

La violence de la représentation

François LECERCLE
Université de Paris-Sorbonne (CRLC)

De l'Antiquité à nos jours, meurtres, mutilations et carnages ont constamment hanté les fictions du théâtre occidental. Mais ces violences n'ont pas seulement attiré les dramaturges, elles ont constamment posé question, en nourrissant toutes sortes de phantasmes et – ce qui est plus important encore – en suscitant les spéculations des théoriciens.

Fables, phantasmes et spéculations

La violence a tout d'abord donné lieu à une riche moisson de fables en tout genre, au premier rang desquelles il faut placer l'idée, récurrente au fil des siècles, que le théâtre est une activité mortelle pour ceux qui s'y adonnent, à commencer par les acteurs. Il arrive en effet qu'ils soient victimes des excès exigés par leur rôle : Monfleury meurt sur scène, en 1667, de la frénésie déployée dans la scène des « fureurs d'Oreste », à la fin d'*Andromaque*. Trente ans plus tôt, Mondory avait connu un sort à peine moins dramatique : il était resté paralysé à la suite d'une scène de fureur dans la *Marianne* de Tristan. Toutefois, les acteurs meurent moins de la virulence de leur jeu que de la capacité des fictions de théâtre à déborder dans le réel : à en croire certains témoins, les assassinats, sur scène, ont une étonnante propension à se transformer en meurtres véritables. Un théoricien anglais du début du XVIIIe s., Thomas Heywood, raconte dans son *Apology for actors* (1612) que César, qui était fou de théâtre, était parfois rendu véritablement fou par sa passion : en jouant l'*Hercule furieux* de Sénèque, il a été une fois emporté par la fureur d'Hercule au point de tuer vraiment l'acteur qui incarnait Lycus. Heywood ajoute que les empereurs romains faisaient monter sur scène des condamnés à mort pour que les tragédies puissent s'achever sur

de vrais carnages. On pourrait penser que nous avons, aujourd'hui, rompu avec ce pur phantasme, qui confond les gladiateurs du cirque et les acteurs de tragédie. Mais rien n'est moins sûr, car le monde contemporain a donné corps à des phantasmes équivalents, simplement ils se sont déplacés du théâtre au cinéma, avec les *snuff movies*, ces vidéos où des atrocités réelles seraient filmées pour des spectateurs prêts à payer au prix fort la gratification de leur voyeurisme sadique. Heureusement pour la santé mentale de nos contemporains, tous les journalistes qui ont enquêté sur ces prétendues affaires ont conclu à ce que les sociologues appellent des « légendes urbaines ».

Si ces phantasmes ont eu tellement de prise, c'est qu'ils ont été favorisés par la théorie théâtrale, qui a souvent associé la tragédie à la violence sanglante. Pour s'en convaincre, il suffit de considérer les définitions que l'on donne en France de la tragédie, puisque la tradition française est censée avoir une moindre propension à l'horreur que ses voisines, et en particulier les dramaturgies anglaise ou espagnole. Pourtant, il suffit d'ouvrir les traités publiés en France pour tomber sur un long cortège d'horreurs en tout genre. Dans sa *Poétique*, Jules-César Scaliger affirme que, dans la tragédie, « les débuts sont plus calmes, les fins horribles (*exitus horribiles*) » et que « tout respire les angoisses, la peur, les menaces, les exils, la mort (*tota facies, anxia, metus, minae, exilia, mortes*). »¹ et il précise plus loin que

les sujets tragiques sont élevés et cruels (*atroces*) : édits royaux (*jussa Regum*), carnages, actes de désespoir (*desperationes*), pendaisons, exils, pertes de parents proches (*orbitates*), parricides, incestes, incendies, batailles, aveuglements, larmes, gémissements, cris plaintifs (*conquestiones*), enterrements, éloges funèbres (*epitaphia*) et chants de deuil (*epicedia*). (III, 97, p. 144)

Le sujet est inépuisable et le théoricien s'en donne à cœur joie. Alors que les autres critères – qu'ils soient sociologique (rois et princes) ou stylistique (style élevé et grave, à l'opposée du discours ordinaire) – sont sobrement glosés, celui de la matière donne lieu à une liste indéfiniment allongeable d'horreurs.

Même insistance chez Jean de la Taille, qui affirme que le genre tragique ne traite que de « piteuses ruines des grands Seigneurs », des « inconstances de Fortune », de « bannissements, guerres, pestes, famines, captivités, exécrables cruautés des Tyrans : & bref, que larmes & misères extrêmes. »² Mais, cette fois, la définition de la tragédie par la violence s'assortit d'une

¹. *Poetices libri septem*, Lyon, A. Vincent, 1561, livre I, chap. 6, p. 11.

². *De l'art de la tragédie*, in *Saül le Furieux*, Paris, F. Morel, 1572, f. Aiiiv°.

mise en garde : la représentation tragique doit éviter de mettre sous les yeux des spectateurs la violence extrême :

Il faut [...] se garder [...] de n'y faire exécuter des meurtres, & autres morts, & non par feinte ou autrement, car chacun verra bien toujours que c'est, & que ce n'est toujours que feintise, ainsi que fit quelqu'un, qui avec trop peu de révérence, & non selon l'art, fit par feinte crucifier en plein théâtre ce grand Sauveur de nous tous. (f. Aiiiir^o-v^o)

Ce refus n'est pas lié à des motivations morales, mais à la méfiance envers la réalisation scénique, qui présente des risques de trahison et de dérapage. Cette crainte semble disparaître, quelques années plus tard, chez Laudun d'Aigaliers qui, dans son *Art Poétique Français* (1598), revendique que la tragédie réponde au goût d'un public qui aime les émotions violentes et l'horreur spectaculaire. Les actes de cruauté relèvent d'une définition de la *mimésis* tragique :

Les choses ou la matière de la tragédie sont les commandements des rois, les batailles, meurtres, viols de filles et de femmes, trahisons, exils, plaintes, pleurs, cris, faussetés, et autres matières semblables.³

Mais les actions violentes ne sont pas plutôt reconnues comme la matière par excellence de la tragédie que Laudun se réfère à *L'Art Poétique* d'Horace (v. 179-181) interdisant l'infanticide de Médée : « il ne faut pas toujours représenter les horreurs de la Tragédie devant le peuple » (*id.*, p. 285) et il prend l'exemple du démembrement, qui ne peut se réaliser sur scène : « on va le démembrer derrière, puis venir dire qu'il est démembré et en apporter la tête ou autre partie » et il conclut : « Je dirai en passant que la moitié de la Tragédie se joue derrière le Théâtre : car c'est où se font les exécutions qu'on propose faire sur le Théâtre. » (*ibid.*). D'où l'idée, qui traverse une bonne partie de la réflexion sur la tragédie, d'une violence nécessaire et pourtant problématique.

La violence scénique n'a pas seulement préoccupé la théorie du théâtre, elle a nourri un questionnement esthétique récurrent. L'abbé Dubos, qui ouvre son grand traité poético-pictural, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719) sur la différence entre l'impression produite par l'objet réel et celle produite par l'imitation, prend pour point de départ les spectacles de violence réelle, comme ceux des gladiateurs⁴. Le grand théoricien du sublime, Edmund Burke, dans sa *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (Londres, R. & J. Dodsley, 1757), propose l'exécution publique comme modèle du plaisir tragique : devant la

³. *Art Poétique Français*, Paris, A. du Breuil, 1598, livre V, chap. 4, p. 282.

⁴. Abbé Dubos, *op. cit.*, Paris, P. J. Mariette, 1733, partie 1, section 2, vol. 1, p. 12 sq.

tragédie la plus sublime et la plus émouvante, jouée par les acteurs les plus adules, avec les meilleurs décorateurs et musiciens, si l'on annonce qu'une exécution publique aura lieu sur la place voisine, la salle se videra. Burke polémique implicitement avec l'Abbé Dubos⁵, mais surtout il reprend, pour le dépasser et le déplacer, le célèbre paradoxe de la *mimesis* aristotélicienne qui veut que l'on prenne plaisir à la représentation de choses qui, dans la réalité, inspireraient le dégoût. Un paradoxe que les exégètes illustrent généralement par des exemples sanglants, comme les cadavres du champ de bataille, tout en l'infléchissant vers une conception « mithridatisante » de la *mimésis* : la représentation nous endurecit comme l'accoutumance au sang endurecit les soldats⁶. Aristote postule que la *mimésis* convertit un objet désagréable en source d'euphorie. Burke affirme que c'est l'horreur réelle qui est recherchée parce qu'elle est irremplaçable comme source de sensations fortes. Le plaisir qui naît de la médiation mimétique n'est rien à côté du saisissement que provoque l'horreur dans sa vérité la plus immédiate.

Le paradoxe de Phrynichos : sujet impossible et matière idéale

Pourquoi ce succès de la violence ? Essentiellement parce que, vraie ou feinte, elle est susceptible de provoquer les réactions les plus fortes, si fortes même qu'elles en deviennent ambivalentes, susceptibles de se renverser en leur contraire, ce qui les rend d'autant plus intéressantes. Pour ce qui est de son utilisation théâtrale, la violence a deux particularités qui la rendent intéressante. La première est qu'elle pose des problèmes de réalisation : elle lance un défi à la fois au dramaturge et aux praticiens, en les forçant à explorer les limites de ce qu'ils peuvent montrer – au double sens de ce qui est tolérable par le public et de ce qui est faisable par les acteurs et les techniciens. La deuxième est qu'elle pose de manière aiguë la question de l'effet sur le spectateur : en poussant à expérimenter diverses façons de faire réagir le spectateur et de le manipuler, elle apparaît comme un véritable laboratoire cathartique. Bref, en ouvrant des questions qui sont à la fois théoriques et pratiques, la violence parle à tout le monde : dramaturges, théoriciens ou artisans du spectacle.

⁵. Burke, *op. cit.*, 1e partie, sect. 15, « Of the effects of Tragedy », p. 26.

⁶. Les commentateurs italiens de la *Poétique* relèvent le paradoxe, mais c'est Heinsius qui formule l'interprétation mithridatisante, au chap. 2 du *De constitutione tragoediae* [1611], éd. A. Duprat, Genève, Droz, 2001, p. 127.

La pièce la plus ancienne dont on ait conservé un souvenir un peu substantiel, au-delà de son titre, est la *Prise de Milet* d'un dramaturge un peu plus vieux qu'Eschyle, Phrynichos. La pièce est restée dans les annales, non par son texte, qui est perdu, mais par le scandale qu'elle a provoqué, vers 492-490, en racontant le martyre de la ville de Milet, prise et saccagée par les Perses en 493. La représentation plongea le public athénien dans des larmes telles que le dramaturge fut frappé d'une énorme amende (mille drachmes) et la pièce interdite, non de représentation – car on ne rejouait pas les pièces – mais de diffusion puisque, pour les pièces les plus appréciées, des copies circulaient après la représentation.

On connaît l'histoire surtout par quelques lignes d'Hérodote (*Histoires*, VI, 21) qui permettent de spéculer sur la faute commise par Phrynichos. Celle-ci, à l'évidence, est d'avoir infligé au public athénien une douleur insupportable, qui est liée à un faisceau de causes entremêlées : le martyre d'une ville alliée (ce qui éveillait sans doute la culpabilité de n'être pas intervenu) et les craintes que les Athéniens peuvent éprouver pour leur propre avenir : les Perses ayant maté la révolte des cités grecques d'Asie Mineure, rien ne les arrêtera désormais – et, de fait, l'heure est proche où les Athéniens devront fuir Athènes, prise quelques années plus tard (480) par les troupes perses, qui font sauter le Parthénon – mais, plus heureux que les Milésiens, les Athéniens ont pu se mettre à l'abri.

Ce scandale est le premier d'une longue série. L'histoire du théâtre, en Occident, est en effet souvent l'histoire des scandales qu'il a provoqués, car on n'a pas attendu Artaud pour le considérer comme une peste. Mais ce premier scandale met en évidence le paradoxe de la violence scénique, qui est de constituer à la fois un sujet désirable et hautement problématique. Elle est désirable parce qu'elle possède une efficacité extrême : montrer la violence – ou, à défaut, les réactions qu'elle suscite – est le meilleur moyen de provoquer un effet maximal sur le public. Elle est à éviter parce qu'elle présente toutes sortes de dangers. L'une des illustrations de ce paradoxe est Médée, qui suscite chez Horace la condamnation que l'on sait – mais cela n'empêche pas Médée d'être l'un des sujets antiques le plus souvent repris, de l'Antiquité (par Euripide, Sénèque et d'autres, comme Ovide, dont les œuvres sont perdues) à nos jours (Max Rouquette, Dea Loher, Laurent Gaudé, etc.), comme si les sujets les plus tentants étaient ceux qui présentent le plus de dangers. La fortune de la violence repose précisément sur l'attrait du risque : les dramaturges cherchent à savoir jusqu'où aller trop loin. Ils ont souvent déployé une inventivité extrême pour jouer avec les contraintes :

contourner les interdits idéologiques, résoudre les difficultés techniques (repousser les frontières du faisable), ruser avec les normes mimétiques – par exemple en s’arrangeant pour rendre acceptable ce qui *a priori* n’est pas vraisemblable), etc.

Si la violence est une matière dangereuse, c’est pour au moins six raisons. Le premier danger est d’excès : une trop grande efficacité ruine le spectacle en le faisant dérapier. En Grèce, la tragédie est proche des manifestations du deuil rituel et du lyrisme mortuaire (à preuve les chants de déploration des chœurs, comme dans *Les Perses*). Mais si la tragédie suscite un deuil intense vécu intimement par le public, elle devient insupportable. C’est sans doute ce qui s’est passé avec Phrynichos : un public qui fond en larmes ne peut plus voir, un public qui sanglote n’entend plus. On peut donc supposer que, avant d’être interdite par les autorités, la pièce de Phrynichos a été « empêchée », c’est-à-dire que sa construction pathétique même condamnait la représentation à avorter.

Le second danger est d’inaptitude. La violence suppose la feinte et le trucage : on ne peut pas tuer, torturer ou violer sur scène ; on est obligé ou bien de reléguer l’action en coulisse, comme le dit Laudun d’Aigaliers, ou bien de faire semblant. Mais le trucage peut, s’il rate, provoquer un dérapage catastrophique : au lieu d’effroi ou de compassion, le spectacle suscite le rire. C’est la hantise de certains dramaturges, qui évitent de montrer sur scène ce qui pourrait, par une réalisation inadéquate, compromettre la tragédie : dans la préface de son *Saül* (1705), l’abbé Nadal explique qu’il a renoncé à une scène à effet (l’évocation d’un mort) de peur que, raté, l’effet ne fasse sombrer sa tragédie dans la farce.

Le troisième danger est de dédoublement : même si le trucage réussit parfaitement au point que la violence feinte provoque le même choc qu’une violence vraie, la représentation est encore perturbée puisque, au lieu de s’abandonner à l’illusion, le spectateur risque de s’interroger sur les moyens employés. Conscient du trucage, il essaye d’en comprendre le mécanisme. Il est bien frappé par l’effet mais, au lieu d’adhérer à la fiction, il cherche à en pénétrer les secrets. Certains trucages ingénieux sont restés célèbres, comme la façon de donner l’impression qu’une flèche perce le cou d’un acteur : le cou est pris dans un demi-cercle de métal auquel sont attachées deux moitiés de flèche, maintenues en arrière, invisibles du public quand l’acteur se tient face à lui. Un mécanisme, dissimulé dans son vêtement, lui permet de libérer les ressorts qui retiennent les morceaux de flèches ; ceux-ci pivotent de

90 degrés, donnant à voir au public une flèche qui traverse le cou, dont les deux bouts vibrent encore, comme si la flèche venait d'être tirée. Si le spectateur ne connaît pas le procédé, il s'efforcera de deviner ; s'il le connaît, il admirera l'exécution. Dans les deux cas, l'effet sera identique : une partie du public détournera son attention de la fiction et la progression de la fable sera parasitée par l'appréciation toute technique d'un effet spécial.

Le quatrième danger est de déception : même si l'effet est réussi, il y a toujours le risque que l'événement ne soit pas à la hauteur des attentes : « ce n'est que ça », risque de se dire un spectateur vite blasé. On fait attendre une violence radicale, mais elle peut se réduire à peu de choses : on entrevoit la lame d'un poignard avant qu'un corps ne tombe. D'où la stratégie du contrepied employée par des dramaturges qui trouvent dans l'absence d'effet un effet plus puissant car inattendu – c'était déjà l'argument du père Nadal qui attribuait le succès de sa tragédie à son choix de se démarquer de ses prédécesseurs en ne montrant pas l'évocation du mort. Mais le meilleur exemple est sans doute celui de *Lorenzaccio*, où la scène du meurtre (IV, 11) aboutit à un moment de lyrisme étale, totalement incongru dans ce contexte : Lorenzo est à la fenêtre, en train de humer l'air de la liberté, tandis que Scoroncolo, de façon terre-à-terre et comique, essaie en vain de le rappeler à l'urgence du moment. Ce parti pris, très efficace en scène – alors même que la pièce n'a pas été écrite pour être jouée – est une façon d'exploiter le caractère finalement dérisoire d'un crime qu'on imaginait effroyable. L'acte se réduit en effet à presque rien. Musset le fait attendre pendant quatre actes, il l'annonce par des allusions obscures puis transparentes, il montre une répétition, le meurtrier se livre à une anticipation fantasmagorique, en décrivant des fragments dans un demi-délire fébrile, et à quoi assiste-t-on, pour finir ? Une tête qui disparaît sous un oreiller et un doigt mordu. Musset joue explicitement avec la déception en rajoutant dans le terre-à-terre (« il m'a mordu au doigt », note Lorenzo) mais il la contrebalance en déplaçant totalement les attentes et en donnant au public le contraire de ce qu'il imaginait. La répétition (III, 1) laissait présager une fureur sanglante, la réalisation fait exactement le contraire. Le meilleur moyen de contrer la déception inhérente à un événement qui suscitait trop d'attentes est de prendre radicalement le contrepied de ce qu'on avait laissé espérer, de façon que la surprise éclipse toute déconvenue.

Le cinquième danger est de surenchère : la violence appelle la violence, dans une inflation sans fin car le public en redemande. La tragédie risque donc de céder à une surenchère de spectacles toujours plus frappants. A partir

du moment où l'on met en scène une action spectaculaire forte, on se condamne à aller toujours plus loin, à progresser en intensité et en qualité – ajouter tous les piments pervers qu'on peut imaginer – sous peine de décevoir le public. Cette surenchère finit évidemment par nuire au développement de l'histoire. Ce danger, de nos jours, est surtout sensible au cinéma – les émules de Tarantino y sont particulièrement exposés – et il s'expose aux réactions de rejet d'un public qui finit par se blinder et se blaser.

Le dernier danger est de dévoiement. La violence est susceptible de provoquer des réactions qui dénaturent l'effet visé par la tragédie. C'est pourquoi La Mesnardière récuse les « spectacles horribles » qui « ne pouvant fournir que des exemples détestables de parricides et de meurtres accompagnés de cruauté, (...) n'excite(nt) dans les esprits qu'un transissement odieux et une horreur désagréable, qui surmontent infiniment la Terreur et la Pitié qui doivent régner l'une ou l'autre, et toutes deux si possible, dans la parfaite Tragédie »⁷. En outre, le danger n'est pas seulement d'altérer l'action sur les affects, mais de nuire à l'ambition de la tragédie, qui est aussi d'édifier, en livrant des leçons implicites ou explicites, qui peuvent être aussi bien philosophiques ou religieuses que politiques ou éthiques. La violence physique fait mauvais ménage avec ces sentences que la dramaturgie humaniste signale volontiers dans les marges par un guillemet unique à côté de certains vers particulièrement bien frappés.

Ce sujet impossible est aussi une matière idéale. Des anecdotes le confirment, qui donnent l'effet paroxystique d'un spectacle tragique comme la preuve de la force incomparable du dramaturge. Le meilleur exemple est une anecdote empruntée à une *Vie d'Eschyle* ancienne, qui a été constamment reprise par les théoriciens du théâtre, à travers les siècles. Pendant la représentation des *Euménides*, des femmes enceintes accouchent et des enfants meurent de peur⁸. L'anecdote est assurément fictive car, dans l'Athènes ancienne, les femmes n'étaient probablement pas admises au théâtre mais, à supposer que les femmes aient été admises, la chose aurait été de toute façon impossible, car le spectacle aurait été brutalement interrompu. La représentation aurait donc tourné au désastre plutôt qu'à l'exploit ; pourtant l'anecdote n'en tire aucune condamnation d'Eschyle : bien au

⁷. H. J. de La Mesnardière, *La Poétique*, Paris, A. de Sommerville, 1640, chap. 8, 6e question (i.e. les meurtres de théâtre), p. 204. Une page plus loin, La Mesnardière dénonce un autre effet néfaste : le ridicule.

⁸. Voir Eschyle, *Théâtre*, éd. P. Mazon, Paris, Belles Lettres, 1984 [1921], t. 1, p. xxxiv.

contraire, elle est manifestement destinée à le porter aux nues, comme si porter l'effroi à son comble était ce qui avait valu à Eschyle d'emporter le prix pour *L'Orestie*.

Pris entre la nécessité de frapper le plus fort possible et le risque de transformer l'exploit en déroute, les dramaturges ont une issue, qui est de trouver la bonne mesure, c'est-à-dire d'adopter une stratégie contradictoire qui parvienne à mêler habilement les contraires. D'où la question essentielle : celle des rapports de la violence et du spectacle. Mais avant de l'aborder, il est bon de revenir sur la perception de la violence et son évolution à travers les siècles.

Violence ancienne, violence contemporaine

Il est difficile de définir la violence dans l'absolu : les mêmes actes sont appréciés diversement selon les cultures et les époques. On en a un exemple proche avec la façon dont la violence sexuelle est perçue dans les sociétés occidentales d'aujourd'hui. Les attitudes face au viol, et jusqu'à sa définition, ont évolué fortement en quelques années : on est passé d'une quasi-impunité à une dénonciation et une sanction juridique et sociale beaucoup plus fortes, avec un changement de qualification des actes, comme par exemple la reconnaissance récente (1990) du viol conjugal.

La violence suppose l'exercice excessif ou illégitime de la force : un accident n'est pas une violence. Mais la notion est éminemment variable, elle est liée au contexte historique (les formes de violence ne sont pas les mêmes d'une culture à l'autre), au contexte idéologique (le seuil de tolérance varie) et au contexte juridique (quelle pénalisation pour quel type de fait ?). Les historiens ont souligné, en Occident, un très fort déclin au fil des âges, les actes se faisant moins nombreux, les seuils de tolérance baissant fortement, avec un changement dans la nature même des faits considérés. La violence sexuelle fournit un exemple éclatant de ces changements : considérée autrefois comme une expression légitime de la virilité, elle est devenue aujourd'hui une atteinte à la personne. L'un des principaux changements est d'ordre légal et pénal : l'Occident est passé d'un système de représailles individuelles à la médiation d'un pouvoir d'Etat, le tournant s'opérant aux XVIe et XVIIe siècles, quand l'Etat a revendiqué l'apanage de violence, un bon exemple étant, en France, l'interdiction du duel.

On peut définir la violence de la Renaissance et de l'âge classique par trois traits essentiels. Le premier est l'accoutumance à une brutalité dont

l'existence quotidienne est saturée. Elle est acceptée – surtout de la part des jeunes mâles, dont elle est l'expression normale – et elle est partout : rurale aussi bien qu'urbaine, mais avec certains lieux de prédilection, comme la taverne. Il n'y a donc pas de politisation de la violence : elle n'est pas un scandale ; comme les accidents et les maladies, elle participe de l'ordre du monde. On éprouve fatalisme et résignation devant quelque chose qui est étroitement noué au tissu de la vie quotidienne. Il n'y a pas de tabou du sang, car le rapport est différent au corps malade et à la mort : on est loin de l'aseptisation de la vie civile contemporaine.

Le deuxième trait est le caractère spectaculaire de la violence : le voyeurisme est légitime (il n'est donc pas reçu comme tel), aussi bien pour les spectacles cruels, comme les combats d'ours et de chien (*bear baiting*) qui font courir les foules londoniennes de la fin du XVI^e siècle, que pour les parades judiciaires. Les exécutions publiques ne déploient pas seulement une férocité inouïe – voir l'analyse de celle de Damien que M. Foucault fait dans *Surveiller et punir* (Paris, Gallimard, 1975) – elles suscitent une ferveur collective qui prend les formes les plus diverses, du rituel maîtrisé d'une liturgie supplicielle aux manifestations carnavalesques où des foules avides et houleuses festoient à la vue du sang. Cette violence judiciaire est souvent assez proche du théâtre et les contemporains spéculent volontiers sur le recours au même mot (« échafaud » en français, « *scaffold* » en anglais) pour désigner le lieu du supplice et celui du théâtre.

La troisième caractéristique est un système pénal qui apprécie la gravité des faits selon des critères très différents des nôtres. Certains délits, véniels à nos yeux, sont sévèrement punis, car c'est moins le crime qui compte que la relation entre le criminel et sa victime : ainsi, de la part d'un domestique, le plus petit vol est passible de mort. Inversement, les violences sexuelles sont beaucoup moins réprimées, et surtout les victimes sont considérées tout autrement : violée, une femme est souillée et par conséquent responsable de la tache infligée à l'honneur familial.

A l'époque contemporaine, le paysage change radicalement. La tolérance sociale est beaucoup plus faible. Il y a un tabou de violence et du sang et la violence est réprimée parfois dès le plus petit acte : une bataille dans une cour de récréation a récemment défrayé la chronique en France, en menant de jeunes enfants au poste de police pour une véritable garde à vue. Du même coup, la définition est bien plus étendue : la violence domestique est entrée dans les statistiques officielles – et elle est à l'origine d'une bonne part des homicides. Alors même que les faits sont moins nombreux, l'idée s'est

imposée d'une violence latente de la vie moderne, explorée dès les années 50 par les pièces de télévision de Pinter et confirmée par des affaires récentes de suicides en série sur les lieux de travail. Du coup, la violence devient une question politique, exploitée en tant que telle par les politiciens et déclinée en différents thèmes médiatiques (insécurité, violence des banlieues, terrorisme, etc.). Si la violence quotidienne a fortement décliné à l'époque contemporaine, la violence guerrière a beaucoup évolué, avec les développements technologiques et l'évolution constante des formes de la guerre : infiltration quotidienne par le terrorisme, technologisation (la guerre se fait en partie à distance, elle continue à tuer, mais sans passer nécessairement par des combats au corps à corps ou même à vue). Le XXe siècle a donné le sentiment d'une progression dans l'horreur : il n'a pas inventé le génocide mais les guerres mondiales et l'horreur à l'échelle industrielle. Au moment où les témoins de la Shoah commençaient à disparaître et où la chape de silence se levait, la conviction de l'après-guerre d'un « plus jamais ça » est brutalement démentie par de nouvelles horreurs (la guerre des Balkans, celle du Rwanda). On a parfois lié la violence du théâtre contemporain à la Shoah mais il est peut-être encore davantage lié au deuil de l'espoir que la Shoah ait guéri l'humanité des massacres de masse.

La caractéristique essentielle de la violence contemporaine est sans doute la modification du rapport que les sociétés « avancées » d'aujourd'hui entretiennent avec elle : un rapport essentiellement médiatisé. Nous n'avons plus de contact avec le corps souffrant et saignant, mais un rapport qui passe avant tout par l'image. Ce qui suppose un impact ambigu : une horreur mêlée de jouissance voyeuriste, ainsi qu'une esthétisation de la souffrance – à preuve le succès de certaines images « emblématiques », comme la célèbre « piété de Benthala », la photographie prise en 1997 par le photographe Hocine Zaourar d'une femme accablée de douleur, pendant les massacres en Algérie⁹. L'effet de cette esthétisation est un dédouanement de la sensibilité : la violence devient affaire de réaction affective, l'événement est réduit à une image pathétique, les media rivalisant dans la course au « sujet » porteur et à l'image efficace, pour la plus grande gloire de l'audimat et de la société marchande.

Les dramaturges ne sont pas insensibles à la perception qu'ont, de la violence, les sociétés où ils vivent : leurs œuvres en portent la trace. Mais il

⁹. Voir à ce propos P.-A. Delannoy, *La Piété de Benthala. Etude du processus interprétatif d'une photo de presse*, Paris, L'Harmattan, 2005.

est difficile de les réduire au statut de témoins car ils mènent une réflexion sur la violence qui passe d'abord par le choix qu'ils font entre les différentes options spectaculaires qui s'offrent à eux.

Les options spectaculaires : montrer ou cacher

On pourrait être tenté de penser que le meilleur moyen d'avoir l'impact le plus fort sur les affects des spectateurs est de montrer. C'est du reste le principe antique que ce qu'on voit émeut davantage que ce qu'on entend (« magis movent visa quam audita »), repris par Horace dans son *Art Poétique* : « l'esprit est moins frappé par ce qui lui parvient par l'oreille que par ce qui est mis sous les yeux, organes fiables (« Segnius irritant animos demissa per aures quam quae sunt oculis subiecta fidelibus », v. 180-181). C'est aussi un principe rhétorique : Quintilien, dans son *Institutio Oratoria*, préconise diverses techniques pour gagner les juges : des manipulations verbales pour les persuader en emportant une conviction rationnelle (c'est le propre de l'art oratoire), d'autres techniques plus propres à agir sur les affects, comme de produire, par le verbe, l'illusion d'une présence, pour donner réalité aux faits et faire naître des images dans l'imagination (VI, 2), et enfin des techniques auxiliaires, extérieures à l'art oratoire mais efficaces, comme de recourir à des traces concrètes de l'acte – par exemple brandir un linge taché du sang de la victime (V, 9) – ou comme de montrer un tableau représentant le crime – ce qui revient à un aveu de faiblesse de l'orateur, incapable de produire une image vive du crime par la seule force de la parole.

Pour un dramaturge, montrer l'action violente présente des avantages. Cela permet de répondre à une demande ou une attente du public et de satisfaire un besoin que d'autres « spectacles » entretiennent, comme les exécutions publiques ou les combats d'animaux. Cela produit en outre une empreinte mémorable : l'action se grave dans la mémoire du public. Cela présente enfin l'intérêt de forcer l'attention de spectateurs qui, dans l'Europe moderne, sont souvent indociles, et de la retenir pour susciter les affects – de terreur et de pitié ou d'horreur et de fureur – sans lesquels il n'est pas de tragédie digne de ce nom.

Ces avantages se doublent d'inconvénients : les dangers que j'évoquais plus haut. Mais ce qui retient les dramaturges de montrer crûment est la conscience qu'il n'est pas si simple de montrer ou plutôt que l'exhibition pure et simple risque de tomber à plat car, pour être vraiment efficace, un effet doit être construit. Les cinéastes l'ont compris fort bien et certains sont

passés maîtres en cet art : Hitchcock construit l'une des scènes de meurtre les plus célèbres du cinéma – l'assassinat dans la douche de *Psycho* (1960) – par un savant montage où l'on voit une succession d'images partielles : la vision floue de l'assassin, à travers le rideau de la douche, des morceaux du corps de la victime, le jet qui sort du pommeau, le tournoiement de l'eau qui se colore dans le bac avant d'être évacuée. Dans cette mosaïque, presque rien qui décrive le geste meurtrier : quelques photogrammes montrent une main qui s'abat, crispée sur le manche d'un couteau. Le secret, pour être efficace, n'est pas de planter une caméra face à l'action, c'est de suggérer, par des aperçus bien choisis, ce que le spectateur est obligé de reconstruire dans sa tête.

Les dramaturges n'ont pas la possibilité de recourir à un montage habile, ils n'ont à choisir qu'entre deux options : montrer ou ne pas montrer. Du moins en apparence.

Ne pas montrer est le parti qui stimule le plus l'ingéniosité des dramaturges, car il les oblige à trouver des solutions de rechange, c'est-à-dire de s'arranger pour que le spectateur comprenne ce qui se passe sans suivre directement le déroulement des opérations. La première est d'éluder, c'est-à-dire d'escamoter le moment fatidique. C'est le précepte de la dramaturgie classique française de ne pas ensanglanter la scène. A ceci près que cet interdit n'a jamais été vraiment formulé comme tel, qu'il est une sorte de loi implicite, c'est-à-dire de convention efficace¹⁰. Il est d'ailleurs loin d'être absolu : il s'agit surtout d'empêcher la représentation complète et explicite d'un acte sanglant. Chez Corneille, à la fin de *Rodogune* (V, 4), Cléopâtre avale le poison sur scène et sort en s'appuyant sur sa suivante, pour tomber dès qu'elle aura franchi le seuil de la coulisse. Chez Racine, dans *Bajazet*, le meurtre essentiel se fait en coulisse : Roxane peut se contenter de lancer à Bajazet un simple « sortez » (V, 4), car le spectateur sait que les muets du sérail attendent celui-ci derrière la porte, pour l'étrangler. Mais il n'y en a pas moins une mort en scène, à la fin (V, 12) : la pièce s'achève sur Atalide qui se poignarde et sur sa suivante qui conclut, en deux vers, qu'elle meurt. Un ordre mortel est plus spectaculaire qu'un coup discret, à cause de la distance même entre une injonction banale et la signification qu'elle prend dans ces conditions particulières.

¹⁰. Voir E. Hénin, « Faut-il ensanglanter la scène ? Les enjeux d'une controverse classique », *Réécritures du crime : l'acte sanglant sur la scène (XVIIe-XVIIIe siècle)*, *Littératures Classiques*, n° 67, 2009, p. 13-32.

On s'est souvent trompé sur les raisons qui ont imposé ce refus du sang. C'est d'abord le primat du verbe sur l'action : la tragédie est un univers hiératique de déploration et de passions nobles. C'est ensuite un souci de vraisemblance bien plus que de morale : il s'agit d'éviter tout ce qui pourrait briser l'illusion ou, pire encore, faire sombrer dans le ridicule. Ce souci se double d'un autre, d'ordre « social » : la violence est trop physique pour la tragédie, qui tient le corps à distance et restreint les codes gestuels (les mains ne doivent pas dépasser une zone qui va de la taille aux yeux), et elle est indigne : les manifestations corporelles, même quand elles ne sont pas sanglantes, sont bonnes pour le peuple et pour la comédie.

Il y a des bénéfices à cette restriction. Elle ne permet pas seulement d'éviter les risques mais aussi de contraindre les dramaturges à l'ingéniosité : les façons indirectes de montrer sont une prime à l'intelligence et elles incitent à recourir à l'imagination. Les dramaturges ont souvent cru aux vertus de l'ellipse, et les cinéastes plus encore : il est beaucoup plus terrifiant de faire saisir des signes indirects. Dans *M... le Maudit*, Fritz Lang rend le meurtre de la petite fille par l'ombre du criminel qui vient recouvrir une affiche et par un ballon qui roule. Dans *Cat People*, de Jacques Tourneur, où l'héroïne lycanthrope se transforme en guépard et pourchasse une victime, toute la peur et l'horreur sont suscitées par des jeux de lumière, sur l'eau d'une piscine et l'ombre démesurée d'un félin, sur les murs.

La façon la plus simple d'éluder l'acte sanglant est de le cantonner en coulisse. Celle-ci se prête à deux utilisations. Elle peut fonctionner comme censure : tout se passe à l'insu des spectateurs, pendant l'intervalle entre deux actes – comme l'assassinat de Pyrrhus, dans *Andromaque* – voire entre deux scènes, comme le suicide d'Hermione, un peu plus tard. Elle peut également fonctionner comme écran : tout se passe hors des yeux du spectateur mais pas à son insu : il peut suivre en direct une action qu'il ne voit pas mais qu'il entend – comme l'infanticide, à la fin de la *Médée* d'Euripide – ou dont il perçoit des échos, comme pour le meurtre de Duncan, dans *Macbeth* (II, 2) : une cloche, le cri d'une chouette, l'angoisse de Lady Macbeth – tout dit le meurtre sans qu'on ne le voie ni ne l'entende.

Rejeter l'acte sanglant en coulisse ne sert pas seulement à éviter toute déception et à stimuler l'imagination ; en recourant à la suggestion, il s'agit aussi de faire sentir l'interdit et d'accroître ainsi l'horreur. Mais la *Médée* d'Euripide va plus loin encore, en valorisant l'ouïe à l'extrême, puisque les échos qu'on entend sont exceptionnels. On entend des voix d'enfant, ce qui est pratiquement un *hapax* sur la scène grecque, et ces paroles sont inouïes :

les fils de Médée disent leur mort, de la façon la plus pathétique, en essayant d'arrêter le bras de leur mère. Dans ce cas, supprimer la vue, c'est rendre l'écoute encore plus intense : il ne s'agit donc pas simplement d'une facilité de dramaturge cherchant à minimiser les risques, la scène a un tout autre intérêt et elle s'avère particulièrement inventive, puisqu'elle manipule les données sensorielles en jouant l'ouïe contre la vue et en élaborant, du même coup, ce qu'on pourrait appeler une « représentation voilée ». C'est une façon de gérer le paradoxe du sujet désirable et impossible, en recherchant le pathétique le plus intense possible, mais sans aller trop loin puisque la représentation est estompée.

Avatars du récit

Le recours à la coulisse s'assortit souvent d'une autre technique : à l'action invisible, on substitue un récit. La question se pose déjà dans l'antiquité : Aristote en porte la trace avec ses réflexions sur le primat de l'action (*Poétique*, 1450a15 sq.). Dès le XVI^e siècle, les théoriciens italiens la reprennent en proposant de substituer un récit à l'action violente : Lodovico Castelvetro, dans sa *Poetica d'Aristotele volgarizzata e sposta* [1570], valorise le récit pour tout ce qui risque de compromettre la dignité de la représentation, comme le meurtre¹¹. En France, le débat surgit dans les années 1630 : quelques dramaturges attaquent le récit, comme Maréchal dans sa préface à *La Généreuse Allemande* (1631), et des théoriciens le défendent – notamment Chapelain (*Lettre sur les vingt-quatre heures*) et d'Aubignac (*La Pratique du théâtre*, IV, 3) – tout en prenant soin de mettre en garde contre les excès d'éloquence. La Mesnardière, pour sa part, suit Castelvetro dans sa valorisation du récit¹² mais il admet sur scène les meurtres simples, exécutés sous l'empire de la colère ou de la jalousie (*ibid.*, p. 230). Quelques années plus tard, quand l'idéal du poème éloquent commence à donner des signes de faiblesse, le paradigme franco-anglais s'impose, que Saint-Evremond développe dans « Sur les tragédies », où il critique la cruauté et la confusion des spectacles anglais, leur prédilection pour le meurtre et le sang, tout en déplorant le peu de profondeur des passions françaises¹³. Au début du siècle suivant, le paradigme s'inverse : le public français se lassant des

¹¹. *Op. cit.*, éd. W. Romani, Bari, Laterza, 1978, I, 8, p. 79.

¹². La Mesnardière, *La Poétique*, Paris, A. de Sommeville, 1640, chap. 8, p. 200.

¹³. *Op. cit.*, in *Œuvres en prose*, éd. R. Ternois, Paris, STFM, 1966, tome 3, p. 24-31. Ce texte date de 1668-1669.

beautés du récit, la dramaturgie active des Anglais devient un modèle. L'abbé Dubos aspire à un théâtre moins éloquent et plus actif¹⁴ et, dans son *Second discours à l'occasion de la tragédie de Romulus* (1730), Houdar de la Motte préconise une imitation tempérée des Anglais qui substituerait l'action au récit et exploiterait le spectaculaire, comme l'une des « beautés essentielles » du théâtre¹⁵.

Au récit, on reproche sa froideur, son empire bien plus faible sur les spectateurs. Mais d'Aubignac avait déjà en partie répondu, en suggérant de transformer le récit en acte de violence. Dans un chapitre consacré au discours¹⁶, il reconnaît que la tragédie est « attachée aux actions », qu'elle est « nommée *drama*, c'est à dire, *action* et non pas *récit* », mais puisqu'il est convaincu que tout, au théâtre, doit passer par le discours, il résout la contradiction par une formule digne de J.L. Austin (*How To Do Things With Words*, 1962) et J. Searle (*Speech Acts*, 1969) : « parler c'est agir ». D'Aubignac donne des exemples de Sénèque (*Phèdre*) et de Corneille (*Cinna*) mais la meilleure illustration de sa formule est l'annonce qu'Oreste fait à Hermione, dans *Andromaque*, du meurtre de Pyrrhus (V, 3). Oreste le raconte assez longuement, pour expliquer pourquoi il n'a pas pu, comme il l'avait promis, porter lui-même le coup fatal et son récit porte à l'auditrice, d'abord figée, un coup qui la fait éclater en imprécations aussi brèves que véhémentes qui laissent Oreste interdit : il n'y a pas un geste dans la scène, et pourtant elle atteint une violence paroxystique. La meilleure preuve de l'efficacité du récit et de la violence dont il est capable est une adaptation anglaise, l'*Andromache* de John Crowne (1675), où le dramaturge a eu l'idée de mettre sur le théâtre la scène de meurtre qui devient brouillonne et qui prive le récit d'Oreste de sa virulence en le mettant en position pléonastique¹⁷.

L'expérimentation sur le récit est loin de s'arrêter à Racine ou même à Houdar de La Motte. On trouve d'autres expérimentations jusque chez les dramaturges d'aujourd'hui. Ainsi on peut considérer la quatrième séquence, « Bildbeschreibung », de *Schändung* (2005), de Botho Strauss comme un jeu

¹⁴. *Op. cit*, partie 1, section 42, p. 425-426.

¹⁵. *Oeuvres de théâtre (...) avec plusieurs Discours sur la Tragédie*, Paris, G. Dupuis, 1730, tome 1, p. 118-120.

¹⁶. D'Aubignac, *Pratique du Théâtre*, Paris, A. de Sommerville, 1657, IV, 2, « Des Discours en général », p. 370 sq.

¹⁷. J'ai analysé ce cas dans « Réécriture racinienne du crime et réécriture d'un crime racinien : *Andromaque* et ses adaptations anglaises », in *Réécriture du crime*, *op. cit.*

avec la tradition du récit. Il s'agit d'une scène à deux personnages où un « enquêteur » (*Ermittler*) fait décrire à une *Probandin* (« objet d'observation ») ce qu'elle voit dans une série de photos qu'il lui montre. Cette interview invente un nouveau type de récit, puisque, au fil de la séquence, émerge le récit d'un viol qui vient donner ce que la séquence précédente promettait : intitulée *Schändung* (viol), elle s'interrompait précisément au moment où un viol allait être commis. Comme le récit classique, la « description d'image » vient donc apprendre au spectateur ce dont la représentation l'a privé. La caractéristique principale de ce « récit » d'un genre nouveau est d'être insidieux. En cela, il est tout le contraire du récit classique où un messenger vient annoncer et décrire l'événement, en faisant la description la plus explicite et la plus « vive » possible. Ici, on ne comprend que peu à peu, à la suite d'un double déchiffrement : l'interviewée dit ce qu'elle voit dans des images fragmentaires et le spectateur met ensemble ces morceaux pour comprendre que la femme a été victime d'un viol sordide, pratiqué dans un centre commercial désert par deux hommes qui lui ont infligé des mutilations sexuelles à l'aide d'un couvercle de boîte de conserve. Pour pimenter le tout, le dramaturge recourt à une stratégie antiphastique en prenant le parti apparemment contraire à l'effet qu'il veut produire. L'échange est apparemment neutre, mais son impact tient justement à cette apparente absence d'affects : la neutralité traduit, chez la victime, une paralysie qui va jusqu'à l'anesthésie. Ce « récit » est d'autant plus efficace que le spectateur ne comprend que peu à peu que la violence n'est pas seulement dans l'agression sexuelle, si extrême qu'elle soit, elle est également dans l'interview, en ce que sa neutralité même prive la *Probandin* de la moindre reconnaissance de son statut de victime. Et du coup, c'est le spectateur qui se trouve impliqué, mis en position de voyeur, non pas d'une scène de violence sexuelle (on ne lui montre pas les photos) mais d'une scène de torture douce et de viol psychique. La transformation de la violence physique en violence insidieuse est révélatrice d'une certaine violence feutrée de la vie moderne. Sous ses allures neutres, la séquence est faite pour perturber le spectateur, faire que cette violence, parce qu'elle est si insidieuse, aille jusqu'à lui et l'implique davantage qu'en suscitant sa pitié.

Le récit n'est pas la seule façon de compenser la disparition de l'événement sanglant en coulisse. On peut aussi déplacer l'effet d'une scène à l'autre. C'est le cas dans *Titus Andronicus*, où le pathétique est déplacé de la scène de viol, qui est éludée, à celle de la révélation, où Lavinia écrit dans le sable avec un bâton à la bouche le nom de ses tortionnaires. Que Shakespeare

l'ait voulu ou non, la scène constitue un avatar du récit : une sorte d'anti-récit qui théâtralise l'impossibilité de raconter l'événement qui a été relégué en coulisse. Dans ce cas, il ne s'agit pas de jouer avec la censure, puisque rien n'empêchait de montrer le viol sur scène – de fait, une action autrement difficile à mettre en scène est montrée quand Titus, avec l'aide d'Aaron, se coupe la main dans l'espoir de sauver ses fils (III, 1). Si le viol et la mutilation de Lavinia restent en coulisse, c'est pour préparer le pathétique d'une « dénonciation » sans main ni langue.

Dans certains cas limites, ne pas mettre en scène est le meilleur moyen de rendre pleinement justice à l'événement traumatisant, car la réalisation, même sans maladresse particulière, ne saurait être à la hauteur de l'événement. C'est le cas dans *Macbeth* : ce n'est pas pour se plier à une norme que l'assassinat de Duncan reste caché, car la pièce ne s'interdit pas de montrer les meurtres de Banquo, de Lady McDuff et de son fils. Il s'agit d'une véritable stratégie de maximalisation de la violence : si certaines horreurs sont montrées, d'autres sont dérobées pour leur donner encore plus de relief. Si le meurtre de Duncan est invisible, ce n'est pas tant à cause de son énormité (qui est évidente : Macbeth multiplie les transgressions en tuant par trahison son roi, son hôte, son ami et bienfaiteur) que pour souligner qu'il représente bien plus que la mort d'un homme. Montrer l'assassinat, si sanglant soit-il, ne permettrait pas de lui rendre justice : pour lui donner sa valeur de mal absolu, qui promet l'enfer à son auteur et qui, à peine commis, commence à hanter celui-ci, il vaut mieux qu'il reste invisible, afin qu'il s'empare de l'imagination du spectateur comme il occupe l'esprit du meurtrier.

La violence du spectacle

Même si la variété, dans les façons d'éluder la représentation, a de quoi tenter les dramaturges, certains choisissent pourtant de mettre en scène. Le principe de base, dans ce cas, est de traduire la violence de l'événement par la violence du spectacle, c'est-à-dire de transformer l'événement rapporté en violence exercée sur le spectateur. La tentative peut réussir si l'on en juge par les scandales provoqués par certaines représentations – notamment celle de la création de *Schändung* à Berlin, en 2005.

J'ai évoqué la séquence du meurtre dans *Psycho* : elle est une tentative dans cette voie, puisque le montage de séquences si courtes met à l'épreuve le spectateur. Des metteurs en scène de théâtre se sont inspirés de pareils

effets : une mise en scène de l'*Hercule furieux* de Sénèque, en 1996 au Théâtre d'Ivry, allait beaucoup plus loin, pour la scène du meurtre des enfants : un projecteur puissant, qui s'allumait et s'éteignait, découpait l'action en « photogrammes ». Le choc lumineux empêchait de voir les trucages (les enfants fracassés contre les murs étaient des poupées de chiffon), mais surtout le choc visuel, éprouvant pour le spectateur, traduisait l'horreur de l'acte en impressions physiquement pénibles.

De tels effets sont rares, les dramaturges ont habituellement des façons moins brutales de montrer. La plus douce, sans doute, est l'euphémisation de la violence par la stylisation et le codage. C'est le parti pris par Peter Brook, en 1955, pour l'une des plus célèbres mises en scène de *Titus Andronicus* du siècle dernier : les mutilations de Lavinia étaient traduites par des rubans rouges. Une autre technique, presque inévitable lorsque la violence est d'ordre sexuel, est le « montrer-cacher », qui laisse voir assez pour que le spectateur comprenne exactement ce qui se passe, tout en occultant ce qui ne saurait être effectivement accompli. Dans *Blasted* (*Anéantis*, créée en 1995), les scènes sexuelles se succèdent – de fellation et de viol – bientôt accompagnées d'actes sanglants. Dans la mise en scène de Louis-Do de Lencquesaing, au Théâtre de la Colline (2000), pour la scène de fellation, l'homme, Ian, était assis sur le lit face au public et la femme, Kate, à genoux devant lui, dos au public, portant un grand bonnet tricoté. En ôtant ce couvre-chef, elle libérait ses longs cheveux qui faisaient totalement écran – et le spectateur comprenait enfin pourquoi elle portait, depuis le début, une coiffure si bizarrement volumineuse.

Le « montrer-cacher » est, certes, un choix de metteur en scène, mais il est souvent imposé par les données de l'action. Dans l'*Edward II* de Marlowe, le roi est tué dans ce qui est, à l'évidence, un « meurtre sodomite » : l'assassin transperce de part en part le corps de sa victime d'une pique chauffée à blanc. Cela laisse à la mise en scène le choix entre trois solutions : accomplir un acte essentiellement symbolique, avec une simple amorce du geste, faire glisser la pique le long du corps de l'acteur, ou encore masquer à moitié le corps du roi, par celui de l'assassin ou par ceux des deux témoins qui, sitôt le meurtre accompli, poignarderont l'assassin. Le meilleur parti sans doute est de montrer partiellement tout en cachant l'essentiel par un écran, le plus simple étant le corps de l'assassin lui-même. On peut aussi imaginer des mises en scène où l'acte est accompli derrière des éléments de décor qui font en partie obstacle (c'était le cas d'une mise en scène d'Alain

Françon, au Théâtre de l'Odéon, en 1996). Le recours à un écran n'est pas sans conséquence sur le spectateur, comme on le verra bientôt.

La dynamique spectaculaire

Pour les dramaturges, la question n'est pas seulement de choisir entre montrer et ne pas montrer, elle est aussi de choisir les moments où l'événement sanglant se produira, car la violence est un élément important de la dynamique du spectacle.

La stratégie la plus commune est le crescendo, qui se pratique sous deux formes. On peut faire monter l'attente, pour aboutir à une scène de violence spectaculaire qui constitue une apogée ou bien l'on peut mettre en série des scènes spectaculaires avec une progression dans la violence ou l'effet spectaculaire. Le meilleur exemple est l'*Andromaque* de Racine, qui combine les deux. Dès le début, la mort rôde, qui menace tour à tour plusieurs victimes (Astyanax, Hermione, Pyrrhus, etc.). L'attente se fixe sur Pyrrhus, mais son assassinat est relégué en coulisse, ce qui produit une déception (le spectateur a été privé d'un spectacle, qu'il savait pourtant impossible), mais celle-ci est compensée par un récit qui s'achève, comme on l'a vu, en déchaînement de violence verbale. Mais la fin (les « fureurs d'Oreste » qui ont coûté la vie à Monfleury) vient redonner, in extremis, la scène interdite, sous forme hallucinatoire : Oreste se précipite, l'épée nue, sur un Pyrrhus invisible. Racine élabore ainsi une véritable stratégie spectaculaire, qui fait monter la violence en variant ses formes (le meurtre est d'abord censuré, puis il est raconté pour se retourner en violence verbale, avant de prendre une forme à demi visible), la progression aboutissant à une scène qui, en montrant à moitié, permet de braver les interdits en les contournant. La scène est saturée de violence et d'érotisme, mais il ne se passe rien de répréhensible puisque, si une épée est dégainée, elle ne transperce qu'une victime imaginaire. Cette stratégie repose sur la frustration du spectateur, suivie d'une gratification différée et déplacée.

Sénèque fournit, avec sa *Médée*, un autre exemple éblouissant de stratégie spectaculaire. La pièce est marquée par une gradation des crimes plus élaborée que chez Euripide : Sénèque ne se contente pas de faire de l'infanticide une surenchère sur le régicide car il sépare les deux infanticides pour introduire entre eux une hiérarchie. Le meurtre du deuxième fils renchérit encore sur celui du premier car il prend une dimension spectaculaire à tous les sens du terme. En tuant son deuxième fils sous les yeux de Jason,

Médée double la violence physique faite à la victime d'une violence morale exercée sur le spectateur, Jason. Son crime reproduit ainsi exactement le dispositif théâtral normal : le spectateur n'est plus un témoin impassible, il est un protagoniste à part entière. Il devient la victime désignée de la violence : c'est pour faire souffrir Jason que Médée ralentit son bras. Du coup, le spectacle de la violence se transforme en violence du spectacle, au sens le plus littéral du terme. Sénèque distribue entre les deux protagonistes essentiels les passions tragiques : si Médée inspire la peur (*phobos*), Jason est là pour susciter la pitié (*eleos*).

Les dramaturges ont habituellement recours à des stratégies plus simples, qui se contentent d'assurer la progression des crimes. Dans *Titus Andronicus*, Shakespeare construit la succession des meurtres et mutilations en cascade, selon la logique de la vengeance. La violence initiale est le sacrifice exigé par Titus, qui excède la logique guerrière en satisfaisant une demande privée et non plus publique : il fait mettre à mort Alarbus, le fils de la reine des Goths, en hommage aux mânes de ses fils morts à la guerre. Ainsi se déclenche une mécanique infernale, en deux phases successives où tous les coups sont subis par le clan des Andronici, jusqu'à ce que la scène finale (V, 3) renverse la situation en opérant, dans une explosion de violence, la vengeance du clan : les morts s'accumulent dans la surprise (les meurtres ne sont pas préparés, ils prennent de court les protagonistes aussi bien que les spectateurs), dans la précipitation (les meurtres de Tamora, Titus et Saturninus se suivent en trois vers), dans la saturation et la confusion d'un massacre généralisé.

Le double voyeurisme

Ces stratégies ont pour finalité d'assurer l'action la plus vive possible sur le spectateur. De fait, elle a tout pour susciter les passions propres à la tragédie : peur, horreur, pitié, douleur. Ce sont probablement ces quatre passions qu'ont éprouvées les spectateurs de Phrynichos : peur pour eux-mêmes et pour leur avenir, horreur et douleur de voir une ville grecque martyrisée, pitié pour leurs frères de Milet. A quoi s'ajoute sans doute la culpabilité de n'avoir pas aidé les cités grecques d'Asie Mineure.

Mais la violence n'est pas simplement un moyen de susciter des réactions passionnelles fortes, elle sert surtout à complexifier la mécanique émotionnelle en accusant le plaisir de voir qui est à la base de la tragédie. La tragédie est un spectacle harmonieux, même s'il est triste, qui suscite un plaisir que nous qualifierions aujourd'hui d'esthétique. Aristote le pense

comme un plaisir intellectuel, car il tient à la capacité de mettre l'image en rapport avec son modèle, qui est paradoxal parce que, comme on l'a vu, il naît de l'imitation d'une chose qui, dans la réalité, susciterait le dégoût.

La violence introduit une dimension supplémentaire, qu'Aristote et la tradition théâtrale ne prennent pas en compte : celle du voyeurisme sanglant. Il y a un plaisir particulier, qui est lié à l'intensité du spectacle : en nous frappant violemment, elle nous donne le sentiment de vivre plus intensément. Ce voyeurisme sanglant a connu des formes diverses, des jeux du cirque aux prétendus *snuff movies*. Il a, au théâtre, des effets dont les dramaturges exploitent parfois toute la complexité. Car le spectacle violent suscite des passions contradictoires qui vont plus loin que le paradoxe de la mimésis : elles ne suscitent pas seulement des réactions inattendues (le plaisir là où on attendrait le dégoût) mais des réactions si mêlées qu'elles deviennent une énigme pour celui qui les éprouve. C'est surtout le cas lorsque les dramaturges mêlent à l'action sanglante une composante sexuelle.

On a, dans ce cas, affaire à deux sortes de voyeurisme. Le premier est un voyeurisme sadique : la vision du sang et de la souffrance suscite une fascination à laquelle les sujets réagissent différemment. La composante sadique de cette pulsion scopique est parfois consciente (je me repais du spectacle), mais elle peut être auto-censurée (je ne supporte pas : je m'évanouis ou ferme les yeux), voire inversée en compassion : au lieu de jouir de la souffrance d'autrui, je souffre avec lui, ce qui présente l'avantage de me sentir moralement bon – la pulsion sadique retournée finit en narcissisme moral.

Pour peu que la violence ait quelque coloration sexuelle, un autre voyeurisme entre en jeu : un désir teinté de culpabilité, puisqu'il va contre des interdits sociaux et moraux, encore que la société reconnaisse ce désir et lui offre une soupape (la pornographie) et encourage même une version édulcorée (la publicité).

Les dramaturges ont souvent joué de ces deux voyeurismes, en les combinant diversement. A la fin de sa *Médée*, Sénèque fait la part belle à la pulsion scopique : quand Médée s'apprête à frapper son deuxième fils, Jason s'offre à prendre la place de l'enfant (v. 1005) et, quand il constate que ses supplications sont vaines, il demande à Médée d'abrèger son supplice (v. 1014-1015), mais il ne détache pas ses yeux, alors qu'il serait assez simple de fermer les yeux ou de partir. Il est comme incapable de s'arracher à une vision qui le torture et à laquelle il ne peut se dérober. Parallèlement, Médée tient un discours largement sexuel : le crime lui fait retrouver sa

virginité (v. 984), c'est un jour de noce (v. 986) et elle sent croître en elle une intense volupté (v. 991-992) : Médée retient son bras, pour un meurtre au ralenti perpétré dans un intense échange de regards où la meurtrière jouit de la souffrance de son époux. Ce n'est pas qu'il faille prêter aux protagonistes une épaisseur romanesque ou même une cohérence psychologique, mais la scène retourne pulsions et affects en leur contraire : douleur et plaisir se conjuguent dans une relation réversible.

Le théâtre élisabéthain fait un usage bien plus explicite de la conjonction des deux voyeurismes. Un premier exemple est offert par la *Revenger's Tragedy* (éd. 1607), autrefois attribuée à Cyril Tourneur et désormais restituée à Thomas Middleton. La tragédie suit les manœuvres du héros, Vindice, qui s'est insinué dans les bonnes grâces du vieux duc, pour venger la mort de sa bien-aimée Gloriana, autrefois empoisonnée par le duc parce qu'elle se refusait à lui. Vindice parvient à ses fins dans une scène (III, 5) où, sous couvert de lui procurer un rendez-vous galant avec une femme, il fait embrasser au duc le crâne empoisonné de Gloriana et, tandis que sa victime agonise, il lui fait voir son fils bâtard en train de séduire la duchesse. Le voyeurisme sexuel est ici inversé pour être transformé en instrument de torture. Le spectacle sexuel n'est pas recherché mais imposé ; au lieu de susciter le plaisir, il suscite douleur, colère et jalousie. Ce voyeurisme forcé est une violence faite à la victime, par laquelle l'assassin renchérit sur l'atteinte physique (le duc agonise lentement sous l'effet du poison) par une atteinte morale : après avoir empoisonné le corps, Vindice empoisonne l'âme.

Dans un tel cas, le spectateur, s'il apprécie la mise en abyme, n'a pas de raison de se sentir personnellement impliqué. Il en va différemment dans l'*Edward II* de Marlowe. Car le meurtre du roi a tout pour susciter des réactions complexes. Le spectateur ne peut pas éviter d'éprouver de la pitié pour le roi réduit à une situation misérable (il vit dans la fange et ses gardiens lui jettent de la viande puante en se bouchant le nez) qui se trouve dans un dénuement si extrême que la compagnie d'un assassin lui semble préférable à la solitude. Ce roi qui, au début de la pièce, avait tout pour s'aliéner les spectateurs par son extravagance arrogante, prend des allures presque christiques. La pitié peut se mêler d'admiration, car le roi a une sorte de grandeur dans la lucidité : il reconnaît en son visiteur un assassin et voit la mort venir en demandant à la voir. A la pitié et à l'admiration s'ajoute l'horreur que suscitent le régicide, ainsi que les mauvais traitements et une mise à mort qui prend forme de torture extrême. Mais la réaction du spectateur doit en outre se teinter de culpabilité, car ce « meurtre sodomite »,

qui tue le roi par où il a péché, est un acte sexuel, le voyeurisme sanglant se doublant d'une composante sexuelle dont le spectateur ne prendra sans doute conscience qu'après coup. Les conditions de la représentation accusent sans doute l'impression d'un interdit majeur car l'acte ne peut être pleinement visible. Le spectateur doit en voir assez pour comprendre ce qui se passe, mais pas assez pour satisfaire un désir voyeur, dont il prend cependant conscience, car l'écran le pousse à écarter imaginativement l'obstacle afin de satisfaire son désir de voir.

Cet écran souligne une dimension d'interdit qui prend ici une forme particulièrement complexe. La scène joue à la fois sur l'interdit du crime (cette mort n'est pas l'exécution d'une décision de justice mais l'aboutissement d'un complot), sur celui du régicide (qui a été longuement discuté depuis le début de la pièce), sur celui de la sodomie (paradoxalement utilisée comme moyen de mise à mort) et, finalement, sur celui du voyeurisme. Elle avait donc tout pour choquer. Elle a, du reste, eu un retentissement indéniable sur le théâtre anglais d'aujourd'hui : Sarah Kane la réécrit dans sa pièce *Cleansed (Purifié, 1997)*. Mais elle laisse surtout une impression trouble, parce qu'elle est trop complexe pour qu'on en démêle tous les fils.

C'est une caractéristique récurrente du théâtre élisabéthain et jacobéen de sexualiser la violence. Cela tient en partie à la forte sexualisation d'un théâtre qui joue presque constamment du sous-entendu sexuel pour accrocher le spectateur et le mettre en état de vigilance permanente (*Romeo et Juliette* pratique le double-entendre sexuel jusque dans les moments les plus sublimes de lyrisme pétrarquaisant). Mais cela tient aussi à un lien intrinsèque entre violence sanglante et sexualité. Dans *Titus Andronicus*, le déchaînement de violence est lié au retour à la barbarie : Rome régresse vers un monde de gratification immédiate des pulsions. Du coup, la violence n'est que l'autre face de la luxure et il n'est pas étonnant que les mêmes personnages – Aaron et Tamora – incarnent jusqu'au paroxysme la débauche et le crime. Dans la montée de la violence vers le massacre final, l'agression sexuelle constitue un piment de la violence : violer et mutiler Lavinia est une façon de renchérir sur la mise à mort d'Alarbus, car le corps mutilé reste comme le témoignage ineffaçable de l'outrage et incarne l'impossibilité du deuil.

Pourtant, dans *Titus Andronicus*, il n'y a pas d'exploitation caractérisée du voyeurisme sexuel, à la différence de la réécriture de Botho Strauss. Dans la séquence 3, de celle-ci, qui aboutit au viol de Lavinia, Tamora affiche une sorte de jouissance incestueuse du viol, en entraînant Aaron dans les fourrés

en s'apprêtant à jouir au moment précis où ses fils violeront Lavinia. Et ce n'est pas seulement la reine barbare qui incarne la luxure : au début de la séquence, Lavinia a un discours aguicheur qui prendra, par la suite, des proportions grotesques quand, de victime, elle se retrouvera nymphomane insatiable poursuivant frénétiquement son violeur.

La pièce de Strauss accentue les traits grotesques de son modèle. C'est une tendance du théâtre contemporain que de renoncer sciemment à toute crédibilité, en forçant le trait, en « en faisant trop ». Chez Shakespeare, Titus se contentait de lancer des flèches vers les dieux. Chez Strauss, il se promène avec le bras coupé de Chiron accroché à son épaule. Dans le « in-er-face theatre » anglais, les personnages vont, de crime en crime, jusqu'aux limites du concevable, avec une prédilection particulière pour les outrages faits aux bébés, depuis le bébé lapidé du *Saved* (1965) de Bond jusqu'au bébé dévoré à la fin de *Blasted*. L'objectif est, bien sûr, de s'attaquer à la censure. C'est, du reste, le bébé lapidé de *Saved* qui a fini par avoir raison d'elle. La commission de censure avait interdit la scène de lapidation, mais le théâtre avait soutenu le dramaturge et refusé d'obtempérer : les représentations avaient continué sans coupure. Un procès avait été intenté dont c'est finalement la commission qui fit les frais : la censure fut abolie.

Ces outrages ne sont pas aussi gratuits que la censure – et quelques spectateurs indignés – l'ont pensé. Leur véritable objectif, du moins chez Strauss et Kane, est d'interdire la « gratification » pitoyable. Celle-ci est explicitement dénoncée par Botho Strauss dans la séquence 2 de *Schändung*, où un personnage dénonce la saturation d'images d'horreur auquel le téléspectateur d'aujourd'hui est soumis (éd. DTV, p. 33, trad. Arche, p. 29). Cette surconsommation d'images violentes provoque une sorte de catalepsie cathodique que le théâtre veut secouer. Face à cet excès d'une violence anesthésiante et voyeuriste, la stratégie des dramaturges est de faire scandale, c'est-à-dire de provoquer une réaction. Mais celle-ci, à la différence des informations télévisées, ne conforte pas la bonne conscience du spectateur pitoyable. Il y a un discrédit de la pitié dans le théâtre contemporain qui, par des agressions délibérées, veut faire que la violence du monde reste un scandale.

La violence a toujours lancé un défi aux dramaturges car l'impossibilité d'une présentation directe les a poussés à déployer des trésors d'imagination et une inventivité toujours plus sophistiquée. Il leur fallait chercher des effets de plus en plus forts et, pour cela, tromper les attentes, jusqu'à chercher

l'effet par l'absence d'effet – du *Saül* de l'abbé Nadal à la séquence « *Bildbeschreibung* » du *Schändung* de Botho Strauss.

Les dramaturges réagissent au type de violence dominant dans leur univers. Les plus anciens, ayant affaire à un public habitué à une violence physique directe, tendent à saturer leur pièce, en jouant à la fois de l'excès (à preuve la façon dont, dans *Titus Andronicus*, on promène des *body parts* à travers la scène, comme Lavinia portant la main de son père entre les dents) et du décalage (le lyrisme hyper-métaphorique de Marcus quand il décrit les mutilations de sa nièce). Les dramaturges contemporains, eux, jouent sur la violence médiatisée par l'image. Le trop fameux « choc des images » des médias veut imposer une violence directe et « réaliste » qui emporte le spectateur dans un paroxysme de pitié. Du coup, les dramaturges jouent sur une représentation qui se dénonce par son excès et interdit toute compassion – au risque de déclencher la colère du public, scandalisé tant par l'excès que par l'absence de compassion. Ils prennent ainsi position contre la tradition théâtrale d'un théâtre qui éduque et moralise : jouant Artaud contre Aristote, ils se situent du côté de l'anti-catharsis, d'un théâtre qui ouvre une crise et ne règle rien car il ne cherche qu'à laisser dans le spectateur une plaie ouverte.

