

## ESTHÉTIQUE ET HERMÉNEUTIQUE

Violence, drame et conflit : c'est le cœur du théâtre. En 2005 pourtant, les mises en scène très symboliques du Flamand Jan Fabre ont provoqué un scandale sans précédent au festival d'Avignon, réception qui renvoie au sens premier de la violence. En effet, de même que l'homme est le seul animal à penser la mort, il est le seul à penser et à définir l'agressivité. Pour Éric Weil, la pensée de la violence constitue justement 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 philosophe<sup>1</sup>.

Elle est également le problème de la société : « est violence, ce que la communauté rejette hors d'elle-même », car elle la « détruirait »<sup>2</sup>. En jouer sur scène ne saurait en ce cas être complètement anodin<sup>3</sup>.

Et de fait, dans les années 1990, la violence est présente sur les scènes allemandes et autrichiennes au point qu'on se demande si elle correspond encore à sa nature première et représente l'hétérogène. Elle met en acte des gestes sanglants et brutaux que le théâtre traditionnel devait impérativement cantonner au hors-scène. Et l'usage fréquent de la violence ne signifie pas qu'on s'y habitue. Les journalistes de l'époque sont souvent ulcérés : « le soir, sur les scènes, on se bagarre et s'étrangle, on viole, torture, fusille, poignarde et assomme, les cadavres sont dépouillés et les mortes possédées, à croire que les

1 G. Kirschner, *Figures de la violence et de la modernité. Essais sur la philosophie d'Éric Weil*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1992, p. 124.

2 *Ibid.*, p. 126.

3 La philosophie d'E. Weil, comme le laisse entendre son maître ouvrage *Logique de la Philosophie* (Paris, Vrin, 1950), se fonde sur la philosophie hégélienne et oppose la violence à la philosophie. Il est évident qu'il n'est pas de notre propos de faire une critique de la critique weilienne, qui se situe en outre dans une perspective éthique à laquelle nous préférons renoncer pour le moment. « Le fait que l'une des branches de l'alternative soit la déraison, la perte de tout sens, la pure et simple facticité » est en effet angoissant pour Weil, « la conscience de la violence au plus intime de l'exigence philosophique [n'est pas séparable] de la conscience de la liberté ». Nous ne voudrions pas courir le risque d'aborder les pièces qui ne condamnent pas la violence, à l'instar de Weil, comme « notre autre » angoissant, prédisposition néfaste à une analyse scientifique ! Cf. G. Kirschner, *Figures de la violence et de la modernité, op. cit.*, p. 125.

pratiques serbes sont devenues le sujet de prédilection des théâtres »<sup>4</sup>. En 2006 encore, la violence scénique a défrayé les chroniques allemandes à la suite de l'agression du critique Gerhard Stadelmaier par un acteur. Les débats sur le sens du théâtre et, plus loin, sur celui de la culture ont même occupé le terrain de journaux politiques<sup>5</sup>. Tandis que les uns mettent en cause le théâtre d'abjections (Ekeltheater)<sup>6</sup>, la majorité prend la défense de la liberté artistique et d'un art non muséal, en prise avec les peurs et la laideur de son temps.

8

On pourrait dire que le théâtre allemand n'a jamais arrêté depuis les années 1960 d'être un lieu de confrontation à la violence, ce qui explique que, pour la plupart des spectateurs, il fasse étalage de « provocations qui ne provoquent plus personne depuis bien longtemps »<sup>7</sup>. Les Français l'affectent souvent encore de l'épithète « politique », ce qui serait peu ou prou le ramener à un théâtre post-soixante-huitard et le simplifierait à outrance. En vérité, la majeure partie des auteurs interrogés revendiquent une rupture franche avec les traditions antérieures, notamment le théâtre politique des années 1960. Il leur est bien entendu impossible de renier toute filiation mais Werner Schwab se dresse ostensiblement contre le théâtre populaire critique, Hans-Jörg Schertenleib contre le « théâtre d'actualité »<sup>8</sup> et Marlene Streeruwitz combat même les classiques en général. L'auteur qui affiche le plus ouvertement son engagement, Elfriede Jelinek, affirme n'avoir jamais cru pouvoir changer le monde par le théâtre, en référence notamment au présupposé fondamental des années 1960, et dit s'inspirer davantage de l'avant-garde formaliste viennoise que de tout autre mouvement.

Si le théâtre des années 1960-1970 se fondait sur une certaine utopie de la réception, sur des idéologies de gauche et sur le concept du théâtre comme laboratoire social, il a de fait connu une évolution notable. Les genres nés de ces convictions, agit-prop, théâtre documentaire, théâtre populaire critique, n'ont

4 « [Da] wird abends auf den Theaterbühnen geprügelt und gewürgt, vergewaltigt, gefoltert, erschossen, erstochen und erschlagen, werden die Leichen gefleddert und Tote beschlafen, daß man denken kann, die Theater hätten sich die serbische Praxis zum bevorzugten Stoff erkoren », Peter Iden (*Frankfurter Rundschau*, 1993), cité dans J. Wertheimer, « Elitäre Grausamkeit- Literatur und Kunst als Ort der Gewalt », dans J. Wertheimer, H. Thiersch, ... *überall in den Köpfen und Fäusten*, Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft, 1994, p. 114-137, ici p. 122.

5 On se reportera notamment au débat paru dans le *Spiegel*, numéros 10 et 11, 2006.

6 Le journaliste décrit précisément ce théâtre où l'on « emmerde » la scène, pète, se masturbe ou boit de l'urine » / « Auf euren Bühnen wird geschissen, gefurzt, onaniert und Urin getrunken », F. J. Wagner, *Bild*, 10/2006.

7 « Provokation, die längst niemanden mehr provoziert », dans « Bis zur Lächerlichkeit », *Frankfurter Rundschau*, 7 avril 1993.

8 « Zeittheater, das heißt: sozial betonte Dramatik », dans E. Piscator, *Das politische Theater*, Berlin, A. Schultz, 1929, p. 11.

pas hésité à recourir à une violence provocatrice, apte selon les auteurs de l'époque à éveiller les consciences et à stimuler la rébellion contre les manquements de la société. Mais on a assisté assez vite à un « retournement de tendance »<sup>9</sup> et à l'effacement des utopies politiques et théâtrales. Les dramaturges ont « réduit »<sup>10</sup> celles-ci en cherchant des étincelles d'espoir à l'échelle de l'individu ou bien se sont cantonnés au versant critique de l'utopie, la dystopie, avant de laisser libre cours dans les années 1980 à leur pessimisme et à leurs peurs. Comme leurs pièces avaient tendance à « engloutir toute perspective d'avenir » et à profiler « la catastrophe à l'horizon »<sup>11</sup>, nos œuvres parachèvent peut-être cette évolution en présentant la catastrophe « en acte » dans des « guerres individuelles » que les individus se livreraient. Ou alors le théâtre actuel, qui ne cite les classiques que « contre eux-mêmes »<sup>12</sup>, va au-delà de ce dernier message. Sa distance prise par rapport à toute tradition et, plus avant, à tout « discours »<sup>13</sup>, augure peut-être d'une perspective radicalement postmoderne où on abdiquerait jusqu'au jugement.

La diversité des approches chez des auteurs aussi différents que Dea Loher et Albert Ostermaier d'une part, qui associent la violence à des images très poétiques et nostalgiques, ou Moritz Rinke et Wilfried Happel d'autre part, lesquels n'hésitent pas à recourir à un comique franc et au grotesque, montre en tout cas qu'il est difficile de rattacher la violence aujourd'hui à un courant dominant et impose de la considérer désormais comme un objet à part entière.

- 9 « Tendenzwende ». Voir F. Baillet, *Les Discours sur l'utopie dans le théâtre allemand contemporain (revues, pièces et mises en scène) de l'après-1976 en RDA et de l'après-68 en RFA au lendemain de la réunification*, thèse soutenue en décembre 2000 à l'université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, p. 128-133.
- 10 D'après le concept d'« utopie réduite », qui est notamment à mettre au crédit de K.-H. Bohrer. Ce dernier la présente ainsi : « si l'anticipation du 'bonheur' collectif et d'exemples normatifs pose problème, il est peut-être possible de sauver ce bonheur au sein de moments individuels [...]. On ne conçoit plus qu'on puisse changer selon une utopie la réalité objective, l'anticipation du futur disparaît, et l'imagination utopique se déplace et s'installe dans le for intérieur du sujet » [Ist die Antizipation des kollektiven 'Glücks' und normativer Exempla fragwürdig geworden, dann ist das 'Glück' vielleicht in individuellen Momenten zu retten. [...] Die objektive Realität wird nicht mehr als eine utopisch veränderbare gedacht, die futurische Antizipation fällt überhaupt weg, und die utopische Phantasie verlagert sich in die Innenseite des Subjekts], dans K.-H. Bohrer, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1981, p. 185.
- 11 F. Baillet, *Les Discours sur l'utopie dans le théâtre allemand contemporain*, op. cit., p. 21.
- 12 M. Streeruwitz, « Gegen die Klassiker », *Theater heute. Jahrbuch*, 10/1993, p. 5-7.
- 13 Nous nous référons à la définition donnée par M. Foucault lors de sa conférence au Collège de France *L'Ordre du discours* : le discours peut être « [saisi] dans son pouvoir d'affirmation, [qui ne s'opposerait pas] à celui de nier, mais [qui est] le pouvoir de constituer des domaines d'objet, à propos desquels on pourra affirmer ou nier des propositions vraies ou fausses ». Cf. M. Foucault, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 71.

On peut cependant noter qu'au-delà du langage, le corps est perpétuellement mis à l'épreuve dans le théâtre allemand. Cela apparaît de manière frappante dans le rapport entretenu avec la nudité, partie prenante de la plupart des mises en scène. Avec le corps et l'hétérogène, c'est le concept du théâtre qui est en jeu. Le théâtre doit être un lieu entier, sans tabou, sans limites, et constitue pour bon nombre d'Allemands un pan essentiel de leur culture<sup>14</sup> parce qu'il se rapproche précisément d'un art total où tout est « mis en question » au sens propre du terme. Ce lieu de la confrontation existentielle est profondément pluriel : privé-public, symbolique-sémiotique. De ce fait, le spectateur – étranger de surcroît – peut avoir l'impression de voir se réaliser une ancienne théorie d'avant-garde, à savoir le théâtre de la cruauté. En effet, Antonin Artaud entendait fonder un théâtre du futur, libre, vital et pour cette raison « cruel », sur une liberté esthétique révolutionnaire. On peut avoir le sentiment que la violence déployée sur les scènes est cruelle, dotée d'une portée métaphysique à défaut de se placer dans le fil d'un discours. Ne répond-elle pas au moins au désir de présence et d'immédiateté du théâtre, qui remet en question nos représentations surfaites ? C'est à se demander si, de manière générale, le désir de se détourner des anciens modes de pensée et de mise en scène ne va pas de pair avec la violence scénique.

Certes, le théâtre postdramatique n'est pas forcément, comme le dit son théoricien Hans-Thies Lehmann<sup>15</sup>, postmoderne. Mais il n'est sans doute plus possible de renouer avec les anciens modes de confrontation avec la violence, modes tragiques, expressionnistes ou politiques du théâtre populaire critique et postbrechtien. Vu l'extraordinaire santé du théâtre allemand, on peut douter par ailleurs qu'il s'agisse de simples positions esthétiques, tentant de battre les médias audiovisuels avec leurs propres armes du sensationnel. La violence des années 1990 et 2000 reflète la complexité du théâtre allemand depuis les années 1960. Comme le montre son histoire récente, ce théâtre est mû par une profonde et incessante dynamique de réflexion. Les dramaturges et metteurs en scène ne cessent d'expérimenter, ou de se positionner par rapport à l'actualité. Les auteurs, dont beaucoup écrivent sur commande et en collaboration avec les metteurs en scène, ont intégré les changements de mise en scène dans leur écriture, au point que certains auteurs comme Marius von Mayenburg sont autant metteurs en scène qu'écrivains. Pour Emmanuel Béhague, il s'agit

14 Les statistiques font état de 20 millions de spectateurs annuels dans les théâtres publics, et 10 millions encore dans les théâtres privés ! [Um die 20 Millionen Besucher in den öffentlich subventionierten deutschen Theatern, noch mal über 10 Millionen in den privaten Theaterhäusern], dans *Spiegel*, 11/2006, p. 170.

15 H.-T. Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p. 4. Édition originale : *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a.M., Verlag der Autoren, 1999.

incontestablement d'un « rééquilibrage dans la création », mettant fin à la phase de domination des metteurs en scène dans le « Regietheater »<sup>16</sup>.

Ainsi, les dramaturges contribuent à leur tour à motiver des changements et à promouvoir un théâtre postdramatique, si bien qu'il est de plus en plus difficile de dissocier la forme et le contenu. Plus encore que dans les travaux récents des études théâtrales que nous avons cités, nous aimerions donc procéder à une étude inductive des textes<sup>17</sup> et mettre en lumière des « directions de significations »<sup>18</sup> et/ou des directions esthétiques. Il s'agit en fin de compte de comprendre « comment la violence fonctionne »<sup>19</sup>, sans même partir de l'idée qu'elle « fait violence » ou qu'elle doit être présentée comme violente.

La rupture idéologique et esthétique qui caractérise le théâtre de la violence touche au demeurant les metteurs en scène de la même manière que les auteurs dramatiques. Nous nous concentrerons cependant sur les stratégies d'écriture en vertu de l'autonomie croissante des discours que constituent les mises en scène : pour bien faire, il faudrait analyser plusieurs mises en scène de chaque pièce. La violence scénique constitue de surcroît un phénomène qui dépasse largement le théâtre contemporain : elle touche non seulement des œuvres comme *Titus Andronicus* de Shakespeare (dont les représentations se sont multipliées depuis dix ans), mais encore des textes qui n'y prédisposent guère *a priori*. Or nous désirons avant tout prendre la mesure de la diversité des œuvres écrites aujourd'hui, en tâchant bien sûr de tenir compte des potentialités de mise en scène ouvertes par les espaces d'indétermination et les indications scéniques.

Eu égard à la complexité de la création, il nous semble opportun d'établir dans un premier chapitre méthodologique une sorte de grille de références minimale, qui permette paradoxalement de rendre justice à l'individualité des démarches. Nous nous pencherons ensuite sur les pièces dramatiques, qui reprennent d'anciens modes de fonctionnalisation de la violence tout en introduisant des ruptures profondes. De nombreuses pièces se fondent notamment sur des

16 E. Béhague, *L'Écriture dramatique contemporaine allemande et la question de l'ancrage dans la réalité. Possibilité et modalités d'un théâtre politique après la réunification*, thèse soutenue à l'université Marc Bloch de Strasbourg, 2002, p. 5. La thèse est parue sous le titre *Le Théâtre dans le réel. Formes d'un théâtre politique allemand après la réunification*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2006.

17 Pour E. Béhague, la « diversité formelle des textes contemporains » suffit à justifier une telle démarche, car la diversité formelle « rend définitivement impossible l'utilisation d'une seule méthode d'approche des textes », *ibid.*, p. 12.

18 *Ibid.*, p. 12.

19 Selon l'expression employée par Jean-François Peyret dans une conversation avec Gerda Poschmann, il faut voir « comment ça fonctionne ». Cité dans l'ouvrage de G. Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen, Niemeyer, 1997, p. 51.

motifs extrêmement traditionnels, les conflits entre générations, les meurtriers, la folie ou l'itinéraire de parias isolés. On s'attachera en particulier aux pièces de Hans-Jörg Schertenleib, *Rabenland* (*Pays de corbeaux*, 1993), *Adam Geist* de Dea Loher (1998), *Republik Vineta* de Moritz Rinke (2000) et *Diva* de Dirk Dobbrow (1994).

Puis nous étudierons la violence postdramatique, qui semble suivre des schèmes complètement nouveaux. Il convient alors de distinguer les pièces qui se réclament d'une motivation idéologique, voire utopique, au point d'associer violence et liberté : l'œuvre de Hermann Nitsch et celle d'Elfriede Jelinek occupent de ce point de vue une place singulière. On peut opposer à celles-ci une majorité d'autres œuvres, dont le refus de positionnement idéologique apparaît « cynique », selon la terminologie de Peter Sloterdijk<sup>20</sup>. *The Making Of. B-Movie* d'Albert Ostermaier (1998) et les pièces de Werner Schwab sont représentatives de cette tendance. Elles ont en commun de présenter la violence en se déprenant de tout jugement.

12

---

20 P. Sloterdijk, *Kritik der zynischen Vernunft*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1983.