Document généré le 25 sept. 2024 03:58

Jeu
Revue de théâtre

Dramaturgies de la guerre

Philip Wickham

Numéro 117 (4), 2005

Théâtre et guerre

URI : https://id.erudit.org/iderudit/24687ac

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

Wickham, P. (2005). Dramaturgies de la guerre. *Jeu*, (117), 93–106.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 2005

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/

PHILIP WICKHAM

Dramaturgies de la guerre

Les Grecs contre les Perses, fin du IVe siècle avant notre ère. Photo : Archaeological Museums (Istanbul), tirée de l'ouvrage de David Chandler, *The Art of Warfare on Land*, London, Hamlyn, 1974, p. 33.

Le cinéma en a fait un genre autonome prolifique. Films de guerre chacun à leur manière, *Tora ! Tora ! Tora !*, *Schindler's List*, *Saving Private Ryan*, *Un long dimanche de fiançailles* rivalisent d'imagination et de moyens pour donner l'impression au cinéphile d'y être : sous le vol des kamikazes à Pearl Harbour, près des fours crématoires de Pologne, sur les plages de Normandie ou dans les tranchées boueuses de la Somme. Le théâtre est, hélas ! incapable de tels prodiges de réalisme. Visiblement, la scène entretient une relation difficile avec la représentation de la guerre, sa réalité semble impossible à rendre avec justesse. Le théâtre parle de la guerre en prenant des détours.

Mais le théâtre n'est-il pas né de la guerre ? De nombreuses tragédies grecques tirent leur sujet de la guerre de Troie. *Les Perses* d'Eschyle (~472), une des plus anciennes parvenues jusqu'à nous, fait exception. Elle se réfère à la bataille de Salamine qui opposait l'armée perse dirigée par Xerxès et les Athéniens. Dans les gradins des théâtres, sans doute, d'anciens combattants pouvaient revivre symboliquement les événements survenus quelques années plus tôt. Fait étonnant, *les Perses* mettent en scène les perdants plutôt que les victorieux, comme pour mieux opérer la réconciliation avec les douleurs de la guerre. Eschyle s'épanche en pathos ; vide de toute action, les récits de guerre alternent avec les lamentations. Dans l'exode, Xerxès s'écrie : « Quel coup pour moi, infortuné, d'avoir perdu une si grande armée ! » La majorité des tragédies anciennes ont été créées pendant le court apogée athénien, situé entre la guerre contre les Perses et celle du Péloponèse. Quand Aristophane fera de la guerre le moteur de sa comédie *Lysistrata* – les femmes déclenchent une grève du sexe pour protester contre leur mari trop belliqueux –, les Athéniens sont toujours aussi éprouvés par la guerre, et l'auteur, au détour des grivoiseries les plus crues, affiche

Bataille opposant les Mongols et les Japonais. Manuscrit japonais du XIIe siècle. Photo : Imperial Household Collection (Tokyo), tirée de l'ouvrage de David Chandler, *The Art of Warfare on Land*, London, Hamlyn, 1974, p. 49.

un antimilitarisme sans équivoque. C'est dire l'étroite relation qui s'est tissée, depuis les origines, entre le théâtre, le politique et la guerre, que le traitement soit sérieux ou drôle.

Une guerre de répertoire

De fait, la guerre n'a jamais cessé d'être présente dans la dramaturgie occidentale depuis les Grecs. Shakespeare, bien sûr, lui doit beaucoup. La majorité de ses drames historiques se penchent sur des épisodes de la guerre des Deux-Roses opposant Lancastre et York ; ses pièces transformaient la scène élisabéthaine en champ de bataille, malgré les limites de l'illusion théâtrale à l'époque. Dans *Henri V*, le chœur interroge le public : « Ce trou à coqs peut-il contenir les vastes champs de la France ? Pouvons-nous entasser dans ce cercle de bois tous les casques qui épouvantaient l'air à Azincourt ? » Dans *Macbeth*, Shakespeare expose une stratégie militaire qui fait sourire le spectateur aujourd'hui, mais qui mystifie le traître quand les sorcières lui prédisent, par la voix d'un fantôme, qu'il ne sera jamais vaincu « avant que la grande forêt de Birnam marche contre lui jusqu'à la haute colline de Dunsinane ».

Siège de Saint-Quentin, août 1557. Photo tirée de l'ouvrage de David Chandler, *The Art of Warfare on Land*, London, Hamlyn, 1974, p. 104.

À la même époque, en Espagne, dans *La vie est un songe*, Calderón lie le sort du prince Sigismond à celui du peuple qui se révolte de voir le roi choisir son neveu Astolphe, un étranger, pour lui succéder sur le trône de Pologne, plutôt que le prince légitime. Une fois libéré de sa tour, Sigismond se retrouvera sur le champ de bataille, parti en campagne militaire contre son père et ses alliés. On entend des tambours et des bruits d'armes, une balle abat le valet Clarin, le seul personnage comique de la pièce. On débusque le roi Basile dans un fourré, celui-ci s'agenouille devant son fils et plie l'échine en signe de défaite. La bataille est la manifestation guerrière du combat œdipien du fils contre le père. Après avoir pardonné à Basile, Sigismond déclare : « Puisque je puis désormais prétendre à de grandes victoires, la plus grande de toutes sera de me vaincre aujourd'hui moi-même. » La guerre est une des épreuves du héros de la Renaissance.

Pierre Corneille fait de Rodrigue un héros pour avoir mené contre les Maures une troupe armée qu'il a lui-même rassemblée, sans l'autorisation du roi de Castille. Bien

Quel est l'objet de la guerre ? *Conserver.* Il est plus facile de conserver que d'acquérir ; d'où il suit immédiatement que les moyens étant supposés égaux des deux côtés, la défense est plus facile que l'attaque. Mais d'où vient cette plus grande facilité de la conservation et de la protection ? De ce que tout le temps qui s'écoule inutilisé tourne en faveur du défenseur. **Clausewitz**

que Ferdinand s'offusque un tant soit peu de cette initiative téméraire, il l'en félicite et veut entendre le récit de cette victoire qui a mis à profit un stratagème guerrier adroit, la dissimulation des soldats. Le récit de Rodrigue rend belle la réalité la plus horrible du combat : « [...] Et la terre, et le fleuve, et leur flotte, et le port/ Sont des champs de carnage où triomphe la mort. » Ce combat donnera à Rodrigue un avantage sur Chimène dans la lutte qu'ils se livrent au nom de l'honneur. La guerre est acte de vertu, la même qui soulève la couronne française contre ses adversaires.

Musset a fait de *Lorenzaccio* l'écho des événements de la révolution de juillet 1830 qui mit fin à la Restauration et établit une nouvelle république, en s'inspirant de la conjuration de 1537 à Florence. Le combat n'y est pas présent, mais l'auteur romantique décrit comment la révolte s'organise clandestinement dans les familles des Strozzi, Salviati, Pazzi, et finit par être battue en brèche par les forces impériales. À peine y voit-on des soldats ou des officiers, nul mort au combat, mais des centaines de personnes exilées pour trahison envers l'Empire. Musset y expose surtout l'arrière-plan politique, la confrontation des idéologies, avec les répercussions qu'elle peut engendrer sur le destin du peuple. Lorenzaccio incarne les déchirements intérieurs d'un personnage qui, au nom d'un idéal politique, s'est vendu au pouvoir pour mieux le renverser, mais a échoué.

Napoléon Bonaparte par Jacques-Louis David, 1801. Musée de Malmaison.

Pure bouffonnerie, *Ubu roi* d'Alfred Jarry mérite de figurer parmi les pièces du répertoire traitant peu ou prou de la guerre. N'a-t-on pas qualifié d'« anarchiste de la scène » celui qui, à la veille d'un XXe siècle où se sont succédé les pires atrocités issues de la guerre, a osé poser une bombe dans l'édifice de la tradition théâtrale et personnifier en Père Ubu un condensé de la bêtise humaine meurtrière ? À plusieurs reprises, Jarry tourne en dérision des événements peu glorieux de l'histoire de la France ; le décervelage dans le sous-sol du Pince-Porc moque la guillotine de la Terreur. Ubu dirigeant « l'armée polonaise en marche contre l'Ukraine » qui se réfugie sur une butte entouré de son armée, c'est Napoléon à Waterloo. Jarry se rit des stratégies militaires simplistes : « Nous mettrons les fantassins à pied au bas de la colline pour recevoir les Russes et les tuer un peu, les cavaliers derrière pour les jeter dans la confusion, et l'artillerie autour du moulin à vent ici présent pour tirer dans le tas. » La pièce avait fait scandale avec son fameux « Merdre ! », déformation scabreuse qui donne des allures de

verbe au mot de Cambronne, illustre général de l'armée impériale. Quand Roger Vitrac crée *Victor et les enfants au pouvoir* dans les années 20, il ne se gênera pas non plus pour rappeler à la mémoire des Français la figure du général Bazaine, qui a trahi la nation pendant la Commune. Vitrac a écrit un brûlot antipatriotique qui démolissait toute conception positive de l'armée, en faisant sauter en morceaux le microcosme de la guerre, la famille.

Francisco Goya, *les Fusillades du 3 mai*, 1814. Musée du Prado (Madrid).

En France, les auteurs qui ont connu la Seconde Guerre mondiale y ont puisé comme dans une plaie béante. Albert Camus l'aborde dans *l'État de siège*, ainsi que dans *les Justes*, créés en 1949, où il s'inspire de personnages et d'un fait authentiques : l'attentat commis contre le grand-duc par des terroristes russes, en 1905, à Moscou. Il présente le problème du terrorisme et de la légitimité du meurtre pour des fins politiques. Dans *les Séquestrés d'Altona* (1959), Jean-Paul Sartre crée pendant la guerre d'Algérie un drame en cinq actes basé sur la vie d'un ex-officier allemand qui passe pour mort et qui s'enferme dans son appartement, en croyant que l'Allemagne est toujours en ruines. Ayant constaté l'échec de sa vie, il finit par se suicider. Jean Genet fait écho à la guerre d'Algérie dans *les Paravents*, à la guerre civile espagnole dans *le Balcon* où, entre les cris des putains, des bruits de mitraillettes venus de l'extérieur traversent les murs du bordel. Il veut montrer comment le pouvoir, par « la Glorification de l'image et du Reflet », mate la révolte. Beckett, lui, décrit un état du monde quasi postnucléaire, dans *Fin de partie* :

> Clov – (*Il monte sur l'escabeau, braque la lunette sur le dehors.*) Voyons voir… (*Il regarde, en promenant la lunette.*) Zéro… (*il regarde*)… zéro… (*il regarde*)… et zéro. (*Il baisse la lunette, se tourne vers Hamm.*) Alors ? Rassuré ?
> Hamm – Rien ne bouge. Tout est…
> Clov – Zér –

Le modèle brechtien

À lui seul, Bertolt Brecht mérite qu'on braque toutes les lunettes en direction de son œuvre quand on cherche à mieux cerner les enjeux d'une dramaturgie non seulement *sur* la guerre, mais *de* la guerre. Sa position est tristement privilégiée : au cours de la Première Guerre mondiale, il travaille comme infirmier dans un hôpital de sa ville natale d'Augsbourg, en Bavière. Il voit ensuite se succéder en Allemagne la république de Weimar et la montée du nazisme qui conduira son pays à la Seconde Guerre mondiale, à sa défaite et à sa fracture en deux pôles séparés par un mur. La guerre est le cheval de bataille de Brecht. Du point de vue de l'esthétique scénique, il se nourrit de l'agit-prop issu de la pratique de son mentor Erwin Piscator ; du point de vue de l'écriture, il puise au théâtre et à l'histoire. La montée du nazisme a donné naissance à au moins trois pièces : *Têtes rondes et Têtes carrées* (1933) traitent du racisme nazi ; *Grand'peur et misère du IIIe Reich* (1935) dépeint l'Allemagne de l'avant-guerre avec ses mécanismes d'intimidation, de dénonciation et de corruption ; *la*

Résistible ascension d'Arturo Ui (1941) caricature l'arrivée au pouvoir d'Adolf Hitler, transposée dans le Chicago des gangsters des années 20. Mais Brecht s'inspire d'autres guerres, proches ou lointaines : la guerre de Trente Ans dans *Mère Courage et ses enfants*, la guerre civile espagnole dans *les Fusils de la Mère Carrar*, la Résistance française dans *les Visions de Simone Machard*... Brecht est un artiste de la scène complet ; en plus d'écrire, il a mis en scène ses pièces, et élaboré une réflexion théorique qui fait de lui la principale source du théâtre épique ; il a opéré une véritable révolution de la pratique scénique en déplaçant le centre de la représentation de la scène à la salle.

Dramaturgies de la guerre

L'expression « dramaturgies de la guerre » provient du titre d'un ouvrage de David Lescot[1] qui découle d'une thèse de troisième cycle soutenue à l'Université Paris III. Lescot y aborde une douzaine de pièces d'auteurs des XIXe et XXe siècles par le biais des grands penseurs de la guerre (polémologues), dont le Chinois Sun Tzu (*l'Art de la guerre*) et l'Allemand Carl von Clausewitz (*De la guerre*). Certaines pièces présentent la guerre sous l'angle du peuple, alors que d'autres montrent l'affrontement entre les grandes individualités qu'ont été les héros de guerre. Parmi ces héros, Napoléon Bonaparte serait l'initiateur des premières guerres modernes, puisqu'elles impliquaient non seulement des armées opposées dans un conflit militaire, mais les populations entières des pays impliqués. Ce que Clausewitz désigne comme « guerre totale » consiste à anéantir l'ennemi, son peuple y compris. Les ramifications de ces guerres plongent dans les fondements de la société – politique, social, économique, culturel –, et touchent forcément toutes les classes sociales.

David Lescot résume ainsi son hypothèse de départ : « La guerre, davantage qu'une thématique ou que le sujet d'une action, serait la pulsion dramaturgique organisant de l'intérieur les modifications de la forme dramatique canonique. » Si la guerre peut modifier les structures d'une société et inventer de nouvelles façons de gouverner, avance-t-il, elle peut aussi entraîner le théâtre à se réinventer. Lescot distingue deux types d'auteurs ou de dramaturgies : Kleist, Grabbe, Hardy, Weiss, Gatti, Yacine écrivent sur l'« action de guerre », le conflit militaire étant ici constitutif du contenu de l'œuvre. De leur côté, à l'instar de Brecht, Goering, Müller et Bond écrivent plutôt sur l'« état de guerre », là où la réalité effective du conflit armé ne constitue pas le noyau de l'œuvre autant que les dimensions politiques et sociales comme prolongement de la guerre dans le tissu des relations humaines. Ce qu'il retient du modèle brechtien, c'est sa démarche critique vis-à-vis de l'idéologie bourgeoise. Jamais, en effet, Brecht ne va glorifier la guerre. Il s'en sert comme un moyen, et non comme une fin. La guerre n'est pas montrée en soi, mais toujours raccordée aux processus sociaux, économiques et politiques qui la conditionnent. Le héros, dans le théâtre épique, est mis en pièces, il n'est plus sujet d'identification. Lescot rappelle comment Mère Courage, bien qu'elle y perde ses trois enfants, finit par jouir de la guerre comme d'un paradis économique. De même, dans *Homme pour Homme*, Galy Gay troque son identité pour une autre. L'être humain

> Nos tactiques sont celles de la guérilla. Elles consistent principalement à suivre les points suivants : diviser nos forces pour avoir affaire à l'ennemi [...] Lever le plus grand nombre d'hommes dans le temps le plus court possible.
> **Mao Zedong**

1. *Dramaturgies de la guerre*, Belfort, Circé, 2001, 288 p.

devient utilisable, il se laisse consciemment transformer par la société. La contrepartie de cette analyse révèle le discours marxiste implicite chez Brecht : si l'homme peut changer, il peut aussi devenir une arme pour la révolution. En somme, chez l'auteur allemand qui a inversé l'ancienne logique, la guerre ne peut plus être considérée comme un fatalité supérieure à l'humanité : l'homme façonne l'histoire, et non l'inverse.

> Tout l'art de la guerre est fondé sur la duperie. [...] C'est pourquoi, lorsque vous êtes capable, feignez l'incapacité ; actif, la passivité. Proche, faites croire que vous êtes loin, et loin, que vous êtes proche. [...] Lorsque l'ennemi est au repos, fatiguez-le. [...] Lorsqu'il est uni, divisez-le. [...] Attaquez là où il n'est pas prêt ; faites une sortie lorsqu'il ne s'y attend pas. **Sun Tzu**

Dramaturgies de l'« action de guerre »

Lescot examine tout d'abord la dramaturgie de Heinrich von Kleist. *La Bataille d'Arminius* (1809), pièce inspirée des invasions napoléoniennes mais basée sur l'histoire de Hermann, prince des Chérusques opposé aux Romains, est une apologie de la résistance à l'occupant. L'auteur allemand, qui fit de sa pièce un manifeste patriotique, a voulu montrer les contradictions qui pouvaient habiter un héros de guerre jouant un double jeu : accueillir l'ennemi pour mieux organiser la résistance. La guerre est ici affaire de calcul, et les quatre premiers actes de la pièce montrent comment le héros organise ses plans en usant de ruse, de mensonge et de manipulation, révélant les structures du politique qui mènent au combat. Au dernier acte, l'affrontement des armées antagonistes a lieu, mais il est montré à distance, l'action de la guerre ne se confond jamais avec l'action dramatique. *La Bataille d'Arminius* illustre la supériorité de la stratégie défensive sur l'attaque (tel que préconisé par Sun Tzu dans *l'Art de la guerre*), mais ne dépasse pas l'ancienne conception qui dit que ce sont les individus qui façonnent le devenir des peuples.

Lescot constate déjà une certaine évolution dans la dramaturgie d'un autre Allemand, Christian Dietrich Grabbe, qui traite lui aussi de l'histoire récente dans le drame *Napoléon ou les Cent-Jours* (1830), mais de deux points de vue : celui de la vie politique dans les trois premiers actes, et celui de la guerre comme combat dans les deux derniers où le peuple, qui forme le contingent militaire, est le véritable sujet du devenir historique. La pièce serait une ancêtre de la revue puisque Grabbe convie sur scène une foule où des personnages prennent la parole au nom d'un groupe ; l'histoire n'est plus déterminée que par quelques grands individus, mais aussi par l'expression des masses. Les forces qui façonnent l'histoire impliquent des éléments sociologiques aussi bien qu'idéologiques. La guerre se déroule sur le hors-scène, mais elle est vécue par des personnages au présent comme une expérience existentielle. L'auteur concrétise le choc des deux entités antagonistes en alternant le point de vue du camp français et celui du camp prussien. À cette dualité s'ajoute l'opposition entre le proche et le lointain ; les généraux considèrent l'action à distance et de manière rationnelle, abstraite, alors que les soldats l'envisagent instinctivement à travers des perceptions d'ordre sensible. Il y a chez Grabbe certaines innovations dans l'art de représenter l'action de la guerre sur scène, mais le soldat demeure toujours assujetti à la volonté du général, comme la composition de la pièce à des impératifs dramaturgiques traditionnels.

Ce n'est pas le cas de la pièce de Thomas Hardy, *les Dynastes* (1910), qui reprend le sujet de la guerre contre Napoléon, sans respecter les notions de concentration dramatique, de continuité ou même de fidélité à l'histoire à strictement parler, puisque l'auteur y introduit des interventions de forces surnaturelles. De fait, l'étendue de

cette pièce est démesurée. Divisée en trois parties (le Duel, l'Apogée, la Catastrophe), elle comporte 19 actes et 130 scènes qui étendent l'action sur dix ans, entre 1805 et 1815. Elle regroupe des dizaines de personnages parlants, du marin jusqu'à l'Empereur, et muets, en plus des « esprits » parfois regroupés en chœur. La représentativité, remarque Lescot, est ici mise en doute, car la distance entre l'action de la guerre et l'action dramatique est à son maximum.

David Lescot regroupe sous le chapeau de « dramaturgies de la guérilla » des textes de trois auteurs du XXe siècle – Peter Weiss, Armand Gatti, Kateb Yacine – qui non seulement ont abordé l'« action de la guerre » avec une approche qui tenait compte de nouvelles réalités politiques, mais qui ont proposé des changements structurels profonds aux pièces qui traitent du sujet. Dans la lignée d'Erwin Piscator, Weiss met de l'avant l'idée du « théâtre documentaire » où sont prélevés du réel, à partir de documents authentiques, des éléments fragmentaires de l'histoire. Ce n'est plus le théâtre du personnage comme entité psychologique impliquée dans une action dramatique organique, au temps continu et au lieu fixe, mais un ensemble de tableaux de groupes, de pantomimes, de mini-fables anonymes, de récits choraux soudés par la structure dialectique de la démonstration politique. Afin de préserver le spectateur de la fascination mimétique, l'illusion est sans cesse dévoilée, elle évolue à vue dans un anti-décor incomplet où les accessoires sont la plupart du temps suggérés. Le public doit opérer sa propre analyse et faire une synthèse de toutes les actions qui lui sont présentées, aussi désordonnées soient-elles. Le titre de son *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs ainsi que la volonté des États-Unis d'Amérique d'anéantir les fondements de la Révolution* (1967) exprime assez éloquemment à quel point la représentation est assujettie au débat d'idées. En divisant la pièce en deux parties (de l'Antiquité jusqu'aux années 50 ; puis, les dix années d'escalade menant au conflit), le passé sert à expliquer le présent non pas de manière linéaire, mais par des effets d'échos, de rappels et de similitudes entre les événements. Aux récits et pantomimes de groupes jouées souvent sans émotion de la première partie répondent des projections et l'audition de discours politiques préludant au déclenchement de la guerre, qu'un chœur interprète et traduit afin de montrer les contradictions derrière de tels discours. La dialectique vient très souvent de la discordance et de la dissonance entre la parole et l'action. Le personnage historique est déconstruit : on voit son image projetée, un haut-parleur décline son identité et ses paroles sont dites par un acteur sur scène. Chez Weiss, par l'usage de différents procédés de distanciation, la guerre est toujours envisagée dans ses relations avec l'ensemble des phénomènes

Village ravagé de Bottenhoffen, en Alsace, à l'hiver 1945. Photo tirée de *la Seconde Guerre mondiale. La Résistance*, Paris, Little big man, 2002, p. 222.

sociaux, économiques et politiques. Non seulement est-elle montrée, mais cette démonstration est suivie d'une description de l'organisation étatique qui l'accompagne. Ce qui laisse entendre que le militaire est assujetti au politique. Dans la dramaturgie classique, résume Lescot, le conflit armé est conçu comme une lutte idéale où des oppositions abstraites sont portées par des volontés individuelles. Chez Weiss, le conflit intervient entre des groupes sociaux et nationaux dont la lutte s'actualise dans la forme même du spectacle. Sa réception par le public devient un outil d'éveil des consciences.

Eugène Delacroix, *la Liberté guidant le peuple*, 1830.

La dramaturgie d'Armand Gatti réserve une large place à la guerre, mais elle s'accommode dans sa forme autant que dans son contenu d'une alternance entre les modes épiques et dramatiques. Les préoccupations sociales côtoient les déchirements existentiels, le personnage possède une identité problématique où ses désirs personnels entrent en conflit avec ses aspirations politiques. *Un homme seul* (1966) se penche sur la Révolution chinoise. Li-tche-lion est isolé sur une montagne où il a convoqué un « tribunal imaginaire » composé de ses ennemis politiques, des partisans du parti communiste et des membres de sa famille afin de faire un procès à l'histoire. Le phénomène historique est considéré dans sa totalité, sous l'angle de trois contextes temporels où le passé, le présent et l'avenir se confondent. Le récit prend la place de l'action dramatique ; par son aspect non linéaire, le langage est apprécié pour sa performativité. Gatti a aussi écrit *V comme Vietnam* (1967) à la suite d'une commande du Collectif intersyndical universitaire d'action pour la paix au Vietnam. Ici, la guerre entre dans le domaine du virtuel puisque la scène représente une machine – l'ordinateur de l'institution militaire du Pentagone à Washington – capable de reproduire des actions simulées dans les zones d'intervention en Asie du Sud-Est, comme dans une « répétition générale ». Des projections cinématographiques représentent des personnages imaginaires du camp des envahisseurs, alors que sur scène, c'est la réalité du camp vietnamien qui est montrée dans des jeux mimés. Ainsi, Gatti actualise le conflit des forces politiques en présence en opposant l'art primitif asiatique à la technologie moderne américaine. La fonction de son théâtre est aussi d'instruire le public et de faire naître en lui la conscience politique. Après 1968, Gatti se tourne vers un théâtre d'intervention plus direct en se rendant dans les lieux les plus divers ; le texte n'est plus qu'une préécriture, s'actualisant sur scène jusqu'à ce que le public intervienne et que la discussion soit engagée dans la salle. La guerre comme objet de représentation s'efface alors de l'espace scénique.

Kateb Yacine serait, selon David Lescot, un héritier immédiat de Gatti, quoique certaines de ses pièces – *le Cadavre encerclé*, *les Ancêtres redoublent de férocité* –

renouent avec des formes plus traditionnelles de la tragédie. Dans *l'Homme aux sandales de caoutchouc* (1970), Yacine rendra compte de la guerre d'Algérie en faisant des parallèles avec d'autres conflits armés, comme la guerre du Vietnam. Ils mêlent les genres, les époques, les lieux, les événements, en opérant de gros raccourcis ; un personnage dit au sujet des inégalités raciales : « Mais ici à Harlem/ Un Vietnam vient de naître. » La guerre des sexes et la révolution féministe sont rendues de manière bouffonne dans un dialogue entre M. et Mme Nu. L'esthétique de la scène quasi vide de Yacine, où l'acteur est l'objet principal, exploite aussi un montage hétéroclite de formes théâtrales éparses afin de créer chez le spectateur des effets de surprise. Il préconiserait au théâtre, selon Lescot, ce que Sun Tzu appelle un « front mobile », pour mieux dérouter le spectateur.

Dramaturgies de l'« état de guerre »

Reinhard Goering, Heiner Müller, Edward Bond ont développé une dramaturgie de l'« état de guerre », parce que leurs textes envisagent ce phénomène comme un prolongement de structures sociales et politiques qui préexistent aux conflits armés, et trouvent dans la guerre le lieu d'une manifestation exacerbée. *Bataille navale* (1918) de Goering est une pièce née de la guerre 14-18, liée au courant expressionniste allemand. Elle porterait moins sur la guerre que sur l'expérience de la destruction et de la mort. Sa facture semble assez classique au départ : un seul acte, une durée courte et concentrée, un seul lieu, la tourelle blindée d'un navire de guerre. La réalité de la guerre est extérieure à la scène, seul un hublot permet un contact visuel partiel. Les matelots réagissent à certains bruits, à ce que l'un d'entre eux peut voir ou entendre, l'expérience passe d'abord par la perception sensible. Bientôt, ils doivent se couvrir le visage de masques à gaz, on ne les distingue plus, la scène est plongée dans le noir, il n'y a plus d'action sinon celle découlant du débat philosophique autour du rôle joué par chaque individu dans ce conflit. La pièce devient un laboratoire d'observation de l'homme : puisque la guerre rend impossible des relations harmonieuses entre les hommes, elle ne peut être perçue comme action positive, comme source de régénération de l'humain. Goering ne place pas la guerre au centre de sa réflexion autant que les mouvements contradictoires de la conscience, dans un huis clos qui brouille toute référence historique précise.

> Chacun des adversaires fait la loi de l'autre, d'où résulte une action réciproque qui, en tant que concept, doit aller aux extrêmes. [...] Or, la guerre n'est pas l'action d'une force vive sur une masse morte, mais comme la non-résistance absolue serait la négation de la guerre, elle est toujours la collision de deux forces vives [...] Tant que je n'ai pas abattu l'adversaire, je peux craindre qu'il m'abatte. **Clausewitz**

Lescot considère l'ensemble de la dramaturgie de Heiner Müller comme une relecture de l'histoire de l'Europe et du démembrement de l'Allemagne, où sont exploités de nombreux épisodes liés à la guerre, plus qu'une dramaturgie sur le phénomène de la guerre. Dans sa forme épique, il la situe bien sûr dans le prolongement du théâtre de Brecht. Ses pièces empruntent souvent leur sujet à des œuvres non théâtrales. La notion de personnage s'efface derrière des figures anonymes, les dialogues sont interrompus par de nombreux récits ou s'enchaînent dans de courtes séquences rapides. Ce sont les champs dévastés de *Rivage à l'abandon* (1982), les ruines de l'Europe dans *Hamlet-machine* (1977). *La Bataille* (1970), divisée en cinq parties indépendantes, se déroule en Allemagne de 1933 à 1945. Dans la deuxième partie, trois soldats en tuent un quatrième et le mangent pour mieux se battre contre l'ennemi commun. Par cette parabole, Müller montre que dans un groupe confronté à la survie, l'aliment du guerrier, c'est l'homme. La

guerre dicte aux membres d'une société la manière de se préserver : le meurtre et le cannibalisme sont animés par la peur de mourir et la faim. Dans *la Route des chars* (1984-1987), un soldat qui s'est automutilé doit être exécuté. Juste avant la fusillade, le commandant chargé de l'exécution imagine la situation où le soldat serait gracié, puis choisit de tuer. Son récit actualise le clivage du commandant pour montrer que l'état de guerre, c'est la rencontre de deux positions antagonistes. Müller veut dévoiler les ressorts profonds de la guerre dans ses liens avec le politique. Il formule une critique du libéralisme et de la pensée individualiste dans un monde où, même en temps de paix civile, les luttes politiques, les affrontements au sujet du pouvoir sont les signes de la continuation de la guerre. En cela, il rejoint les analyses de Michel Foucault dans *Il faut défendre la société*. Heiner Müller n'aborde pas la guerre sur le champ de bataille, mais la guerre qui envahit le domaine civil, les relations interpersonnelles, les sphères intimes et familiales. Pour lui, elle n'est jamais vraiment finie.

À partir du milieu des années 80, la guerre devient le sujet de prédilection de Edward Bond. Les *Pièces de guerre* (1985) comportent trois parties où il n'y a pas d'armées qui s'opposent sur le champ de bataille mais, plutôt, l'arme nucléaire qui occupe les consciences et façonne le monde dans une dichotomie qui repose sur deux temps : avant et après les explosions. Bond est encore plus radical dans *Café* (1995), car il y dépeint le monde dans un état postapocalyptique et posthistorique où la société civile a disparu, limitant les êtres humains à un état de survie primitif. La guerre nucléaire étant impossible à représenter, elle demeure absente de la scène. Dans ses pièces, les repères géopolitiques ne sont pas précisés, car c'est l'humanité tout entière qui est impliquée dans l'action. Il y a chez Bond une certaine ambivalence formelle : il recourt à des genres traditionnels – la tragédie surtout – en y mêlant des motifs épiques évidents. Il fait usage, par exemple, de chœurs et de récits, mais introduit au milieu d'eux des événements théâtraux très chargés d'émotions. Dans *Rouge, noir et ignorant* (*Pièces de guerre I*], le Monstre est à la fois le narrateur et le personnage de la vie qu'il aurait vécue s'il n'était pas mort dans le ventre de sa mère au moment des explosions. Le personnage n'existe plus qu'en tant que virtualité. En confondant passé, présent et futur dans un temps éclaté, Bond abolit toute identification immédiate au sujet et engendre une réflexion sur la possibilité de la destruction de l'humanité. La guerre est envisagée ici comme la fin de l'histoire. Selon Lescot, l'auteur britannique est un pacifiste dénonçant l'escalade de la violence, mais critiquant surtout les fondements socioéconomiques qui mènent à la guerre. En premier lieu, la notion de propriété : dans *la Furie des nantis* (*Pièces de guerre II*), une petite communauté de survivants vivent dans un paradis d'oisiveté puisqu'ils ne travaillent pas et disposent de centaines de boîtes de conserve qui assurent leur alimentation pour des dizaines d'années. L'arrivée d'un nouvel homme déclenche une petite épidémie de morts qui liguera les uns contre les autres. Finalement, les derniers survivants décident de détruire les conserves pour tenter de réinventer le monde. Bond, qui épouse la pensée marxiste, formule une critique implicite de la société libérale où la consommation et son industrie obéissent aux lois de la guerre, lui fournissant les schémas de son organisation. Il cherche surtout à miner le discours qui légitimerait la guerre.

> Je voudrais essayer de voir dans quelle mesure le schéma binaire de la guerre, de la lutte, de l'affrontement des forces, peut effectivement être repéré comme le fond de la société civile, à la fois principe et moteur de l'exercice du pouvoir politique. [...] Le pouvoir, tout simplement, est-il une guerre continuée par d'autres moyens que les armes ou les batailles ? **Michel Foucault**

Parachutistes français à Dien Bien Phu en 1953, un an avant la cuisante défaite de la France dans la guerre d'Indochine, prélude à la guerre du Vietnam. Photo : Paul Popper Limited, tirée de l'ouvrage de David Chandler, *The Art of Warfare on Land*, London, Hamlyn, 1974, p. 19.

La guerre dans la dramaturgie québécoise

Puisque le Québec moderne n'a pas connu la guerre *in situ* et que la naissance de sa dramaturgie est relativement récente, peut-il exister une dramaturgie québécoise de la guerre ? Si on tient compte des réflexions de David Lescot, il faudrait plutôt parler à nouveau de pièces *sur* la guerre puisqu'elles recourent la plupart du temps aux formes dramatiques traditionnelles et ne défendent pas de discours politique explicite. Sir Alphonse Routhier fait figure de pionnier en ce qu'il a été le premier, et sans doute le seul, à avoir transposé à la scène la bataille des Plaines d'Abraham dans *Montcalm et Lévis*, en 1918, un drame historique en cinq actes. Mais si on s'en tient au répertoire contemporain du dernier demi-siècle, trois titres portent le mot guerre ou guerrier. Marie Laberge crée *C'était avant la guerre à l'anse à Gilles* (1980), une pièce qui se déroule en 1936, à la campagne, dans la cuisine de Marianna. L'Europe connaît la montée du fascisme, le Québec subit les contrecoups de la crise économique, on discute de politique intérieure, le « avant » du titre renvoie à une époque sans guerre où l'innocence était encore possible. Dans *la Guerre, yes sir !* (1970), Roch Carrier situe aussi sa pièce à la campagne, mais au moment du conflit, en 1942. Ses convictions nationalistes mettent clairement en évidence les déchirements provoqués par l'implication des soldats canadiens-français dans un conflit outre-mer devenu, autour de la conscription, la cause de profondes dissensions au Canada. Carrier a préparé une adaptation de son roman best-seller paru deux ans plus tôt et aménagé, pour la scène, quelques ajustements pour se rapprocher de la guerre. En plus de la veillée du corps de Corriveau comme dans le roman, la pièce insère une scène où il se fait tuer au champ de bataille. Pour éviter la conscription, des habitants vont recourir à des moyens peu banals, comme se trancher la main. Cette satire de la « maudite guerre » actualise le complexe des deux solitudes qui oppose les « gros » Anglais et les « petits » Canadiens français. Sans s'inspirer d'un conflit armé spécifique, Michel Garneau transpose dans *les Guerriers* la réalité de la guerre dans le bras de fer que se disputent deux collègues de travail qui cherchent un slogan publicitaire pour le recrutement dans les Forces armées canadiennes. La guerre n'est plus une réalité, c'est une idée qu'il faut vendre. Pour s'inspirer, Gilles et Paul liront des traités de polémologues comme Clausewitz, qui a écrit : « Il ne manque plus que le hasard pour faire de la guerre un jeu. » Chasseurs à réaction, bombardiers ultrasoniques, avions espions superélectroniques, tanks qui valent un gros village, sous-marins nucléaires, hélicoptères, autant de jouets pour ces grands enfants qui pensent la guerre sans la vivre. La guerre vécue à distance peut conduire à une banalisation qui fait oublier les horreurs.

Michel Garneau a été un enfant de la guerre, contrairement à Gratien Gélinas qui l'a vécue. Père de la dramaturgie québécoise, il a réagi à sa manière aux préoccupations de son temps. *Les Fridolinades* (1938-1946) chevauchent presque exactement les années de la Seconde Guerre mondiale. Gélinas fait « la guerre à la guerre, en toute liberté, sans autocensure » ; par la revue, il aborde les sujets les plus brûlants, expose sans honte, candidement, son opinion pacifiste. Il saute à pieds joints dans la farce lorsque Fridolin inspecte les munitions où figurent un lance-chocolat, un tire-banane, un gicleur de whisky. Il se fait plus ironique quand, dans une usine d'armement, Mme Ladouceur démissionne parce qu'elle en a assez de travailler d'arrache-pied. En quittant, elle lance à ses collègues de travail : « On va-t-y laisser Hitler venir ici détruire nos familles ? », et se fait répondre : « On va lui montrer qu'on n'a pas besoin de lui pour ça... puis qu'on est capables toutes seules ! » Le désopilant Fridolin rappelle aux CWACS (Canadian Women Army Corps) : « Votre devoir à vous, Mesdames, est d'enjôler l'ennemi et de le réduire à l'impuissance par la force irrépressible de vos charmes. » Ainsi, Gratien Gélinas voulait dédramatiser un phénomène qui était entré dans les salons du Québec naissant. Ses souvenirs de la guerre revivront dans *Tit-Coq*. Pour sa part, Marcel Dubé place la guerre aux deux extrémités du parcours de Joseph Latour dans *Un simple soldat* (1958), parti en guerre sans avoir combattu. Cet échec n'est qu'un autre symptôme de son incapacité à trouver sa place dans le monde. Son habit militaire, ses récits imaginaires de combat à Dieppe et à Berlin remplissent le vide qui occupe son passé. Après avoir tenté de se faire une vie, il retourne dans l'armée (à la guerre de Corée) et meurt au combat. La guerre lui a donné une raison de vivre mais, aux yeux de public, son sort n'en est que plus pathétique.

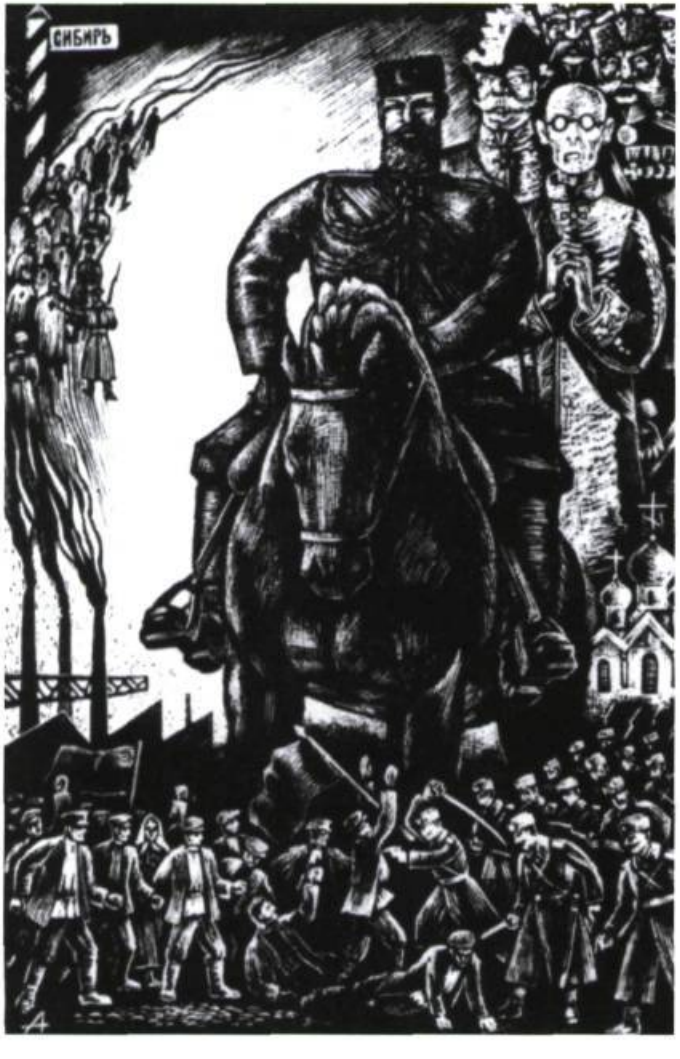
Otto Dix, *Assaut sous les gaz*, 1924.

L'histoire plus ancienne aurait pu être un terreau fertile pour la création, mais les exemples demeurent rares. Le soulèvement des Patriotes est le sujet d'à peine deux pièces : *la Complainte des hivers rouges* de Roland Lepage et *le Tréteau des apatrides* d'André Ricard. La première, créée à l'ÉNT en 1974, évoque les événements de 1837-38, par les voix d'un chœur de victimes d'où se détachent des voix d'hommes et de femmes anonymes. La forme est un peu épique : on évoque le nom des héros, on raconte le saccage des maisons, la profanation des églises. L'anglais et le joual s'entremêlent dans les affrontements entre insurgés et forces de l'ordre. Mais on fait revivre les événements du passé sans actualiser le conflit idéologique sous-jacent. La pièce de Ricard a fait l'objet d'une lecture publique au TNM en 1995. Elle réunit une cinquantaine de personnages fictifs – militaires, bourgeois, paysans – inspirés de la réalité historique pour décrire les forces politiques à l'œuvre à la veille du soulèvement des Patriotes, en 1837.

> Chacune des deux parties tâchera de prévoir l'action de l'autre en tirant ses conclusions du caractère, des institutions, de la situation et des conditions où se trouve l'adversaire, et y accordera la sienne propre en se servant des lois du calcul des probabilités. **Clausewitz**

Malgré les répercussions profondes de la crise d'Octobre dans la société québécoise, le théâtre affiche à son égard une troublante amnésie. Plus de vingt ans après les événements, *Conte d'hiver 70* (1992) d'Anne Legault ne s'immisce pas dans les coulisses de la Loi des mesures de guerre, auprès des victimes ou des autorités (comme Michel Brault l'a fait au cinéma dans *les Ordres*). L'auteure a préféré mettre sur scène des gens ordinaires qui fréquentent une épicerie. Elle a voulu donner raison à l'expression : « L'Histoire, ce sont les anecdotes, pas les événements. » Jean-François Caron et Dominic Champagne évoquent les mêmes événements (*J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres*, 1989), *la Cité interdite*, 1991), mais la transposition est telle que toutes les références à une réalité historique précise sont brouillées. Jean-Pierre Ronfard place la guerre au cœur du conflit qui oppose les Ragone et les Roberge, mais elle n'est qu'un sujet parmi tant d'autres dans cette monumentale épopée shakespearienne qu'est *Vie et mort du Roi Boiteux* (1981-82). Toutefois, son complice des dernières années, Alexis Martin, y a plongé dans deux pièces qui portent sur l'histoire. Dans un survol du XXe siècle, *Transit-Section n° 20* (2000) met en scène, entre autres choses, un *marine* qui agonise dans la jungle du Vietnam ou encore deux paysannes qui fuient les bombardements dans un pays non identifié ; dans un moment de répit, l'une d'elles raconte comment sa mère a préféré tuer ses deux enfants plutôt que de les livrer aux mains des soldats. Le regard de Martin adopte presque la position du reporter de guerre sur le terrain. *Hitler*, créé l'année suivante, est une pièce plus philosophique, même si, physiquement, la guerre est à proximité, au-dessus du bunker où s'est réfugié le dictateur. L'œuvre montre Hitler au cours des dernières heures du siège de Berlin. De longs monologues du Führer (Martin), interrompu à quelques reprises par son assistant Wiesenback (Ronfard), exposent sa vision utopique du peuple aryen, avec une charge contre les arts de son temps. Il pense encore renverser ses adversaires et imposer à la planète le nouvel empire de Germania. On ne saura jamais comment il connut sa fin.

Nikolai Wassiljewitsch Alexejew, *Tsar Alexandre III*, 1932.



Les auteurs québécois nés dans des pays en guerre ont plus largement contribué à mettre la guerre sur nos scènes. Dans *Jeux de patience* (1994), Abla Fahroud donne la parole à trois femmes victimes de la guerre : l'une y a perdu sa fille et cherche par tous

les moyens à préserver sa mémoire, la deuxième écrit sur la guerre en l'ayant vécu à travers les médias et la troisième est morte à la guerre et peut maintenant en rire. L'auteure reviendra sur le sujet au moins une autre fois dans *Apatride*, une pièce qui n'a pas encore été créée pour la scène. Quant à Wajdi Mouawad, la guerre est devenue pour lui une source inépuisable d'inspiration depuis qu'il a fait tomber des bombes sur la *Journée de noces chez les Cromagnons* (1994). *Littoral* (1997), *Incendies* (2003) et *Lettre d'amour d'un jeune garçon...* (2005) portent aussi les marques d'une cicatrice profonde jamais refermée. Depuis septembre 2001 et le déclenchement de la guerre en Irak, aux implications mondiales, quelques auteurs québécois ont visité le thème de la guerre. Sans parler d'une tendance nouvelle, il y a peut-être un réel éveil dont tentent de rendre compte Emma Haché, Daniel Danis et Carole Fréchette ou des metteurs en scène venus d'ailleurs qui lorgnent souvent en direction de la guerre dans de récentes créations, comme Cristina Iovita et Theodor Cristian Popescu, dont il est question dans ce dossier.

Les textes d'auteurs étrangers produits par des compagnies québécoises ou des troupes venues d'outre-mer pendant les festivals ont aussi eu leur rôle à jouer auprès du public québécois dans la connaissance de la guerre par le théâtre. Les nombreuses facettes du génocide rwandais dans le spectacle-fleuve *Rwanda 94*, présenté par le Groupov de Belgique au FTA en 2001 ; le rêve de six personnes isolées dans un monastère perdu dans les Balkans de se réinsérer dans la communauté des hommes (*le Colonel oiseau* de Hristo Boytchev, présenté au Quat'Sous en 2000) ; les sévices que deux frères jumeaux s'infligent pour conjurer la douleur dans *The Notebook* (*le Grand Cahier*), inspiré du roman d'Agota Kristof (Théâtres du monde 2002) ; le viol des femmes comme stratégie militaire dans les conflits interethniques tel que proposé par Matéï Visniec dans *la Femme comme champ de bataille* créée par le Groupe de la Veillée en 1998 : toutes ces réalités font désormais partie de notre paysage théâtral. Si, au Québec, la guerre a longtemps été tenue à distance, il n'est plus possible de l'évacuer de notre existence et, par conséquent, de notre conscience. Chaque fois qu'une lumière s'allume sur une de nos scènes, une bombe explose quelque part dans le monde. **j**