

Théâtre du traumatisme : une occasion de penser & de guérir

Kathryne Fontaine



[La mémoire de la blessure au théâtre: mise en fiction et interrogation du traumatisme de la Renaissance au XXI^e siècle](#), sous la direction de Isabelle Degauque et Anne Teulade, Rennes : Presses universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2018, 303 p., EAN 9782753564619.



fabula
LA RECHERCHE EN LITTÉRATURE

Pour citer cet article

Kathryne Fontaine, « Théâtre du traumatisme : une occasion de penser & de guérir », Acta fabula, vol. 19, n° 10, Notes de lecture, Novembre 2018, URL : <https://www.fabula.org/revue/document11663.php>, article mis en ligne le 03 Novembre 2018, consulté le 20 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.11663

Théâtre du traumatisme : une occasion de penser & de guérir

Kathryne Fontaine

Éprouver le réel traumatique au théâtre : tel aurait pu être le titre de *La mémoire de la blessure au théâtre*, dirigé par Isabelle Ligier-Degauque et Anne Teulade, et fruit d'un colloque tenu à Nantes les 18 et 20 novembre 2015. En effet, d'une acception à l'autre, le verbe « éprouver » — qui signifie « vérifier la valeur, les qualités de ; expérimenter », ou encore « ressentir vivement » — traduit l'idée globale du volume, qui aborde le théâtre en tant que pratique cherchant à cerner l'expérience des maux collectifs et à en transmettre un ressenti dans des formes indéfiniment renouvelées par cette matière même qui la nourrit. La démarche diachronique annoncée par le titre de l'ouvrage, puis maintes fois réitérée dans l'introduction, en est probablement l'aspect structurel le plus important : les articles qui le composent s'enchaînent voire se répondent dans cinq parties qui portent bel et bien à constater que la problématique de la figuration de la violence du réel s'ancre et s'informe dans diverses périodes de l'histoire littéraire. Si le sujet semble intéresser particulièrement la critique contemporaine¹, I. Ligier-Degauque et A. Teulade, spécialistes du théâtre de la Première Modernité (tel que l'indique la quatrième de couverture), relèvent le pari de démontrer que « le théâtre n'a pas attendu les théorisations novatrices du xx^e 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 » (p. 10).

Les cinq parties qui divisent l'ouvrage le font cependant selon des éléments plus ou moins repérables dans les articles. Or si la division poreuse aide peu à la consultation, elle témoigne d'une congruence des contenus entre eux et ainsi de la possibilité de tirer quelques conclusions concrètes sur le thème central de la représentation de la blessure au théâtre. Le lecteur à la recherche de thèmes rassembleurs trouvera aussi bien son compte dans les intertitres de l'introduction, formulations majoritairement interrogatives qui agissent comme autant de points

¹ Il importe d'ajouter aux vastes références fournies par l'ouvrage les collectifs dirigés par Donna Coates et Sherrill Grace (*Canada and the theatre of war*, Toronto : Playwrights Canada Press, 2008), Susan Ireland et Patrice J. Proulx, (*Textualizing the immigrant experience in contemporary Quebec*, Westport : Praeger, 2004), Joël Beddows et Louise Frappier (*Histoire et mémoire au théâtre : perspectives contemporaines*, Québec : Presses de l'Université Laval, 2016) et la monographie de Pascal Vacher (*Violence de l'histoire et poétiques théâtrales contemporaines : domaines anglais, français et francophone occidental*, Lavérune : L'Entretemps éditions, 2016).

de fuite à partir desquels les contributeurs abordent la problématique. L'approche que nous proposons ici, si elle recoupe donc les sections définies par l'ouvrage et les intertitres de l'introduction, classe les articles selon les principales idées novatrices qu'elles avancent.

Approches contextuelles

Le réel en tant qu'épreuve appréhendée par différentes formes théâtrales est à l'avant-scène de la plupart des études rassemblées dans l'ouvrage. Une perspective contextuelle porte ainsi Nathalie Coutelet à aborder le théâtre de Philippe Fauré-Frémiet en considérant la scène littéraire de la période de l'entre-deux-guerres. Elle inscrit l'œuvre fictionnelle de cet ancien combattant dans la mouvance de cette époque qui réalise les dommages causés par la Grande Guerre mais qui souhaite également les oublier. Face au discours dominant qui héroïse la mémoire officielle en exploitant des *topoi* comme celui du joyeux retour du soldat au foyer, N. Coutelet fait ressortir comment les pièces *Sic vos non vobis* (1924) et *La Grand'Geste du monde* (1927) allégorisent les blessures de l'âme et les conséquences psychologiques et affectives d'une guerre dont la brutalité n'a eu d'égale que l'animalisation de l'homme qu'elle renvoie chez lui. En conclusion, l'article fait remarquer que la grande majorité des pièces de Philippe Fauré-Frémiet furent jouées sur des scènes d'avant-garde, suggérant au passage un possible « signe de la modernité de son écriture » (p. 153) ou encore une inadéquation entre son désir de mémoire et le désir collectif d'oubli que certains ont associé à la décennie des années folles.

Ouafae El Mansouri adopte semblablement l'approche historique pour expliquer comment une nouvelle esthétique dramatique a vu le jour au siècle des Lumières, dès lors que des considérations politiques, didactiques et mémorielles ont motivé l'écriture entourant le massacre de la Saint Barthélémy (1572). L'article entreprend de démontrer comment deux textes (*Coligny ou La Saint-Barthélemy* (1740) de François-Thomas de Baculard d'Arnaud et *Jean Hennuyer, évêque de Lisieux* (1772) de Louis-Sébastien Mercier) bousculent la poétique classique héritée du xvii^e siècle afin de « saisir au plus près » (p. 174) un épisode sanglant de l'histoire. L'atteinte d'un pathétique plus violent par la monstration d'un assassinat sur scène signale la préférence de Baculard envers la réalité historique au-delà des conventions dramatiques. Mieux encore, soutient Ouafae El Mansouri, l'événement revêt une puissance pathétique exceptionnelle chez Mercier, qui met en œuvre un suspense opéré par une trame narrative campée dans l'espace domestique et une mise en scène des conséquences du massacre, visant à toucher le spectateur bourgeois de l'époque.

La Saint-Barthélémy en tant que traumatisme collectif majeur inspire en réalité une panoplie d'écrivains du xviii^e siècle, comme le fait l'affaire Calas : ces blessures historiques génèrent un ensemble d'œuvres que Thibaut Julian érige en corpus qu'il nomme « pièces révolutionnaires ». Son article ne précise toutefois pas d'emblée les pièces et auteurs dont il sera question, par effort synthétique, assurément, économie qui nuit malheureusement à l'objectif du texte, d'étudier la réception contemporaine de ces mises en scène de crises de l'histoire. Posant que ce « théâtre de la circonstance » est « l'un des témoignages les plus nets de la Révolution, de ses traces et du clivage qu'elle a produit au sein de la Nation » (p. 110), T. Julian fournit des exemples de dispositifs qui expriment la blessure dans le théâtre révolutionnaire (l'assumer en la montrant ; la fuir en la voilant ; essayer de la conjurer par le « pardon difficile »). Or l'on ne dégage pas aisément du texte les faits entourant la réception des pièces qui pourraient nous faire voir en quoi celle-ci porte « un jugement essentiellement mémoriel » (p. 113). Formulation prometteuse mais peu explicitée, on retient tout de même de l'article de Julian un phénomène de rejet du théâtre de la décennie 1789-1799 comme simple témoignage d'une crise politique, rejet toutefois symptomatique d'un malaise — du moins au sein de la critique conservatrice et contre-révolutionnaire de l'époque — par rapport à une pratique théâtrale qui s'efforce d'inscrire les violences révolutionnaires dans la mémoire nationale.

Modalités d'une éthique de la représentation

Figurer le traumatisme, que cela soit fait par le levier du sensible, du didactisme, de l'engagement, soulève la question incontournable, indissociable d'un tel type de théâtre, de l'éthique des représentations. L'événement traumatique créant une attente de représentation, l'ouvrage suggère que les pièces « cherchent généralement à se situer " au cœur d'une juste dialectique " » (p. 13).

À la recherche de cette justesse de l'expression, des « moyens spécifiques d'interrogation et de réponse aux traumatismes » qu'emploie le théâtre (p. 11), Brigitte Joinnault propose une lecture hautement technique de l'œuvre de Philippe Ducros de 2000 à 2012. Son article contribue à démontrer comment le théâtre possède sa manière propre de présenter des images de catastrophes humaines contemporaines souvent galvaudées. La photographie dans l'œuvre de Ducros est « présente dans la multiplicité de ses usages », soutient-elle : elle dénonce « l'éloignement du réel et l'aliénation par les images » de même que « la saturation

du monde par les images et [...] leur manipulation » (p. 27). L'emploi que l'artiste fait du dispositif théâtral de l'exposition confie notamment au spectateur, qui déambule librement équipé d'un baladeur audio, « l'initiative de son parcours » (p. 34), stratégie éthique visant à « produire un éveil politique et à transmettre à chacun un sentiment de responsabilité » (p. 33). B. Joinnault suggère que la démarche de Ducros participe du passage d'un régime d'invisibilité — pensons aux notions d'indicible, d'irreprésentable, d'impensable, d'inimaginable — à un régime de mise en jeu problématisée de photos réelles des événements, qui interroge les phénomènes artistiques, la prolifération des médias et le commerce mondialisé de l'information.

À l'opposé d'un tel usage du document au théâtre se tiendrait sans doute le recours au registre fantastique. C'est le parti qu'adopte Howard Barker pour rendre compte du sentiment d'irréalité qui accompagne le vécu des camps au temps de la Shoah. « Barker réfute totalement le témoignage ou le documentaire », explique Juliette Mézergues, et « s'attache à provoquer les sens » (p. 51) au moyen d'une esthétique tragique narrativement disloquée, d'un « théâtre de la Catastrophe », la seule forme tragique selon lui adaptée à notre époque. Analysant le fonctionnement du système de parole proposé par l'auteur et le dispositif scénique de la pièce *Und*, J. Mézergues démontre comment Barker exploite les possibilités de l'action dramatique (mise en scène de l'attente, qui fait naître le sentiment d'urgence et la menace) ; celles du texte (réurrence des aposiopèses, pléthores, d'un rythme rapide, qui crée « l'illusion de transparence et de révélation en même temps qu'elle contribue à l'opacité du texte » (p. 43)) ; des éléments sensoriels de la scène (le personnage assiégré par des sons et des objets) et la forme tragique (l'auteur qui choisit la démesure et l'archaïsme de la forme tragique pour dire le monde » mais qui « ampute la tragédie de son avant et de son après pour n'en garder que le chaos » (p. 48)). Le résultat, suggère l'article, est une œuvre juste assez suggestive pour éveiller à la fois une vision de la mémoire collective de la Shoah et le sentiment, pour chaque spectateur, d'en avoir vécu une expérience intime.

Le genre tragique

Le livre de Ligier-Degauque et Teulade permet indéniablement de parvenir au constat que la tragédie, si elle peut paraître comme la forme dramatique la mieux à même d'exprimer la blessure, se voit maintes fois renouvelées par les dramaturges animés de divers motifs. Tiphaine Karsenti affirme que cette forme joue un rôle dans l'élaboration mentale collective du traumatisme, hypothèse qu'elle démontre en décrivant comment le mythe de Troie interagit avec le réel traumatique des guerres de Religion dans la tragédie de la deuxième moitié du xvi^e siècle. Au moyen

d'une analyse des *topoi* de la pièce *Achille* (1563) de Nicolas Filleul, elle pose que la tragédie est un dispositif de mise en question qui répercute des interrogations et des problématiques politiques contemporaines. Avec *La Troade* (1579) de Robert Garnier, certaines pièces représentant la mort de Pyrrhe, *Hector* d'Antoine de Montchrestien et *Polyxène* de Claude Billard de Courgenay, elle établit la fonction cathartique de la tragédie comme catalyseur du deuil, en ce qu'elle autorise « le partage collectif d'une souffrance individuelle indicible » (p. 88) : en effet, elle permet l'expression d'une voix qui n'est pas celle de l'Église ou de l'État, mais celle des individus et collectivités en deuil.

De son côté, Stéphane Poliakov discerne dans les différentes transpositions génériques qu'effectue le théâtre russe du xx^e siècle la marque d'un théâtre qui, s'il s'inscrit dans une esthétique essentiellement tragique, n'évoque qu'indirectement le traumatisme. « Comment », se demande-t-il, « un théâtre qui se définit constamment pour ou contre la psychologie a-t-il pu évoquer par le détour ou taire le traumatisme ? » (p. 126) L'ambition de l'article semble toutefois en obscurcir le propos : vingt-cinq œuvres de plus d'une douzaine d'auteurs en constituent le corpus, et maints exemples sont fournis desquels il s'avère ardu de suivre le fil conducteur. On y puise tout de même matière à réflexion quant aux diverses formes que peut prendre la tragédie, Poliakov décelant dans les pièces des caractéristiques propres au roman noir, au roman western, à la parodie, à l'absurde et au grotesque, autant de modalités mises en œuvre consciemment ou non par les écrivains et les metteurs en scène afin, d'une part, de contourner la censure, et, d'autre part, de confronter les grandes violences ayant marqué le siècle dernier.

Subjectivité & universalisme

S. Poliakov ne manque également pas de relever comment des auteurs comme Tchekhov transposent leur vision — par exemple une critique de la violence du système de répression tsariste de la fin du xix^e siècle russe — dans des microcosmes plus facilement saisissables pour le public, tels la famille, le jardin, *etc.* D'une manière semblable, la pièce — non éditée — *Riding on a cloud* de Rabih Mroué, qui met en scène le frère de l'artiste, un survivant de la guerre du Liban, blessé à la tête par un tir de sniper, emprunte la voie autobiographique afin de présenter et de commenter l'expérience collective du conflit. L'œuvre, soutient Zoé Schweitzer, « invite à réfléchir à l'articulation entre mémoire personnelle et histoire collective et aux enjeux d'une figuration (spectaculaire, au sens de visible) de la blessure, de la mémoire et de leurs liens » (p. 158). L'article fait entre autres ressortir comment l'individu blessé mis en scène impose sa propre temporalité et

un nouveau rapport aux grands événements collectifs traumatiques de l'Histoire, et suggère que la guérison passe par une reconstitution de la mémoire, exprimant ainsi la nature d'un enjeu à la fois personnel et politique.

Le processus de création de Pippo Delbono tel qu'analysé par Ulysse Caillon, à l'instar de la démarche de Mroué, articule l'idée de la blessure en tant qu'« expérience singulière et partagée » (p. 68). Ce théâtre dit « rhapsodique », qui raconte deux ou plusieurs histoires parallèles sur la même scène, en mettant parfois en vedette l'auteur lui-même, ses souvenirs, puis diverses histoires reliées entre elles par un fil rouge généralement révélé par le titre de l'œuvre, permet aux « traumatismes personnels, souvent chambres de résonance de traumatismes collectifs » (p. 68), de dialoguer entre eux. On se surprend un peu de ne pas retrouver l'article dans la section 4 du livre, en ce qu'il interroge la méthode delbonnienne consistant à « coudre » entre eux traumatismes proches et éloignés, à fabriquer une « mosaïque des solitudes » visant à passer par l'altérité pour obtenir une perspective sur ses propres traumatismes. U. Caillon évoque et critique à ce sujet ce qu'il nomme le mythe contemporain de la « rencontre de l'autre », cette recherche de la différence ancrée dans un désir d'acceptation de l'autre et de son expérience, motif très présent dans le type de littérature dont s'enquiert l'ouvrage, et que l'on retrouve par ailleurs dans les articles de Tiphaine Karsenti, Nathalie Coutelet Valérie Dusailant-Fernandes. Le texte d'U. Caillon, fortement informé d'entretiens accordés par l'auteur dans différents médias, interroge enfin l'aspect thérapeutique d'une telle pratique théâtrale sujette à susciter la compassion, proposition qui aurait pu faire cadrer l'article dans la cinquième section du volume.

La contribution d'Anne Teulade, à l'opposé, semble moins bien convenir à la section 5, bien qu'elle compare les effets émotionnels générés par deux dispositifs différents employés par Cervantès pour traiter le topos traumatique de la captivité à Alger. Sa méthodologie originale et productive, qui procède à une analyse du contexte social permettant de trancher entre ce qui, dans les pièces *El trato de Argel* et *Los Baños de Argel*, appartient au monde fictionnel et ce qui relève du témoignage, permet de dégager ce que le premier apporte à la représentation du second. Il s'agit, établit-elle, de « dévoiler deux manières possibles de théâtraliser ce traumatisme » (p. 246), et son étude fait effectivement ressortir, dans la première œuvre, « un usage plus ou moins prononcé de la fiction [...] à travers une dramaturgie néo-sénéquienne et rhapsodique » (p. 246-247), puis dans l'autre, la prévalence d'une « tonalité élevée, et une dramaturgie plus mimétique [...], dominées par des effets de proximité et de quotidienneté » (p. 247). En cela et parce qu'il explore la mise en fiction d'événements de la vie de l'auteur, son texte semble davantage répondre aux objectifs de la partie 1 sur la part du réalisme documentaire et sur celle de la fictionnalisation. Il convient d'en retenir, dans le cas

du *Trato*, un usage du fictionnel — par la fragmentation des voix et des visions que celui-ci rend possible — pour rendre compte notamment de la difficulté d'apposer un sens sur l'expérience de la captivité ; dans les *Baños*, une action théâtrale frappante, voire choquante, qui contribue également à impliquer émotionnellement le public dans l'expérience traumatique — laquelle demeurerait autrement lointaine pour lui —, et qui fonctionne surtout grâce aux leviers du mode tragique.

Efficacité & portée sociale du théâtre

Or évaluer *ce qui fonctionne* parmi les différentes stratégies de représentation de la blessure semble bien animer une majorité de chercheurs dans le domaine, et cette problématique dépasse celles des vertus thérapeutiques des textes et de la place conférée aux victimes dans les œuvres, telles que définies par la section 5 de l'ouvrage. Marianne Noujaim pose par exemple la question — certes épineuse — de l'efficacité des pièces *Perform-autopsy* de la compagnie Zouzak et *Incendies* de Wajdi Mouawad dans le cadre des enjeux mémoriels et d'amnistie propres à la fin de la guerre du Liban. Le défi d'une évaluation du caractère fonctionnel d'œuvres théâtrales n'est pas sans risque ; il porte toutefois M. Noujaim à approfondir un sujet que bien d'autres n'effleurent qu'en surface. Elle envisage ainsi, à propos de *Perform-autopsy*, qui combine des ressources du théâtre post-brechtien et du dispositif du théâtre-forum, le théâtre en tant que travail collectif apte à faire du spectateur un acteur de transformation sociale. Elle ne manque également pas l'occasion de critiquer une pièce à succès telles qu'*Incendies* qui, si elle put avoir l'objectif d'opérer une « catharsis comme processus de 'consolation impitoyable' avec le passé ou comme voie individuelle vers la résilience » (p. 214), pose le risque de consolider les effets de l'amnistie à travers la création d'un personnage dont les actions soulèvent la question de la responsabilité tout en l'occultant, et une esthétique — du détour, pathétique, cathartique — qui laisse peu de place à la perspicacité du spectateur quant à la réflexion sur son expérience théâtrale.

Envisager l'angle du spectateur, de la réception, afin de juger des vertus d'une œuvre théâtrale, permet de dépasser les conclusions réductrices (le théâtre guérit, par exemple) tout en continuant d'interroger la performativité de cette forme artistique. Dans l'introduction de l'ouvrage, on annonce que Valérie Dusillant-Fernandes (que l'on nomme incorrectement « Nathalie Dusillant ») analyse dans *Les Recluses* l'assimilation de la victime dans l'actrice, or son article va encore plus loin en suggérant que cette pièce du dramaturge et romancier ivoirien Koffi Kwahulé, créée dans le cadre d'un projet visant à donner voix aux victimes de viol de guerre et à sensibiliser la société civile, procure un rôle au spectateur dans le processus thérapeutique. Le dispositif du témoignage réel porté sur écran, doublé

d'une trame fictive mettant en scène une thérapie, parviendrait selon elle à faire participer le public en tant que récepteur. Celui-ci regarde ainsi le réel à travers l'écran que constitue le théâtre, et le théâtre d'un même mouvement lui fait face et l'oblige à penser aux enjeux, voire à prendre position. L'excipit de l'article de V. Dusailant est particulièrement éclairant, et clôt l'ouvrage d'une manière à en relancer la réflexion : citant K. Kwahulé, elle convient de l'inaptitude du théâtre à véritablement résoudre les nœuds de situations traumatiques comme le viol de guerre, mais affirme qu'il nous offre simplement, aux niveaux individuel et collectif, « une occasion de découvrir que nous avons besoin d'une guérison » (p. 263).

Décrivant aussi avec clarté ce que plusieurs autres chercheurs semblent avoir tenté d'expliquer, Hélène Beauchamp conçoit le théâtre comme « lieu kaléidoscopique et dialogique par excellence » (p. 200). Le *teatro de guerra* qu'elle prend pour objet, qui est aussi un théâtre de l'exil, soulève de par sa nature la question de sa fonction. Engagés dans une lutte, celle d'exprimer les traumatismes personnels et collectifs de la guerre d'Espagne et de l'exil, les écrivains Max Aub et Rafael Alberti sont en même temps confrontés, pose-t-elle, à l'impossibilité de témoigner et d'agir. L'article explore le paradoxe qui s'ensuit, celui d'un théâtre qui use de l'imaginaire pour atteindre une liberté dans l'écriture, mais qui se trouve de ce fait limité dans sa portée. Beauchamp note ainsi comment M. Aub emploie le registre métafictionnel pour revendiquer le droit du théâtre de représenter non pas ce qui a été (car de toute façon incertain), mais ce qui aurait dû être, pour « rétablir une certaine forme de justice » (p. 197). Soucieuse d'objectivité, l'auteure conclut sur le caractère aporétique de ce type de théâtre, sur les pièges et les impasses qui le guettent, et sur la notion, digne d'attention, d'un théâtre qui se voulut à l'origine « d'actualité et de réflexion » et qui devint, avec le recul historique, un théâtre de mémoire.

Rôle du dramaturge

Efficacité ; vertus cathartiques, thérapeutiques, curatives, didactiques ; portée sociale du théâtre : il se dégage donc du volume une profonde réflexion sur la pertinence et la légitimité d'un théâtre de la blessure, réflexion empreinte d'un souci éthique, tel que déjà mentionné, mais qui s'enrichit, chez plusieurs chercheurs, d'une étude de la mission de l'écrivain. C'est l'approche choisie par Stéphanie Bérard dans son article sur Guy Régis Junior, auteur haïtien qui, selon l'auteure, riche de mots pour dire le monde, s'adresse et s'associe à son peuple à travers sa pièce post-sismique *De toute la terre le grand effarement*. « [L]écrivain fait subir à la scène théâtrale un véritable tremblement de terre », affirme-t-elle, notamment au moyen d'une esthétique dramaturgique déstructurée, déconstruite, parfois brutale, dite « du fragment et du chaos » (p. 55), et par un ébranlement de l'ordre moral et social

qui met en scène des opprimés, l'homosexualité chez les femmes, la survie de celles-ci à défaut de celle des hommes et la mort d'un soldat occidental. L'article n'aborde pas spécifiquement le positionnement de l'œuvre de Régis Junior entre le document et la fiction, tel que le prévoit la partie 1 de l'ouvrage dans laquelle il a été classé, mais contribue avec originalité aux recherches sur les modalités d'expression du traumatisme par son exhaustive analyse textuelle et narrative de la pièce. Bérard fait clairement ressortir la spécificité de la représentation théâtrale en ce qui a trait à sa portée politique, en mentionnant la tentative de censure dont a fait l'objet la pièce à Paris : le refus de l'auteur de jouer sa pièce amputée de sa violente scène finale signale selon elle la résistance de l'artiste devant l'oubli et l'insouciance.

L'oubli pensé à l'échelle du dramaturge — que celui-ci le combatte ou le perpétue — constitue un angle intéressant pour commenter, comme le fait Tiphaine Pocquet, le théâtre en tant qu'espace de fixation ou espace de relance. Son étude du siège et de la reddition de La Rochelle (1629) la mène à conclure que des pièces telles que *La Rocheloise* (auteur anonyme) et *La Bague de l'oubli* de Jean de Rotrou posent la question du lien au présent douloureux à travers les thèmes de l'oubli, de l'amnistie et de l'amnésie. Il y paraît en fait que ces phénomènes eux-mêmes s'insèrent dans les processus créatifs, laissant place au déni de la réalité et à un certain conformisme : « Le théâtre doublerait l'oubli politique proposé par le souverain d'un oubli de représentation ». T. Pocquet soulève alors une question cruciale susceptible d'inspirer des analyses futures : « la scène irait-elle alors dans le sens de ceux qui font l'histoire ? » (p. 101). L'intérêt d'une telle proposition peut cependant se perdre dans le trop-plein de matière qui forme l'article : on y retrouve plusieurs longues notes, gages d'une recherche approfondie, et qui contiennent des informations pourtant assez importantes à la compréhension du propos, mais qui alourdissent la lecture pour ce type d'ouvrage. L'article s'en retrouve un tant soit peu décousu : il aurait sans doute trouvé meilleur format dans une monographie ou un collectif consacré à des textes plus longs. On peine quelque peu à comprendre comment l'article cadre dans la partie 2, pouvant laisser paraître celle-ci comme un segment un peu fourre-tout sur le plan de l'ouvrage.

La classification de l'article de Claire Lechevalier dans la section 5 pourrait également être discutée, son analyse de la pièce *Les Troyennes* d'Euripide se distinguant davantage par ses propositions sur le rôle des dramaturges contemporains que par une analyse de la figure de victime. C. Lechevalier fait ressortir les modalités de transposition du mythe troyen dans les versions contemporaines qu'en ont fait Sartre (1965) et Vinaver (2002), et en dégage la capacité de la tragédie à nous montrer une puissance d'expression du souvenir face à la disparition. Si la version de Sartre fait entendre, avance Lechevalier, la leçon essentielle de la tragédie antique — « l'homme est responsable de ce qu'il

fait » (p. 224) — elle apporte un point de vue opposé avec la position de Nicole Loraux, anthropologue et historienne, qui critique cette version pour avoir défiguré la tragédie pour en faire une arme de lutte : la tragédie est selon Loraux le lieu du deuil ineffaçable et de la mémoire traumatisée. L'article prend ensuite une tangente génétique dans l'analyse du texte de Vinaver. Il semble en fait que cet aspect, certes bien documenté, aurait pu constituer le sujet d'un tout autre article, alors qu'ici il retarde sans tout à fait l'enrichir la conclusion de C. Lechevalier, par ailleurs originale : « C'est peut-être à repenser sa propre position, son propre rôle face aux conflits — et plus précisément face aux victimes — [que la pièce d'Euripide] invite au final l'auteur ou le metteur en scène contemporain. Critique ou témoin, dénonciateur ou porte-parole, il se trouve à travers elle confronté à la possibilité, mais aussi à la nécessité, de faire revivre une mémoire vouée au risque de la disparition pour en affecter sa propre communauté » (p. 233). On regrette enfin l'absence d'intertitres comme dans le reste du livre, détail qui rend la consultation de l'article un peu plus ardue.

En général tout de même, il est facile de se repérer dans l'ouvrage, particulièrement grâce aux conclusions des articles généralement bien identifiées typographiquement, et à la présence d'un index des noms (chercheurs, penseurs, auteurs) cités. La postface de Christian Biet s'ouvre avec un panorama historique qui a le mérite d'indiquer au lecteur une variété de travaux et de colloques scientifiques sur le sujet ainsi que des pistes de recherche. Il propose notamment de revoir le corpus du xix^e siècle à la lumière d'un numéro spécial de la Revue d'histoire littéraire de la France² et des publications de 2009 dirigés par Jacques Berchtold et Marie-Madeleine Fragonard³ et par François Lecerle, Laurence Marie et Zoé Schweitzer⁴ pour y dégager en quoi les fins violentes de règnes en France « sont transmis[es] comme des blessures vivantes et théâtralisables » (p. 273). S'appuyant largement sur ses travaux passés, le texte de Biet adopte une démarche comparative qui embrasse l'approche diachronique souhaitée par les directrices du volume. Assumant en cela le rôle récapitulatif et explicatif d'une postface, il pose le constat que le théâtre est « un art profondément social et politique complexe », « lieu d'une *opération esthétique-politique de comparution* », « peut-être la seule manière de figurer [...] la crise rhétorique et politique que la catastrophe avait mise

² Jacques Bailbé, « La Saint-Barthélemy dans la littérature française », *Revue d'histoire Littéraire de France*, 1973, n°5, p.771-777.

³ *La mémoire des guerres de religion, enjeux historiques, enjeux politiques, 1760-1830*, Jacques Berchtold, Marie Madeleine Fragonard édts., Genève : Droz, 2009.

⁴ Laurence Marie, Zoé Schweitzer, « Réécritures du crime : l'acte sanglant sur la scène », *Littératures classiques*, vol. 67, 2008.

à son comble » (p. 279). Sa conclusion, teintée d'un certain défaitisme, force le lecteur à méditer sur les termes d'un théâtre contemporain qui fonctionne selon lui « à blanc », qui a dépassé la phase de jeunesse expérimentale qu'il a pu connaître au début du xvii^e siècle, ainsi que les grandes périodes d'invention théâtrale du xx^e siècle : « isolé et passif, engagé dans sa propre reproduction, [le théâtre] ne s'exprime plus au sein d'aucune instance de jugement, sinon la sienne, et se trouve sans impact sur l'extérieur de son lieu » (p. 280).

PLAN

- Approches contextuelles
- Modalités d'une éthique de la représentation
- Le genre tragique
- Subjectivité & universalisme
- Efficacité & portée sociale du théâtre
- Rôle du dramaturge

AUTEUR

Kathryne Fontaine

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : Kathryne.fontaine@mail.utoronto.ca