

INTRODUCTION
LE BRUIT ET LA FUREUR AU THÉÂTRE :
HAINE, VIOLENCE ET GUERRE

*Mourez, enfants maudits d'une mère haineuse,
et votre père avec ! Que toute la maison s'anéantisse !*

(Euripide, *Médée*)

*Le théâtre est un art violemment polémique. Il ressemble à la
guerre. La représentation est toujours le simulacre d'un conflit.*

(Antoine Vitez)

Le théâtre est le lieu où apparaissent violence et cruauté.

*Leur représentation doit servir à ce que l'horreur
ne se reproduise pas. (Gérard Mortier)*

« Violence, drame et conflit : c'est le cœur du théâtre. », affirme à juste titre Éliane Beaufils dans son ouvrage *Violences sur les scènes allemandes*¹. Pour Éric Weil, la pensée de l'agressivité, de la violence, de la mort est même ce qui constitue l'homme en humain : « Elle est cet autre de l'homme qui habite en l'homme, avec quoi l'homme est en conflit : ce conflit institue l'homme en son humanité même. L'homme vient à soi dans l'expérience de la violence, si bien qu'elle est *le* problème du philosophe². » Jouer de cette violence sur scène n'est évidemment pas un acte anodin.

Force est de constater que le théâtre entretient un lien éminemment étroit avec la haine, la violence et la guerre. Il n'a pas fallu attendre le « théâtre de la cruauté » d'Antonin Artaud (*Le Théâtre et son double*, 1938) pour comprendre que le théâtre est en grande partie fondé sur la notion même de cruauté et qu'il témoigne directement de la violence du monde³. Des grands tragiques grecs Eschyle, Sophocle et Euripide – où la violence était certes plus narrée que montrée – à Edward Bond, à Sarah Kane, à Werner Schwab, à Elfriede Jelinek ou aux mises en scène sanglantes de Frank Castorf, en passant notamment par le *Titus Andronicus* de Shakespeare (dont les représentations se sont multipliées depuis deux décennies), le théâtre de Corneille ou encore – parmi tant d'autres exemples – la *Médée* de Franz Grillparzer, le sang, narré comme dans l'admirable récit de Théràmène dans *Phèdre* de Racine (venant raconter au roi Thésée la mort violente de son fils

¹ Éliane Beaufils, *Violences sur les scènes allemandes*, Paris, PUPS, 2010, p. 7.

² Gilbert Kirscher, *Figures de la violence et de la modernité. Essais sur la philosophie d'Éric Weil*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992, p. 124.

³ Cf. Christian Biet, « Discours et représentation : la violence au théâtre », *Littératures classiques* 2010/3 (n° 73), p. 415-429.

Hippolyte) ou montré, coule sur scène et gicle souvent : tel est du reste le parti pris d'un certain nombre de metteurs en scène contemporains comme Vincent Macaigne – qui avait défrayé la chronique au festival d'Avignon 2011 avec une adaptation de *Hamlet* intitulée *Au moins j'aurai laissé un beau cadavre* – n'hésitant pas, par le biais d'un « théâtre de la monstration » (Emmanuel Béhague)⁴, à faire *voir* et *entendre* la violence : tabassage d'un homme avec bouteilles fracassées sur un crâne (et les bruits correspondants !), viols avec cris, halètements, etc. Dans *Ma chambre froide* créée en 2011 à l'Odéon, Joël Pommerat montre un assassinat sur scène ; dans les années 1990 déjà, la violence (scènes de bagarre, d'étranglement, de viol, de torture, de dépouillement de cadavres, etc.) était à ce point présente sur les scènes allemandes et autrichiennes que les journalistes et critiques de l'époque s'en étaient montrés souvent ulcérés. Les contributions présentes dans ce volume montrent en outre que la haine et la violence ne sont pas le seul fait des adultes entre eux ou des parents à l'encontre de leurs enfants, mais qu'elles sont inhérentes aux formes de symbolisation que permettent le langage et la construction dramaturgique mêmes, qui interrogent non seulement la confrontation d'expériences individuelles irréductibles, mais qui les envisagent aussi dans leur articulation au champ du collectif et des constructions politiques. Ainsi, au travers de la violence infanticide, Médée, d'Euripide à Grillparzer, interroge également son double statut d'épouse et de fille de roi au sein d'une forme d'organisation et de transmission du pouvoir marquée par le basculement des rapports de force entre les sexes.

Il appartient alors au spectateur / lecteur de théâtre de lire, d'analyser, de fouiller, de décortiquer cette violence suggérée, évoquée ou montrée sous un jour réaliste et cru, voire obscène⁵, pour donner du sens à cette violence extrême interrogeant nos propres monstres et disant la violence du monde d'hier (pour reprendre un titre bien connu de Stefan Zweig) comme d'aujourd'hui. Une telle interrogation sur la haine, la violence et la guerre nous semble en effet indissociable des débats actuels sur le sens du théâtre et de la culture, en prise avec les peurs et la laideur de notre temps. Les études ici rassemblées constituent une invitation à s'emparer plus que jamais de ce questionnement.

ÉTUDES SUR « LE BRUIT ET LA FUREUR AU THÉÂTRE : HAINE, VIOLENCE ET GUERRE »

Théa PICQUET indique que le nom de Lorenzino de' Medici, le Lorenzaccio de Musset, évoque en tout premier lieu l'exécution du duc de Florence, son

⁴ Voir Emmanuel Béhague, *L'Écriture dramatique contemporaine allemande et la question de l'ancrage dans la réalité. Possibilités et modalités d'un théâtre politique après la réunification*, thèse soutenue à l'Université des Sciences humaines de Strasbourg, 2002, surtout le chapitre « Le théâtre de la monstration », p. 147-202.

⁵ Voir Georges Zaragoza, « La guerre au théâtre, une dramaturgie de l'obscène », *L'information littéraire* 2001/3 (vol. 53), p. 3-8.

cousin Alexandre de Médicis, qu'il défend dans son *Apologia*. Moins célèbre pour ses écrits, il compose cependant, en 1536, une unique comédie, *Aridosia*, représentée la même année à Florence, à l'occasion des noces du duc Alexandre de Médicis avec Marguerite d'Autriche, fille naturelle de Charles Quint, dans un décor fastueux de Bastiano da Sangallo. Ses modèles sont *La Mandragore* de Machiavel, mais aussi les pièces classiques : les *Adelphes* de Térence, *La Comédie de la marmite* et *La Comédie du fantôme* de Plaute. Elle met en scène les péripéties d'un vieil avare, Aridosio, et de son frère, Marcantonio, aux prises avec l'éducation de leurs enfants.

L'auteure se donne d'abord pour objectif de démontrer comment le bruit et le silence participent à l'intrigue, pour déterminer ensuite le message véhiculé par la comédie.

Christian ANDRÈS fait d'abord remarquer – avec Gaston Bouthoul – que « le phénomène-guerre » est aussi vieux que l'humanité, et le phénomène le plus « spectaculaire » en soi. La guerre (et la haine et la violence qui en découlent ou la produisent) est d'ailleurs une véritable culture dans l'Espagne du Siècle d'Or, très présente dans divers aspects (économique, social, historique, géographique, philosophique, littéraire, artistique) de la société. Elle est donc souvent représentée au théâtre, et Lope de Vega – qui fut militaire lui-même à deux reprises (expédition aux Açores-brève participation à l'Invincible Armada) – semble avoir une certaine prédilection pour la mise en scène des grandes batailles, réussissant à rendre vivantes et parfois impressionnantes des scènes de combats farouches, à en suggérer l'extrême violence (populations civiles et soldats massacrés, égorgements, noyades, incendies de villages, etc.). D'où le choix de trois *comedias* historiques dans cette étude : *El asalto de Mastroque por el príncipe de Parma* (1614), *La Santa Liga* (1621), *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* (1641).

Lope de Vega, en dramaturge avisé qu'il est, représente la guerre par tous les moyens possibles : depuis les didascalies suggestives jusqu'aux descriptions parfois minutieuses des combats, des lieux et des hommes, sans oublier les tirades échangées entre chefs de guerre qui réfléchissent sur les actions à mener et la stratégie à employer, pour aboutir à la gloire et à l'exaltation de la victoire espagnole sur l'ennemi, qu'il soit l'hérétique protestant, comme dans le siège de Maastricht (Guerre de Quatre-Vints Ans) dans les Flandres, ou le Turc ottoman et musulman, comme dans la fameuse bataille de Lépante (*La Santa Liga*). Enfin, Lope de Vega, en traitant sur scène un tel sujet, parfois brûlant d'actualité (*La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* raconte la première bataille de Fleurus en 1622, dans le comté de Namur, et fut composée peu après), avait aussi conscience de contribuer ainsi à forger une identité nationale, en exaltant l'orgueil patriotique et en louant les victoires des grands chefs de guerre espagnols. Il flattait aussi parfois des membres de la famille de ses mécènes, comme dans la dernière *comedia* étudiée (la victoire à Fleurus d'un frère du duc de Sessa), mais dans tous les cas ces pièces de théâtre ne pouvaient que servir la cause du pouvoir royal et religieux auprès du peuple et de l'aristocratie.

Henri SUHAMY nous rappelle que le thème de la guerre est présent presque partout dans Shakespeare, y compris dans certaines comédies. Il fournit naturellement des ressorts dramatiques, et contient même des scènes de bataille, que l'art cinématographique a su exploiter. Il est lié au thème de la tragédie qui, dans l'œuvre de Shakespeare et de façon explicite, ne concerne pas seulement la destinée d'un personnage central, mais aussi et surtout les malheurs, les destructions qui ont pour origine la Nature elle-même autant que l'agressivité propre à l'humanité.

En profondeur les épisodes guerriers présentent deux visions différentes et même contradictoires, mais qui traduisent l'intuition que Shakespeare a de la réalité : une vision morale et une vision anthropologique. Il commente sans complaisance les horreurs, les injustices, les dégâts irréparables commis en temps de guerre, particulièrement quand il s'agit d'une guerre civile. Il est sensible cependant – sans aller jusqu'aux fanfares triomphalistes qu'on rencontre souvent chez les auteurs d'épopées et de drames théâtraux – à des aspects plus positifs du métier de Bellone, le courage, l'abnégation, la loyauté, la défense de la patrie. On est confronté à un paradoxe troublant, mais fondé sur l'histoire de l'humanité : l'existence et le fonctionnement des armées fait partie de la civilisation.

Jean-Pierre RICHARD relève qu'en apparence, sur la scène shakespearienne, à travers *La Vie d'Henry V* et la *Première Partie d'Henry VI*, tout oppose Henry, roi d'Angleterre, victorieux à Azincourt en 1415, et la Pucelle qui, quinze ans plus tard, est capturée par les alliés bourguignons des Anglais. D'un côté la gloire et la vertu, de l'autre la luxure et la défaite.

Après une jeunesse dissolue, Henry s'est réformé, alors que Jeanne couche à tout-va et tombe enceinte d'elle ne sait qui. Le dramaturge va jusqu'à la montrer, une torche à la main, comme occupée à répandre sur toute la France le feu de la syphilis ! Mais le sous-texte d'*Henry V*, lui aussi, multiplie les équivoques au point de faire apparaître comiquement le roi héroïque en pioupiou ithyphallique pour qui partir reconquérir la France, c'est courir au bordel ! Sous la plume de Shakespeare, les sortilèges de la guerre (*wars*) sont tels qu'elle engendre un monde de putains (*whores*) ; les deux drames historiques se doublent ainsi chacun d'une farce pornographique.

Jean-François SENÉ précise que la haine est un mal rampant qui émane en général d'un esprit malin et se propage discrètement par l'intermédiaire de personnes censément immunisées mais en fait manipulées, pour atteindre finalement la personne que le haineux déteste et cherche à faire souffrir, à mettre au ban de la société, voire à tuer ou à conduire au suicide. Aborder le thème de la haine dans l'œuvre de Shakespeare où il occupe souvent un rôle important est peut-être plus difficile que d'étudier tout autre sentiment dans ses pièces ou dans ses poèmes car la haine est souvent masquée et composite. Il est en un sens plus aisé pour des acteurs d'exprimer sur scène des sentiments tels que l'amitié entre Hamlet et Horatio

par exemple, l'amour entre Roméo et Juliette, le chagrin et la pitié, ou encore la colère, car dans la vie quotidienne ces sentiments sont le plus souvent naturels et impulsifs. Mais la haine impose aux acteurs de jouer plusieurs rôles à la fois ou successivement.

L'auteur s'intéresse ici à trois pièces, deux tragédies et une comédie, dans lesquelles la haine prend des formes différentes et impose aux acteurs des comportements particuliers propres aux personnages et aux lieux de l'intrigue, trois pièces qui illustrent chacune différemment les conséquences sinistres de la haine, tout d'abord au sein d'une société divisée, ensuite dans les relations entre des gens ayant des pratiques et des principes opposés, et enfin entre quelques individus animés par des sentiments contradictoires tels que l'honnêteté et la noblesse d'une part et la jalousie sordide et intéressée d'autre part.

Maurice ABITEBOUL, dans *La Duchesse d'Amalfi* (1614) de John Webster, constate que le Mal étant symboliquement incarné dans les « frères d'Aragon » – Ferdinand et le cardinal, frères de la duchesse –, il n'y a aucune difficulté à reconnaître, dans la conception aussi bien que dans la structure de cette tragédie, une volonté délibérée de la part du dramaturge de souligner les enjeux éthiques de sa pièce. Que les deux frères, l'un par sa violence tyrannique, l'autre par sa perfidie machiavélique, représentent de manière assez évidente les deux aspects les plus communément repérables du Mal ne doit pas cependant nous faire perdre de vue que Webster a su camper, avec Ferdinand, un personnage dont l'épaisseur psychologique ne saurait être négligée.

L'objet de la présente étude est donc d'essayer de montrer (sans vouloir pour autant rechercher les causes ou motivations à l'origine du comportement de Ferdinand) que la violence du duc de Calabre est double, dirigée contre sa sœur (sa jumelle ou plutôt son « double » positif) autant que contre lui-même (à son insu sans doute) car, en souhaitant détruire la duchesse, c'est aussi, et peut-être surtout, à sa propre destruction qu'il parvient finalement, l'ayant probablement, d'ailleurs, obscurément recherchée. Mais en traitant comme il le fait le thème de la violence dans sa pièce, c'est-à-dire en ramenant toujours, en un va-et-vient constant, l'attention du spectateur de la victime au bourreau, ou plutôt en suggérant, sous la violence apparente, une violence sous-jacente qui n'épargne pas davantage son auteur, Webster témoigne d'un intérêt profond pour le développement d'un thème *éthique* majeur mais sans jamais perdre de vue que c'est par une *esthétique*, en réalité spécifiquement baroque, du mouvement, de la surprise et de l'instabilité que peuvent être résolues les tensions proprement tragiques.

Jacques COULARDEAU rappelle que Cyrano de Bergerac n'est pas connu pour la seule tragédie qu'il a écrite et publiée à la fin de sa vie après une vie scénique très courte du fait de la censure religieuse imposée par les Jésuites. Il reprend la vie profondément ratée de la première Agrippine, fille de l'Empereur Auguste écartée du trône par son père au profit de Tibère qui fit empoisonner son mari, le célèbre et victorieux général Germanicus, probablement par peur qu'il

tentât ce que César a réussi en son temps. Quatre personnages s'affrontent. Deux femmes et deux hommes avec un seul qui a le pouvoir institutionnel, Tibère en tant qu'Empereur. L'autre homme n'est qu'un politicien ministre principal de Tibère, exécuter des pires missions. Les deux femmes sont l'une fortement marquée par le traumatisme de la mort de son mari Germanicus et l'autre par une personnalité psychopathe et au moins psychotique qui assassine avec plaisir tout ce qui bouge autour d'elle. Séjanus et Agrippine veulent la mort de Tibère. Livilla veut la mort d'Agrippine. L'exécuter dans les deux cas doit être Séjanus. Livilla est amoureuse folle de Séjanus alors que Séjanus est amoureux d'Agrippine comme marchepied par mariage promis vers le trône impérial. On imagine les dilemmes de Séjanus. Tibère les fera tous exécuter, y compris les enfants, y compris la fille de Séjanus et les fils d'Agrippine. Seul Caligula est épargné pour succéder à Tibère et les filles d'Agrippine, dont Agrippine la Jeune qui donnera naissance à Néron.

L'entretien avec Daniel Mesguich n'est en rien contradictoire avec cet article. Ils sont complémentaires même si différents sur certains points. L'auteur ajoute à ce dossier une critique courte d'une pièce de théâtre Maya, *Rabinal Achi*, qui lui fait fortement penser à la pièce de Jacques Attali mise en scène par Daniel Mesguich, *Du Cristal à la Fumée*.

L'article de **Marine DEREGNONCOURT**, divisé en deux parties, s'intéresse à *Phèdre* de Jean Racine. La première partie concerne le texte racinien pré-cité et tente d'y repérer les différents usages de l'eau et du feu pour, *in fine*, s'axer sur l'hypotypose prégnante dans « Le Récit de Thémamène » (scène de scan-sion, de tension et de cristallisation particulière). Elle entend ainsi démontrer comment l'eau et le feu s'apparentent à deux éléments du pouvoir politique non seulement caractéristique du cadre mythologico-littéraire de cette tragédie, mais aussi de l'époque moderne.

La seconde partie se focalise, quant à elle, sur l'utopie et la dystopie, concepts représentatifs du grand siècle louis-quatorzien. *Phèdre* de Racine apparaît-elle comme le miroir de Versailles et de ses contradictions ? Comment l'eau et le feu apparaissent-ils comme deux forces antithétiques mais néanmoins complémentaires ? Comment, à l'instar de l'utopie et de la dystopie, l'eau et le feu semblent-ils les deux versants d'un même phénomène ? C'est précisément à ces questions qu'elle s'efforce de répondre avant de conclure son étude.

En essayant de définir les limites du mot *guerre* sous l'Ancien Régime, **Marie-Hélène DAVIES** prend conscience du fait que, mise à part peut-être la guerre de conquête de l'Inde, les différentes catégories de guerre, intérieure et étrangère, sont intimement liées : guerre civile, guerre défensive, guerre de succession et guerre d'infiltration insidieuse pour saper le pays ennemi. Leurs effets sont, à plus ou moins grande échelle, identiques : sanglants ou bruyants lors de guerres ouvertes, silencieux et menaçants avant une éruption violente. Les mises en scène changent selon les sensibilités entre la représentation crue du théâtre de la cruauté et les récits évocateurs servant la bienséance.

Le débat est souvent intellectuel : sur la guerre juste ou injuste, sur les châtiments imposables aux vaincus, mettant en relief les dissensions entre l'administration et le général sur le terrain, entre les généraux entre eux, ou entre les membres d'un couple royal. Les juristes se soucient de la question de la foi, de la trahison, de la justice applicable à tous, ou au moment d'une crise, d'un système hiérarchisé, au nom de la préservation de l'État, qui justifierait l'apparente injustice d'un monarque, châtiant légèrement ou même gracieux des imprudents ou des coupables : équivoque jésuitique ou machiavélisme ? Prudence de roi raisonnable sacrifiant la justice à la paix ?

On essaie d'approfondir la psychologie des furieux : les refusés, les frustrés, ceux dominés par la colère, la volonté de puissance, l'adoration d'une couronne, d'une femme ou de richesses – tigres et torrents destructeurs – qui, pensent certains, exorcisent des peines passées en s'immergeant dans la violence et voient sans sourciller le corps violé des femmes et celui des torturés sur leur ordre, et ceux désacralisés des héros morts dans les rues ou autour de la ville. Ces êtres tyranniques ont oublié que la guerre et la violence ne sont justifiables qu'au service de l'État, et exigent l'amour de leurs prises de guerre. Réactions diverses de ces femmes, des supplications et jérémiades pathétiques à la détermination héroïque d'entraîner leurs enfants dans leur *belle mort*.

La guerre permettait toute une gamme d'intonations au théâtre : voix autoritaire du chef, murmure des mécontents, supplications pathétiques, clameurs de la rébellion ou du triomphe, et silence final de la mort et du retour à la paix.

Aline LE BERRE analyse la pièce de jeunesse *Les Brigands (Die Räuber)* de Schiller, concentré de haine, de violence et de fureur. Les assassinats jalonnent un drame qui se termine tragiquement par la mort de tous les principaux protagonistes. Schiller y exprime sa révolte juvénile contre une société aristocratique trop hiérarchisée et répressive qu'il accuse de vouloir brider son talent. C'est pourquoi, s'inspirant de l'épisode biblique de Caïn et Abel, il campe un couple de frères ennemis, Franz et Karl, qui se jalourent et s'entre-déchirent. Franz incarne un esprit fort, incroyant, dépourvu de scrupules, avec comme seul objectif son bon plaisir et son intérêt. C'est pourquoi il se livre à une série de manigances pour éliminer son frère de la succession et provoquer la mort de son père pour recueillir son héritage.

Karl, en revanche, est un idéaliste qui se fait brigand par déception de voir le sentiment paternel bafoué par son père, du moins à ce qu'il croit. Souffrant de l'iniquité partout présente, il décide, selon un projet typiquement anarchiste, de semer le chaos dans une organisation sociale corrompue, afin d'agir sur les consciences. Sa haine est plus abstraite que celle ressentie par Franz, dans la mesure où elle ne se dirige pas contre des individus en particulier, mais plutôt contre l'imperfection du monde. Cela prouve également qu'il est incapable de détester son père. Sa révolte vient d'un excès d'amour filial déçu et non d'une aversion. C'est ainsi qu'il transpose sur un plan métaphysique et politique la déconvenue personnelle et affective subie.

Ainsi, même si les deux frères font preuve de la même violence destructrice, leurs tempéraments et leurs motivations sont très différents. Karl apparaît comme la victime de sa soif d'absolu et de son impétuosité. C'est pourquoi il fait amende honorable à la fin du drame, tandis que Franz, esprit sec et mesquin, n'a aucune circonstance atténuante et reçoit le châtement de ses forfaits. Schiller décline donc sur des modes différents le thème de la violence et de la haine, parce qu'il le fascine et qu'il évacue probablement de cette manière sa propre révolte juvénile contre l'ordre établi.

Jean-Pierre MOUCHON souligne qu'amours contrariées, haine et fureur font l'objet de *La Juive*, opéra romantique du librettiste Scribe et du compositeur Halévy. Si l'on peut lire en filigrane la tolérance religieuse dans le livret de l'ouvrage, si la judéité y tient une toute petite place, il n'en demeure pas moins que ce n'est pas la principale préoccupation du librettiste et du compositeur. Scribe n'était malheureusement ni Eschyle ni Racine dans la peinture des passions humaines. Ses personnages ont une psychologie assez élémentaire (Léopold est notamment insignifiant) et des comportements parfois un peu caricaturaux (Éléazar et Eudoxie) ou rigides (Ruggiero). Il leur manque cette dimension intersubjective fondée sur la spécularité de la relation à l'autre ou de la confrontation avec les autres, qu'on retrouve, par exemple, chez un dramaturge comme Shakespeare ou comme Lope de Vega.

La musique, d'une belle facture dans son ensemble, avec sa couleur locale, ses effets orchestraux savamment mis au point, est heureusement là pour masquer les insuffisances du livret dans l'expression de l'amour, de la haine et de la fureur. Au fond, et c'est cela qui importe, pour Halévy comme pour Scribe il s'agissait d'offrir au public un grand opéra, avec des airs de bravoure pour les chanteurs, des morceaux d'ensemble enlevés pour les masses chorales, une figuration variée, pour suggérer les mouvements de foule au milieu de décors somptueux. Ils n'avaient pas de message spécial à transmettre dans un opéra au titre trompeur et, *mutatis mutandis*, interchangeable (*La Chrétienne*, *La Protestante*), dès lors que n'importe quelle communauté religieuse, à côté de la communauté juive, a subi des persécutions, parfois intercommunautaires, tout au long des siècles, faute de tolérance et de respect de l'autre. C'est pourquoi, à notre avis, les metteurs en scène d'aujourd'hui, en s'inspirant peut-être des propos concordants de Paul Valéry et d'Umberto Eco sur la polysémie des œuvres littéraires et artistiques, procèdent à une relecture de l'ouvrage, dans une perspective minimaliste et politique qui va trop loin, et, par tant, le dénature complètement.

Marc LACHENY se penche ensuite sur un auteur aujourd'hui mal connu en France, Friedrich Hebbel (1813-1863), pourtant l'un des principaux dramaturges et poètes de langue allemande entre Franz Grillparzer et Gerhart Hauptmann, qui peut être considéré comme le dernier représentant de la grande tradition de la tragédie allemande commencée avec Lessing ; il s'agit en même temps du seul grand auteur dramatique du réalisme allemand.

Examinant la guerre des sexes dans la tragédie historique *Judith* (1839-1841), la première pièce de Hebbel, il montre que l'auteur dramatique procède à un « déplacement du mythe *religieux* vers la tragédie *humaine*, en particulier vers la sphère psychologique, éthique et sexuelle : le triomphe de Judith exposé dans le texte apocryphe se meut, chez le personnage de Hebbel, en une souffrance et un sentiment de culpabilité abyssaux liés à l'accomplissement d'un acte – amoureux puis criminel – guidé par des motifs non plus d'abord religieux, mais bel et bien personnels, la vengeance d'une femme dont l'honneur a été bafoué. » Ainsi, dans la perspective des rapports hommes-femmes, « le combat des sexes opposant la femme Judith, désirée autant que redoutée, au tout-puissant Holopherne se présente comme le ressort essentiel du tragique, un tragique qui, en dernier lieu, mène les deux protagonistes au néant » au sein d'un monde déserté par Dieu.

D'après **Maurice ABITEBOUL**, la mort du père de Sam Shepard, survenue brutalement au printemps de 1984 dans des circonstances dramatiques, fut bien entendu pour lui un grand choc mais, surtout, elle eut sur lui un tel retentissement affectif qu'il ne put s'empêcher de l'intégrer à la pièce qu'il était alors en train de réécrire et d'achever, *A Lie of the Mind*. C'est ainsi que l'épisode évoquant la mort du père de Jake, comment il fut écrasé par un camion, comment ses cendres furent remises à la famille accompagnées du drapeau américain, plié en triangle, comme il est d'usage lors de cérémonies officielles à caractère militaire, est entièrement et directement inspiré de l'événement auquel Shepard fut, dans la même période, confronté.

Un autre événement dramatique, qui s'était produit quelques années auparavant, hantait toujours l'esprit de Shepard. Il s'agit de l'accident cérébral – suivi d'une opération très délicate qui avait laissé aphasique, en 1979, la mère de O-Lan, son épouse. Cependant, les souvenirs douloureux qu'avait laissés la souffrance permanente de la malheureuse infirme tout autant que la brutalité du deuil qui l'avait frappé dernièrement inspirèrent à Shepard les images les plus violentes (ainsi que la tonalité dominante) de sa pièce : images d'arrachement, d'amputation, d'écartèlement, de cassure et de destruction.

Dans *Silent Tongue*, scénario de film qu'a tourné Shepard en 1992, lu ici comme une pièce de théâtre, **Claude VILARS** rappelle que l'auteur a recours au genre du western pour construire une histoire autour du mépris de la culture indienne jugée barbare par les blancs pendant la conquête de l'Ouest. Un viol commis par un aventurier blanc sur une femme à la langue coupée est à l'origine du drame qui se déroule lorsque les filles nées de ce viol deviennent des objets de trocs successifs pour un homme blanc en besoin pour son fils en état de dépression après la mort de la première. Shepard met à l'épreuve la suffisance blanche et propulse ces aventuriers dans la Grande Plaine pour rejoindre le site funéraire et procéder à un échange de femmes, la morte contre la vivante, pour le bien du fils désespéré qui refuse à son épouse morte l'accomplissement du rituel mortuaire indien.

Si l'immensité de la plaine devient un souci, le site mortuaire devient dans sa violation le théâtre d'un affrontement cauchemardesque entre le fantôme de la morte et le père du fils qui veut accomplir le rituel et échanger la morte contre la vivante pour que vive son fils. Shepard a soin de séparer la « surface » du territoire, domaine du guerrier qui le protège, de son « substrat », domaine ici de l'indienne en charge du respect des rites ancestraux. Face à ce tout complémentaire et indissociable, l'homme blanc est impuissant. Shepard signe un « western » violent dans la confusion sur le sens de la propriété et de l'appropriation et y ajoute une accroche métaphysique dans l'autre sujet qui est son territoire de réflexion et qu'il glisse à la fin dans l'image du fils accroché à son père : l'échec, l'errance pour le masculin, mais aussi la solidarité qui permet de continuer.

Edoardo ESPOSITO se penche sur l'adaptation théâtrale, en 2016, du scénario du film *Les Damnés* de Luchino Visconti (1969) par le metteur en scène belge Ivo van Hove dans le cadre prestigieux de la cour d'honneur du Palais des Papes d'Avignon, une adaptation importante à plusieurs niveaux. Elle décrit, en effet, un sujet brûlant : la descente aux enfers d'une grande famille (fictionnelle) allemande d'industriels, dont les membres se déchirent avec une violence extrême, allant jusqu'au meurtre afin de garder un pouvoir éphémère au moment où le parti nazi, nouvellement installé (années 1933-1934) à la tête de l'État, exige une soumission absolue de tous les partenaires économiques dans le but du réarmer le pays et de consolider son pouvoir.

Concernant le domaine strictement dramaturgique, cette pièce, tout en suivant de très près le scénario du film, propose des modalités d'expression fort novatrices, telles la présence de caméras mobiles sur le plateau, la contribution peu traditionnelle de la vidéo ou la diffusion de documents d'archives, qui bouleversent d'une certaine façon les codes de la performance théâtrale, avec le support d'outils médiatiques qui ont vocation à déstabiliser la réception du public en le poussant à ouvrir les yeux sur ce qui se cache derrière les déchirements et les blessures qui frappent cette grande famille aristocratique. Le personnage principal, le jeune Martin von Essenbeck, initialement extravagant et psychologiquement instable, finit par renier toute humanité dans son comportement, et la mise en scène montre très clairement l'influence néfaste exercée sur son esprit (à la suite de l'intervention du haut gradé SS Aschenbach) par l'adhésion à l'idéologie nazie, marquée par le rejet brutal de la morale judéo-chrétienne et des pratiques outrancières de discrimination et d'exclusion dans l'exercice du pouvoir.

La théâtralité de cette pièce constitue, par l'extraordinaire efficacité des moyens déployés, un complément majeur, voire l'actualisation du message à la fois artistique et idéologique des *Damnés* de Visconti, dans la mesure où la dimension éminemment théâtrale du huis clos du film est développée à travers des modalités de représentation très percutantes (comme la représentation fort spectaculaire de la mort de plusieurs personnages se dirigeant, d'un pas résigné, vers les cercueils placés sur une estrade), susceptibles d'entretenir la réflexion des spectateurs sur des problèmes actuels tels que les intolérances de tous genres. *Les Damnés*, mis en

scène en 2016, nous livrent finalement un message humaniste car, à travers la noirceur de l'implosion du microcosme familial venant renforcer en parallèle la toute-puissance nazie, ce sont les dérives d'une quête obsessionnelle du pouvoir absolu, aboutissant au mal absolu, qui nous sont montrées. Des dérives du passé dont la représentation peut nous aider à faire en sorte qu'elles ne se reproduisent pas, parce qu'elles nous guettent toujours.

L'étude de **Thomas LORUSSO** détaille les modalités de la transposition sur la scène du roman *Voyage au bout de la Nuit* de Louis-Ferdinand Céline par la Societas Raffaello Sanzio de Romeo Castellucci. Le spectacle, en forme de « *concerto* », fut créé en 1999, dans le cadre de la 53^e édition du Festival d'Avignon. Dans le cas étudié, la transposition au théâtre, plus que le travail sur la matière de la narration, donne à voir des aspects essentiels de la poétique célinienne, notamment les manières dont la Nuit s'exprime au sein de l'épisode de la Grande Guerre, à travers la haine, le bruit et la violence humaine.

La première partie de cette étude suit l'itinéraire de Ferdinand Bardamu, l'anti-héros du roman, en évoquant les thématiques qui ont été mises au centre du spectacle de la Societas Raffaello Sanzio. La seconde partie analyse leur transposition sur scène notamment à partir de la dimension sonore. Car l'écriture de Céline résonne à partir de la scène comme un « ensemble de signifiants » chantés ou criés par les performeurs. Ce *concerto* montre alors comment le théâtre postdramatique peut s'approprier un roman et le restituer dans son sens le plus profond.

Thérèse MALACHY s'est intéressée ici, plus particulièrement, à ses deux premières comédies domestiques, *Yaacobi et Leidental* et *Hefetz*, pour montrer l'impitoyable violence des protagonistes entre eux, et la haine du dramaturge envers l'espèce humaine. L'auteure a tenté, dans un second temps, de proposer une hypothèse qui expliquerait peut-être, sans la justifier pour autant, cette méchanceté et cette hargne de l'auteur pour ses congénères.

Fatouma BENAMMAR-QUINTIN résume ainsi son article intitulé « 'Arfia, porteuse de feu et cracheuse de mots torches ! *Mille hourras pour une gueuse*, de Mohammed Dib » : « 'Arfia, une gueuse ? Dans un passé récent, elle a tenu un maquis. Elle a mené des hommes à qui elle a insufflé son courage. Elle a harcelé et combattu l'ennemi au nom d'un noble idéal. Sa gueuserie d'aujourd'hui est le fait d'hommes peu scrupuleux, avides et oublieux du pacte révolutionnaire. Ils usent de la force et du mensonge, de la brutalité de leurs sbires, affidés et hommes de main, pour se maintenir. Mais, toute gueuse qu'elle est devenue, 'Arfia reste fidèle à elle-même, à ses principes et à la mémoire des martyrs ensevelis dans les montagnes du pays. Très réactive, elle poursuit le combat, jugeant que la révolution n'est pas terminée. Ainsi passe-t-elle de porteuse de feu à cracheuse de « mots balles, de mots arcs, de mots torches » dont l'incandescence rayonne jusqu'à nos jours. Au menu thématique, la violence, dans toutes ses acceptions : physique, morale et verbale ; ses corollaires : la terreur et le cri, les massacres et la

mutilation, l'humiliation et la mort forment une constellation, accentuant de la sorte le tragique de la situation. »

Hadj DAHMANE rappelle qu'en Algérie les émeutes de 1988, que certains qualifient déjà de « printemps arabe », ont obligé le gouvernement d'alors d'instaurer le multipartisme et de laisser présager des réformes démocratiques. Dès les années 90, la recrudescence du mouvement islamiste induira de nouveaux rapports entre le théâtre et la nouvelle question culturelle. C'est dans ce contexte que s'inscrit le théâtre de Slimane Benaïssa. Cet auteur transforme la scène en un lieu de débat démocratique. Il interpelle, interroge et revisite l'histoire : « L'indépendance, cette ancestralité, a été confisquée par les maquisards, qui se sont affirmés comme les pères de la nation algérienne. [...] À partir de ce moment, on ne pouvait plus choisir les dirigeants puisque l'Histoire les avait choisis ». Le thème de l'histoire se trouve mêlé à celui de la religion, à celui de la femme ou encore à celui de la liberté : « Il n'y a pas d'intellectuel ni d'engagement possible sans liberté [...] ; la démocratie se joue autour du statut de la femme ».

En fait, son théâtre se veut un véritable plaidoyer précis et axé sur des revendications bien concrètes. Cependant, ce débat d'idées politiques ne se fait-il pas fait au détriment de l'approche esthétique du théâtre ?

ÉVOCATIONS / PORTRAITS / ENTRETIENS

Jacques COULARDEAU, dans un entretien avec le metteur en scène Daniel Mesguich, tente d'explorer le cas particulier d'une métaphore dans *La Mort d'Agrippine*, de Cyrano de Bergerac, et comment elle fonctionne aussi « comme une métaphore du spectateur, comme un miroir dressé devant le spectateur qui y reflète fantasmagoriquement son miroir psycho-mental ».

RÉFLEXIONS ET COMMENTAIRES

Olivier ABITEBOUL analyse, dans son étude, la dialectique de la guerre et de la paix dans les philosophies de Grotius, Rousseau et Kant.

Il distingue ainsi au moins cinq aspects à travers lesquels apparaît l'objectif de Grotius d'ouvrir la voie conduisant à la paix entre les nations : le droit des gens, la société internationale, la désacralisation de la guerre et la sacralisation des traités, les moyens de maintenir la paix, et enfin l'importance de la notion de neutralité. Il distingue ensuite deux aspects des réticences de Rousseau devant le *Projet de paix perpétuelle* de l'abbé de Saint-Pierre : son scepticisme quant à la disparition des guerres et la difficulté qu'il y a à penser les moyens juridiques que propose l'abbé de Saint-Pierre comme menant réellement à la paix. Enfin, la paix nous impose de prendre en considération la primauté absolue du droit sur le fait. Dans ces conditions, l'auteur se demande, dans un dernier temps, si le droit international du

XX^e siècle, à travers toute son effectivité, n'apparaît pas comme la concrétisation absolue de la paix et, plus particulièrement, comme la réalisation de la « paix perpétuelle » tant espérée par Kant au XVIII^e siècle.

Marc LACHENY met en évidence les phénomènes de fluctuation et la perméabilité des frontières que l'histoire littéraire (de langue allemande, mais pas seulement) a voulu ériger entre la littérature « lettrée » et la littérature « populaire » : à une conception essentialiste se substitue ainsi une approche historique qui ne se concentre pas seulement sur le fonctionnement des œuvres au plan esthétique, mais qui vise également à élucider les fonctions qu'elles assument dans le contexte de leur genèse et de leur réception concrète. Plus précisément, après avoir retracé brièvement la généalogie du personnage comique autrichien Hanswurst (dû à J. A. Stranitzky, vers 1676-1726), immuable jouisseur et bâfreur dans son costume de paysan salzbourgeois, l'auteur aborde ici la manière dont l'histoire littéraire et culturelle germanophone a tenté de s'emparer de ce personnage clé pour comprendre la morphologie culturelle de l'Autriche afin de lui conférer de nouvelles fonctions, notamment esthétiques et morales, voire politiques.

La thèse d'une opposition prétendument insurmontable entre le comique « bas » d'un Hanswurst et les hautes ambitions de l'*Aufklärung* a été en grande partie réfutée par la théorie et la pratique littéraire du canon « noble ». Dès la seconde moitié du XVIII^e siècle, un certain nombre d'éminents dramaturges et théoriciens du théâtre se sont employés à ramener le personnage comique autrichien sur scène : c'est le cas de Lessing, mais aussi de Justus Möser, de Goethe et même de Mozart. Ainsi, malgré les violentes attaques qu'il a dû subir, Hanswurst n'est pas banni des scènes allemandes, mais il réapparaît sous d'autres traits dans le théâtre classique allemand. Les théoriciens de l'*Aufklärung* comme Gottsched ont oublié trop vite qu'une culture se constitue tant par le « haut » que par le « bas » et que le champ dominant n'élimine jamais complètement le champ opposé.

VU SUR SCÈNE

Michel AROUIMI propose d'abord une lecture très personnelle de *Madame Pink, comédie canine avec chansons*, titre du spectacle d'Alfredo Arias donné au Théâtre du Rond-Point à Paris en mars 2019, un spectacle dont Arias a écrit le livret avec son collaborateur habituel, René de Ceccaty.

Puis **Jean-Pierre MOUCHON** revient sur le programme – en l'occurrence très éclectique – des Chorégies d'Orange, qui fêtait ses 150 ans en 2019.

Marcel DARMON rend compte de l'opéra de Giuseppe Verdi, *Simon Boccanegra*, représenté à Montpellier (Opéra Berlioz) en 2019 – opéra en un prologue et trois actes (d'après la pièce éponyme d'Antonio Garcia Guttiérrez) qui se déroule comme une histoire rocambolesque avec son lot de rebondissements, de

trahisons et de coups de théâtre. Cette représentation a eu pour mérite de montrer un Verdi inhabituel : absence de bel canto, aucun air mémorable et la politique comme thème principal.

Daniel LABONNE analyse, quant à lui, la représentation de *Why ?* de Peter Brook qui a eu lieu au Théâtre des Bouffes du Nord à Paris le 29 juin 2019.

Dans sa contribution, **Éliane BEAUFILS** revient sur les pièces *Pixelated Revolution* (2011) et *33 Tours et quelques secondes* (2012) conçues par les artistes libanais Rabih Mroué et Lina Saneh. Il s'agit de leurs uniques pièces en prise directe avec les conflits qui agitent le Liban et la région. C'est incontestablement le signe de la difficulté qu'il y a pour eux à représenter la guerre.

Pour aborder les tensions libanaises et le printemps syrien, les artistes prennent le parti d'adopter des perspectives obliques et de maintenir les passions et les déferlements de force à distance de la scène. Ils recourent à une série de procédés pour mettre l'accent sur la parole et déléguer en partie la réflexion aux spectateurs. La mise en abyme de la réflexion esthétique contribue à creuser le questionnement et à déstabiliser artistes et spectateurs. De ce fait, ces pièces peuvent être considérées comme critiques, elles créent une scène de la pensée à la guerre, qui tend volontiers à se dérober à la réflexion et à attiser la fureur.

Marie-Françoise HAMARD souligne que, dans la mise en scène conjointe qu'il propose des deux pièces d'Euripide intitulées *Electre* et *Oreste*, le metteur en scène flamand Ivo van Hove prétend brosser un tableau fidèle de la société contemporaine, dans ses propensions terroristes, fondées sur des sentiments d'injustices terribles subies. Son actualisation d'un contexte dramaturgique éloigné et finalement assez mal connu ne manque pas de force convaincante. Si van Hove coupe le texte originel, il ne le trahit pas, même s'il propose une fin plutôt dénuée d'espoir, après avoir présenté les affres d'une condition humaine asservie.

La perspective d'une libération possible est pourtant perceptible, dans des moments de douceur contrastant avec la grande violence de l'ensemble, mise en valeur par des cris, des percussions, des trances et l'imposition scénique d'un sol de boue, sur lequel glissent les personnages menacés d'un enfouissement sale. On la détecte, on la déduit, grâce à une composition intelligente, très maîtrisée, que servent, avec une subtilité confondante, les comédiens du Français.

NOTES DE LECTURE

Maurice ABITEBOUL commente *Shakespeare pornographe. Un théâtre à double fond* (Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2019) de Jean-Pierre Richard, qui met clairement en évidence « le côté salace ou grivois, voire licencieux jusqu'à l'indécence » du barde de Stratford.

Maurice ABITEBOUL rend également compte de l'ouvrage de Jean-François Sené *De l'œuvre de Shakespeare et de La Tragique Histoire d'Hamlet, prince de Danemark, Essai d'analyse politique* (Paris, L'Harmattan, 2019), « dont l'argumentation est clairement exposée et que nourrit une réflexion pertinente sur l'œuvre de Shakespeare ».

Quelques publications récentes de nos rédacteurs :

Maurice ABITEBOUL commente l'ouvrage *Maurice Renaud. Le Protée de l'art lyrique* (Saint-Denis, Édilivre, 2018) de Jean-Pierre Mouchon, étude en deux tomes du prestigieux baryton Maurice Renaud (1861-1933). Le premier volume retrace la vie et la carrière de ce « Protée de l'art lyrique », le second apporte toutes les informations complémentaires utiles à l'étude de ce personnage à maints égards fascinant.

Maurice ABITEBOUL revient par ailleurs sur l'ouvrage *Déconstruire au cinéma* (Paris, Orizons, 2019) de Michel Arouimi, qui témoigne de l'horreur et de la violence du monde, de notre monde actuel en particulier.

Jean-Pierre MOUCHON, enfin, souligne que, dans son recueil de poèmes de jeunesse, *Ce minuscule printemps qui ne sera qu'une fois* (KDP, 2019), Maurice Abiteboul évoque un passé dont la particularité est de s'imposer au présent et de ressurgir avec ses fantômes, fait tout à la fois de joies, d'exaltations, d'espoirs, d'illusions, d'erreurs, de regrets.

Cette nouvelle livraison « anniversaire » de *Théâtres du Monde*, qui fête cette année ses trente printemps, rappelle que la haine, la violence et la guerre nous permettent surtout de saisir, par contraste, l'enjeu fondamental du théâtre, indissociablement lié à l'humain et aux complexes modalités de sa survie.

Marc LACHENY
Université de Lorraine – site de Metz
Rédacteur en chef de Théâtres du Monde