Violences radicales en scène

Présentation

Extreme violence on stage

Christian Biet et Philippe Mesnard

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/temoigner/3249>

DOI : 10.4000/temoigner.3249

ISSN : 2506-6390

Traduction(s) :

Extreme violence on stage - URL : <https://journals.openedition.org/temoigner/3255> [en]

Éditeur :

Éditions du Centre d'études et de documentation Mémoire d'Auschwitz, Éditions Kimé

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2015

Pagination : 46-50

ISSN : 2031-4183

Référence électronique

Christian Biet et Philippe Mesnard, « Violences radicales en scène », *Témoigner. Entre histoire et mémoire* [En ligne], 121 | 2015, mis en ligne le 01 octobre 2016, consulté le 04 février 2022. URL : <http://journals.openedition.org/temoigner/3249> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/temoigner.3249>

DOSSIER

→ Sous la direction
de **Christian Biet**
et **Philippe Mesnard**

VIOLENCES RADICALES EN SCÈNE

Les violences extrêmes se montrent. Elles crèvent les écrans. Elles surfent d'un style et d'un support à l'autre : reportages d'actualité, documentaires, fictions, arts en tous genres. Pourtant le théâtre se distingue de cette curée, tout en revenant sans cesse sur le sujet. Autrement. Lié, dès ses origines, à la représentation de la cruauté et ayant « miraculeusement » échappé aux polémiques souvent stériles sur l'interdit ou non... de la représentation de la Shoah, c'est toujours avec la même jeunesse qu'il s'intéresse aux violences extrêmes et y entretient sans relâche l'articulation de l'éthique et de l'esthétique.

PRÉSENTATION

S'il est un phénomène dont la visibilité s'est exacerbée ces dernières années, c'est bien celui de la violence radicale. De nos smartphones et tablettes au grand écran, la violence est surreprésentée et sa mémoire l'est tout autant à travers les prestiges des commémorations et des grandes scénographies mémorielles (musées, mémoriaux, *reenactments*...) qui donnent l'impression à la société que les pouvoirs, petits ou grands, culturels ou politiques maîtrisent le passé. Nous vivons sous le signe de cette actualité à tous égards *mise en scène*. Mais de quelle scène s'agit-il ici ? De la scène du « direct » qui s'étend proportionnellement à l'inflation des moyens possédés par chacun ? De ce « direct » donc, qui entretient l'illusion du réel en filmant individuellement, autrement dit en représentant soi-même par des images

crimes ou catastrophes ? S'agit-il des reportages, des documentaires et des fictions qui requièrent que chaque spectateur assiste à des désastres dont la crédibilité est assurée ? Les arts du vivant eux-mêmes peuvent ainsi être requis pour servir les chorégraphies officielles de la mémoire, sur les plages de Normandie le 6 juin 2014, pour les 70 ans du débarquement des Alliés, ou en avril 2004 et 2014, pour les dixième et vingtième cérémonies du génocide des Tutsi au Rwanda, comme l'explique Ariane Zaytzeff dans notre dossier. Les mises en scène du pouvoir se font maintenant en symbiose avec les cérémonies mémorielles tout autant, sinon plus, qu'avec les défilés de leurs armées. Et s'il y a là du grand spectacle, l'art, instrumentalisé, y apparaît surtout sous ses aspects techniques.

Dès lors, est-il encore pertinent de se demander ce qu'il reste au théâtre lorsqu'il cherche à traiter de la mémoire ? Or c'est précisément là que s'opère le partage. Le théâtre, par son dynamisme et le potentiel critique d'un art en prise directe avec son public, sait aborder les questions de mémoire et des violences qui les travaillent, en répondant à l'exigence éthique de ne pas assigner le public à la position d'un spectateur passif et consommateur. En tant que laboratoire — laissons de côté la part de lui-même qui s'accorde aux conventions dramatiques bourgeoises —, le théâtre peut encore transmettre un savoir — fût-il celui de sa propre limite — sur l'asservissement, l'aliénation et la destruction en évitant les écueils des lieux communs mémoriels, et entretenir, voire créer à nouveau avec la société un lien désormais négligé ou perdu par les grandes initiatives commémoratives que pilotent les politiques aidés de ceux qui se font nommer des « entrepreneurs de mémoire ».

Comment le théâtre représente-t-il la violence extrême des génocides, des massacres de masse ou de la traite négrière ? Comment les instruit-il et amène-t-il le public à prendre position à leur sujet ? Quelles marges de manœuvre a-t-il encore pour éviter, d'un côté, le champ des attractions mémorielles, de l'autre, la *doxa* diffuse sur les violences de masse ? Telles sont les orientations qui ont guidé les choix de ce dossier. Nous avons en effet tenu à mettre en dialogue des approches analytiques avec des entretiens de metteurs en scène. Pour cela et en fonction des cadres restreints de cette publication, nous avons fait des choix, non pas historiques, mais plutôt de contemporanéité. Aussi avons-nous laissé de côté des légendes telles qu'Armand Gatti ou Claude Régy, Edward Bond ou Sarah Kane, dont on peut lire de nombreuses analyses dans les revues et les ouvrages parus ces dernières années, pour aller vers des auteurs moins connus qui s'interrogent sur la place que le théâtre accorde aujourd'hui au réel violent, et à la responsabilité de *transmettre* une réflexion à ce propos. Car la place accordée au réel et aux dispositifs de sa représentation est au cœur de ce qui se joue entre *Kamp* de la compagnie néerlandaise *Hotel Modern* (voir Charlotte Bouteille-Meister) et le théâtre documentaire revisité, d'un côté, par Dorcy Rugamba (notre entretien), de l'autre, par Pertj Zeytountsyan (Annick Asso). Le parti pris esthétique de *Kamp* est de démultiplier les scènes à l'intérieur d'une même représentation autant

Comment le théâtre représente-t-il la violence extrême des génocides, des massacres de masse ou de la traite négrière ? Comment les instruit-il et amène-t-il le public à prendre position à leur sujet ? Quelles marges de manœuvre a-t-il encore pour éviter, d'un côté, le champ des attractions mémorielles, de l'autre, la *doxa* diffuse sur les violences de masse ?

pour interroger ce qui est montré — la violence concentrationnaire et génocidaire nazie dans l'espace du camp —, que pour interpeller les spectateurs sur ce qu'ils voient et d'où ils le voient. Dorcy Rugamba, de son côté, propose une variation de *L'Instruction* de Peter Weiss où les mêmes acteurs (par ailleurs tous Rwandais !) occupent des positions antagoniques rompant ainsi les conventions dramatiques attachées au personnage. Pertj Zeytountsyan, avec sa trilogie *Le Grand Silence, Debout ! Le tribunal arrive* et *Cent ans après*, applique de façon plus orthodoxe les principes du théâtre documentaire par souci de reconstituer une histoire et de soutenir sa transmission. Ainsi, *Cent ans après*, dernier volet de l'ensemble, s'inspire du récent voyage d'Hassan Djemal à Yerevan, venu pour se recueillir sur le monument commémorant le génocide des Arméniens. Journaliste turc proche des intellectuels arméniens de Turquie, Hassan Djemal est le petit fils de Djemal Pacha, ministre de la Marine et ordonnateur du génocide. Donnée importante de ses représentations auxquelles il faut alors associer Guy Cassiers et, notamment, son adaptation des *Bienveillantes* : la présence des criminels dans le

**Jacques Rancière, dans
Le Spectateur émancipé,
dégageait deux
tendances : l'une serait
celle du théâtre épique
de Brecht, l'autre celle
du théâtre de la cruauté
venu d'Artaud.**

dispositif. Le criminel est-il devenu un catalyseur de la violence, de sa représentation et des possibilités de transmettre l'expérience qu'il a infligée ?

Dorcy Rugamba pose avec une grande acuité la question de l'image-choc, moins pour ce qu'elle montre que pour les effets qu'elle peut déclencher : ne pas transformer le spectateur en voyeur. Il est crucial, pour lui, que l'expérience qu'il propose au public éveille ses capacités de jugement. S'agit-il d'engager impunément le spectateur dans un dispositif qui le ferait jouir de la souffrance des autres qu'il regarde ? Est-il possible, une fois ce protocole mis en place, de lui faire adopter un processus autoréflexif qui déconstruise ses propres inclinations en aiguisant son sens critique ? Emma Willis prend également position dans ce sens, se distanciant par là même du « *“in yer face” theatre* ». Sur la représentation du corps, Guy Cassiers, à son tour, met en avant la responsabilité de ce qu'il donne à voir. Pour lui, il ne s'agit pas seulement de savoir ce qui s'est passé, mais de susciter une émotion personnelle qui relie le spectateur à ce qui a eu lieu, pour les temps à venir. En ce sens, le corps n'est pas seulement l'objet d'un acte de violence, ni une « image », il est

aussi, fait remarquer Willis, un médium pour la transmission de la mémoire culturelle. Que signifie témoigner non seulement des événements, mais aussi des suites, autrement dit, du traumatisme et des traces qu'il a laissées dans les cellules des générations ultérieures ? L'empreinte de la violence extrême, les images qu'il en reste et comment on se les approprie demeurent un thème central aussi bien pour *Rouge décanté*, adapté par Guy Cassiers du roman (1981) de Jeroen Brouwers, que pour *Cent ans après* de Zeytounsyen.

On l'a compris, le spectateur est omniprésent dans les propos comme dans les pratiques de ces metteurs en scène. Rappelons que Jacques Rancière, dans *Le Spectateur émancipé*, dégageait deux tendances : l'une serait celle du théâtre épique de Brecht, l'autre celle du théâtre de la cruauté venu d'Artaud¹. Dans le premier cas, le spectateur prenait la distance lui permettant de comprendre le processus par lequel le spectacle se représentait et, de là, il ne se faisait plus emporter par l'illusion mimétique. Dans le second, bien au contraire, il perdait toute distance abdiquant sa position de regardeur. Or, les théâtres convoqués et commentés ici semblent précisément se situer au cœur d'une juste dialectique entre ces deux positions, entretenant la force d'un jeu spécifiquement éthique avec la société à laquelle ils s'adressent. ■

(1) Jacques Rancière,
Le Spectateur émancipé, Paris,
La Fabrique, 2008, p. 10.