

## Introduction

En quoi le théâtre est-il susceptible de créer un lieu de parole et de renouveler le regard sur les maux collectifs? En retour, comment l'appropriation des blessures vives imposées au corps social pousse-t-elle l'art théâtral à se réinventer? Ces deux questions, d'ordres éthique, politique et esthétique, réfléchissent l'aptitude du théâtre à dire la catastrophe et la guerre, de façon distanciée, documentaire et/ou faussement réaliste. Ces quinze dernières années, la mise en fiction des traumatismes engendrés par des scènes violentes, qu'elles soient privées ou nationales, se trouve au cœur de spectacles et de pièces portant sur des événements récents. Il n'est que de penser par exemple à *The Civil Wars* de Milo Raus, donnée au Théâtre des Amandiers de Nanterre début 2015, qui interrogeait la trajectoire d'un jeune homme parti faire le Jihad en Syrie en mettant en scène les témoignages intimes de quatre personnages. En octobre 2015, la pièce *81 avenue Victor Hugo* d'Olivier Coulon-Jablonka, Barbara Métais-Chastanier et Camille Plagnet, mise en scène par Olivier Coulon-Jablonka au Théâtre de la commune d'Aubervilliers, montrait des migrants venant des centres d'hébergement du quartier et évoquant leur parcours douloureux. À l'orée du *xxi*<sup>e</sup> siècle, *Rwanda 94* du Groupov (2000) et *11 septembre 2001* de Michel Vinaver (2002), consacrées au génocide rwandais<sup>1</sup> et aux attentats du 11 septembre, ont constitué des œuvres emblématiques de cette prise en charge des événements traumatiques par le théâtre, mais le phénomène était implanté dans le champ théâtral depuis la Seconde Guerre mondiale.

---

• 1 – Sur le même sujet, on peut également évoquer le travail réalisé par Isabelle Lafon pour la création de son spectacle *Igishanga* (2002), à partir des témoignages de survivants transcrits par Jean Hatzfeld dans son ouvrage *Dans le nu de la vie. Récits des marais rwandais* (2000).

## La catastrophe au théâtre : une question d'actualité

En effet, la Shoah a indéniablement constitué une ligne de démarcation : elle signe la fin d'une philosophie de l'histoire « qui veut que la réconciliation finisse toujours par l'emporter sur le déchirement<sup>2</sup> », inaugurant une crise de la conscience historique<sup>3</sup>. La barbarie qui s'est fait jour alors a suscité de multiples tentatives de formulations et de représentations telles celles de Charlotte Delbo<sup>4</sup>. De son expérience concentrationnaire à Auschwitz à partir de janvier 1943, elle a tiré les trois volumes d'*Auschwitz et après* (*Aucun de nous ne reviendra*, *Une connaissance inutile* et *Mesure de nos jours*) publiés en 1970-1971 aux Éditions de Minuit. Les « fictions de l'après<sup>5</sup> » se sont développées à proportion du besoin de cerner l'indicible, l'Holocauste constituant ce que l'on pourrait appeler un paradigme de l'inhumanité en soi<sup>6</sup>. Autrement dit, la capacité de témoignage du théâtre constitue l'un des nœuds essentiels du théâtre contemporain, ainsi que l'a souligné Catherine Naugrette : « L'interrogation ultime, *l'utopie dernière*, suscitée par le travail à la fois difficile et créateur que mènent les artistes sur la mémoire et l'impossible oubli d'un passé catastrophique en même temps que sur l'anticipation hasardeuse d'un avenir obscur et incertain, concerne fondamentalement le pouvoir sans doute profondément cathartique, que peut encore avoir le théâtre contemporain, notamment dans sa capacité à *témoigner*, d'appréhender et de retrouver le sens de l'humain<sup>7</sup>. » De fait, le « geste de témoigner<sup>8</sup> » est devenu un disposi-

• 2 – REVAULT D'ALLONNES Myriam, *Fragile humanité*, Paris, Aubier, coll. « Alto », 2002, p. 187, citée par Élisabeth ANGEL-PÉREZ, *Voyage au bout du possible. Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Paris, Klincksieck, coll. « Angle ouvert », 2006, p. 213.

• 3 – Sur cette perte d'évidence du rapport à l'histoire et la profonde crise de perception qui en résulte, voir également CAMPOS Lucie, *Fictions de l'après : Coetzee, Kertész, Sebald*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Littérature, Histoire, politique », 2012, p. 12-15.

• 4 – Voir les nombreuses communications du volume collectif PAGE Christiane (dir.), *Écritures théâtrales du traumatisme. Écritures de la résistance*, Rennes, PUR, coll. « Le Spectaculaire », 2012, consacrées à l'œuvre de Charlotte Delbo (première partie, p. 33-96). Voir également le riche ouvrage collectif dirigé par Christiane PAGE, *Charlotte Delbo, œuvre et engagements*, Rennes, PUR, coll. « Le Spectaculaire », 2014.

• 5 – Voir, l'ouvrage de CAMPOS Lucie (consacré à des textes narratifs se qualifiant de romans ou de récits), *Fictions de l'après : Coetzee, Kertész, Sebald*, *op. cit.*

• 6 – Nous renvoyons sur ce point à l'ouvrage d'ANGEL-PÉREZ Élisabeth, *op. cit.*, p. 15-18 et *passim*.

• 7 – NAUGRETTE Catherine, « Du cathartique dans le théâtre contemporain », in Jean-Charles DARMON (dir.), *Littérature et thérapeutique des passions. La catharsis en question*, Hermann, 2011, p. 167-180, ici p. 180. Voir aussi NAUGRETTE Catherine, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, Belval, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2004.

• 8 – Voir le numéro d'*Études théâtrales* consacré à cette question : *Le Geste de témoigner. Un dispositif pour le théâtre*, Jean-Pierre SARRAZAC, Catherine NAUGRETTE et Georges BANU (dir.), *Études théâtrales*, 51-52, 2011.

tif théâtral primordial de l'après-guerre, répondant à la violence et au caractère sidérant des catastrophes contemporaines<sup>9</sup>. Mais cette « pulsion de témoignage<sup>10</sup> » est aussi l'aboutissement d'une métamorphose esthétique de la forme dramatique, entamée à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et centrée sur la choralisation du personnage et la déliaison de la fable. Ainsi que le montre Sarrazac, l'évolution du personnage de théâtre depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle le porte vers une posture réflexive : au lieu de servir de relais à l'action qui est reléguée dans le hors-champ du passé, le personnage interroge son identité et ses mobiles, questionne le sens de sa présence au monde<sup>11</sup>. Ce mouvement qui concerne le théâtre purement fictionnel chez Ibsen, Strindberg ou Tchekhov trouve une actualisation hyperbolique dans les pièces vouées à l'évocation des catastrophes réelles, quand le témoignage absorbe tout le champ discursif. La *diegèsis* prend le pas sur la *mimèsis*, le personnage devenant un « remémorant<sup>12</sup> » : il fait retour sur une catastrophe achevée et convoque un passé dans lequel il est impliqué. Aux figures fictionnelles des pièces de Brecht se substituent, après la Seconde Guerre mondiale, des témoins de catastrophes récentes et présentes, historiquement attestées, cette intégration du réel prenant chez un Piscator<sup>13</sup> ou un Peter Weiss la forme radicale d'une utilisation des documents bruts – les témoignages des responsables d'Auschwitz constituent ainsi le matériau essentiel de *L'Instruction* (1965).

## Le théâtre sollicité par la violence du réel : une problématique diachronique

De la sorte, l'écriture théâtrale du traumatisme paraît doublement ancrée dans notre contemporanéité parce que l'après-Auschwitz a induit la nécessité de tenter de cerner l'horreur dans des formes artistiques et parce que le témoignage offre une matière qui

---

• 9 – Sur la démultiplication des formes de catastrophes à notre époque, les manières possibles de les penser, et la place de l'art dans ce processus, voir notamment le numéro de *Critique*, 783-784, août-septembre 2012, « Penser la catastrophe ».

• 10 – Nous empruntons l'expression à Catherine Coquio, qui la rattache à la « bataille pour le sens » qui caractérise cette époque : « le désir d'instruire le crime et de prouver l'événement, celui de penser la Catastrophe et de pleurer les morts », tâches « inachevables » : *Le Mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, Paris, Armand Colin, coll. « Le temps des idées », 2015, p. 116.

• 11 – SARRAZAC Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2012, p. 216-217.

• 12 – *Ibid.*, p. 218.

• 13 – Sur le « drame documentaire » de Piscator, voir IVERNEL Philippe, « D'une époque à l'autre, l'usage du document au théâtre. Quelques stations, quelques questions », *Études Théâtrales*, 50, 2011, « Usages du document. Les écritures théâtrales entre réel et fiction », Jean-Marie PIEMME et Véronique LEMAIRE (dir.), p. 14-15.

intensifie et renouvelle les expérimentations scéniques du xx<sup>e</sup> siècle<sup>14</sup>, touchant notamment la décomposition, brechtienne ou weissienne<sup>15</sup>, de la *mimèsis*<sup>16</sup>, la scission ou l'évanouissement du personnage<sup>17</sup>, le rôle dévolu à l'incarnation et aux dispositifs spectaculaires. Toutefois, l'impérieuse nécessité de prendre en charge le réel traumatique n'est pas propre à notre seule époque, comme le montreront plusieurs articles de cet ouvrage, ainsi que la postface de Christian Biet. Les études réunies par Martial Poirson dans un récent numéro d'*Études théâtrales* consacrées à « La Terreur en scène<sup>18</sup> » indiquent que la Révolution française a inspiré dès 1795 toute une veine de pièces tranchant avec les fictions patrimoniales consensuelles pour remobiliser la sidération et l'effroi suscités par l'événement<sup>19</sup>. Les travaux de Charlotte Bouteille-Meister sur les représentations théâtrales des guerres de Religion françaises signalent la résonance théâtrale majeure de la Saint-Barthélémy, des meurtres et du régicide qui ponctuèrent l'histoire de France entre 1572 et 1610<sup>20</sup>. L'onde de choc artistique occasionnée par ces bains de sang signale que le théâtre n'a pas attendu les théorisations novatrices du xx<sup>e</sup> siècle pour s'emparer de l'émotion hyperbolique engendrée par les traumatismes collectifs et placer le public en position de témoin, d'interprète ou de juge des événements. La peste de Milan de 1630, dramatisée en 1632 par Benedetto Cinquanta dans *La Peste de Milano*, livre un autre type de cas, à notre connaissance unique pour la période de la première modernité : celui d'une prise en charge théâtrale d'une catastrophe « naturelle ». Là encore, la forme théâtrale est convoquée pour interroger le sens d'un événement dont le caractère destructeur semble incompréhensible aux contemporains<sup>21</sup>.

• 14 – Élisabeth Angel-Pérez signale bien que l'invention d'un théâtre de la Catastrophe va de pair, chez Howard Barker, avec la recherche d'un « nouveau langage scénique » dans son introduction au volume collectif *Howard Barker et le théâtre de la catastrophe*, Montreuil, Éditions théâtrales, coll. « Sur le théâtre », 2006, p. 7-16, ici p. 10.

• 15 – Si l'entreprise brechtienne comme le projet weissien visent la critique et la déconstruction de toute représentation lénifiante, mensongère et impérialiste, expurgeant pour cela le théâtre des procédés jugés falsificateurs (l'hypnose de la fable continue pour l'un, la fiction pour l'autre), l'un préserve l'incarnation du témoin tandis que l'autre privilégie un anonymat susceptible de porter l'abstraction. Au personnage scindé entre conteur et agent de la fiction de Brecht s'oppose un évanouissement du personnage réduit à un champ de force. Dans tous les cas, la réflexion sur le montage théâtral demeure primordiale et engage le travail du dramaturge.

• 16 – SARRAZAC Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 311 sq.

• 17 – *Ibid.*, p. 47.

• 18 – POIRSON Martial (dir.), « La Terreur en scène », *Études théâtrales*, 59, 2014.

• 19 – Sur le théâtre et les révolutions, notamment la révolution française et de la révolution russe d'octobre, voir MAIER-SCHAEFFER Francine, PAGE Christiane et VAISSIÉ Cécile (dir.), *La Révolution mise en scène*, Rennes, PUR, coll. « Le Spectaculaire », 2012.

• 20 – Voir notamment BOUTEILLE-MEISTER Charlotte, *Représenter le présent : formes et fonctions de « l'actualité » dans le théâtre d'expression française à l'époque des conflits religieux (1554-1629)*, thèse de l'université Paris Ouest Nanterre, 2011, à paraître chez Classiques Garnier.

• 21 – Voir les analyses lumineuses de Françoise Lavocat, qui montre comment la polyphonie de la pièce questionne le sens d'un événement aussi destructeur, sa survenue faisant vaciller les cadres

## Le traumatisme, ou l'appel à la représentation

Depuis les années 1990, les recherches sur l'expression artistique du traumatisme se sont constituées en courant théorique : les *trauma and memory studies* constituent un champ en plein développement des études littéraires anglo-saxonnes<sup>22</sup>. Or, au sein de ce vaste ensemble souvent plus concerné par les récits et les formes audiovisuelles, il nous semble important de considérer le théâtre dans ses moyens spécifiques d'interrogation et de réponse aux traumatismes et d'adopter pour ce faire une approche résolument générique. Cette perspective, adoptée dans les travaux cités de Christiane Page, Élisabeth Angel-Pérez et Catherine Naugrette<sup>23</sup>, ou dans un numéro récent de la revue *Témoigner entre histoire et mémoire*<sup>24</sup> permet de réfléchir précisément à ce que le théâtre apporte en propre aux situations de traumatisme et d'examiner comment les tentatives d'appréhension de ces expériences repoussent les limites de l'expression scénique.

Si l'on suit les travaux de Sandor Ferenczi sur l'événement traumatique, celui-ci correspond à un choc inattendu et écrasant entraînant une incapacité de réponse du sujet<sup>25</sup>, une sidération entraînant une fragmentation de l'être<sup>26</sup>, pour faire cesser la globalité de la souffrance<sup>27</sup>. La douleur refoulée reste « en souffrance, c'est-à-dire en attente de remémoration et de représentations auxquelles se relier<sup>28</sup> ». Le traumatisme entraîne donc la formation d'une béance, d'une sidération psychique<sup>29</sup> qui est tout aussi bien dissolution du moi et séparation d'avec le monde. À ce processus qui peut concerner l'individu comme le corps social, quelle réponse le théâtre est-il susceptible d'apporter ?

---

herméneutiques contemporains : « Donner forme au chaos. Le théâtre de la peste de Benedetto Cinquanta (1632), in Françoise LAVOCAT (dir.), *Pestes, incendies, naufrages. Écritures du désastre au dix-septième siècle*, Turnhout, Brepols, coll. « Les styles du savoir », 2011, p. 541-564.

• 22 – Il existe notamment une revue consacrée aux relations entre traumatisme et littérature, *The Journal of Literature and Trauma Studies*, depuis 2012.

• 23 – Un colloque intitulé *Histoire, mémoire, représentation* s'est tenu à Ottawa en 2012, où plusieurs communications ont abordé l'histoire traumatique ; sa visée essentielle était néanmoins plus générale, puisqu'elle concernait l'appropriation de l'histoire par la forme théâtrale.

• 24 – Voir le passionnant dossier consacré au théâtre d'histoire contemporain, *Témoigner entre histoire et mémoire/Testimony between History and Memory*, « Violences radicales en scène », dossier dirigé par Christian BIET et Philippe MESNARD, 121, 2015/2, p. 46-107.

• 25 – FERENCZI Sandor, *Le Traumatisme*, trad. par l'équipe de traduction du Coq Héron, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2006, p. 34-35.

• 26 – *Ibid.*, p. 53-58.

• 27 – *Ibid.*, p. 129.

• 28 – KORFF-SAUSSE Simone, « Ferenczi, pionnier méconnu », préface *in ibid.*, p. 7-30, ici p. 21.

• 29 – Thierry BOKANOWSKI, « Traumatisme, traumatique, trauma », *Revue française de psychanalyse*, 66, 2002/3, p. 745-757, ici p. 747.

## Un usage thérapeutique du théâtre?

Si l'on se place du côté des victimes, « l'idée que les traces traumatiques sont en attente de représentations et qu'une expérience émotionnelle cherche à être remémorée<sup>30</sup> » invite à penser que le jeu théâtral offre la possibilité d'accéder à une formulation de l'expérience qui ne permettra certes pas de combler la béance, mais permettra de créer un lien entre une situation présente douloureuse et ce qui est occulté. Des cas précis illustrent cet usage du théâtre par les survivants aux désastres. Les représentations données par les troupes du Kazet-Teater et du MYKT (Minchener Yiddische Kunst Teater), puis par une multitude de troupes d'amateurs, dans les camps de réfugiés juifs après la Seconde guerre mondiale, mettant en scène l'histoire récente des juifs d'Europe, du shtetl au four crématoire, dévoilent l'existence d'un théâtre fait par et pour les rescapés, qui met en œuvre une intense activité mémorielle<sup>31</sup>. Entre 1945 et 1948, ils travaillent à formuler une catastrophe dont leur statut de déplacé atteste encore la puissante actualité. Jack Saul, psychologue clinicien ayant travaillé sur la résilience des communautés traumatisées par les génocides et les attentats<sup>32</sup> et directeur depuis 1997 d'un programme intitulé *Theater arts against political violence*, n'hésite pas à considérer le théâtre comme un outil thérapeutique post-traumatique, ceci parce qu'il constitue un lieu de témoignage, mais également en ce qu'il induit une réflexion et un dialogue au sein d'une communauté<sup>33</sup>. C'est là sans doute un apport irréductible de la forme théâtrale qui la distingue d'autres arts et déborde le cas particulier des victimes-acteurs de leur propre traumatisme : le dispositif scénique induit une parole partagée et une actualisation incarnée de l'événement.

## Le public rassemblé, contre la fracture?

La formulation scénique du traumatisme suppose une tentative de mise en ordre de l'événement. Parce qu'il rassemble une communauté autour de l'évocation d'un événement, le théâtre entraîne également un échange émotionnel avec le public et au

• 30 – KORFF-SAUSSE Simone, « Ferenczi, pionnier méconnu », préface *in ibid.*, p. 28.

• 31 – Voir la thèse en cours de CAU Nathalie, « La terre seule reste en place : les performances dans les communautés de personnes déplacées d'Allemagne de l'Ouest, 1945-1948 », sous la direction de Jean-Louis Besson, Paris Ouest Nanterre.

• 32 – SAUL Jack, *Collective trauma, collective healing: Promoting Community Resilience in the Aftermath of Disaster*, New York, Routledge, 2014.

• 33 – Ce genre de pratique n'est pas isolé : voir également LECOMTE Frédérique (dir.), *Théâtre et réconciliation : méthode pour une pratique théâtrale dans les zones de conflit*, Bruxelles, La Lettre volée, 2016. L'ouvrage s'adosse à l'association belge « Théâtre et réconciliation », qui travaille à la reconstruction individuelle des personnes victimes de traumatismes (victimes de tortures, de guerres, de viols, etc.).

sein du public. En ce sens, il peut réparer partiellement les blessures du corps social parce qu'il réinstalle de la communion là où le traumatisme dissout et divise. Cette communauté instituée par la performance ne fusionne néanmoins pas forcément dans une union irénique et apaisée : la mise en scène du traumatisme ne résorbe pas les tensions créées par l'événement, mais elle a le mérite de les mettre en perspective et de les questionner pour un groupe réuni dans une réception active. Comme le souligne Christian Biet à propos du corpus français de « tragédies d'actualité » ou « d'événements sanglants à peine passés » à la fin du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècle, la volonté de concorde et d'harmonie figurée par le dénouement se conjugue avec « la mise en place des affrontements, des contradictions et des ambiguïtés » qui a permis « en même temps l'éclosion d'une émotion violente et durable, une réflexion sur le mode de représentation, enfin un raisonnement critique sur l'état des questions posées par la crise tragique<sup>34</sup> ». Le partage émotionnel et la fusion empathique n'empêchent pas la saisie d'une complexité de l'événement.

## Efficacité ou dangers du sensible?

De plus, le théâtre incarne et rend sensible l'expérience évoquée : il offre une perception directe du traumatisme, ce qui suppose une actualisation et une efficacité accrues de la représentation. Cette adresse potentiellement directe aux sens des spectateurs ne laisse pas de poser des questions éthiques lorsque des images violentes sont convoquées : s'agit-il d'effrayer le spectateur, de le sidérer pour susciter un choc en lui (comme l'a voulu l'« *in-yer-face theatre* » britannique<sup>35</sup>) ? N'y a-t-il pas un risque de le faire « jouir de la souffrance des autres qu'il regarde<sup>36</sup> » ou de verser dans la sollicitation démagogique de l'émotion, dans le « témoignage dénaturé en pur spectacle<sup>37</sup> » ? L'incarnation induit une responsabilité éthique, en raison même de sa faculté particulière de créer des émotions et des chocs physiques. Entre les deux voies signalées par Rancière dans *Le Spectateur émancipé*, celle de la distance brechtienne et celle de l'adhésion totale prônée par théâtre de la cruauté et de la terreur d'Artaud, les pièces cherchent généralement à se situer « au cœur d'une juste dialectique<sup>38</sup> ». Les choix esthétiques des dramaturges, lestés d'enjeux éthiques,

• 34 – « Introduction », in Christian BIET (dir.), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2006, p. XL.

• 35 – SIERZ Aleks, *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, Londres, Faber and Faber, 2001.

• 36 – Introduction au dossier « Violences radicales en scène », *Témoigner entre histoire et mémoire/ Testimony between History and Memory*, 121, 2015/2, p. 50.

• 37 – SARRAZAC Jean-Pierre, « Le Témoin et le Rhapsode ou le Retour du Conteur », *Études théâtrales*, 51-52, 2011, « Le geste de témoigner », p. 13-25, ici p. 21.

• 38 – Introduction au dossier « Violences radicales en scène », *Témoigner entre histoire et mémoire/ Testimony between History and Memory*, 121, 2015/2, p. 50.

pourront donc osciller entre intensité émotionnelle et réflexion sur l'advenu, elles impliqueront sans doute un renouveau formel. Catherine Naugrette trace une voie possible pour ces pièces témoignant de traumatismes extrêmes : « une expérience cathartique improbable et paradoxale, "aristotélo-brechtienne"<sup>39</sup> », l'indignation, qui conjugue implication émotionnelle et rejet de l'horreur. L'éventail des émotions potentiellement soulevées est vaste, mais dans tous les cas, la réflexion sur l'effet du spectacle incarné paraît indissociable d'un tel théâtre.

## Innovations esthétiques et brouillages ontologiques : quelles formes pour le théâtre du traumatisme?

L'expression du traumatisme implique donc un questionnement sur le dispositif théâtral. Représentation ou contournement de la violence? Mise en scène directe ou choralisation? Forme mimétique continue ou usage de matériaux disparates, en termes d'énonciation et de format? La scène permet de combiner les formes d'expression pour parvenir à approcher la souffrance hyperbolique, la violence crue, l'inacceptable et l'indicible. C'est évident pour un théâtre contemporain qui revendique la « polyutilisation de tous les matériaux artistiques disponibles<sup>40</sup> » mais l'on peut également percevoir des expérimentations formelles originales dans des théâtres plus anciens : la pièce de Benedetto Cinquanta déjà évoquée sur la peste de Milan, les pièces consacrées aux bagnes d'Alger de Cervantès et certaines guerres de Religion françaises étudiées par Charlotte Bouteille usent fréquemment de la fragmentation, pour permettre une saisie polyphonique de l'ambiguïté de l'événement traumatique. Cette tendance au montage, induite par la recherche d'une expression aussi juste et efficace que possible, se double d'une interrogation de la frontière entre fiction et réalité, susceptible de déstabiliser le spectateur. Cette porosité entre la scène et la salle, lorsque le témoin nie être acteur (Yolande Mukaganasa dans *Rwanda 94*) ou quand la scénographie nourrit la confusion entre tragédie sanglante et mise à mort réelle dans les pièces de l'époque baroque qui usent volontairement du dispositif de l'échafaud « afin que le spectateur ne soit plus vraiment en état d'opérer la disjonction entre l'échafaud judiciaire et l'échafaud théâtral<sup>41</sup> », suppose une redéfinition du statut ontologique du représenté, entre pure fiction et reportage véridique, surtout lorsque la pièce intègre des documents.

• 39 – NAUGRETTE Catherine, « Une nouvelle dimension cathartique », *Études théâtrales*, 51-52, 2011, « Le geste de témoigner », p. 172-179, ici p. 177.

• 40 – Voir l'entretien de Jacques Delcuvellerie avec Fabien Dariel sur *Rwanda 94*, *ibid.*, p. 63.

• 41 – BIET Christian, « Introduction », in *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, *op. cit.*, p. xxxi.



## Un théâtre pour questionner la mémoire des traumatismes

Le théâtre peut permettre de tisser un rapport singulier à la mémoire qui la dégage de plusieurs formes d'instrumentalisations du traumatisme : celle des commémorations officielles liées au devoir de mémoire, dont les écueils ont été soulignés par Ricœur<sup>42</sup>, celle également du *storytelling* médiatique qui lisse les aspérités du réel, ou des manipulations politiques qui gomment des pans entiers de l'histoire. Peut-être le théâtre constitue-t-il, ainsi que Gérard Noiriel en formule le vœu, un lieu pour expliquer le passé et dépasser les usages mémoriels visant à cautionner l'ordre établi<sup>43</sup>. Le théâtre du traumatisme est parfois un théâtre militant ou propagandiste, livrant un discours sans ambiguïté sur les événements passés – c'est le cas de nombreuses pièces consacrées aux conflits civils dans l'Europe de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle – mais, même dans ce cas, il s'assortit d'un supplément d'effet et de réflexivité.

Il produit une émotion liée à l'incarnation de l'horreur, qui ne peut advenir des récits officiels et médiatiques. Comme le souligne Catherine Coquio à propos du théâtre de l'Holocauste, l'effet produit par la représentation du traumatisme s'apparente à celui des rituels de deuil : il est proprement cathartique, mais relevant d'une catharsis « qui sort des limites de l'esthétique » et « s'anthropologise » pour lier purification et réparation, dans un « rapport médical avec la mémoire historique<sup>44</sup> ». Parce que le témoignage du traumatisme évoque les origines eschyléennes de la tragédie, « la déchirure familiale et le chaos de la guerre, puis la création de l'aéropage nécessaire à la cité<sup>45</sup> », ce théâtre rejoue, actualise et déplace la catharsis antique et son pouvoir purificateur. L'émotion protéiforme produite par le spectacle déborderait alors le discours livré, y compris lorsqu'il paraît univoque.

Par ailleurs, la recherche formelle accompagnant la représentation du traumatisme suppose que l'on dépasse la perspective commémorative pour se poser la question des modalités de transmission. Ces œuvres échapperaient à une culture de la mémoire érigée en religion dans la mesure où, confrontées aux problèmes concrets d'expression des traumatismes, elles questionnent d'emblée les formes possibles de représentation et d'adresse au destinataire. Autrement dit, le théâtre du traumatisme constitue peut-être un espace pour interroger le spectacle de la mémoire.

• 42 – RICŒUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 2000. Dans *Le Mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, Catherine Coquio souligne également les apories d'une mémoire devenue religion (*op. cit.*, p. 125 sq).

• 43 – NOIRIEL Gérard, *Histoire, théâtre, politique*, Marseille, Agone, coll. « Contre-feux », 2009.

• 44 – COQUIO Catherine, « La catharsis sous condition », in Jean-Charles DARMON (dir.), *Littérature et thérapeutique des passions. La catharsis en question*, p. 195-238, ici p. 201.

• 45 – COQUIO Catherine, *Le Mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, *op. cit.*, p. 236.

## Présentation de l'ouvrage

Les articles du présent volume sont consacrés à ces innovations et aux tensions qu'elles traduisent par des choix esthétiques variés et même divergents. Nous avons choisi de débiter le parcours par la question centrale des modalités de représentation du traumatisme, et notamment leur positionnement entre réalisme documentaire et fictionnalisation. L'article de **Brigitte Joinnault**, examinant l'œuvre de Philippe Ducros, nous livre un cas de théâtre documentaire intégrant la photographie et réfléchissant corollairement aux régimes de représentation possibles et aux usages de l'image dans le monde contemporain : le choix artistique s'assortit d'une réflexivité sur ses enjeux et sur la spécificité de son apport au regard des représentations médiatiques et commerciales. L'adoption du document par le théâtre se double d'une réflexion sur les usages et les limites de l'image documentaire. Les trois autres articles de cette première partie, intitulée « Le théâtre, avec ou contre le document ? », évoquent à l'inverse des formes théâtrales prenant leurs distances avec le document. **Juliette Mézergues** examine l'orientation fantastique de *Und* de Barker, adossée à une écriture de l'indicible fondée sur l'apospopée et la métaphore, qui conjure le naturalisme pour approcher une expression intime, ni commémorative ni médiatique du traumatisme de la Shoah, susceptible de traduire la « sensation d'irréalité » qui poursuit les victimes. En étudiant la représentation que Guy-Régis Junior propose du tremblement de terre haïtien de 2010, **Stéphanie Bérard** montre que la déconstruction du langage verbal et scénique sert une représentation invitant à la révolte, loin des discours misérabilistes relayés par les médias. La focalisation fictionnalisée sur les sans-voix de la société fait émerger un regard alternatif sur le désastre. Enfin, l'article d'**Ulysse Caillon** sur le théâtre de Pippo Delbono attire notre attention sur le partage des souffrances qui repose sur une évocation poussée, voire impudique, de l'intime et l'évocation de catastrophes collectives. Chez Delbono, la perspective pseudo-documentaire est intégrée à l'histoire personnelle de l'artiste et les spectacles jouent en permanence sur un double niveau de construction : dans le processus de création, l'histoire collective et les détails nettement autobiographiques finissent par être suffisamment intriqués pour qu'ils soient indiscernables et qu'ils suscitent une réflexion sur la résonance des mémoires et la nécessité de dépasser la singularité du document.

La partie suivante, « Détours de la représentation. Éloignement, oubli, hantise », aborde des œuvres émises dans des contextes idéologiques défavorables à l'expression du traumatisme, en l'occurrence après l'injonction à oublier proféré par l'édit de Nantes (1598) en France et dans la Russie totalitaire du xx<sup>e</sup> siècle. L'article de **Tiphaine Karsenti** montre comment l'image de la guerre de Troie constitue, dans la France de la fin du xvii<sup>e</sup> et du xviii<sup>e</sup> siècle, un détour pour évoquer l'inexprimable

des guerres civiles et réaliser un deuil impossible. **Tiphaine Poquet** examine deux pièces mettant en scène deux rois oubliés, dans le contexte fictionnel de la *Bague de l'oubli* de Rotrou et dans *La Rochelaise* (pièce anonyme) consacrée au pardon de Louis XIII à l'égard des révoltés protestants de La Rochelle : elle dégage les ambivalences de l'oubli, source de paix et dépassement de la tyrannie, mais également processus niant la souffrance des victimes (dans *La Rochelaise*) et désacralisation comique du pouvoir (chez Rotrou). **Thibaut Julian** témoigne de deux options opposées, adoptées par les dramaturges français de l'époque révolutionnaire, mettant en évidence que si certains voilent la violence, d'autres s'attachent au contraire à l'exposer. **Stéphane Poliakov**, quant à lui, parcourt le théâtre russe pour montrer que la négation de la représentation directe de la souffrance n'a pas empêché la figuration, fût-elle défigurée ou grotesque, des blessures de l'histoire. Dans ce corpus, les œuvres de Boulgakov recourent à la métaphore de la blessure physique. Or la répercussion des traumatismes dans les corps s'avère être un mode essentiel de représentation scénique des violences.

Nous abordons dans la troisième partie de ce volume, « L'inscription des traumatismes dans les corps », ce déplacement du récit du traumatisme vers ses conséquences physiques. Dans son étude des pièces de Philippe Fauré-Frémiet, **Nathalie Coutelet** détaille comment le dramaturge, se focalisant sur les effets physiques de la catastrophe plutôt que sur son récit, participe d'une volonté de réinstaurer une forme d'humanisme, après les ravages de la Première guerre mondiale : l'évocation des corps révèle une perspective plus éthique qu'historique. **Zoé Schweitzer** étudie *Riding on a cloud* de Yasser et Rabih Mroué, œuvre autobiographique sur une blessure reçue pendant la guerre du Liban, où le corps à réparer figure une mémoire à reconstituer. Ce redoublement de la reconstruction, physique et mnémonique, permet une réflexion sur les modalités de représentation de la mémoire et sur la manière dont le théâtre articule l'expérience singulière à la communauté.

La quatrième partie, « Trouver la bonne distance, éloignement ou proximité », aborde plusieurs stratégies possibles de représentation, au plus près de l'événement, pour faire jaillir sa force émotionnelle ou susciter la réflexion et la critique. **Ouafael Mansouri** montre comment le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle s'empare de la Saint-Barthélémy pour aviver la puissance de ses effets, utilisant l'horreur pour susciter l'indignation vertueuse ou pour tirer des leçons du passé en faisant jaillir la brutale violence de l'histoire au cœur du drame bourgeois. Dans les deux cas, le choix d'une irruption non médiatisée du traumatisme est lié à une visée morale. **Hélène Beauchamp**, en s'attachant au théâtre de l'exil de Max Aub et Alberti, aborde à l'inverse des formes d'inspiration brechtienne, où la décomposition kaléidoscopique des points de vue et les échappées fictionnelles servent une représentation critique de la patrie. Enfin, l'article de **Marianne Noujaim** sur les pièces libanaises consacrées

au conflit des années 1980 met en regard deux types de dramaturgies cherchant à exhumer une mémoire refoulée par le régime. À travers l'étude de la perspective post-brechtienne de *Perform-autopsy* de la compagnie Zoukak et celle, pathétique et cathartique, d'*Incendies* de Wajdi Mouawad, elle confronte les deux formes d'efficacité théâtrales, dans le contexte précis d'une amnistie/amnésie collectives.

Enfin, la cinquième et dernière partie de l'ouvrage, « La thérapie par le théâtre? Du côté des victimes et des témoins » se concentre sur la représentation des victimes qui se dégage des œuvres. **Claire Lechevalier** examine comment les *Troyennes* d'Euripide est utilisée par la scène contemporaine pour réfléchir sur le statut des victimes dans les conflits actuels, entre anéantissement et tentative d'oraliser une trace face au risque de la disparition. L'article de **Nathalie Dusailant**, consacré aux viols de guerre, examine un dispositif ne jouant pas de l'analogie entre victimes passées et présentes, mais de l'identification totale entre la victime et l'acteur. Les femmes qui témoignent en scène dans des formes complexes hybridant réalité et fiction redeviennent, ce faisant, actrices de leur propre existence. Enfin, **Anne Teulade** montre comment Cervantès, dans ses deux pièces de captivité à forte teneur autobiographique, forge d'abord l'espoir, dans *La Vie à Alger*, d'une salvation des victimes par l'action collective, avant de montrer, dans *Les Bagnes d'Alger*, que la sortie de la situation traumatique procède d'une invention de leur propre vie par les victimes. Cette échappée s'élabore notamment par la création poétique et fictionnelle.

Enfin, nous avons confié la postface de l'ouvrage à **Christian Biet**, qui livre une vision surplombante et diachronique de la problématique engagée par notre volume. « Le théâtre, art de la blessure » examine les solutions esthétiques envisagées, selon les périodes, pour figurer l'horreur de la catastrophe. Il montre en particulier que le théâtre constitue, s'il ne cède pas à la tentation maniériste et à la séduction des images, un lieu pour tenter de penser le traumatisme de manière interactive – avec le public.

L'ensemble de ce volume, volontairement diachronique et qui fait surgir des problématiques communes à des pièces parfois très éloignées dans le temps, est issu d'un colloque qui s'est tenu à Nantes les 18 et 20 novembre 2015<sup>46</sup>, quelques jours seulement après les attentats du 13 novembre au Bataclan. Dans ce contexte,

\* 46 – Le colloque a été le fruit d'une collaboration entre l'université de Nantes et le TU-Nantes. Il a associé chercheurs et artistes et a été l'occasion de rencontres dialoguées avec Valentin Pasgrimaud de la compagnie *Les Maladroits* et Colyne Morange de *Stomach Company*. *Les Maladroits* ont joué la première partie de leur spectacle consacré à la reconstitution d'une mémoire familiale de la guerre civile espagnole, *Frères* (théâtre d'objet), et *Stomach Company* un extrait de *Des bords de rond-point*, réflexion dansée sur la constitution et le sens d'un mémorial consacré à un événement traumatique. Nous remercions ici Stéphanie Lepage, chargée des relations aux publics de l'enseignement supérieur du TU-Nantes, d'avoir permis ces échanges fructueux.

l'épreuve du réel a fait ressortir à quel point le théâtre constitue un observatoire privilégié des effets émotionnels et intellectuels engendrés par les catastrophes, au-delà des situations singulières et des époques.

## Bibliographie

- Critique*, 783-784, août-septembre 2012, « Penser la catastrophe ».
- ANGEL-PEREZ Élisabeth, *Voyage au bout du possible. Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Paris, Klincksieck, coll. « Angle ouvert », 2006.
- ANGEL-PEREZ Élisabeth (dir.), *Howard Barker et le théâtre de la catastrophe*, Montreuil, Éditions théâtrales, coll. « Sur le théâtre », 2006.
- BIET Christian (dir.), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2006.
- BIET Christian et MESNARD Philippe (dir.), *Témoigner entre histoire et mémoire/Testimony between History and Memory*, « Violences radicales en scène », 121, 2015/2, p. 46-107.
- BOUTEILLE-MEISTER Charlotte, *Représenter le présent : formes et fonctions de « l'actualité » dans le théâtre d'expression française à l'époque des conflits religieux (1554-1629)*, thèse de l'université Paris Ouest Nanterre, 2011, à paraître chez Classiques Garnier.
- CAMPOS Lucie, *Fictions de l'après : Coetzee, Kertész, Sebald*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Littérature, Histoire, Politique », 2012.
- COQUIO Catherine, « La catharsis sous condition », in Jean-Charles DARMON (dir.), *Littérature et thérapeutique des passions. La catharsis en question*, Hermann, 2011, p. 195-238.
- COQUIO Catherine, *Le Mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, Paris, Armand Colin, coll. « Le temps des idées », 2015.
- FERENCZI Sandor, *Le Traumatisme*, trad. par l'équipe de traduction du Coq Héron, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2006.
- IVERNEL Philippe, « D'une époque à l'autre, l'usage du document au théâtre. Quelques stations, quelques questions », *Études théâtrales*, 50, 2011, « Usages du document. Les écritures théâtrales entre réel et fiction », Jean-Marie PIEMME et Véronique LEMAIRE (dir.), p. 14-15.
- LAVOCAT Françoise, « Donner forme au chaos. Le théâtre de la peste de Benedetto Cinquanta (1632) », in Françoise LAVOCAT (dir.), *Pestes, incendies, naufrages. Écritures du désastre au dix-septième siècle*, Turnhout, Brepols, coll. « Les styles du savoir », 2011, p. 541-564.
- LECOMTE Frédérique (dir.), *Théâtre et réconciliation : méthode pour une pratique théâtrale dans les zones de conflit*, Bruxelles, La Lettre volée, 2016.
- MAIER-SCHAEFFER Francine, PAGE Christiane et VAISSIÉ Cécile (dir.), *La Révolution mise en scène*, Rennes, PUR, coll. « Le Spectaculaire », 2012.
- NAUGRETTE Catherine, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, Belval, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2004.

- NAUGRETTE Catherine, « Une nouvelle dimension cathartique », *Études théâtrales*, 51-52, 2011, « Le geste de témoigner », p. 172-179.
- NAUGRETTE Catherine, « Du cathartique dans le théâtre contemporain », in Jean-Charles DARMON (dir.), *Littérature et thérapeutique des passions. La catharsis en question*, Hermann, 2011, p. 167-180.
- NOIRIEL Gérard, *Histoire, théâtre, politique*, Marseille, Agone, coll. « Contre-feux », 2009.
- PAGE, Christiane (dir.), *Écritures théâtrales du traumatisme. Écritures de la résistance*, Rennes, PUR, coll. « Le Spectaculaire », 2012.
- PAGE Christiane (dir.), *Charlotte Delbo, œuvre et engagements*, Rennes, PUR, coll. « Le Spectaculaire », 2014.
- POIRSON Martial (dir.), *Études théâtrales*, 59, 2014, « La Terreur en scène ».
- REVAULT D'ALLONNES Myriam, *Fragile humanité*, Paris, Aubier, coll. « Alto », 2002.
- RICOEUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 2000.
- SARRAZAC Jean-Pierre, NAUGRETTE Catherine et BANU Georges (dir.), *Le Geste de témoigner. Un dispositif pour le théâtre*, *Études théâtrales*, 51-52, 2011.
- SARRAZAC Jean-Pierre, « Le Témoin et le Rhapsode ou le Retour du Conteur », *Études théâtrales*, 51-52, 2011, p. 13-25.
- SARRAZAC Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2012.
- SAUL Jack, *Collective trauma, collective healing: Promoting Community Resilience in the Aftermath of Disaster*, New York, Routledge, 2014.
- SIERZ Aleks, *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, Londres, Faber and Faber, 2001.