

Andrea GRASSI : « Encore au théâtre, malgré tout. La dramaturgie contemporaine face à la mise en scène d'Auschwitz ».

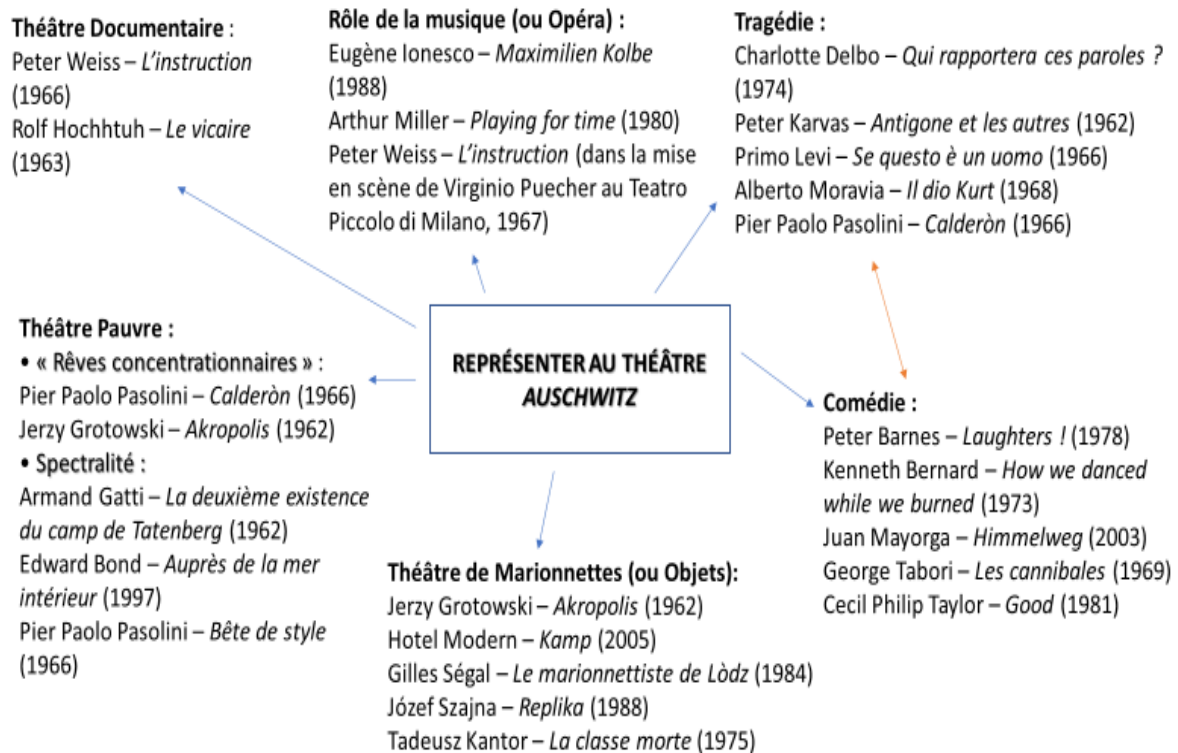
Comme le soutient Theodor W. Adorno dans les pages de sa *Métaphysique, concept et problèmes*, un travail préparatoire à la célèbre *Dialectique négative* de 1966, « aussi longtemps qu'il existe[ra] une conscience de la souffrance parmi les hommes, il devra aussi exister de l'art comme forme objective de cette conscience ». Ce qui est intéressant dans cette phrase, dans un premier temps attribuée erronément à Hegel par Adorno lui-même, c'est que le philosophe allemand n'associe pas le processus artistique à la poursuite finale d'une vérité absolue, mais théorise plutôt la « conscience de la souffrance », la blessure comme un moment en soi déjà ontologique, de connaissance. Ce n'est d'ailleurs pas par hasard si le philosophe de l'École de Francfort, revenant sur le malentendu provoqué par son interdit concernant l'impossibilité d'écrire des poèmes après Auschwitz, recourt précisément au leitmotiv de la « conscience de la souffrance » pour justifier et introduire sa nouvelle position intellectuelle : après Auschwitz, il continuera en effet dans la *Métaphysique*, « le véritable fondement de la morale est à chercher dans le sentiment corporel, dans l'identification avec la douleur insupportable ». À partir, en somme, d'une dialectique du négatif ; constat d'où l'on peut comprendre par exemple l'appréciation favorable du philosophe à l'égard du théâtre de Samuel Beckett, un théâtre où les personnages vivent dans un « vide », un « néant », un « rien » qui ne serait que l'héritage du monde sorti d'Auschwitz, un monde où « se sont passées des choses auxquelles en vérité les survivants eux-mêmes ne pourraient survivre ».

On ne saurait pas en effet concevoir ni comprendre le théâtre de Samuel Beckett, comme d'ailleurs Adorno le précise à maintes reprises, autrement qu'à la lumière même d'Auschwitz, comme une production artistique hantée de la présence traumatisante de cet événement historique. Bien entendu, présence jamais réellement thématifiée : ce qui lie par exemple les expériences théâtrales de Beckett à celles des dramaturges ou metteurs en scène comme Sarah Kane, Harold Pinter, ou encore Heiner Müller, c'est le fait que dans toutes leurs œuvres la négativité de la nouvelle condition humaine de l'après-Auschwitz est exprimée, non pas par le biais de références directes à l'univers concentrationnaire, mais à travers une lecture pour ainsi dire iconoclaste et allégorique de ce dernier ; lecture, par là même, où Auschwitz,

bien qu'il n'apparaisse jamais comme lieu de la *praxis* scénique, semble du moins fonctionner en tant que *centre absent* de ces mêmes œuvres.

Que le théâtre, tout comme les autres arts visuels, se soit souvent approché avec discrétion de la représentation d'un événement extrême tel que la Shoah, cela n'a à priori rien d'étrange. Les raisons de cette discrétion sont multiples. Certaines sont spécifiques de l'événement en soi : Shoshana Felman insiste dans ses écrits sur l'essence « invisible » du génocide juif et donc sur la difficulté de la part des rescapés eux-mêmes de percevoir lucidement, d'une manière consciente, la réalité qu'ils étaient en train de subir tous les jours dans les camps ; « événement-sans-témoins », comme Felman parvient à définir la Shoah, qui pose alors des problèmes concernant avant tout sa transmissibilité, sa possibilité en d'autres termes d'aboutir à un « témoignage intégral » (Primo Levi). D'autres raisons, au contraire, sont relatives aux possibilités et aux limites du théâtre lui-même, lequel, étant fondé entièrement sur l'immanence et l'immédiateté de la scène, semblerait dans un premier temps être un type d'art essentiellement inadéquat pour rendre en image la violence et l'atrocité de certains événements historiques, dont la Shoah est sans doute un paradigme. Telle inadéquation serait tout d'abord évidemment esthétique : Peter Weiss, auteur de *L'instruction* (1966) et un des fondateurs du Théâtre Documentaire en Allemagne, lamentait à ce propos l'impossibilité de « reconstituer sur scène le camp lui-même » sinon qu'en choisissant délibérément de sortir à priori du domaine de la mimésis et des règles d'appropriation du réel ; et ensuite, elle serait éthique : dans sa pièce de jeunesse *Qu'une tranche de pain* (1967), par exemple, Rainer Werner Fassbinder retraçait en effet l'histoire d'un jeune directeur artistique à la recherche du succès qui acceptait de faire rejouer sur scène le génocide juif, dans l'ordre du semblable, tout en sachant accomplir un acte dépourvu de toute dimension morale, indigne à l'égard de la souffrance des rescapés.

Sur la base de ce que l'on vient d'affirmer, il semblerait alors que montrer sur scène le génocide, puisqu'il serait impossible une approche mimétique, dans l'ordre du semblable, ne puisse que s'inscrire dans le cadre d'une transgression. Toutefois, comme notre étude se proposera au contraire de l'illustrer, cela n'a paradoxalement pas été toujours considéré par les dramaturges et les metteurs en scène contemporains comme un obstacle en soi infranchissable ; car elles sont nombreuses en effet les œuvres théâtrales où l'aspect pour ainsi dire visuel de l'univers concentrationnaire, et notamment de l'extermination, demeure prépondérant, sinon même central.



Tab. 1

En prenant en examen un *corpus* d’une quinzaine d’œuvres théâtrales qui *jouent* à Auschwitz (Tab. 1), avec notre thèse nous essayerons de démontrer que l’objectif de la plupart des dramaturges et metteurs en scène qui ont accepté ce singulier défi esthétique a été en réalité moins celui de reconstituer, dans le domaine de la mimésis, l’horreur concentrationnaire que de le réinterpréter thématiquement, afin d’en mettre en relief ses singularités ontologiques ou d’établir des parallèles avec d’autres événements historiques. Ecartés en effet tous les interdits concernant la possibilité de représenter sur scène la Shoah ou, tout simplement, d’en parler encore en termes dialectiques, en sortant du silence (on se souvient d’une des conclusions auxquelles parvient Ludwig Wittgenstein dans le *Tractatus* : « Sur ce dont on ne peut pas parler il faut garder le silence »), ces dramaturges ont alors imaginé des techniques, des expédients et des écritures théâtrales particulières pour contourner, non pas le simple événement, mais plutôt la question de sa prétendue irréprésentabilité. C’est en ce sens que dans la thèse, à propos des attentes esthétiques des pièces théâtrales prises en examen, nous parlerons de l’idée presque commune à toutes de vouloir *présentifier* Auschwitz, de rendre manifeste sur scène sa puissance symbolique, au-delà des rigoureux principes de vraisemblance. Il est

particulièrement significatif, de ce point de vue, que des dramaturges comme Charlotte Delbo, Jerzy Grotowski et Pier Paolo Pasolini, trois parmi les plus importants dramaturges qui ont à maintes reprises abordé dans leurs textes le sujet de la représentation de la Shoah, aient souvent eu recours aux théories du Théâtre de la Cruauté d'Antonin Artaud ou, plus généralement, à celles du Théâtre Épique de Bertolt Brecht pour motiver leurs détours esthétiques et leur approche anti-mimétique à l'égard de la mise en scène de l'événement.

Comme notre thèse le montrera, une première solution imaginée pour contourner la question de l'irreprésentabilité de l'extermination juive et pour pallier ainsi cette *carence* de réalité, comme mentionnée préalablement, a consisté dans la tentative de surinterpréter thématiquement l'événement lui-même, en s'appuyant par exemple sur des formes ou des genres théâtraux déjà figés, comme la tragédie grecque, la comédie ou l'opéra ; et cela de façon que le public soit finalement induit à focaliser son attention, plus sur le contenu symbolique de la mise en scène, que sur son effective vraisemblance. C'est ainsi que Peter Karvas et Krzysztof Warlikowski, pour souligner l'élément tragique d'Auschwitz et pour placer, *mutatis mutandis*, cet événement dans le cadre d'une souffrance commune – une souffrance qui se prolonge depuis le tout début de l'histoire de l'homme –, ont proposé des œuvres théâtrales qui se caractérisent avant tout par le fait d'être des réécritures contemporaines de la tradition mythique grecque : le personnage principal de la pièce *Antigone et les autres* (1962) de Peter Karvas, dont l'histoire se déroule entièrement dans un camp d'extermination, est en effet Antigone, une jeune prisonnière politique qui se révolte contre le pouvoir de Créon, ici un commandant nazi ; dans *(A)pollonia* (2009) de Warlikowski, en revanche, le dramaturge et metteur en scène polonais anticipe la question du sacrifice du peuple juif par le biais d'un collage de textes, entre autres, de Sophocle et Euripide.

Abandonné le registre de la *pièce bien faite* d'héritage naturaliste, la deuxième solution imaginée par la dramaturgie et la mise en scène contemporaines pour contourner l'hypothèse d'une mise en scène directe de la Shoah a consistée alors dans l'introduction structurelle d'aspects méta-théâtraux dans les pièces théâtrales ; aspects visant notamment à établir un nouveau rapport entre l'Acteur et le Lieu scénique où il agit, ou encore entre le Spectacle et le Public, tout en essayant d'impliquer ce dernier de manière active dans le cadre du jeu théâtral. Dans ce sens, le dispositif scénique de la pièce *Kamp* (2005) du collectif Hotel Modern, un collectif qui se sert autant

des marionnettes, des figurines que des montages filmiques, explique parfaitement cela (Tab. 2).

Hotel Modern, *Kamp*

Photos prises lors de la mise en scène du 18 novembre 2017 au TPR (Théâtre populaire romand) / La Chaux-de-Fonds (Neuchâtel)



Tab. 2

Une maquette reproduit le site d'Auschwitz avec précision. Tout est là : les baraquements, les chambres à gaz, les miradors et les barbelés. Le public se trouve dans une position surélevée par rapport au niveau de la scène où les acteurs jouent avec leurs marionnettes. Toutefois, à cette vision panoramique d'Auschwitz ne correspond pas un effet immédiat de distanciation, car les membres du collectif Hotel Modern, par le biais de petites caméras qui reproduisent en direct sur la toile de fond la violence subie par les détenus-figurines, obligent au contraire le spectateur à voir jusqu'au bout, jusqu'aux moindres détails, l'horreur et la cruauté des scènes qui lui sont montrées ; en le forçant ainsi à occuper la position inconfortable, sinon de complice, du moins de « témoin au présent ».

La valeur éthique des œuvres théâtrales qui *jouent* à Auschwitz, et cela vaut bien autant pour *Kamp* que pour toutes les autres dont la thèse fera l'objet, est fondée à la fois sur leur dimension mnémorique et cognitive : devoir de mémoire et réconciliation avec les morts ; *engagement* et *imagination*, deux mots-clés indissolublement liés au débat contemporain à propos de la narration de la Shoah – « Il faut dire qu'Auschwitz *n'est*

qu'imaginable » (Georges Didi-Huberman) –, et nécessité de ne pas faire injure aux victimes. À un examen sur l'esthétique de la mise en scène, s'en ajoutera alors un plus historique, visant pour ainsi dire à tracer un lien imaginaire entre le parcours individuel et intellectuel des dramaturges qui se sont intéressés à la Shoah et le contexte social au sein duquel ce même parcours s'est intrinsèquement situé. Nous essayerons, dès lors, de répondre à ces questions : comment tous ces dramaturges ont-ils affronté le thème du génocide juif avant même d'en imaginer son éventuelle représentation théâtrale ? Quelle « conscience de la Shoah » (Pierre Mesnard) avaient-ils ? Pourquoi, et à quel moment précis de leur carrière théâtrale ont-ils ressenti la « Nécessité artistique » (Roland Barthes) de se confronter à ce thème-là ?