – comme par exemple l'utilisation d'une circulaire interne de la CNTS et d'autres types de documents directement prélevés des archives – désamorce pour autant toute mise en accusation politique directe. Pour

Mnouchkine, et aboutissant, à partir des années 1994-1995 à un « rejet du militantisme, pour lui préférer la dénonciation de la « barbarie » (Bérénice Hamidi-Kim, *op. cit.*, p. 360).

⁷⁰⁷ Hélène Cixous, *La Ville Parjure ou le Réveil des Erinyes*, Montreuil, Editions Théâtrales/Théâtre du Soleil, 1992.

⁷⁰⁸ « Mandataire de toutes les victimes des crimes commis au nom de la science ou de la pseudo-science, la Mère est aussi un archétype du féminin. Elle représente toutes les mères », Julie Brock, « Un regard sur *La Ville Parjure* », *Théâtre/Public* n°121, juillet 1995, p. 37.

⁷⁰⁹ « Déesses violentes de la mythologie gréco-romaine, nées des gouttes de sang de la mutilation d'Ouranos, qui en imprégna la terre. Ce sont des forces primitives. A la main, elles tiennent torches et fouets : souvent, on les compare à des « chiennes ». Leur fonction essentielle est la vengeance du crime, tout particulièrement ceux commis contre la famille », Pierre Grimal, cité par Hélène Cixous dans le dossier de presse de la pièce, Archives Théâtre du Soleil, 1994.

⁷¹⁰ Hélène Cixous, *La Ville Parjure*, *op. cit.*, p. 10.

Bérénice Hamidi-Kim, l'intertextualité qui sature le texte, depuis les références au théâtre grec jusqu'à celles à la Bible, le choix de ne pas désigner clairement les responsables du scandale appartenant au gouvernement, et de s'en tenir aux lobbyistes de l'industrie pharmaceutique comme seuls coupables, l'hybridation de nombreux registres de théâtralité, « *du théâtre documentaire à la comédie élisabéthaine, de la tragédie antique au drame sacré* », sont autant de motifs qui permettent de ranger la pièce sous la bannière du « théâtre politique œcuménique », en opposition à la cité du « théâtre de lutte politique », plus directement militant (pour reprendre la terminologie de ce travail). Un extrait d'un entretien entre Maria Shevtsova et Julia Carneiro de Cunha, actrice dans la pièce et qui joue le rôle du Coryphée, montre bien par ailleurs à quel point toute la dramaturgie déployée est entièrement basée sur cette volonté d'*universaliser* l'événement précis qui constitue le point de départ de l'écriture :

Maria Shevtsova : J'aimerais vous demander ceci. Les spécialistes de théâtre en tout genre sont captivés, ces dernières années, par l'idée de l'universalité du théâtre. Or, est-ce que l'on entend la même chose par les termes « éternel » et « universel » ? Sont-ils des synonymes ? Ensuite, si l'on insiste sur « l'universel », où est le particulier ? La pièce de Cixous et le spectacle de Mnouchkine s'inspirent, n'est-ce pas, du particulier, qui est l'histoire du sang contaminé en France ?

Julia Carneiro de Cunha : Il y a cette histoire précise qui s'est passée en France, mais on sait que des situations semblables existent partout dans le monde. Je pense qu'à partir du moment où on évoque une histoire tout à fait particulière, elle est universelle. On parle de l'universel dont un peuple fait partie. On parle de l'être humain.

M.S : Et les Français qui ont été touchés de façon directe par cette histoire du sang contaminé ? Est-ce qu'ils sont absorbés par cet universel, par cet Homme avec H majuscule, dont vous venez de parler ?

J.C.C : Là, on parle de justice. Il y a le droit, il y a la justice, et ensuite il y a la réalité... [...]

M. S : J'aimerais revenir un peu, pour vous embêter, sur cette notion du « particulier », qui est un cas français spécifique. Vous vous êtes servi, tout de même, du livre '*L'Affaire du Sang*' par Anne-Marie Casteret. De ce fait, vous avez parlé, n'est-ce pas, de la situation spécifique à la France, où se tiennent des enjeux politiques assez importants ? Est-ce que vous avez essayé de vous servir de cet exemple pour rappeler au spectateur ce qu'il y a en jeu, dans ce cas particulier ?

J.C.C : Je pense tout de même qu'Hélène a pris une histoire vraie de notre époque pour parler d'une situation actuelle, mais qui renvoie à l'universel, exactement comme cela se passe dans une tragédie⁷¹¹.

Le ton de cet entretien est éloquent, et on retrouve le même argumentaire dans des propos tenus par Mnouchkine et Cixous autant que dans l'écriture même du texte, qui, comme souvent dans les spectacles du Soleil, donne à des situations politiques concrètes un aspect mythologique. Il y a cependant, dans l'insistance de Maria Shevtsova, un questionnement sur cette universalisation, impliquant de ne pas prendre en compte les « enjeux politiques assez importants » entourant l'affaire en question et notamment la responsabilité du gouvernement

⁷¹¹ Julie Brock, « Un regard sur *La Ville Parjure* », *op. cit.*, p. 37.

socialiste qu'elle implique – et auquel Ariane Mnouchkine, qui a vu sa subvention DRAC doubler depuis l'arrivée de Jack Lang au Ministère, affiche son soutien depuis 1981⁷¹².

On peut ici souligner que ce procédé d'universalisation est étroitement lié à une perception de l'affaire du sang contaminé comme opposant, naturellement, des victimes et des bourreaux. C'est précisément ce partage des rôles, cette distribution des fonctions qui tend à « l'universel », ramenant le rapport de force à celui, « déjà connu », du martyr qui fait face à son bourreau, de la victime universelle, *par essence victime* et sûrement pour toujours car son drame est de ne pas trouver rétribution, indemnisation ou reconnaissance de la dette que la société a à son égard⁷¹³. Le glissement d'une situation particulière à une universalisation de la situation s'effectue grâce à la métaphore victimaire, donnée comme acquise et admise par les personnages et leurs discours, montrée comme le principe de lecture et d'organisation du réel comme de la fiction qu'en tire la pièce, aussi bien dans la pièce elle-même que dans le paratexte qui l'entoure. Hélène Cixous écrit, dans *Nos Mauvais Sangs*, variation poétique publiée sous forme de note introductive à la pièce :

Le sang versé ne se reverse pas. Irréversible est la perte du sang répandu par l'assassinat. C'est cette irréversibilité qu'Eschyle chantait et dénonçait. Non réversible pour la victime. Ni réversible pour l'assassin. Non, tous les parfums d'Arabie n'adouciront point la petite main qui a tué⁷¹⁴.

Le parallèle, syntaxiquement, est très clair : « *ni pour la victime, ni pour l'assassin* » : en réalité, les deux figures, dont la matérialité est entièrement acceptée et réinvestie au compte de la dramaturgie, sont quasiment mises sur le même plan. La lecture du texte autant que la captation du spectacle le vérifient. A la scène X, dans un cimetière, apparaissent deux

⁷¹² Voir Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités du théâtre politique en France, 1989-2007*, op. cit., p. 361.

⁷¹³ Nous empruntons cette expression de « déjà-connu » à un passage du livre d'Alain Ménil où il refuse énergiquement l'assimilation du séropositif à des « figures déjà connues », et notamment le déporté, évoquant l'analogie courante à l'époque entre les victimes du sida et celle de la Shoah, le parallèle avec le génocide ayant été utilisé y compris par certaines campagnes d'Act Up qui comparaient le silence d'ensemble à celui de « ceux qui n'ont rien fait en 40 ». Hélène Cixous adopte le même parallèle dans le texte « Nos Mauvais Sangs » : « *Ici, on se rappelle qu'on a associé le Sida aux juifs. La peur de la contamination par le Sida est, on le sait, un réflexe antisémite. Qui touche au mythe de la pureté du Sang ? Le sida, le juif, le noir... On part en croisade contre les croisements. Chacun son sang ! Comme elle est largement répandue et insidieuse, la peur de la contamination du sang par le sang !* » Outre l'incroyable relativisme et nivellement que ce point de vue suppose, il faut noter avec Alain Ménil qu'il s'agit là de cette « *tendance évidente à l'apocalypse sacrificielle* », dont il est difficile de se défaire, mais dont il faut absolument travailler se défaire car elle est dangereuse, inepte, inutile « *sauf à indexer une figure du malheur sur une autre déjà archivée et stratifiée en représentations multiples et qui relève du déjà-connu* ». (op.cit., p. 249).

⁷¹⁴ Hélène Cixous, *Nos Mauvais Sangs*, extrait du dossier de presse du spectacle, Festival D'Avignon 1994, Fonds d'Archive du Théâtre du Soleil/BNF. Un peu plus loin, le texte réemploie le lexique catholique du fléau : « *Certains sangs sont déclarés d'avance haïssables, ils pourraient infecter le sang des nobles races. Là-dessus, pour couronner l'histoire du liquide précieux, voilà que nous arrive par lui le fléau du Sida.* »

« bourreaux », c'est-à-dire deux médecins qui viennent d'être cités dans la scène précédente dans des rapports accablants du CNTS. Ariane Mnouchkine les fait arriver sur scène trainés dans un sac en toile qui rappelle immédiatement les images de victimes de guerre ou des scènes de crime, où les cadavres sont hâtivement recouverts dans des sacs pour préserver la pudeur ou se protéger des regards. Le dialogue fait de ces « bourreaux », sortant de ces sarcophages, des êtres humains affligés au même titre que les autres par la « faute » (le mot est employé dans la pièce) qu'ils ont commise :

X2

Tout me dit d'en finir.
Je me le dis aussi.
Ne suis-je pas déjà mon ombre ?
Ne suis-je pas le fantôme encore cruellement
Très cruellement vivant, de l'homme que je fus ?
Qu'est-ce que tu fais, pauvre fourchu,
Encore debout parmi les tombes ?
Hier, je rêvais d'honneurs,
J'entrais à l'Académie...

L'ECHO

...Démie...

X2

Je me réveille dans l'infamie,
On m'appelle assassin.
Pour ceux qui sont en plein éclat,
Comme il est atroce et brutal le bourreau public.
Allons, couché ! Et mort, me faire oublier.
Je veux dormir couvert d'une pierre sans nom.
Mais vous, académie des morts, recevez-moi sans jugement,
N'allez pas me dire que vous auriez mieux fait,
Tandis que je me présente.
Toi, tombe, qui gardes-tu ?

L'ECHO

Taché.

X2

Je n'aurais pas dû faire la chose qui fut faite,
Mais quand elle fut faite, je ne le sais même pas.
Si l'on savait ce que l'on fait
Au moment même où on le fait...
Mais dans un acte
Cent actes mystérieux se cachent et couvent en secret.
Celui qui a fait la chose que j'ai faite,
Je ne le connais pas,
Je ne suis pas ce criminel.

L'ECHO
...Minel.

X2
Les enfants... Je n'ai pas pu empêcher.
Cela se passe ainsi : on rate l'instant,
L'enfant se noie
Pendant que tu ne te jettes pas à l'eau,
L'enfant est mort.

L'ECHO
Tu ne te jettes pas à l'eau ? Salaud !

X2
Mais on ne peut pas vivre en étant son propre opposé.
Et je ne reconnais à personne le droit de me ravalier...

L'ECHO
Valer !

X2
Je suis un homme comme vous et moi
Et moi, en tout cas, je ne suis pas
Et n'ai jamais été le patron du malheur...⁷¹⁵

On le voit : ce que propose la pièce, c'est que ces hommes sont coupables mais « pas criminels » ; et s'il y a coupable, cela paraît évident à la lecture de cet extrait, il est avant tout toujours vu comme un « homme ». Au fond, tous sont victimes d'un dysfonctionnement de justice aux causes floues, incertaines (alors que, dans le cas du sang contaminé, les responsables politiques ont été clairement identifiés), qui rend les coupables assez peu coupables, car « *Je suis un homme comme vous et moi / Et je ne suis pas et n'ai jamais été / Le patron du malheur* ». Les coupables sont donc à plaindre comme les autres hommes, le manque de transparence qu'ils éprouvent vis-à-vis d'eux-mêmes conduisant d'autant plus le spectateur à se prendre d'empathie pour le personnage, sur fond d'un humanisme incontestable, indiscutable. La « Victime », autant que le « bourreau », correspondent à des fonctions, exactement comme l'affichette d'une salle de Cour d'Assises annonce la distribution des rôles à l'entrée d'un procès. Mais contrairement à un principe brechtien qui pourrait conduire à montrer ces fonctions pour saisir les rapports de force politiques qui en sont à l'origine, elles viennent ici se plaquer, directement, à la perception du fait politique qui est le sujet de la pièce, et font écran à la lisibilité de la situation et à la mise en accusation politique qu'elle pourrait contenir. Le

⁷¹⁵ Hélène Cixous, *La Ville Parjure ou le Réveil des Erinyes*, op. cit, p. 76.

spectateur, au lieu d'être libre de composer sa propre perception, est conduit à suivre ces mêmes identifications, qui caractérisent les personnages d'une manière générique. Le rapport à la tragédie grecque ici est ambivalent. Maria Shevtsova écrivait à propos de *La Ville Parjure* qu'il s'agissait d'une tragédie grecque « dégradée » par rapport au modèle eschyléen puisque les médecins et les avocats, ayant leur part de responsabilité dans le drame de ces meurtres, ne parlent pas et ne reconnaissent pas ou n'avouent pas cette responsabilité⁷¹⁶. Et on pourrait ici relire aussi Pierre Judet de la Combe, qui écrivait que si la tragédie grecque prend en compte les *individus*, elle ne représente pas des histoires *en général*, au contraire : l'expérience esthétique, à la fois intellectuelle et sensible, que représente le théâtre permet de donner une forme identifiable à la vie, et ainsi d'en faire un « objet public », et donc représentable⁷¹⁷. S'appuyant sur Hegel et Schelling, l'auteur s'intéressait au « rapport que la tragédie tentait d'instaurer avec les certitudes normatives qui, par ailleurs, fondent la vie sociale de la cité ». La tragédie pourrait bien permettre de prendre en compte le « caractère temporel, obscur, de la vie individuelle », ce que ni les discours civiques, juridiques ou religieux ne proposent. Hegel, quand il analyse le tragique, « rappelle que le droit est au départ lié à des expériences concrètes, à des blessures touchant l'existence des individus et particuliers. » La tragédie établit un lien interne « et non pas mécanique comme le fait la loi » entre le criminel et sa victime, ce qui rend possible « une réconciliation avec l'universel, avec la vie lésée »⁷¹⁸. C'est pour la reconnaissance de ces blessures que les Érinyes, dans les tragédies antiques où elles apparaissent, deviennent force d'agressivité et de vengeance : « La loi nouvelle qu'institue la déesse aura à donner satisfaction aux victimes, mais pour éviter qu'elle ne soit mécanique à son tour, elle s'appuiera sur la reconnaissance des individualités qui constituent la cité. On passe du juridique au politique ».

Dans la pièce d'Hélène Cixous au contraire, il ne s'agit plus d'individualités, mais de figures mythifiées, arrachées à un parcours individuel – et sans nom propre⁷¹⁹. Il se crée une béance entre juridique et politique, un lieu intermédiaire où la figure victimaire occupe la place vacante. Ainsi, la Mère est par exemple cette figure « déjà-connue » de la victime empêchée de parler, de se trouver en pleine possession de sa subjectivité. Au troisième tableau, elle s'avance

⁷¹⁶ Maria Shevtsova, « Le mal social », entretien avec Renata Ramos Maza et Julia Carneiro da Cunha autour de *La Ville Parjure*, *Théâtre/Public* n°121, janvier-février 1995, p. 38-45.

⁷¹⁷ Pierre Judet de la Combe, *Les tragédies grecques sont-elles tragiques ? Théâtre et Théorie*, Paris, Bayard, 2010, p. 161.

⁷¹⁸ *Ibid*, p. 141.

⁷¹⁹ Les habitants du cimetière qui constituent le chœur, « exclus » par excellence, sont eux aussi privés d'existence propre et particulière : ils représentent, figés, des images. Voir notre cahier iconographique.

au centre de la scène, rapidement réorganisée dans un dispositif de comparution et de procès judiciaire. L'actrice tente de hurler mais il ne se produit qu'un cri muet, de sa bouche ne sort aucun son. Le topos de la « victime bâillonnée », uniquement capable d'un cri et non pas de parole – qu'on avait déjà croisé dans les propos des médecins humanitaires sur les terrains des conflits – surgit sur la scène. Même transfiguré dans un temps anhistorique et mythique, il réactive une conception de la personne subissant une injustice comme nécessairement paralysée par la force de cette oppression. À jardin, une Erinye s'avance et commente : « *Elle a le trac. Eh bien ? Tu ne cries pas ?* » Apparaît en surtitre : « *Jusqu'à présent cette histoire était peuplée de victimes bâillonnées. On ne dira plus, ici, que le silencieux est muet. Si Justice a une chance, une fois d'être juste, c'est ici* ». Enfin, la Mère parle : « *Tout ce que je demande c'est un mot, un mot tout puissant... celui qui a le pouvoir d'arrêter l'assassinat... pardon* ». Et voilà tout. Le Théâtre, s'il a le pouvoir de rendre la parole, la rend à des Figures, déjà connues, identifiées par notre imaginaire culturel, celles de ces « victimes bâillonnées », qui ne déchirent leur bâillon qu'en apparence puisque l'articulation d'un mot ne donne lieu à aucun récit constitué, ni même aucun témoignage. Dans ce cas, le théâtre ne rend pas la parole à des individus ; il fait des individus autre chose qu'eux-mêmes.

On peut ici comparer ces choix avec la dramaturgie des actions mises en place dans les mêmes années et sur le même sujet par Act-Up – en discutant, précisément, la dramaturgie, et sans chercher à mettre sur le même plan deux objets qui ne le sont pas du tout. Dès les premières informations officielles qui paraissent dans la presse autour des perfusions contaminées, Act-Up, comme d'autres associations, développe une série d'actions destinées à faire réagir l'opinion et mettre en accusation directe l'ensemble des responsables d'une telle situation, alors que les contaminations continuent à sévir. En 1991, au cours d'un colloque, « coup de théâtre », selon les mots de Michel Cressolle dans *Libération* : deux militants tentent de menotter Dominique Charvet, directeur de l'Agence française de lutte contre le sida, sans y parvenir⁷²⁰. L'année suivante, en 1992, un *zap*⁷²¹ est organisé à la Maison de la Chimie pour protester contre la victoire de Laurent Fabius à l'élection du président du Parti Socialiste alors que sa responsabilité est avérée dans l'affaire du sang contaminé. Mais l'action la plus marquante est celle qui vise le Dr Bahman Habibi. Robin Campillo, qui a repris les images d'archives de la

⁷²⁰ Phrase de Michel Cressolle citée par Robin Campillo : « *Chaque action d'Act Up était déjà enrobée par la fiction* », entretien avec Didier Péron, *Libération*, 20 août 2017, consulté en ligne le 25/08/17, url : https://www.liberation.fr/france/2017/08/20/robin-campillo-chaque-action-d-act-up-etait-deja-enrobee-par-la-fiction_1590949.

⁷²¹ Terme inventé par Act-Up New-York pour définir une action politique, cf. définition ci-dessous par E. Lebovici.

scène en ouverture de son film *120 Battements par minute*, raconte ce « sens presque instinctif de l'image et de la mise en scène » :

Les militants l'ont traité d'« assassin», lui ont jeté du faux sang et l'ont menotté sur la scène de l'amphithéâtre de l'hôpital de la Pitié Salpêtrière devant un parterre de 300 spécialistes scientifiques. Marco, jeune hémophile contaminé qui fabriquait du sang dans sa baignoire pour Act-Up, est passé sur le tournage du film avec sa mère. Elle m'a dit : « Tu te rappelles que Marco avait mis sa main badigeonnée de faux sang sur le rétroprojecteur ? » Ce qui est frappant, c'est ce sens presque instinctif de l'image et de la mise en scène. Act-Up est là comme un groupe d'acteurs qui débarque sur une scène de théâtre, que ce soit une institution, des bureaux de laboratoire, une réunion d'information, et ils en changent radicalement les dialogues, la manière de se comporter, l'orientation du récit collectif et de la morale censés en découler. Cette action est elle-même discutée par les membres du groupe, certains la jugent ratée ou trop violente dans sa radicalité. [...] C'était très excitant, et en même temps, on avait le trac, on avait peur, on pouvait avoir un peu honte selon la manière dont ça se passait. Mais il y avait production en commun d'une image saisissante, marquante, et on se manifestait tels les héros de feuilletons à la manière des Vampires de Louis Feuillade, quelque chose qui évoque les groupes clandestins avec toute une mythologie subversive et sexy⁷²².

Dès lors, la question n'est plus de déterminer si ce type d'actions est ou n'est pas du théâtre ; il y a un effet de double, qui réside dans le « comme » : le groupe constitué par Act-Up fonctionne, dans ces cas-là, « comme » des acteurs sur une scène ; il a la volonté de faire « comme si » les institutions ou les laboratoires pouvaient être des scènes, faire scène ; et ce « comme si » s'efface dans le feu de l'action pour laisser place, même de façon éphémère et circonscrite, à du théâtre. Cela dans un but entièrement politique : la pratique et l'esthétique théâtrale est précisément utilisée pour refuser la posture victimaire que ces institutions attribuent aux malades. Définissant le « zap », Elisabeth Lebovici écrit qu'il « *tend à inverser les rapports de force, à retourner toute position victimaire pour en faire une mise en accusation politique* » :

Le zap est une action ponctuelle, rapide, spectaculaire, « une situation extraordinaire, une situation tactique tactique », dont la logique est d'éviter toute violence physique. Il fut inventé en 1970 par les militants de la Gay Activist Alliance, destiné à embarrasser une personnalité en public. *Le zap tend à inverser les rapports de force, à retourner toute position victimaire pour en faire une mise en accusation politique*. Ainsi vise-t-il celles et ceux qui « se rendent complice du sida » : personnes, institutions, bâtiments. D'où le choix d'expressions des militant-e-s lorsqu'ils ou elles sont embarqué-e-s par la police. Dire plutôt « Vous me faites mal » (ou « Ne me faites pas mal : Je suis malade ») plutôt que « J'ai mal ». Tout ce qui apparaît comme une expression spontanée à l'égard de soi ou des autres – tenue, conduite, gestes, scansion, messages, cris, émotions, accessoires, auto-menottage, aspersion de faux sang – ressort d'une pratique théâtrale appliquée au réel d'une situation pour la transformer en image. L'intégrité du corps est convertie en identité visuelle⁷²³.

⁷²² Robin Campillo, « Chaque action d'Act-Up était déjà enrobée par de la fiction », art. cit.

⁷²³ Elisabeth Lebovici, *op. cit.*, C'est nous qui soulignons.

Une « pratique théâtrale appliquée au réel d'une situation pour la transformer en image » : ici, précisément, c'est la potentialité du théâtre qui est investie *hors-scène* pour introduire de la fictionnalisation, créer des images avec les corps vivants, inventer une dramaturgie qui réorganise les positions de pouvoir, bref, reconstituer une scène, et la reconstituer sur le plan de la praxis. Sur cette scène éphémère, réprimée, menaçante et menacée par le pouvoir lui-même, il s'agit de sortir des distributions officielles, et, encore plus que de « retourner toute position victimaire », d'évacuer même toute assignation à ce rôle de victime, pour les raisons politiques que l'on a évoquées.

Le spectacle du Théâtre du Soleil et la série de zaps organisés par Act-Up sont des événements contemporains, à un an de distance. Un spectacle, une action militante : à priori, aucune comparaison ne pourrait être faite entre ces deux événements, puisqu'ils n'utilisent pas les mêmes supports, ne poursuivent pas les mêmes buts, ne mettent pas en jeu les mêmes acteurs, les mêmes contextes. D'un côté, un spectacle théâtral qui affiche une solidarité et une conscience politique « de gauche » sans pour autant se revendiquer comme un théâtre « militant »⁷²⁴. De l'autre, une action publique faite par des malades et des personnes solidaires constitués en association, pour une vraie politique de réduction des risques et de prise en charge de l'épidémie, non affiliés à un parti politique⁷²⁵. Nous sommes pourtant bien conscients qu'une telle comparaison ne tient que par un effet rhétorique, non seulement de par la différence de nature entre un spectacle et un zap, entre le positionnement d'Ariane Mnouchkine et celui d'Act Up, mais aussi par une différence majeure entre les instances d'énonciation. Il s'agit d'une part d'une troupe théâtrale créant un spectacle autour d'un sujet dont ils ne sont pas directement les acteurs, dans un but qui ne recherche aucun impact effectif et quantifiable sur les politiques

⁷²⁴ Ce positionnement est formulé très clairement par Ariane Mnouchkine, à partir des années 1980. « *Moi, je ne fais pas de tract politique. Mon but exclusif n'est pas d'en appeler à la révolte ou à la manifestation* » énonce-t-elle par exemple dans une interview à ce sujet (Ariane Mnouchkine, « La beauté donne des forces pour agir », entretien avec Bérénice Hamidi-Kim et Juliette Rennes, *Mouvements*, 2011/4, n°68, consultable en ligne à l'adresse <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2011-4-page-141.html>).

⁷²⁵ « *A 15 heures, Act Up attira plus de mille cinq cents personnes lors d'une grande manifestation qui allait de la gare St Lazare à la pyramide du Louvre. Le groupe Création d'objets avait vu grand. Act Up s'était un peu laissé aller au théâtre de rue avec des cercueils blancs portés par les manifestants. A notre passage, on avait teinté l'eau des fontaines du Palais Royal en rouge : on aurait cru que du sang coulait devant nous, augmentant l'impression, à la Cecil B. De Mille, de cette opération où les manifestants portaient le mot SIDA tamponné sur le front* ». Ce résumé par Didier Lestrade de la « Journée du désespoir » organisée le 4 avril 1992 par Act-Up Paris sur le modèle des grandes journées d'actions new-yorkaises montre bien, par sa formulation péjorative, toute la séparation qui demeurerait entre le milieu militant et celui du théâtre : si la manifestation tire un peu vers le spectaculaire, c'est que ses organisateurs se « laissent aller » vers le « théâtre de rue »... (Voir Didier Lestrade, *Act Up, une histoire*, Denoël, Paris, 2017, p. 220).

publiques, et d'autre part, de personnes étant, au moins partiellement, directement touchées par l'épidémie et agissant au nom de la représentation d'eux-mêmes, qui poursuivent le but affiché de modifier dans les processus décisionnels. Pourtant, il faut dire qu'il existe un lien, même souterrain, entre ces deux façons de s'emparer, en plein cœur de l'espace public, des outils de fictionnalisation, de narration d'un événement de l'actualité qui met en jeu des morts politiques – dans le but commun de donner une existence, pour citer Judith Butler, à ces « corps qui comptent »⁷²⁶. Dans ces deux cas, les images sont signifiantes, leurs mises en scène détiennent un pouvoir de revendication et d'action politique. Déplacé d'une scène à une autre, le problème de la représentation des malades, auquel la figure de la victime vient s'apposer comme une feuille de papier calque, crée de la dramaturgie, la question de sa figuration ou de sa non-figuration oblige à un positionnement, à une lecture des événements et de la façon de les raconter, de les influencer, de les mettre en scène, en jeu, en mouvement. Sans s'occuper de répondre ici à ce qui *est* du théâtre ou ce qui n'en *est* pas, à rebours de cette perception par essences ou par identités fixes et assignées, on peut dire que le positionnement très clair vers des figures de victimes ou contre leur omniprésence dans l'imaginaire majoritaire redistribue les identités mêmes du théâtre, le déplacent non seulement vers d'autres espaces disciplinaires (les arts visuels par exemple) mais aussi vers d'autres espaces que les plateaux, d'autres logiques que celles de la création, d'autres publics que ceux des théâtres⁷²⁷.

⁷²⁶ Voir Judith Butler, *Bodies that matter* [Ces corps qui comptent]. *De la matérialité et des limites du sexe* (1993), trad. Charlotte Nordman, Paris, éditions Amsterdam, réédition 2018.

⁷²⁷ Ici, on peut s'inscrire dans un courant récent des études littéraires et d'histoire de l'art, qui renvoie à une histoire des émotions, permettant de croiser les approches et les terrains d'enquête. Ainsi, les jeunes chercheurs en littérature Thibaut Julian et Renaud Brett-Vittoz, spécialistes du théâtre sous la Révolution Française, proposaient-ils récemment d'étudier, dans le cadre d'un colloque et de plusieurs travaux de recherche « comment la fiction théâtrale réfléchit et façonne des sensibilités en actes, tandis que des dispositifs spectaculaires sont mobilisés pour produire des effets sensibles dans la sphère publique, de sorte que les émotions sont agencées par des pratiques codifiées voire ritualisées mais s'y « dérobent » parfois de façon inattendue, déjouant l'effet escompté. Il s'agit ainsi de mettre au jour une politique des émotions sous la Révolution en confrontant le théâtre aux autres manifestations collectives ressortissant à la « forme spectacle » : de l'Assemblée à l'échafaud en passant par le champ de bataille, de la fête aux conférences, *via* la « culture des apparences » et les stratégies de publicité. ». Nous nous sentons dans le fil de cette démarche ici. (Voir *Un théâtre dérobé à l'Histoire, théâtre et émotions de la Révolution Française*, colloque international, Paris, La Sorbonne-Université/Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 18-19 juin 2019.)

3. Regards affectés sur corps éloquents : le *victim art* en question

3.1 Une « épidémie de la représentation »

Il ne faudrait pas déduire de ces derniers exemples que la posture victimaire est unanimement rejetée par les personnes atteintes du Sida : la lecture d'Hervé Guibert a montré comment les malades eux-mêmes peuvent adopter l'ethos de la victime sacrificielle, dans une logique de survie. Pourtant, d'autres spectacles sont mis en scène par des personnes malades et mettent en scène des personnes malades. Plus que la double identité de malade-artiste, il nous semble important de mentionner ici en quoi cette identité affecte la création, en fait un processus intime, et dédouble la personnalité de l'artiste même. L'implication de la personne réelle dans ces spectacles, montrée aux yeux d'un public supposé uniformément non-malade, modifie profondément le rapport aux affects de compassion, d'empathie (dans un contexte d'urgence sanitaire qui passe par la sensibilisation de toute la population). Le contact, visuel, esthétique, peut apparaître comme un surgissement de l'Autre face au Moi du spectateur qui le regarde. Alain Ménil décelait cette contradiction inhérente à la singularisation victimaire telle qu'elle peut être reportée sur la personne du séropositif, en y ajoutant une spécificité qui tient au VIH. Le virus, de fait, dans l'éventualité de sa transmission par une relation sexuelle, contient en lui-même la dimension troublante du couple, de la relation – intime, charnelle, amoureuse : « *Si la figure de la culpabilité imputable au porteur de virus est trompeuse, c'est en ce qu'elle ouvre une de ces fausses fenêtres, que notre goût de la symétrie appelle inévitablement : ayant un coupable, nous désignons l'autre comme innocent* » écrit-il. Pour des questions évidentes de prévention, mais aussi de représentation, il est fondamental de rappeler que le sida ne « choisit » pas ses victimes. « *Il va aveugle comme la vie elle-même* » écrit Alain Ménil ; et dans le discours compassionnel et le mépris politique avec lequel il est traité, se cache l'idée à combattre qu'« *il y a dans toute société des déchets et des pertes (...)* ; et que le citoyen lambda, équivalent civique du « grand public » auquel les médias s'adressent en priorité, tout comme sa traduction électorale, la « majorité silencieuse », se tient, en vertu d'on ne sait quel « social correctness », à l'abri de tout »⁷²⁸. On en arrive donc, en suivant le raisonnement, à cette équation éclairante :

⁷²⁸ *Ibid*, p. 278.

C'est ainsi que l'on en arrive à faire de cette infection une maladie de type distinctif, ou que, croyant donner la parole au malade, c'est toujours le discours à la deuxième ou à la troisième personne qui prétend inscrire la parole singulière sous l'emprise dogmatique d'un sens imposé, en exigeant de lui qu'il se reconnaisse dans l'interprétation proposée, ou le cadre sémantique avancé. C'est pourquoi le séropositif est toujours doublement quelqu'un d'autre : c'est toujours à autrui que ça arrive : mais quand « autrui » se présente en personne, alors on tente de le circonscrire en l'inscrivant sous la catégorie générique de séropositif, plutôt que d'accepter les méandres de sa parole à la première personne. (...) Ainsi se construit une nouvelle entité : le Séropositif en soi, nouvel avatar de l'Autre. Les mêmes procédures électives avaient auparavant associé la syphilis, la mélancolie ou la tuberculose à des catégories spécialement désignées pour les acclimater, et en tirer une nouvelle auréole⁷²⁹.

Ce rapport complexe, cette impossible équivalence entre la parole *donnée par* et la parole *prise*, nous l'avons déjà explorée comme constitutif de la problématique même de la mise en scène de victimes au théâtre. Alors que l'autofiction devient une modalité à part entière des expressions artistiques au carrefour de ces années 1990⁷³⁰, le contexte de l'épidémie de Sida nous permet d'aborder encore une fois ce paradoxe qui tient à la distribution de la parole dès lors que, sur scène, des *figures* envahissent les individualités. Cela revient à questionner la position de la personne tierce, d'un metteur en scène qui, à la différence d'une dramaturgie purement autofictionnelle, déciderait de mettre en scène *des personnes souffrant réellement* pour attester d'un corps différent, autre, souffrant d'une infirmité, d'une carence, d'une contagion mortelle, et faire de cette dimension un gage d'une dramaturgie authentique, incontestablement engagée politiquement auprès de ces mêmes personnes.

Encore une fois, il convient de mentionner que cette question ne se limite pas au contexte du sida. Dans les mêmes années, elle se pose à nouveau à travers l'évolution des représentations de personnes en situation de handicap sur scène. Par un effet de convergence, on peut ainsi renvoyer à un texte d'Hervé Guibert monté en 1994 par Stanislas Nordey dans une distribution qui mêle des personnes sourdes, issues de la troupe de l'International Visual Theatre, à des personnes valides. Invité aux Rencontres d'été de la Chartreuse de Villeneuve-les-Avignon, le jeune Nordey propose une pièce de neuf heures, adaptation de la pièce *Vole mon dragon*, écrite en 1987 par Hervé Guibert, avant que l'écrivain n'apprenne sa maladie. Le texte, dira Yan Ciret, est non-dramatique mais est déjà du théâtre, ce qu'exploitera Stanislas Nordey en l'adaptant au plateau :

Vole mon dragon est souverainement du théâtre (disons-le une fois pour toutes). Parce que le théâtre est le lieu de ce qui revient, les morts, les fantômes. Et que plus que n'importe qui d'autre, Hervé Guibert a été apte à faire, justement, apparaître dans ses romans ou ses photographies ce qui fait retour. Une fois et

⁷²⁹ *Ibid*, p. 30.

⁷³⁰ Je renvoie à ce propos à la recherche de thèse en cours d'Ulysse Caillon (Université Lyon 2) sur l'émergence de la catégorie de l'intime chez des artistes de théâtre contemporain travaillant à partir de l'autofiction.

plus jamais. Un exercice de voyance. Peut-être que ce spectacle obtient ce que la sainteté n'exige plus désormais : le baiser au lépreux, la consolation des fautes et l'hérésie. Toutes choses impures. *Vole mon dragon* serait une sorte de précis extralucide sur les capacités physiques, sexuelles, politiques, d'un plateau. Le lieu d'une série de postures, à la manière de planches encyclopédiques, des corps les uns par rapport aux autres, dans leurs combinaisons, branchements, saturations. Une exploration de la consanguinité générale. Qu'est-ce qu'il se passe dans mon sang? Est-ce que ma douleur vaut pour l'autre ? Qui me fait bander ? Qui me tue ? Qu'est-ce que tu veux, toi pour qui je suis un monstre ? [...] L'intuition profonde de Nordey : la démocratie, c'est ce qui fait corps. Et il n'y a pas de corps sans représentation⁷³¹.

Le spectacle réactive ce mythe guibertien d'une littérature-mausolée, qui réunit la société et les situations de handicap qu'elle peut créer, sur fond de grande fresque réconciliantrice⁷³². Nordey reprend la volonté de Guibert que la pièce soit montée en collaboration avec l'IVT et son ancien directeur Thierry Journo, dont il était ami mais qui a disparu prématurément entre-temps. Le spectacle frappe les spectateurs par sa longueur et par les exercices de style qu'il comporte. Intervenant au bout de plusieurs heures de spectacle, la pièce de Guibert est moins au centre du spectacle que le processus de travail, longuement décrit et montré par les comédiens, qui rejouent sur scène des moments de répétition, de traduction en LSF, de rencontre entre personnes sourdes et comédiens amateurs. Et c'est bien de présence, au sens quasi-christique, qu'il s'agit. Interviewé par des reporters de France 2, Nordey raconte cet effet « décuplé » :

On s'apercevait que les acteurs sourds avaient une présence décuplée par rapport aux acteurs entendants... et les acteurs entendants avaient peur de ça même par moments...⁷³³

Dans *L'Humanité*, Jean-Pierre Léonardini écrit que la principale qualité émotionnelle du projet se situe dans la présence « criante de vérité » de ces acteurs non-professionnels en situation de handicap : « *la présence des acteurs sourds, d'une vérité criante, est sans doute pour beaucoup dans la faculté de bouleverser de ce spectacle* »⁷³⁴.

⁷³¹ Yan Ciret, *La Cérémonie des Chiens. Notes pour « Vole mon dragon » d'Hervé Guibert*, programme du Théâtre de la Bastille, janvier 1995, in Y. Ciret, *Chroniques de la scène-monde*, Paris, La Passe du Vent, 2000, p. 379.

⁷³² Stanislas Nordey/Hervé Guibert, *Vole mon dragon*, création le 19/07/1994 au Tinel de la Chartreuse, Villeneuve-les-Avignon, Festival d'Avignon/International Visual Theatre. Il n'existe pas de captation du spectacle, mise à part quelques images diffusées lors d'un reportage télévisuel conservé par l'INA.

⁷³³ Extrait d'une archive INA, consulté en ligne le 04/03/2020, url : <https://www.ina.fr/video/CAB94069974>.

⁷³⁴ « Une prodigieuse bestiole dionysiaque », *L'Humanité*, 18/07/1994, archive BNF, consultable en ligne sur le site du journal à l'adresse <https://www.humanite.fr/node/83720>. Le travail de l'IVT, pourtant, cherchait depuis sa création par Jean Grémion et Alfredo Conrado en 1978 à réduire la distance entre des personnes sourdes pratiquant professionnellement le théâtre – et tous ses corps de métier – et les personnes valides.

3.2 « *Still/Here* » (1994) : Bill T. Jones, Arlene Croce et la polémique du « *victim art* » aux États-Unis

Cette tension de la *présence*, dans le contexte de ces années qui imposent la figure de la victime dans de multiples espaces de représentations, est très marquée. Il faut mentionner à cet égard la polémique dont elle fait l'objet aux États-Unis, dans le contexte de l'épidémie du sida. Peu relayé en France, le débat autour du *victim art* traverse en effet le monde des arts de la scène et de la critique d'art nord-américain autour d'une pièce de ce type. 1994, toujours, est l'année de la création à New-York du spectacle très attendu *Still/Here* du chorégraphe Bill T. Jones, très reconnu et extrêmement populaire aussi bien dans les milieux de l'avant-garde artistique que sur le vaste marché des spectacles de Broadway. Pour cette création, Bill T. Jones, lui-même contaminé et veuf de son compagnon Arnie Zane décédé du sida en 1988, engage un groupe de personnes en phase terminale d'une maladie grave et mortelle avec qui il conduit des « ateliers de survie », autour de l'expérience de la maladie. Beaucoup sont séropositifs, mais il se trouve aussi des femmes avec des cancers du sein ; certains sont activistes, pas tous cependant. Dans ces ateliers, les récits individuels émergent en tant que matériaux, et sont convertis dans des gestes, des mouvements : Jones demande aux participants des *workshops*, qui ne sont pas danseurs professionnels, de « *capturer, cristalliser leur situation existentielle dans un seul geste* »⁷³⁵.

Suivant un procédé qui devient dans les mêmes années de plus en plus utilisé par les chorégraphes, influencé par les spectacles de « danse-théâtre » qui émergent dans les années 1980 en Europe, Jones diffuse dans son spectacle des extraits sonores des témoignages, retravaillés par le compositeur Vernon Reid, et augmentés par un environnement vidéo créé par Gretchen Bender. Les interprètes (professionnels) dansent sur ces voix samplées. Jones affirme vouloir replacer les personnes directement et biographiquement concernées par la maladie au centre de l'expression artistique, chercher une forme d'expiation collective, portée par la lumière, la foi, le partage, l'espoir qu'une lutte collective transcendant la maladie est possible. Et littéralement, les individualités, quand elles se détachent, sont *portées* par le groupe : les portés se répètent, augmentés par des poses picturales qui font tableau et communauté⁷³⁶.

⁷³⁵ « *Still/Here* : an interview with Bill T. Jones », Nicole J. Cunningham/Thomas Piontek, *Discourse*, vol.16/n°3, 1994, p. 178-185, Wayne State University Press, article consulté en ligne le 12/12/2019, url : https://www.jstor.org/stable/41389335?seq=1#metadata_info_tab_contents. C'est nous qui traduisons.

⁷³⁶ Voir images dans le cahier iconographique.

« *Comment j'affronte la peur, la colère, la douleur ? Comment vaincre l'impression que je suis une anomalie, que je suis isolé, condamné ?* »⁷³⁷. Posées collectivement, dans ces ateliers de survie, ces questions trouvent leurs réponses sous formes de récits individuels. Le travail consiste à chorégraphier leur autoportrait, lier ces gestes dans une chaîne de mouvements, pour que les danseurs du spectacle se les réapproprient : il ne s'agit donc pas de faire monter sur scène ces personnes, mais qu'elles existent à l'état de témoignages-matériaux. Pas plus qu'il ne s'agit d'imiter les malades :

Il ne s'agit pas d'imiter les malades mais les nombreuses variations du combat que j'ai appris à connaître. Les ressources pour combattre la maladie sont les mêmes que celles qu'on mobilise pour maîtriser la vie elle-même⁷³⁸.

Évitant toute forme de choc, de dégoût, Bill T. Jones cherche à créer une empathie extrême face à ces corps unis par l'épreuve : des corps beaux, qui ne portent aucune marque extérieure de mauvaise santé, exécutant des mouvements chorégraphiques soignés. Son propos politique se situe clairement comme une alternative aux actions militantes, qu'il cherche à compléter par une approche existentielle. C'est le double sens du titre : le « *Still* » un « *moment d'immobilité avant de se jeter dans la bataille* »⁷³⁹, alors que le « *Here* » désigne ce moment vécu communément par tous les malades : « *ces expériences communes, comme celle de quitter le cabinet de son médecin avec un diagnostic et de devoir prendre le métro...* »⁷⁴⁰. Ce qui est intéressant est la polémique qui suit la création de ce spectacle aux États-Unis. D'une grande ampleur outre-Atlantique, elle sera très peu relayée en France : la MAC de Créteil y consacre une courte page dans son dossier d'introduction quand le spectacle est accueilli au Festival d'Automne 1995.

⁷³⁷ Citations extraites du dossier de presse du spectacle, présenté à la MAC Créteil avec le Festival d'Automne à Paris, les 15-16-17-18 novembre 1995 (Archives BNF)

⁷³⁸ *Ibid.*

⁷³⁹ « *I say to everyone : I think you need a moment of stillness even before you go into battle. (...) When you come home from your ACT-UP demonstration at night, you still have got to deal with the face you see in the mirror and the feelings of what is happening to you, which are deeply human and existential. That's the level of politics I'm interested in [...] My work is not in itself a political work. Yet I believe, quite frankly, that everything is political.* » (« *Je dis à tout le monde : je pense que vous avez besoin d'un temps de solitude, même avant de se plonger dans la bataille. [...] Quand tu rentres chez toi après ta manif ACT UP, le soir, tu te retrouves toujours à devoir faire avec cette tête que tu vois dans la glace, et les sentiments qui te prennent avec tout ce qui t'arrive, qui sont profondément humains, existentiels. C'est à ce niveau que je m'intéresse à la politique. Mon travail n'est pas un travail politique en soi. Mais je pense, très honnêtement, que tout est politique.* », Bill T. Jones, art.cit. C'est nous qui traduisons.

⁷⁴⁰ Extrait du dossier de presse du spectacle, *op. cit.*

Dans le *New Yorker* du 26 décembre 1994 (journal qui s'identifie à la gauche démocrate américaine) la très influente critique de danse Arlene Croce déclare dans un article intitulé *Discussing the indiscussable*⁷⁴¹ qu'elle n'ira pas voir ce spectacle car des personnes réellement malades et mourantes y sont engagées. Pour elle, il ne s'agit plus d'aller voir une œuvre d'art, tant sa propre sensibilité humaine est sollicitée, puisque des personnes réelles ont été « utilisées » pour la fabrication du spectacle. Et Croce invente, dans cet article, la notion de « victim art » : un art qui ne consisterait non plus à faire des spectacles « sur » les victimes mais « avec » des victimes, dans un souci de proximité avec la réalité qu'elle juge trompeur et dangereux – et pour les personnes malades, et pour les spectateurs, et pour le théâtre, car elle place l'œuvre « au-delà de toute critique » :

En engageant des personnes mourantes dans son œuvre, Jones se place au-delà de toute critique. Je pense à ce spectacle comme quelque chose de littéralement *indiscutable* – le cas le plus extrême parmi le nombre de plus en plus élevé de personnes se représentant elles-mêmes face au public non pas en tant qu'artistes, mais en tant que victimes ou martyrs⁷⁴².

Arlene Croce invente ici un concept qui s'enracine profondément dans les contradictions de son temps. Il faut bien souligner que ce qu'elle cherche à pointer n'est pas tant du côté de la qualité artistique intrinsèque de l'œuvre, mais de sa capacité à créer une relation avec le spectateur, une relation de liberté critique. Dans cet article publié pour défendre son choix de ne publier aucune *review* d'un des spectacles les plus attendus de l'année par le public et la presse américaine, elle précise que ce que met à mal la démarche de Bill T. Jones d'engager de vraies personnes mourantes, et réellement victimes de la maladie, pour créer son spectacle, c'est la capacité pour le spectateur à la regarder *en tant qu'œuvre d'art*, et à la discuter. Le fait que les personnes en question soient présentes virtuellement, par le son ou l'image vidéo, n'atténue pas selon elle la signification de leur présence : « mieux on les voit, et on les entend, mieux c'est », dénonce-t-elle – assumant d'écrire ces lignes sans être allée voir le spectacle :

Au théâtre, on est libre de choisir ce que l'on est. Les membres de la distribution de *Still / Here* – les personnes malades que Jones a recrutées – n'ont pas d'autres choix que d'être malades. Le fait qu'ils ne soient pas présents en personne n'amointrit en rien le malheur de leur condition. Ils sont présents en vidéo, mieux on les voit et on les entend, mieux c'est. Ils sont les objets exhibés en exclusivité d'un

⁷⁴¹ Arlene Croce, « Discussing the indiscussable » (*The New-Yorker*, 26/12/1994), in Arlene Croce, *Writing in the dark, dancing in The New-Yorker*, University Press of Florida, 1996, p. 709-714. C'est nous qui traduisons.

⁷⁴² *Ibid.*

metteur en scène-chorégraphe qui a franchi la ligne entre le théâtre et la réalité – qui pense que la condition de victime en elle-même suffit pour créer un spectacle⁷⁴³.

Le terme est lancé : difficile à traduire littéralement, « *victimhood* », en anglais, semble désigner la « condition de victime » décrite par Fassin et Rechtman : la victime comme une essence, une qualité définissant une condition humaine. L'existence théâtrale de cette notion se traduit, pour Arlene Croce, par une opération de transmutation des *personnes* en *objets*, de la même façon que la victimologie a pu être critiquée en tant qu'elle réduit les individus et leur existence psychique aux blessures traumatiques qu'ils peuvent avoir subis, et rien d'autre. De là, Croce pointe alors une tendance, qu'elle relie intuitivement, sur le plan esthétique, à l'usage de l'image vidéo, de plus en plus récurrent mais encore nouveau à l'époque :

Ce que *Still/Here* met absolument en évidence, que vous ayez vu le spectacle ou non, est que la condition de victime est une grande illusion de masse qui a remplacé les anciens partages de la responsabilité dans notre culture. Le médium privilégié de la condition de victime est la bande vidéo, ce dont Jones est très conscient (vous n'avez qu'à allumer la télé à n'importe quelle heure) ; mais le fait que toutes les institutions et pratiques artistiques cultivent cette condition de victime est une menace pour toute forme d'art, en particulier les arts de la scène. En écrivant cela, je risque d'entrer dans le jeu et d'être moi-même prise comme une victime. Mais la critique elle-même est une partie de ce que la condition de victime menace. Je ne peux pas écrire une critique à propos de quelqu'un pour qui je ressens de la peine ou de la pitié.⁷⁴⁴

Le terme même de *victim art* témoigne du fait que, en 1994, pour les artistes comme pour la critique, un phénomène voisin à celui que nous cherchons à caractériser ici – c'est à dire défini différemment et plus spécifiquement, mais qui se base sur les mêmes constats – peut s'identifier en tant que tel.

En tournée en Europe, Bill T. Jones ne fait aucun commentaire. Mais aux États-Unis, le débat s'étend : de très nombreuses réactions, souvent virulentes, suivent la publication. Beaucoup y lisent un exemple de comportement réactionnaire, homophobe et raciste, de la droite traditionnelle. Dans le *New York Times* du 19 février 1995, la romancière Joyce Carol Oates prend position, critiquant le concept même de « *victim art* » comme étant extrêmement réducteur et offensant à l'égard des personnes elles-mêmes, réduites à... leur condition de victime. « *Est-ce que le but de toute œuvre d'art n'est-elle pas de produire un effet sur les émotions ? Le fait qu'un être humain ait été « victimisé » ne réduit pas son humanité, mais au*

⁷⁴³ « *They are the prime exhibits of a director-choreographer who has crossed the line time and again between theater and reality – who thinks that victimhood in and of itself is sufficient to the creation of an art spectacle* », *ibid.*

⁷⁴⁴ *Ibid.*

contraire, l'amplifie » écrit Oates⁷⁴⁵. Des intellectuels aux artistes, mélangeant les races et les sexes, un ensemble de protestations se fait entendre contre la position de Croce, dans un contexte où la majorité républicaine, à peine après avoir repris le Congrès, vient de décider de baisses drastiques des subventions fédérales aux artistes⁷⁴⁶. Aux reproches idéologiques, s'associe la plupart du temps le reproche selon lequel Croce défend le fait de ne pas être allée voir le spectacle dont elle parle – alors même qu'elle s'en explique longuement, argumentant qu'il peut exister des spectacles qui sont si « intolérablement voyeurs » qu'une seule réponse est possible : « ne pas y aller »⁷⁴⁷. Abstraction faite du contexte politico-médiatique dans lequel il s'inscrit, l'article d'Arlene Croce, en réalité, est plus complexe que ce qu'il n'y paraît. Croce, en effet, ne présuppose pas forcément une opposition radicale entre les « victimes » montrées au plateau et celles dans la salle⁷⁴⁸. Elle ne réduit pas Bill T. Jones à une victime, mais critique au contraire le mécanisme qui le fait se présenter *en tant que* victime et non en tant qu'artiste-chorégraphe, de la même façon qu'elle questionne le fait de solliciter des personnes *en tant que* malades et non interprètes, même amateurs.

Ainsi, c'est l'essentialisation d'une posture, contenue dans le terme anglais de *victimhood*, qui est perçue comme un danger pour la liberté artistique, des créateurs comme des spectateurs. Le propos de Croce est certes très ambigu, et proche de forts réflexes conservateurs : d'abord, cette essentialisation y est refusée au nom d'une prétendue essence du théâtre – c'est peut-être à ce niveau qu'on peut y percevoir une tendance rétrograde et conservatrice, à rebours d'une affirmation de plus en plus forte, tant de la part des artistes que des penseurs, que le théâtre échappe à sa propre définition. Un certain nombre d'*a priori* se cachent aussi derrière ce refus de l'utilisation de la vidéo, de l'enregistrement-témoignage, renforcé par le refus affiché de voir le spectacle pour vérifier ces intuitions. Mais, à un autre degré, il semble manifeste que le glissement énonciatif qu'elle dénonce correspond à un enjeu

⁷⁴⁵ « Confronting Head in the face of the Afflicted », Joyce Carol Oates, *The New York Times*, 19/02/1995, archive consultable en ligne à l'adresse <https://www.nytimes.com/1995/02/19/arts/confronting-head-on-the-face-of-the-afflicted.html> (c'est nous qui traduisons).

⁷⁴⁶ Voir, en français, « *Les chorégraphes sont encore là* », interview croisée entre plusieurs chorégraphes des États-Unis autour de cette polémique, *Libération*, 04/04/1995, https://next.liberation.fr/culture/1995/04/04/usa-les-choreographes-sont-encore-la_131298

⁷⁴⁷ « *Si nous considérons que cette expérience, toute ouverte à un public qu'elle soit, fait preuve d'un voyeurisme intolérable, le remède est évident : ne pas y aller. Une critique a trois options : (1) voir le spectacle et faire une critique (2) voir le spectacle et ne pas faire de critique (3) ne pas voir le spectacle. Une quatrième option – faire une critique d'un spectacle que l'on n'a pas vu – devient possible au cours d'étranges occasions comme Still/here, d'où on peut se sentir exclu en raison de ses intentions manifestes, qui sont inintelligibles par rapport au théâtre.* »

⁷⁴⁸ « *Si je comprends bien ce qu'est Still/Here, et je crois que c'est le cas – le spectacle a eu une telle publicité – c'est une sorte de médicament dépaysant et messianique, conçu pour faire un peu de bien à ceux qui souffrent de maladies mortelles, à la fois ceux qui sont sur scène et ceux, mille fois plus nombreux, qui se trouvent peut-être dans le public.* »

au centre des revendications de gauche et d'extrême-gauche depuis les mouvements contestataires des *sixties* – ainsi, par exemple, les nombreuses écrivaines féministes américaines qui ont formulé de près le refus de rentrer dans le paradigme de la victimisation, comme Audre Lorde⁷⁴⁹, bell hooks⁷⁵⁰, ou encore Judith Butler⁷⁵¹, pour ne citer qu'elles. Ce qui est en jeu, c'est précisément le curseur critique, trop profondément déplacé selon Arlene Croce pour rester à l'endroit du jugement esthétique quand la personne *réelle* est *réellement impliquée* sur le plateau pour livrer le témoignage accablant de sa dégradation physique et mentale liée à la maladie. « *Si un artiste peint un tableau avec son propre sang, quel intérêt si je pense que ce n'est pas un très bon tableau ?* » écrit-elle. Alain Ménil fustigeait le même mécanisme, déconstruisant là une ruse de la pitié et réaffirmant le besoin d'exigence critique, artistique, du spectateur :

Parce que l'on confond l'œuvre et la personne, la pitié pour l'une nous dispense de la moindre exigence envers l'autre. A moins qu'il ne s'agisse d'attribuer à la personne les qualités qui ont très bien pu se manifester dans son œuvre, on ne voit pas ce que l'on a gagné à transférer sans cesse les conditions du jugement esthétique sur les conditions psychologiques du rapport à autrui. Peut-on faire de sa vie une œuvre ? Pourquoi pas : la question est rhétorique, et ce qui tranche, c'est l'œuvre⁷⁵².

Les réactions quasiment unanimes contre l'article d'Arlene Croce sont, à cet égard, significatives. Il se met en place, au cours de ce type de débat d'idées, un discours unique qui invalide tout argumentaire qui mettrait en doute la légitimité des personnes souffrantes,

⁷⁴⁹ « *Les femmes qui m'ont soutenues étaient noires et blanches, vieilles et jeunes, lesbiennes, bisexuelles et hétérosexuelles, et nous avons toutes pris part à cette guerre contre les tyrannies du silence. Sans la force et l'attention de ces femmes, je n'aurais pas pu survivre indemne. Pendant ces semaines de peur intense, j'ai soudain compris – dans la guerre, nous combattons les forces de la mort, plus ou moins subtiles, dont nous sommes conscientes ou non – que je ne suis pas seulement une victime, je suis aussi une guerrière.* » (Audre Lorde, *Transformer le silence en paroles et en actes*, 1977, citée par E. Lebovici dans sa conférence « Performances de l'archive », Journée d'Etude ENS de Lyon 18/12/2017. Ce texte d'Audre Lorde est disponible gratuitement en ligne sur le site d'infokiosques : <https://infokiosques.net/spip.php?article1051>, consulté le 08/02/2020).

⁷⁵⁰ « *Ma répudiation pour l'identité de victime a émergé de ma prise de conscience que se penser comme victime pouvait être un facteur de désengagement, d'affaiblissement. En tant que membre de la communauté des femmes du Sud et de sa ségrégation, je n'ai jamais entendu aucune femme noire se dire victime.* » (« *My repudiation of the victim identity emerged out of my awareness of the way in which thinking of oneself as victim could be disempowering and disabling. Coming to womanhood in the segregated South, I had never heard of black women talk about themselves as victims* »), bell hooks, *Refusing to be a victim*, 1995, consulté en ligne le 08/04/2020, url : <https://docslide.net/documents/hooks-bell-refusing-to-be-a-victim.html>).

⁷⁵¹ « *Peter Osborne : Comment percevez-vous le futur du féminisme ?*

Judith Butler : Le paradigme de la victimisation, l'insistance excessive sur la pornographie, l'insensibilité culturelle et l'universalisation des « droits » - tout cela doit être assurément contré par des positions féministes vigoureuses. Ce dont nous avons besoin, c'est d'une conception du pouvoir à la fois dynamique et plus diffuse, une conception attachée à la difficulté de la traduction culturelle et à la nécessité de produire des reformulations de « l'universel » qui ne soient pas impérialistes », Judith Butler, « Le Genre comme performance », entretien avec Peter Osborne et Lynne Segal, *Radical philosophy*, n°67, 1994, in J. Butler, *Humain, inhumain : le travail critique des normes*, trad. Jérôme Vidal, Paris, éditions Amsterdam, 2005).

⁷⁵² Alain Ménil, *op. cit.*, p. 121.

diminuées, opprimées, à occuper la scène, au nom de leur dignité. Lucinda Childs et Stephen Petronio, dans un entretien traduit et publié par *Libération*, condamnent par exemple l'article sans équivoque, montrant qu'ils ne l'ont sûrement pas lu :

Lucinda Childs : Je ne veux plus gaspiller du temps avec l'angoisse qu'engendre ce type de polémique. J'ai failli ne plus pouvoir créer à cause de cela, de ces pressions permanentes qui ne racontent que le mépris de la société américaine pour l'artiste. Je ne veux pas participer au débat, je veux continuer à créer.
Stephen Petronio : Arlene Croce a fait quelque chose de très bien sans le savoir. Elle a imprimé son racisme, son racisme social. Elle représente l'exclusion, la culture dominante du mâle blanc. Parler de *victim art*, qu'est-ce que ça veut dire, sinon affirmer qu'un artiste malade n'est plus artiste ?⁷⁵³

Ce que nous pouvons restituer à Arlene Croce, c'est précisément qu'elle ne cherche pas à mettre en doute la présence de ces personnes objets, dans la vie courante, du « racisme social » sur la scène, mais l'utilisation et la manipulation de cette présence par les artistes qui la mettent en scène, à la fois vis-à-vis des personnes elles-mêmes et du public qui vient voir leur spectacle. Elle cherche à déconstruire l'illusion consistant à faire de la simple présence de personnes *médicalement* « victimes » sur scène une garantie absolue de solidarité avec elles, de discours politique dépourvu d'ambiguïté à leur propos. Dans le contexte de 1994, cette mise en doute ne peut pas exister ; ce débat critique non plus, ou presque – or c'est bien sur la possibilité d'une critique qu'Arlene Croce fonde son texte. C'est là aussi le sens de la réponse de Susan Sontag, envoyée sous forme de lettre au *New York Times* à la suite de la réaction de Joyce Carol Oates pour soutenir Croce. Sontag proteste contre cette réduction des arguments de Croce, rétablissant que cette dernière questionne plutôt « *le discrédit des critères esthétiques au profit de critères sentimentaux* », ce qui lui semble juste, même si Susan Sontag dit aussi ne pas partager l'analyse de Croce selon laquelle l'esprit des *sixties* serait responsable de cette situation⁷⁵⁴.

Encore une fois, il s'agit donc d'une question de mise en scène. Car au vu du spectacle de Jones, la chorégraphie de *Still/Here* pourrait sembler proposer, en effet, le même type de sublimation et d'attitude que celui évoqué par bell hooks en 1995 dans le chapitre « Refusing to be a victim » de son livre *Killing rage : ending racism*.

⁷⁵³ Voir https://next.liberation.fr/culture/1995/04/04/usa-les-choregraphes-sont-encore-la_131298, consulté le 08/02/2020

⁷⁵⁴ Voir <https://www.nytimes.com/1995/03/05/arts/l-victim-art-philistinism-all-over-again-456295.html>, consulté le 09/02/2020.

Face à la dureté de cette vie, aux ravages économiques et à la famine, à la cruelle injustice de l'apartheid, j'ai vécu dans un monde où les femmes gagnaient de la force en partageant des savoirs et des ressources, non en se regroupant sur la base d'être toutes victimes. Malgré la douleur incroyable de vivre dans ce monde de l'apartheid racial, les noirs du Sud ne parlaient jamais de nous-mêmes comme des victimes, même quand nous étions maltraités. Nous nous identifions plutôt à l'expérience de la résistance et du triomphe, que par la nature de notre victimisation. C'était un fait donné que la vie était dure, qu'il y avait de la souffrance. C'était en faisant face à cette souffrance avec grâce et dignité qu'il y avait un potentiel de transformation.⁷⁵⁵

Le spectacle de Bill T. Jones, pourtant, n'est pas produit dans une optique de lutte ou de conflictualité, comme le prônait par ailleurs bell hooks dans ses écrits politiques. Porté par la foi, l'espoir et la lumière, il cherche à créer une réconciliation au cœur de la société, à unir le public autour de son spectacle, au lieu de le diviser⁷⁵⁶.

3.3 D'autres récits de soi : politiques de la défiguration dans « *Good Boy* », d'Alain Buffard (1998)

Présenté en 1998 à Paris, dans le même contexte sanitaire mais deux ans après l'arrivée des trithérapies en France, par un danseur et chorégraphe lui-même touché par le sida, le solo *Good Boy* d'Alain Buffard⁷⁵⁷ se situe à l'opposé de cette démarche et pourrait apporter un ultime élément de réflexion, une réponse pratique à ce débat théorique autour du *victim art*. Danseur et chorégraphe, Alain Buffard cesse pour un temps sa pratique de la scène entre 1990 et 1996, période au cours de laquelle il apprend également sa séropositivité. Travaillant dans une galerie d'art parisienne, il rencontre des artistes visuels et des performeurs, développe une réflexion sur les rapports entre la danse et le sida dès 1996⁷⁵⁸, et décide de revenir à la création avec ce spectacle solo autour de sa maladie. Créé dans l'ancien garage du lieu, au sous-sol de la Ménagerie de Verre, le solo est bref, dépouillé, brut, met en jeu Alain Buffard seul, entouré de

⁷⁵⁵ *Ibid.*

⁷⁵⁶ Nous renvoyons ici à l'intervention de Pauline Rousseau au cours de la journée d'étude Les représentations artistiques du handicap, ENS, 12/04/2018 : « De la mort inévitable à la survie probable, impact de la trithérapie sur les représentations du sida dans la danse contemporaine. Étude comparée de Bill T. Jones et Alain Buffard », et à nos échanges avec Pauline autour de nos sujets de recherche.

⁷⁵⁷ *Good Boy*, chorégraphie et interprétation Alain Buffard, compagnie pi :es, création à la Ménagerie de Verre (Paris), Festival les Inaccoutumés, janvier 1998.

⁷⁵⁸ En juin 1996, Alain Buffard et Lorrina Niclas-Barrientos proposent en ouverture des Rencontres chorégraphiques de Seine Saint-Denis un colloque intitulé *Toutes les 14 secondes... Sida et acte artistique*. (Cité par E. Lebovici, *op. cit.*, p. 298).

quelques accessoires rudimentaires : bandes de scotch et de sparadrap, piles de slips blancs épais, boîtes de médicaments, tubes fluos.

Au début du spectacle, Buffard se tient à l'arrière-scène, entièrement nu face au public, dans une semi-pénombre construite par les fluos froids dont les câbles noirs et épais tombent sur son corps. François Maurisse, dans une étude sur le spectacle qui prend ses sources aux archives de la Ménagerie de Verre, s'attarde sur cette première séquence, et y voit un parallèle avec la figure de l'*Ecce homo* christique : la façon dont Buffard s'expose au public, tourne sur lui-même pour *présenter, offrir* son corps aux regards, se mêle à l'imaginaire chrétien de la présentation du Christ aux regards de la foule avant son exécution, parfois représentée dans les tableaux figurant cette scène, comme dans l'*Ecce homo* de Rembrandt en 1655⁷⁵⁹. Dans le plain-pied du plateau, le corps nu, biographique, s'offre aux regards, recréant dans l'œil du spectateur une surélévation imaginaire et fantasmatique, voisine de l'échafaud comme du podium de danse, du socle d'exposition muséal comme de la scène du cabaret. Loin d'être une fin en soi, il s'agit là d'un préambule à une transformation incessante, qui devient le principe du spectacle : Buffard enfle ensuite sur lui-même une série de huit slips blancs en coton très épais ; le corps lisse et vierge se disloque progressivement avant de se précipiter au sol et d'entrer dans un processus d'auto-transformation, où l'attraction de la gravité et la tentation de la verticalité se remettent perpétuellement en jeu, en mouvement. C'est d'abord un corps qui se lève et qui retombe bruyamment, « *qui fait splash* » selon l'expression de Dominique Frétard⁷⁶⁰. Puis la tentative de se fabriquer, à l'aide de bandes de sparadrap et de dizaines de boîtes de médicaments en cartons, des talons hauts provisoires.

Au son lancinant des « *Good boy, good boy !* » criards lancés par Kevin Coyne dans sa chanson éponyme, Buffard se relève, se surélève, le corps tremblant et précaire mais debout et à la démarche de plus en plus assurée, s'avancant vers le public les bras chargés de ces boîtes de médicaments, dans une défiance frontale. La démarche du performeur se transforme, faisant transiter les images, drag-queen, femme-fatale, araignée ou sauterelle. « *Je passe du bébé couche-culottes au reptile, au vieux qui va bientôt crever, je traverse effectivement tout ça en l'espace de cinq minutes* » confie Buffard en interview⁷⁶¹. Et effet, le visage, le corps et son infinie capacité de transformation sont les points centraux du solo, entièrement construit sur

⁷⁵⁹ François Maurisse, « Good boy, une politique de l'intime », intervention lors du colloque Alain Buffard au Centre National de la Danse, 8 octobre 2017. Nous remercions ici François de nous avoir transmis ses notes et recherches.

⁷⁶⁰ Dominique Frétard, *Le Monde*, 28/01/1998, cité par François Maurisse, art.cit.

⁷⁶¹ Entretien avec S. Boulbia et S. Prokhoris, *Vacarme*, janvier 1999, cité par François Maurisse, art.cit.

l'*autonomie* totale du performeur, dont les seules sources d'éclairage sont manipulées au plateau et ne nécessitent aucun temps particulier de montage – François Maurisse remarque d'ailleurs la « fierté » d'Alain Buffard quant à la simplicité de la fiche technique du spectacle.

La pièce d'Alain Buffard donnera lieu, après sa création, à une transmission auprès d'autres interprètes; elle se convertira ensuite en d'autres formes. Le solo se décuple en quatuor en 2001 avec *Good for...*⁷⁶², puis pour une vingtaine d'interprètes en 2003 avec *Mauvais Genre*⁷⁶³, encore en tournée depuis et dansé par des distributions qui se renouvellent à chaque fois, même après 2013 et la mort d'Alain Buffard. Elisabeth Lebovici y voit un solo « viralisé »⁷⁶⁴ : il s'agit bien là en effet de reprendre à son compte la propagation même du virus pour la réinvestir dans la vie même d'un spectacle. De fait, la notion de transmission était au cœur même du spectacle lui-même, comme le confiait Buffard à propos des équilibres physiques qu'il y explore⁷⁶⁵. Elle construit un processus presque dialectique dans le récit de soi et le rapport triangulaire entre l'interprète/la personne réelle et biographique/le ou la série de personnage(s) qui émergent sur scène. Ce choix permet de donner tout son double sens au fait de « partir de soi » pour aborder un tel sujet : soi comme point d'origine, et comme point de départ vers l'autre. Il s'agit là, pour Alain Buffard, d'une exigence politique, qu'il lie lui aussi à un refus énergique d'une vision sacrificielle et exceptionnalisante de soi-même comme malade, créant chez le spectateur une attitude compassionnelle. Dans un entretien mené en 2008 avec Alain Ménil (son compagnon dans la vie et son collaborateur artistique), le danseur-chorégraphe revient sur la place des émotions dans son travail, et dit précisément ressentir une forme de « colère contre des représentations », agissant comme un moteur pour la création :

Mon point de départ est un sentiment de colère, très souvent. Une colère contre « quelque chose », contre des représentations, contre les présupposés esthétiques auxquels ces objets ou ces représentations sont associés. Je ne peux pas séparer cette émotion que j'essaie peut-être d'atteindre de tout ce qui lui fait obstacle, et qui repose sur des contenus (idéologiques, formels, etc.) qui m'exaspèrent. Par exemple, quand j'ai créé *Good Boy*, il y avait toute une problématique de l'autobiographie du sujet malade qui

⁷⁶² *Good for...*, conception et chorégraphie Alain Buffard, avec Matthieu Doze, Rachid Ouramdane, Christian Rizzo, Alain Buffard, création au Centre contemporain du Creuset en avril 2001.

⁷⁶³ *Mauvais Genre*, conception et chorégraphie Alain Buffard avec 17 interprètes, création au festival I love Dijon en octobre 2003, recréé en octobre 2017 au Centre National de la Danse, Pantin.

⁷⁶⁴ E. Lebovici, *op. cit.*, p. 300.

⁷⁶⁵ « Il faut traduire des sensations que vous traversez, partir de toutes ces couches pour les transformer et que ça devienne transmissible, partageable en tout cas, au-delà du côté un peu biographique. Ce qui m'intéresse aujourd'hui, c'est comment transformer des volumes et des tensions à l'intérieur d'un corps sans que ce corps apparemment ne bouge, même s'il bouge beaucoup à l'intérieur. [...] Encore une fois, la question est : comment tenir debout. Et en l'occurrence, je ne tiens pas debout sur ces putains de talons, qui de toute façon, même si je les contrôle au début, vont se casser la gueule. » Alain Buffard, « To be moved », entretien avec Alain Ménil, *Outre-Scène* n°11, « Pouvoirs de l'émotion », *op.cit.*, p. 43-49.

m'énervait ; les représentations compassionnelles autour du SIDA également. Il m'était impossible de chercher à atteindre un public dans les termes mêmes où on lui parlait alors de la danse, du danseur, ou du corps vieillissant et atteint par une maladie.⁷⁶⁶

Quinze ans plus tard, Buffard porte donc un regard rétrospectif sur cette position, en en faisant un point d'origine de son travail : que le spectacle contribue à défaire les figures dominantes plutôt qu'à les renforcer ; remettre en question leur omniprésence et leur consécration, par des trajets émotionnels distincts de ceux qui sont mobilisés par les stratégies politiques, commerciales, publicitaires. Buffard voit cette possibilité comme une « délivrance » par rapport aux normes qui nous dominent. Nous citerons ici un extrait plus long de cet entretien, où on peut apercevoir à quel point il s'agit d'un exemple d'une œuvre d'art scénique qui propose « *un autre parcours au regard* ».

- ALAIN BUFFARD : Je crois que je ne suis pas sorti de cette colère, de ce mode d'opposition et de refus. Aussi, cela même que j'essaie de circonscrire et de clarifier dans le processus de fabrication des pièces ne peut que subir les effets de ce regard critique porté sur les figures ou les formes concurrentielles dont j'essaie de me délivrer. [...] On a sollicité depuis quinze ans le pire registre émotionnel : celui de la sentimentalité un peu naïve dans laquelle d'ailleurs nous sommes tous pris, dans notre propre vie. Mais pour moi, l'œuvre d'art doit me permettre de me débarrasser des clichés un peu baveux qui font de nous des êtres sentimentaux : ce n'est pas du mépris contre la « sentimentalité » humaine, c'est que j'essaie d'atteindre un niveau un peu plus complexe de sentiment, et d'émotion. L'émotion doit venir d'un point qui me déstabilise, me désoriente en quelque sorte, et me force à avancer différemment ensuite. C'est pourquoi j'essaie de trouver des points d'accroche qui sont aussi des points de rupture, notamment avec les images pieuses du corps souffrant, comme avec les images réconfortantes du corps glorieux (le danseur vieillissant mais toujours athlétique, très peu pour moi !).

- ALAIN MENIL : Il y a là un paradoxe : en surexposant, tu donnes crédit à l'idée que tout d'un coup sera donné, offert à regard. Or tu proposes un autre parcours au regard, puisque dans tes pièces, les corps se métamorphosent, et n'apparaissent qu'en se laissant défigurer. Les corps ne sont pas mutiques, mais leur éloquence n'est pas démonstrative.

- ALAIN BUFFARD : Je sais que tout ce qui me touche en art a à voir avec des histoires de corps défaits, meurtris, en déshérence, de corps qui se cherchent. Un corps non fini, *insecure*, mais qui continue de palpiter. Laisser la possibilité au corps de se montrer éloquent, alors qu'il ne fait, apparemment, rien de particulier ou de particulièrement identifié comme chorégraphique. Je crois qu'être éloquent, pour un corps, commence par cette légère fêlure, cette scission qui se produit entre l'anonymat et l'individuation. [...] Qu'on prenne la séquence d'ouverture de *Good boy* ou *Les Inconsolés*, ce sont des actions, des « matters of fact » donnés sans commentaires ni éclairages particuliers qui viendraient s'ajouter à la proposition. C'est l'inverse, je crois, de l'exhibitionnisme ou de la victimisation dans laquelle notre approche de ces questions se trouve engluée aujourd'hui.⁷⁶⁷

⁷⁶⁶ *Ibid.*

⁷⁶⁷ *Ibid.*

On trouve ici l'idée que la danse, et les arts de la scène en général, peuvent contribuer à ce que « *les corps se métamorphosent, et n'apparaissent qu'en se laissant défigurer* », ce qui, au cœur de la période historique où nous étudions la constitution d'une figure, résonne en soi comme une lutte interne. Ce qu'on voit apparaître, ce sont des figurations alternatives de l'Autre : la gémellité intime qui se forme entre soi comme victime et l'autre comme victime est déplacée, questionnée, par l'action du spectacle.



FIG. 1 Affiche publicitaire pour Médecins sans Frontières (1992).

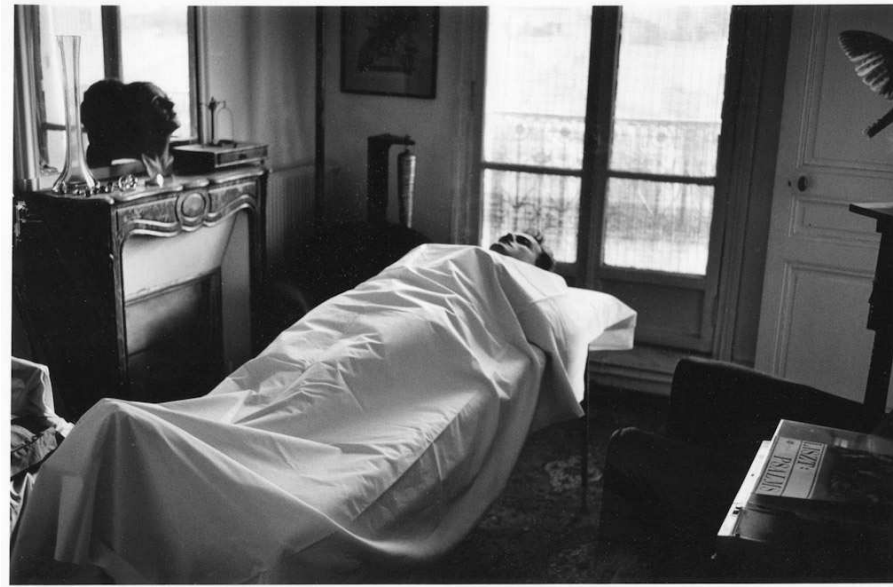


FIG. 2 *La Pudeur ou l'Impudeur*, long-métrage, Hervé Guibert/ Pascale Breugnot, sorti à titre posthume (1993), adapté du roman « Le Protocole compassionnel » par Hervé Guibert (1991).



FIG. 3 Campagne publicitaire Benetton (1993).

La publicité, titrée « Pieta », reprend une photographie publiée dans le magazine américain « LIFE » en 1990, prise à la demande de la mère du mourant par la jeune photographe et reporter Therese Frare le jour de la mort de David Kirby, séropositif. Elle connaît une diffusion exceptionnelle aux Etats-Unis, autorisée par la famille du jeune homme pour « attirer l'attention sur le combat » et pour que la société cesse de « détester les gens qui ont le sida », obtiendra le World Press Photo Award en 1992 et sera achetée par Benetton en 1993.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig.4 Tony Kushner, *Angels in America*, mise en scène de Brigitte Jaques, 1992. © Daniel Candre, BNF/Gallica



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

FIG. 5, Idem.



FIG. 6 Tony Kushner, *Angels in America*, mise en scène de K. Warlikowski, Festival d'Avignon 2007. Prior Walter (joué par Tomasz Tydynk), Rafal Mackowiak, Magdalena Cielecka. © Pascal Victor.



FIG. 7, *idem*.
L'actrice Magdalena Cielecka incarne l'Ange de la Mort.
© Pascal Victor



FIG. 8 Hélène Cixous, *La Ville Parjure ou le Réveil des Erinyes*, mise en scène Ariane Mnouchkine, Théâtre du Soleil, 1994.
La Mère et le Chœur.

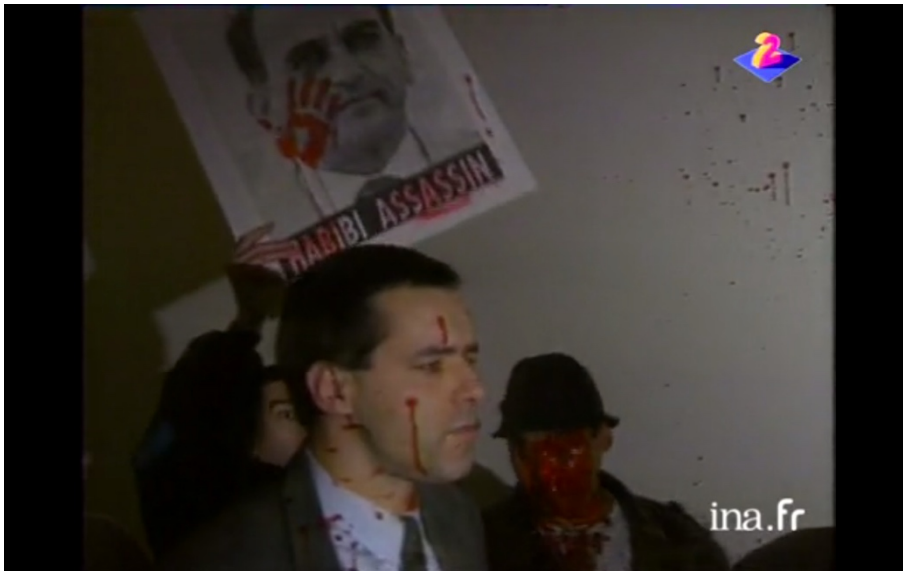


FIG.9 Image d'archive de l'action Act-Up du 4 avril 1992, pour dénoncer l'implication du Dr Habibi dans le scandale du sang contaminé.

© France 2 / Archive INA



FIG. 10 Bill T. Jones, *Still / Here*, 1994.

© Lois Greenfield



FIG. 11, Idem.



Photo: Lois Greenfield

FIG. 12, Idem.

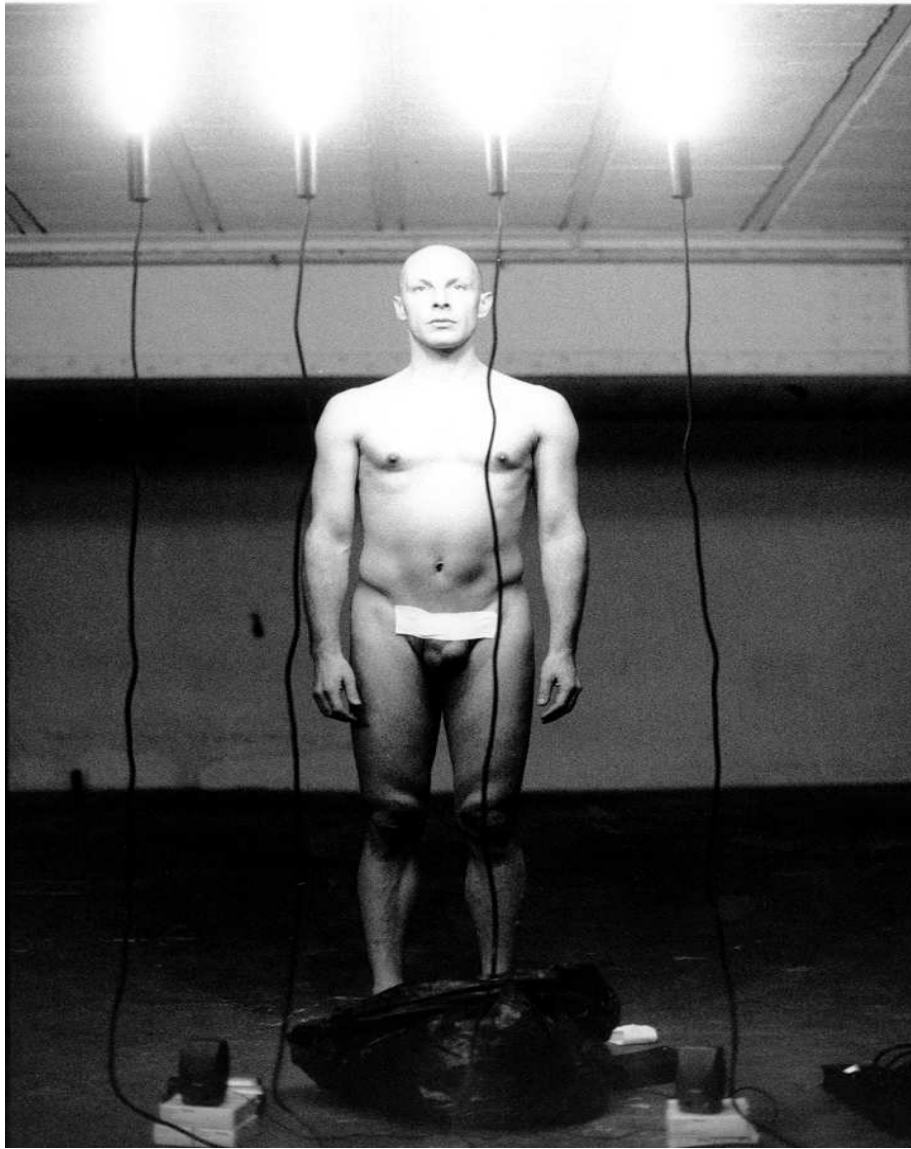


FIG. 13 Alain Buffard, *Good Boy*, 1998

Archives de la Ménagerie de Verre



FIG. 14 *Good for...*, Alain Buffard (2001)



FIG. 15 *Mauvais genre*, Alain Buffard (2003)

Conclusion du chapitre VII

Cette traversée des représentations et des théâtralités du malade séropositif, les débats profonds que nous avons ici évoqués montrent à quel point l'épidémie du sida est prise dans le paradigme victimaire. Nous avons pu voir comment s'y réinvente l'articulation du politique et de l'esthétique. Pour nous situer au cœur de ces enjeux, il a fallu nous intéresser à des personnes malades, et d'autres qui ne l'ont pas été, tant il est question ici de la figuration de l'Autre et de soi, de l'auto-victimisation acceptée ou au contraire refusée. Les artistes qui traitent du sida, au cours du pic épidémique que connaît la décennie 1990, se positionnent nécessairement à l'intérieur du paradigme de la victimisation. Ce positionnement, nous l'avons vu, est à géométrie variable : parfois explicite lorsque les artistes sont eux-mêmes concernés par la maladie, comme chez Guibert, Jones, ou au contraire chez Kushner et Buffard, et plus tard Warlikowski (ce dernier ne se dit pas séropositif, mais se revendique très clairement d'un ancrage dans la communauté homosexuelle masculine) ; parfois plus impensé, comme chez Ariane Mnouchkine ou Brigitte Jaques-Wajeman. Mais même dans ces deux derniers exemples, nous avons vu à quel point le spectre victimaire est présent et imprègne la dramaturgie, l'écriture scénique, les directions de jeu données aux acteurs et les affects transmis aux spectateurs. C'est en outre peut-être parce qu'il est plus impensé qu'il semble *a posteriori*, si sensible – comme l'analyse de la mise en scène de Warlikowski d'*Angels in America* en 2007 a permis de le montrer.

Réciproquement, le sida devient lui-même l'un des paradigmes et des champs de production de la figure victimaire, et les artistes s'en emparent. C'est ce que montre la polémique du *victim art*, partie du spectacle de Bill T. Jones pour finir par concerner une tendance générale de la création scénique contemporaine. Certains spectacles, comme le *Good Boy* de Buffard, entendent proposer à partir de la représentation du corps séropositif un déplacement du paradigme victimaire dans lequel la société entière est « engluée », comme le formule le chorégraphe⁷⁶⁸. C'est aussi ce que montrent les emprunts d'Act-Up au vocabulaire et à la pratique du théâtre.

⁷⁶⁸ « C'est l'inverse, je crois, de l'exhibitionnisme ou de la victimisation dans laquelle notre approche de ces questions se trouve engluée aujourd'hui », Alain Buffard, voir note précédente.

Ces échanges et transferts permanents entre la sphère des arts de la scène et celle du monde social, de ses institutions politiques à ses groupes militants, montrent qu'à l'instar des phénomènes que nous étudions dans nos chapitres VI et VIII, l'événement du sida contient en creux l'ensemble des problématiques que nous entendons aborder dans cette dernière partie.

CHAPITRE VIII

TÉMOINS ET VICTIMES EN SCÈNE :

TENTATIVES THÉÂTRALES DE

RÉPARATIONS

A travers nous l'humanité
Vous regarde tristement.
Nous, morts d'une injuste mort,
Entaillés, mutilés, dépecés,
Aujourd'hui déjà : oubliés, niés, insultés.
Nous sommes ce million de cris suspendus
Au-dessus des collines du Rwanda.
Nous sommes, à jamais, ce nuage accusateur.
Nous redirons à jamais l'exigence,
Parlant au nom de ceux qui ne sont plus
Et au nom de ceux qui ne sont pas encore ;
Nous qui avons plus de force qu'à l'heure où nous étions
Vivants
Car vivants nous n'avions qu'une courte vie pour témoigner.
Morts, c'est pour l'éternité que nous réclamons notre dû.

LE CHŒUR DES MORTS. (Chacun son tour.)
Narapfuye, baranyische, sindaruhuka, Sindariga amahoro

Rwanda 94⁷⁶⁹

⁷⁶⁹ Groupov, *Rwanda 1994, Une tentative de réparation symbolique envers les morts, à l'usage des vivants*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2002, p. 98.

Introduction

Pour l'historiographie, la séquence qui s'ouvre à partir de la fin des années 1980 est celle de « l'ère du témoin »⁷⁷⁰. La pratique de l'Histoire vit en effet un tournant épistémologique majeur : le régime narratif de la *mémoire* vient progressivement concurrencer les formes traditionnelles du récit historique. Les catastrophes écologiques, transitions politiques, conflits internationaux, guerres civiles meurtrières marquent en profondeur les deux dernières décennies du XX^e siècle. Parallèlement à la libération de la parole des survivants des camps nazis et en lien avec l'expansion générale du vocabulaire du « traumatique », la mémoire devient un enjeu qui articule le rapport au temps des sociétés au rapport à la violence politique et collective.

Il s'agit ici de rappeler que cette mutation historiographique ne s'effectue pas de manière désincarnée, bien au contraire. Le concept de mémoire implique des subjectivités, des visages, des corps et des récits, autant que des monuments et des cérémonies⁷⁷¹. Si aborder l'Histoire par le prisme mémoriel donne à l'acte de se souvenir des morts une dimension collective, cette approche du passé active aussi différentes modalités de présence des vivants, ou des survivants. C'est dans ce cadre que la figure du *témoin* fait son entrée sur les scènes publiques, et rythme les cérémonies commémoratives, dont la prolifération est l'un des signes de cette nouvelle ère. François Hartog donnait un aperçu rétrospectif de ce basculement en ouverture de son essai sur les régimes d'historicité :

Les années 1980 ont connu le développement d'une grande vague : celle de la mémoire, avec son alter ego, le patrimoine. [...] Le phénomène culmine au milieu des années 1990, suivant des cheminements divers en fonction des contextes. Mais il ne fait pas de doute que les crimes du 20^e siècle, avec ses meurtres de masse et sa monstrueuse industrie de la mort, sont les tempêtes d'où sont parties ces ondes mémorielles, qui ont fini par rejoindre et remuer fortement nos sociétés contemporaines. Le passé n'était pas « passé » et à la deuxième ou troisième génération, il était questionné. *Mémoire* est devenu le terme le plus englobant : une catégorie métahistorique, théologique parfois. On a prétendu faire mémoire de tout, et

⁷⁷⁰ L'expression est d'Annette Wieworka ; voir A. Wieworka, *L'Ère du témoin*, Paris, Plon, 1988. Cf. *infra*.

⁷⁷¹ Cette nouvelle approche faisait l'objet de la recherche restituée dans les trois volumes des *Lieux de mémoire*, recueil dirigé par Pierre Nora qui se voulait lancer la « nouvelle Histoire », et dont la publication s'étend entre 1984 et 1992. Voir Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de Mémoire*, t.1, *La République* (1984), t.2, *La Nation* (1986), t.3, *Les France* (1992), Paris, Quarto Gallimard.

dans le duel entre la mémoire et l'histoire, on a rapidement donné l'avantage à la première, portée par ce personnage devenu central dans notre espace public : le témoin.⁷⁷²

Au cœur de cette séquence historique, Paul Ricoeur publie en 2000 son important ouvrage *La mémoire, l'histoire, l'oubli*⁷⁷³, cherchant à redéfinir le rapport philosophique et épistémologique à ces notions qui prennent une ampleur nouvelle. Ricoeur réfléchit aux possibilités d'une « politique de la juste mémoire », à mi-chemin entre les séries de commémorations officielles, le nouveau dogme du devoir de mémoire, et l'exigence de lutter contre une attitude négationniste, ou du moins, relevant du déni, du « ne pas vouloir savoir ».

Le champ mémoriel percute la scène théâtrale au moment où elle cherche son nouveau rapport au réel et à la représentation, alors que, via les flux télévisuels, les catastrophes et les massacres sont plus présents dans les consciences que jamais. Un certain nombre d'artistes commencent à investir les possibilités narratives spécifiques au récit mémoriel, mais aussi le type de présence, de corporalité, et de prise de parole qu'il implique. Ils y voient de nouveaux liens cognitifs à créer avec les spectateurs. Dans un ouvrage collectif paru en 2016, les chercheurs québécois Joël Beddows et Louise Frappier réunissaient des contributions sur ce thème et considéraient les nouvelles « praxis mémorielles » expérimentées depuis les années 1980 comme un axe majeur du théâtre de ces dernières décennies⁷⁷⁴. Pour eux, une pratique de l'Histoire qui s'appuie sur les phénomènes mémoriels ouvre et déploie des champs scéniques et dramaturgiques très larges. L'approche mémorielle des événements déconstruit la nécessité de s'appuyer sur des « faits » et privilégie les témoignages. Joël Beddows avance aussi l'idée que la scène de théâtre a été, au tournant des années 2000, le lieu privilégié de l'exploration de cette nouvelle fonctionnalité du récit historique ; la scène s'est fait le laboratoire de ses effets sensibles et émotionnels, de ses conséquences politiques. Posé « en scène », le témoignage ferait émerger une zone originale où peuvent se croiser une part du monde réel et des événements historiques, et une part subjective et fictionnelle qui s'en échappe. Ce type de croisements rencontre particulièrement les préoccupations du théâtre de l'époque telles que nous les avons décrites jusqu'ici. Joël Beddows écrit ainsi dans son introduction générale à son ouvrage :

⁷⁷² François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Seuil, La librairie du XXI^e siècle, 2003, p. 13.

⁷⁷³ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Editions du Seuil, 2000.

⁷⁷⁴ Joël Beddows, Louise Frappier (dir.), *Histoire et Mémoire au Théâtre, Perspectives contemporaines*, Hermann, Presses de l'Université de Laval, 2016, p. 32.

La « nouvelle histoire », que l'on peut rattacher de manière évidente à l'approche que préconisait Pierre Nora, est autoréflexive, comme un lieu de résistance aux œuvres canonisées, aux index, à la chronologie, à la synthèse sélective et à la distinction qui sépare traditionnellement l'histoire (en tant que champ d'études) de la fiction. [...] Cette histoire comme *praxis mémorielle* revendique pleinement sa fonction de *témoignage*. Dans son livre *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paul Ricoeur posait les jalons d'une épistémologie philosophique de la mémoire : pour le philosophe, « l'histoire est écriture de part en part », une écriture qui ne peut faire l'économie de la subjectivité. En réponse à Ricoeur ainsi qu'à l'invitation de Hayden White à repenser l'écriture de l'histoire et son interprétation, des historiens comme Greg Dening ont soutenu que la représentation de l'histoire constituerait même une forme de performance. S'est alors développée l'idée que le théâtre lui-même, en tant que pratique, peut être envisagé comme le lieu privilégié d'une histoire *qui se fait*, la notion de témoignage étant inhérente au concept de mémoire et aux processus de remémoration et d'oubli. [...] Il est manifestement devenu aussi légitime d'inverser la logique qui ferait de l'art le reflet d'une réalité quelconque – politique, sociale, économique, etc – et d'analyser dans quelle mesure les objets esthétiques agissent sur notre perception de l'histoire, refaçonnent notre souvenir des événements et orientent leur interprétation.⁷⁷⁵

Cette dernière phrase et la réciprocité qu'elle envisage sont particulièrement intéressantes au regard de notre étude. Nous étudierons à présent différents spectacles majeurs de cette période en suivant l'intuition selon laquelle s'inventent avec eux des pratiques encore inédites, qui viennent se fondre dans la réinvention globale des usages intellectuels, émotionnels et politiques de l'Histoire. La *victime-témoin*, double figure dont nous circonscrivons les contours, agit dans ces spectacles comme un catalyseur puissant. Elle se constitue comme le point névralgique des dramaturgies et des intentions de mise en scène, qui permet de succéder aux arsenaux théoriques des générations précédentes en connectant la scène et le public plus directement à la chair des morts-victimes, à leur survivance par la parole, les larmes et les combats des vivants-témoins. Si Heiner Müller estimait en 1995, comme nous l'avons déjà évoqué, « [...] que nous sommes arrivés à un stade où la fonction de la littérature a à voir avec la libération des morts »⁷⁷⁶, cette libération, bien que fondée sur les principes de Brecht et Weiss, est aussi un dépassement de l'idéal théorique articulant esthétique et idéologie avec cohérence. La scène des années 1990 fait appel aux témoins – en creux, il s'agit de rendre hommage aux victimes – pour qu'ils irriguent la scène par des présences figurales, signifiant par là un renouvellement de l'anthropologie théâtrales et des registres de la théâtralité. Les œuvres que nous avons choisi d'étudier aident ainsi à dégager des grilles d'interprétation alternatives à celles des catégories esthétiques comme le « théâtre documentaire » ou le « théâtre du réel ». Nous pouvons affirmer qu'avant d'obéir à des codifications esthétiques, ces spectacles sont agis par des *figures*, qui orientent l'écriture et la mise en forme, organisent les

⁷⁷⁵ Joël Beddows, *Histoire et Mémoire au théâtre*, « Introduction : l'Histoire comme praxis mémorielle », *op.cit.*, p. 21.

⁷⁷⁶ Heiner Müller, *Profession arpenteur. Entretiens nouvelle série (1993-1995)*, *op.cit.*, p. 83-84.

affects. Une partie du théâtre européen entre dans le XXI^e siècle par la recherche de ces nouvelles subjectivités, alors que proposer des réparations aux crimes (coloniaux, génocidaires) commis dans l'Histoire *et* dans le présent devient une exigence politique de plus en plus urgente. Vues d'aujourd'hui, ces propositions siècle nous paraissent inaugurer un mouvement qui se développe par la suite, jusqu'au théâtre européen le plus actuel. Ce dernier chapitre met ainsi à jour un corpus de spectacles créés dans les dernières années du XX^e siècle, et procèdera en deux temps. Nous commencerons par étudier une première « salve » de spectacles datant du début des années 1990, avec les adaptations théâtrales de *La Supplication* de Svetlana Alexievitch, et les propositions de Gabily dans *Cercueils de Zinc* ou *Enfonçures* ; pour finir par deux créations que nous jugeons très représentatives du mouvement que nous étudions, bien que très différentes l'une de l'autre : le *Requiem pour Srebrenica* d'Olivier Py, et le *Rwanda 94* du Groupov, créés respectivement en 1999 et 2000. Cette étude de spectacles s'accompagnera d'une réflexion théorique sur le témoignage et son rapport étroit au paradigme victimaire.

1. Un dispositif émotionnel : approches scéniques du témoignage au début des années 1990

1.1 « La Supplication » au théâtre et le modèle du témoignage post-catastrophe

Parallèlement à la série d'adaptations ayant suivi la parution de *La Misère du Monde*, un autre livre non-théâtral connaît un grand succès auprès des metteurs en scène de sa génération : il s'agit de *La Supplication, chroniques de Tchernobyl après l'apocalypse*, de Svetlana Alexievitch, publié en 1996, dix ans après l'explosion de l'un des réacteurs de la centrale – et traduit en français en 1998⁷⁷⁷.

⁷⁷⁷ Svetlana Alexievitch, *La supplication. Tchernobyl, chronique du monde après l'apocalypse* (1996), traduit du russe par G. Ackerman et P. Lorrain, Paris, J'ai Lu, 1998.

L'accident nucléaire de Tchernobyl, évènement majeur de la fin du XX^e siècle, alimente largement l'imaginaire de la catastrophe et de la fin du monde qui y émerge⁷⁷⁸. Le projet d'écriture de Svetlana Alexievitch, journaliste et essayiste biélorusse originaire de la région et ayant elle-même vécu le drame, est de faire l'Histoire de cette catastrophe à travers les récits des personnes qui en ont été directement victimes, affectées par le deuil et par toutes les autres conséquences écologiques et humaines qui ont touché les survivants. Cette double identité, à mi-chemin entre la victime et l'enquêtrice, détermine toute l'écriture : Svetlana Alexievitch écrit ainsi en prologue :

Si, dans mes livres précédents, je scrutais les souffrances d'autrui, maintenant je suis moi-même un témoin, comme chacun d'entre nous. Ma vie fait partie de l'évènement. C'est ici que je vis, sur la terre de Tchernobyl. Dans cette petite Biélorussie dont le monde n'avait presque pas entendu parler avant. Dans un pays dont on nous dit maintenant que ce n'est plus une terre, mais un laboratoire. Les Biélorusses sont le peuple de Tchernobyl. Tchernobyl est devenu notre maison, notre destin national. Comment aurais-je pu ne pas écrire ce livre ? [...] Il s'est produit un évènement pour lequel nous n'avons ni système de représentation, ni analogie, ni expérience. Un évènement auquel ne sont adaptés ni nos yeux, ni nos oreilles, ni même notre vocabulaire⁷⁷⁹.

C'est en étant devenue elle-même témoin et victime d'un évènement entièrement inédit, pour lequel il n'existe encore « aucun système de représentation », qu'elle dit avoir procédé par rencontres, entretiens et collectes de paroles pour écrire le récit polyphonique de la catastrophe par celles et ceux l'ayant subie.

Trois années durant, j'ai voyagé et questionné : des travailleurs de la centrale, des anciens fonctionnaires du parti, des médecins, des soldats, des émigrants, des personnes qui se sont installées dans la zone interdite... Des hommes et des femmes de professions, destins, tempéraments différents. Des croyants et des athées. Des paysans et des intellectuels. Tchernobyl est le contenu principal de leur monde. Il empoisonne tout autour d'eux. Pas seulement la terre et l'eau. Tout leur temps. Un évènement raconté par une seule personne est son destin. Raconté par plusieurs, il devient l'Histoire. Voilà le plus difficile : concilier les deux vérités, la personnelle et la générale. Et l'homme d'aujourd'hui se trouve à la fracture de deux époques... Deux catastrophes ont coïncidé : l'une sociale – sous nos yeux, l'immense continent socialiste a fait naufrage ; l'autre cosmique – Tchernobyl. Deux explosions totales. Mais la première est plus proche, plus compréhensible. Alors que Tchernobyl nous a transposés d'une époque dans une autre. Nous nous trouvons face à une réalité nouvelle. Notre histoire est faite de souffrance. La souffrance est notre abri. Notre culte. Elle nous hypnotise.⁷⁸⁰

⁷⁷⁸ Voir, parmi la littérature de l'époque, *Le Temps des catastrophes*, de François-Xavier Albouy, Paris, Descartes, 2002 ; *Tchernobyl : après l'apocalypse*, de Philippe Coumariansos, Paris, Hachette, 2000 ; Nigel Hawkes, Geoffrey Lean, David Leigh (dir.), *Tchernobyl : récit de la première catastrophe nucléaire majeure de l'Histoire*, Paris, Presses de la Cité, coll. « Documents », 1989.

⁷⁷⁹ S. Alexievitch, *op.cit.*, p. 13.

⁷⁸⁰ *Ibid*, « Interview de l'auteur par elle-même sur l'histoire manquée », p. 31-32.

La subjectivité narratrice construite par Alexievitch repose sur une fusion entre le témoin, qui raconte, et la victime, qui vit et expérimente. La légitimité du projet d'écriture se fonde entièrement sur la revendication de cette double identité. On pourra aussi souligner un renversement dans la vision de la souffrance, qu'une forme d'instinct de survie vient teinter de positivité : elle est un « culte », un « abri ». Ses effets « hypnotiques » sont valorisés comme une nouvelle formule thérapeutique adressée à l'écriture : conjurer les effets du traumatisme en prolongeant la sidération qu'il crée. Dans ce terme, se cache l'enjeu du regard : la catastrophe sidère, terrorise, fascine, éblouit. Mais la double subjectivité témoin-victime organise cette expérience de la catastrophe. La « victime » cristallise la sidération, la tétanie, la suspension de la raison, et le « témoin » prend le relais de la narration, rendant par le récit la catastrophe intelligible, compréhensible, représentable.

Sans s'attarder davantage sur le projet de Svetlana Alexievitch en lui-même, il est intéressant d'analyser ce qu'il a suscité chez les metteurs en scène de l'Europe occidentale, et en particulier en France. En France, il ne se trouve ni victime directe, ni témoin de l'accident ; et même si l'on décèle des conséquences sanitaires dans certaines régions de l'est de la France, le drame n'a pas été vécu de la même manière dans la peau et la chair des habitants de l'Europe de l'Ouest par rapport à leurs voisins orientaux. Mais ils en sont moralement très marqués. La France est le pays qui produit le plus d'adaptations théâtrales du livre d'Alexievitch. Elles ne suivront pas la voie choisie par exemple par le Suisse Denis Maillefer, qui monte *La Supplication* en 2001 dans l'entrepôt des Ateliers Mécaniques du Vevey, en coproduction avec le Théâtre en Flammes de Lausanne. Comme on le lit dans une critique parue dans *Le Temps*⁷⁸¹, le spectacle de Maillefer est avant tout un dispositif visuel, où, dans un décor imaginé par Massimo Furlan, neuf petites maisons de verre sont disposées sous le puits de lumière de la verrière de l'atelier, qui forme avec l'éclairage froid de Thomas Hempler un « nuage translucide », dans lequel flottent des « poussières de mémoire ». Les comédiens empruntent une mécanique gestuelle qui met explicitement à distance toute émotion débordante. La mise en scène semble plutôt s'attacher à déployer un imaginaire visuel autour de la catastrophe, plutôt que de compter ses morts en se centrant sur la mise en voix des témoignages.

⁷⁸¹ Spectacle créé en 2001 à la Manufacture de Lausanne, source : <https://www.letemps.ch/culture/supplication-une-incantation-vibrante>, consulté en ligne le 08/05/2020.

En France, l'approche dominante insiste au contraire sur cette dimension, et sur la question du devenir scénique des voix-témoins dont l'écriture d'Alexievitch donne une orchestration. Le théâtre semble devenir un moyen de vivre par procuration la catastrophe et ses effets collatéraux. Par un jeu de transferts, le témoignage *rapproche* les artistes français des victimes biélorusses. Le théâtre veut se faire le lieu d'un partage ; mais il ne fait que mettre en jeu la distance qui le sépare de la « réalité » des vies touchées par la catastrophe. Même s'ils sont légèrement plus tardifs que la période que nous étudions, les propos suivants de Stéphanie Loïk, adaptant *La Supplication* en 2011, nous ont paru très révélateurs. Ils saisissent ce désir non pas tant de produire une compréhension ou une analyse documentée des causes de l'accident, mais d'expérimenter directement le traumatisme qu'il a pu créer, de le ressentir dans son corps au théâtre, à défaut de l'avoir ressenti dans la vie :

Irradiée à Minsk lors de la catastrophe en 1986, Svetlana Alexievitch témoigne également elle-même, en tant que victime. Ici en France nous avons des centrales nucléaires, soi-disant sûres, et nous n'avons pas, nous dit-on, été contaminés par le nuage de Tchernobyl. Raconter d'ailleurs ce cataclysme me permet donc, nous permet, à mes acteurs et à moi-même, ainsi qu'au public, de comprendre, réfléchir, ressentir ce qu'ont vécu et ce que vivent des êtres humains, des animaux, la nature dans une telle situation. De nous interroger sur notre responsabilité d'artistes et de citoyens face aux futures générations, face à notre Monde, face à notre idée d'éternité. [...] Comme Svetlana Alexievitch, et après elle, j'adapte des récits, des témoignages, des documents : je me les approprie en respectant l'agencement de l'auteur, j'élabore une écriture scénique, avec des chants, des respirations, qui permettent aux acteurs et aux spectateurs de supporter ces histoires racontées⁷⁸².

Ces enjeux sont ceux des metteurs en scène dès la sortie du livre en France. De façon comparable aux mouvements suscités par *La Misère du Monde*, les initiatives artistiques qui naissent de *La Supplication* sont nombreuses. Elles dépassent la création d'un seul spectacle, et coexistent de près avec certains réseaux militants, sans pour autant s'en revendiquer. Certaines s'étendent sur plusieurs années. En 2003, le Melkior Théâtre, dirigé par Marc-Henri Boisse, lance au TNT de Bordeaux un évènement qui rassemble cinq propositions d'adaptations par différents metteurs en scène et compagnies. Valérie Dablemont y présente son seul-en-scène *Une autre voix solitaire*, créé en 2001 – elle créera une deuxième version avec trois comédiennes intitulée *Supplications* en 2003. Dans ce dernier spectacle, elle dit vouloir « être le passeur de voix de ceux qui n'en ont plus pour dire, servir de caisse de résonance aux

⁷⁸² Stéphanie Loïk, « Regarder d'ailleurs pour parler d'ici : faire parvenir une parole cachée », in *Les Théâtres Documentaires*, dir. B. Picon-Vallin et E. Magris, *op.cit.*, p. 317-318. Stéphanie Loïk monte par ailleurs en 1992 une adaptation du roman « *Naître coupable, naître victime* » de l'auteur autrichien Pieter Sichrovsky, qui compile des interviews d'enfants de victimes juives et d'enfants de criminels de guerre nazis.

témoignages de ceux qui ont vécu la plus grande catastrophe industrielle mondiale ». ⁷⁸³ De son seul-en-scène *Une autre voix solitaire*, Jean-Pierre Thibaudat écrit :

Porteuse de cette voix qu'elle ne porte pas mais nous confie du bout des lèvres, elle fait sienne ces mots qui hallucinent son regard. Et, au salut, ses yeux nous semblent revenir de là-bas. Du côté de ces victimes, de ces liquidateurs héroïques dont, dit-elle, en parlant plus tard avec des spectateurs, on « dénie jusqu'à leur mort » (le chiffre officiel des morts de Tchernobyl est ridicule) : « Ils ont sauvé le monde entier mais n'ont pas eu droit à la moindre minute de silence, contrairement aux pompiers de New York. » ⁷⁸⁴

Le témoignage, on le voit, permet ici à la comédienne de réhabiliter des individus anonymes qu'on découvre dans *La Supplication* et que le livre identifie en tant que victimes, palliant le manque institutionnel de reconnaissance des autorités politiques. Suite au projet littéraire de Svetlana Alexievitch, la scène se fait espace de réparation post-mortem, produit la minute de silence et de recueillement collectif qui ne leur a pas été accordée. Le procédé trouble le réel de la représentation d'une façon si puissante que Jean-Pierre Thibaudat en hallucine au moment des saluts : la comédienne « *semble revenir de là-bas [...], du côté de ces victimes* ».

Encore plus proche de la publication originale, c'est le metteur en scène Bruno Boussagol qui se fait le principal passeur de l'œuvre d'Alexievitch dans le théâtre français. Fondateur de la compagnie Brut de Béton en 1989, qui se définissait comme « créatrice de lien social » ⁷⁸⁵, Boussagol entreprend un très long compagnonnage avec ces textes dès leur traduction en français. Il monte en 1999 *La Prière de Tchernobyl*, première version théâtrale de *La Supplication*, au Lavoir Moderne Parisien. Le spectacle sera joué en russe et biélorusse à Gomel (à 150 km du site de Tchernobyl) en 2001, et au Théâtre de Minsk en 2002 ⁷⁸⁶. En 2003, en association avec le réseau Sortir du Nucléaire, Bruno Boussagol lance à Bordeaux le projet transversal *La diagonale de Tchernobyl*, invitant des artistes de différentes disciplines à

⁷⁸³ Spectacles créés respectivement en 2001 à la Comédie de Béthune et en 2003 au Nest-CDN de Thionville. Voir : http://www.cnt.asso.fr/spectacle.cfm/39547/supplications_temps_fort_les_pays_de_l_est.html (consulté le 09/05/2020) et la critique de Jean-Pierre Thibaudat « Les voix brisées de Tchernobyl », parue le 05/06/2004 dans *Libération*, consultée le 09/05/2020, url : https://next.liberation.fr/culture/2004/05/06/les-voix-brisees-de-tchernobyl_478387.

⁷⁸⁴ Jean-Pierre Thibaudat, *ibid.*

⁷⁸⁵ « *Brut de Béton productions est une structure de réflexion, de proposition et de réalisation d'actes artistiques n'ignorant pas le malaise dans la civilisation. Elle produit des spectacles et des événements, des textes et des rencontres. Elle édite. Elle soutient. Elle contribue au lien social. L'acte artistique est considéré sur le plan du droit et de la liberté d'expression, y compris des exclus, y compris des reclus* ». Présentation sur le site de la compagnie, disponible en ligne et consultée le 05/03/2020, url <http://www.brut-de-beton.net/compagnie.php>

⁷⁸⁶ Consulté en ligne le 05/03/2020, url : <http://www.brut-de-beton.net/spectacles0809Elena.php>

construire des propositions d'adaptation du livre de Svetlana Alexievitch, et présentant ainsi cette initiative :

La Diagonale de Tchernobyl est un acte artistique d'envergure, réalisé par une trentaine d'artistes (comédiens, musiciens, plasticiens, danseurs, vidéastes...).

La Diagonale de Tchernobyl est un projet éthique en hommage au million de citoyens de l'ex-Union Soviétique qui se sont sacrifiés pour éteindre l'incendie de la centrale de Tchernobyl à partir du 26 avril 1986.

La Diagonale de Tchernobyl est un geste d'espoir européen pour vivre dans la vérité.

La Diagonale de Tchernobyl est une expérience humaines trans-générationnelle et trans-culturelle.⁷⁸⁷

Le projet est itinérant. Plusieurs bus constituent une « caravane » qui sillonne l'Europe, de Cherbourg à Minsk. L'un des bus abrite « le musée de la catastrophe », comme on le lit dans les archives de la compagnie :

L'un des autobus accueille le musée de la catastrophe. Ce musée rassemble des objets, des photos, des témoignages sonores et audiovisuels, des croquis, des documents scientifiques. Les témoins, les scientifiques, les militants, les victimes et d'une manière générale, les citoyens que *La Diagonale de Tchernobyl* rencontrera seront invités à prêter ou à donner ces témoignages réels ou fictionnels de la catastrophe de Tchernobyl. L'association Les enfants de Tchernobyl collabore de très près à ce chantier, appuyé par le Musée de Tchernobyl à Kiev.⁷⁸⁸

Ce qui peut nous donner ici une indication sur la grille de lecture qui oriente ce type d'initiatives, est la teneur même du livre original. *La Supplication*, comme son nom l'indique, et comme nous l'avons lu dans les extraits du prologue, est entièrement basée sur du témoignage ; mais ce témoignage n'est pas neutre, et fait appel à la catégorie émotionnelle de la plainte et de la lamentation. Le récit choral de la catastrophe s'apparente à un requiem pour les morts, fait de l'écriture le lieu où rendre un ultime hommage aux victimes et aux survivants – eux-mêmes victimes, l'accident ayant impacté leur existence entière. Alexievitch tente d'équilibrer le choc immense qu'a représenté l'accident dans sa vie avec la volonté d'en conserver une mémoire collective par le biais du témoignage. Les artistes occidentaux qui s'emparent de son œuvre l'adaptent en s'inscrivant dans la même voie, reprenant cette tonalité affectée qui s'associe au témoignage. Ce registre émotionnel déploratif et lamentatif devient celui du politique. En jouant directement le spectacle face aux tombes des victimes, comme le

⁷⁸⁷ Consulté en ligne le 06/03/2020, url : http://diagonaletchernobyl.free.fr/note_intention.htm

⁷⁸⁸ *Ibid.* En 2006, la caravane fait escale à Tchernobyl, pour jouer le spectacle « face aux morts ».

proposent les représentations de *La Supplication* ayant eu lieu sur les terres de Tchernobyl ou comme le rapportent sur un plan plus abstrait l'association des saluts à une minute de silence, les scènes commencent à raconter l'Histoire par le biais de la Mémoire.

1.2 Témoin/Victime, double figure d'une même ère ?

Cette mutation peut être reliée à la chronologie que nous avons établie dans nos premiers chapitres. Les rapports émotionnels qui organisent la société occidentale se transforment suite à la prise de conscience collective de la réalité historique de la Shoah. Le mouvement de réhabilitation de l'expérience singulière des individus dans les camps de concentration, tel qu'il s'amorce avec le procès Eichmann, est indissociable de la prise de parole de plus en plus entendue des survivants⁷⁸⁹. En 1998, Annette Wieworka publie *L'ère du témoin*, essais dans lequel elle analyse cette mutation qui touche à l'ensemble des régimes d'écriture de l'Histoire. Son travail montre comment la figure du témoin a acquis de plus en plus de poids dans la seconde moitié du XXe siècle jusqu'à devenir une figure d'autorité dans la production de récits historiques, concurrente du mode de recherche et de savoir de l'historien⁷⁹⁰. L'une des différences majeures entre le témoin et l'historien est l'impact *émotionnel* contenu dans le témoignage, souligne-t-elle en prenant le témoignage des survivants de la Shoah comme matrice originelle de ce schéma : « *Un tel témoignage s'adresse au cœur. Il suscite la pitié, la compassion, l'indignation, la révolte parfois* »⁷⁹¹. Revenant sur ce constat quelques années plus tard, Annette Wieworka pointe les conséquences politiques de cette importance accordée aux aspects émotionnels dans les nouvelles formes de récit historique.

S. N : Je reviens à ce que vous avez appelé l'ère du témoin. En plaçant l'expérience individuelle au cœur du récit historique, un récit qui suscite l'effroi, l'émotion, l'identification, ne prend-on pas le risque d'un effacement du politique ? C'est ce que déplorait Leo Hurwitz, l'homme qui filma le procès Eichmann, au moment du procès.

A. W : Le réalisateur Leo Hurwitz était communiste et obsédé par ce qu'il appelait le fascisme. Il fut bouleversé par les témoins qu'il filma jour après jour. Pourtant, il regretta que le procès n'ait produit

⁷⁸⁹ Voir notre chapitre 2.

⁷⁹⁰ Anette Wieworka, *L'ère du témoin*, *op.cit.* François Hartog établit une chronologie similaire en analysant la montée en puissance de la notion de « mémoire », souvent utilisée contre les disciplines de « l'Histoire », et les politiques commémoratives qui s'en sont suivies dans le monde politique.

⁷⁹¹ Voir notamment le chapitre 3 de *L'Ere du témoin*.

aucun récit explicatif et n'ait même pas cherché à en produire. Dans ce sens, l'évolution qui s'est dessinée avec le procès Eichmann anticipe ce qui se passe dans d'autres domaines. A l'ère du témoin, qui s'épanouit dans les années 1980, l'expression individuelle est sollicitée partout et triomphe. Les événements du passé, comme ceux qui se déroulent sous nos yeux, ne sont plus analysés en termes politiques ni ne donnent plus naissance à un grand récit collectif, mais à une succession ou à une juxtaposition de récits individuels. Nous sentons. Nous nous identifions. Nous sommes remplis d'empathie. Mais pensons-nous encore vraiment ? Avons-nous encore l'ambition de comprendre, qui est au cœur de notre métier ?⁷⁹²

Annette Wieworka établit ici une comparaison fondamentale : les événements « *du passé, comme ceux qui se déroulent sous nos yeux* » subissent le même destin. Si on rapporte ces propos aux grandes théories esthétiques du théâtre du XX^e siècle, on peut souligner que « *l'ambition de comprendre* », attribuée ici à l'historien, était bien celle d'une tradition esthétique et politique qui, de Brecht à Weiss, envisageait de donner au spectateur aussi bien qu'au comédien les moyens intellectuels de comprendre la situation politico-historique dans laquelle il se trouvait, sans pour autant renoncer à la partager par l'expérience sensible ou par l'activation de certaines zones de l'empathie ou de l'émotion. Cette ambition visait à donner les moyens au spectateur de transformer le régime politique dans lequel il évoluait, et de participer à la lutte révolutionnaire, une fois sorti du théâtre. Elle s'associe chez Brecht à l'exigence d'un théâtre « critique », à quoi Weiss ajoute l'exigence de « clarification » d'une situation présente⁷⁹³.

Ce que décrit Annette Wieworka est de l'ordre d'un basculement, d'une inversion de la hiérarchie des valeurs, qu'on peut appliquer aussi bien à l'évolution de la discipline historique

⁷⁹² Annette Wieworka, *L'Heure d'exactitude. Histoire, mémoire, témoignage*, entretiens avec Séverine Nikel, Paris, Albin Michel, 2005, p. 151. Le recul critique de l'historienne semble similaire à celui de certains professionnels du droit ou de la santé mentale, eux aussi prudents avec le fait d'accorder au témoignage des victimes une valeur absolue de vérité.

⁷⁹³ Brecht : « *Quelle est, face à la nature et face à la société, l'attitude productive que nous, les enfants d'une ère scientifique, entendons adopter dans notre théâtre pour notre plaisir ? Cette attitude est une attitude critique. S'agissant d'un fleuve, elle consiste à régulariser le fleuve ; s'agissant d'un arbre fruitier, à greffer l'arbre fruitier ; s'agissant de la locomotion, à construire des véhicules terrestres et aériens ; s'agissant de la société, à chambarder la société. Nos reproductions de la vie en commun des hommes, nous les faisons pour les dompteurs de fleuve, arboriculteurs, constructeurs de véhicules et chambardeurs de sociétés, que nous invitons dans nos théâtres et à qui nous demandons de ne pas oublier, chez nous, leurs joyeux intérêts afin que nous livrions le monde à leurs cerveaux et à leurs cœurs pour qu'ils le transforment à leur guise.* » Brecht, *Petit Organon pour le Théâtre* (1956), paragraphe 21-22. Peter Weiss : « *Le théâtre documentaire s'oppose à ces cercles dont la politique consiste à rendre aveugle son observateur et nébuleux son objet d'études, il s'élève contre cette tendance des moyens de communication de masse à maintenir la population dans un désert d'abrutissement et de crétinisation. [...] De même que le rassemblement spontané en plein air avec des pancartes, des calicots et des slogans, le théâtre documentaire représente une réaction contre la situation présente qu'il exige de clarifier* ». P. Weiss, *Notes sur le théâtre documentaire* (1967), *op.cit.*, note n°4.

qu'à l'évolution des intentions politiques des metteurs en scène, à l'extrême fin du XX^e siècle. Comprendre devient secondaire ; compatir devient prioritaire. Significativement, Annette Wievorka associe cette inversion à des changements dans la forme de l'écriture. Il ne s'agit plus d'écrire des « *analyses politiques* », ni un « *grand récit collectif* » mais de « *juxtaposer les récits individuels* » – précisément comme dans *La Supplication* et ses adaptations. Quelques lignes plus bas, Annette Wievorka établit une distinction entre le témoin et la victime. C'est sur le plan de la prise de parole, du récit, de l'articulation d'un discours que l'historienne situe la ligne de fracture, attribuant au « témoin » la capacité à s'exprimer, raconter en son nom propre, par opposition à la victime qui, même constituée en tant que telle par une revendication individuelle ou collective, ne serait pas douée de parole :

La fortune de ce titre, *L'Ère du témoin*, est source de confusion. Je l'avais calquée sur *L'Ere du soupçon* de Nathalie Sarraute, or les deux « ères » sont antagoniques. Nathalie Sarraute remettait en question le personnage et son récit : le témoignage n'est que récit et personnage. Certains ont récusé cette notion. Il est vrai que *L'Empire du traumatisme* – c'est le nom que Didier Fassin et Richard Rechtman choisissent de donner à leur enquête sur la condition de victime – s'installe dans ce temps des témoins. Mais les deux notions de témoin et victime ne sont pas interchangeables. Les victimes qui s'organisent, par exemple aux Etats-Unis dans les *class action* ne prennent pas nécessairement la parole. Telle que je la définis, l'ère du témoin est celle où le récit historique se fait à la première personne. Elle est intimement liée à la démocratie, qui postule que toutes les paroles se valent – celle de l'historien, celle de l'expert et celle du témoin – et à l'individualisme qui est la marque de nos sociétés⁷⁹⁴.

Plusieurs nuances pourraient être apportées à ces propos. Sur le plan de l'histoire juridique, les réformes institutionnelles entamées à partir de la présidence Mitterrand et du ministère Badinter, pourraient nuancer la distinction entre témoin et victime, tant la parole du témoin et celle de la victime en viennent à occuper des places quasi-équivalentes dans le fonctionnement institutionnel⁷⁹⁵. Sur le plan littéraire, le fait que « *le témoignage n'est que récit et personnage* » n'est pas une vérité. Cependant, ces propos sont très intéressants en tant que tels. Du point de vue d'Annette Wievorka, le témoin s'apparente à la nouvelle subjectivité appelée à s'exprimer « en son nom propre », figure garante de l'idéal démocratique selon lequel « toutes les paroles se valent ». Il produirait une incarnation psychologique claire et assignable,

⁷⁹⁴ Annette Wievorka, *L'Heure d'exactitude*, op. cit., p. 152. Ces propos font remonter à la longue tradition d'interprétation qui, des textes archaïques jusqu'aux œuvres de la « littérature des camps », fait de la victime l'être coupé de parole par excellence. Voir nos chapitres I et II sur ce point.

⁷⁹⁵ Pour retracer avec plus de précisions les grandes étapes de ce mouvement de reconnaissance des victimes sur le terrain judiciaire français, je renvoie, parmi d'autres références plus techniques en bibliographie, à l'écoute de récentes séries documentaires proposées par France Culture sur ce sujet : <https://www.franceculture.fr/dossiers/memoires-vives-victime-ce-que-recele-et-revele-le-terme-en-2016> (2016), <https://www.franceculture.fr/emissions/series/les-victimes-premiere-semaine-la-montee-en-puissance-des-victimes-directes-de-crimes> (2018) (consulté en ligne le 08/05/2020).

et son mode de narration serait tout aussi clair. En bref, il conserverait les structures connues du personnage et du récit. Par contraste, si on suit cette logique, la victime resterait l'animal sacrifié qui ne produit pas de parole, pas de *logos*, et qui, dès lors, ne peut se constituer qu'en tant que *corps*, ou *corporation* (en écho, effectivement, au modèle nord-américain des *class action* ou des actions collectives, premières associations militantes formées par des victimes, qui remontent à la fin des années 1960). Incapable de parler, de témoigner, la victime est *parlée par d'autres* : on la fait parler, on force sa parole, ou bien on l'annihile, on la fait disparaître. Annette Wievorka élabore ici un point théorique intéressant : le témoin organise et légitime sa présence par la parole, la victime par le corps. Son corps blessé est sa seule preuve et sa seule légitimité à être présente.

La suite de l'entretien montre cependant que la période des années 1980 et 1990 produit une confusion profonde entre ces deux figures, où viennent s'intercaler les figures du survivant, du martyr, du Christ souffrant :

S.N : Avec « La Nuit » d'Elie Wiesel, est apparue une figure du survivant à la fois mort et vivant, martyr et miraculé. Je trouve cela très éclairant sur la perception que nos sociétés ont aujourd'hui du survivant. Une victime en quelque sorte sanctifiée par la souffrance, dans une perspective chrétienne. Une personne clivée : en partie ici, en partie là-bas, auprès des morts.

A.W : La sanctification par la souffrance n'est pas présente dans le tout premier témoignage d'Elie Wiesel, écrit et publié en yiddish en 1954 : écrire est alors un acte de vengeance, de lutte contre l'oubli et contre la renaissance d'une Allemagne qui n'aurait pas été dénazifiée. [...] Plus tard, émerge une nouvelle figure, celle de Lazare ; c'est aussi celle du Wiesel de La Nuit, devenu figure christique, rédimé par la souffrance. Peut-être faut-il en conclure à une christianisation générale et inconsciente du martyr juif, ce qui pourrait expliquer qu'il se soit si parfaitement fondu dans la culture commune des sociétés américaines et européennes. Sanctifié par sa souffrance, le survivant peut servir de modèle à la jeunesse. Il a la charge d'édifier la jeunesse.⁷⁹⁶

Le crédit grandissant accordé à la parole du témoin viendrait du fait que l'expérience de malheur dont il témoigne est immédiatement créditée comme *vraie* car touchant à une souffrance. On s'approche ici du dispositif de vérité qui se rattache à la victime, d'autant plus qu'Annette Wievorka souligne aussi la dimension christique qui fait retour dans le paysage culturel de la même période, employant par exemple le terme de « sanctification » par la souffrance. Les figures du « témoin » et de la « victime » sont si proches qu'elles sont peut-être deux déclinaisons d'un même ethos. Cependant, témoin et victime se comprennent dans un jeu

⁷⁹⁶ *Ibid*, p. 155-156.

de miroir, aux dimensions croisées. Alors que le témoin laïcise la parole et que la parole l'universalise, la victime se maintient dans l'espace du sacré.

Un important colloque consacré au « geste de témoigner » sur la scène contemporaine a eu lieu en 2011, rassemblant des contributions critiques, philosophiques, et des entretiens avec des artistes⁷⁹⁷. L'ouvrage se place sous le signe de la réflexion de Giorgio Agamben, déjà citée ici, pour concevoir le témoignage comme un *dispositif*. Les concepteurs du colloque prennent comme point de départ ce dédoublement propre au témoignage, apte à faire jaillir des dispositifs scéniques :

Des analyses de Giorgio Agamben, nous retiendrons que lorsqu'un homme témoigne de ce qu'il a lui-même vécu, c'est toujours, dans une sorte de dédoublement, à un autre que lui-même – ou à un autre en lui-même – qu'il s'efforce de donner la parole : celui qui, précisément, a connu à ce point la souffrance – Agamben parle alors de la Shoah – qu'il ne saurait la dire et qu'il en reste muet.⁷⁹⁸

En d'autres termes, le témoin parlerait *à la place de* la victime, ou plus exactement, il parlerait à la place des autres victimes (les morts, qui n'ont plus la possibilité de témoigner en prenant la parole) *ou*, aussi bien, à la place de la victime en lui. Dualité intérieure, ou articulée à un extérieur, à l'autre. Dans tous les cas, témoins et victimes sont deux entités solidaires, organiquement liées. Cette dualité complexifie la figure victimaire en lui ajoutant une qualité supplémentaire, mais nous permet aussi de comprendre toute la puissance dont elle se dote à cette période en vertu de cette proximité ontologique avec la qualité de témoin.

1.3 La transgression d'en rire

L'articulation témoin-victime et sa dualité sont d'autant plus à prendre en compte pour nous qu'elles se constituent comme un pivot des dramaturgies récentes, dans la période à laquelle nous nous intéressons. Dans sa contribution aux Actes du colloque cité, Jean-Pierre Sarrazac observe la montée en puissance du témoignage sur les scènes du XXe siècle, en la reliant à une tendance globale des écritures contemporaines : la mise en crise du personnage. Mais si l'on s'intéresse plutôt à la capacité du théâtre à tordre la double figure du témoin et de

⁷⁹⁷ « Le geste de témoigner, un dispositif pour le théâtre ? », dir. Jean-Pierre Sarrazac, Catherine Naugrette, Georges Banu, *Etudes Théâtrales*, n°51/52, Actes du colloque de Louvain-la-Neuve (2011), Paris, L'Harmattan, 2015.

⁷⁹⁸ Présentation de l'ouvrage/4^e de couverture.

la victime, qui monopolise progressivement l'imaginaire commun, on peut citer des pièces aujourd'hui oubliées, qui cherchèrent à leur création à moquer cette néo-icône contemporaine, ou du moins à en faire un matériau de jeu. Marginales et peu reconnues par l'institution, ces créations sont ici à mentionner en ce qu'elles cherchent à détacher le théâtre de « l'ère » historique dans laquelle il baigne, à l'en distancier par le rire. Comme le souligne Mireille Losco-Lena dans le même ouvrage issu du colloque de 2011, le « pitre-témoin » est une figure originale, transgressive, d'abord parce qu'elle introduit un trouble entre l'exigence d'authenticité du témoignage et le détournement du réel produit par le comique⁷⁹⁹.

Si l'article de Mireille Losco-Lena se concentre sur des pièces de théâtre écrites par des artistes eux-mêmes situés dans une position de témoin et/ou de victime, et qui s'en distancient, de George Tabori à Zanina Mirckhevska, on peut ajouter qu'en France aussi, certains auteurs et collectifs ont tourné en dérision l'obsession commémorative en train de se mettre en place. En 1992, L'Emballage-Théâtre, collectif d'acteurs créé en 1981 à Toulouse, présente au CDN de Gennevilliers *Je suis Hiroshima 100 000 degrés de plus que toi*, spectacle mis en scène par Eric Da Silva et écrit collectivement au plateau⁸⁰⁰. Sur scène, « *une cabine de peep-show, un lit de débauche, un arbre calciné relique d'Hiroshima, une cible jaune et bleue symbole de la ville martyre, une réplique du B.52 Enola Gay* ». Les comédiens manipulent les éléments de décor tout au long du spectacle, pour finir par les assembler en un objet ultime : une bombe en forme de chapelle, « *symbole du détournement amoureux et catastrophiste de l'histoire* »⁸⁰¹. L'héroïne de la pièce s'appelle Hiroshima : ressuscitée de l'apocalypse nucléaire que les Etats-Unis avaient tenté d'activer avec elle, revenant sous les traits d'une jeune New-Yorkaise à la recherche de son « amour suicide » mesurant 100 000 degrés de plus que tout le monde, elle revient déclencher une apocalypse généralisée dans un dernier baiser de la mort. Son sacrifice n'aura pas lieu ; en revanche, chaque personnage qui gravite autour d'elle se revendique victime, et le spectacle produit un kaléidoscope victimaire, du soldat américain traumatisé au condamné à mort. Comme l'écrit Philippe Prunet dans *Théâtre/public* :

William Parsons, responsable de l'exécution de la mission militaire sur la cité nippone, perdant la raison, est présenté comme la première victime du déchaînement de violence déclenché à Hiroshima et vient

⁷⁹⁹ Voir Mireille Losco-Lena, « Le pitre-témoin », in *Le geste de témoigner, un dispositif pour le théâtre ?*, op.cit., p. 40-46.

⁸⁰⁰ *Je suis Hiroshima, 100 000 degrés de plus que toi*, Eric Da Silva/L'Emballage Théâtre, création le 17 octobre 1992, Théâtre de Gennevilliers.

⁸⁰¹ *Théâtre/Public* n°124, 1994, « Emballage, mode d'emploi », Philippe Prunet, p. 20.

rejoindre la cohorte de tous les paumés, exclus, laissés-pour-compte du rêve américain de l'après-guerre à nos jours. Dans une autre scène, un comédien incarne quelques figures emblématiques : il se peint le visage en noir, passe sur la chaise électrique du condamné à mort et termine en revêtant les oripeaux du révolutionnaire cubain⁸⁰².

Le personnage du soldat américain exigeant d'être lui-même reconnu comme victime et traumatisé suite aux violences qu'il a exercées au cours des opérations militaires menées au Japon, en Corée ou au Vietnam, est une figure incontournable des sociétés occidentales dans le courant des années 1970-1980, qui contribue à former ce que Didier Fassin avait nommé, dans un article déjà cité ici, la « *communauté de malheurs* », au fondement, selon lui, en partie, de la constitution de la victime comme figure centrale des imaginaires du contemporain⁸⁰³. La revue de personnages-type décrite par la suite est symbolique : le colonisé, le condamné à mort, le révolutionnaire, sont des figures qui, réunies ensemble, activent des zones similaires de l'imaginaire du sujet blessé, atteint par l'ensemble des violences politiques du XX^e siècle. Le même collectif montera l'année suivante *Rapport d'autopsie*⁸⁰⁴, où Eric Da Silva explore, seul en scène, une série de faits divers sanglants lus dans la presse :

Éric Da Silva, habité par le texte qu'il a écrit, le regard fou, monologue l'histoire d'un serial-killer œdipien en interprétant, à travers le délire paranoïaque du tueur, les différents personnages (le flic, l'assassin, mais aussi sa mère et les autres victimes prostituées) avec pour seuls décors et partenaires ceux qu'il dessine à la craie sur les murs du théâtre (des graffs d'art brut, le corps de ses victimes, une combinaison séchant sur un arbre, etc.). *T'occupe pas de Jésus*, dit le personnage à sa mère. *Ce satané de fils de pute ne nous aime pas. C'est lui-même qui nous a foutu dans toute cette noirceur. Abandonnons Dieu, ce pervers qui m'a convaincu de tuer à sa place. T'occupe pas de ce pouilleux, m'man. Ce s'ra bientôt fini pour nous le chagrin et la pitié.* Comme quand, dans *Hiroshima*, l'héroïne se marie avec un militaire américain qui a déclenché la puissance nucléaire, le bourreau et la victime se croisent, échangent leurs rôles : eux seuls peuvent montrer une confiance au cœur du désarroi humain.⁸⁰⁵

La phrase résonne par son ironie : « *T'occupe pas de Jésus. [...] Ce s'ra bientôt fini pour nous le chagrin et la pitié* ». Plutôt que d'un « *échange de rôles* » entre le bourreau et la

⁸⁰² *Ibid*, p. 24.

⁸⁰³ « *Fait remarquable, [les anciens combattants de la guerre du Vietnam] ont pu obtenir que leur traumatisme soit reconnu non seulement lorsqu'ils avaient été victimes de violences, par exemple en ce qui concerne les prisonniers de guerre, mais aussi quand ils en avaient été les témoins, voire les auteurs. Que les trois positions possibles occupées par les soldats sur la scène de la violence (celui qui la subit, celui qui y assiste et celui qui la commet) soient ainsi associées dans le même diagnostic ouvrant droit au minimum à des soins et à une certaine compréhension, au maximum à une indemnisation et des réductions de peine, souligne le retournement de valeurs qui s'est produit : non seulement le traumatisé est reconnu pour l'épreuve qu'il a traversée, mais la clinique permet également d'intégrer les militaires responsables de crimes dans une même communauté de malheur que leurs victimes* » Didier Fassin, *L'Empire du traumatisme*, op.cit., p. 59.

⁸⁰⁴ *Rapport d'autopsie*, Eric Da Silva / L'Emballage Théâtre, création au Théâtre de la Bastille, Paris, 1993.

⁸⁰⁵ *Ibid*, p. 25.

victime, comme le formule l'auteur de cette critique, il semble s'agir d'une *fusion des rôles* : tous et toutes sont « victimes » au même titre, et la « communauté de malheur » formée pour la première fois par les associations d'anciens combattants du Vietnam exigeant réparation au même titre que leurs victimes prend forme concrètement sur la scène du théâtre, aussi bien qu'elle se constitue parallèlement dans l'espace public et médiatique. Oscillant de son double à son envers, du témoin au bourreau, la victime est donc utilisée comme rôle et comme icône adorée par la modernité, sanctifiée sur l'autel du vécu douloureux et traumatique. Certains auteurs s'en jouent, même sans revendiquer aucun parti-pris politique ou militant, et en s'en tenant à faire circuler l'énergie comique contenue dans cette adoration contemporaine de la figure victimaire.

Dans ce registre, on peut aussi citer la courte pièce *Hiroshima commémoration (reality show)*, écrite en 1993 par Jean-Claude Grumberg, auteur et scénariste à succès, dans un recueil comprenant par la suite une « Commémoration des Commémorations »⁸⁰⁶. Prenant là aussi comme objet l'interminable série de commémorations autour d'Hiroshima – que François Hartog fustigeait aussi en ce que ces cérémonies se sont *substituées* à l'exercice de l'Histoire sur cet épisode –, Grumberg reconstitue un plateau de télévision qui met en scène une rencontre entre une « survivante » d'Hiroshima et l'un des « bourreaux », un ancien combattant américain ayant déclenché la bombe depuis son hélicopète. Les noms des personnages annoncent d'emblée la tonalité très ironique de l'écriture :

PERSONNAGES :

Le présentateur

La survivante : Sœur Anne-Marie des Anges du Calvaire

Le vétéran : le major Thomas Feriby

Deux interprètes

L'objectification et la réification de la sacro-sainte victime servent de ressorts comiques à la pièce. La « Sœur » ne parle pas car elle ne comprend pas le français : elle communique à voix basse avec un interprète, et se retrouve privée de parole mais aussi de compréhension puisqu'elle se trouve téléportée sur un plateau français. Le jeu de traduction permet de redoubler son mutisme, privation de parole qui parachève son apparition en tant que victime, dans le sens de « la » victime sacrificielle archaïque, celle qui « acquiesce » d'un seul geste de la tête lors

⁸⁰⁶ Jean-Claude Grumberg, *Hiroshima-commémoration*, in *Maman revient, orphelin* et d'autres textes, Arles, Actes-Sud Papiers, 1994.

des minutes précédant sa mise à mort, réduite à accepter sa condition. Le présentateur la présente – à ses téléspectateurs, si on suit la fiction – comme une jeune enfant japonaise qui jouait innocemment dans son jardin le jour du bombardement d’Hiroshima : paroxysme de la « victime absolue », innocente par essence, d’où son nom burlesque, exagérément catholique et la représentation de son innocence exagérément absolue.

LE PRESENTATEUR : « Sœur Anne-Marie des Anges du Calvaire, merci à vous d’avoir fait l’effort, malgré tout ce que cela remue j’en suis sûr de souvenirs ô combien douloureux, merci dis-je d’avoir bien voulu vous joindre à nous en ce jour commémoratif ... »

On traduit, la Sœur joint les mains et incline la tête.

Sur le mode parodique, l’émission de télévision devient un double distancié de la grand-messe rituelle des commémorations, alors en pleine prolifération. Grumberg moque son aspiration à devenir, le temps d’un *prime-time*, un espace de réparation et de réconciliation, dérivé dégradé des comités de réconciliation et des tribunaux internationaux qui voient le jour dans les mêmes années :

LE PRESENTATEUR : Sœur Anne-Marie des Anges, accepteriez-vous en ce jour commémoratif de tendre votre main au Colonel Major Thomas Feriby ?

Silence, on traduit des deux côtés.

Le Colonel se dresse aussitôt main tendue. On donne du mou au fil de son micro. La Sœur japonaise se lève aussi timidement, et enfin sa main apparaît sortant de sa large manche. Le Colonel s’en saisit avec avidité. La traductrice donne du mou au fil de la Sœur. Sur l’écran en gros plan la poignée de main qui dure et se prolonge. Le présentateur, comme s’il commentait un match de coupe Davis :

Je ne sais pas ce que vous pensez chers téléspectateurs dans cet instant, mais je puis vous dire qu’ici, sur ce plateau, nous sommes tous très très émus !

La poignée de main est finie, chacun a repris sa place.

Le présentateur à la Sœur.

Ma Sœur, quels sont, cinquante ans après, quels sont vos sentiments à l’égard du Major ici présent ?

La Sœur, après traduction, sans regarder le Major, murmure quelque chose.

INTERPRETE (à haute voix mais d’une manière très neutre) : Il n’y a pas de coupables il n’y a que des victimes.

Le présentateur approuve gravement, comme s’il se répétait intérieurement cette formule. La traductrice traduit au Major qui hoche également la tête, approuvant sentencieusement.

Enfin, à la dernière page :

LE PRESENTATEUR, à la Sœur : Ma Sœur, avez-vous compris ce que le Major a dit ? Qu’en pensez-vous ?

La Sœur détournant la tête murmure quelque chose de connu bien que ce soit en japonais.

INTERPRETE (précipitamment) : Il n’y a pas de victimes, il n’y a que des coupables ! (Un temps. Puis impassible, il reprend). Pardon, le contraire.

LE PRESENTATEUR (perdu) : Le contraire ?

INTERPRETE : Il n'y a pas de... il n'y a que des...

LE PRESENTATEUR (approuve gravement puis soudain) : Sœur Anne-Marie des Anges du Calvaire, regrettez-vous d'avoir serré la main du Major Feriby ?

Un temps. La Sœur se tortille sur son siège, puis murmure, tandis que l'interprète traduit simultanément et avec quelques difficultés maintenant.

INTERPRETE : Il n'y a pas de coupables il n'y a que des victimes.

LE PRESENTATEUR (alors hurlant) : Je pense mesdames et messieurs, chers téléspectateurs, que nous venons de vivre en direct une grande minute de télévision ! A demain merci.

Le champignon revient sur l'écran effaçant le visage en gros plan du présentateur.

Répétée tant et plus, la phrase lancinante « *Il n'y a pas de coupables, il n'y a que des victimes* » tourne en dérision cette logique dominante : le présentateur se répète intérieurement cette « *formule* », comme si elle constituait la clé absolue pour réconcilier et réparer une société « post-traumatique ». Mantra imaginaire, formule magique de rédemption, ultime prière aussi figée qu'incantatoire, qui finit par se décomposer entièrement à force d'être répétée en boucle. Il y a là « *quelque chose de connu* » comme l'écrit la didascalie, phrase qui se vide entièrement de son sens dès lors qu'elle est broyée de cette manière par la machine télévisuelle. La formule agit comme un symptôme, son retour fait état d'une obsession autant que d'une doxa qui enserre l'ensemble des politiques mémorielles à l'égard de l'événement traumatique. Le personnage de la victime, dans la pièce de Grumberg qui puise son inspiration directe dans les représentations médiatiques qui l'entourent, *fait écran* autant qu'il fait *culte*, icône⁸⁰⁷. La commémoration et la

⁸⁰⁷ Un bref détour par un contexte extra-européen permet d'éclairer d'autant plus tout le creux, l'ambiguïté politique contenue dans cette formule magique qui fait un sort au couple victime/bourreau. Dans les mêmes années exactement en effet, en Amérique du Sud (en Argentine, au Chili ou au Brésil), la question de la séparation entre victimes et coupables est tout l'enjeu des revendications politiques qui suivent la chute des régimes dictatoriaux : pointer du doigt les *coupables*, et construire une mémoire des *victimes* prises en tant que victimes, énoncer les tortures qu'elles ont subies, est un acte et une lutte politique dans lesquels les auteurs et metteurs en scène de théâtre prennent entièrement part. Pour ne citer qu'un seul exemple parmi beaucoup, le metteur en scène chilien Rodrigo Pérez, qui débute comme beaucoup le théâtre juste après la chute du régime de Pinochet, réalise avec sa trilogie « La Patria » (composée des trois pièces *Madre, Padre, Cuerpo*) un triptyque théâtral qui met précisément en scène des victimes confrontées à des coupables. Dans *Cuerpo*, une partie de la pièce est constituée de déclarations faites par d'anciens prisonniers sur leur expérience en prison et les tortures qu'ils y ont subies, recueillies dans le Rapport Valesh (1990) qui consignait, à partir de témoignages, les souffrances infligées à des milliers de chiliens par le gouvernement Pinochet. Une quinzaine d'années après la fin de la dictature, alors que la société chilienne prend conscience collectivement de l'ampleur des crimes commis sous la dictature, le seul fait de rendre ces textes visibles et audibles publiquement est profondément subversif. Dans *Provincia Señalada* (2003), Rodrigo Pérez interroge l'identité des tortionnaires, à partir de récits (comme *El Infierno* de Luz Arce) ou d'entretiens réels (comme la dernière entrevue faite avec Ingrid Olderock, « *la mujer de los perros* », membre des Services Secrets de la police militaire et connue pour la cruauté avec laquelle elle traitait les victimes torturées). Pas question dans ce contexte d'organiser une confusion entre victimes et bourreaux. Rodrigo Pérez cherche à retourner à l'origine de l'acte de terreur : l'acte contre le corps, la matérialité de la violence qui s'exerce. Chaque corps peut être alternativement corps maltraité et corps qui maltraite – dans une logique à l'opposé d'une tentative de réconciliation qui brouille les responsabilités de la violence politique et étatique. Dans *Cuerpo*, il est question de ces « *corps en transit* », comme Pérez écrit dans le texte du programme, « *qui sont dans un espace anonyme, régi par les lois d'une cohabitation problématique, où cohabitent victimes et bourreaux et changent de rôle selon les situations et les besoins* ». Ainsi, « *les corps se donnent à voir dans leur fragilité et leur vulnérabilité maximale, car il y a rupture entre vie privée et vie publique, impératif éthique de se soigner, respecter la vie, et élan*

mémoire des victimes, dans son traitement officiel et médiatique, est approchée comme un fait de société, intégré au spectacle télévisuel, au divertissement, formatée pour l'écran 4/3 du poste de télévision. Replaçant ce cadre de visibilité dans le cadrage propre à la scène, le théâtre crée du jeu, une distance ironique et comique avec ce premier degré indispensable à la logique publicitaire et commerciale véhiculée par la télévision.

Cette courte pièce fonctionne en elle-même sur le paradoxe et la tension duelle entre la figure de la victime et celle du témoin. A rebours des représentations alors dominantes, l'auteur en fait un ressort comique à part entière – sans chercher à célébrer, ni à décomplexifier cette tension. Au contraire, il y a là un foyer de jeu, d'humour, de contradiction productive de rire : la victime est à la fois un *rôle* « par excellence », une figure réifiée et absolue – sans nom, sans caractère propre, sans ancrage, sans situation, bref, sans subjectivité. Mais la logique de son marchandage, dans le cadre de la consommation télévisuelle, exige en même temps qu'elle soit identifiée, exhibée en tant qu'être humain « en chair et en os », « *vraie personne* », témoin réel, par opposition à un personnage de fiction. Elle devient ainsi pour le texte ou le plateau une identité à performer, envahit les scènes par l'écho très proche des affects qui dominent la période.

transgresseur de la violer, l'exposer, la blesser par et dans le corps même des victimes ». (Rodrigo Pérez, programme de *Cuerpo*, cité par Javier Ibacache, « Marginalités et identités dans la trilogie *La Patria* », *Alternatives Théâtrales*, n°97, 2008, p. 75-76).

2. Rendre justice / Rendre hommage : le théâtre européen en zone de conflits

« J'ai tenté d'exprimer ce qui, de moi, rencontre la douleur des victimes sur la terre »

Olivier Py⁸⁰⁸

« Devant mon téléviseur, je fus pris d'un hurlement. Face aux chiffres, aux morts boueux anonymes. »

Jacques Delcuvelerie⁸⁰⁹

2.1. Dramaturgies de la guerre et politiques du témoignage

Comme l'implique Grumberg dans sa pièce, dont la réception discrète montre bien à quel point il touche là à un point très sensible de son époque, le statut du témoignage en scène peut être abordé d'un point de vue critique, d'autant plus si on situe cette critique dans l'hystérie qui entoure alors le modèle du témoignage. Dispositif qui autorise et organise la parole, il implique nécessairement une relation de pouvoir, dont le devenir scénique reste à analyser. Il faut encore souligner ici que le témoignage s'inscrit par essence dans un dispositif *judiciaire*, et que dans le cadre de l'exercice de la justice, l'acte de témoigner est directement relié à l'acte de *comparaître*. Selon le code civil, « le témoin est une personne physique qu'une des parties fait citer à comparaître devant le juge pour qu'elle certifie sous serment l'existence d'un fait dont elle a une connaissance personnelle ». ⁸¹⁰ Cette définition montre que même en restant sur le plan physique, spatial, le rapport est faussement égalitaire : il s'agit d'un face-à-face mais il est fréquent que le fauteuil du juge soit surélevé par rapport à la barre. Le témoin est debout,

⁸⁰⁸ Entretien avec Sylviane Bernard-Gresh, *Regards sur la création*, n°48, 1999.

⁸⁰⁹ Jacques Delcuvelerie, « De l'usage du témoignage en scène », entretien avec Fabien Dariel, *Le geste de témoigner, un dispositif pour le théâtre, Etudes Théâtrales, op.cit.*

⁸¹⁰ Source : www.dictionnaire-juridique.com, consulté le 08/06/2020, textes de référence : Code civil, Articles 37, 75, 973 et s., 1341 et s. ; Code de procédure civile, Articles 199, 202, 223 et s., 228 et s. ; Code de commerce, Article L110-3.

le juge assis et entouré des magistrats. Appelée à comparaître, la personne physique dont on veut entendre le témoignage a l'obligation légale de se présenter face à la Cour dès lors qu'elle est convoquée par le juge. Le terme de *témoin* dérive en outre du latin *testis*, issu lui-même de *tristis*, qui désigne celui qui se tient en « tiers » dans le cadre d'une procédure judiciaire réclamant un troisième intervenant comme soutien de chacune ou de l'une des parties⁸¹¹.

Une coloration émotionnelle particulière teinte le protocole du témoignage dans les années 1995-2000. On peut l'expliquer par les différentes situations géopolitiques déjà évoquées ici, leur gestion politique déléguée à l'instance humanitaire, et l'hyperprésence de ces conflits et des modes de narrations qui s'y rattachent dans l'espace médiatique. Dans ce contexte, le témoignage s'associe de plus en plus à un état émotif combinant la plainte et la lamentation. Didier Fassin s'appuie sur l'exemple de la situation dans la bande de Gaza pour montrer, dans *L'Empire du traumatisme*, comment le recours au témoignage, une fois arraché au contexte d'une procédure juridique, procède souvent d'une intention particulière et calculée de la part de l'instance qui vient recueillir la parole. Ainsi, il décrit comment certains secouristes ou médecins humanitaires à Gaza ont tendu à soutirer un récit victimaire à de jeunes Palestiniens, pensant que ce témoignage pourrait avoir des effets efficaces sur un auditoire européen, alors amené à les plaindre, à compatir avec leur sort, et à agir sur la situation – même si ce récit ne correspondait pas avec celui que les Palestiniens voulaient faire de leur vie :

Au niveau des individus, les spécialistes de santé mentale tendent à légitimer, sinon à imposer, dans la diversité des lectures possibles des expériences du conflit, une interprétation particulière qui associe trois traits fondamentaux : elle singularise l'histoire de chacun dans un récit unique, au demeurant fragmentaire ; elle en explore la dimension psychique en privilégiant ce qui exprime le mieux la relation avec la violence de la situation ; elle en souligne les ressorts pathétiques, en surexposant les éléments susceptibles de provoquer des réactions empathiques. Tout ce que vit un habitant des territoires palestiniens se trouve rapporté aux traumatismes qu'il subit et aux souffrances qu'il éprouve, les uns et les autres au demeurant indéniables. [...] Les personnes exposées à des formes diverses d'oppression ou de terreur, de domination ou de dépossession, ont pourtant des expériences différenciées, complexes, polysémiques. S'agissant des Palestiniens, ils peuvent se voir eux-mêmes comme des combattants et non comme des victimes, qualification que de nombreux jeunes refusent, d'ailleurs. Ils peuvent penser leur quotidien en termes de résistance plutôt que de résilience, de violence politique plutôt que de souffrance psychique. Leur expérience n'est pas totalement enfermée dans l'espace de la guerre. Leur représentation du passé et leur attente à l'égard du futur ne sont pas définitivement inscrites dans l'horizon du traumatisme. Quand les psychologues et les psychiatres leur font raconter leur souffrance, ils ne les exposent pas seulement à une énième énonciation de leur malheur, dont certains spécialistes dénoncent les effets pathogènes, ils tentent de leur faire croire, parce qu'eux-mêmes en sont convaincus, que cette exhibition publique est la seule forme audible de leur histoire – ou tout au moins la plus efficace – sur la

⁸¹¹ Voir, sur cette étymologie : Yves Gosen et Thomas Gomart, « Témoins et Témoignages », *Hypothèses*, 2000/1 (3), p. 69-79.

scène internationale. Ce décalage entre le langage univoque des uns et la pluralité expressive des autres relève sans doute de cette opération assumée de réduction des causes qui caractérise la démarche humanitaire : pour être entendu, il faut mettre en scène à la fois ce qui est susceptible d'éveiller la compassion et ce pour quoi ces organisations sont légitimes. D'où le corps souffrant, et, de plus en plus, l'âme souffrante.⁸¹²

Il y a dans ces propos plusieurs parallèles à établir avec le théâtre de ces mêmes années. Les écritures documentaires qui s'inventent au carrefour des années 1995-2000 sont prises dans des schémas comparables. Comme nous l'avons déjà évoqué, puiser dans les ressources du « témoignage » pour mettre en scène la souffrance, pour donner à son expérience une épaisseur scénique, est un procédé de création de plus en plus fréquent. Des ouvrages comme *La Misère du Monde* ou *La Supplication* « offrent » des témoignages que les artistes s'autorisent à mettre en scène avec une forme d'évidence, considérant ce dispositif comme le plus apte à donner à l'expérience de la catastrophe ou de la précarité une épaisseur scénique, une authenticité, un impact émotif proche des formes dominantes de la sensibilité.

Il reste cependant ici à questionner la récurrence de ce recours, de la part des metteurs en scène et des dramaturges, aux différentes formes de témoignage. On peut dégager une ontologie commune entre « témoin » à la « victime », et interroger ce que cette proximité permet au théâtre, en posant ses enjeux. Pour reprendre la distinction théorique établie par Annette Wievorka, le témoin représente la capacité de *parler*, en miroir d'une victime *muette* (privée de parole, ou déjà assassinée). La question qui se pose est alors celle de la dimension d'altérité, contenue dans cette parole même. Quelle représentation donner, sur scène, de la parole de l'autre envisagée comme témoignage ? Dans quelle relation de pouvoir s'inscrivent, d'une part, les corps qui portent cette parole au plateau et ceux qui les mettent *en scène* ? Quel horizon critique, quelle perspective politique, accompagnent ces mises en scène de paroles originellement produites dans et pour un autre cadre que celui d'une création théâtrale ?

Il nous semble que c'est précisément dans la période que nous étudions ici que se mettent en place les conditions de la pratique du témoignage sur les scènes contemporaines.⁸¹³

⁸¹² Didier Fassin, *op.cit.*, p. 85-86.

⁸¹³ Ici nous devons mentionner plusieurs études approfondies autour de ces questions, qui ont eu lieu dans des travaux récents et concernent la scène actuelle. Nous renvoyons aux analyses d'Olivier Neveux sur les pratiques du témoignage dans leurs aspects politiques qui ont largement nourri notre réflexion. Voir Olivier Neveux, *Contre le théâtre politique*, Paris, La Fabrique, 2019, p. 145-155. Les réflexions de la chercheuse Kathrin-Julie Zenker sont aussi à mentionner : de sa thèse de doctorat (« *Au bord du jeu : esthétiques du réel dans la création documentaire contemporaine* », dir. Jean-Luc Lioult, soutenue le 14/03/2015, Université Aix-Marseille), à certains articles (« Ni discours, ni expertise : vers une revalorisation de l'acteur documentaire dans le théâtre de Peter Weiss et du collectif Rimini Protokoll », in *Le théâtre néo-documentaire, résurgence ou réinvention ?*, *op.cit.* ; « Transmetteur du réel : une approche du jeu d'acteur dans le théâtre documentaire », *Lignes de fuite*, 2008), il

Significativement, en effet, c'est dans le cadre des conflits internationaux qui secouent l'Europe de l'Est post-URSS que ces questions acquièrent une grande acuité, pour plusieurs artistes d'Europe occidentale. Nombre d'entre eux sont très profondément marqués par la violence des images de guerre diffusées à la télévision. Les récits télévisuels et journalistiques font couler un bain d'images permanent autour des conflits qui ponctuent la région, depuis la fin de la guerre entre l'URSS et l'Afghanistan en 1989 jusqu'à la première guerre du Golfe (1990-1991), puis la guerre en Bosnie-Herzégovine (1992-1995). Il faut ajouter à ces événements la guerre civile au Rwanda (1990-1993, suivie par le génocide des Tutsis par les Hutus en 1994). Face à ces images, une *responsabilité* à l'égard de la représentation de ces conflits et de leurs conséquences meurtrières se développe progressivement et de plus en plus puissamment, comme nous l'avions déjà observé à travers l'exemple d'*Anéantis*, écrit lui aussi en 1995⁸¹⁴. Comme le montre la singularité de l'écriture de Sarah Kane, cette exigence de responsabilité est envisagée et traitée très différemment selon les sensibilités artistiques et il ne se crée pas un modèle dogmatique commun. Mais elle implique bien une prise de position totale, qui invente un nouveau rapport entre geste esthétique et positionnement politique, entre les créations et la constellation d'œuvres dans laquelle elle prend forme. Cette prise de position est manifestement propre à redynamiser aux yeux du public de théâtre l'ancienne figure sartrienne de l'intellectuel engagé. Il faudra ici démêler comment elle se trouve, de fait, façonnée et influencée par un imaginaire dominant qui, pour un faisceau de causalités politiques et diplomatiques dont nous esquissons les grandes lignes, mettent en avant les représentations victimaires. C'est sur ce point que nous nous penchons précisément, en identifiant la période allant de 1995 à 2000 comme un point culminant, où cet enjeu devient le thème principal des grandes productions européennes, la ligne de partage esthétique et politique autour de laquelle se positionne toute une génération d'artistes « engagés », au sens large.

Des voies s'étaient ouvertes dès le début de ces années 1990. En France, l'auteur et metteur en scène Didier-Georges Gabily en avait tracé une en 1993, avec son diptyque *Enfonçures/Cercueils de Zinc*⁸¹⁵. Adapté d'un autre ouvrage de Svetlana Alexievitch *Les Cercueils de Zinc* s'appuie sur des récits de conscrits russes, partis faire la guerre en

s'agit d'une référence importante sur la question du statut du témoignage sur la scène contemporaine documentaire.

⁸¹⁴ Voir notre chapitre V.

⁸¹⁵ Didier-Georges Gabily, *Enfonçures. Cinq rêves de théâtre en temps de guerre*, Arles, Actes-Sud Papiers, 1993. Spectacle créé à la Chartreuse de Villeneuve-les-Avignons le 10 juillet 1993, mise en scène de Didier Georges Gabily / Groupe T'chan'G.

Afghanistan en 1989, et de leurs familles restées en Russie⁸¹⁶. Le spectacle avait été conçu lors du cycle consacré aux Théâtres du Réel, en 1992, au théâtre de la Bastille à Paris, où il était présenté sous le sous-titre « un essai d'effraction ». Un an plus tard, Gabilly le reprend en l'articulant à *Enfonçures*, « oratorio-matériau » d'une trentaine de pages, originellement consacré à une rêverie autour des derniers jours du poète Hölderlin, et transpercé par l'annonce du déclenchement de la guerre du Golfe. Au Festival d'Avignon, la salle du Tinel de la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon accueille les deux représentations à la suite. Un chœur de trente acteurs prend en charge les témoignages des soldats russes, puis la partition orchestrée par l'auteur entre le silence des quarante dernières années mutiques d'Hölderlin et le bruit des bombes explosant sur Bagdad, mêlées aux bandes sonores des reportages de CNN. Le contraste entre les bruits de la guerre et le silence du poète est le point dramaturgique central de la pièce. Il a pour origine la conscience torturée de Gabilly lui-même face aux événements : « *Je ne peux pas écrire sur le silence d'H. dans le bruit qu'ils font. Je ne peux pas écrire du théâtre en temps de guerre. Tu me demandes d'écrire sur le silence d'H... Rien de plus opposé* » écrit Gabilly à François Tanguy, à l'origine de cette suggestion sur le silence d'Hölderlin⁸¹⁷. Pièce expérimentale, comme l'indique le sous-titre même qui fait de la forme lyrique de l'oratorio un *matériau*, appelée à se fondre dans une écriture-alliage, *Enfonçures* organise alors le dialogue entre différentes voix et différents silences : le silence du poète, mais aussi le silence des victimes de la guerre, résonnant en écho avec les témoignages et les voix des soldats de *Cercueils de Zinc*. Et, au cœur de ce réseau d'échos, le filet de voix de l'auteur, qui fait incursion dans son propre texte, comme ici en ouverture du deuxième Temps :

Je ne parlerai pas des mains tendues dans le métro. Je connais ces mains. J'ai vu Pigalle. Cette nuit attendait le début d'une nouvelle guerre. Pigalle : un surprenant désert. (Dans les cafés, quelques enfants d'Ismaël se serrent comme ils peuvent tandis que retentissent les appels des imams sous les foudres des puissants. Une oreille sur la première explosion, ils demeurent. Ahuris. L'œil aveugle. Idiots parmi les idiots. Frères devenus presque ennemis. ENNEMIS. Dis juste ce que tu lis dans leurs yeux, ce que tu vois sur leurs visages : ENNEMIS.)⁸¹⁸

⁸¹⁶ Svetlana Alexievitch, *Les Cercueils de Zinc* (1989), trad Wladimir Berelovitsch et Bernadette du Crest, Paris, Christian Bourgois, 1990. Outre l'adaptation de D-G Gabilly, d'autres adaptations théâtrales auront lieu, moins nombreuses que celles de *La Supplication* : on peut citer celle de Jacques Nichet en 2003 au Théâtre de la Commune d'Aubervilliers. Les adaptations seront plus nombreuses en Biélorussie et en Russie.

⁸¹⁷ Cité par Séverine Leroy dans sa thèse de doctorat *Didier-Georges Gabilly : poétique d'une mémoire en pièces*, Université de Rennes 2, dir. Sophie Lucet, 2015, p.144

⁸¹⁸ Didier-Georges Gabilly, *Enfonçures*, *op. cit.*, p.9

On se situe ici sur le fil de l'implication personnelle, locale, intime, de l'auteur dans les événements du contemporain : en décrivant la place Pigalle le jour de la déclaration de guerre et en insérant cette description dans son texte même, Gabilly noue la marque de sa subjectivité à la possibilité de représentation même de la guerre. A partir de là, aller chercher le réel et son objectivité, traquer la supposée pureté du « document » et du « témoignage », sonne comme une illusion brisée. L'auteur le note lui-même, pensant ce second temps comme « *une structure narrative qui vient s'opposer à la structure narrative du début, qui serait : je vais décrire le réel.* »⁸¹⁹

Enfonçures contient déjà tous les questionnements qui agitent la période. L'attitude à adopter face aux victimes, à leur mutisme, à leur éloignement, à leur détresse, à leur absence, bref, face à toute leur altérité, se mute en une question politique et éthique. Cette question deviendra la question de plusieurs aventures mêlant les artistes et leurs créations à des prises de positions publiques. Les représentations de la guerre et des grands conflits internationaux adressent au témoignage-matériau un questionnement éthique, à l'égard des populations des pays en guerre, des positionnements des pays occidentaux sur ces situations géopolitiques. Vouloir les représenter appelle à prendre radicalement position sur le plan esthétique : Gabilly pressent qu'il faut trouver une traduction théâtrale de cette exigence.

Nous en arrivons alors aux deux exemples pour nous les plus représentatifs, voire paradigmatiques, de ces liens profonds entre différents niveaux de l'engagement et de l'acte théâtral, qui marquent la décennie. Significativement, les deux œuvres voient le jour lors de la même édition du Festival d'Avignon, en 1999. Il s'agit, d'une part, de *Requiem pour Srebrenica* d'Olivier Py, écrit après les événements de juillet 1995 à Srebrenica et faisant suite à l'engagement public d'Olivier Py aux côtés d'un groupe d'autres artistes à l'été 1995 pour dénoncer le massacre ainsi que le silence français. Et, d'autre part, de *Rwanda 94*, création collective du Groupov mise en scène par Marie-France Collard et Jacques Delcuvellerie, qui présente une première étape de création d'1h30 au Gymnase du lycée Aubanel, à Avignon. La création « définitive » du spectacle aura lieu en mars 2000 au Théâtre de la Place à Liège. Cette présence simultanée sur les plateaux avignonnais ne nous conduira pas ici à confronter l'une à l'autre ces deux créations, qui malgré de nombreux échos, sont finalement très peu comparables tant elles proviennent de personnalités artistiques, d'intentions politiques et d'esthétiques différentes. Mais elle révèle à quel point le théâtre, en cette fin de siècle, est envahi par la figure

⁸¹⁹ Didier-George Gabilly, *Enfonçures, notes de travail*, cité par Séverine Leroy, *op.cit.*, p. 153.

victimaire, son omniprésence dans les représentations médiatiques et visuelles de l'époque, et la vaste question éthique et politique de sa représentation sur la scène théâtrale institutionnelle. En cet été 1999, ces deux spectacles font en quelque sorte percer au grand jour la victime, sa dignité, sa présence et son image comme hantise d'une conscience européenne. Très différemment, ces spectacles disent croire au rôle très spécifique que peut jouer le théâtre dans ce traitement représentatif. S'il s'agit de deux approches extrêmement différentes, on peut voir se constituer là un point névralgique qui *achève* en même temps qu'il ne *parachève* les obsessions d'une époque entière. En effet, en s'employant si explicitement et si précisément à rendre hommage aux victimes sur la scène, à questionner aussi leur parole, leur statut, la densité émotionnelle et politique qu'elles contiennent, les registres lyriques, scéniques et dramatiques qu'elles exigent, ces créations libèrent aussi peut-être, au moins partiellement, les générations suivantes, de s'atteler à cette tâche, en faisant la tâche de leur génération⁸²⁰.

2.2 Olivier Py et le « *Requiem pour Srebrenica* » : une *Passion en Avignon*

Outre les événements déjà décrits qui ont lieu à l'automne à la Cartoucherie autour de *La Misère du Monde*, l'année 1995 constitue une année importante. Cet été-là, le théâtre français est traversé par un mouvement qui mobilise un important groupe d'artistes et dessine une nouvelle voie d'engagement politique. Au début du mois de juillet, l'Europe assiste par le biais des écrans de télévision à un massacre d'ampleur dans la ville de Srebrenica, qui réactive le choc ressenti trois ans plus tôt lors du siège de Sarajevo, en ajoutant encore plus d'images de cadavres, de populations déplacées et « martyrisées ». Quelques éléments de contexte et une mise en perspective socio-historique paraissent ici indispensables pour évoquer cette période.

Ouverte en 1992, la guerre de Bosnie est issue des recompositions des espaces balkaniques suite à l'effondrement de l'URSS et de la Yougoslavie. Elle oppose les Serbes à leurs voisins croates, soutenus par l'OTAN et les forces d'Europe de l'Ouest. Suite à différents épisodes déjà sanglants, les conflits prennent un tour encore plus meurtrier au printemps 1995. Après différentes attaques au cours desquelles la République serbe intensifie sa pression sur les

⁸²⁰ Nous reviendrons sur ce point dans notre conclusion générale.

zones contrôlées par l'OTAN, les Serbes assiègent la ville de Srebrenica, jusque-là partie intégrante des zones sécurisées par l'ONU et les Casques Bleus. Face à la pression serbe, le général de l'ONU Bernard Janvier reconnaît publiquement que la ville devient « indéfendable », et commence à organiser l'évacuation de ses troupes. Le 7 juillet 1995, la ville est prise d'assaut par les armées serbes emmenées par Mladic – qui avait déjà dirigé le siège de Sarajevo en 1992. Sous la direction de Mladic, les Serbes procèdent alors au massacre organisé des populations musulmanes de Srebrenica, sous les yeux impuissants des soldats de l'OTAN, qui réclament en vain la reprise des frappes aériennes occidentales pour contrer l'offensive. On recensera près de 8000 victimes parmi la population musulmane de la ville, en quelques semaines⁸²¹. Des travaux en histoire contemporaine ont montré comment le traitement médiatique et journalistique des conflits qui traversent les Balkans après la chute du Mur ont instauré le « filtre victimaire », au détriment de l'analyse politique, pour détourner l'opinion de la question du rôle joué par la France dans la résolution de ces conflits :

Progressivement, à partir de 1992, le journalistique de la révolution roumaine la fit apparaître de moins en moins comme un processus politique et de plus en plus comme un drame humain décontextualisé. Le filtre victimaire s'est poursuivi avec la découverte de la situation désastreuse de la Roumanie post-Ceaușescu. Puis la médiatisation des pénuries et de l'univers inhumain des orphelinats a préparé le terrain à une offensive humanitaire sans précédent au tournant des années 1990 et 1991, dans laquelle la France a joué un rôle de premier plan. En Bosnie-Herzégovine, à partir de l'été 1992 quand le siège de Sarajevo s'installe dans la durée, les images télévisuelles de la guerre centrées sur la vie quotidienne dans la capitale bosniaque assiégée et les négociations qui s'enlisent, alimentent le sentiment d'une guerre sans fin. Par ailleurs, le débat autour de la nature des camps et l'émotion qu'ils suscitent en l'absence d'image contribue à un déplacement du traitement de ce conflit : l'information passe du suivi des combats à la focalisation sur le sort des victimes (assiégés, rescapés, réfugiés).⁸²²

Il s'agit souvent de décisions prises par les acteurs locaux des conflits, destinés à obtenir des interventions armées de la part des forces militaires occidentales. La « victimisation », on le voit, correspond dans ce contexte à une opération médiatico-politique et oriente fortement la réception du conflit en France :

Dans les deux crises, des acteurs locaux ont contribué au plus haut niveau à ce tournant humanitaire du traitement médiatique. En entravant les déplacements des journalistes dans les zones rurales et les camps d'internement où avaient lieu les exactions les plus terribles, les forces serbes, suivies par les autres

⁸²¹ Source : https://www.herodote.net/7_13_juillet_1995-evenement-19950707.php, consulté le 07/06/2020.

⁸²² Une expérience française des Balkans ? Ruptures d'intelligibilité et mobilisations citoyennes face aux crises roumaines et yougoslaves, 1989-1999, thèse de doctorat de Anne Madelain en Histoire et civilisations, dir. M-E Ducreux-Lakhits, Paris, EHESS, 2015, p. 172.

belligérants, ont orienté la vision des journalistes occidentaux. Le gouvernement bosniaque de son côté, en empêchant sa propre population de sortir de Sarajevo, a favorisé le maintien du siège et pratiqué une stratégie de victimisation en vue d'influencer la décision d'une intervention armée occidentale contre la Serbie⁸²³.

Au même moment, en juillet 1995, ont lieu les représentations de *La Servante*, mis en scène par Olivier Py au Festival d'Avignon. Un texte écrit par Bruno Tackels et Olivier Py est lu chaque soir, juste avant le lever de rideau. En voici un extrait :

Entre le camp des victimes et celui des salauds, il faudra trouver un troisième terme, parce que nous ne sommes pas dans le camp des victimes et que nous refusons d'être du côté des salauds. Il y aura désormais une croix sur le décor de *La Servante*. Noire. La croix d'un deuil. Là. Aujourd'hui nous sommes en Avignon et nous apprenons qu'une ville de plus tombe dans la guerre, dans le mensonge meurtrier de l'Europe : Srebrenica – un nom de plus dans le cimetière de nos espérances. *La Servante* ne finira jamais, elle ne s'arrêtera pas aujourd'hui, ni demain. Elle ne s'arrêtera jamais de dire, avec cette croix, notre amitié et notre colère. *La Servante*, toute *La Servante* voudrait partager avec vous ce deuil commun, cette lutte contre l'indignité – qui ne s'arrêtera jamais.⁸²⁴

Comment en est-on arrivés à la nécessité de ce texte, traversé par la dualité « victimes/salauds », et par le constat fondateur selon lequel « nous ne sommes pas dans le camp des victimes » ? Quel tournant profond vient-il accomplir dans la conscience éthique qu'on associe à un artiste de théâtre, à l'heure où se fabrique sa légitimation absolue par l'institution ? C'est en effet au cours de ce Festival d'Avignon 1995 qu'Olivier Py, jeune comédien et metteur en scène issu de l'École de la Rue Blanche et du Conservatoire, acquiert toute sa renommée dans le milieu du théâtre public français. Le succès de *La Servante* et de ses vingt-quatre heures de spectacle, qui raniment les souvenirs des « grandes heures » vilariennes et vitéziennes du Festival, le consacre aux yeux du public et des professionnels. Ce sacre se concrétisera deux ans plus tard, en 1997, quand Py devient directeur du CDN d'Orléans, et revient à Avignon dans la Cour d'honneur du Palais des Papes pour y présenter *Le Visage d'Orphée*.

⁸²³ *Ibid*, p. 173.

⁸²⁴ Texte extrait d'une note du journal de Bruno Tackels à propos des représentations de « *La Servante* », mise en scène d'Olivier Py, Festival d'Avignon, juillet 1995, in Bruno Tackels, *À vues. Écrits sur du théâtre aujourd'hui*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1997, p. 209-210, cité par Olivier Neveux, *Politiques du spectateur, op.cit.*, p. 109.

En 1995, à l'occasion du conflit bosniaque et alors que la société est par ailleurs frappée par un pic de l'épidémie du Sida, Olivier Py, qui s'affirme ouvertement comme « homosexuel catholique », prend une position inédite, mêlant le politique, l'éthique et le spirituel, où le prisme victimaire est nommément adopté pour parler du monde, de ses souffrances, et permet de dégager les voies possibles d'un engagement dans ce monde blessé. A défaut de sauveur messianique, Py semble se résoudre à endosser le rôle d'un artiste profondément conscient de ces blessures à l'heure où la gloire avignonnaise lui tend les bras. Pour finir de se dénommer artiste, il convient de prendre sa part au « malheur du monde ». Le 20 juillet, à l'ombre du cloître Saint-Louis, François Verret, François Tanguy, Maguy Marin, Ariane Mnouchkine et Olivier Py, tous programmés dans le Festival « In », signent et lisent publiquement une déclaration conjointe, nommée la Déclaration d'Avignon, probablement imaginée sur le modèle de la « Déclaration de Sarajevo », ou peut-être bien aussi de la « Déclaration de Villeurbanne » de 1968 (où sur les marches du Théâtre National Populaire, un groupe de metteurs en scène emmenés par Roger Planchon définissait son rapport avec le politique). La Déclaration approfondit et théorise ce positionnement⁸²⁵. Elle s'ouvre par ces lignes :

Nous, gens du spectacle, réunis en Avignon parce qu'un tel festival est aussi celui de la parole publique et des exigences civiques, ne nous résignant en rien à la désertion des démocraties devant le pire, donnons lecture de la Déclaration d'Avignon. [...] L'opération massive de "nettoyage ethnique" décidée par le régime fascisant de la "République autoproclamée" des Serbes de Bosnie bat son plein. Des dizaines de milliers de femmes et d'enfants sont chassés des enclaves mises sous la protection de l'ONU et jetés sur les routes, tandis que les hommes de treize à soixante ans sont emmenés prisonniers hors de tout contrôle international. Dans cette situation d'urgence, en tant que citoyens qui avons le privilège de pouvoir parler aux citoyens, nous prenons position publiquement et ensemble. Cela fait des années que nous avons perdu confiance dans la politique de l'ONU et de nos gouvernements devant leurs errements insupportables concernant la Bosnie. Nous sentons s'accumuler un malaise intolérable devant les trahisons visibles et constantes des politiques déclaratoires des démocraties, face aux triomphes successifs des milices serbes menant leur guerre au canon contre les populations civiles placées sous une "protection" mensongère. Nous rappelons que l'expression "nettoyage ethnique" signifie torture, viol, déportation et extermination c'est-à-dire crime contre l'humanité.⁸²⁶

Comme le suppose Bérénice Hamidi-Kim, cette Déclaration est l'un des évènements qui permet de comprendre les redéfinitions des liens entre théâtre et politique de ces trente dernières

⁸²⁵ Bérénice Hamidi-Kim, dans sa thèse de doctorat, y consacre une longue étude, où elle perçoit une volonté d'un théâtre « humanitaire », qui transiterait par le corps sacrificiel de l'artiste-témoin. Voir Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités du théâtre politique en France, 1989-2007*, « La politique de la pitié contre la guerre en ex-Yougoslavie. La lutte des artistes contre la Barbarie et pour les Droits de l'homme », *op.cit.*, p.330-335.

⁸²⁶ « Déclaration d'Avignon », juillet 1995, cité par Bérénice Hamidi-Kim in « Les cités du théâtre politique en France, 1989-2007 », *ibid.*, p .330.

années. Elle desserre la mission politique de l'artiste d'un engagement purement militant. Le registre privilégié est en effet celui de l'indignation, suscitée par des visions directement issues des prises de vues transmises par les caméras de télévision – ainsi, l'évocation de ces « *dizaines de milliers de femmes et d'enfants jetés sur les routes* », qui tournent en boucle dans les journaux de 20h. Le devenir de l'initiative avignonnaise est intéressant. Suite à la Déclaration, qui recueille rapidement près de 10.000 signataires sous le format d'une pétition, les mêmes artistes entament une grève de la faim au début du mois d'août, dans le but d'obtenir une réponse concrète de la part du gouvernement. Le but est d'engager le corps même de l'artiste, et de susciter une réflexion sur les capacités d'actions et d'intervention humanitaire depuis la France :

« Après Avignon, il me paraissait impossible de signer simplement un papier et de partir en vacances, sans engager sérieusement quelque chose de moi-même », explique Ariane Mnouchkine. Objectif : non pas impressionner les Serbes, mais déclencher un mouvement d'opinion qui infléchisse la position de la France⁸²⁷.

Jacques Chirac publiera lui-même une lettre de réponse, s'adressant personnellement aux artistes et encourageant leur prise de position, dans un document officiel que l'on peut se procurer dans les archives de l'Élysée⁸²⁸. Le Président de la République y souligne que « *des prises de position telles que la Déclaration d'Avignon concourent très utilement à la mobilisation de l'opinion autour des valeurs et des convictions que nous partageons* », confirmant qu'il s'agit d'un conflit de principes, de valeurs morales, arrachées aux particularités du conflit inter-ethnique de la guerre de Bosnie, et entièrement décontextualisées. Ce groupe d'artistes commence alors à percevoir que cet engagement doit se ressentir dans les œuvres et leurs formes. C'est le cas notamment d'Olivier Py et Ariane Mnouchkine, qui, à la différence de Tanguy, Verret ou Maguy Marin, consacreront leurs créations suivantes à représenter ces conflits et l'indignation morale dans laquelle ils les ont plongés. Pour la comprendre, il est intéressant de creuser les raisons qui poussent Olivier Py à entamer sa grève de la faim à l'été 1995. Dans un entretien sur France Culture avec Armelle Héliot en 2001, il revenait sur le rapport – chrétien, christique et sacrificiel – à « l'engagement » qui se met en place alors en lui.

⁸²⁷ « Après la Déclaration d'Avignon, ils engagent une grève de la faim pour « réveiller les Français » : cinq artistes à la diète pour la Bosnie », Ange-Dominique Bouzet, Libération du 5 août 1995, consulté en ligne le 05/05/2020, url https://next.liberation.fr/culture/1995/08/05/apres-la-declaration-d-avignon-lancee-pendant-le-festival-ils-sont-cinq-dont-mnouchkine-a-avoir-enta_142196

⁸²⁸ Réponse de Jacques Chirac à la Déclaration d'Avignon, 10 août 1995, consultée le 05/05/20, url : <https://www.elysee.fr/jacques-chirac/1995/08/10/lettre-de-m-jacques-chirac-president-de-la-republique-adressee-a-m-bernard-faivre-darcier-directeur-du-festival-davignon-en-reponse-a-la-declaration-davignon-en-signe-de-solidarite-avec-le-peuple-bosniaque-bregancon-le-10-aout-1995>.

Il nous paraît important de citer ici un long extrait pour se faire une idée du positionnement d'Olivier Py sur ce point :

ARMELLE HELIOT : En 1995, après avoir monté « La Servante », avec quelques amis, Ariane Mnouchkine, François Tanguy, vous vous engagez pour Sarajevo⁸²⁹. Vous avez voulu vous engager, littéralement. Est-ce que vous souscrivez à ce mot ?

OLIVIER PY : A l'époque en tout cas, certainement pas. D'abord parce que je ne suis pas un homme de gauche. Je ne suis pas un homme de droite non plus, mais il y a quelque chose dans la tradition de la gauche que je n'ai jamais pu infuser. Ça ne m'appartient pas en propre. L'engagement, pour moi, c'était difficile, je le voyais toujours inféodé à une logique marxiste, ou néo-marxiste. Et puis il y a cette chose incompréhensible : des gens qu'on ne connaît pas, à quelques milliers de kilomètres, subissent un véritable martyr. Hum. Chaque époque, chacun, connaît un coin de la planète qui subit un martyr. Mais voilà : ça m'empêche de vivre. Ça je n'y comprends rien. Je suis obsédé, je suis appelé littéralement par ce peuple qui tente de sauver sa dignité. Pourquoi ce peuple en particulier, je ne le sais pas. La loi morale est infinie, il faudrait ressentir pour toute l'humanité. Eh bien non, ça n'est pas pour toute l'humanité, ça se pose à un endroit. Il y a un lien obscur, qui n'est pas du tout théorisé, qui est peut-être un lien d'amour, un pur lien d'amour, obsessionnel. (...) Mais alors voilà on en vient à faire des choses rocambolesques parce que, tout simplement, nous ne pouvions plus vivre. Nous étions quelques-uns à ne pas supporter, pour Sarajevo, pour les enclaves, pour la Bosnie ; moi je ne connaissais pas de Yougoslaves, je ne sais pas pourquoi c'était là que ça se passait. Comme aujourd'hui ça se passe pour les Palestiniens. Il n'y a pas une heure où la loi morale en moi n'est pas secouée et où je n'ai pas honte de ne pas faire quelque chose. Alors il faut faire quelque chose. Qu'importe la parole, il faut que la parole soit dite. Alors nous avons eu cette idée totalement rocambolesque d'arrêter de manger. Alors il faut le dire tout de suite, il n'y a aucun héroïsme, c'était très très amusant, quelques fois un peu désagréable, mais très très amusant.

A.T : Vous dites c'était très amusant, mais je venais vous voir Olivier Py, c'était une épreuve physique immense...

O.P : Ce n'était rien du tout. Quelle honte de dire que c'était quelque chose par rapport à ceux qui vivaient réellement la souffrance de la faim ou le martyr... Mais, disons qu'au niveau communication, c'était pas mal. Et puis ce qui était important, c'est qu'il y a eu un lieu où on a pu se réunir et dire que ce sentiment là, ça n'était pas possible. Et puis, pour moi, il y a eu la découverte de quelque chose qui a été un coup de tonnerre : la découverte que nous vivions, depuis plusieurs années, sur un terme : « plus jamais ça ». Les constructions politiques, mais les constructions culturelles aussi, les représentations artistiques tendent toutes vers ce point qu'il n'y ait plus jamais une telle offense de l'homme faite à l'homme. Or, non seulement ça arrivait, mais c'était reçu avec la même indifférence ; et en plus j'ai découvert que c'était déjà arrivé ; qu'il y avait eu, depuis Auschwitz, la guerre d'Algérie, la guerre de Corée, la guerre du Golfe. Et alors là vraiment, quelque chose s'est effondré pour moi. Le monde s'est mis à m'appeler. C'est une sorte de... c'est une sorte de révélation. Je vivais dans la certitude, que la télévision m'avait sûrement infusée, que ce qui s'est passé ne doit plus se passer, n'arrivera plus jamais. Je pense que le déni de ce qui s'est passé en Algérie, ce qui se passait à Sarajevo, ce qui se passe en Israël, tient à la contemplation hypnotique de la Shoah, et au fait que nous ne pouvons pas supporter que ce qui est arrivé puisse arriver encore. Ça, ça a profondément changé ma vie. Je ne pensais pas du tout être un homme engagé, je ne pense toujours pas l'être. Je suis un chrétien révolutionnaire, même un catholique révolutionnaire. Je suis bien le seul, tant mieux d'ailleurs (rires). Je crois à une subversion totale de la société de consommation, de l'endormissement du songe bourgeois, de l'effondrement des symboles, du verrouillage du ressort de

⁸²⁹ Il s'agit ici d'une approximation de la part d'Armelle Héliot. Il ne s'agissait pas de Sarajevo (1992), mais bien de Srebrenica.

l'indignation par la télévision et par tout le système marchand, je le combats... je crois que c'est faire du théâtre... je le combats, mais pas du tout avec une logique de gauche : avec la parole de l'Évangile⁸³⁰.

Ce « lien d'amour », évoqué par Olivier Py, avec des populations souffrantes à des milliers de kilomètres de chez lui, se retrouve dans son théâtre, autant que cet « appel » mystique qu'il dit avoir ressenti. L'auteur-metteur en scène est habitué des mythes et de leurs réécritures. En 1997, il présente par exemple au CDN d'Orléans puis à Avignon *Le Visage d'Orphée*, variation sur le mythe grec qui y mêle des éléments bibliques.

Pourtant, il choisit la forme documentaire en la combinant à l'oratorio, en écrivant le *Requiem pour Srebrenica* à partir de « témoignages parus dans des journaux et dans des livres entre 1995 et 1998 »⁸³¹ sur le massacre. Le texte de la pièce, non publié, ne nous est parvenu que par fragments audiovisuels et captation⁸³². On peut ainsi le considérer pris dans son dispositif scénique : comme souvent chez Olivier Py, la scénographie est constituée par des éléments abstraits et géométriques en métal. Un carré délimite l'espace de paroles où se succèdent les trois comédiennes Anne Bellec, Irina Dalle et Frédérique Ruchaud. Au fond de ce carré, un escalier métallique qui pivote sur lui-même, rappelant la machinerie des plateaux de télévision, mais évoquant aussi le tribunal, où viennent se succéder les témoins à la barre. Dans une ambiance générale assez sombre, construite en clair-obscur, un panneau signalétique à Led bleues émerge au lointain cour : y sont écrits, avec une typographie de signalétique urbaine ou commerciale, les mots « *Pur présent* ».⁸³³ La forme documentaire constitue bel et bien le socle du spectacle, et répond à certains des préceptes de Peter Weiss⁸³⁴. Elle suppose, pour Olivier Py, une liberté dans la manipulation des paroles des victimes elles-mêmes, recueillies à travers des extraits de journaux, dont, le plus souvent, les grands titres de la presse nationale (*Le Monde*, *Libération*, *Courrier International*, *Télérama*, et moins souvent, *Le Monde Diplomatique*, *Le Figaro*, ou encore la revue du centre-gauche catholique *Esprit*)⁸³⁵. Le « témoignage » n'est pas extrait à l'état brut de rapports d'ONG ou d'acteurs humanitaires ou

⁸³⁰ Olivier Py, entretien avec Armelle Héliot, archive INA « En scènes, le spectacle vivant en vidéo », 9 juillet 2001, vidéo consultée en ligne le 01/03/2019, url : <https://entretiens.ina.fr/en-scenes/Py/olivier-py>, 3'32 (C'est nous qui transcrivons).

⁸³¹ Source : « Requiem pour Srebrenica : un spectacle choc d'Olivier Py, un cri pour la Bosnie », René Solis, *Libération* du 22/01/1999, article consulté en ligne le 06/05/20, url : https://next.liberation.fr/culture/1999/01/22/requiem-pour-srebrenica-un-spectacle-choc-d-olivier-pyun-cri-pour-la-bosnie-requiem-pour-srebrenica-_261809

⁸³² Je remercie ici les documentalistes du Fonds documentaire d'ARTCENA pour m'avoir donné accès à la captation originale du spectacle.

⁸³³ Voir Fig1, cf *infra*

⁸³⁴ Voir Bérénice Hamidi-Kim, *op.cit.*, « La critique des médias occidentaux dans *Requiem pour Srebrenica* ».

⁸³⁵ Voir le relevé établi par B. Hamidi-Kim, *ibid.*

militaires présents sur le terrain. Il provient des médias, alors même qu'Olivier Py revendique une perspective critique dans son travail d'écriture et de montage. Il répond ainsi à un journaliste du *Temps*, lors des représentations de la pièce à Genève :

LE TEMPS : *Requiem pour Srebrenica* est composé de textes politiques et journalistiques majoritairement. Pourquoi ce parti-pris documentaire ?

OLIVIER PY : On aurait pu faire entendre le récit d'un rescapé. Mais il était plus intéressant pour moi de confronter des matériaux hétérogènes. Juxtaposer une déclaration de Mitterrand au témoignage d'une victime a une valeur éminemment critique. Le montage révèle les limites d'une pensée, sa vanité aussi. Quant à écrire une fiction sur le sujet, j'en étais incapable. Cela aurait été obscène.⁸³⁶

Les termes employés sont révélateurs : le montage documentaire est bien synonyme, pour Olivier Py, d'une *juxtaposition*. Ce qui est à interpréter avec précision. Il ne s'agit pas pour l'auteur de mettre au même niveau tous les propos, comme l'idée de « juxtaposition » pourrait le laisser entendre, mais d'opérer un affrontement binaire entre les « victimes » et les « coupables » (dans la continuité du « camp des victimes » et du « camp des salauds » désignés dans le prologue à *La Servante* cité plus haut). A la façon d'un plan de cinéma en champ/contre-champ, le spectacle d'Olivier Py alterne les propos de « victimes » et ceux des « coupables » (comprenant aussi bien politiques français, onusiens, que serbes) ; la mystique catholique lui indique en effet un axe du Bien contre le Mal. Ainsi, dans la même interview, Py a ces mots, où on lit nettement que c'est en des termes bibliques que la « victime » lui apparaît, figure directement produite selon lui, dans le cas de la Bosnie, par la « barbarie fasciste » des Serbes. Des termes qui témoignent d'une méconnaissance de la complexité inter-ethnique dans la région, et d'une lecture qui y plaque des concepts issus d'une culture politique et historique d'Europe occidentale. On y lit aussi la conviction profonde d'Olivier Py qu'il fallait aller jouer sur place pour « convaincre » les populations de la véracité de cette vision :

LE TEMPS : Ce spectacle est-il une façon d'appliquer le catholicisme que vous revendiquez ?

OLIVIER PY : Être catholique, c'est se ranger du côté des victimes. Monter un requiem, c'est d'abord permettre aux morts de reposer en paix.

[...]

LE TEMPS : *Requiem pour Srebrenica* s'est joué récemment à Sarajevo. Cela a-t-il transformé le spectacle ?

OLIVIER PY : Non. Le souci d'exactitude qui est le nôtre commande que rien ne s'est changé. Ce qui s'est transformé, c'est le regard du spectateur. Les opinions ont fini par reconnaître qu'il y a un fascisme

⁸³⁶ « Un jeune metteur en scène français rend la parole aux martyrs de Srebrenica », propos recueilli par Alexandre Damidoff, *Le Temps*, 25/11/1999, article consulté en ligne le 06/05/20, url : <https://www.letemps.ch/culture/un-jeune-metteur-scene-francais-rend-parole-aux-martyrs-srebrenica>

serbe. A partir de là, le spectacle pourrait tourner dix ans, pour que le devoir de mémoire se fasse. Ce genre de crime est imprescriptible⁸³⁷.

On peut constater d'abord à travers ces propos l'assurance étonnante d'Olivier Py quant à la capacité supposée de ce spectacle, créé par une équipe exclusivement française, à pouvoir assurer le « devoir de mémoire » national en Serbie. Cette certitude transparait aussi quant à la lecture de la situation géopolitique : il ne semble faire aucun doute pour Olivier Py que le conflit en question n'oppose un camp par essence « victime » à un autre par essence « bourreau », et donc « fasciste ». La scène de théâtre, à mi-chemin entre le tribunal et la cathédrale, est le lieu privilégié où représenter ce duel, et où célébrer le juste parti des victimes. De ce point de vue, aucune perspective critique ne vient ici déplacer le mode de représentation du conflit employé par les médias français.

La critique du discours médiatique se borne à dénoncer l'indifférence des grandes chaînes de télévisions au massacre ; elle n'analyse pas la proximité entre les images issues de l'humanitaire et celles reprises dans les journaux. Ainsi, la scène 7, intitulée « La Télévision », cherche à dénoncer vigoureusement et ironiquement le fait que le soir du massacre, le 11 juillet 1995, le journal télévisé de France 2 n'ait été consacré qu'à un compte-rendu détaillé d'une étape du Tour de France. La scène 8, « Les charniers », reprend ensuite à trois voix des descriptions des images de victimes des massacres dans le droit fil des représentations humanitaires qui les adressent aux médias⁸³⁸. Comme nous l'évoquons plus haut, le conflit bosniaque est pourtant aux yeux d'une majorité de chercheurs et de spécialistes un modèle de conflit international où le traitement médiatique a entièrement relayé les stratégies diplomatiques camouflées derrière les aspects humanitaires et leurs appels aux sentiments compassionnels chez les populations occidentales. L'anthropologue Annie Laliberté le souligne par exemple dans sa note de recherche tirée d'une étude de terrain à Srebrenica :

L'idée que se font d'une situation humanitaire les publics qui n'en ont pas l'expérience directe est principalement un produit de l'impact créé par des représentations médiatisées, soit ces relations de correspondance établies entre une crise (et ses acteurs) et des concepts, images, cadres de narrativité. La familiarité de certaines photographies en vient à structurer le sentiment du présent et du passé immédiat.⁸³⁹

⁸³⁷ *Ibid.*

⁸³⁸ Même si nous n'avons pu nous procurer le manuscrit original, non publié, nous tirons ici nos sources des analyses de Bérénice Hamidi-Kim dans sa thèse, *op.cit.*, et de l'analyse de la captation vidéo du spectacle, consultée via le fonds documentaire audiovisuel d'Arcena. Nous avons pu également revisionner certains passages sur ce montage d'extraits disponible sur Youtube, consulté en ligne le 06/05/20, url: <https://www.youtube.com/watch?v=cgDUgSWbaDY&t=102s>, (entre 5'50 et 9'01).

⁸³⁹ Annie Laliberté, « Humanitaire, et après ? Autour de Srebrenica : note de recherche », *Entre-lieux de*

Le signe « Pur Présent » sur le plateau d'Olivier Py tirerait alors peut-être de cette zone d'influence son origine inconsciente. Ce besoin d'ancrer la représentation dans un présent « pur » - terme qui ne manque pas d'interroger, compte-tenu que le génocide produit par les armées serbes se revendiquait d'un acte de « purification » ethnique – pourrait être la traduction visuelle de la façon dont l'évènement est reçu et perçu en France, structuré par des flux médiatiques où la figure victimaire occupe une place centrale, incontournable et maîtresse dans le système de représentations. Olivier Py hérite ici de ce système et le reproduit sur scène.

Annie Laliberté pointait en outre la propension des caméras des médias européens à aller chercher les images de détresse, de massacres, de cadavres, et à s'en satisfaire : « *À une époque hyper médiatisée faite de victimes anonymes mais que l'on voit et de paix imposées par les armes, la caméra n'est jamais bien loin de la misère humaine* » écrit-elle en ouverture de sa note de recherche.⁸⁴⁰ Les victimes sont effectivement anonymes chez Olivier Py, qui reconnaît dans l'entretien avec Armelle Héliot avoir ressenti exactement le même sentiment que pour les musulmans de Srebrenica quelques années plus tard à l'égard des Palestiniens de la bande de Gaza. La matière documentaire n'est pas traitée d'un point de vue critique ; elle est réinvestie dans le texte théâtral pour ce qu'elle a été : là du reportage, là du discours politique et public, là du témoignage. La succession des séquences, le jeu uniforme des trois actrices, contribue non pas à renvoyer dos-à-dos les protagonistes de l'évènement, mais à juxtaposer les discours, donnant ainsi à voir en priorité une typologie des registres de parole qui se déploient autour d'un conflit meurtrier, et comptant sur la puissance émotionnelle de certains registres (celui du témoignage, par exemple) pour émouvoir le public. L'écoute du public peut alors se comparer à l'écoute que suscite la télévision. Pour Annie Laliberté, c'est un type d'écoute que l'on peut associer à une « variante du devoir de civilisation » ; en d'autres termes, à une attitude coloniale, ou qui prolonge le rapport colonial :

La compassion suscitée par l'écoute télévisuelle peut s'associer à une variante du « devoir de civilisation », les médias faisant se rencontrer un public occidental convaincu de la supériorité de sa morale et des victimes dépourvues d'identités.⁸⁴¹

l'humanitaire, 31/2, 2007, consulté en ligne le 01/03/19, url <https://doi.org/10.7202/018687ar>

⁸⁴⁰ *Ibid.*

⁸⁴¹ *Ibid.*

Ce spectacle et ces propos d'Olivier Py contribuent donc à reproduire au théâtre le principe médiatique qui consiste à traiter les conflits internationaux avec les modalités de l'humanitaire et les signes victimaires qu'elle privilégie à d'autres pour évoquer ces conflits. Il est significatif, et presque ironique, que le *Requiem pour Srebrenica* soit présenté au public d'Avignon la même année qu'une première étape de création de *Rwanda 94*⁸⁴², qui, sous l'impulsion de Jacques Delcuvellerie et Marie-France Collard, se saisit de la guerre civile de nature génocidaire au Rwanda avec les mêmes questionnements, mais en tire une proposition scénique et dramaturgique radicalement différente, voire totalement opposée, et autrement plus fondamentale.

2.3 « *Rwanda 94* » : une expérience théâtrale et symbolique envers le XXe siècle à l'usage du XXIe siècle

Créé en mars 2000 à Liège, mis en scène par Marie-France Collard et Jacques Delcuvellerie, *Rwanda 94* apparaît en effet comme un spectacle fondateur à de multiples niveaux. Le spectacle semble ouvrir un champ nouveau pour le théâtre du XXI^e siècle, tout en portant très précisément sur l'actualité qui l'entoure. Une nouvelle contribution est apportée par un groupe théâtral à l'écriture de l'Histoire, aux politiques de la mémoire et au rôle que peut y jouer la représentation artistique des événements. Les résonances avec les démarches que nous avons déjà évoquées ici, comme celles d'Olivier Py autour de Srebrenica ou de plusieurs artistes autour de Tchernobyl, sont nombreuses. Parmi elles, la volonté de faire en sorte que le théâtre européen ne reste pas muet face à un événement meurtrier, en l'occurrence, le génocide du Rwanda, ayant pu se dérouler au printemps 1994 sans qu'aucun État européen ne soit capable d'intervenir pour stopper les massacres.

L'intention du Groupov se situe en apparence sur la même ligne que celle d'Olivier Py ou de Bruno Boussagol : faire du théâtre un lieu d'hommage face aux morts et aux victimes, rendre un hommage post-mortem à toutes les personnes assassinées et massacrées, et faire du théâtre le lieu de cette célébration, à défaut d'un temps commémoratif institué par les autorités.

⁸⁴² Les représentations de *Rwanda 94* au Festival d'Avignon 1999 ne sont en effet qu'une étape de travail du spectacle, dont la création officielle aura lieu en mars 2000 au Théâtre de la Place de Liège (Belgique).

Jacques Delcuvelierie dira que son projet était que le spectacle « devienne le lieu d'une réparation symbolique » :

Le projet s'était donné une ambition claire, la seule à laquelle peut oser prétendre un spectacle, devenir le lieu d'une réparation symbolique. Claire, peut-être, mais non pas simple. Définir ainsi l'objet de *Rwanda 94* suppose que nous nous sentions dans un devoir de réparer. Envers qui ? Les morts d'abord. L'œuvre nous est commandée par les morts, un million de morts. Voilà notre sentiment de base. D'où l'on comprend, au fur et à mesure des « états de travail », la présence de plus en plus sensible du chœur, par exemple⁸⁴³.

D'emblée, pour le Groupov, cette intention se double en revanche d'une intention directement politique, celle de démasquer les responsabilités et les coupables qui ont rendu possible un tel crime contre l'humanité en s'en rendant complice. Pointer l'implication de pays comme la France ou la Belgique dans ce génocide ayant déchiré une ex-colonie africaine est le deuxième axe fondamental du spectacle, qui s'ancre dans le fait que l'implication des pays occidentaux dans le drame tient aussi largement à l'assourdissant silence médiatique organisé autour de lui – qui s'oppose à l'intense couverture médiatique des conflits dans les Balkans au même moment. Et au-delà d'une défaillance, les créateurs du spectacle cherchent aussi à mettre en accusation une complicité des médias et à désamorcer les logiques humanitaires, à l'inverse d'un Olivier Py qui, comme nous l'avons vu, abondait dans son spectacle dans la production d'images et de récits formatés par le prisme de l'humanitaire. Alors que les témoignages extraits par Py provenaient directement d'une matière médiatique, l'un des espaces de travail les plus approfondis par le Groupov est précisément de mettre en question le témoignage, sa nature, et son usage dans les médias européens, pouvant aller parfois jusqu'à camoufler la réalité du génocide. C'est sur ce point, qui rejoint le précepte de Weiss selon lequel le théâtre documentaire doit viser à déconstruire les discours médiatiques, que se base l'immense travail de documentation entrepris par le Groupov, dès 1994, sur l'histoire du Rwanda et les causes du génocide⁸⁴⁴.

⁸⁴³ Jacques Delcuvelierie, *Journal de création*, n°1, 04/02/2000, disponible en ligne sur les archives du Groupov, consulté le 13/05/20, url : <http://groupov.be/uploads/journauxcreation/5429db94bdf3c233fc425f9a3a089aa.pdf>

⁸⁴⁴ Jacques Delcuvelierie précise bien ce point en revenant sur la genèse du spectacle : « Conscients que ce qui nous avait été présenté comme information « objective » sur le génocide des Tutsi au Rwanda n'était, au fond, qu'un condensé plus ou moins subtil d'idées reçues et de mensonges avérés au service d'intérêts nationaux, nous n'en étions pas moins totalement ignorants : nulle histoire particulière ne nous liait à ce petit pays d'Afrique Centrale et songe à en parler nécessitait d'abord un grand travail d'étude et d'analyse : le Rwanda, son histoire ancienne, son passé récent, sa culture, son peuple, nous étaient largement inconnus ». (Dossier de production, disponible en ligne, <http://groupov.be/uploads/dossierproduction/d96a1e616b759eeb22ac0a3eee4756bd.pdf>)

La conséquence de ces deux points intentionnels principaux est que le spectacle est très clairement et explicitement conçu pour être joué en Europe et s'adresser à un public européen. Ce n'est que quatre ans après la création et une tournée mondiale à succès que des représentations auront finalement lieu au Rwanda, en 2004, face aux victimes et aux rescapés, dans le cadre de la Commémoration du dixième anniversaire du génocide⁸⁴⁵. *Rwanda 94* représente ainsi pour notre étude un point d'aboutissement. « Victimes » et « témoins » y sont deux figures absolument centrales, qui « commandent » le propos et la nécessité même de l'œuvre, pour reprendre le terme employé par son metteur en scène.

Il s'agit aussi d'une proposition sur les limites de ce projet, et de la capacité de la scène à *représenter* les victimes et à *réparer* les crimes. Le spectacle cristallise donc d'une façon extrêmement forte les questionnements qui traversent l'époque sur la nature des liens entre le théâtre et les espaces politiques qu'il peut toucher, les ressources que peut offrir la scène, au sein du puissant réseau public et institutionnel européen⁸⁴⁶. Ce n'est donc pas un hasard si la création débute en 1994, suivie six ans de recherches et de travail très approfondi, pour voir le jour une première fois en 1999 au festival d'Avignon sous forme d'étape avant d'être officiellement créée en mars 2000 à Liège, à la charnière entre les deux siècles. Pas un hasard non plus qu'elle reste pour plusieurs « *le grand spectacle, indépassable, de la fin du siècle passé, la tragédie des temps modernes, spectacle inouï qu'on ne voit pas deux fois dans sa vie* », comme l'a écrit Georges Banu.⁸⁴⁷ Pas un hasard, enfin, qu'elle obtienne énormément de Prix et de récompenses : le Prix du Théâtre Belge en 2000, le Prix de la Recherche de la SACD en 2001, le Prix spécial du Syndicat de la critique française en 2001, le Prix du meilleur spectacle étranger par l'Académie Québécoise de Théâtre en 2002, le Prix de l'Association nationale des critiques italiens pour la saison 2004/2005, etc...⁸⁴⁸ Rien de tout cela n'est un hasard, ou une coïncidence : au-delà de la puissance théâtrale, esthétique, émotionnelle, et politique du spectacle et du rôle qu'il a joué dans les processus de mémoire du génocide, *Rwanda 94* aborde frontalement et amplement le défi de son époque que nous avons cherché ici à considérer : la représentation des victimes par ceux qui n'en sont pas, qui se sentent spectateurs du désastre et cherchent un moyen d'agir, de réagir, par le théâtre. En ce sens, le spectacle est lui-même

⁸⁴⁵ Toutes nos sources proviennent ici des archives du Groupov, disponibles sur le site internet du collectif, consulté à différentes reprises entre 2019 et 2020, url : <https://www.groupov.be/index.php/spectacles/show/id/9>

⁸⁴⁶ La production est soutenue par des institutions culturelles majeures : outre le Festival d'Avignon, le Théâtre National de Wallonie-Bruxelles, le Ministère de la culture belge, le programme « Bruxelles-Ville européenne de la culture », l'Agence de la Francophonie... (Source : dossier de production du spectacle).

⁸⁴⁷ Georges Banu, préface au livre de J. Delcuvelierie, « Sur la limite, vers la fin. Repères sur le théâtre dans la société du spectacle à travers l'aventure du Groupov », 2012, Liège, Alternatives Théâtrales/Groupov.

⁸⁴⁸ Source : dossier de production du spectacle.

agissant, témoin. Sur ce point et cette problématique, le processus de création, la distribution, la construction dramaturgique et esthétique mise au point par Jacques Delcuvelierie, Marie-France Collard et Jean-Marie Piemme, font preuve d'une lucidité encore inédite à l'époque. Leur proposition pourrait bien aujourd'hui faire office d'exemple, sans pour autant que les auteurs n'aient cherché à universaliser le fait historique qu'elle s'attache à traiter : le génocide des Tutsi qui s'est déroulé entre avril et juillet 1994 au Rwanda, son million de victimes⁸⁴⁹, son faisceau de causalités, de responsabilités, et de crimes.

2.3.1 Les origines : la situation au Rwanda, la situation du Groupov

En guerre civile entre 1990 et 1993, le Rwanda est le théâtre au printemps 1994 d'un génocide envers l'un de ses clans ethniques minoritaires, les Tutsi, dans un pays dont la classe politique est dominée par les Hutu. Après trois ans de guerre civile ponctués de plusieurs affrontements déjà meurtriers entre les Hutu et les Tutsi, l'avion qui transporte le président rwandais, Juvénal Habyarimana, accompagné du président du Burundi, est abattu en plein vol le 6 avril 1994 par des tirs de roquettes. L'attentat déclenche une opération de génocide, qui vise à « liquider » littéralement les populations Tutsi. Trois mois de chasse acharnés aux opposants politiques, militaires et civils Tutsi, s'ouvrent alors. Chaque homme Hutu est appelé à participer aux massacres, par des moyens de propagande massive comme la radio ou la télévision. Le génocide s'étend jusqu'à la mi-juillet, mais l'essentiel des massacres a lieu durant le mois d'avril 1994. La responsabilité des forces diplomatiques, militaires et géopolitiques occidentales est avérée dans ce génocide. Sur le plan international, les forces de l'ONU, présentes dans le pays, quittent précipitamment le sol rwandais après l'assassinat de dix casques bleus. Le conseil de sécurité de l'ONU refuse de renforcer les effectifs. Sur le plan des Etats, la France est accusée d'avoir été complice du génocide ; François Mitterrand reçoit en effet le président du parti extrémiste Hutu à l'Elysée, le 27 avril 1994, en plein cœur des massacres. Une lutte diplomatique a lieu en Europe et aux Etats-Unis pour qualifier le conflit comme « génocide », ce qui aurait pu faire jouer la Convention pour la prévention et la répression du crime du génocide, et qui aurait permis de déclencher rapidement une intervention

⁸⁴⁹ Le chiffre officiel établi par l'ONU estime à 800 000 le nombre de morts provoqués par le génocide, (Source : archives des Nations Unies, consultées en ligne le 13/05/2020, url : https://www.un.org/french/documents/view_doc.asp?symbol=S/1999/1257). Cependant, comme on peut le lire dans les carnets de recherche du spectacle, plusieurs organisations sur place ont constaté un nombre plus important de décès, portant le total des victimes à 1 million de morts.

internationale massive. Alors qu'on estime que 80% des massacres avaient eu lieu à la mi-mai, la France obtient un mandat d'intervention à la fin juin, l'opération Turquoise.

Les membres du Groupov s'intéressent dès 1994 à la situation au Rwanda. Pour comprendre l'origine de cet intérêt, il faut remonter à l'origine du Groupov lui-même, à son langage de travail, à ses préoccupations esthétiques et politiques, à ses précédentes créations. Fondé en 1980 à Liège, le Groupov, qui se dénommera plus tard comme un « centre expérimental de culture active », rassemble deux auteurs-metteurs en scène, Jacques Delcuvellerie et Marie France Collard, un dramaturge, Jean-Marie Piemme, et une constellation d'artistes venus de Belgique et d'ailleurs, pratiquant le jeu, la performance, l'écriture, la musique, la vidéo. Le collectif abrite différents projets de création qui s'interrogent sur « *la question de la représentation et ses limites* ». Au début des années 1990, Jacques Delcuvellerie s'intéresse à ce qu'il nomme la question de la « vérité », en étudiant de près les esthétiques théâtrales de Brecht et de Weiss. Il dit s'être intéressé à des auteurs de théâtre qui croient en l'existence d'une « vérité » et qui s'y confrontent dans leurs textes. La vérité, pour ces derniers, serait alors la volonté de donner « très concrètement, un sens à la souffrance »⁸⁵⁰. Parallèlement, les questions post-coloniales intéressent particulièrement le metteur en scène, qui cite l'expression de Fanon pour nommer l'endroit de sensibilité politique qu'il développe dans ses spectacles depuis 1989 :

Ce qui relie depuis plusieurs années un certain nombre de nos travaux, notamment depuis 1989, c'est une sensibilité particulière aux damnés de la terre. A tous ceux qui, dans le mouvement général d'une planète désormais globale, sont les damnés de cette évolution. Etre damné de la terre, cela veut dire que si vous mourrez, tout le monde s'en fout. Eventuellement même, on s'en réjouit. Les vies humaines ne pèsent pas le même poids sur cette planète. Combien aurait-il fallu de morts chinois ou africains pour voler, dans le journal télévisé, la première page à Lady Di et son accident dans un tunnel parisien ? [...] Cette question des damnés de la terre nous hante depuis que nous avons travaillé au Groupov sur ce que nous avons appelé la question de la vérité. Toucher à la question de la vérité, en représentation, c'est toucher à la question de la souffrance, et de la mort. Ont-elles un sens ? Est-ce qu'il y a une économie de la souffrance qui a un sens, celui par exemple du salut, ou du paradis ? Les vérités, telles que les gens se les fabriquent ou y adhèrent, sont une manière de faire face à la souffrance et à la mort. Dans notre cas, le théâtre a essayé de suivre le même chemin.⁸⁵¹

C'est en tentant d'actualiser l'injonction brechtienne d'œuvrer pour un « théâtre de l'ère scientifique », tout en portant une attention particulière à ces « damnés de la terre », que

⁸⁵⁰ Source : <https://www.groupov.be/index.php/spectacles/show/id/10>

⁸⁵¹ Jacques Delcuvellerie, « *L'Impossible neutralité* : récit d'une création » Entretien réalisé par Joelle Gayot, in *Ubu-scènes d'Europe*, n°60/61, 2^e semestre 2016.

travaillent alors les membres du Groupov. Entre 1990 et 1995, trois créations consécutives sont rassemblées sous le nom de « Triptyque Vérité » : *L'Annonce faite à Marie*, de Claudel⁸⁵², *TRASH (A lonely prayer)*, de Marie-France Collard⁸⁵³ et *La Mère* de Brecht⁸⁵⁴, tous mis en scène par Jacques Delcuvelier. Trois « réponses au problème de la souffrance humaine », s'appuyant sur trois textes écrits à différents points chronologiques du XXe siècle : Claudel, Brecht, et le Groupov lui-même, par l'écriture de Marie-France Collard. Chaque pièce explore les formes historiques et contemporaines d'un rapport à la souffrance, et des affects que ce rapport véhicule : affect spirituel chez Claudel, humaniste et matérialiste chez Brecht. Synthèse contemporaine dans *TRASH*, qui met en scène dans un futur proche, en 2023, des représentants d'organismes internationaux comme l'ONU, l'Unesco, la Banque Mondiale et Clara, une journaliste, « arpentant l'Afrique pour assouvir leurs fantasmes les plus assassins »⁸⁵⁵. Avec cette dernière pièce, le Groupov commence à se tourner résolument vers les problématiques post-coloniales et les implications des anciens pays colonisateurs dans les pays africains.

Il est à ce titre intéressant de revenir sur la référence brandie par Jacques Delcuvelier à Frantz Fanon. Dans *Les damnés de la terre*, publié en 1961, Fanon réfléchit en effet aux transformations psychiques impliquées par la décolonisation chez les individus vivant dans d'ex-pays colonisés, liées aux conditions d'existence sociale qui se recréent entièrement. Il écrit entre autres que ce processus transforme des « spectateurs » en « acteurs » :

La décolonisation ne passe jamais inaperçue car elle porte sur l'être, elle modifie fondamentalement l'être, elle transforme des spectateurs écrasés d'inessentialité en acteurs privilégiés, saisis de façon quasi grandiose par le faisceau de l'Histoire. Elle introduit dans l'être un rythme propre, un nouveau langage, une nouvelle humanité. La décolonisation est véritablement production d'hommes nouveaux. Mais cette création ne reçoit sa légitimité d'aucune puissance surnaturelle : la « chose » colonisée devient homme dans le processus même par lequel elle se libère⁸⁵⁶.

Il pourrait s'agir d'un point qui structure fondamentalement le projet mené par le Groupov à l'égard du Rwanda et de son histoire. Il s'agit en effet, d'accorder cette dimension d'humanité à celles et ceux qui sont morts de ce génocide, dans la plus profonde indifférence occidentale à leur égard, cette indifférence prolongeant l'attitude du colon à l'égard de la

⁸⁵² Création en 1991 au Théâtre de la Place, Liège.

⁸⁵³ Création en 1992 à l'Atelier Sainte-Anne, Bruxelles.

⁸⁵⁴ Création en 1995 au Théâtre de la Place, Liège.

⁸⁵⁵ <http://www.groupov.be/index.php/spectacles/show/id/12>, consulté le 02/05/2020.

⁸⁵⁶ Frantz Fanon, *Les damnés de la terre* (1961), Paris, La Découverte, 2002, p. 46.

« chose colonisée », indigne de compassion, mais encore plus indigne d'action et de lutte. Jacques Delcuvellerie et son équipe se mettent, en quelque sorte, au service de ces hommes et de ces femmes, de ces victimes – qui leur ont « commandé » la pièce. De là aussi, leurs choix de distribution : outre Yolande Mukagasana, femme rescapée du génocide dont le témoignage ouvre le spectacle et que le Groupov a rencontrée au cours d'un voyage de recherche en décembre 1997, tous les interprètes du spectacles sont des acteurs professionnels. Au plateau, sont présent vingt-quatre comédiens, rwandais, belges et français, côtoyés par dix musiciens eux aussi aux origines mixtes. Certains des acteurs, comme Dorcy Rugamba, participeront de près à la mise en scène et à la dramaturgie. D'autres collaborateurs, comme l'auteur Tharcisse Khaliga Rugano ou le compositeur Jean-Marie Muyango, sont également rwandais.

2.3.2. Témoignage et réparation dans la séquence d'ouverture du spectacle

Cette intention de départ, cette double injonction de rendre un hommage aux morts et de restituer la « vérité » des faits, fonde la nature particulière du spectacle : son très long et approfondi travail de documentation, sa forme hybride, son aspect « fleuve » (le spectacle dure 5h40 sans les entractes). Les très nombreux documents de travail, de recherche, de répétitions qui sont disponibles font réaliser que la « tentative de réparation envers les morts à l'usage des vivants », sous-titre de la version finale du spectacle, consiste aussi bien dans le résultat du spectacle que dans son processus de création. Il s'écrit à ce niveau une relation inédite et très intéressante pour nous dans le positionnement même que Marie-France Collard, Jacques Delcuvellerie et Jean-Marie Piemme ont cherché sans relâche à définir, dans leur rapport à l'histoire du Rwanda et à leur projet. La *réparation* consistait d'abord à nommer les choses telles qu'elles étaient, à rebours des falsifications politico-médiatiques qui ont contribué à la violence des faits. Cela signifiait l'intention du spectacle à contribuer à réhabiliter les victimes comme victimes, le génocide comme génocide, et les Blancs comme responsables, et non pas témoins lointains et impuissants d'un massacre interne à un pays d'Afrique déchiré par une guerre civile. C'est dans cette même logique que se situe le travail de documentation. Ce travail « documentaire » ne découle pas uniquement des préceptes de Weiss ou d'une esthétique à la mode : il correspond à la volonté ferme de déconstruire les informations parvenues aux Européens sur le génocide des Tutsi au Rwanda, pour la plupart orientées par des intérêts nationaux.

Plusieurs voyages préparatoires de recherches et de terrain sont organisés. Un premier a lieu en 1997. Marie-France Collard rencontre Yolande Mukagasana, survivante du génocide, qui participera au spectacle en y produisant un *témoignage*, long d'une cinquantaine de minutes, ouvrant les 5h40 de représentation, et sur lequel nous reviendrons ci-dessous. L'équipe artistique toute entière se rend une seconde fois au Rwanda en 1998, où elle rencontre des survivants et des rescapés, des journalistes locaux, des experts et des spécialistes, des organisations non-gouvernementales, des associations (comme par exemple Avocats sans frontières, organisme qui travaille pour défendre les Tutsi dans les très nombreuses procédures juridiques engagées après les faits). Des visites du site du génocide sont organisées ; la troupe assiste aussi à des spectacles, des performances et des célébrations commémoratives, qui les mettent en contact avec un très grand nombre de rescapés, mais aussi des personnalités religieuses, artistiques, académiques, qui oeuvrent à la mémoire du génocide et sa politique de commémoration. Pour autant, ces voyages et ces différentes étapes de recherches ne vont pas sans susciter des doutes et des réajustements. Dans son carnet de bord, publié en tant qu'archive dans une note d'intention parue en 1997, Marie-France Collard confie ses doutes, alors qu'elle prépare son premier voyage au Rwanda, seule. Elle appréhende notamment sa rencontre sensible avec l'horreur du génocide en se rendant sur place :

Aucune lecture, aucune analyse, si indispensable soit-elle, ne prépare à la rencontre sensible de cette horreur programmée. Rien non plus que nous ne puissions réellement faire pour rendre justice aux survivants, mis à part, peut-être, les écouter. [...] Au-delà des lectures, des questionnements, il nous aura fallu, pour affronter ce fascisme contemporain, nous confronter à l'horreur et à la souffrance, les laisser nous conduire à la limite du supportable. Les résistances à prendre ce chemin sont grandes, vous les trouvez là où vous les attendez le moins, et plus tard lorsque vous voulez en rendre compte, on vous rétorque souvent : « Pourquoi parler *encore* des massacres » ?⁸⁵⁷

Une intuition lui vient alors :

Peut-être faut-il commencer par oublier le nombre et voir en chaque personne *une victime, une seule victime*, pour qui le séisme semble encore pourtant intraduisible. Le nombre permet la banalisation, le refoulement de l'horreur. Or, l'horreur doit être dite⁸⁵⁸.

L'architecture et la teneur du spectacle semble être issus de ces premières notes et interrogations. Quatre volets font naviguer le spectateur entre différents registres et qui

⁸⁵⁷ Note d'intention, « Rwanda », M-F Collard/J. Delcuvellerie, 1997, p.49 (url : <http://groupov.be/uploads/noteintention/19760d7fed0b60fd76284fbf8d2a9078.pdf>)

⁸⁵⁸ Ibid.

déroulent une fable épique où on suit le parcours de Mme Bee-Bee-Bee, journaliste européenne sur une chaîne d'information imaginaire, TV5, qui transforme progressivement sa vision de l'évènement au fur et à mesure de son travail d'enquête sur le génocide rwandais. Cette enquête la fera croiser différentes figures, fictives mais toutes issues des rencontres réelles effectuées par les membres du Groupov au cours de leur travail : un médecin rwandais spécialiste de médecine traditionnelle, un vieil ébéniste juif, Jacob, une autre journaliste, Colette Bagimont, plus militante, déterminée à présenter les faits réels dans les médias européens, inspirée d'une journaliste du *Monde Diplomatique*. L'intrigue suit la « conversion » de Mme Bee-Bee-Bee à la réalité du génocide, et est entrecoupée par plusieurs séquences d'une autre nature, comme des passages lyriques et musicaux pris en charge par le chœur (la « Litanie des Questions »), ou une conférence d'une heure prononcée par Jacques Delcuvellerie lui-même autour des enjeux politiques et géopolitiques du génocide. Les images d'archives de cadavres et de massacres ne sont projetées qu'au bout de 4h30 de spectacle.

Mme Bee-Bee-Bee est donc le personnage (fictif) « principal » dont le parcours construit le fil directeur de ces 5h40 ; ce choix s'explique par la volonté des auteurs d'adopter le point de vue d'une personne européenne, mêlée au génocide par son travail de journaliste, sans aucune connaissance préalable du contexte et de la réalité des faits au Rwanda. Le spectacle s'ouvre pourtant par une séquence qui reste comme l'une des plus marquantes : pendant cinquante-cinq minutes, une femme, Yolande Mukagasana, rwandaise, Tutsi, rescapée du génocide, vient témoigner sur cette scène de son histoire personnelle. Yolande Mukagasana se présente explicitement comme un témoin de l'Histoire via son histoire et non une comédienne. On peut relire dans le texte publié le début de son monologue, qui correspond donc au début de la pièce :

Première partie
ITSEMBABWOKO (« Génocide », en kinyarwandais).

PRÉLUDE I

Yolande Mukagasana et l'orchestre prennent place en même temps.

1. LA MORT NE VEUT PAS DE MOI

Après le prélude, Yolande, assise seule en scène, sur une petite chaise de fer, commence à parler. Seules les premières phrases de cette narration de quarante minutes ont été écrites par le metteur en scène, tout le reste est sa propre parole. Tôt ou tard dans le récit, les larmes étouffent sa voix.

À ce moment, toujours, Yolande sort son mouchoir et dit : Excusez-moi. Elle reprend quand elle peut, calmement et toujours clairement. Par la suite, il lui arrive de devoir s'arrêter un instant pour les mêmes raisons, mais elle ne s'excuse plus.

Yolande Mukagasana.– *Ndi ikiremwamuntu gituye ku isi. Ndi umunyafurika wo mu Rwanda. Ndi umunyarwandakazi.* Je suis un être humain de la planète Terre. Je suis une Africaine du Rwanda. Je suis Rwandaise. Je ne suis pas comédienne, je suis une survivante du génocide au Rwanda, tout simplement. C'est ça, ma nouvelle identité. Ce que je vais vous raconter, c'est seulement ma vie de six semaines pendant le génocide⁸⁵⁹.

La sensation éprouvée par Marie-France Collard à son arrivée au Rwanda et consignée dans son journal semble s'être traduite par ce choix dramaturgique. Il est intéressant d'apprendre dans un texte préparatoire datant de février 1997 que ce début de spectacle avait été pensé avant la rencontre avec Yolande Mukagasana et n'a pas découlé d'une rencontre fortuite, comme c'est au contraire souvent le cas dans les processus documentaires⁸⁶⁰. Au contraire, cette séquence initiale avait été pensée, son poids dramaturgique avait été pesé, et était considéré comme indispensable. Comme nous pouvons le lire dans cet autre passage de la grande note d'intention écrite en 1997, l'ouverture du spectacle par un long témoignage d'une personne rwandaise non-comédienne avait plusieurs fonctions.

Cette idée de travailler avec une véritable rescapée du génocide en ouverture du spectacle, tient à plusieurs motifs. Comme nous l'avons souligné à plusieurs reprises le génocide rwandais est totalement abstrait pour l'opinion publique européenne. Ce dont elle a vu des images et entendu des témoignages c'est la misère des réfugiés hutu en Zone Turquoise, le choléra à Goma, les conditions de vie dans les camps au Zaïre. Les victimes du génocide n'ont pas eu de nom, de visage, de voix. Établir dans le public non seulement la conscience mais le sentiment intime de la réalité de ces morts, d'où part tout notre projet, était une condition première essentielle. Parce que les victimes n'ont pas eu la parole, nous voulions d'abord la leur donner. Littéralement. En plaçant d'entrée le témoignage véritable d'une rescapée, suivi d'une construction chorale élaborée à partir du recueil de dizaines d'autres témoignages, nous remplissons trois fonctions pour nous fondamentales : mettre le public dans le sentiment du réel, rendre la parole aux victimes, signifier que ce qui prendra forme plusieurs heures sous leurs yeux est bien une création (polyphonie, stylisation, dramatisation), mais qui entretient un rapport direct avec l'histoire concrète⁸⁶¹.

⁸⁵⁹ Rwanda 94, *op.cit.*, p. 15.

⁸⁶⁰ La suite immédiate du texte que nous allons citer montre bien que le témoin en question n'avait pas encore été rencontré : « *En ce qui concerne la personne capable de tenir ce rôle de premier témoin, nous n'avons pas d'inquiétudes excessives. Le Rwanda traditionnel plaçait dans ses premières valeurs "le beau langage". La capacité à s'y exprimer clairement, incisivement, ironiquement, poétiquement ou logiquement, est largement partagée. Nous avons pu entendre, lors de commissions d'enquête, ou rencontrer, en Belgique et au Rwanda, des femmes parfaitement aptes à relever avec nous ce lourd défi. Le travail continue.* » Il est cependant évident que la participation de Yolande Mukagasana au spectacle est issue d'un réel désir de la part de cette femme, et d'une volonté manifeste de monter sur cette scène pour témoigner.

⁸⁶¹ Note d'intention, 1997, *art.cit.*, p. 42.

La présence physique du témoin prend ici tout son sens, et elle se double à l'ethos victimaire. On retrouve la dualité théoriquement évoquée par Agamben : le témoin parle *en tant que témoin et victime*, pour toutes les victimes, et pour tous les témoins. Le survivant est celui qui reste, et dont la parole représente sa propre histoire – à travers elle, celle de tous les autres. Ainsi la nécessité de la présence du témoin est organique, interne au projet initial de mise en scène, reliée intimement à l'objectif politique poursuivi par le spectacle et sa « tentative symbolique de réparation ». Le choix de faire venir Mme Mukagasana sur scène et d'entamer le spectacle par son récit relève entièrement du choix de s'adresser à la conscience du spectateur européen, que l'on suppose ignorant du génocide et de la réalité de sa violence, à raison et de par la stratégie de camouflage médiatique qui a elle-même fait l'objet de longues recherches de la part de l'équipe. Si l'on se rapporte au cadre de la procédure judiciaire, ce que le Groupov fait du dispositif du témoignage sur scène agit comme un exemple de ce que le théâtre peut *faire* au dispositif originel du témoignage : dans ce spectacle, il conserve sa stricte codification et sa méthodologie (récit à la première personne, faits certifiés comme étant « vrais »), mais s'autorise entièrement à exploiter la puissance et l'intensité émotionnelle qui peut s'en dégager. Au fond, il ne s'agit pas de convaincre, ni même d'informer, mais d'établir la « conscience » de ce qui a été commis pour ceux qui n'en sont pas au courant. Cette prise de conscience de l'ampleur du massacre est proposée au spectateur de pair avec l'émotion qui l'accompagne nécessairement. De l'intérieur même de la scène, et jusqu'à l'intimité de chaque spectateur, ces deux mécanismes sont intrinsèquement liés, solidaires l'un de l'autre, et justifient l'entièreté du *spectacle* qui suivra – car il s'agit bien d'un spectacle de théâtre, comme le rappellent sans cesse ses créateurs. Le parcours mental et émotif du spectateur d'Avignon, de Liège, de Québec ou de Bruxelles, s'assimile à celui éprouvé par Jacques Delcuvellerie, Marie-France Collard et les membres de l'équipe d'origine européenne à Kigali, sur les routes de Bisasero, dans les collines de Butaré. Le trajet émotionnel reste pourtant libre pour chacun : en effet, la sobriété du dispositif, la séparation entre le temps musical et le temps de la parole, n'impose aucun relief compassionnel au spectateur. Ce qui reste, c'est une femme qui parle à un public, assise sur une chaise. La proximité physique avec cette rescapée, expérimentée des centaines de fois au Rwanda par l'équipe et restituée au spectateur lors de cette première heure de spectacle, prend en charge de façon très forte cette nécessité absolue d'unir le sentiment compassionnel au désir de comprendre et de chercher la vérité – double chemin vers la réparation envers les morts. Comme le montreront les quatre heures suivantes de spectacle, la représentation théâtrale apparaît comme le dispositif capable de donner à cette séquence initiale les prolongements sensibles *et* politiques qu'elle exige. La séance théâtrale est à même d'unir les caractéristiques

du procès, de la célébration commémorative (sur un plan où se mêlent le spirituel au laïque), du reportage télévisuel.

Cette séquence inaugurale de *Rwanda 94* revêt une telle densité, aussi sur le plan de l'histoire du théâtre, qu'elle mérite qu'on s'y penche d'encore un peu plus près. De fait, les trois fonctions fondamentales qu'édicte les membres du Groupov pour cette séquence⁸⁶² attestent de toute la puissance spécifiquement *théâtrale* que les auteurs ont perçue dans les figures de la victime et du témoin. Jacques Delcuvellerie y reviendra dans un entretien autour du statut de ce témoignage dans le spectacle, où il affirme lui aussi que la nécessité de mettre en scène le récit d'une survivante s'est imposée face à la violence criminelle massive du génocide. L'un des effets de ce crime de masse est d'effacer les morts derrière leur nombre, et d'engloutir les destins individuels sous le destin collectif d'un peuple exterminé. Or, la victime-témoin qu'est Yolande, une fois en scène, permet d'opérer un tour de force : elle est là, mais n'aurait pas du être là ; elle parle pour ceux qui ne sont pas là, créant ainsi un être-là très puissant :

La réalité du génocide, c'est d'avoir anéanti un million d'histoires personnelles en cours. Celles d'un nourrisson, d'une jeune mariée ou d'un vieillard. C'est pourquoi *Rwanda 94* ne commence nullement par des images de massacres – cela vient seulement après 4h30 de spectacle) mais (après un court prélude musical) par le long témoignage d'une femme qui aurait dû mourir et dont tous les siens sont morts. Pendant cinquante-cinq minutes, et cela dure cinquante-cinq minutes exactement, chaque soir, elle raconte trois semaines de sa vie en avril 1994.⁸⁶³

Le metteur en scène détaille ensuite les choix de mise en scène qui ont réglé très précisément les effets émotionnels de la séquence – effets qui sont pris dans l'intention globale de la pièce et son écriture, et dont l'impact est dramaturgiquement nécessaire. Ainsi, d'abord à propos de la scénographie et la disposition spatiale :

Le dispositif de ce récit est important. L'orchestre est dans la pénombre, sur le côté, mais présent. (Tous les soirs, les musiciens devaient écouter ce récit quasi-insupportable. Ce n'étaient pas seulement les spectateurs qui entraient ainsi dans la réalité vécue du génocide, mais aussi toute l'équipe de la représentation). La rescapée, Yolande, est à l'autre bout du plateau, toute seule, assise sur une chaise, qui, très important, n'est pas au premier plan mais assez éloignée, ni strictement de face, mais un peu en biais. En sorte qu'elle puisse, ou le regarder directement, ou s'en isoler un peu. Cela ménage aussi la sensibilité

⁸⁶² « Mettre le public dans le sentiment du réel, rendre la parole aux victimes, et signifier que ce qui prendra forme sous leurs yeux est bien une création qui entretient un rapport direct avec l'histoire concrète » (Voir l'intégralité de la citation ci-dessus).

⁸⁶³ Jacques Delcuvellerie, « De l'usage du témoignage en scène », entretien avec Fabien Dariel (2011), in *Le geste de témoigner, un dispositif pour le théâtre, op.cit.*

du spectateur. Les premières phrases sont en kinyarwanda, dans sa langue, qu'elle traduit ensuite, et tout le reste est en français. Mais dès le départ s'affirme une différence : une autre peau, une autre culture.

Puis les directions de jeu et d'interprétation :

La narration est très calme, très confidentielle, jamais de voix forte. Comme le récit l'entraîne à revivre les événements, vient le moment où elle est suffoquée par les larmes. Elle tire alors un mouchoir, s'essuie, se mouche, puis dit : « Excusez-moi ». Elle ne s'excusera plus ensuite, mais à cet instant c'est essentiel. Elle signifie qu'elle n'attend nulle pitié et que les larmes adviennent, mais ne sont pas souhaitées. Dans ce travail qu'elle a désiré faire pour nous, devant nous, les larmes ne sont pas inévitables, elle nous indique implicitement qu'elle et nous devons accepter qu'elles adviennent, mais que c'est le récit qui importe.

Enfin, la nécessité de situer cette séquence en ouverture du spectacle, qui permet de poser, ou plutôt *d'imposer* la question centrale de la pièce :

Je pourrais continuer à détailler ce qui se passe là, mais on saisit bien que tout indique la volonté, partagée par Yolande et la mise en scène, d'exposer concrètement le vécu de l'extrême violence et de l'horreur de pareils événements, et, en même temps, de refuser absolument de se laisser dominer par les émotions qu'ils soulèvent. En sorte que la question qui travaille toute la pièce puisse être ensuite posée : pourquoi ? Pourquoi cela a-t-il eu lieu ?

Ces considérations du metteur en scène sont très précieuses, d'abord parce qu'elles éclairent toute la structure du spectacle et la réflexion qui le sous-tend. Mais aussi parce qu'elles permettent d'énoncer ce qu'*accomplit* véritablement cette séquence, et avec elle l'ensemble d'un spectacle comme *Rwanda 94* : non seulement une tentative de réparation, mais aussi une sorte d'exploitation sublime de toute la puissance sensible de la figure victimaire, et de sa capacité à irradier la scène de la fin de ces années 1990⁸⁶⁴. Alors même que cette première séquence prend soin de se dépouiller de tout aspect spectaculaire ou de tout artifice scénique (l'idée de reprendre en gros plan le visage ému de Yolande Mukagasana par une projection vidéo sera abandonnée en cours de création), le spectaculaire acquiert malgré tout une existence et une force, entièrement concentrée dans ce dispositif du témoignage, présenté dans toute sa radicalité et la tension qu'il peut créer dans le public⁸⁶⁵.

⁸⁶⁴ Dans un sens, on pourrait ici tendre l'arc jusqu'aux créations de Castellucci qui créent aussi cette *irradiation* de la figure victimaire, telles que nous les avons décrites dans notre chapitre 4.

⁸⁶⁵ L'étude de cette séquence en vidéo avec plusieurs groupes d'élèves lors de différentes expériences d'enseignement a confirmé que même en vidéo, la tension émotionnelle de ce passage est maximale et provoque des réactions fortes.

Plus loin dans le même entretien, Jacques Delcuvellerie s'exprime sur le recours de plus en plus fréquent au témoignage dans les productions théâtrales de son temps ; et il répète qu'il en est très méfiant. Cette méfiance porte non pas sur le dispositif de parole du témoignage en tant que tel, mais sur la qualité de véracité, d'authenticité, de preuve, qui semble être accordée au témoignage, et le fait même qu'il s'agisse de valeurs devenues dominantes et discriminantes. Delcuvellerie décrypte ainsi ce présupposé :

Je crois que comme pour toute intrusion du « réel » extérieur dans le réel de la représentation, il ne faut y recourir que contraint et forcé. Avec une crainte respectueuse, dirais-je. [...] Personnellement, j'éprouve une très grande méfiance envers la surévaluation actuelle de la *forme-témoignage*. [...] Car comment l'isoler de cette déferlante où les témoignages côtoient sur le même présentoir les déballages intimes de la faune *people*, et notamment des stars du petit écran, ceci dans le moment de la guerre des programmes de « télé-réalité » (cet oxymore) et dans l'expansion généralisée d'une prédilection pour le cru et le saignant dans la société du spectacle ? Nous ne parlons évidemment pas ici du témoignage des victimes en tant que tel. Il est infiniment précieux à deux titres : celui de l'établissement des faits et donc de la recherche historique, et d'autre part, il constitue notre seul accès au vécu de ces violences extrêmes. Non, nous parlons de l'étonnante surévaluation de la *forme-témoignage*.

De son hégémonie, de son inscription dans le code du « politiquement correct » actuel, à savoir : livrez-nous des récits, ne nous faites pas la leçon. [...] Nous sommes aujourd'hui fortement encouragés à croire qu'il n'y a de beauté, d'invention, d'émotion, qu'à rester au niveau de la chose observée – soi disant « sans jugement » - voire tout simplement à rapporter des « témoignages » et que démonter des processus, des causes, des responsabilités, ne peut engendrer qu'ennui, pesanteur et manichéisme. Il me semble que c'est cet a priori idéologique qui assigne au témoignage une fonction qui, sur le plan de la jouissance – car c'est bien de cela qu'il s'agit – l'apparente strictement aux confessions les plus diverses dont on nous inonde de toutes parts. [...] Or, le témoignage vient toujours *après* l'évènement. (...) Si le temps où cela tente de s'écrire, voire de se représenter, ne coïncide plus avec celui des évènements, ne devrait-on pas déduire que c'est des urgences et des exigences du temps présent que devrait procéder notre questionnement sur le génocide ? Quel autre sens donner au retour sur les faits, les processus, les causes, sinon « à l'usage des vivants » ? (...) Pour en revenir à votre question, cela nous donne trois motifs de méfiance à propos du témoignage : envers l'usage intempestif du « réel » en scène ; envers le contexte des contextes – la société du spectacle et sa fétichisation marchande du « vécu » ; enfin, envers son emploi « bien intentionné » mais sans lien effectif avec notre vie présente. Je note aussi, sans développer, que les deux spectacles du Groupov dont nous parlons se tiennent dans le voisinage de la mort. Ils ne s'autorisent à user du témoignage qu'à la frontière entre les morts et les vivants.⁸⁶⁶

2.3.3 Une éthique du témoignage en scène

En laissant de côté pour l'instant la dernière remarque dans ce propos de Jacques Delcuvellerie, on peut relever la volonté de fonder une éthique du témoignage pour le théâtre, qui poserait en premier lieu son refus de se soumettre aux mêmes exigences que celles de

⁸⁶⁶ Jacques Delcuvellerie, art.cit.

l'audimat télévisuel, instance d'évaluation des émissions de télé-réalité en fonction d'un barème du vraisemblable à la mesure de son appétit voyeuriste. On repense ici aux propos de Jean-Louis Comolli qui, de son point de vue de documentariste, critiquait exactement sur ce point l'émission de Mireille Dumas *Bas les Masques*, et la posture de la présentatrice dans le dispositif confessionnel de l'émission :

L'émission se caractérise par une forte présence de Mireille Dumas. Elle est là et bien là, à travers en particulier la multiplication des plans " d'écoute ", qui sont des plans joués où elle est posée comme corps en trop, présence en trop, poids, charge, pression. Et l'enjeu de cette surreprésentation est de montrer que l'autre a du mal à parler. Car le travail de Mireille Dumas ne consiste pas à valoriser ce qui se dit mais à valoriser et dramatiser la difficulté que l'autre éprouve à dire. Contrairement à l'étiquette de l'émission, il s'agit non pas d'une mise en scène de l'aveu et de la parole mais d'une mise en scène de l'empêchement de la parole, de la difficulté de l'aveu. Ce dispositif permet de dramatiser la scène et la parole (alors qu'il ne se dit pas grand-chose) et de valoriser l'émission. " Du coup, ce qui est obscène n'est pas ce que les confessés avouent de leurs (supposées) turpitudes. C'est la visibilité, l'insistant aveu de la demande de les prendre en charge, exprimée, jouée, mimée, surreprésentée par Mireille Dumas. Elle est toujours un relais entre celui qui parle (l'interviewé) et celui qui écoute (le téléspectateur). En gardant une parfaite maîtrise d'elle-même, elle invite le téléspectateur à conserver la sienne, donc à ne pas prendre de risque et à ne pas rentrer en contact avec l'autre. Aujourd'hui, la demande de l'aveu ne s'exerce plus du point de vue du moraliste ou du libertin (Laclos, Sade), mais du point de vue de la compassion, de la compréhension – lesquelles ne font qu'insister sur la notion de manque, de faute, d'abus, de trouble. La bienveillance, c'est la nouvelle dimension " soft " du contrôle social tel qu'il s'exerce à et par la télévision. On est dans l'ère de la gentillesse, de la prise en charge, de l'humain. Mireille Dumas est donc là dans la figure majeure du moment : la confidente, mais aussi l'assistante humanitaire, la panseuse de blessures. D'où le ton confit, la componction, les mines mi-désolées... Tout cela dénonce ce jeu de l'hypocrisie. Car sous le masque de la compassion et de la tendresse revient, discrète mais insistante, la démarche inquisitoriale : faire cracher le morceau, non par la torture mais par la douceur extrême des mots et des mines⁸⁶⁷.

Cette analyse d'un état général de la télévision, qui s'exerce sur le plan très distinct des JT de la « confession intime », est précieuse pour bien avoir conscience de la définition éthique et politique très minutieuse des créateurs de *Rwanda 94*, tant envers les participant-e-s au spectacle qu'envers les milliers de victimes du génocide, nécessairement absentes de la scène. Le travail de mise en scène consiste au contraire en laisser les victimes venir *crever l'écran*, déstabiliser la maîtrise des journalistes européens et le contrôle de l'information. Ainsi, la séquence *Mwaramutse*, où Mme Bee-Bee-Bee fait sa première apparition sur scène, s'ancre dans une situation fictive : nous sommes en 1995, sur un plateau de télévision de TV5, et des visages anonymes perturbent les ondes des télévisions du monde entier à l'heure des journaux

⁸⁶⁷ Jean-Louis Comolli, *Le Monde* du 22 août 1993, archives en ligne, consultée le 15/05/20, url : https://www.lemonde.fr/archives/article/1993/09/12/rencontre-controverse-sur-l-art-de-l-entretien-le-realisateur-jean-louis-comolli-fait-le-proces-de-bas-les-masques_3944062_1819218.html

télévisés. Ils s'expriment dans une langue inconnue des Occidentaux et semblent « *nous demander quelque chose* » constatent les journalistes qui doivent fournir des explications sur ce phénomène mais ne parviennent pas à le comprendre⁸⁶⁸. Le spectateur comprend rapidement qu'il s'agit de victimes du génocide dont les fantômes viennent magiquement perturber la diffusion télévisuelle des programmes habituels, cherchant à pallier le manque de travail d'enquête sur la situation au Rwanda, un an après les faits.

Pour tenter de comprendre cela, Mme Bee-Bee-Bee et son collègue M. Dos Santos accueillent Colette Bagimont, journaliste inspirée d'une figure du *Monde Diplomatique*, spécialiste du conflit rwandais et conçue pour mettre en accusation le travail des médias généralistes. Mais la parole ne lui est pas totalement laissée :

Mme Bee-Bee-Bee : Nous devons bientôt clôturer cette émission. Notre émission de demain reviendra longuement sur les origines de la tragédie rwandaise....

Ici, l'image grésille et se brouille : apparaît le visage d'un enfant rwandais en gros plan, face caméra, qui vient interrompre les journalistes.

Mme Bee-Bee-Bee : On a beau s'y attendre, c'est à chaque fois très surprenant, et...

M. Dos Santos : Nous allons malheureusement devoir terminer...

Colette Bagimont : Si vous le permettez, je crois pouvoir vous aider à résoudre l'énigme. Cette jeune fille n'apparaît pas pour la première fois, et si j'ai bon souvenir, elle a deux ou trois messages qui reviennent régulièrement. [...] Je peux me tromper, et je ne voudrais pas vous vexer, Mme Bee-Bee-Bee, mais... je crois que l'apparition réagit à sa façon à quelque chose que vous avez dit.

Mme Bee-Bee-Bee : Moi ?

Colette Bagimont : Oui. Je crois que, juste avant l'apparition, Mme Bee-Bee-Bee a innocemment employé une formule toute faite, extrêmement courante, en parlant de « tragédie rwandaise ». J'ai moi-même été légèrement choquée bien qu'habitue à cette tournure chez les autres journalistes, et je crois que les morts ne supportent plus ce langage indéfini, sans victimes, sans bourreaux. Une tragédie, vous voyez... Qui dit « tragédie », dit « fatalité », état inéluctable... Et l'apparition insiste fortement sur la définition du crime. Un génocide.

Cette séquence décline sur un tout autre registre que le témoignage initial la nécessité de se mettre à l'écoute des Tutsis, et ici en l'occurrence, des morts comme des vivants. Cette nécessité traverse en réalité tout le spectacle. Dès la première séquence avec Yolande

⁸⁶⁸ La séquence est visible sur Youtube où est disponible l'intégralité de la captation du spectacle (consulté le 17/05/20), url : <https://www.youtube.com/watch?v=wO06-qa1ffc&t=5422s>, à partir de 1'12'53. N'ayant pas pu nous procurer la pièce publiée aux Editions théâtrales, les citations qui suivent proviennent de ces extraits vidéo.

Mukagasana, et malgré les plans serrés sur le visage de cette femme artificiellement composés par la captation vidéo, on se rend compte que ce que la mise en scène fait exister, c'est effectivement une communauté d'écoute, qui se *met en écoute*, au contraire des médias qui s'y refusent. Ce que dit le spectacle, c'est que c'est à ce titre que le génocide peut être traité par une production théâtrale européenne. Se mettre en écoute de la parole des victimes ne suppose pas s'effacer, au contraire ; cela suppose une organisation de l'espace-temps de la représentation qui permette de ressentir, d'éprouver physiquement et empiriquement la disposition ayant amené à l'évènement lui-même, et impliquant doublement, sur des plans différents, les dirigeants Rwandais du clan des Hutu et les dirigeants politiques des États occidentaux. Outre ces deux séquences situées au début du spectacle, les situations où l'on demande au spectateur d'*écouter* se multiplient, distribuées sur différents niveaux et faisant appel à différents régimes émotifs : ainsi, la Litanie des Questions, où le Chœur entremêle les noms des victimes et fait entendre le questionnement des morts sur les raisons de leur meurtre.

Ainsi, sur un autre plan, la conférence de Jacques Delcuvellerie, présentée dans sa disposition la plus basique et la plus identifiable : table, chaise, notes, verre d'eau ; éclairage froid, conférencier en chemise noire très simple. Ce dernier prend la parole après la séquence entre Mme Bee-Bee-Bee et Jacob, inaugurant la troisième partie du spectacle, nommée « Ubwoko ». « *Madame Bee-Bee-Bee, M. Jacob, bonsoir. Hutu, qu'est-ce que ça signifie, et Tutsi, qu'est-ce que ça signifie* » commence Jacques Delcuvellerie, reprenant l'interrogation centrale de Bee-Bee-Bee quelques scènes plus tôt, et y répondant par une heure de conférence argumentée⁸⁶⁹. Comme le note le metteur en scène, les images ne parviennent que très tard, au bout de 4h30 du spectacle ; projetées en tant qu'images d'archives et éléments de documentation au cours de la conférence, elles ne clôturent pas non plus la représentation, et s'intègrent à l'économie non-spectaculaire de la séquence. Elles seront suivies par la Cantate de Bisesero sur la dernière heure⁸⁷⁰. Durant cette ultime partie, musicale, les témoignages des Tutsi résistants sont dits et chantés par quatre interprètes vêtus de noir. Les dernières minutes du spectacle seront consacrées à une liste de noms de victimes, dite par ces mêmes interprètes, face au public, rappelant les hommages et minutes de silence consacrées aux victimes « officielles » de l'Histoire.

⁸⁶⁹ Lien vers l'extrait en ligne (*Rwanda 94*, 3/4: https://www.youtube.com/watch?v=h_o3eM63WQg)

⁸⁷⁰ Lien vers l'extrait en ligne (*Rwanda 94*, 4/4) : <https://www.youtube.com/watch?v=gryw5QuT-ek&t=12s>



FIG. 1 *Requiem pour Srebrenica*, mise en scène d'Olivier Py (1999).
Dispositif scénique.



FIG. 2 *Rwanda 94*, Groupov (2000)

Yolande Mukagasana,

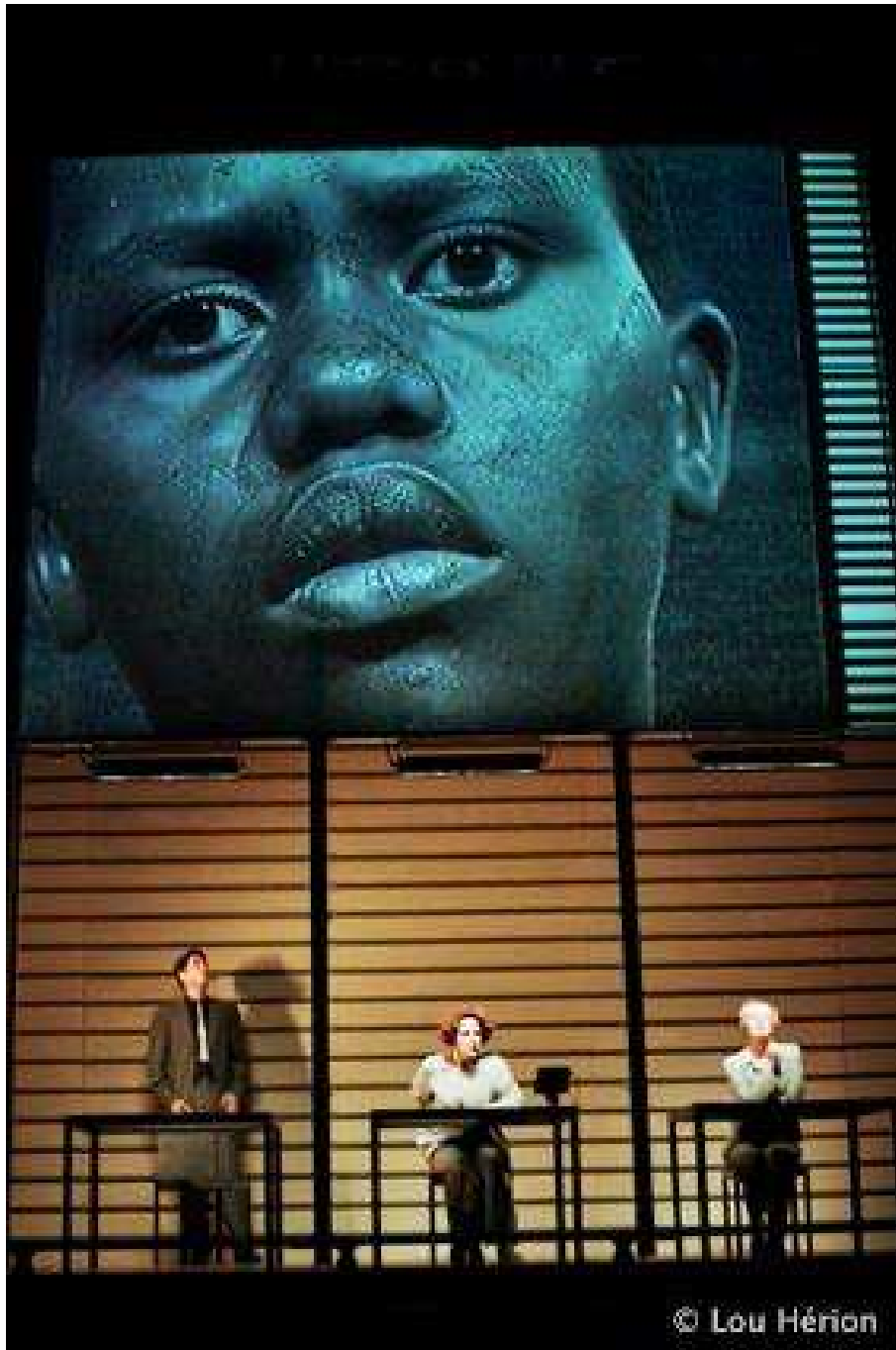


FIG 3. Idem.Mme Bee-Bee-Bee, M. Dos Santos et Colette Bagimont.



FIG. 4, Idem.



FIG. 5 Idem, *La Litanie des Questions*.

Conclusion du chapitre VIII

La forme du témoignage, dont on constate dans les années dont nous nous occupons une inflation que nous avons reliée à un mouvement plus général – qui touche au statut de l’Histoire comme aux logiques de l’humanitaire, alors très présentes dans les narrations collectives – est au centre des œuvres de ce dernier chapitre. Des adaptations de *La Supplication* aux pièces de Gabily, Py et du Groupov, les témoignages prélevés auprès de victimes d’événements meurtriers constituent une matière première de l’écriture, permettant de mettre directement en rapport le texte avec l’aura du victimaire. Mais c’est précisément la façon dont les metteurs en scène appréhendent leur travail d’écriture à partir de cette matière première qui permet de distinguer ces spectacles et ces différents gestes artistiques sur le plan politique. Olivier Py fonde son *Requiem pour Srebrenica* sur une mystique du témoin. Les « témoignages » réécrits dans le texte du spectacle sont tirés de la presse européenne et des discours officiels prononcés par les acteurs géopolitiques du conflit. Ils suffisent à ses yeux à constituer une approche documentaire du massacre de Srebrenica ; ce qui importe, c’est l’impact émotionnel que ces témoignages peuvent apporter, comparables à la crise compassionnelle ressentie par Py face aux informations qui parviennent en France sur la situation. La même année, travaillant sur le génocide ayant eu lieu en 1994 au Rwanda, avec le projet clair de rendre un hommage posthume aux victimes de cet événement très partiellement traité par les médias européens pour des raisons politiques, le Groupov adopte une perspective d’emblée beaucoup plus critique. La position du spectacle à l’égard du témoignage pourrait sembler paradoxale : alors que le témoignage constitue une grande partie des recherches ayant mené à l’écriture du spectacle, et que le spectacle met en scène une témoin « réelle » du génocide, qui se présente en tant que telle, la dramaturgie questionne sans cesse l’ambivalence politique qui y réside. Comme nous l’avons vu, sa valeur de vérité est questionnée, son impact émotionnel, tenu à distance ; et la longue et émouvante prise de parole de Yolande Mukagasana côtoie, au cours de la représentation, d’autres régimes de parole qui varient de la séquence fictionnelle à la conférence documentée et à l’expression lyrique et chorale. Ces éléments *témoignent* en eux-mêmes d’un événement dont il s’agit de rendre compte depuis l’Europe, d’un point de vue critique. La puissance émotionnelle du témoignage, libérée pendant l’heure initiale du spectacle, est limitée par la suite de la dramaturgie. C’est sur ce procédé que repose la déconstruction du montage médiatique qui a entouré le génocide, et la mise en évidence de la responsabilité des pays

occidentaux. Entièrement *pris* dans le paradigme victimaire, ces deux spectacles créent deux objets entièrement distincts politiquement, esthétiquement, dramaturgiquement. Le rapport qu'ils entretiennent avec le témoignage joue, à ce titre, un rôle essentiel.

Conclusion de la troisième partie

Cette troisième et dernière partie montre qu'une grande partie du théâtre des années 1990-2000 réinvente son rapport à la politique au cœur du paradigme victimaire, et non pas contre lui. La volonté d'étudier une mutation paradigmatique nous a fait parcourir un corpus transversal, où le motif victimaire se repère sur un double niveau : d'abord sur le plan de l'identification – victimes de Tchernobyl, du sida, de la précarité socio-économique, de la guerre – mais aussi à travers une relation de regard, qui, là encore, détermine de façon majoritaire l'approche par le théâtre des questions sociales et politiques. Nous avons évoqué des œuvres qui cherchent à représenter les grandes crises de l'époque : le développement des inégalités sociales, sous la pression du capitalisme mondialisé ; l'épidémie du Sida ; les conflits meurtriers dans lesquelles l'Europe est impliquée hors de ses frontières, du Rwanda à la Bosnie. Aborder ces questions revient pour une partie des artistes de la scène à y montrer la chair et les os des victimes, leurs voix et leurs visages, dans une perspective de mémoire et de reconnaissance. Il émerge de cette tendance une nouvelle praxis politique de la représentation. Cette tendance, considérée par Maryvonne Saison comme un effort du théâtre pour atteindre le réel, se caractérise par le recours à des figures, et parmi elles, à la figure de la victime. Le théâtre y puise des modèles narratifs et énonciatifs, des tonalités émotionnelles, et des matériaux qui, comme le témoignage, peuvent s'incarner sur scène en des dispositifs.

Ainsi, le combat contre l'attraction puissante du spectacle de la victime n'aura pas été mené de front chez les artistes que nous avons évoqués et qui pourtant revendiquent une pratique directement politique de la scène. Au contraire. Et de là, il se diffuse une certaine mélancolie de la déploration, un sentiment crépusculaire, où les moyens politiques que se donnait le théâtre dans les années 1960-70 semblent avoir disparu. En 1995, une émission de Lucien Attoun sur France Culture réunissait Hélène Cixous, Jean Jourdheuil, Ariane Mnouchkine, et François Regnault sur le thème du « tragique contemporain ». La question du devenir du tragique était perçue à partir de ce malaise, d'une incapacité généralisée des individus à éprouver sa puissance d'agir sur le monde politique :

Jean Jourdheuil : J'ai l'impression – cela demanderait évidemment une étude mieux fondée – qu'au cours des dix ou quinze, voire vingt dernières années, un type d'espace politique a disparu. Dans les années 60, il y avait un espace politique tel que, par exemple, lorsqu'on s'opposait à la guerre d'Algérie, on le faisait politiquement...

Ariane Mnouchkine : ...encore qu'il n'y ait eu guère de pièces sur l'Algérie...

Jean Jourdheuil : C'est vrai, mais je ne me place pas ici du point de vue particulier du théâtre : c'est un autre aspect de la question qui nécessiterait une approche spécifique... Du point de vue général de la vie

politique au sens large, il existait à cette époque un espace de discussion et de confrontation. Le droit qui sous-tendait cet espace était relativement adapté à ce qui s'y passait. D'autre part, la dissuasion nucléaire, qui gérait les rapports entre les deux Grands, et par conséquent la vie internationale, donnait un cadre de « règles », si je puis dire, aux guerres. J'ai le sentiment qu'aujourd'hui, ce schéma étant devenu caduc, les nouvelles guerres comme celle de l'ex-Yougoslavie se font sur un mode « illégal » ... au sens où aucune instance de niveau mondial ne se trouve en situation de les contrôler. De même, le droit, à l'intérieur des sociétés démocratiques, comporte des zones de non-droit, de non-dit. En somme, la guerre, la politique, le droit ne « sont plus ce qu'ils étaient » ... D'où ce malaise typique de notre présent... dont je ne sais pas s'il faut l'apparenter à une forme de tragique. En tout cas, le théâtre de Tanguy me semble s'inscrire dans cette atmosphère de désarroi qu'engendre le caractère lacunaire de l'espace politique. [...]

François Regnault : J'ai vu le *Woyzeck* de Tanguy. Très beau, mais à mon avis, pas du tout tragique. Spectacle contemplatif et lacunaire. Je ne suis pas sûr que cela corresponde à ce que voulait Büchner. On monte aujourd'hui *Woyzeck* comme expression de l'aliénation suprême, où le prolétaire est victime absolue, sans possibilité de réagir, où personne n'est coupable, ni le capitaine, ni *Woyzeck* lui-même, ni quiconque, parce que c'est la vie, parce que c'est comme ça... Il s'agit d'une interprétation idéologique de la pièce, qui se complait dans le fatalisme. En ce sens c'est tout le contraire d'Eschyle, Sophocle, Euripide, et aussi de Corneille et de Racine – car chez eux, si les gens ne sont ni tout à fait coupables ni tout à fait innocents, on rend quand même la justice : il y a bien une zone de culpabilité, c'est-à-dire une zone où entre en jeu la dimension de l'action, que l'on commet ou que l'on ne commet pas. Mais dans un spectacle qui considère que le monde moderne a évacué la liberté et que l'aliénation est générale et absolue, le tragique au sens grec est absent. [...]

Ariane Mnouchkine : Au fond, qu'est-ce qui est triste ? Le monde dans lequel nous vivons va mal. Certainement. Mais ce qui est « triste », c'est, face à ce monde, notre pensée. Nous nous contentons de clamer l'atrocité des injustices ou des guerres, mais la petite possibilité d'agir que nous donne notre part de citoyenneté, aussi faible soit-elle – mais elle peut devenir immense en certaines circonstances – nous en arrivons à ne même plus penser que nous puissions en faire usage. Voilà qui est triste !⁸⁷¹

Ce malaise se dégage de plusieurs exemples que nous avons abordés, et pourrait renvoyer à un phénomène comparable à une éclipse : comme si, au cours de cette décennie, l'astre victimaire avait camouflé toute autre forme d'identification, y compris dans ce que proposent des spectacles cherchant un rapport au politique. Cependant, dans cette éclipse, nous avons vu se constituer de nouvelles voies de résistance. *Rwanda 94* en est l'exemple même : les jalons théoriques posés dans les années 1960-70, de Brecht à Weiss, sont une référence aux créateurs du spectacle. Mais ce sont bien les corps des victimes et leurs corollaires qui appellent cette création, habitent la scène, imposent des nécessités – la présence d'une témoin réelle en scène, le projet d'un spectacle-mémorial. Un tel projet, à une telle époque, sur un tel sujet, ne peut en aucun cas faire l'économie du statut de la victime en scène ; en cela, il est profondément contemporain de son époque, et pourtant la dépasse. Il s'y invente de nouvelles façons de battre en brèche la fable d'une inéluctable « condition victimaire », par les ressorts émotifs et critiques de la scène, de faire advenir dans l'espace du théâtre un autre type de regard sur le spectacle de la victime, un regard de combat et de réparation.

⁸⁷¹ « Le tragique contemporain », *Mégaphonie, deuxième-1*, (n°115, 25 octobre 1994), transcription par A. Etienne, *Théâtre/public* n° 124, 1995, p. 6-13.

CONCLUSION GÉNÉRALE

« Je suis cette laisse en vérité.

Pendant des semaines je suis cette laisse.

Pendant des semaines j'écris *Au Bord*. Je commence au mois de mars. Je recommence. Trente-neuf fois j'essaie d'écrire *Au Bord*. Trente-neuf fois je m'arrête en route. Je suis cette laisse.

Je suis au bout de cette laisse.

Je suis celle qui tient la laisse.

Je suis celle qui se tait et qui tient la laisse.

J'ai punaisé la photographie sur le mur en face de la table où j'écris. Je n'écris plus je regarde.

Celle qui tient la laisse m'appelle.

Sans me regarder elle me tient captive.

Regarde-moi.

Je suis cette femme qui regarde cette femme qui tient en laisse un corps.

Un corps nu.

(je crois que le corps est nu)

Je suis cette femme dans la contemplation de cette femme qui tient un corps en laisse un homme nu.

(je crois que c'est un homme)

Je ne regarde pas l'homme. Je ne regarde pas la victime.

Le mec traîné au sol.

C'est elle que je regarde. »⁸⁷²

« Espagne.

« Espagne.

Le soleil d'Espagne.

Il y a tant de plages en Espagne.

Quelle chance.

Quelle chance de vivre en Espagne.

Ramener le cadavre d'un Noir noyé.

Aller à la plage,

Sur une plage d'Espagne,

Et en ramener un.

Un vrai cadavre sur une scène.

⁸⁷² Claudine Galéa, *Au Bord*, Montpellier, Espaces 34, 2007, p. 7-8.

Si seulement je pouvais faire vomir le public,
Comme Dieu vomit les pauvres,
Comme les pauvres vomissent la boue.
Espagne.
Espagne.

[...]

Si seulement je pouvais obstruer le soleil d'Espagne avec une pierre.
Il y a des poissons de fer dans mes pensées.
Comment continuer.
Comment dépasser l'information ?
Comment transformer l'information en horreur ? »⁸⁷³

« SŒUR AÎNÉE : Mais t'as –
SŒUR CADETTE : J'suis une pute qu'a besoin d'aide
SŒUR AÎNÉE : mais t'as tué / un –
SŒUR CADETTE : j'avais un motif
SŒUR AÎNÉE : t'as tué un homme.
SŒUR CADETTE :
SŒUR CADETTE : Et on va me lapider pour ça.
SŒUR AÎNÉE :
SŒUR CADETTE :
SŒUR AÎNÉE : T'as tué un homme qu'était un garçon.
SŒUR CADETTE : ... Ce garçon était un soldat.
Temps.
SŒUR AÎNÉE : Ce soldat était un enfant –
SŒUR CADETTE : cet enfant a tué mes parents.
Nos parents, les nôtres.
... j'ai fait kek'chose.
Au moins, j'ai fait kek'chose. J'ai fait kek'chose – oui. Oui. Oui – j'ai
fait kek'chose ».⁸⁷⁴

Ces textes sont extraits de trois pièces écrites au début des années 2000 par trois autrices, Claudine Galéa, française, Angélica Liddell, espagnole, et debbie tucker green, britannique. Il est frappant d'observer à quel point ces pièces s'emparent à *bras-le-corps* et explicitement de la relation à la figure victimaire que nous avons ici caractérisée et contextualisée. Dans le texte de Claudine Galéa, cité ici dans ses premières lignes, la voix féminine déroule une rêverie

⁸⁷³ Angélica Liddell, *Et les poissons partirent combattre les hommes*, traduction de Christilla Vassillerot, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2003, p. 12.

⁸⁷⁴ debbie tucker green, *Lapider Marie [Stoning Mary]*, (2005), traduit par E. Gaillot, B. Péliissier et K. Rivière, Paris, Maison Antoine Vitez, 2015, p. 40-41.

monologuée à partir d'une photo d'une femme soldate américaine qui tient en laisse un détenu dans la prison irakienne d'Abu Grahib. « *Je ne regarde pas la victime* ». La pièce raconte un regard, lieu du désir, qui choisit de se fixer sur la femme-bourreau, désignée, et désirée, dans tout son geste de domination. L'écriture accueille cette transgression, la propulse : toute tentative de perception compassionnelle de l'homme tenu en laisse, comme de la femme éternellement victime, vole en éclats.

Et les poissons partirent combattre les hommes, écrit en 2003 par Angélica Liddell se présente aussi comme un monologue qui coule depuis le regard quotidien sur des images, bribes d'actualités, « flashes » d'informations : photos de migrants parues dans le journal, décompte des morts en Méditerranée. Face à l'impuissance et la paralysie que transmettent ces images, la parole jaillit comme un spasme, une lutte, refusant l'ordre moral qu'elles véhiculent, toute « *reponsabilité messianique de l'écrivain* », l'injonction à la « *dénonciation dégoulinante* » et au « *lieu commun charitable* »⁸⁷⁵. Le spectacle se présente comme une tentative de réagir corporellement, instinctivement, à ces cadavres qui jonchent l'espace visuel et médiatique, contre les émotions qui y sont associées : images qui « *ne réveillent qu'une pitié passagère, une sensation d'impuissance qui atrophie toute capacité de réaction* » critique Liddell dans une note de présentation du texte⁸⁷⁶. L'écriture est une pointe introduite dans la chair, en fait jaillir colère et dégoût, émotions clairement adressées au gouvernement espagnol et au traitement médiatique de l'évènement. Sur scène, Liddell est vêtue d'une robe faite du drapeau espagnol et s'adresse à un homme, joué par Sindo Puche, qu'un pansement sur la bouche prive de toute parole. L'engagement du corps même de l'autrice- performeuse ne fonctionne pas comme un transfert messianique ; il présente une conscience située dans un corps, qui agit en *ré-agissant*. La scène est le lieu où mettre en scène un autre type de réaction que la contemplation déplorante et fataliste suggérée par les montages médiatiques, impliquant clairement que ces affects sont complices de la violence des politiques d'immigration européennes.

Dans *Lapider Marie*, enfin, écrit en 2005, la jeune autrice anglaise debbie tucker green croise les histoires d'un enfant soldat assassiné, d'une jeune prostituée pauvre qui l'a tué pour venger ses parents, elle-même condamnée à mort suite au crime, et des parents du jeune soldat, eux-mêmes séropositifs. « Tous les personnages sont blancs », précise une note préalable. Chaque personnage pourrait se dire victime, « exclu », en langage des années 1990. Mais le

⁸⁷⁵ Angélica Liddell, *ibid.* Ces expressions sont tirées de la suite immédiate de la réplique citée plus haut.

⁸⁷⁶ Angélica Liddell, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, Alicante, 19/11/2004, note d'intention disponible en ligne, consultée le 04/08/2020, url : <https://mustrateatro.com/obra/y-los-peces-salieron-a-combatir-contra-los-hombres/>

motif victimaire se dilue dans la capacité d’agir des personnages qui font face à ces situations. L’espace dramatique se remplit de la volonté de ces personnages d’agir en parlant, de « ne pas se laisser faire », ni parler, par autrui – et cela à travers une langue fragmentée, éclatée par la violence des expériences. Marie pourrait occuper la place de la victime expiatoire ; ce personnage pourrait incarner la « victime-bourreau » par excellence, femme criminelle par précarité économique, détresse affective et stigmatisation sociale. Mais ce n’est pas ce que la pièce donne à voir : au contraire, comme on le lit dans l’extrait ci-dessus, Marie proteste de ne pas avoir été assez soutenue par les mouvements politiques d’émancipation qui la concernent, défend son geste par la nécessité absolue de *faire quelque chose* contre la mort de ses parents par un jeune enfant soldat. Ni plainte, ni consentement. La victimisation n’est plus un horizon ; les êtres agissent malgré des situations sociales qui les étouffent, les rendent malades, assassins, les condamnent à mort. Libéré de l’attraction du pôle victimaire, l’œil du lecteur-spectateur peut venir se fixer sur des intimités en lutte, qui ne sont pas à plaindre mais à soutenir. L’empathie à l’égard des personnages ne disparaît pas, mais elle transite par une lecture critique de la situation politique, elle donne lieu à d’autres émotions, combattives, révoltées. C’est à cet endroit que l’énergie du spectacle se constitue, et plus dans la résignation muette des individus écrasés par le poids de leur supposée « condition de victime ».

Ces trois exemples nous paraissent évoquer très nettement le tournant que prend le théâtre européen dans son ensemble dès ces premières années du XXI^e siècle. Il pourrait bien s’agir des signes d’un affranchissement par les artistes de la scène à l’égard de la pression du paradigme victimaire. La figure de la victime se fait matériau de jeu, de théâtralité, d’écriture, revenant dans le cercle de ce que la scène peut *élaborer*, à différents degrés. L’analyse politique des rapports de domination, ce qui peut en être dit et fait au plateau, n’est plus absorbée par l’injonction au compassionnel ; il est possible de s’en détacher. Le rapport au réel se recompose, incluant la possibilité d’une prise de distance critique. La scène peut se faire le lieu d’une prise de distance critique. La conclusion de cette étude est donc une ouverture vers ce qui suivra ces années étudiées, ou plutôt, ce qu’elles ont permis.

Notre intention était d’étudier les formes et les enjeux esthétiques et politiques du paradigme victimaire au théâtre. Il s’agissait de cerner le devenir scénique de la victime à l’époque contemporaine, et de voir sur quelle temporalité, sous quelle forme, cette figure *crystallise* la tentative du théâtre de saisir et le monde et d’en donner une représentation.

Le parcours que nous avons établi à travers les œuvres a permis de saisir la victime comme une figure scénique à part entière. D'abord parce qu'elle s'inscrit dans une certaine ontologie du théâtre, touchant à l'imaginaire du conflit, de la lutte à mort, du rituel, du sacrifice – bref, du spectaculaire. Ensuite parce qu'elle détermine une relation de *regard* entre deux sujets, qu'un geste de mise en scène peut travailler, fabriquer, déplacer. Nous avons ainsi tenté de contribuer à une définition de la figure pour l'esthétique théâtrale. Dans *Discours, Figure*, Jean-François Lyotard attribue au figural la capacité de faire émerger un espace alternatif où appréhender la relation entre l'art et le monde sensible : « *Nous ne pouvons pas en rester à l'alternative de ces deux espaces entre lesquels se glisse le discours, celui du système et celui du sujet. Il y a un autre espace, figural.* »⁸⁷⁷ écrit-il. La figure, pour Lyotard, plus qu'une représentation, est une force et une énergie. Elle ouvre à un autre mode du *voir* ; et nous avons cherché ici à *voir*, dans les œuvres évoquées, les formes et les structures issues de la morphologie victimaire ; nous y avons vu se dessiner les conditions d'une omniprésence. Nous avons voulu comprendre comment la victime, dans une séquence historique précise, est ce figure qui permet au théâtre de regarder l'irreprésentable – la mort, le génocide, le massacre, l'épidémie, la misère du monde. C'est quand elle s'incarne, jusqu'à être représentée en tant que telle (nous l'avons vu à plusieurs reprises et de très diverses façons, chez Castellucci, Crimp, Norén ou le Groupov), que la victime achève, sur la scène contemporaine, de devenir une figure. Il a été question ici en premier lieu de décrire ce mouvement.

La rétrospective historique établie dans nos deux premiers chapitres a posé les bases de cette figure et son historicité, pour se fixer ensuite sur la décennie 1990-2000. L'étendue des spectacles que nous avons évoqués a permis de mettre en évidence l'omniprésence de la victime sur les scènes de cette période. Nous l'avons inscrite dans le contexte d'une mutation généralisée du regard et de ses affects, d'une transformation des valeurs et des enjeux politiques de la mise en spectacle, changement historique profond dont nous expérimentons encore aujourd'hui les conséquences. Le panorama de figurations du victimaire qui s'est déployé dans cette recherche, que nous avons cherché à assumer en montrant les différences de fond qui font des spectacles cités des objets très distincts, ont permis de donner une certaine unité à une génération. De Romeo Castellucci à Jacques Delcuvellerie, de Sarah Kane à Lars Norén, un arc

⁸⁷⁷ Jean-François Lyotard, *Discours, Figure* (1971), Paris, Klincksieck, 2002, p. 135. Voir aussi, sur ce point, l'approche l'anthropologie figurale dans le champ des études visuelles : nous renvoyons à l'ouvrage collectif *Au prisme du figural. Le sens des images entre forme et force*, dir. Luca Acquarelli, Presses Universitaires de Rennes, 2015.

s'est tendu entre des sensibilités artistiques et des intentionnalités politiques très différentes, que tout semblerait a priori opposer. Mais nous avons relevé, au cœur de cette diversité, une conscience commune de l'exigence adressée aux artistes de théâtre de cette époque, de se saisir du réel, d'apporter sur scène sa densité. C'est là que le besoin de théâtre se situe, à cet endroit que les auteurs, metteurs en scène, créateurs, sont attendus, par des circuits de production et de diffusion, par un public, par une critique⁸⁷⁸. C'est là que le théâtre a pu saisir l'opportunité d'être « contemporain » : en éprouvant théâtralement les enjeux de mémoire et de reconnaissance, et, en situant cette voie au fondement d'un geste artistique, d'en faire un axe de partage avec les spectateurs. La figure victimaire a représenté, pour un temps, cette voie. Comme nous l'avons vu, elle a été aussi investie par d'autres domaines de l'art, aussi bien dans les arts plastiques et visuels que dans la littérature. Mais sur scène, elle libère une énergie de la présence, met en tension le vivant, et le théâtre prend en charge cette obsession de l'époque. Elle fait muter les conditions contemporaines du regard, mais aussi, de façon plus souterraine, un très large ensemble de conditions de l'activité théâtrales : la proximité avec la performance (comme nous l'avons vu dans nos chapitres 3, 4 et 5), les questions de distribution (comme nous l'avons vu au chapitre 6, 7, 8), les critères de réception (comme nous l'avons vu au chapitre 7 à travers la polémique du *victim art*). En bref, la victime au cours de cette séquence devient *la* figure du spectacle, et en s'en emparant, avec toute l'ambiguïté politique que nous avons pointée, le théâtre veut permettre à la conscience européenne de faire communauté, de se représenter son état psychique, et cette « humanité blessée » dont elle se sent la charge.

C'est en tout cas ce qui ressort de cette immersion dans la puissante vague de spectacles configurés par ce paradigme, au cœur des années 1990. Nous avons sans cesse cherché à identifier les effets de synchronisation ou de désynchronisation du théâtre avec un mouvement qui traverse l'ensemble de la société. Si les travaux en sciences humaines sur lesquels nous nous sommes appuyés identifient une apogée de ce phénomène dans la période qui nous a intéressée, ils ne déterminent pas sa péremption. De même, il n'est pas question ici d'affirmer que la société contemporaine est « sortie » de ce paradigme, ni au théâtre, ni ailleurs. Ce que nous avons pu identifier à travers ces lectures de sciences sociales, que nous avons mises en relation avec des

⁸⁷⁸ Il est à cet égard frappant de constater que la critique est, au terme de cette décennie, épuisée elle-même par ce prisme devenu norme de perception. Brigitte Salino écrit dans *Le Monde* du 7 juillet 2005, à propos de la mise en scène par Ostermeier d'*Anéantis* : « On n'en peut simplement plus de voir reproduit au théâtre, comme un décalque, ce que la télévision et les journaux écrivent et montrent dans les pires moments de la guerre. On le reçoit comme une décharge électrique, pas comme une réflexion... ». (Documents critiques autour d'*Anéantis*, Festival d'Avignon 2005, Fonds d'archives BNF).

points récents de l'histoire des arts vivants, c'est en revanche une lecture plus fine des temporalités dans lesquelles ce phénomène se produit. Le XX^e siècle est le siècle de la montée en puissance de la victime comme subjectivité, force politique, agent historique. Cette montée en puissance, liée aux bouleversements des guerres mondiales, de la découverte de l'arme nucléaire, et de la précarité grandissante liée aux évolutions d'un capitalisme mondialisé, ouvre sur une nouvelle conception de la vulnérabilité, de la capacité de destruction humaine d'Autrui et de l'environnement. Devenu progressivement majoritaire, le paradigme victimaire devient une norme, propre à masquer les nouvelles formes de la violence mise en œuvre par les sociétés néo-libérales occidentales⁸⁷⁹. Alain Badiou résumait ainsi d'un point de vue critique cette inversion :

La nouveauté, ce n'est pas que les identités minoritaires se victimisent devant l'identité hégémonique, mais que cette dernière le fait aussi. Ce n'est pas les « anormaux » qui se posent en victimes de la normalisation et de la norme, c'est la norme elle-même qui est devenue une norme victimaire.⁸⁸⁰

Aujourd'hui, on peut interroger cette phrase sur deux plans : d'abord, le statut de cette « norme » sur le terrain politique en 2020 ; et, d'autre part, la spécificité avec laquelle le théâtre tente de s'en dégager. Sur le premier plan, les luttes politiques contre les discriminations produites sous les régimes capitalistes (de genre, de sexe, de race) ont creusé les intuitions de certaines figures militantes des années 1970 puis 1990 qui se fondaient contre une approche victimaire de tels rapports. Il s'agit d'une critique qui s'exerce au sens large, et est menée aussi au sein des communautés concernées elles-mêmes ; comme l'écrit par exemple le théoricien trans Jack Halberstam en 2015, « *la rhétorique de la blessure et du traumatisme pour parler de toute violence dans les milieux queer produit non seulement un devenir victimaire généralisé, mais une atomisation des communautés et des luttes* »⁸⁸¹. Le « devenir-victimaire » est aujourd'hui un repoussoir, à la fois du point de vue des personnes concernées et de celles et ceux qui luttent à leurs côtés ; ou, du moins, une ligne de division très nettement établie dans les milieux militants. Le refus de la victimisation est du reste depuis quelques années au cœur

⁸⁷⁹ Sur ces recompositions des rapports de domination du capitalisme dans les années 1990-2000, voir : Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999 ; Paul B. Preciado, *Testojunkie. Sexe, drogue et biopolitique*, Paris, Grasset, 2008 ; Monique et Michel Pinçon-Charlot, *La violence des riches. Chroniques d'une immense casse sociale*, Paris, Zones, 2013 ; François Cusset, *Le déchaînement du monde. Logique nouvelle de la violence*, Paris, La Découverte, 2018.

⁸⁸⁰ Maria Kakogianni, *De la victimisation*, préface d'Alain Badiou, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 30.

⁸⁸¹ Voir l'article de Jack Halberstam, « Tu me fais violence... ! », in *Vacarme*, 2015 ; et, déjà cité, l'ouvrage d'Elsa Dorlin, *Se défendre*, Paris, La Découverte, 2018.

des combats politiques de premier plan, incarnés notamment par des mouvements comme #metoo (2017), la lutte contre les violences policières et contre le racisme systémique. L'enjeu de ces combats est d'identifier des responsabilités politiques dans les mécanismes d'oppression et de discrimination, et de faire en sorte que la justice condamne ces actes ou ces propos, qui constituent des délits.

Sur le deuxième plan, celui du théâtre, qui constitue notre approche dans cette thèse, on pourrait dire que notre recherche voudrait contribuer à recentrer les questions qui se posent au théâtre d'aujourd'hui. Comme nous l'écrivions en introduction, ce travail est né en 2014, alors que la polémique autour d'*Exhibit B*, inédite, posait précisément la question de la légitimité d'un spectacle qui, en 2014, fabrique et génère, à nouveau, de la victime – sans montrer de bourreau. L'explosion de colère des opposants à la tenue du spectacle, « l'épuisement » ressenti par les collectifs militants, tenait à la de ré-actualisation d'un tel rapport de regard. Colère qui adressait une exigence non seulement à la société, mais au théâtre : la pratique de la représentation ne peut plus être innocente, ni innocentée. Le type de regard que proposent les artistes soutenus par l'institution a un poids politique qui s'exerce sur la façon dont toute une société autorise de tels regards. Et le paradigme victimaire maintient, à cet égard, une asymétrie profondément anti-égalitaire où celle ou celui qui regarde crée, produit la victime.

Dans le travail de fouilles archéologiques que nous avons effectué à partir de là, il fallait identifier les gestes *artistiques* qui permettent et autorisent cette colère. Si, comme nous l'avons souligné, le CDN de Saint-Denis n'a pas été capable d'ouvrir le débat, si la répression policière a été automatique, cette colère a quand même existé. D'abord, de manière évidente, grâce à une organisation militante et activiste, mais aussi, nous l'affirmons, parce que des spectacles et des artistes ont pu permettre d'ouvrir ces questions et de penser d'autres rapports, s'opposant par là à une pensée unique, alors même qu'il était encore très difficile de se détacher du poids du victimaire. C'est le cas du *Rwanda 94*, et c'est pourquoi nous avons tenu à nous arrêter à l'an 2000, non pas pour la rondeur du chiffre mais parce que le spectacle du Groupov créé en mars de cette année-là représente selon nous à la fois l'apogée du phénomène que nous cherchons à circonscrire, et contient en lui-même les éléments qui pourront faire basculer, au théâtre au moins, vers d'autres régimes. *Rwanda 94*, en outre, bénéficie d'un grand écho dans les institutions théâtrales européennes, et l'on peut rappeler ici que nous avons d'emblée posé un choix de recherche qui consistait précisément à étudier comment un théâtre *majoritaire*, s'exerçant dans les lieux-mêmes de la domination et par des artistes qui en sont issus, avait pu jouer un rôle dans le paradigme de la victimisation. De la même façon, il est intéressant de constater qu'au sortir de ces années 2000, une génération naissante de metteurs en scène

s'empare énergiquement et sur un mode initialement contestataire de la critique politique de ce « devenir-victimaire ». Une partie de la jeune création s'attache à dissoudre toute « fascination » – du latin *fascinare*, « charmer », « jeter un sort » – envers la victime, ce qui donne lieu à des propositions expérimentales, neuves, émergeant d'artistes à l'approche hybride. Le metteur en scène Milo Rau, aujourd'hui très reconnu dans le paysage théâtral européen, en est un exemple très significatif. Venu du journalisme et des sciences politiques, Rau cherche à appliquer dans ses spectacles des techniques issues du journalisme d'investigation, du cinéma documentaire, des méthodes de la performance (comme le re-enactment), pour aborder les formes contemporaines de la violence politique, diplomatique et structurelle des démocraties occidentales. Il se tourne vers le théâtre en 2007, fondant l'IIPM, structure de production de « films, théâtres et actions politiques »⁸⁸², et c'est dans cet élan vers le théâtre que l'on pourrait voir, à travers l'itinéraire de Milo Rau, un nouveau rapport se mettre en place entre la pensée politique, l'action et les ressorts esthétiques, émotifs, du théâtre. *Hate Radio*, créé en 2011 au Festival d'Avignon, reconstitue un studio de la Radio des Milles Collines, organe de propagande pendant le génocide rwandais, s'inscrit directement dans la filiation du Groupov. En 2017, dans *Compassion. Histoire de la Mitraillette*⁸⁸³, Rau demande à son actrice Ursina Ladi, interprétant la représentante d'une ONG humanitaire, de commenter la photographie du petit Alyan, enfant de réfugiés syriens échoué sur la plage de Bodrum qui avait « ému » l'Europe⁸⁸⁴ : l'une de ces images médiatico-humanitaire qui incarne *la* victime. Milo Rau revient dans un entretien sur les raisons de ce geste :

Lorsque j'ai fait cette pièce, à la fin de l'année 2015, on était en pleine crise des réfugiés, c'est le moment où on a ouvert les frontières. La compassion était alors très en vogue en Allemagne et dans le théâtre allemand – même si ça a tourné court. J'ai voulu m'interroger sur cette compassion, sur cette manière de mettre un réfugié sur scène en prétendant que l'on fait du théâtre politique, alors qu'en même temps il n'y a aucune réelle solidarité, aucune réelle idée politique derrière tout ça...⁸⁸⁵

⁸⁸² Voir plus d'informations sur le site de l'IIPM, consulté le 08/08/2020, url : <http://international-institute.de/en/about-iipm-2/>

⁸⁸³ *Compassion. Histoire de la Mitraillette*, conception, texte et mise en scène de Milo Rau, création le 16 janvier 2016 à la Schaubühne, Berlin.

⁸⁸⁴ Sur cette image et sa critique, voire, entre autres analyses, l'article de Dork Zabunyan, « Une image de marque, » in *Les Cahiers du Cinéma*, n°715, semaine du 23 octobre 2015.

⁸⁸⁵ Milo Rau, entretien avec David Sanson, dossier de presse du spectacle pour le Festival d'Automne, Paris, 2017.

C'est dans des propos de ce type que l'on peut mesurer à quel point la situation a évolué, dans les vingt ans qui séparent la fin de la période étudiée et l'heure à laquelle nous écrivons ces lignes. Nous avons constaté à quel point la figure victimaire a pu accaparer l'énergie créatrice qui se forme au théâtre, surgir au centre de la scène en imposant une puissance de théâtralité, affecter l'œil des artistes et des spectateurs, distribuer les partages émotionnels, sensibles et politiques des spectacles. Mais nous avons aussi envisagé comment au cœur d'une telle période, certaines œuvres ouvrent des lignes de fuite, et reformulent la capacité d'une expérience esthétique à se faire le site d'une lutte contre les régimes dominants. Il reste aux générations suivantes à creuser cette voie. Peut-être qu'il se tient là en tout cas une clé pour appréhender autrement l'énergie des spectacles, ce qui les relie entre eux et au monde, ce qui les singularise aussi à l'intérieur d'une société en mouvement. Peut-être que c'est dans le ressac des figures qu'une autre histoire du théâtre, au passé et au présent, peut s'imaginer.

BIBLIOGRAPHIE

I. Corpus des œuvres

Textes dramatiques

ALEXIEVITCH, Svetlana, *La supplication. Tchernobyl, chronique du monde après l'apocalypse* (1996), traduit du russe par G. Ackerman et P. Lorrain, Paris, J'ai Lu, 1998.

BENEDETTO, André, *Napalm : Essence solidifiée à l'aide de palmitate de sodium, pièce en 33 tableaux*, Paris, Pierre-Jean Oswald Editeur, 1967.

BOND, Edward, *Sauvés* (1965), traduit de l'anglais (Angleterre) par Jérôme Hankins, Paris, L'Arche, 1997.

CRIMP, Martin, *Le Traitement* (1993), suivi de *Atteintes à sa vie* (1997), traduction d'Elisabeth Angel-Perez, Paris, L'Arche, 2010.

CIXOUS, Hélène, *La Ville Parjure ou le Réveil des Erinyes*, Paris, Editions Théâtrales/Théâtre du Soleil, 1992.

DELBO, Charlotte, *Qui rapportera ces paroles ?* Forcalquier, HB Éditions, 2001.

FASSBINDER, Rainer, *Le Bouc* (1968), traduit de l'allemand par Philippe Ivernel, Paris, L'Arche, 1988.

GABILY, Didier-Georges, *Violences. Un diptyque : Corps et tentations, suivi de Âmes et Demeures*, Arles, Actes-Sud Papiers, 1991.

GABILY, Didier-Georges, *Enfonçures. Cinq rêves de théâtre en temps de guerre*, Arles, Actes-Sud Papiers, 1993.

GATTI, Armand, *V comme Vietnam*, Paris, Seuil, 1967.

GRUMBERG, Jean-Claude, *Hiroshima-commémoration*, in *Maman revient, orphelin et d'autres textes*, Arles, Actes-Sud Papiers, 1994.

GUIBERT, Hervé, *Le protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, 1990.

KANE, Sarah, *Anéantis* (1995), traduction d'Evelyne Pieiller, Paris, L'Arche, 2002.

KUSHNER, Tony, *Angels in America*, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Pierre Laville, Paris, L'Avant-Scène/Editions des Quatre Vents, 1990.

MÜLLER, Heiner, *Hamlet-Machine* (1975), trad. Jean Jourdheuil, Paris, Minuit, 2013.

NORÉN, Lars, *Catégorie 3.1* (1998), traduit par Kathrin Alghren et Jacques Séréna, Paris, L'Arche, 2000.

TABORI, Georges, *Le Courage de ma Mère* (1979), traduit du hongrois par Maurice Taszman, Montreuil, Éditions Théâtrales, 1995.

TILLION, Germaine, *Une opérette à Ravensbrück : le Verfügbar aux Enfers* (1945), Paris, Points-Seuil, 2007.

YACINE, Kateb, *L'homme aux sandales de caoutchouc* (1970), Paris, Seuil, 2001.

WEISS, Peter, *L'Instruction* (1965), traduit de l'allemand par Jean Baudrillard, Paris, L'Arche, 2000.

Spectacles

Akropolis, d'après un poème dramatique de Stanislas Wyspizki, mise en scène de Jerzy Grotowski, création au Teatr Laboratorium de Wroclaw (Pologne), 1962.

L'Instruction, de Peter Weiss, mise en scène de Gabriel Garran, création au Théâtre de la Commune-CDN d'Aubervilliers, le 5 mars 1966.

Ô douce nuit, texte et mise en scène de Tadeusz Kantor, création à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, Festival d'Avignon, le 11 juillet 1990.

Naître coupable, naître victime, mise en scène de Stéphanie Loïk, création au Théâtre de l'Atalante, Paris, le 13 mai 1990.

Je suis Hiroshima, 100 000 degrés de plus que toi, mise en scène d'Éric Da Silva/L'Emballage Théâtre, création au Théâtre de Gennevilliers le 17 octobre 1992.

La Ville Parjure ou le réveil des Érinyes, d'Hélène Cixous, mise en scène d'Ariane Mnouchkine, création au Théâtre du Soleil, Vincennes, le 18 mai 1994.

Signe particulier, d'après *La Misère du Monde* de Pierre Bourdieu (dir.), mise en scène d'Alain Timar, création au Théâtre des Halles, Festival d'Avignon Off, le 6 juillet 1994.

Angels in America, de Tony Kushner, mise en scène de Brigitte Jaques-Wajeman, création Festival d'Avignon le 10 juillet 1994.

Vole mon dragon, d'Hervé Guibert, mise en scène de Stanislas Nordey, création à la Chartreuse, Villeneuve-lès-Avignon, Festival d'Avignon, le 19 juillet 1994.

Still/Here, chorégraphie de Bill T. Jones, création à la Maison de la Danse de Lyon dans le cadre de la Biennale de la Danse, le 25 septembre 1994.

Les Fragments de Kaposi, de Mohammed Rouabhi, mise en scène de Claire Lasne-Darcueil, création au Théâtre Paris-Villette, le 26 septembre 1994.

Si c'est un homme, mise en scène de Madeleine Louarn, création au Théâtre Catalyse dans le cadre du festival « Regards sur la misère », Morlaix, décembre 1994.

Oresteia (una commedia organica ?), d'après Eschyle, mise en scène de Romeo Castellucci, création au Teatro Fabbricone, Prato (Italie), le 6 avril 1995.

Abbas, d'après *La Misère du Monde*, de Bourdieu (dir.), mise en scène de Dominique Fréret, création au Théâtre Paris-Villette, 1995.

Kepler, le langage nécessaire, texte et mise en scène d'Armand Gatti, création à la Laiterie de Strasbourg, 1995.

Féminins plurielles, mise en scène de Marjorie Nakache, création au Studio-Théâtre de Stains, 1995.

Le Jour et la Nuit, d'après *La Misère du Monde*, mise en scène de Didier Bezace, création au Théâtre de l'Aquarium, Vincennes, 1997.

Giulio Cesare, d'après Shakespeare, mise en scène de Romeo Castellucci, création au Teatro Fabbricone, Prato (Italie), 1997.

Good Boy, chorégraphie d'Alain Buffard, création à la Ménagerie de Verre, Paris, 1998.

Requiem pour Srebrenica, texte et mise en scène d'Olivier Py, création au Théâtre d'Orléans/CDN du Loiret-Centre, le 8 janvier 1999.

7.3, texte et mise en scène de Lars Norén, Riksteatern, Stockholm, 1999.

La Prière de Tchernobyl, d'après *La Supplication*, de Svetlana Alexievitch, mise en scène de Bruno Boussagol, Lavoisier Moderne Parisien, 1999.

Genesi (From the museum of sleep), mise en scène de Romeo Castellucci, création au Holland Festival, TTA Theatre, Amsterdam, 1999.

Personenkreis 3.1 [Catégorie 3.1], de Lars Norén, mise en scène de Thomas Ostermeier, création à la Schaubühne, Berlin, le 24 janvier 2000.

Catégorie 3.1, de Lars Norén, mise en scène de Jean-Louis Martinelli, création au Théâtre National de Strasbourg, le 5 mars 2000.

Rwanda 94, Une tentative de réparation symbolique envers les morts à l'usage des vivants, texte et mise en scène du Groupov, création au Théâtre de la Place, Liège, février 2000.

Tragedia Endogonia, mise en scène de Romeo Castellucci, 2002-2004, cycle de onze épisodes dans onze villes européennes.

Une autre voix solitaire, d'après *La supplication*, de Svetlana Alexievitch, mise en scène de Valérie Dablemont, création au NEST-CDN de Thionville, 2001.

Daewoo, de François Bon, mise en scène de Charles Tordjmann, création au Festival d'Avignon le 18 juillet 2004.

Angels in America, de Tony Kushner, mise en scène de Krzysztof Warlikowski, création au Teatr Warszawa, Varsovie, 2007.

Angels in America, de Tony Kushner, mise en scène d'Ivo Van Hove, création en au Tonelgroep, Amsterdam, 2008.

Exhibit B, mise en scène de Brett Bailey, création au Kunstenfestival des arts, Bruxelles, 2012.

Le Metope del Partenone, mise en scène de Romeo Castellucci, création à la Foire d'Art contemporain de Basel, Bâle (Suisse) le 12 juillet 2015.

II. Autour des œuvres du corpus

Autour des spectacles

BOISSON, Bénédicte, « Le théâtre ou l'exhibition des monstres. La mise en scène du corps stigmatisé dans le *Giulio Cesare* de Romeo Castellucci », in *L'Annuaire théâtral*, n°37, 2005, p.183-193.

BANU, Georges *et alii*, « Rwanda 94. Le théâtre face au génocide », *Alternatives Théâtrales*, Liège, n°67-68, avril 2001.

BRAULT, Marie-Andrée « Inquiétante étrangeté : *Genesi, from the Museum of Sleep* », *Jeu – Revue de théâtre*, n°105, Montréal, 2002.

BROCK, Julie, « Un regard sur *La Ville Parjure* », *Théâtre/Public* n°121, juillet 1995, p. 37.

CIRET, Yan, *La Cérémonie des Chiens. Notes pour « Vole mon dragon » d'Hervé Guibert*, programme du Théâtre de la Bastille, janvier 1995, in Y. Ciret, *Chroniques de la scène-monde*, Paris, La Passe du Vent, 2000, p. 379.

CASTELLUCCI, Claudia et Romeo, *Les Pèlerins de la Matière*, traduit par Kerin Espinosa, Les Solitaires Intempestifs « Essais », Besançon, 2001.

CASTELLUCCI, Romeo, entretien avec Jean- François Périer, programme du Festival d'Automne, 2015.

COLLARD, Marie-France, DELCUVELLERIE, Jacques, MUKAGASANA, Yolande, PIEMME, Jean-Marie, et SIMONS, Mathias, *Rwanda 1994, Une tentative de réparation symbolique envers les morts, à l'usage des vivants*, Montreuil, Editions Théâtrales, 2002.

DELCUVELLERIE, Jacques, « Le Groupov et *Rwanda 94* », propos recueilli par Valérie Leroy, *Études Théâtrales* n°17, Louvain-La-Neuve, 2003.

DELCUVELLERIE, Jacques, « *Sur la limite, vers la fin. Repères sur le théâtre dans la société du spectacle à travers l'aventure du Groupov* », préface de Georges Banu, Liège, Alternatives Théâtrales/Groupov, 2012.

DELCUVELLERIE, Jacques, « De l'usage du témoignage en scène », entretien avec Fabien Dariel, in *Le geste de témoignage, un dispositif pour le théâtre*, 2011.

DIEUZAYDE, Louis, et MERCURIO, Francine « Un laboratoire de l'inquiétude : le drame de l'image sur la scène », in *L'image Trompeuse*, Éditions d'Aix-Marseille Université, 2016.

HENNAUT, Benoit « *L'Orestie* ramenée à la vie : l'auto-reenactement de Romeo Castellucci », blog de la revue Alternatives Théâtrales, 23 février 2016, consultable en ligne, url : <https://blog.alternativestheatrales.be/lorestie-ramenee-a-la-vie-lauto-re-enactment-de-romeo-castellucci/>

LA BARDONNIE, Mathilde, « Clévenot, compagnon d'exil d'Abbas », Mathilde La Bardonnie, *Libération Next* du 23 janvier 1995.

PAPIN, Aline, « *L'acteur survivra-t-il ? Ou : comment travailler pour Romeo Castellucci ?* », Mémoire de fin d'études sous la direction de Cindy Van Acker, Haute Ecole de Théâtre de Suisse Romande, Lausanne, 2009.

PERRIER, Jean-François, *Ces années Castellucci*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2014.

RUFFIN, Claire, « L'intrusion du réel au théâtre : Réflexion sur le théâtre documentaire à partir de *Rwanda 94* du Groupov », Mémoire de DEA sous la direction de Georges Banu, Université Paris III, 2002.

SIMÉON, Jean-Pierre, « *La Misère du Monde* entre au théâtre », Jean-Pierre Siméon, L'Humanité, lundi 18 juillet 1994, critique consulté en ligne le 28/03/2019, url : <https://www.humanite.fr/node/83717>.

TACKELS, Bruno, *Les Castellucci. Ecrivains de plateau, I*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005.

VAUTRIN, Éric « Castellucci et la condition de spectateur », 21/07/2008, article de blog consultable en ligne sur le blog de l'auteur, url : <https://ericvautrin.wordpress.com/2008/07/12/non-castellucci-persevere/>

VAUTRIN Éric, « Le cycle des *Tragedia Engodinia* et le roman des cendres de l'Europe », Cahiers Fore/LLIS, Université de Poitiers, 08/06/2016.

Autour des textes et auteurs dramatiques

ANGEL-PEREZ, Elisabeth, *Blasted et le théâtre post-tragique*, in *Comparatismes en Sorbonne*, n°2, « Spectacles de la violence », Paris, Presses de la Sorbonne, 2011.

- ANGEL-PEREZ, Elisabeth, et BOIREAU, Nicole (dir.), *Le théâtre anglais contemporain*, Paris, Klincksieck, 2007.
- ANGEL-PEREZ, Elisabeth, « *Le Traitement et Atteintes à sa vie* de Martin Crimp, Tricotage du texte et auto-engendrement », *Ecritures contemporaines*, n°5, 2002.
- BOUDIER, Marion, « Lars Norén : Plonger dans la réalité, les yeux ouverts », *Jeu-Revue de Théâtre*, n°137, p.24-31, 2010.
- BUSE, Peter, *Drama + Theory: Critical approaches to Modern British Drama*, Manchester University Press, 2001.
- CRIMP, Martin, *Atteintes à sa vie* (1997), traduit de l'anglais par Christophe et Michelle Pellet, Paris, L'Arche, 2009.
- CRIMP, Martin, *Getting Attention* (1991), traduit de l'anglais par Séverine Magois, Paris, L'Arche, 2006.
- CRIMP, Martin, *Tendre et Cruel* (2004), traduit de l'anglais par Philippe Djian, Paris, L'Arche, 2012.
- KANE, Sarah, *Purifiés* (1997), traduit de l'anglais par Evelyne Pieiller, Paris, L'Arche, 1999.
- KANE Sarah, *4.48 Psychose* (1999), traduit de l'anglais par Séverine Magois, Paris, L'Arche, réédition 2002.
- KANE, Sarah, « La forme et le sens », traduit par Christel Gassie et Laure Hémain, *LEXI/textes inédits et commentaires*, n°3, Paris, Théâtre de la Colline/L'Arche, 1999.
- MARTINELLI, Jean-Louis, entretien avec Nathalie Mercier et Amélie Wendling, dossier de presse de *Crises (Kliniken)*, création au Théâtre Nanterre-Amandiers le 6 mars 2007, texte disponible en ligne, url : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Crises-Kliniken/ensavoirplus/idcontent/8121>
- NORÉN, Lars, *La Force de tuer*, traduit du suédois par Amélie Berg, Paris, L'Arche, 1988.
- NORÉN, Lars, *Sang*, traduit du suédois par René Zahnd, Paris, L'Arche, 1999.
- NORÉN, Lars, *Guerre*, traduit du suédois par Kathrin Algren et René Zahnd, Paris, L'Arche, 2003.
- NORÉN, Lars, *20 novembre*, traduit du suédois par Kathrin Algren, Paris, L'Arche, 2006.
- NORÉN, Lars, *Journal intime d'un auteur*, traduit du suédois par Amélie Wendling, Paris, L'Arche, 2009.

- NORÉN, Lars, entretien avec Stan Schwar, traduit du suédois par Amélie Wendling, programme de *Guerre*, mise en scène par Lars Norén, Théâtre National de Strasbourg, mars 2003.
- NORÉN, Lars, « L'empereur de l'obscurité théâtrale », entretien réalisé pour le dossier de presse d'*A la mémoire d'Anna Politkovskaïa*, Théâtre de Nanterre-Amandiers, 2007.
- NORÉN, Lars, « Représentation du travail et du travail théâtral », entretien avec Bernard Debroux, *Alternatives Théâtrales* n°94-95, 2007.
- RAFIS, Vincent, *P.S / S.K : Essai sur Sarah Kane*, Paris, Les Presses du Réel, 2012.
- SAUNDERS, Graham, *Love me or kill me : Sarah Kane et le théâtre*, traduction de George Bas, Paris, L'Arche, 2002.
- SOUBISE, Hugo, « *Compassionnable. Usages de la compassion chez Martin Crimp* », *Parages*, revue du Théâtre National de Strasbourg, à paraître (2021).
- SIERZ, Aleks, *The theatre of Martin Crimp*, Methuen Drama, Londres, 2013.
- SIERZ, Aleks, *In-yer-face theater : British Drama today*, Londres, Faber, 2001.
- « Sarah Kane », revue *Outre-Scène*, numéro coordonné par Anne-Françoise Benhamou, Théâtre National de Strasbourg, n°1, février 2003.
- TJÄDER, Arne, « La dramaturgie de l'abandon ou comment procède Norén », *Théâtre/Public* n°94-95, 2008.
- VON REIS, Mickaël, « Lars Norén, le théâtre de la blessure », in *Alternatives Théâtrales*, n°94-95, 2007.
- WYNANTS, Jean-Paul, « Les comédiens amateurs étaient de vrais braqueurs », 06/08/1999, *Le Soir*.
- ZIMMERMAN, Heiner, « Images of woman in Martin Crimp's *Attempt on her life* », *European Journal of English Studies*, 2003, 7(1), p. 69-85.

III. Écrits sur le théâtre

Écrits d'artistes

ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double* (1938), Paris, Gallimard, 1964.

BARBA, Eugenio, et SAVARESE, Nicola, *L'Énergie qui danse. Un dictionnaire de l'anthropologie théâtrale*, Paris, L'Entretemps /Les Voies de l'Acteur, 2008.

BARKER, Howard, *La Mort, l'unique et l'art du théâtre* (2005), traduit de l'anglais (Angleterre) par Elisabeth Angel-Perez et Vanasay Khamphommala, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008.

BROOK, Peter, *Avec Grotowski*, préface de Georges Banu, Arles, Actes-Sud Papiers, 2002.

BRECHT, Bertolt, *Petit Organon pour le Théâtre* (1956), traduction de Jean Tailleur, Paris, L'Arche, 1978.

BRECHT, Bertolt, *L'ABC de la Guerre* (1954), traduction de Philippe Ivernel, Paris, L'Arche, 2015.

BRECHT, Bertolt, *Théâtre épique, théâtre dialectique* (1955), traduction et édition de Jean-Marie Valentin, Paris, L'Arche, 1999.

BRECHT, Bertolt, *L'Achat du Cuivre* (1955), traduction et édition de Jean-Marie Valentin, Paris, L'Arche, 2008.

BOAL, Augusto, *Théâtre de l'opprimé* (1970), traduction de Dominique Lémann, Paris, La Découverte, 2004.

BOND, Edward, *La trame cachée. Notes sur le théâtre et l'Etat*, traduit de l'anglais (Grande-Bretagne) par Jérôme Bas, Georges Hankins et Séverine Magois, Paris, L'Arche, 2003.

FABRE, Jan, « S'entraîner à disparaître », *Communications*, Seuil, 2013/1, n°92, p. 263-275.

GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, traduit du polonais par Claude Levenson, Paris, L'Age d'Homme, 1971.

GUÉNOUN, Denis, *L'exhibition des mots* (1992), Strasbourg, Circé, 1998.

JUDET DE LA COMBE, Pierre, *Les tragédies grecques sont-elles tragiques ? Théâtre et Théorie*, Bayard, 2010, p. 161.

KOLTES, Bernard-Marie, *Une part de ma vie. Entretiens, 1983-1989*, Paris, Minuit, 1999.

LABOU-TANSI, Sony, *Encre, sueur, salive et sang, dits et écrits 1973-1995*, avant-propos de Kossi Effoui, Paris, Seuil, 2015.

LAGARCE, Jean-Luc, *Journal, 1990-1995*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1998.

LAGARCE, Jean-Luc, *Théâtre et Pouvoir en Occident*, Besançon, les Solitaires Intempestifs, 1990.

LEHMANN, Hans-Thies, *Le théâtre post-dramatique*, traduit de l'allemand par Philippe-André Leru, Paris, L'Arche, 2002.

MÜLLER, Heiner, *Profession arpenteur. Entretiens nouvelle série (1993-1995)*, traduit de l'allemand par Eleonora Rossi et Jean-Pierre Morel, Montreuil, Editions théâtrales, 2000.

MNOUCHKINE, Ariane, « La beauté donne des forces pour agir », entretien avec Bérénice Hamidi-Kim et Juliette Rennes, *Mouvements*, 2011/4, n°68, consulté en ligne le 08/09/2020, url : <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2011-4-page-141.html>

NEVEUX, Olivier, *Contre le théâtre politique*, Paris, La Fabrique, 2019.

PISCATOR, Erwin, *Le théâtre politique suivi de Supplément au théâtre politique (1920)*, traduit de l'allemand par Arthur Adamov et Claude Sebisch, Paris, L'Arche, 1962.

PY, Olivier, entretien avec Armelle Héliot, « En scènes, le spectacle vivant en vidéo », 9 juillet 2001, Archive INA, url : <https://entretiens.ina.fr/en-scenes/Py/olivier-py>, consultée le 04/06/2020.

RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

RANCIÈRE, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

RAU, Milo, *Gloabal Realism - Réalisme Global*, Gand/Berlin, NTGENT / International Institute of Political Murder, 2019.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Lettre à d'Alembert (1758)*, Paris, Flammarion, 2003.

SCHECHNER, Richard, *Expérimentation et Théorie du Théâtre aux USA*, traduction de Marie Peccorari, édition de Christian Biet, Paris, Les Editions Théâtrales, 2008.

WARLIKOWSKI, Krzysztof, *Théâtre écorché*, entretiens avec Piotr Grszczynski, traduit du polonais par Marie-Thérès Vido-Rzewuska, Actes-Sud, Arles, 2017.

WEISS, Peter, *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs ainsi que la volonté des Etats-Unis d'Amérique d'anéantir les fondements de la révolution*, traduit de l'allemand par Jean Baudrillard, Paris, Seuil, 1968.

« Le tragique contemporain », entretien avec Hélène Cixous, Jean Jourdheuil, François Tanguy, Ariane Mnouchkine, et François Regnault, *Mégaphonie, deuxième-1*, (n°115, 25 octobre 1994), émission de Lucien Attoun transcrite par A. Etienne, *Théâtre/Public*, Éditions Théâtres, Montreuil, n°124, 1995, p.6-13.

Ouvrages critiques

ARISTOTE, *Poétique*, édition et traduction de Michel Magnien, Paris, Le Livre de Poche, 1990.

ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne* (1968), Paris, Grasset, 1994.

ANGEL-PEREZ, Elisabeth, *Voyage au bout du possible : les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Montreuil, Editions théâtrales, 2006.

ASSO, Annick et HUBERT, Marie-Claude, *Le théâtre du génocide : Shoah et génocides arménien, rwandais et bosniaque*, Paris, Champion, 2013.

BALME, Christopher, *Decolonizing the Stage: Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama*, Oxford Press, 1999.

BANU, Georges, *Miniatures théoriques. Repères pour un paysage de la scène moderne*, Arles, Actes-Sud, 2009.

BENHAMOU, Anne-Françoise, « Situations : dialogue avec Pierre Lauret », *Cahiers philosophiques (SCEREN)*, 2008.

BIET, Christian, et TRIAU, Christophe, *Qu'est ce que le théâtre ?* Paris, Folio Gallimard, 2006.

CHALAYE, Sylvie, *Race et Théâtre. Un impensé politique*, Arles, Actes-Sud Papiers, 2020.

CIRET, Yan, *Chroniques de la scène monde, essais et entretiens*, Paris, Editions La Passe du Temps, 2000,

COPFERMANN, Émile, *La mise en crise théâtrale*, Paris, Maspéro, 1972.

DANAN, Joseph, *Entre théâtre et performance, la question du texte*, Actes-Sud Papiers, Arles, 2013.

DANAN, Joseph, *Absence et présence du texte théâtral*, Actes-Sud Papiers, Arles, 2018.

- DELHALLE, Nancy *Théâtre dans la mondialisation. Communauté et utopies sur les scènes contemporaines*, Presses Universitaires de Lyon, 2017.
- DORT, Bernard, *Théâtres en jeu, 1970-1978*, Paris, Seuil, 1979.
- DORT, Bernard, *La Représentation émancipée*, Arles, Actes-Sud Papiers, 1988.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring formes of Political Theatre*, Londres, Routledge, 2005.
- FELMAN, Shoshana, *Testimony : Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Londres, Routledge, 1992.
- HAMIDI-KIM, Bérénice, *Les Cités du théâtre politique en France, 1989-2007*, Paris, L'Entretemps, 2013.
- LORAU, Nicole, *La Voix Endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999.
- LORAU, Nicole, *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris, Hachette, 1985.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS Éditions, 1998.
- NAUGRETTE, Catherine, *Paysages dévastés : le théâtre et le sens de l'humain*, Belval, Circé, 2004.
- LOSCO-LENA, Mireille, *Rien n'est plus drôle que le malheur. Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, Presses Universitaires de Rennes, 2011.
- MARTIN, Carol *Theatre of the Real*, Palgrave/Macmillan, Studies in International Performance, Basingstoke, United Kingdom, 2013.
- NEVEUX, Olivier, *Théâtres en lutte. Le théâtre militant en France des années 1960 à nos jours*, Paris, La Découverte, 2007.
- NEVEUX, Olivier, *Politiques du spectateur. Les Enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2013.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2014.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, et SERMON Julie, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil, Editions Théâtrales, 2006.
- SAISON, Maryvonne, *Les théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, 1989.

SCOTT, Diane, *Carnet Critique, Avignon 2009*, Paris, L'Harmattan, 2010.

SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne* (1956), traduit de l'allemand par Patrice Pavis, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983.

TINDEMANS, Klaas, « Regard et réalité. Le spectateur du théâtre documentaire », *Théâtre/Public*, n°208, Montreuil, Editions Théâtrales, juin 2013, p. 34-37.

TACKELS, Bruno, *À vues. Écrits sur du théâtre aujourd'hui*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1997.

Ouvrages collectifs

BANU, Georges, et TACKELS, Bruno (dir.), *Le Cas Avignon 2005. Regards critiques*, Vic-la-Gardiole, L'Entretemps, 2005.

BANU, Georges (dir.), *L'Enfant qui meurt. Motif avec variations*, Paris, L'Entretemps, 2010.

BEDDOWS, Joël, et FRAPPIER, Louise (dir.), *Histoire et Mémoire au Théâtre. Perspectives contemporaines*, Hermann, Presses de l'Université de Laval, Québec, 2016.

BESSON, Jean-Louis, et WILBO, Anne (dir.), « Entre personnage et performance. Présences de l'acteur dans la représentation contemporaine », *Études Théâtrales* n°26, Louvain-La-Neuve, 2003.

BIET, Christian, et SCHIFRANO, Laurence (dir.), *Représentations du procès. Droit, théâtre, littérature et cinéma*, Presses universitaires de Paris-X Nanterre, 2003.

BIET, Christian et NEVEUX, Olivier (dir.), *Une histoire du spectacle militant : théâtre et cinéma militant, 1966-1981*, Vic-La-Gardiole, L'Entretemps, 2007.

BIET, Christian, et FRAGONARD, Marie-Madeleine (dir.), *Conflits, guerres, violences. Théâtre et récits de martyres, de la fin du XVI^e au début du XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2009.

BUTEL Yannick (dir.), *De l'informe, du difforme, du conforme au théâtre sur la scène européenne, en Italie et en France*, Berlin, Editions Peter Lang-Liminaire, 2005

BOUDIER, Marion, CHEMAMA, Simon, DIAZ, Sylvain et METAIS-CHASTANIER, Barbara, « Mettre en scène l'évènement », *Agôn*, hors-série n°1, ENS de Lyon, 2011.

BESSON, Mireille, COURTET, Catherine, LAVOCAT, Françoise et VIALA, Alain (dir.), *Corps en scène*, Paris, CNRS Editions, 2015.

- CUKIERMAN, Leila, DAMBURY, Gerty, et VERGÈS Françoise (dir.), *Décolonisons les arts* ! Paris, L'Arche, 2018.
- CHAPUIS, Yvane, et SERMON, Julie (dir.), *Partition(s). Objets et concepts des pratiques scéniques, 20^e-21^e siècles*, Dijon, Les Presses du Réel, 2013.
- DEGAUQUE, Isabelle, et TEULADE, Anne (dir.), *La mémoire de la blessure au théâtre. Mise en fiction et interrogation du traumatisme de la Renaissance au XXI^e siècle*, Presses Universitaires de Rennes, 2018.
- FÉRAL, Josette (dir.), *Pratiques performatives – Body Remix*, Presses universitaires de Rennes/Presses Universitaires du Québec, 2012.
- KEMPF, Lucie, et MOGUILEVSKAIA, Tania (dir.), *Le théâtre néo-documentaire, résurgence ou réinvention ?* Presses Universitaires de Lorraine, 2014.
- LACHAUD, Jean-Marc, et NEVEUX, Olivier (dir.), *Une esthétique de l'outrage ?* Paris, L'Harmattan, 2012.
- LEMAIRE, Véronique et PIEMME, Jean-Marie (dir.), *Usages du « document ». Les écritures théâtrales entre réel et fiction, Etudes Théâtrales*, n°50, Centre d'Etudes Théâtrales, Louvain-La-Neuve, 2011.
- LOSCO-LENA, Mireille (dir.), *Faire théâtre sous le signe de la recherche*, Presses Universitaires de Rennes, 2017.
- MAGRIS, Erica, et PICON-VALLIN, Béatrice, *Les Théâtres Documentaires*, Montpellier, Editions Deuxième Epoque, 2019.
- PAGE, Christiane (dir.), *Écritures théâtrales du traumatisme: esthétiques de la résistance*, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2012.
- POULAIN, Alexandra (dir.), *Passions du corps dans les dramaturgies contemporaines*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2011.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, et SERMON, Julie, *Le Personnage théâtral contemporain : décompositions, recompositions*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2006.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, Naugrette Catherine et Banu Georges (dir.), « Le Geste de témoigner. Un dispositif pour le théâtre », *Etudes Théâtrales* n°51-52, Centre d'études théâtrales, Louvain-La-Neuve, 2011.
- SCHUMACHER, Claude (dir.), *Staging the holocaust: The Shoah in drama and performance*, Cambridge University Press, 1998.

SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), assisté de Naugrette, Catherine, Kuntz, Hélène et Losco-Lena, Mireille, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2010.

WIND, Priscilla (dir.), *Anatomie du corps violenté sur scène*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2015.

Articles

BABLET, Denis, « L'Instruction de Peter Weiss », *Les voies de la création théâtrale*, n°2, Paris, Editions du CNRS, 1970.

BENHAMOU, Anne-Françoise, « Ophélie vs Hamlet : Shakespeare à contre-courant », *La Haine de Shakespeare*, François Lecercle et Elisabeth Angel-Perez (dir.), Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2017.

BIET, Christian, « Pour une extension du domaine de la performance (XVII^e-XXI^e siècle). Événement théâtral, séance, comparution des instances », *Communications*, vol. 92, n°1, 2013, p. 21-35.

BOST, Bernadette, et DANAN, Joseph, « L'utopie de la performance. Deutsch, Gabily, García, Renaude, Novarina, Jouet, Kane... », *Études théâtrales*, vol. 38-39, no. 1, 2007, pp. 115-123.

BRUIT, Guy, « Théâtre et politique : les Rencontres à la Cartoucherie », *Raison Présente*, n°166, 2008, p. 101-107.

CROCE, Arlene, « Discussing the indiscussable », *Writing in the dark, dancing in The New-Yorker*, University Press of Florida, 1996, p.709-714.

HERVÉ, Stéphane, « L'égalité des voix est-elle possible ? L'auteur face à l'altérité : Milo Rau, Babilonia Teatri, Mohammed El Khatib », *États de la scène actuelle, 2016-2017*, sous la direction de Christophe Triaud et Olivier Neveux, in *Théâtre/Public*, n°229, juillet-septembre 2018, p. 27-36.

LEROY, Séverine, « Témoigner d'un génocide dans le théâtre contemporain : le corps passeur », *Corps et témoignage*, Claire Perrin (dir.), Presses Universitaires de Caen, 2006.

NAUGRETTE, Catherine, « Une nouvelle dimension du cathartique », *Études théâtrales*, vol. 51-52, n°2, 2011.

- NEVEUX, Olivier, « L'état de victime. Quelques corps dans la scène théâtrale contemporaine », *Actuel Marx*, « Corps dominés/Corps en rupture », n°41, Presses Universitaires de France, mai 2007, p. 99-108.
- QUIRICONI, Sabine, « Eh bien dansez maintenant ! Ou les tribulations du spectateur contemporain », *Théâtre/Public* n°229, juillet-septembre 2018, p. 39-47.
- ROQUES, Sylvie, et VIGARELLO, Georges, « Enjeux et limites des performances », *Communications*, vol.83, n°2, 2008, p. 168-169.
- REGNAULT, François, « Passe, Impair et Manque », *Revue d'Etudes Théâtrales*, n°6, 2002, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- TALBOT, Armelle, « Le travail à l'épreuve de la scène contemporaine », *Théâtre/Public*, n°194, 2009, p. 28-35.
- WYNANTS, Nyle, « Le théâtre du réel : une nouvelle vague flamande entre fiction et non-fiction », *L'Annuaire théâtral* (58), 2015, p. 151-169.
- YZIQUIEL, Philippe, « Figures du sacrifice dans le théâtre d'Eschyle », *Revue Pallas*, n°57, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2001
- ZENKER, Kathrin-Julie, « Transmetteur du réel : une approche du jeu d'acteur dans le théâtre documentaire », *Lignes de fuite*, n°5/1, 2008.

Numéros de revues, Actes de colloque

- « L'Année du Théâtre : 1992-1993 », numéro coordonné par Pierre Laville, Paris, Hachette, 1993.
- « Les Théâtres de l'Autre », *Théâtre/Public* n°124-125, numéro coordonné par Marc Klein, Editions Théâtrales, Montreuil, 1995.
- « Réel sous influence », *Mouvement* n°43, Paris, avril-juin 2007.
- « Pouvoirs de l'émotion », *Outre-Scène*, n°11, numéro coordonné par Anne-Françoise Benhamou et Leslie Six, Théâtre National de Strasbourg, juin 2008.
- « Une nouvelle séquence théâtrale européenne ? », *Théâtre/Public* n°194, numéro coordonné par Olivier Neveux, Jitka Pelechova et Christophe Triaou, Montreuil, Editions Théâtrales, 2009.
- « Corps et performance », *Lygeia*, n°124-125, 2013.

« Les Théâtres de l'émotion », numéro coordonné par Georges Banu et Bernard Debroux, *Alternatives Théâtrales*, n°120, Bruxelles, juin 2014.

« Scènes contemporaines : comment pense le théâtre ? », *Théâtre/Public* n°216, numéro coordonné par Christophe Bident et Christophe Triau, Éditions Théâtrales, Montreuil, avril 2015.

« Face à l'urgence », *Ubu scènes d'Europe-European stages*, Paris, n°60-61, octobre-décembre 2016.

« L'œil et le théâtre. La question du regard au tournant des XIX^e siècles sur les scènes européennes. Études théâtrales et études visuelles – Approches croisées », *Etudes Théâtrales*, Paris, L'Harmattan, n°65, 2016.

« Le corps souffrant sur la scène contemporaine », colloque organisé par Christian Biet, Juliette de Faradmond, Cécile Falcon, Ecole Normale Supérieure de Paris, 2011 (enregistrements disponibles en ligne, url <http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=cycles&idcycle=427>, consulté le 07/08/2020)

Travaux Universitaires (thèses, mémoires, communications)

ASTIER, Marie, *Présences et représentations du handicap mental sur la scène contemporaine française*, thèse de doctorat en Etudes théâtrales sous la direction de Muriel Plana, Université de Toulouse 2 – Jean Jaurès, 2018.

CUREL, Agnès, « Exhiber l'anormal ? Pratiques et imaginaires du phénomène de foire au XIX^e siècle, ou pourquoi interroger le paradigme du freak show », Journée d'études *Représentations artistiques du handicap*, Paris, Ecole Normale Supérieure, 12/04/2018.

GASCUEL, Adèle, *La dynamique du ravissement dans les écritures dramatiques contemporaines*, thèse de doctorat en Etudes théâtrales sous la direction de Mireille Losco-Lena, Université Louis Lumière-Lyon 2, 2018.

JUNGWEON, Mok, *Les dispositifs corporels sur la scène contemporaine traitant de l'irreprésentable. Musique, musicologie et arts de la scène*, thèse de doctorat en Études théâtrales sous la direction de Christiane Page, Université Rennes 2, 2017.

MAURISSE, François, « Good boy, une politique de l'intime », intervention lors du colloque Alain Buffard au Centre National de la Danse, 8/10/2017.

ROUSSEAU, Pauline, « De la mort inévitable à la survie probable, impact de la trithérapie sur les représentations du sida dans la danse contemporaine. Étude comparée de Bill T. Jones et Alain Buffard », Journée d'études *Représentations artistiques du handicap*, organisée par Marie Astier, Paris, Ecole Normale Supérieure, 12/04/2018.

SERMON, Julie, *L'effet-figure : états troublés du personnage contemporain (Jean-Luc Lagarce, Philippe Minyana, Valère Novarina, Noëlle Renaude)*, thèse de doctorat sous la direction de Jean- Pierre Ryngaert, Arts du spectacle, Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle, 2004.

SOUBISE, Hugo, *L'Altérité dans le théâtre de Martin Crimp. L'empathie, la Violence, l'Évènement*, mémoire de Master 2 Théâtre, sous la direction de Sabine Quiriconi, Théâtre National de Strasbourg, 2019.

THULARD, Adeline, *Ce qui fait symptôme. Contribution au renouvellement de l'analyse du théâtre*, thèse de doctorat en Études théâtrales, sous la direction de Mireille Losco-Lena, Université Lyon 2/Université de Milan, 2015.

ZENKER, Kathrin-Julie, *Au bord du jeu : esthétiques du réel dans la création documentaire contemporaine*, thèse de doctorat en Arts du spectacle sous la direction de Jean-Luc Lioult, Université Nice Côte d'Azur-Sophia Antipolis, 2015.

Critique Littéraire

BARTHES, Roland, « L'effet de réel », *Communications*, n°11, 1968, pp. 84-89.

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957

MERLIN-KAJMAN, Hélène, *Lire dans la gueule du loup. La littérature, une zone à défendre*, Paris, Gallimard Essais, 2016.

MERLIN-KAJMAN, Hélène, « Le phénomène Guibert, une perversion de la modernité ? », 29/09/2012, article publié en ligne à l'adresse : <http://www.mouvement-transitions.fr/index.php/hospitalites/republications-traductions-inédits/sommaire-des-articles-deja-publies/441-hospitalites-le-phenomene-guibert> (Consulté le 04/06/2020)

GEFEN, Alexandre, *Réparer le monde : la littérature française face au XXI^e siècle*, Lausanne, José Corti, 2017.

JAUSS, Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1972.

KAUFMAN, Vincent, « Dolorisme en direct : Hervé Guibert », in *Ménage à trois. Littératures, médecine, religion*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2007.

LOJKINE, Stéphane (dir.), *L'Écran de la représentation*, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, 2001.

STAROBINSKI, Jean, *L'œil vivant*, (1961), Paris, Gallimard, 1999.

IV. Arts visuels et pensée esthétique

Histoire de l'art, esthétique

ADORNO, Théodore, *Dialectique négative* (1966), Payot Rivages, Paris, 1978.

ARDENNE, Paul, *L'Image-corps : Figures de l'humain dans l'art du XX^e Siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2010.

ARDENNE, Paul, *Corpopoétique #1. Regarder la victime*, Bruxelles, Editions Le Bord de l'Eau et La Muette, 2011.

ARDENNE, Paul et LIBETSKI, Serge (dir.), *La Passion de la victime*, Bruxelles, L.Pire, 2003.

BOUGNOUX, Daniel, *La Crise de la représentation*, Paris, La Découverte, 2006.

CAILLET, Aline, et POUILLAUDE, Frédéric (dir.), *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Presses Universitaires de Rennes, 2017.

COTTIN, Jérôme, *Jésus-Christ en écriture d'images : les premières représentations chrétiennes*, Paris, Labor-Fides, 1990.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le temps : Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Quand les images prennent position. L'œil de l'Histoire, I*, Paris, Minuit, 2011.

- GAEY, Ian « Montrez ce corps que je ne saurais voir. Petite chronologie critique de l'apparition du corps dans l'art d'après-guerre », *Quasimodo*, n°5, printemps 1998, p. 39-45.
- HARRISON, Charles, et WOOD, Paul (dir.), *Art en théories, 1900-1990 : une anthologie*, Paris, Hazan, 1992.
- HERSANT, Isabelle, « Le tir de Chris Burden, regard d'Orphée et meurtre de Caïn », revue *ETC*, p. 71-48, 2005.
- LEBOVICI, Elisabeth, *Ce que le Sida m'a fait. Art et activisme à la fin du XXe siècle*, Paris, JRP/La Maison Rouge, 2018.
- LORENZ, Renate, *Art Queer. Une théorie freak*, traduit de l'anglais par Marie-Mathilde Bortolotti, Paris, Editions B42, 2018.
- MARIN, Louis, *Politiques de la représentation*, Paris, Kimé, 2005.
- MONDZAIN, Marie-José, *Le commerce des regards*, Paris, Seuil, 2003.
- MONDZAIN, Marie-José, *L'image peut-elle tuer ?* Paris, Bayard, 2002.
- MONDZAIN, Marie-José, *Homo Spectator*, Paris, Bayard, 2007.
- MESNARD, Philippe, *Victimes de l'image*, catalogue de l'exposition « Victimes de l'image », Lyon, Centre d'Histoire de la Résistance et de la Déportation, 2005.
- PERRET, Catherine, *Exposer la souffrance : vérité et véridicité des images, catalogue de l'exposition « Trop humain. Artistes des XXe et XXIe siècles devant la souffrance »*, Genève, Musée international de la Croix-rouge et du Croissant Rouge/Musée d'art moderne et contemporain, 2014.
- SONTAG, Susan, *Sur la photographie*, (1973), traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Philippe Blanchard avec la collaboration de l'auteur, Paris, Christian Bourgois, 2008.
- SONTAG, Susan, *Devant la douleur des autres*, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Fabienne Bogaert, Paris, Christian Bourgois, 2003.
- TOGUO, Barthélémy, « Mon œuvre refuse l'enfermement dans une pensée victimaire », in *Exposer l'esclavage : méthodologies et pratiques*, Actes du colloque international en hommage à Edouard Glissant du 11-13 mai 2011 coordonnés par Françoise Vergès, *Africultures*, n°91, Paris, 2013.

Cinéma

CAMPILLO, Robin, « Chaque action d'Act Up était déjà enrobée par la fiction », entretien avec Didier Péron, *Libération* du 20 août 2017, article consulté en ligne le 25/08/17, url : https://www.liberation.fr/france/2017/08/20/robin-campillo-chaque-action-d-act-up-etait-deja-enrobee-par-la-fiction_1590949

COMOLLI, Jean-Louis, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue. Cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Lagrasse, Verdier, 2001.

COMOLLI, Jean Louis, *Daech, le cinéma, et la mort*, Lagrasse, Verdier, 2016.

DANEY, Serge, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main. Cinéma, télévision, information, 1988-1991*, Lyon, Aléas, 1997.

DANEY, Serge, *La Maison cinéma et le monde. Tome III : Les Années Libé, 1988-1991*, Paris, P.O.L, 2012.

FAROCKI, Harun, « Comment montrer les victimes ? », traduit de l'allemand par Pierre Schulz, *Trafic*, n°70, 2/2009.

MANGEOT, Philippe, « Mémoire vive. Politique et sida dans 120 Battements par minute », entretien réalisé par Stéphane Gérard, Juliette Farjat, Sophie Wahnich, *Vacarme* n°62, 12/01/2018, consultable en ligne : <https://vacarme.org/article3087.html> (consulté le 05/06/2020).

NINEY, François, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, Klincksieck, Paris, 2009.

ZABUNYAN, Dork, *L'insistance des luttes : images, soulèvements, contre-révolutions*, Montreuil, De L'Incidence Editeurs, 2016.

V. Sciences humaines et sociales

Sociologie, Anthropologie

AUGÉ, Marc, « Qui est l'autre ? Un itinéraire anthropologique », in *L'Homme*, 1987, tome 27, n°103, p. 7-26.

AUDET Jean, et KATZ Jean-François, *Précis de victimologie générale*, Paris, Dunod, 1999.

BOURDIEU Pierre (dir.), *La Misère du Monde*, Paris, Seuil, 1993.

BOLTANSKI, Luc, *La Souffrance à Distance : morale humanitaire, médias et politique*, Paris, Métailié, 1993.

BOLTANSKI, Luc, et CHIAPELLO, Ève, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.

BRAUMAN, Rony, *L'Action humanitaire*, Paris, Le Livre de Poche, 1995.

CASTEL, Robert, *Les Métamorphoses de la question sociale*, Gallimard, Paris, 1995.

CASTEL, Robert, *La montée des incertitudes : travail, protections, statut de l'individu*, Paris, Points Seuil Histoire, 2009.

DEJOURS, Christophe, *Souffrance en France*, Paris, Seuil, 1998.

CHAUMONT, Jean-Michel, *La concurrence des victimes : génocide, identité, reconnaissance*, Paris, la Découverte, 2002.

ELIACHEFF, Caroline, et SOULEZ-LARRIVIERE, Daniel, *Le Temps des Victimes*, Paris, Albin Michel, 2007.

ERNER, Guillaume, *La Société des Victimes*, Paris, La Découverte, 2006.

FASSIN, Didier, et RECHTMAN, Richard, *L'Empire du traumatisme. Enquête sur la condition de victime*, Paris, Flammarion Champs-Essais, 2011.

FASSIN, Didier, « De l'invention du traumatisme à la reconnaissance des victimes: genèse et transformation d'une condition morale », *Vingtième siècle, Revue d'Histoire*, 2013, n°123, p. 161-171.

FASSIN, Didier, *La Raison humanitaire. Une histoire morale du temps présent*, Paris, Seuil/Gallimard, 2010.

FASSIN, Didier, et FASSIN, Eric (dir.), *De la question sociale à la question raciale ? Représenter la société française*, Paris, La Découverte, 2006.

FASSIN, Éric, « Guy Môquet et le théâtre politique des émotions », *Mouvement*, n°22, octobre 2007.

GARNOT, Benoît (dir.), *Les victimes, des oubliées de l'Histoire ?*, Presses Universitaires de Rennes, 2000.

GIRARD, René, *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.

GIRARD, René, *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982.

GOODMAN, Erwin, *Stigmaté. Les usages sociaux des handicaps*, traduit de l'anglais par Alain Kihm, Paris, Minit/ Le Sens Commun, 1975.

HÉRITIER, Françoise, *De la violence (séminaire au Collège de France), 1996-1999*, Paris, Odile Jacob, 2000.

HUBERT, Henri, et MAUSS, Marcel, *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice (1899)*, in Mauss, Marcel, *Œuvres complètes*, I, Paris, Minit, 1968.

KOUCHNER, Bernard, « À qui appartient le malheur des autres ? », *Imaginaire & Inconscient*, 2005/1 (no 15), p. 27-36.

LATTÉ, Stéphane, « Des mouvements émotionnels à la mobilisation des émotions. Les associations de victimes comme objet électif de la sociologie des émotions protestataires », *Terrains/Théories*, 2, 2015.

MAUSS, Marcel, « Les techniques du corps » (1934), in *Journal de Psychologie*, n°32, avril 1936.

MESNARD, Philippe, *La victime-écran. La représentation humanitaire en question*, Paris, Textuel, 2002.

MESNARD, Philippe, « Les victimes en partage : approche du sens de la violence contemporaine à partir de la représentation des victimes, in « Corps en guerre (1) : imaginaires, idéologies, destructions », *Quasimodo* n°8, Montpellier, 2005

MESNARD, Philippe, *Attualità della vittima*, Vérone, Ombre Corte, 2004.

PAUGAM, Serge (dir.), *L'Exclusion : L'état des savoirs*, Paris, La Découverte, 1996.

PIN, Xavier, « Les victimes d'infractions : définitions et enjeux », *Archives de politique criminelle*, 2006/1 (n° 28), p. 49-72.

ROBERT, Anne-Cécile, « La justice transfigurée par les victimes », *Le Monde Diplomatique*, mars 2019, article en ligne, url : <https://www.monde-diplomatique.fr/2019/03/ROBERT/59623>. (Consulté le 24/10/2019)

ROBERT, Philippe, et ZAUBERMANN, Renée, *Du côté des victimes : un autre regard sur la délinquance*, Paris, L'Harmattan, 1995.

VON HANTING, Hans, *The Criminal and His Victim*, New Haven, Yale University Press, 1948.

SALAS, Denis, «Le couple victimisation-pénalisation», *Nouvelle revue de psychosociologie*, vol. 2, n°2, Toulouse, 2006.

Numéros de revue, ressources en ligne, podcasts

« Les victimes : la montée en puissance des victimes directes de crime », France Culture, Matières à Penser, émission produite par Antoine Garapon, cinq épisodes à écouter en podcast, 01/10/2018-05/10/2018, url : <https://www.franceculture.fr/emissions/series/les-victimes-premiere-semaine-la-montee-en-puissance-des-victimes-directes-de-crimes> (consulté le 09/03/2019)

« La politique et les victimes : l'ère de la compassion », France Culture, L'Atelier du pouvoir, émission produite par Ariane Chemin et Vincent Martigny, avec Martin Hirsch et Caroline Eliacheff, 17/09/2016, url : <https://www.franceculture.fr/emissions/latelier-du-pouvoir/la-politique-et-les-victimes-lere-de-la-compassion> (consulté le 05/09/2017)

« Une histoire de la justice restaurative », France Culture, La Série documentaire, émission produite par Perrine Kevran, quatre épisodes à écouter en podcast, 20/11/2017-23/11/2017, url : <https://www.franceculture.fr/emissions/lsd-la-serie-documentaire/condamnes-victimes-un-dialogue-possible-14-une-histoire-de-la-justice-restaurative> (consulté le 01/12/2019)

« L'Avènement juridique de la victime », *Histoire de la justice*, 2015/1, n°25, Association française pour l'histoire de la Justice.

« Soin et Compassion », Paris, L'Hôtel-Dieu, séminaire de philosophie, intervention de Pierre Zaoui, 2018. Extraits disponibles en ligne, url : https://www.youtube.com/watch?v=M66_2NEQXR4 (consulté le 04/08/2020)

Site de l'Institut de victimologie : www.institutdevictimologie.fr (consulté le 12/07/2020)

Site du secrétariat national d'Aide aux victimes : <https://www.gouvernement.fr/secretariat-d-etat-a-l-aide-aux-victimes> (consulté le 12/07/2020)

Livre Blanc de l'Aide aux victimes, publié par le secrétariat national de l'Aide aux victimes le 2 mai 2017, téléchargeable en ligne à l'adresse : <https://www.vie-publique.fr/rapport/36570-laide-aux-victimes-livre-blanc> (consulté le 12/07/2020)

Philosophie générale et politique, psychanalyse

ARENDT, Hannah, *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal*, traduit de l'allemand par A. Guérin, Paris, Gallimard, 1966.

ARENDT, Hannah, *Essai sur la révolution*, traduit de l'allemand par M. Chrestien, Paris, Gallimard, 1967.

AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris, Payot Rivages, 2006.

AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?* traduit de l'italien par Maxime Rovere, Paris, Payot Rivages, 2008.

AGAMBEN, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*, traduit de l'italien par Pierre Alferi, Paris, Payot Rivages, 2003.

APOSTOLIDÈS, Jean-Marie, *Héroïsme et victimisation, une histoire de la sensibilité*, Paris, Exils, 2003.

BENJAMIN, Walter, *Œuvres, I, II, III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Roschlitz et Pierre Rutsch, Paris, Gallimard, 2000.

BONNET, Gérard, *La violence du voir*, Bibliothèque de psychanalyse, PUF, Paris, 1996.

BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité* (1990), traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Cynthia Kraus, préface d'Éric Fassin, Paris, La Découverte, 2019.

BUTLER, Judith, *Le Récit de Soi*, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Bertrand Amboise, Paris, PUF, 2005.

BUTLER, Judith, *Bodies that matter [Ces corps qui comptent]. De la matérialité et des limites du sexe* (1993), traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Charlotte Nordman, Paris, Editions Amsterdam, Paris, 2018.

BUTLER, Judith, *Humain, inhumain : le travail critique des normes*, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Jérôme Vidal, Paris, Editions Amsterdam, 2005.

- BUTLER, Judith, *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par A. Levasseur, Paris, Zones, 2010.
- CURNIER, Jean-Paul, « Un monde en guerre. (Sur quelques conditions contemporaines de la pensée) », *Lignes* 2002/3 (n° 9), p. 58-82.
- COQUIO, Catherine, « Violence sacrificielle et violence génocidaire », in « Corps en guerre. Imaginaires, idéologies, destruction », *Quasimodo* n°8, Montpellier, 2005.
- CHAKRABATY, Dipesh, *Provincialiser l'Europe. La pensée postcoloniale et la différence historique*, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Olivier Ruchet et Nicolas Veillecazes, Paris, Editions Amsterdam, 2009.
- DEBORD, Guy, *La Société du Spectacle*, Paris, Gallimard, 1967.
- DELEUZE, Gilles, *Présentation de Sader-Masoch : le froid et le cruel*, Paris, Minuit, 1967.
- DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix, *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 1980.
- DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle internationale*, Paris, Galilée, 1993.
- DORLIN, Elsa, *Se Défendre. Une philosophie de la violence*, Paris, La Découverte/Zones, 2018.
- DESPENTES, Virginie, *King Kong Théorie*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2006.
- ENGELS, Friedrich, MARX, Karl, *Manifeste du parti communiste* (1848), traduction et édition de Émile Bottigelli, Paris, Flammarion, 1998.
- GLISSANT, Edouard, *Poétique de la Relation - Poétique III*, Paris, Gallimard, 1990.
- GROS, Frédéric, « Compassion », in Monique Formarier et al., *Les concepts en sciences infirmières*, Association de recherche en soins infirmiers (ARSI) « Hors collection », 2012, p. 108-110.
- FANON, Frantz, *Les Damnés de la terre*, préface de Jean-Paul Sartre (1961), Paris, La Découverte, 2002.
- FANON, Frantz, « Le syndrome nord-africain », *Esprit*, n° 187 (2), 1952, p. 237-248.
- FEDERICI, Silva, *Par-delà les frontières du corps*, traduit de l'italien par Jules Falquet, Paris, Divergences, 2019.
- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.
- FOUCAULT, Michel, *Dits et Écrits I : 1954-1975*, Paris, Gallimard, 2001.

- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité (I) : la Volonté de Savoir*, Paris, Gallimard, 1976.
- FOUCAULT, Michel *Les Anormaux. Cours au Collège de France, 1974-1975*, Paris, Seuil/Gallimard, 1999.
- FREUD, Sigmund, *Introduction à la psychanalyse* (1916), traduit de l'allemand par Serge Jankélévitch, Paris, Payot, 1982.
- FREUD, Sigmund, *Totem et Tabou. Quelques concordances entre la vie psychique des sauvages et celle des névrosés* (1913), traduit de l'allemand par Serge Jankélévitch, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1994.
- HALBERSTAM, Jack, « *Tu me fais violence ! La rhétorique néolibérale de la blessure, du danger et du traumatisme* », *Vacarme*, vol. 72, n°3, 2015, p. 28-41.
- HOOKS, bell, *Killing rage : ending racism*, Penguin Books, New-York, 1996.
- HONNETH, Axel, *La Lutte pour la reconnaissance*, traduction de Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 1992.
- JOSSE, Evelyne, « Victimes, une épopée conceptuelle », *Résilience-Psy*, 1, 2006.
- LACAN, Jacques, « Le symbolique, l'imaginaire et le réel », *Bulletin interne de l'Association française de psychanalyse*, Paris, 1953.
- LACAN, Jacques, *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1964.
- LEVINAS, Emmanuel, *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Le Livre de Poche, 1961.
- LORDE, Audre, « Transformer le silence en paroles et en actes » (1977), traduction de Magali Calise, en ligne depuis le 19/11/2013, url <https://infokiosques.net/spip.php?article1051>
- LYOTARD, Jean-François. *Discours, Figure*, (1971), Paris, Minuit, 1994.
- LYOTARD, Jean-François, « La dent, la paume. Intervention à la table ronde internationale sur la sémiologie théâtrale, Venise, septembre 1972 », in *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, 1994, p. 96-99.
- MARX, Karl, *Critique de la philosophie du droit de Hegel* (1844), traduit de l'allemand par Louis Evrard, Gallimard, Pléiade, Tome III (Philosophies).
- MÉNIL, Alain, *Sain(t)s et saufs. Sida, une épidémie de l'interprétation*, Paris, Les Belles Lettres, 1997.
- NANCY, Jean-Luc, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, 1986.
- NANCY, Jean-Luc (dir.), *L'Art et la mémoire des camps. Représenter/Exterminer*, Paris, Le Genre Humain, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich, *Généalogie de la Morale* (1887), édition et traduction de Jean Gratien, Paris, Folio Gallimard, 1985.

REVAULT D'ALLONNES, Myriam, *L'Homme compassionnel*, Paris, Seuil, 2008.

RICOEUR, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2003.

SAÏD, Edward, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* (1980), traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Catherine Malamoud, préface de Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 2015.

SONTAG, Susan, *La maladie et ses métaphores : le sida et ses métaphores* (2002), traduit de l'anglais (Etats-Unis), par Marie-France de Paloméra, Paris, Christian Bourgois, 2009.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, *Les Subalternes peuvent-elles parler ?* (1988), traduit de l'anglais (États-Unis/Inde) par Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.

TOCQUEVILLE, Alexis De, *De la démocratie en Amérique, t.I (1835) et II (1840)*, Paris, Flammarion, 1981.

ZAOUI, Pierre, *La traversée des catastrophes. Philosophie pour le meilleur et pour le pire*, Paris, Seuil, 2010.

Histoire

AUERBACH, Erich, *Figura, la loi juive et la promesse chrétienne* (1938), traduit de l'allemand par Marc De Launay, Paris, Macula, 2017.

BUCHLI, Victor, COX, Margaret, et LUCAS, Gavin, *Archeologies of the Contemporary Past*, Routledge, Londres/New-York, 2001.

CRARY, Jonathan, *Suspension of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*, MIT Press, Cambridge, 2001.

CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-François, et VIGARELLO, Georges (dir.), *Histoire des Émotions*, Paris, Seuil, 2016.

CUSSET, François (dir.), *Une histoire critique des années 90. De la fin de tout au début de quelque chose*, Paris, La Découverte, 2014.

GINZBURG, Carlo, *Mythe, Emblèmes, Traces. Morphologie et Histoire*, traduit de l'italien par Claudine Aymard, Paris, Flammarion, 1989.

GUATTARI, Félix, *Les Années d'Hiver, 1980-1985*, (1989), Montreuil, les Prairies Ordinaires, rééd. 2018.

HARTOG, François, *Régimes d'historicité. Présentismes et expérience*, Paris, Seuil, 2003.

HAWKES, Nigel Lean, GEOFFREY Leigh, David (dir.), *Tchernobyl : récit de la première catastrophe nucléaire majeure de l'Histoire*, Paris, Presses de la Cité, coll. « Documents », 1989.

LALIBERTÉ, Annie, « Humanitaire, et après ? Autour de Srebrenica : note de recherche », *Entre-lieux de l'humanitaire*, 31/2, 2007.

LESTRADE, Didier, *Act Up, une histoire*, Paris, Denoël, 2017.

SAMUEL, Raphael, *Theaters of Memory, I: Past and Present in Contemporary Culture*, Routledge, Londres, 1994.

VIDAL-NAQUET, Pierre, et VERNANT, Jean-Pierre, *Mythe et Tragédie en Grèce Ancienne*, Paris, La Découverte, 1986.

WIEVORKA, Annette, *L'ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

WIEVORKA, Annette, *L'Heure d'exactitude. Histoire, mémoire, témoignage*, entretiens avec Séverine Nikel, Paris, Albin Michel, 2005.

Résumés

Face à la victime

Émergence d'une figure et travail du regard sur les scènes contemporaines

La thèse étudie le rapport de la scène théâtrale à une figure devenue centrale dans les sociétés européennes contemporaines : la victime. Appartenant aux fondations de la culture occidentale, des rituels sacrificiels à la figure christique, la victime devient au cours de l'histoire moderne une catégorie juridique, et émerge en tant que subjectivité politique à part entière à la fin du XX^e siècle. Elle se trouve alors au fondement d'une nouvelle reconnaissance sociale, qui ouvre des droits à la réparation de la violence subie. La décennie 1990-2000 est prise dans ce « paradigme victimaire ». Il se trouve là une mutation fondamentale de la sensibilité contemporaine quant au regard sur la souffrance, redéfinissant les codifications morales des régimes démocratiques et les perspectives des luttes contestataires et émancipatrices.

Cette recherche en Études théâtrales propose d'observer ce mouvement à partir de la scène contemporaine, et de renouveler l'approche de l'histoire récente des spectacles au prisme de cette figure. À partir d'un large corpus de spectacles, textes dramatiques, et initiatives d'artistes de la scène qui marquent le paysage théâtral européen entre 1990 et 2000, la thèse dresse un état des lieux du statut de la victime sur ces scènes, pour déterminer la singularité du théâtre dans l'élaboration de ce nouveau paradigme. Elle explore également en quoi l'hyper-présence scénique de la victime travaille les corps, affecte la façon de regarder et mettre en scène les mécanismes de la violence politique, entraîne la pratique du théâtre vers un nouveau rapport au réel et aux régimes du performatif. Ce phénomène génère de nouveaux partages émotionnels, sensibles, et politiques des spectacles. Pour caractériser cette mutation en l'articulant à l'histoire contemporaine, l'analyse des œuvres et la réflexion critique est complétée par des références à des travaux issus des études visuelles et des sciences humaines et sociales.

Mots-clés : études théâtrales, victime, sacrifice, anthropologie, sociologie, études visuelles, esthétique, théâtre politique, théâtre contemporain, mise en scène, témoignage, corps, performance, histoire des représentations, histoire du regard

This thesis in Performative Arts explores the theatrical representations of the victim, which has become a central figure in European contemporary societies. Rooted in the foundations of occidental culture, from images of sacrificial rites to the figure of the Christ, the victim has evolved into a judicial category throughout modern history and later on emerged as a specific political subjectivity, in the end of the XXth century. Victims then began to acquire a form of legitimacy, through the social recognition of the violence they endured, as well as the possibility of repairing the harm done. The core of this paradigm is settled in the 1990's, with a striking shift in public sensitivity and interest regarding experiences of oppression/suffering, thereby redefining democratic regimes and opening new fields of political resistance.

This research studies this movement from the point of view of contemporary performative arts. It aims at renewing the recent history of dramatic arts, through the prism of the victim, seen as a figure. Based on a corpus of plays, playwriting, and artistic events that played a significant role between 1993 et 2000 in the European scene, the thesis assesses the figure of the victim in order to define the specific role of Theater in the construction of this new paradigm. The presence of victims on stage affects bodily representation, as well as the ways to stage political violence. It also leads contemporary theater to a new sense of realness, and to an organic link with performative systems. In order to analyze this shift in relation with contemporary history, the analysis of the corpus and of the theoretical framework is put in perspective by various references to other visual studies and social science.

Keywords: performance studies, victim, sacrifice, anthropology, sociology, Visual studies, esthetic, political Theater, modern Theater, staging, testimony, bodies, performances, representation studies, spectator studies.

Nom du document : THESE VDEF1.docx

Répertoire :

/Users/manonworms/Library/Containers/com.microsoft.Word/D

ata/Documents

Modèle : /Users/manonworms/Library/Group

Containers/UBF8T346G9.Office/User

Content.localized/Templates.localized/Modèle thèse.dotx

Titre :

Sujet :

Auteur : Microsoft Office User

Mots clés :

Commentaires :

Date de création : 05/09/2020 11:35:00

N° de révision : 2

Dernier enregistr. le : 05/09/2020 11:35:00

Dernier enregistrement par : Manon Worms

Temps total d'édition : 0 Minutes

Dernière impression sur : 05/09/2020 11:35:00

Tel qu'à la dernière impression

Nombre de pages : 486

Nombre de mots : 162 104 (approx.)

Nombre de caractères : 891 576 (approx.)