Document généré le 24 avr. 2024 03:59

Jeu
Revue de théâtre

Questions autour de la violence au théâtre
Seoul Performing Arts Festival

Louise Vigeant

Numéro 106 (1), 2003

URI : https://id.erudit.org/iderudit/26222ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Vigeant, L. (2003). Questions autour de la violence au théâtre : seoul Performing Arts Festival. *Jeu*, (106), 162–171.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 2003

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

LOUISE VIGEANT

Questions autour de la violence au théâtre

Seoul Performing Arts Festival

À l'automne 2001, deux importants festivals coréens, l'un de danse, l'autre de théâtre, comptant déjà vingt-trois et vingt-cinq ans d'existence, ont fusionné pour donner naissance au Seoul Performing Arts Festival, une gigantesque manifestation qui offre désormais aux Sud-Coréens et aux touristes une programmation particulièrement éclectique : danse traditionnelle et contemporaine, jazzée même, théâtre musical (par exemple *Morning of Koryo*), classique (*En attendant Godot*), moderne ou expérimental. On y compte aussi des spectacles pour jeunes et des spectacles de marionnettes ; on a fait de la place pour la

Peu importe la langue, on reconnaît toujours les personnages devenus presque mythiques de Beckett. Cet *En attendant Godot* coréen, sans révolutionner la mise en scène de ce classique contemporain, a su miser juste pour illustrer à la fois la connivence entre Vladimir et Estragon et aussi l'absurdité de la situation de ces personnages, nos icônes dans cette aventure si étrange qu'est la vie humaine. Photo : Seoul Performing Arts Festival.

Je rejette la violence physique sur la scène. Je sais que la violence est un mécanisme efficace pour démontrer concrètement les conflits entre les personnages. [...] Cependant, la violence physique, quand elle est réellement faite au corps de l'acteur, est anti-théâtrale parce qu'elle brise l'illusion théâtrale en déplaçant l'attention du spectateur essentiellement vers la sécurité de l'acteur.

[Le critique s'en est pris à une scène du spectacle japonais *Tokyo Ghetto* de la compagnie Kaitaisha pendant laquelle un homme battait littéralement le dos nu d'une femme durant vingt minutes, soulevant la nausée chez bien des spectateurs. Du même souffle, il a fustigé la performeuse française Saint Orlan qui se mutile en public.]

Je remets en question les interprétations des performances autodestructrices et sacrilèges d'Orlan qui les voient comme une protestation contre le patriarcat qui imposerait ses standards de beauté aux femmes à travers les *top models*. Doit-on comprendre que l'annihilation de sa dignité personnelle peut redonner à Orlan la dignité humaine que l'autre sexe lui aurait reniée ?

Je rejette aussi une autre forme de violence, qui me rend furieux : la violence esthétique, faite à notre sensibilité. La violence esthétique n'est pas aussi destructrice que la violence physique, mais comme elle entraîne des réactions similaires, soit la répulsion et le dégoût, je la rejette aussi. [Il apporte des exemples : *Amleto* de la compagnie italienne Societas Raffaello Sanzio où l'acteur défèque sur la scène, *The First Kiss of Mankind*, spectacle où l'acteur coréen, cette fois, mange ses excréments, et aussi *Girls ! Girls ! Girls !* de la compagnie Teatro Comaneci, que le critique coréen a vu à Montréal en 2001, spectacle pendant lequel les actrices vomissaient sur scène.]

La terreur à laquelle nous sommes confrontés quotidiennement – à travers les événements du 11 septembre 2001, les conflits en Afghanistan, entre Israël et la Palestine, etc. – est si grande et si destructrice que le théâtre ne peut entrer en compétition avec elle. Le théâtre ne peut pas et ne devrait pas concurrencer la violence sur le terrain du réalisme. L'histoire du théâtre nous apprend que la violence a été tantôt admise tantôt bannie de la scène selon les systèmes de valeurs des différentes sociétés. Toutefois, bien que nous vivions une époque d'incertitude et de confusion, rien ne justifie la présence d'une violence physique qui sape la dignité humaine ni d'une violence esthétique qui s'oppose au principe même de la théâtralité et qui ne réussit qu'à faire fuir le spectateur.

Kim Yun-Cheol (extrait de sa communication à Séoul)

relève comme pour des performances gratuites. Bref, on peut s'attendre à tout à Séoul ! Et puis, les organisateurs attirent de plus en plus de spectacles étrangers, augmentant d'année en année le volet international, question de confronter les pratiques et de se situer sur l'échiquier des grands festivals du monde.

L'édition 2002 – étalée sur plus de quarante-cinq jours et déplacée au printemps pour que l'événement concorde avec la Coupe du monde de football (plus il y a de monde, mieux c'est !) – comptait une bonne centaine de productions. Il était donc impossible de tout voir ! Comme il arrive parfois lors d'événements de ce genre, certains groupes en profitent pour y greffer des expositions et des colloques. Ce fut le cas de l'Association coréenne de critiques de théâtre qui a organisé un séminaire suggérant aux participants de réfléchir au traitement de la violence dans certains spectacles présentés au festival[1].

Morning of Koryo (The Open Air Music Theater), présenté à Séoul en 2002. Dans un registre plus traditionnel – mêlant le chant, la danse, la musique, le jeu et les combats –, ce spectacle rappelait la résistance non violente de bouddhistes pour sauver leur peuple d'une guerre. Les artisans de ce spectacle se sont inspirés d'un trésor national coréen : les *Tripitaka Koreana*, une série de plaquettes de bois gravées d'écritures bouddhiques, réalisées au XIII[e] siècle et reconnues comme les plus anciens (elles sont d'ailleurs enregistrées sur la Liste du patrimoine culturel mondial de l'UNESCO). Photo : Seoul Performing Arts Festival.

1. Je remercie le président de l'Association coréenne de critiques de théâtre, monsieur Kim Yun-Cheol, l'organisatrice du séminaire, madame Bang-Ock Kim, et le président du Seoul Performing Arts Festival, monsieur Chong-Won Choi, de m'avoir invitée à Séoul.

Oskaras Koršunovas a été l'un des premiers metteurs en scène lituaniens à parler ouvertement, sans le recours aux significations cachées, comme à l'époque du communisme. Dans ses spectacles, Oskaras Koršunovas ne parle pas de l'oppression que la société fait subir aux individus, mais plutôt de celle que des individus font subir à d'autres. Pour ce faire, il a dû inventer une nouvelle dramaturgie où il a fait intervenir de la violence directe.

La violence était présente dans sa trilogie, mais il s'agissait d'une violence « surréelle », de l'ordre du fantastique, comique par endroits, et certainement très théâtrale. En fait, Koršunovas cherche les moyens de parler de ce qui arrive à sa génération. Il a déclaré appartenir à une génération qui a été élevée et éduquée dans un système, mais qui doit vivre et travailler dans un autre, alors que toutes les valeurs ont changé (« Il n'y a plus rien de pareil, sauf le vieux système des théâtres », a-t-il déclaré à Avignon).

Une pièce en particulier qu'il a mise en scène, *P.S. Case O.K.*, écrite par le jeune poète Sigitas Parulskis, est devenue l'emblème de cette génération. Le personnage principal est un jeune qui ne croit plus en les idéaux de ses parents, sans toutefois en avoir trouvé pour lui-même. Il s'est rendu compte que son père lui a menti et, alors, il déduit que tout ce qu'il a connu et vécu n'était que mensonge. C'est un problème commun à plusieurs générations, même communistes, mais seule la génération qui s'exprime depuis 1990 a pu en parler ouvertement. Ce personnage en vient à tuer son père pour en finir avec l'ère des mensonges.

Un autre spectacle, *Fireface*, a été pour lui l'occasion de parler de la famille d'aujourd'hui en montrant qu'elle n'est plus un espace sacré d'intimité, mais plutôt un lieu où des individus, des étrangers les uns pour les autres, sont continuellement en guerre, forcés de s'endurer alors qu'ils partagent un très petit territoire. Leurs relations étant basées sur la compétition, la violence devient une routine quotidienne. Toutefois, chacun voit la violence à sa manière. Ce qui est normal pour les parents apparaît violent pour les enfants. Les enfants n'acceptent pas le mode de vie des parents, ils veulent tout déranger, tout ce qui paraît si « correct » pour leurs aînés. *Fireface* remet ainsi en question les valeurs des différentes générations. Le spectacle montre des jeunes qui détruisent le monde des adultes qu'ils jugent pourri.

Ruta Noreikaite (extrait de sa communication à Séoul)

Fireface, mis en scène par le Lituanien Oskaras Koršunovas, participe de ce mouvement actuel qui montre le dysfonctionnement de familles par des moyens *trash*. Photo : Seoul Performing Arts Festival.

Comme partout sur la planète, les attentats survenus aux États-Unis en 2001 ont frappé l'esprit des hommes de bonne volonté et la ronde des questionnements n'en finit plus de tourner, chacun y allant de sa réflexion pour essayer de comprendre le monde dans lequel nous vivons. Le domaine artistique ne fait bien sûr pas exception. D'aucuns ont vilipendé la présence de la violence dans les arts de masse pour dénoncer la banalisation qu'elle entraîne ; d'autres ont rappelé le rôle des artistes dans la lutte

contre la barbarie. Dans ces circonstances, il est apparu pertinent aux organisateurs de ce séminaire d'inviter quelques critiques à examiner la place de la violence sur les scènes théâtrales et à étudier ses effets. On aurait voulu voir aussi si les sujets d'actualité, politiques par exemple, étaient plus soulevés par la dramaturgie actuelle qu'auparavant.

C'est ainsi qu'avec trois collègues, Ruta Noreikaite, de Lituanie, Kogin Nishido, du Japon, et Kim Yun-Cheol, de Corée, j'ai participé à une journée de réflexion et d'échanges sur ces questions. Certains spectacles présentés au festival nous ont fourni des exemples communs à partir desquels nous avons pu faire quelques constats (par exemple, se rendre compte qu'il y a effectivement, en ce moment, sur la scène internationale, une certaine « esthétique » où interagissent texte lapidaire, rythme rapide, musique assourdissante, gestuelle brusque et agressive, esthétique que certains disent influencée par la culture punk) et essayer de mesurer les différences de traitement possible de la violence sur un plan artistique (de la représentation réaliste à la symbolisation la plus hermétique, en passant par toutes sortes de procédés de théâtralisation).

Le metteur en scène lituanien Oskaras Koršunovas était à Séoul avec son spectacle *Fireface*, sur un texte de l'auteur allemand Marius Von Mayenburg. Dans un décor qui avait des allures d'installation – où s'accumulaient des objets familiers et hétéroclites : meubles, appareils ménagers, antenne satellite, bicyclette, etc., dans un amas suggérant le désordre tout autant que la surconsommation –, des personnages d'une même famille se démenaient avec la même force de destruction que celle qui semblait avoir frappé leur univers. Violence psychologique et physique se relayaient pour offrir un portrait apocalyptique des rapports humains. Le jeu exacerbé des comédiens montrait tout autant l'abrutissement que la démence, la brutalité que la misère émotive. Le spectacle constituait donc un exemple probant d'un certain théâtre actuel (auquel on peut associer celui de l'Italien Castellucci, de l'Allemand Castorf et du compatriote de Koršunovas, Nekrosius), théâtre qui, loin de développer des « idées », choisit de montrer crûment la haine et la laideur sur un mode qui flirte avec le surréalisme.

Les festivaliers ont aussi pu voir *Leitmotiv* des Deux Mondes, spectacle qui a été, soit dit en passant, très apprécié. Ici, le traitement était fort différent. Si la situation recèle sa part de violence – on est en temps de guerre –, la mise en scène, signée Daniel Meilleur, opte pour un traitement qui entraîne le spectateur dans une aventure émotive réussissant, sans mélo, à faire ressentir les souffrances et les déchirements qu'entraînent les brutalités guerrières.

Je vous propose ici l'essentiel de ma communication, intitulée « La violence au théâtre : une provocation gratuite ou un choc nécessaire ? », présentée à ce séminaire ; vous pourrez lire aussi, dans les encarts, quelques passages des exposés de mes collègues[2].

2. Dans ma traduction personnelle.

La violence au théâtre : une provocation gratuite ou un choc nécessaire ?

On verrait beaucoup de violence sur les scènes de théâtre aujourd'hui. Serait-ce parce que le théâtre, fidèle à sa vocation de commenter le réel, suivrait la tendance, ce qui impliquerait qu'il y a de plus en plus de violence dans la vie ? Je ne le crois pas, la violence étant constante dans l'histoire de l'humanité, qu'elle soit psychologique ou physique, privée ou collective. Et au théâtre aussi, il y en a toujours eu. Il y a de la violence chez les tragiques grecs, chez Shakespeare, Tennessee Williams, Edward Bond, Franz Xavier Kroetz. Chez tellement d'auteurs ! Mais, visiblement à chaque époque, à chaque société sa manière de « vivre », de « penser » et de représenter la violence.

Il est vrai que nous avons l'*impression* de baigner dans un monde violent. Au fait, la violence est surmédiatisée ; elle est présente quotidiennement dans les journaux et aux actualités, médias qui nous assaillent d'images censées être captées dans la réalité – donc supposément porteuses d'une *vérité*. On voit aussi beaucoup de violence dans les séries télévisées, dans les jeux vidéo, au cinéma. Continuellement, là aussi, nous sommes assaillis par des images, mais fictives celles-là. Or, dans quel but l'homme créerait-il expressément des images de violence ? Pour reproduire le réel ? Afin de mieux le voir (entendons, dans le meilleur des cas, le comprendre) ? Pour exorciser les peurs, à la manière de la catharsis ?

[...] ce n'est pas tellement la présence de la violence qui est à remarquer que les moyens mis en œuvre pour la *dire*.

Mais il arrive aussi que la violence soit sollicitée pour « exciter ». Bien des spectateurs de cinéma, par exemple, déclarent qu'un film est « bon » s'il comporte des scènes de violence, de « l'action » comme ils disent. Cela devrait nous inquiéter. Dans ces cas, très souvent, il s'agit d'une violence gratuite, si gratuite d'ailleurs que ces mêmes spectateurs rétorqueront à ceux qui s'étonneront de leur « goût » pour la violence spectaculaire que « cela n'a rien à voir avec la réalité » et qu'ils peuvent donc continuer à consommer ces images sans que leur esprit n'en soit troublé, car cela n'interférerait pas avec leur perception de cette réalité. Ce n'est pas mon propos de discuter s'il s'agit là d'un leurre, ni des conséquences de la consommation d'images de violence sur l'inconscient. Toutefois, comme spectatrice de théâtre, j'ai pu, à certains moments, me demander si le cinéma n'était pas en train d'influencer le théâtre. Ne voit-on pas de plus en plus, au théâtre, des scènes de violence telles qu'elles apparaissent à l'écran : selon un code des plus réalistes, sans toutefois que la nécessité de cette représentation soit parfaitement établie dans le traitement du propos, simplement pour choquer, impressionner, donner des frissons, bref, pour jouer avec la sensibilité des gens ?

L'intérêt de soulever cette question réside donc d'abord dans l'examen que l'on peut faire des modes actuels de représentation de la violence au théâtre et des effets qu'ils entraînent sur le spectateur. Car ce n'est pas tellement la présence de la violence qui est à remarquer que les moyens mis en œuvre pour la *dire*. Alors les questions pertinentes deviennent : pourquoi et comment montrer la violence ?

Des manières de montrer la violence au théâtre

Rappelons d'abord que, chez les Grecs, la violence était *racontée*. Les auteurs comptaient sur la force d'évocation des mots pour créer les effets de terreur chez les spectateurs. Ce procédé, particulièrement efficace, est encore utilisé aujourd'hui. Dans

Il n'y a pas que la violence que les forts manifestent à l'égard des faibles que l'on peut montrer mais aussi celle que les faibles peuvent utiliser comme seule arme contre les forts. Dans ce cas, l'expression de la violence appartient à l'imagerie révolutionnaire et représente l'opposition du peuple contre les autorités. Ainsi, durant les années 60 et 70, la violence était un moyen d'exprimer des idées révolutionnaires.

Mais ces idées ont connu un point tournant dans les années 80. À ce moment, les contacts physiques ont commencé à diminuer, entre autres à cause de l'avènement de l'ère des communications. À partir de là, l'expression ouverte de la violence s'est atténuée et, comme la violence ne trouvait plus à s'exprimer, elle a été intériorisée. Cette tendance s'est accentuée durant les années 90. On n'a plus vu alors de confrontations physiques sur les scènes. À la place, on a assisté à des conversations absurdes et à des silences superficiels qui masquaient un refoulement de la violence.

Le problème de la violence familiale a considérablement augmenté depuis les années 80. Et dans les années 90, le phénomène s'est manifesté de plus en plus par l'absentéisme à l'école et par l'apparition d'un fort sentiment d'exclusion chez certains enfants, ce qui a entraîné encore plus le réflexe du silence. On considère l'accroissement du taux de criminalité et de suicide chez les jeunes comme une autre caractéristique de ce phénomène. L'éruption des crimes commis par les jeunes trouverait ainsi son explication dans le subconscient collectif de la société japonaise. Pour ma part, je crois en effet que ces événements tragiques sont survenus à cause de « l'invisibilité » de la violence dans la réalité.

Tokyo Ghetto a fait remonter à la surface cette violence invisible.

[...] La pièce voulait illustrer la réalité claustrophobique des grandes agglomérations japonaises et montrer comme le corps est confiné et continuellement observé dans de telles circonstances. Les contradictions sociales étaient représentées dans le traitement que l'on faisait subir au corps. La scène où l'homme bat la femme est l'expression de la violence contre un corps sans défense. Pour montrer cela d'une façon convaincante, la violence physique était inévitable. Malheureusement, cette action sur la scène n'a été perçue que comme de la violence brute et l'intention du metteur en scène n'a pas été comprise.

Nishido Gojin (extrait de sa communication à Séoul)

Rwanda 94, par exemple, une survivante du génocide *raconte* comment son mari et ses enfants ont été massacrés et comment elle a échappé à la mort en se terrant plusieurs jours sous l'évier, dans sa maison ; rien n'est *joué*[3].

Chez Shakespeare, la violence est plus brutalement montrée : il y a des combats et même des assassinats sur scène. Par contre, le génie de l'auteur réside dans la force du texte « accompagnant », si l'on peut dire, ces gestes brutaux, le grand auteur étant singulièrement habile à fouiller la partie noire de l'être humain. Encore aujourd'hui, ce qui nous fascine chez lui, c'est la profondeur et l'exactitude des portraits psychologiques de ses personnages monstrueux.

Chez certains auteurs plus près de nous, on aura remarqué aussi la finesse d'observation qui guide le spectateur dans les méandres de l'esprit humain – si complexe –

3. Il faut toutefois dire que Yolande Mukangasa n'est pas un personnage de théâtre mais un témoin d'une réalité historique qu'elle a décidé de faire connaître. Ce spectacle se situe ainsi à la limite du théâtre et du documentaire. Par ailleurs, il y avait des projections vidéo qui ont révulsé les spectateurs. Voir l'article de Marie-Andrée Brault, « Une théâtralité fuyante », dans *Jeu* 101, 2001.4, p. 116-122.

afin qu'on y voie un peu plus clair. Selon la tradition dramaturgique occidentale, les auteurs tentent de débusquer les racines du mal, les origines de la violence. Dans les années 70, on a assisté à l'émergence d'un courant très différent du drame naturaliste, le théâtre du quotidien, une sorte d'hyperréalisme où le texte s'est atrophié à un point tel que les répliques que l'on pouvait entendre sur la scène se résumaient à des bribes de conversations des plus banales mais qui, par leur banalité même, illustraient un vide et une médiocrité assez intolérables. Exit les explications psychologiques ! Il me semble qu'on trouve là les racines d'un certain théâtre actuel qui illustre, mais d'une manière paroxystique, une violence privée née de l'impuissance, du désarroi, de la vacuité mentale.

Certaines pièces de cette époque montraient de manière crue une violence dite de « tous les jours ». Je pense en particulier au *Sang de Michi* de Kroetz, qui nous a forcés à regarder une des scènes les plus dures qu'il m'ait été donné de voir au théâtre : un avortement maison[4]. Pourquoi montrer cela au théâtre, dira-t-on ? La réponse la plus simple est : parce que ça existe ! Et que l'art peut (doit, selon certains) jouer le rôle d'une loupe. Une fois dans la cible de la loupe, la réalité, ainsi mise en exergue, est plus frappante... et le spectateur devrait la voir ensuite avec un regard nouveau. Mais comment un metteur en scène réussit-il à faire supporter l'insupportable au spectateur ? Dans ce cas-ci, l'auteur avait prévu un découpage de l'histoire en tableaux avec des titres très explicites, et d'un niveau de langage différent de celui des dialogues – ponctuation que la mise en scène de Paul Lefebvre a accentuée. L'annonce de ces tableaux et les noirs entre chacun venaient « casser » l'émotion, ce qui aidait le spectateur à reprendre pied entre chaque tableau. Il s'agit là d'un procédé propre au théâtre, un procédé de distanciation (dont Brecht a très bien compris le pouvoir) protégeant le spectacle du mélodramatique.

Ainsi, même quand il est réaliste, le théâtre peut avoir recours à des procédés de théâtralisation qui viennent souligner le fait qu'il s'agit toujours d'une représentation de la réalité et non de la réalité elle-même. Sans cette mise à distance, le spectateur est happé dans un univers où il lui est plus difficile de contrôler ses réactions. Quand la représentation ne vise que l'affectivité, qu'elle cherche à toucher la sensibilité, le théâtre peut devenir manipulateur, comme le cinéma ou la télévision. Le spectateur n'a plus, à ce moment, la distance pour juger de ce qui se passe.

On nous dit sans cesse qu'une image vaut mille mots, qu'elle montre forcément la vérité, qu'il n'y a donc rien à ajouter (on entend parfois dire que « ça se passe de commentaires »). Méfiance ! Ainsi le théâtre pourrait se contenter de montrer la violence existante et il aurait atteint son but. Or, ce dont nous avons le plus besoin, il me semble, pour déchiffrer le monde dans lequel nous vivons, c'est justement des commentaires[5] ! Car les images, si elles *montrent*, ne font pas nécessairement *comprendre*. Pour faire sens, elles doivent être « lues », c'est-à-dire analysées, fouillées,

4. *Le Sang de Michi*, traduit par Jean-Luc Denis et Marie-Elisabeth Morf, mis en scène par Paul Lefebvre à l'Espace GO (Productions Ma Chère Pauline, 1991). Voir l'article de Michel Vaïs, « Parce que ça existe », dans *Jeu* 60, 1991.3, p. 146-149. NDLR.

5. Pour soutenir mes propos, j'ai bénéficié des réflexions de mon collègue Alexandre Lazaridès avec qui j'ai passablement échangé sur la question ; qu'il en soit remercié.

décortiquées, retournées de tous les côtés, ce qui ne veut pas dire que tout doit être expliqué (et certainement pas d'une manière didactique), mais les images doivent être « interprétées[6] », à proprement parler : mises en scène.

Et cela, le théâtre peut le faire. Car, paradoxalement, quand on montre tout, on montre trop et le spectateur ne voit plus rien, c'est-à-dire qu'il ne voit que le trop. Et le trop bloque la vue. En fait, le trop fait obstacle à la compréhension. D'une certaine manière, l'image empêche alors d'imaginer. L'art, au contraire, doit contribuer, par le biais de l'imagination, à convoquer notre jugement, c'est-à-dire l'esprit de discernement. La transposition, la suggestion, l'évocation sont plus à même d'y arriver que la monstration réaliste de la violence. À la limite, l'évocation bouleverse plus que les images crues de la violence, qui, elles, ne font que choquer.

Prenons l'exemple du spectacle *Leitmotiv*, des Deux Mondes. Il s'agit d'un drame musical où la souffrance humaine touche parce qu'on y a accès par des moyens artistiques : la musique, les chants, les ombres chinoises, les projections vidéo, les éclairages, moyens qui permettent une « exploration » des sentiments : amour, désir, peur, consternation, affliction, détresse, incompréhension, désespoir, etc. Même si certains tableaux sont plus crus (la scène de torture, par exemple, mais elle est en partie « déréalisée » par la vidéo), leur force de frappe vient beaucoup de l'atmosphère dans laquelle ils baignent. Le mouvement de « dilatation » que les procédés théâtraux, poétiques, réussissent à donner à la représentation de la violence faite aux personnages contribue à mettre l'accent, d'abord et avant tout, sur la douleur de ces personnages.

Leitmotiv (les Deux Mondes, 1996), présenté au Seoul Performing Arts Festival en 2002. Photo : Yves Dubé.

Ainsi, il n'est pas nécessaire de montrer les bombardements et les tueries pour qu'on croie à l'abomination de la guerre. L'image sanglante n'est pas d'une grande efficacité, elle n'informe même pas : elle heurte. Et parfois, son effet s'arrête là. Elle peut peut-être scandaliser. Mais est-ce là l'objectif ? Il faut faire attention parce que le scandale empêche la pensée de se développer en stoppant tout mouvement de réflexion.

Serait-ce parce que des spectateurs ont été choqués de certaines scènes au théâtre que le sujet est soulevé aujourd'hui ? Y a-t-il eu des « scandales » à certains endroits à

6. Lire à ce propos l'essai d'Ignacio Ramonet, *la Tyrannie de la communication*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Actuel », 2001, 290 p.

Blasted de Sarah Kane, mis en scène par Stacey Christodoulou (Théâtre de Quat'Sous, 2002. Photo : Pascal Sanchez.

cause de la présence de violence sur scène ? À l'occasion de la création de la pièce de Sarah Kane, *Blasted*[7], à Montréal, les prépapiers ont insisté sur le fait qu'il s'agissait d'une pièce « sulfureuse », qu'il y avait de la violence, que c'était « cru », « à la limite du tolérable », etc. Les journalistes ont tous souligné qu'à la création, à Londres, la pièce avait fait un scandale. À un point tel qu'on a eu l'impression que la présence de la violence devenait un « atout » pour le spectacle ! Les gens devaient aller le voir justement parce qu'ils allaient y voir des scènes cruelles. Moi, j'y ai vu une sorte de perversion de l'intention de la pièce. À ce moment, j'ai cru, en effet, à une contamination du théâtre par les moyens racoleurs usuels d'un certain cinéma (et de la publicité qui tente d'attirer les clients en misant sur la présence de la violence).

Certes, on voit des horreurs dans cette pièce : un homme brutal, un journaliste dans un pays en guerre, lui-même malade et condamné, malmène une fille avant de devenir, à son tour, victime d'un homme plus violent que lui. En effet, un soldat fait irruption dans sa chambre d'hôtel, le menace, puis, poussé par un réflexe irrépressible de vengeance, après avoir raconté comment sa fiancée avait été violée, torturée et tuée, sodomise le journaliste, lui mange même les yeux avant de se tuer. Donc, horreurs il y a. Cependant, le but de l'exercice est-il vraiment de seulement les montrer ? Je crois que non. Malheureusement, à cause des habitudes de consommation d'un grand nombre de spectateurs, il semble qu'il soit trop facile de s'arrêter à ce niveau.

7. La pièce a été créée au Théâtre de Quat'Sous, dans une mise en scène de Stacey Christodoulou, du 21 janvier au 2 mars 2002.

Le spectateur de théâtre, comme le téléspectateur, serait-il sur la voie de l'anesthésie ? Le fait de voir tant d'images violentes aurait-il banalisé la violence même ? Si c'est le cas, alors le théâtre se doit de combattre cette banalisation. Le texte de Sarah Kane porte plus d'humanité qu'il n'y paraît. C'est pourquoi sa mise en scène est si importante. C'est d'elle que dépendent les effets de la pièce. La présence de la violence ne fait pas scandale en soi, mais sa représentation gratuite le peut.

Qu'est-ce qui peut faire scandale aujourd'hui ?

Or, qu'est-ce qui peut encore choquer au théâtre ? Un langage ordurier ? Des scènes de sexualité explicite (homosexuelles, par exemple) ? Ce qui touche des tabous ? L'étymologie du mot « scandale » nous apprend qu'il viendrait de « qui incite au péché », c'est-à-dire qui incite à faire quelque chose qui va à l'encontre de valeurs établies comme essentielles par un groupe. Si une pièce, par exemple, attaque une valeur religieuse profonde et incite à blasphémer, il y aura scandale. Personnellement, aujourd'hui, je serais scandalisée par une pièce qui *appellerait* à la haine, au racisme, ou encore par une pièce qui montrerait la violence comme un moyen de régler les conflits, qui ferait l'éloge du fusil... Cela choquerait profondément mes valeurs, mais il y a très peu de spectacles de théâtre qui font cela (s'il y en a), donc je suis rarement scandalisée au théâtre.

Ce qui est scandalisant, c'est plutôt la réalité ! À ce compte, le théâtre peut bien montrer la réalité scandaleuse pour faire réagir. Mais ce n'est pas lui qui cause le scandale ! Car si le théâtre agit comme une loupe, comme je l'ai dit plus haut, il peut agir aussi comme une sonde, voire comme un scalpel.

Dire la violence fait certes partie du rôle de conscience sociale du théâtre et bat en brèche l'idée que le spectacle n'est que divertissement (si, dans la tête des gens, le théâtre est un divertissement et que divertissement implique qu'il doit y avoir de « l'action » – batailles et meurtres entraîneraient le « plaisir » du spectateur –, alors les gens vont aller au théâtre comme au cinéma pour y rechercher des sensations fortes). D'où la nécessité d'un traitement « autre » des images.

Que peut le théâtre devant la saturation d'images de violence à la télé, au cinéma, aux actualités ? Est-il menacé lui aussi par les mêmes dangers ? À savoir le sensationnalisme, l'esthétisation de la violence, la banalisation de l'horreur (qui mène à l'insensibilité). S'il ne parvient pas à les éviter, alors la représentation théâtrale de la violence est une provocation gratuite.

Comment faire pour que le spectateur débusque derrière les images de violence les blessures, le désespoir ? montrer la « vérité d'un acte » passe-t-il nécessairement par le réalisme ? Ne faudrait-il pas plutôt trouver les moyens pour que ce ne soit pas la violence en elle-même qui attire et garde l'attention, mais la souffrance qu'elle entraîne ? À ce moment seulement, sa représentation deviendrait un choc nécessaire. **j**