

Violences sur la scène contemporaine : nécessité ou gratuité?

Eleni Papalexiou

Number 43-44, Spring–Fall 2008

Désordres et ordonnancements

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041715ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041715ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Papalexiou, E. (2008). Violences sur la scène contemporaine : nécessité ou gratuité? *L'Annuaire théâtral*, (43-44), 181–188. <https://doi.org/10.7202/041715ar>

Article abstract

The display of violence on contemporary stages meets a growing perplexity from a public that does not easily accept theatrical practices which he thinks uselessly aggress him and for which he does not find any justification. Opinions are divided however and those who believe theatre can have a concrete social impact don't rebel against such violence directed towards them but rather defend its artistic interest, its accuracy or even its absolute necessity. Thus reconsidered, violence holds—according to them—a mobilising force which is perhaps not to be shun. Generating a tension amongst audiences it is susceptible to awake indignation and to arouse reflection. Does violence have the capability or not to raise awareness, to turn spectators into actors? Or is the public on the contrary forced into a king of voyeurism? Is his taste for sensationalism more flattered than criticised? Contemporary artistic creation is crossed by radical trends and it is around some of their best known avatars—Jan Fabre and Rodrigo García amongst others—that we will discuss these questions.

Eleni Papalexiou
Université du Péloponnèse

Violences sur la scène contemporaine : nécessité ou gratuité ?

En tant que spectatrice, je me suis beaucoup intéressée aux vives réactions qu'ont suscitées certaines représentations contemporaines sur de nombreuses scènes européennes et notamment lors de l'édition 2005 du Festival d'Avignon. Les prises de position du public et des critiques, de par leur radicalité, justifiaient en effet que l'on s'y intéresse. Les metteurs en scène étaient accusés d'avoir donné naissance à un théâtre du corps, d'avoir abandonné le texte ainsi que l'intrigue et, pour finir, d'être tombés dans le pire abyme qui soit, celui d'avoir offert au public des spectacles tout à la fois incompréhensibles et d'une violence gratuite. Le sujet de la discorde était le chaos, le désordre, la perversion et l'hybridation des formes ; on y critiquait ces représentations principalement pour leur « violence, le vide et l'absence de sens » selon les propos de Fabienne Darge et de Brigitte Salino :

Je suis le chevalier du désespoir : cette phrase de *L'histoire des larmes* [...] était-elle prophétique ? De l'avis général, on avait rarement vu ça. Une telle « polémique », une telle « querelle », une telle « bronca ». Une telle contestation, portant à la fois sur les choix esthétiques opérés par les deux directeurs, Hortense Archambault et Vincent Baudriller, et par Jan Fabre, artiste associé de cette édition, et sur la violence, le vide et l'absence de sens qui se sont exprimés dans certains spectacles. [...] On peut déjà analyser certains éléments. Le premier étage de la fusée est constitué par une polémique lancée, bien avant l'ouverture du Festival, par certains médias, *Le Figaro* et *Le Nouvel Observateur* en tête : ils contestent le choix de Jan Fabre comme artiste associé et la « radicalité » que ce choix entraînerait. Le deuxième étage est lancé dans les premiers jours du Festival : parmi les premiers spectacles présentés, beaucoup sont faibles sur le plan artistique (à commencer par *L'histoire des larmes*, de Jan Fabre) ou reflètent la violence du monde contemporain sans médiation et sans véritable réflexion, comme *Puur*, de Wim Wandekeybus (2005).

Toutefois, ce n'est pas au Festival d'Avignon qu'avait commencé la polémique sur l'opportunité de l'utilisation de la violence au théâtre. Pour réfléchir sur la violence présente sur la scène contemporaine, il me semble incontournable d'évoquer Antonin Artaud qui, déjà dans les années 1930, formulait sa conception du théâtre de la cruauté. Il disait alors la nécessité de retourner aux mythes primitifs et assignait à la mise en scène, et non au texte, la fonction de les transformer « en mouvements, en expressions et en gestes avant d'être coulés dans les mots » (1985 : 191).

À partir du moment où le texte est désacralisé, qu'il n'est plus un principe organisateur, qu'il n'est plus souverain, qu'il n'est plus ce devant quoi tout autre élément doit se plier, dès l'instant donc que l'on considère une telle chose possible et acceptable, alors c'est une nouvelle aventure, un nouveau langage qui émerge.

Les réalisations de ce théâtre nouveau s'inscrivent en rupture radicale avec une tradition qui mettait le texte au centre et qui nous avait habitués à ses conventions. Elles sont au contraire caractérisées par une appropriation de diverses disciplines artistiques (plastiques, visuelles, musicales, chorégraphiques et technologiques) « qui témoignent d'une tentative de désigner des créations artistiques polymorphes que l'on peine à enclorre dans un seul champ artistique » (Lesage, 2008 : 11). Il s'agit d'un théâtre qui donne au corps et aux images une importance tout à fait primordiale et qui va à l'encontre de celui qui a, depuis des siècles, pétri notre conception du spectacle, et qui a fait de nous les spectateurs que nous sommes encore largement aujourd'hui.

Des artistes tels que Jan Fabre et Rodrigo García prennent le risque d'exposer des univers singuliers. Corps, mots, objets, images, musique et lumière fusionnent sur scène dans des créations qui sont en rupture manifeste avec les conventions théâtrales traditionnelles. Ainsi, dans *La historia de Ronald, el payaso de McDonalds* (*L'histoire de Ronald, le clown de McDonald*)¹, de García, pour montrer leur dégoût de la société de consommation, les acteurs se mettent à s'agiter étrangement sur scène ; le plateau « produit » bientôt un flot ininterrompu de nourriture de supermarché ; ces représentations semblent parfois se préoccuper du public ; les acteurs se mettent soudain à gesticuler, à danser dans une sorte de transe, et à hurler. Sur scène, les acteurs détruisent un supermarché, n'hésitant pas à lancer quelques « salves » alimentaires aux premiers rangs. Les paquets de céréales fusent, mais aussi moult fruits et légumes pendant que des bouteilles explosent, libérant divers liquides de la grande distribution en transformant la scène en un dépotoir peu ragoûtant. L'accumulation et le mélange de ces liquides dévidés sur le plateau deviennent rapidement nauséabonds.

Sur la scène contemporaine, les corps sont de plus en plus ostensiblement exhibés, blessés, et utilisés de manière extrême. On en expose les malformations, le mucus, les terminaisons nerveuses. L'acteur a cédé sa place à un corps mû par des forces incontrôlables ; ce corps est profondément dégradé, chosifié ou animalisé. Dans *Parrots and Guinea Pigs (Perroquets et cobayes)*², Fabre décrit les liens qui unissent les hommes aux animaux, comment les uns se rapportent aux autres et comment leurs univers se côtoient, entrent en contact et s'interpénètrent. L'homme revêt des attributs de l'animal et ce dernier adopte des attitudes humaines. Le cobaye, tantôt animal de compagnie tantôt rat de laboratoire, souffre à notre place et pour notre profit. Fabre présente l'être humain allongé sur une table d'opération, avec l'animal comme témoin. La scène se métamorphose en laboratoire dans lequel on pratique des expérimentations sur les sens et les instincts. Fabre semble, dans ce spectacle, vouloir mettre en cause le fonctionnement de notre société. L'homme ne se présente pas comme une créature rationnelle qui contrôle son corps et sa vie. Or il s'avère qu'il n'est pas en mesure de renier totalement ses instincts. Refoulés, ceux-ci refont alors surface, parvenant ainsi à percer un épais sédiment de civilisation. On voit des corps qui pissent, hurlent et pleurent sur scène. Il s'agit d'une esthétique de la laideur que le metteur en scène nous offre en pâture.

On peut alors légitimement se demander pourquoi il met tant d'ardeur à sa tâche. Pour quelles raisons tient-il tant à déboulonner cette image iconique que nous avons de notre corps, ce corps comme enveloppe de notre esprit civilisé, comme instrument de notre érotisme, comme jardin secret de nos mauvaises pensées ? Pourquoi et de quel droit un tel arrachement ? Cette atteinte à l'intégrité du corps et de l'esprit telle qu'elle apparaît dans les créations de García ou de Fabre fait chanceler certaines de nos certitudes et, plus sûrement encore, nous amène à réfléchir sur la nature humaine.

Oui, ce théâtre effraie et choque. Rien d'anormal à cela : la rétractation du texte et simultanément la prise de pouvoir des images et du corps constituent un profond bouleversement. Ce type de théâtre a bien pour but de déstabiliser le spectateur et de provoquer, chez lui, des réactions émotionnelles variées allant d'un certain inconfort intellectuel à la sidération. Tout le monde n'est pourtant pas prêt à se repaître d'images violentes.

En effet, qui d'entre nous accueillera facilement cette violence tangible, sous ses yeux, dans un espace partagé ? Ce n'est plus de l'effet de réalité comme ce n'est plus du petit ou du grand écran. Cette violence-ci n'est pas en libre-service : aucun écran ne nous en protège et certains metteurs en scène la propagent même dans l'espace réservé et protégé des spectateurs³. De par sa proximité, elle provoque un stress dans le public, une anxiété qui le pousse parfois dans ses retranchements et c'est ici qu'on peut évoquer la question de l'éthique dans les arts de la scène.

Sur ce point précis, Régis Debray attaque vigoureusement cette violence sur la scène contemporaine en adoptant une position très claire à l'égard de ce genre de théâtre. C'est particulièrement dans son ouvrage intitulé *Sur le pont d'Avignon* qu'il s'indigne des manifestations violentes présentes dans le théâtre actuel. Selon lui, de telles représentations sont lamentables ; il n'y voit que des spectacles obscènes, où la violence est exhibée de façon gratuite. Il reproche en outre aux metteurs en scène une expression hypersexualisée.

Défendant l'opinion selon laquelle ces pratiques théâtrales agressent inutilement le spectateur, il les condamne de manière radicale et les juge inexcusables :

Là où je voyais sur scène, des femmes et des hommes en costume, généralement debout, se déplaçant par enjambées plus ou moins rapides, je vois leurs successeurs à poil, généralement à quatre pattes ou suspendus la tête en bas. [...] Si j'en crois mes yeux, « exprimer l'homme » s'entend à présent au sens de « press-citron » : en extraire, dans un minimum de temps, le maximum de sang, sperme, bave, larmes, vomi, règles, sueur, pisse et merde (2005 : 36).

Ces représentations suscitent aussi d'autres réactions qui, elles aussi, sont négatives. Toutefois, les arguments sont différents. Denis Guénoun reprend une théorie plus générale selon laquelle la banalisation de la violence à l'écran, qu'il s'agisse des écrans de cinéma, de télévision, de jeux vidéo ou encore dans Internet, a des conséquences dévastatrices sur notre psychisme. Nous serions tous les victimes d'un système politico-médiatique qui, sous couvert de dénoncer la violence, l'exploite en la dénonçant mais, surtout, en la commercialisant.

En s'appuyant donc sur cette grille d'analyse du spectacle, un théâtre qui surenchérit est donc dans une impasse conceptuelle et expressive. Guénoun ne voit derrière la pseudo-provocation qu'utilise ce genre de théâtre qu'une manière de reproduire toujours et encore les codes dominants de notre époque :

Une supposée provocation, une supposée révolte sont des poncifs, des modes de reproduction des codes aujourd'hui dominants. Par exemple, l'idée que la violence, la présentation, l'exposition de la violence aurait en soi une valeur de révolte ou de provocation me paraît un des présupposés constitutifs de l'idéologie contemporaine de la représentation. [...] Je pense que la violence n'a aucune valeur critique et que désormais c'est la violence qui doit être critiquée. De ce point de vue, les artistes doivent s'interroger sur une circulation très suspecte entre un certain art de recherche et la fabrication industrielle, la consommation de masse des images. On fournit ainsi à la consommation exactement ce qu'elle demande. Un artiste doit s'alerter quand ce qu'il considère comme une provocation ou une révolte se trouve instantanément repéré, défini, accepté (voir loué) comme provocation ou révolte par la circulation dominante du spectacle. Un discours ou un fait immédiatement comme provocateur ne doit pas provoquer grand-chose, si ce n'est ce recensement. L'identification directe, suivie d'une consommation sans délai de l'image de la provocation et de la

révolte, me paraissent des symptômes d'une intégration totale dans le mode de la représentation dominante (2005 : 107).

Que dire d'autre après tous ces arguments contre la violence sur scène ? Comment est-il possible de voir les bons côtés de ces représentations, de comprendre ce qu'elles apportent à la scène de notre époque ? C'est bien là toute la difficulté : essayer de réfléchir sur ce sujet de manière aussi détachée que possible. En effet, comme nous avons pu le voir, ce théâtre-là semble parfois dégoûter ; il crée de la stupeur, il semble donc intéressant de rationaliser la situation, de tenter de dépasser le stade de l'affect et d'éviter aussi le dérapage moralisateur. Chacun peut sans doute s'accorder à dire qu'en générant une tension dans le public, ces performances sont susceptibles d'éveiller l'indignation. Nous pouvons postuler qu'elles peuvent du moins amorcer une réflexion chez le public.

Si, ces dernières années, on a vu se multiplier la violence au théâtre et peut-être même avec un certain abus, faut-il pour autant jeter l'opprobre sur l'ensemble de ces créations ? S'effaroucher ou moraliser devant une œuvre qui, quoi que l'on en dise, est présentée par ces auteurs comme artistique, n'est-ce pas se refuser finalement à opérer un certain tri qualitatif ? Peut-on s'accorder sur le fait que, lorsqu'il y a pléthore de spectacles, on assiste forcément à des ratages *et* à des réussites ?

Mettre au rebut, en bloc, la mouvance artistique bouillonnante de la scène contemporaine comporte un certain risque : celui de se refuser à l'élaboration d'un nouveau cadre d'analyse qui rende compte de ces nouvelles formes expressives. Si ces formes ne donnent plus la primeur au texte, c'est peut-être que le langage a échoué à évoquer les indicibles horreurs de notre époque. L'essentiel n'est-il pas de considérer que ces créations recherchent des formes nouvelles, des structures mieux à même d'exprimer notre monde contemporain, qui est, parfois, violent ?

La violence dans les arts du spectacle et dans les arts vivants a effectivement des fonctions multiples. Tout en choquant, elle peut être purgative. Pourquoi serait-il en effet si désirable d'avoir un public doucereux alangui dans son fauteuil ? Quelle vertu particulière trouve-t-on à la mollesse ?

La violence nous montre efficacement nos limites, le cadre à l'intérieur duquel nous situons notre humanité. Comme on parle de thérapie de choc, on peut également parler d'une *esthétique du choc* pour le spectateur. Du côté de l'artiste, il s'agit en revanche d'une esthétique du risque. La volonté de choquer, à toute époque, se fonde presque toujours sur une tentative d'aiguillonner le spectateur, de réveiller une parcelle de lui qui est en péril, donc de le recentrer sur des questions plutôt fondamentales. Comme le montre Hans-Thies Lehmann :

L'expérience esthétique s'occupe justement de ce qui est en marge du discours de ce qui ne cadre pas dans la norme et la règle, ni même dans la norme de la raison morale. Il n'y a pas de grand théâtre si l'on ne dépasse pas les limites de ce que la conscience accepte. Aristote était le premier à concevoir la tragédie comme une attaque contre le spectateur : guérison, catharsis par une fièvre affective temporaire qui déstabilise le sujet (Lehmann, 2005 : 71).

Aux origines du théâtre, c'est-à-dire à l'époque où sont nées la comédie et la tragédie, les artistes savaient bien la nécessité de jeter le trouble dans l'esprit de leur public. Au XX^e siècle, le théâtre a, en revanche, surtout été un théâtre centré sur le langage. Aujourd'hui, la situation est fort différente : l'image a une importance et une puissance grandissante. Comment l'art pourrait-il donc passer à côté de ce nouveau paradigme et ne pas en tenir compte dans ces choix esthétiques ?

Mais c'est finalement là que peut choquer ce type de créations contemporaines. Dans ce théâtre, certains voient un adieu au texte, le début d'un chemin vers la disparition des mots, une machine à titiller l'inconscient, l'aveu d'une impuissance des mots à dire une vérité du monde et également la crainte d'un art qui, par sa capacité à impressionner, serait assujettissant pour l'homme. Pour les gens « de lettres », le choix d'une telle orientation de l'art dramatique est donc obligatoirement une décadence, et certainement une menace.

À l'opposé, la monstration de la violence sur la scène peut non seulement être une nouvelle forme de représentation théâtrale, mais aussi jouer un rôle pédagogique, cathartique, lorsque celle-ci permet de rendre intelligible et sensible cette question des limites de l'humanité et du monstrueux.

Les représentations de cette nature nous confrontent aux dilemmes moraux auxquels l'individu est éternellement exposé et aux conséquences de ses transgressions. Le mystérieux motif du retour en grâce de la tragédie, de l'archaïque et du primitif sur les scènes contemporaines réside probablement dans un besoin de sidération chez le spectateur. Le spectateur ne cherche plus une image flatteuse de lui-même. Il ne cherche pas un miroir qui le magnifie, mais bien au contraire un miroir qui l'horrifie.

L'homme, aujourd'hui, lorsqu'il va au théâtre, semble appeler de ses vœux une projection de lui-même, mais pas sur le mode exhibitionniste que les médias ou le cinéma lui livrent. Le théâtre ne soulage ni l'homme ni la société, il constitue une crise salutaire. Il apparaît en effet que les mises en scène que nous avons évoquées manifestent l'inquiétude de l'homme. Tous les artistes en prise réelle avec l'époque se trouvent finalement confrontés à la difficulté d'exprimer leur douleur ou leur rage devant l'horreur du présent, devant la faillite apparente de la culture face à une barbarie grandissante.

Il est vrai que cette horreur est bien réelle. Le siècle précédent (et le début du nôtre) a donné naissance à des violences inouïes. Deux guerres mondiales, des génocides, l'affrontement entre la moitié est et ouest de la planète, ainsi que la chute de ce que Freddy Decreus appelle les « constructions paradisiaques » (2001 : 23) de tous types : idéologiques, religieuses ou philosophiques.

Ayant apporté la preuve que nous sommes capables d'une barbarie radicale, nous nous sentons aujourd'hui à la croisée des chemins : nous sommes dans le besoin de redéfinir, tant elle a été mise à mal, rien moins que notre humanité.

Ce nouveau théâtre semble en mesure de remplir cette tâche, puisqu'il a le pouvoir de réveiller, de faire trembler, de faire penser, bref d'interroger les hommes et les femmes aux moments où leur être spirituel, leurs structures collectives, leurs modes d'organisation sont menacés d'implosion. Comme le dit justement Lehmann : « Depuis que nous vivons dans un monde abandonné par les Dieux, nous ne pouvons nous rencontrer que là où nous partageons la solitude, le vide, la conscience que nous sommes mortels. Par exemple au théâtre » (2005 : 73).

Notes

1. Spectacle présenté au Festival d'Avignon en 2004.
2. Spectacle présenté au Théâtre de la ville en 2002.
3. Voir le spectacle cité en exemple précédemment : *La historia de Ronald, el payaso de McDonalds* (*L'histoire de Ronald, le clown de McDonald*), de García.

Bibliographie

- ARTAUD, Antonin (1985). *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard.
- DARGE, Fabienne, et Brigitte SALINO (2005). « 2005, l'année de toutes les polémiques, l'année de tous les paradoxes », *Le Monde*, 27 juillet, [En ligne], [http://www.lemonde.fr/culture/article/2005/07/27/avignon-2005-l-annee-de-toutes-les-polemiques-et-de-tous-les-paradoxes_675755_3246.html], (12 février 2009).
- DEBRAY, Régis (2005). *Sur le pont d'Avignon*, Paris, Flammarion.
- DECREUS, Freddy (2001). « Le bruit court que nous n'en avons pas fini avec les Grecs », *Études théâtrales*, n° 21, p. 13-28.

- GUÉNOUN, Denis (2005). « Dispositions critiques : entretien avec Sylvie Martin-Lahmani », *Alternatives théâtrales*, n° 85-86, p. 106-108.
- LEHMANN, Hans-Thies (2005). « Le risque, le tragique, le poison », *Alternatives théâtrales*, n° 85-86, p. 71-73.
- LESAGE, Marie-Christine (2008). « L'interartistique : une dynamique de la complexité », *Registres*, n° 13 (printemps), p. 11-26.