



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 7, n° 1, Printemps 2006
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.1175>

Traverser la violence

Stéphane Hervé

Registres, vol. 9/10, *Le théâtre et le mal*, Presses de la Sorbonne Nouvelle,
2005.



Pour citer cet article

Stéphane Hervé, « Traverser la violence », *Acta fabula*, vol. 7, n° 1,
, Printemps 2006, URL : [https://www.fabula.org/revue/
document1175.php](https://www.fabula.org/revue/document1175.php), article mis en ligne le 29 Janvier 2006,
consulté le 18 Avril 2026, DOI : 10.58282/acta.1175

Traverser la violence

Stéphane Hervé

« Difficile d'aller plus loin dans le hard, l'agressif ! On s'engueule, on se tronçonne, on s'encule, on s'égorge. Le tout, *live*. Les auteurs nous l'ont d'ailleurs cent fois répété. "Le monde est violent. Ces spectacles le sont aussi. Vous voulez des bluettes ? Eh bien, ne comptez pas sur nous pour vous dorer la pilule. Affrontez la dureté des temps, ou bien quittez la salle." L'argument tourne court »¹.

Ces quelques lignes de l'ouvrage de Régis Debray, *Sur le Pont d'Avignon*, que le médiologue français a écrit après sa visite au festival d'Avignon 2005 et après la polémique qui y est née, sont symptomatiques d'une posture assez partagée, au moins par la critique journalistique et, à ce qu'il paraît, par nombre de spectateurs. Celle-ci part d'un constat assez simple, et peu contestable : la violence est omniprésente (malheureusement, disent-ils) sur les scènes contemporaines. Toutefois, cette déploration devant l'état actuel du théâtre ou cette nostalgie d'un âge d'or d'un théâtre citoyen et responsable ne doit pas dissimuler les enjeux éthiques et esthétiques de la violence physique au théâtre : le Mal est, comme l'affirme Catherine Naugrette dans son article, « l'objet du théâtre et de la pensée qui l'accompagne ».

C'est là tout l'enjeu du dossier « Le théâtre et le Mal » de la revue *Registres* n° 9/10 : produire de la pensée sur un objet qui résiste, qui dégoûte, qui crée de la stupeur, là où certains ne voient que l'esbroufe, ou de la provocation bon marché ; ne pas s'arrêter à des raccourcis de pensée (le reflet immédiat et non-réfléchi de la violence du monde ; la fin du symbolique...). Le Mal n'est pas ici compris comme une catégorie du jugement moral, mais comme le principe perturbateur du vivre-ensemble, comme ce qui a la puissance de dissoudre les liens entre les hommes. Partant, ce qui est avant tout interrogé, c'est sa manifestation sensible, théâtrale : la violence. Il faut souligner que le dossier ne porte pas sur le théâtre postdramatique décrit par Hans-Thies Lehmann et à l'honneur en Avignon l'été dernier, mais bien sur l'écriture dramatique : la dramaturge anglaise Sarah Kane y est à l'honneur, mais également, et peut-être plus étonnamment, des « classiques » : Shakespeare, Sénèque et la tragédie baroque française du début du 17^e siècle (jusqu'à Corneille). Le dossier déploie donc plusieurs parcours transversaux dans l'histoire du théâtre

¹ Régis Debray, *Sur le pont d'Avignon*, Paris, Flammarion, 2005, p.24.

pour essayer de penser cette monstration de ces actes violents et obscènes (viols, meutres, etc.) : historicisation du Mal au théâtre, généalogie de la violence contemporaine, interrogations sur le devenir scénique d'actions jugées souvent irréprésentables, sur les positions éthiques de l'auteur et du spectateur.

Le dossier ouvre différentes voies d'interprétation des liens entre violence et théâtre. La première d'entre elles a comme fondement la conception du théâtre comme machine à penser le présent, le monde : « un art immergé (engagé) dans la violence du monde, qui se laisse volontairement saisir (transir) par le Mal, sous toutes ses formes ». Ainsi, l'article liminaire de Catherine Naugrette, « Le lieu du drame », a pour objectif de saisir la spécificité de l'écriture théâtrale contemporaine devant la question de la violence. En effet, si le Mal est représenté sur la scène théâtrale depuis l'Antiquité, sa signification et sa fonction n'ont eu de cesse de changer. Un exemple, récent, probant, de ces mutations : le théâtre de la Cruauté d'Antonin Artaud, dont se réclament encore aujourd'hui certains metteurs en scène et auteurs dramatiques, ne semble pas être un des modèles de la scène contemporaines. C'est que, comme le souligne Catherine Naugrette, l'utopie d'Artaud de renouveler la vie, d'en retrouver la source originelle par le Mal, n'est plus le soubassement du théâtre contemporain, l'utopie de la cruauté n'a plus cours. De fait, le Mal a changé de nature. Il est devenu, après Auschwitz, « le paradigme d'un monde sans but et sans devenir ». Le judéocide a été le moment du Mal radical et d'une banalité du Mal, et ces deux aspects d'une même puissance destructrice sont encore repérables aujourd'hui dans l'écriture dramatique (voir l'œuvre d'Edward Bond, de Sarah Kane, ou le *11 septembre 2001* de Michel Vinaver). L'événement qui bouleverse la représentation que l'on se fait du Mal et sa figuration esthétique est autre dans l'article de Luc Boltanski. Le sociologue interprète la mutation qui s'est opérée dès lors que les crimes du communisme ont été révélés dans les sociétés occidentales : le bien alternatif que prônait le héros critique (de gauche) face au mal social, défendu par les autorités, qu'il combattait, « est associé désormais à l'univers du semblant ». Cet effondrement de l'utopie aboutit également à une conception du mal comme quelque chose de « fondamental, absolu, sans remède ». La figuration esthétique du Mal ne reposerait plus essentiellement sur le personnage de l'Ennemi, puisque tout personnage peut être bourreau et victime. Le personnage est ambivalent, et le lecteur-spectateur se trouve dans l'impossibilité de juger : le sens manque. Ces deux articles articulent donc deux événements historiques fondamentaux dans l'histoire toute récente du théâtre : la disparition de distinctions idéologiques et culturelles fondent cet état de l'esthétique dans lequel la violence semble manquer de significations. Il y aurait comme une impossibilité à figurer une violence utopique, émancipatrice, résolutive

(comme l'indique Hegel à propos du drame) au théâtre après ces deux tournants de l'histoire du vingtième siècle.

Mais, le dossier présente l'intérêt de ne pas penser cette inscription historique du théâtre simplement à l'orée des grandes catastrophes d'un passé proche. L'article de Marie-Christine Lesage, qui propose une lecture comparatiste entre la *Phèdre* de Sénèque et *L'Amour de Phèdre* de Sarah Kane, autour des grandes figures anthropologiques que sont le marginal, le monstre et le bouc émissaire, rappelle que l'auteur latin élabore « des constructions symboliques qui condensent un mal collectif ». Sénèque, tout autant que Sarah Kane, interroge l'inhumanité à l'œuvre dans la collectivité à travers les figures du héros monstrueux et de la foule incontrôlable. Les actes barbares d'Hippolyte s'originent au cœur de la civilisation et non dans son inconscient. Catherine Treilhou-Balaudé, quant à elle, indique les liens entre le spectacle de la violence baroque (corps violés, torturés, agonisants) et les troubles qui ont bouleversé l'Europe à l'époque : guerres civiles en Angleterre, guerre de religions en France, conflits en Espagne. Le théâtre baroque questionne la figure du tyran (*La vie est un songe*, *Mesure pour Mesure*), et la violence du monde contemporain : la victoire des bourreaux empêchent une idéalisation de la civilisation, derrière laquelle peut se cacher la barbarie.

La deuxième grande voie d'interprétation ne ressortit plus au problème historique, mais au problème des limites de l'humanité. Qu'est-ce qui fonde l'humain dans l'homme ? Ce champ de recherche et d'interprétation, qui touche plus à l'individualité qu'au collectif, pourrait être un des fondements du théâtre, selon certains critiques aujourd'hui : « C'est bien ce qui a lieu, quand du théâtre a lieu sur une scène : des gens plus ou moins normaux assistent à des situations plus ou moins anormales, qui touchent intimement aux limites de la normalité, et les questionnent en profondeur »². Cette problématique des limites de l'humanité (concept certainement un peu flou et à discuter plus précisément grâce à l'anthropologie), est au cœur de l'analyse précise de *Thyeste* de Sénèque menée par Joseph Danan. En effet, ce dernier, à partir d'une maxime importante située à la fin de l'œuvre latine, « Il n'y a pas de limites aux crimes des hommes », propose une réflexion sur le théâtre comme machine à penser l'humanité. La formule citée serait un théorème, défini comme « objet d'étude », et la fable permettrait de donner à penser (ici justement la barbarie). Fabien Cavallé adopte plus ou moins la même posture de lecture de la tragédie baroque française (Hardy, Corneille) : le théâtre permet aux spectateurs de s'interroger sur la joie maligne (la joie secrète que l'on ressent à voir les souffrances d'autrui). L'analyse porte également sur la puissance

² Bruno Tackels, « Avignon, révélateur du temps », in Georges Banu, Bruno Tackels (dir.), *Le Cas Avignon 2005*, Vic-la-Gardiole, éditions l'Entretemps, 2005, p.205.

du théâtre à proposer des schémas explicatifs, et à porter aux yeux de tous un problème : comment apparaît une cruauté qui déborde la simple vengeance ?

Une autre dimension de la violence au théâtre se dégage alors de ce dossier : porter la violence sur scène est un acte didactique, pédagogique. Il y a une pédagogie du théâtre lorsqu'il permet de rendre intelligible et sensible la question des limites de l'humanité (on est alors proche de la catharsis : rendre intelligible le monstrueux qui nous guette). Bien plus, la singularité de cette pédagogie de la violence se situe dans les modalités de la représentation : Catherine Naugrette met en évidence une pédagogie de l'effroi, du choc et dévoile l'enjeu heuristique qui est à l'œuvre dans les pièces grâce aux affects visés (l'angoisse, la peur) : « anticiper les figures futures de la peur et du Mal, et peut-être, de s'en prémunir ». Marie-Christine Lesage et Catherine Treilhou-Balaudé soulignent l'importance de la vue dans cette esthétique du choc : il s'agit plus de faire voir que de faire comprendre dans le théâtre latin, comme dans le théâtre baroque. Le sens est exhibé, est rendu visible. D'ailleurs, ces analyses font écho à une notion que Sarah Kane développe : l'image scénique. C'est peut-être là, la grande affaire de ce théâtre de la violence : le recours à l'image comme puissance de production du sens (et partant, à l'écriture didascalique, qui se fait poétique). Il y a un devenir-image, voire un devenir fantasmatique du théâtre lorsqu'il s'attaque à la représentation de la violence. Lukas Hemleb dit dans l'entretien qu'il donne à Evanghélia Lachana que « *Titus Andronicus* est écrit pour traverser la violence ». Cette traversée de la violence résonne avec la traversée du fantasme lacanien : le trauma ne peut être intégré dans une quelconque réalité, on ne peut l'éprouver que comme apparition, cauchemar, image, qui en quelque sorte représente l'irreprésentable. L'article de Geneviève Jolly sur la poétique de la violence dans l'œuvre de Sarah Kane va dans ce sens. Elle y explique que les pièces de la dramaturge anglaise perturbent « les frontières entre le représentable et le non-représentable » et que la violence manifeste est avant tout poétique et métaphorique. Le traitement esthétique des actions horribles, qu'elle analyse dans le détail, relève d'une scène imaginaire (voir toutes les modalités symboliques repérées dans les textes) et non d'une tentation mimétique (le réel n'est pas directement visé). Geneviève Jolly insiste sur l'esthétisation et la poétisation de la violence chez Kane, sur la subversion des codes théâtraux dans son écriture, contredisant ainsi tous les jugements trop rapides sur l'absence de médiation entre la scène et le monde.

Enfin, les entretiens avec deux metteurs en scène (Daniel Jeanneteau et Lukas Hemleb) permettent de percevoir partiellement les interrogations pratiques que peut poser ce genre de textes : comment représenter la barbarie ? Comment se situe le théâtre, face au cinéma, lorsqu'il a à représenter des actes violents ?

Comment ne pas tourner en dérision l'accumulation des sévices ? Que peut être la catharsis d'aujourd'hui ? Comment le public réagit-il (Hemleb parle d'évanouissements de spectateurs lors des représentations de *Titus Andronicus*) ? De même, l'analyse d'une partie du spectacle de Mathias Langhoff, *Dernières nouvelles de Mataderos*, introduit une problématique fondamentale de la représentation du Mal au théâtre : qu'en est-il du spectateur ? À travers une lecture serrée du dispositif scénique du spectacle (dispositif spéculaire), Sandrine Le Pors-Robin et Ariane Martinez interrogent la position du spectateur, lorsqu'il est confronté à un discours abject tenu depuis la scène (voyeurisme, passivité, réflexivité) : « Assister au récit de ces exactions, est-ce s'y complaire, et, par la pensée du moins, assister les tortionnaires ? À l'inverse, refuser d'écouter ne revient-il pas à occulter le mal, à transformer la violence idéologique en tabou ? La présence même du spectateur, les raisons de cette présence au théâtre s'en trouve ébranlées. »

La monstration de la violence sur la scène théâtrale participerait donc plus d'une tentative de proposer au spectateur une posture active dans sa réception du spectacle, et non de contenter une quelconque fascination morbide. Une posture active également suscitée par le dossier « Le théâtre et le Mal » : à l'ébranlement sensible succède la réflexion.

PLAN

AUTEUR

Stéphane Hervé

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : stephanerv@wanadoo.fr