

Revista De Literaturas Modernas. Los espacios de la literatura.
Número 34 – Año 2004 – Pag. 9 a 22 – ISSN 0056 -6134 - Mendoza - AR

LA GUERRE AU THÉÂTRE: STRATEGIE ET DRAMATURGIE

Bertrand Westphal
Université de Limoges

Vous organisez votre mort d'une façon
harmonieuse et hautaine.
Pour l'efficacité du combat.
Pour l'esthétique du décès.
Jean Genêt

Resumen

El presente estudio se interroga sobre la paradoja que plantea la representación de la guerra en el espacio escénico. Espacio bélico y espacio escénico son difícilmente reconciliables dadas sus características intrínsecas (entre otras, la tendencia centrífuga del primero y la centrípeta del segundo). Para salvar esta paradoja, los dramaturgos han desarrollado estrategias poético-retóricas como el uso de la metáfora, la metonimia y el fuera de escena.

Por otra parte, el escenario a la vez que se instituye como espacio de una representación, se comunica con un espacio exterior que está más allá, pero que no se manifiesta siempre necesariamente. En virtud de esta vinculación, la representación de la guerra es atravesada por una serie de mediaciones. En primer lugar, la circulación de aquello que "flota" entre el escenario y el afuera del escenario, que los tropos (metáfora, metonimia) permiten recuperar al menos virtualmente. En segundo, el vestigio del episodio guerrero, inscrito en la Historia, que, en tanto vestigio, oscila entre la presencia y la ausencia. Finalmente, las restricciones del teatro mismo y sus principios éticos y estéticos, que transforman la guerra en sus modos de manifestación espontáneos.

El presente trabajo analiza la articulación de estas instancias en obras de Esquilo, Shakespeare y Genêt.

Palabras clave: espacio teatral - representación de la guerra - metáfora - metonimia - fuera de escena - Esquilo - Shakespeare - Genêt.

Abstract

This paper ponders over the paradox of the representation of war on stage. Martial space and scenic space are almost irreconcilable due to their intrinsic traits (among others, the former's centrifugal tendency and the latter's centripetal one). To solve this paradox, playwrights have developed poetic-rhetoric strategies like metaphor, metonymy, and off-stage. In addition, the stage which stands as the space of representation, at the same time communicates with an outer space beyond itself, which is not always made explicit. It is due to this bond that the representation of war is crossed by a series of mediations. First, the circulation of that which "floats" between the stage and the off-stage, and which the tropoi (metaphor, metonymy) allow to retrieve, at least virtually. Second, the vestige of the war event, inscribed in History, which as such vestige oscillates between presence and absence. Finally, the restrictions of drama itself, and its ethic and aesthetic principles, which transform war into its spontaneous modes of manifestation.

This paper analyzes these instances in the works of Aeschylus, Shakespeare, and Genêt.

Key words: scenic space- war representation- metaphor- metonymy- off-stage - Aeschylus - Shakespeare - Genêt.

Les définitions du phénomène guerrier varient nettement en fonction des points de vue -des angles d'attaque!-, mais toutes convergent vers une intersection *a minima*: la guerre suppose une durée et une ampleur considérables et la présence de groupes nombreux et équilibrés sur le "théâtre de la guerre" (comme disait Voltaire). Ces constantes ne correspondent pas aux règles habituelles d'un autre théâtre qui, pour sa part, met en scène des opérations dont toutes n'ont pas pour enjeu l'anéantissement de l'adversaire. Ce théâtre, qui se joue sur des planches, est condensation, là où la guerre est expansion. L'un est par nature centripète, l'autre est centrifuge, puisque le plus souvent la guerre est impérialiste même lorsqu'elle se déclenche *intra muros*. Tandis que le spectacle théâtral, s'il est bon, enflamme le public, la guerre, si elle est

mauvaise, incendie une région, un pays, ou davantage encore. Le champ de bataille et la scène semblent inconciliables. Mais on sait que le théâtre ne s'arrête pas devant l'insoluble. Sa propension au défi, qui est le propre de tout travail de création, le conduit à contester une incompatibilité apparente qui ferait de la guerre un phénomène irreprésentable.

Cela était vrai dès les origines: les *Perses* d'Eschyle le prouvent. Depuis lors, cela n'a jamais cessé d'être vrai. Les batailles constellent les *Chronicle Plays* de Shakespeare, et en particulier la première partie de *Henry IV*. De la bataille de Shrewsbury, dans *Henry IV-1*, à la bataille d'Azincourt, dans *Henry V*, le parcours est sanguinaire ou héroïque, selon la manière dont on le juge.

Durant le vingtième siècle, la guerre s'est imposée sur les scènes avec la même régularité qu'elle a infesté l'Histoire. Bertold Brecht, Edward Bond¹ et, entre les deux, Jean Genet dans *Les Paravents*, ont mis en scène les horreurs de l'histoire du siècle. Ces dernières années, le théâtre s'est laissé tenter par la guerre de Bosnie. En Italie, Mario Martone a conçu une représentation des *Sept contre Thèbes* avec le conflit balkanique² en arrière-plan. En France, Olivier Py a monté un *Requiem pour Srebrenica* à Avignon, en 1999. Dans un numéro spécial du *Magazine Littéraire* consacré au "théâtre de la guerre", il a avancé quelques explications à propos de ses choix et des difficultés de l'entreprise dans laquelle il s'était engagé:

En effet, je ne fais du théâtre que pour cela, l'irreprésentable. Ce sont les armes du théâtre : la métaphore, la métonymie, le hors champ, etc. En même temps, cette tentative est foraine: il faut que le spectateur puisse croire à ce qu'il n'arrive pas à voir³.

A la guerre comme à la guerre: aux armes du soldat ou du guérillero, le théâtre oppose son propre arsenal –un *logos*, une lucidité, des procédés qui permettent la mise en scène ou mieux, la réduction à la scène, de ce que la logique tendrait à cantonner hors scène.

La représentation de ce qui est censé irreprésentable est foraine. Or le terme forain, dans son ambiguïté même, rend compte de l'ambivalence de toute représentation théâtrale de la guerre. Est foraine la fête dans sa dimension itinérante; est forain également -et surtout- ce qui vient de dehors et qui donc est étranger. La guerre est à la fois spectacle et pure

altérité; elle est un événement extérieur au théâtre. Sur scène elle est fors lieu. On saisit ainsi toute la portée du défi. Comment concilier théâtre et guerre? Comment rendre représentable, et donc spectaculaire, ce qui échappe aux normes du spectacle? Car ce qui est fors lieu ne saurait rester longtemps hors de propos.

Forain, le théâtre peut-il rendre contigus le champ de bataille et le champ de foire? C'est bien la question. Dans *Henry V*, le chœur se la posait déjà:

Ce trou à coqs peut-il contenir les vastes champs de la France? Pouvons-nous entasser dans ce cercle de bois [wooden] tous les casques qui épouvantaient l'air à Azincourt? Oh! pardonnez! puisqu'un chiffre crochu peut dans un petit espace figurer un million, permettez que, zéros de ce compte énorme, nous mettions en œuvre les forces de vos imaginations⁴.

La représentation de la guerre au théâtre est bien un exercice forain, auquel on se livrera de préférence avec l'arsenal évoqué par Olivier Py: la métaphore, la métonymie et la pratique du hors champ. Par la métaphore, formulation rhétorique du "comme si" et du déplacement, on tentera de concilier ce qui paraît *a priori* inconciliable et de mettre en place non pas l'expérience du vécu, mais le ré-vécu propre à la représentation. Par la métonymie, figure du prolongement, on évoquera le passé et la présence en creux de ce qui est irrémédiablement absent; on manifestera là le contact entre sphères d'altérité. Par la pratique du hors champ, qui saisit tout territoire -scénique, entre autres- dans un processus de déterritorialisation, on réfléchira sur la connexion entre dedans et dehors, sur la limite propre à toute représentation.

C'est que dans la mesure où la scène devient le lieu d'une représentation, elle est simultanément tautologique (strictement théâtrale) et autre: elle communique avec un extérieur, qui toujours est là, sans être forcément manifeste. Plusieurs registres ne cessent de se croiser, selon des exigences et des modalités multiples, variables, et autant le reconnaître d'emblée: complexes. La représentation de l'irreprésentable passe alors par une triple série de médiations plus ou moins flottantes.

Il y a tout d'abord ce qui foisonne et qui flotte entre la scène et hors d'elle, et que les tropes (métaphore, métonymie) permettent de saisir au

moins virtuellement. Cette instabilité gagne le genre théâtral lui-même, qui ne sait plus, en l'occurrence, comment traiter le héros dans sa version tragique.

Il y a ensuite ce qui ondule entre présence et absence, à savoir l'épisode guerrier lui-même, vestige inscrit dans l'Histoire (s'il fut prestigieux) ou dans un passé plus neutre, mais toujours là, discret... comme l'exige son statut de vestige. Il appartiendra à l'auteur de l'actualiser en évoluant entre scène, hors scène et pré-scène: c'est tout le travail de la ré-présentation, correspondant à une présentification (*Jetzigen*, diraient les phénoménologues allemands, "ramener au maintenant").

Il y a enfin ce qui est tiraillé entre ici et là, entre un camp et l'autre, entre l'ennemi et l'ami, à savoir le théâtre et ses choix réversibles qui, quelque part entre la réflexion éthique et esthétique, arrachent la guerre à son territoire naturel.

Ces médiations sont extrêmes et supposent que l'auteur joue en virtuose avec les limites de son art, et -matériellement- avec les limites spatiales de la scène.

1. Présentation de l'irreprésentable entre métaphore et métonymie

On ne transpose pas sans conséquences une guerre ou une bataille sur scène. La bataille correspond à une cristallisation spatiale et temporelle de la guerre. Elle en constitue un épisode; en cela elle est une explosion circonscrite: au théâtre, sa représentation devra rendre compte à la fois de cette clôture et de cette dynamique. Mais toute guerre n'est pas un amalgame de batailles. La guerre peut être larvée; à la limite, elle sera très avare de batailles: elle investit la durée, qu'elle pourrit. Telle a été la guerre d'Algérie. Eschyle et Shakespeare rendent surtout compte d'une bataille; Genêt témoigne d'une guerre sans batailles (comme beaucoup de dramaturges du XX^e siècle pour qui toute guerre est une sale guerre que l'on remporte de guerre lasse). Le distinguo entre guerre et bataille revêt une importance, mais en tout état de cause le passage du fait à sa représentation soulève la question de la médiation et de ses procédés. On aura à rendre l'idée d'un foisonnement concernant le nombre des protagonistes/acteurs, la dimension spatiale du champ de

bataille et l'inscription dans le temps de la guerre. Bien entendu, ce foisonnement ne peut être reporté sur la scène: on fragmentera l'expérience guerrière en recourant à des stratégies discursives et dramaturgiques.

La réduction passe tout d'abord par la métonymie. Le duel en est une dans *Henry IV-1*. Le prince Harry et Hotspur sont les champions des deux camps, parce que les deux camps ne sauraient s'affronter sur scène autrement que par ce biais. Le terme champion est particulièrement approprié. Selon l'étymologie germanique, le champion est un combattant. En allemand, *Kämpfe* (champion) et *Kämpfer* (combattant) forment un doublet. En suédois, *kämpfe* est le combattant, tandis que le champion est le *förkämpfe*: celui qui combat "pour" ou "à la place". Quoi qu'il en soit, le champion est celui qui combat dans l'espace clos de la lice, et la scène théâtrale peut devenir cette lice. De là à dire que le théâtre transforme la bataille en tournoi, il y a un pas à franchir... qui n'est pas sans péril vu le terrain. Sont également métonymiques quelques tentes indiquant le campement d'Azincourt dans *Henry V*.

Sous un angle différent, la coupure entre les scènes, propre à toute réduction théâtrale, en est une troisième: toute représentation correspond à un enchaînement de temps forts, à un élagage de la durée intercalaire, qui correspond à une sélection métonymique. Les scènes sont autant d'instant représentatifs pointant une durée extradiégétique.

La réduction est aussi susceptible de transiter par la métaphore, qui rapproche le présent et l'absent, qui permet de formuler le ré-vécu. Est profondément métaphorique, au sens retenu ici, tout monologue, tout récitatif qui sert à rapporter ce qui s'est passé ailleurs. Par la métaphore, la guerre, et plus souvent la bataille, sont mises en abyme: le messager d'Eschyle, dans *Les Perses*, est l'agent de cette métaphore; il se situe lui-même en équilibre sur l'ici et l'ailleurs, le maintenant et l'alors. De même que le champion qui se bat en duel au nom des siens évolue à l'interface entre le tout et la partie, le messager s'engage dans l'interface entre deux dimensions du temps et de l'espace. L'un et l'autre ressemblent (sur ce point!) à la Mère, dans *Les Paravents*, qui se situe ainsi: "[...] je ne suis ni d'ici ni de là, ni de ce côté ni de l'autre"⁵. Le champion et le messager sont des figures éminemment théâtrales; ils sont ceux qui favorisent la conciliation entre la scène et son extérieur. Dès lors que l'irreprésentable

loge dans une tension prétendument insurmontable entre le dedans et le dehors, ils permettent un début de représentation.

Mais rien n'est gagné. Le combat continue. On aura opté pour un principe de réduction, un changement d'échelle, ou mieux: la conservation de l'échelle dans le cadre d'une vision partielle de l'événement. Mais, ce faisant, ne se sera-t-on pas heurté au code du théâtre?

La guerre devrait normalement s'inscrire dans le genre tragique. Or la tragédie suppose l'émergence d'un héros, que la focalisation inhérente à la représentation du foisonnement ne favorise nullement. De surcroît, les pièces qui sont ici mentionnées sont souvent hybrides. Le spectateur athénien riait peut-être en découvrant au cœur de *orkhestra* des guerriers perses vêtus d'atours passablement féminins à ses yeux, et qui se lamentaient comme le ferait aujourd'hui tel commentateur de football devant une "aile de pigeon" contrée par un adversaire privé de goût. Les outrances comiques (sarcastiques?) de Falstaff mettent à nu une veine que la tragédie ne tolère pas, et la subversion des codes se généralise dans *Les Paravents* où les hypostases de Falstaff se mettent à proliférer au point que plusieurs personnages se présentent avec des costumes bel et bien remboursés⁶.

La guerre devrait exalter le statut héroïque; en réalité, elle tend à révoquer en doute la valeur épictétique du tragique en soulignant sa vacuité. Le héros résistera-t-il à la guerre ? Tout dépend du point de vue que l'on adopte, car un nouveau paradoxe apparaît: la dissolution du héros tragique dans la masse est certes consacrée, mais, en même temps, cette fusion, à la longue, pourrait permettre aux valeurs héroïques de se dégager et de se déployer⁷. Tel est le cas dans la pièce de Shakespeare.

La guerre peut en effet faire l'objet d'une réduction absolue, une réduction ultime qui consisterait à l'individualiser, autrement dit, et par une nouvelle métonymie, la subsumer sous un seul individu exemplaire. La guerre n'est pas un tout inerte et homogène, en un mot: abstrait; elle est en un sens la somme de comportements personnalisés et diversifiés. Comme dit Gilles Costaz à propos de certains personnages d'Edward Bond, "la guerre, ce n'est pas seulement la mitraille, c'est le comportement des gens pendant la guerre, c'est la guerre à l'intérieur des crânes"⁸. Elle exerce une vertu catalytique sur l'individu, de même

qu'elle peut intégrer un paysage mental. Par le truchement de Saïd, condamné à la solitude, Genêt exprime le néant de la guerre. Saïd n'agit pas en guerrier: littéralement pris entre deux feux, il implose. Le prince Henry, en revanche, pose une équivalence entre deux tensions: la bataille de Shrewsbury lui permet d'extérioriser son conflit intérieur et de le résoudre en assumant un statut héroïque. Saïd et le prince sont indéniablement le produit d'une réduction métonymique du point de vue de Genêt et de Shakespeare sur la guerre, ou du moins sur les "événements" d'Algérie et sur la difficile installation des Lancastre sur le trône d'Angleterre.

Si la guerre est représentée, elle butte contre les règles canoniques de la représentation tragique. Par conséquent, à chaque fois que la guerre est mise en scène, le théâtre est contraint à se mettre à parler de lui-même. Le couple guerre et tragédie se fait dans l'hybride: soit le tragique se dissout dans l'éclat de rire de Falstaff, soit ce qui est grotesque, parodique, se teinte de tragique. L'hybridation est le témoin de l'absurdité du conflit armé: le pur tragique ne pourrait témoigner d'une telle lecture, car il minerait ce qui le fonde et le légitime. Il est à noter que le premier tragédien dont nous ayons conservé quelques textes avait déjà ressenti cet achoppement: les touches grotesques ne sont sans doute pas absentes de la pièce d'Eschyle -malheureusement, nous ne sommes plus en mesure de les discerner à coup sûr.

Quoi qu'il en soit, le spectacle de la guerre représentée s'adresse à un spectateur, qui perçoit la dimension symbolique de ce à quoi il est confronté. Sur scène, la guerre possède une valence poétique, ne serait-ce que parce qu'elle est coulée dans une matrice littéraire, et donc fictionnelle. Sous cette forme, elle est saisie dans une poétique, qui fait partie du contrat virtuel que signent le dramaturge et son spectateur. Ce dernier voit et ne voit point, parce qu'il sait que sous sa forme théâtrale la guerre est devenue un trope. Nul mieux que Shakespeare n'a explicité ce contrat par l'intermédiaire du chœur monocéphale de *Henry V*:

Suppléez par votre pensée à nos imperfections; divisez un homme en mille, et créez une armée imaginaire. Figurez-vous, quand nous parlons de chevaux, que vous les voyez imprimer leurs fiers sabots dans la terre remuée. Car c'est votre pensée qui doit ici parer nos rois, et les transporter d'un lieu à l'autre, franchissant les

temps et accumulant les actes de plusieurs années dans une heure de sablier⁹.

Il appartiendra au spectateur de concevoir le cavalier à partir de la trace que les sabots de son cheval auront “imprimée” dans le texte. Ce parcours inférentiel passe par la reconstitution d’un vestige.

2. Présence d'une absence entre pré-scène et hors scène

Le théâtre est un lieu où s’exprime un présent -celui de l’action représentée. Parfois, ce présent n’est pas autonome: il est alors inclus dans un processus de présentification (Heidegger) que la ré-présentation développe. Dans la mesure où la représentation de la guerre est biaisée - pour toutes les raisons que nous avons tenté d’explicitier- l’actualité de ce qui se passe sur scène se dévoile partiellement. Le théâtre de guerre (selon le titre du film de Mario Martone évoqué *supra*) trouve sa matrice dans un événement et des modalités participant d’une pré-scène temporelle et d’un hors-scène spatial. Son inscription dans l’espace-temps étant problématique, il fera à son tour l’objet d’un traitement spécifique de la part du dramaturge, qui recourra, comme dit Marie-Odile Thirouin, à des “techniques visant à suggérer indirectement une réalité absente de la scène ou à lui substituer un équivalent d’un autre ordre”¹⁰.

La guerre est révélation de ce qui est resté latent. Il peut s’agir d’une faute, comme dans *Les Perses*. La présomption (*hybris*) explique surtout la défaite de Darios, qui n’aurait dû braver ni la nature (pont de bateaux sur l’Hellespont) ni les dieux grecs (sac des sanctuaires), mais elle explique aussi les mobiles de la guerre: aux yeux d’un Grec, l’effervescence d’une société bâtie sur l’or et la démesure était inéluctable. Chez Shakespeare, cette faute précède la pièce examinée, mais apparaît à la fin de *Richard II*, qui ouvre le cycle: pour être couronné sous le nom de Henry IV, Bolingbroke a favorisé, ou du moins toléré, l’assassinat du roi Richard II. Légitimement, il n’est peut-être pas un usurpateur, mais en tout cas il est régicide. La faute précède la première scène du premier acte d’*Henry IV*, mais elle est intégrée dans la sorte de tétralogie dont relève la pièce. Dans *Les Paravents*, Jean Genêt illustre, lui aussi, cette latence. A défaut de bataille, on assiste à une lente

et inexorable escalade qui débouche sur les coups tirés dans le douzième tableau.

Par cette révélation, la guerre devient explicitation d'une tension sourde. Elle propose une résolution en ce qu'elle correspond au moment critique de l'explosion. Sur les planches, les choses se compliquent d'autant: il incombe normalement au théâtre de mettre en scène une résolution paroxystique (c'est le propre de la tragédie), mais ici le théâtre n'a pas les moyens de ses règles, de sa tradition et de ses ambitions.

L'explosion convoque ce dont le théâtre ne dispose pas: l'accès au multiple, la possibilité du foisonnement. La guerre correspond à un début de prolifération; le théâtre est condensation. Nous revoilà prisonniers du paradoxe initial. Et la représentation de poursuivre son travail d'évacuation: la guerre se déroule hors scène, et ses prémisses sont dans la pré-scène. Dans sa préface au livre de Martone, Enrico Ghezzi note: "Voilà la très forte absence de la présence et vice-versa, l'aura archéologique et souterraine, chthonienne. La réalisation comme la bosnie"¹¹. Reste le discours qui est médiation, archéologie et qui, à partir des traces de sabots, reconstruit ce qui ne peut se voir. On s'attache alors à rendre compte d'une imminence tragique plutôt que de la reproduction d'une acmé. Le premier degré de la violence guerrière étant irréprésentable, le dramaturge recourt au second degré du *logos*, qui pourra provoquer une "déflagration poétique"¹², comme dit Jean Genêt dans ses *Lettres à Roger Blin*. La violence dévastatrice du fait d'armes transite alors par l'explicitation discursive de ce qui constitue l'essence de la guerre: un chaos qui répond à une accumulation négative parvenue à saturation. On parle de ce qu'on ne voit pas ou de ce dont on n'entrevoit qu'un fragment. On oriente les faits selon une logique rétrospective. La bataille qui est en train de se terminer dans la pré-scène (Eschyle), dans le hors scène (Genêt) ou dans un coin de la scène (Shakespeare) devient ainsi racontable, par la bande. La structure complexe des *Perses* est de ce point de vue exemplaire: la paralipse¹³ qui la sous-tend devient le pendant temporel de la métonymie. Ailleurs les coulisses deviennent vecteurs d'un sens et d'un discours liminaires que le dramaturge réserve d'habitude au centre de la scène. Dans *Les Paravents*, on en arrive à se demander si tout n'est pas coulisse, comme le suggère le titre de la pièce

Si la prise de distance est inhérente à toute représentation de la guerre au théâtre, elle pointe un début de réflexion sur le statut de la guerre. Guerre et théâtre évoluent en interaction permanente: la difficile conciliation entre les deux activités ne cesse de souligner ce que chacune d'entre elles a de spécifique.

3. Réversibilité du théâtre de guerre

Au théâtre, la guerre sera focalisée sur le camp que l'on aura retenu: on en rendra compte en suivant le point de vue et la logique du vainqueur (ce qui est généralement le cas) ou du perdant (originalité... originelle d'Eschyle). On pourra aussi alterner entre les deux camps. L'orientation du point de vue est fluctuante: elle varie selon la volonté de l'auteur, et non avec les aléas de la guerre. Cette réversibilité produit un effet spéculaire susceptible de miner la logique de la guerre. En principe, la guerre est la formulation d'une altérité irréfragable, qui n'est observée que du point de vue de celui qui livre sa bataille -comme si une bataille, étant autre chose qu'une mêlée, pouvait se scinder en deux. Or sur scène on passe sans coup férir d'un point de vue à l'autre, sachant fort bien que la Méduse s'est réfléchi sur le bouclier de Persée pour mourir à son propre spectacle. La réversibilité, qui figure dans l'arsenal du théâtre, correspond à une relativisation totale du conflit, qui par essence est absolu -ou mieux: qui ne se justifie que par sa portée absolue. Là, chaque point de vue est exclusif de l'autre, au théâtre tout point de vue est relatif. En ce sens, et une fois de plus, la représentation est métonymique. La métonymie, qui instaure une relation d'équivalence entre des unités tenues pour homogènes, est réversible. Le plus est représenté par le moins ou inversement. Au premier degré, la guerre refuse en revanche le trope, qui lui signifierait son détournement.

En soi, la guerre n'est pas représentable, et pourtant le théâtre la détourne de son essence. Tout est lié aux modalités de la transposition, et à son esthétique. Comme dit Olivier Py: "Quand on a décidé de faire du théâtre sur la souffrance, il faut que l'esthétique et l'éthique ne fassent qu'un"¹⁴. En d'autres termes, il faut savoir brandir le bouclier de Persée.

Quel que soit le camp qui l'emporte, la guerre correspond à une défaite de l'humanité. Depuis que l'adjectif "irreprésentable" est entré

dans le vocabulaire de la scène, à défaut du dictionnaire (c'est encore un néologisme), cet axiome ne cesse de trouver des illustrations au théâtre. Dans *Les Paravents*, Genêt le démontre avec force. Ayant cartayé par-dessus toute considération d'ordre "patriotique" (adjectif qui, cette fois-ci, est bien présent dans les dictionnaires et même dans certains journaux), Genêt aurait pu exalter les forces révolutionnaires incarnées par Saïd et les siens; il s'en abstient: ses paravents masquent le vide¹⁵. Par leurs réticences face à ce qui aurait pu passer pour triomphal, Eschyle et Shakespeare prouvent que le sentiment de Genêt n'est pas nouveau. La valence morale de la représentation de la guerre au théâtre est au centre des textes qui sont ici mentionnés. Si la guerre doit trouver un vainqueur, ce ne peut être que le langage. "Il faut trouver une réponse poétique, ou plutôt répondre par un poème"¹⁶, note judicieusement Olivier Py.

Il est cependant une condition incontournable: le langage, comme le remarque Massimo Cacciari (dans *Déclinaisons de l'Europe*, 1994), devra conférer une mesure, un ordre, un nombre à la démesure.

Il en est même une autre: le langage devra être le truchement d'une prise de distance, cet écart coextensif à toute représentation théâtrale.

La représentation est la saisie paroxystique d'un événement inscrit dans un pur présent, qui restera à tout jamais -et tautologiquement- le pur présent de la représentation. La guerre ne devient donc représentable que si, et seulement si, l'on accepte que le théâtre la tienne à distance en la détournant -sans la vider- de ses passions originelles, et lui confère ses propres règles, qui elles-mêmes seront portées à leur extrême degré de tension.

Au théâtre, la guerre est constamment déterritorialisée. Elle devient foraine. Arrachée à son cadre statique, à son territoire naturel (le champ de bataille et un système axiologique immuable), elle n'existe plus que dans ses reterritorialisations successives, et toujours problématiques tant sur le plan esthétique que sur le plan éthique. La force du théâtre et le génie du dramaturge résident dans leur capacité à opérer ces reterritorialisations à partir de ce qui est pure territorialité, voire territorialité exacerbée (la guerre). La métonymie, la métaphore, l'exploration immatérielle du hors champs, du hors scène, de la pré-scène et de tous les espaces de l'entre-deux scénique sont les moyens

privilégiés de cette salubre déstabilisation, qui n'émerge que lorsque le théâtre accepte de courir le risque d'entrer en conflit avec ses limites.

NOTES

¹ Edward Bond a rassemblé trois pièces courtes et deux pièces plus longues -qui toutes évoquent une apocalypse nucléaire- sous le titre *Pièces de guerre*. En moyenne, le spectacle qui les met en scène dure huit heures.

² En réalité, Mario Martone a tourné un film, *Teatro di Guerra* (1998), qui rend compte de l'impossible transposition du texte d'Eschyle dans une Naples en proie à la pègre de quartier et avec un protagoniste bosniaque que l'on attend mais dont on apprend qu'il a été tué à Sarajevo. Martone a publié le scénario du film et ses propres impressions dans *Teatro di guerra. Un diario*. Milano, Bompiani, 1998.

³ Olivier Py. In Gilles Costaz. "Le théâtre de guerre". *Le Magazine Littéraire*, août 1999, p. 30.

⁴ William Shakespeare. *Henry V*. Prologue, traduction de François-Victor Hugo. Paris, Gallimard, Coll. Pléiade, 1959, p. 757.

⁵ Jean Genêt. *Les Paravents*. Paris, Gallimard, Coll. Folio, 2000 (1961), p. 91.

⁶ Voir Anne Larue. *A la Guerre comme au théâtre*. Paris, Editions du Temps, 2000, p. 136: "Même les colons des *Paravents* voudraient ressembler à Falstaff en se rembourrant fesses et ventre!".

⁷ On lira à ce propos quelques pages très éclairantes in Bernard Franco. "La guerre ou les frontières du tragique". Revue *Op. cit.*, 2000, pp. 269 et s.

⁸ Gilles Costaz. *Op.cit.*, p. 27.

⁹ William Shakespeare. *Henry V*. Prologue, *cit.*, p. 757.

¹⁰ Marie Odile Thirouin, "La guerre et sa représentation". In: *Bulletin de Littérature Générale et Comparée*. N°27, automne 2001, p. 19.

¹¹ Enrico Ghezzi. In Mario Martone. *Op. cit.*, p. 13: "Ecco la fortissima assenza della presenza e viceversa, l'aura archeologica e sotteranea, ctonia. La regia come la bosnia".

¹² Jean Genêt. *Lettres à Roger Blin*. Paris, Gallimard, 1965, p. 11.

¹³ Selon Gérard Genette, la paralipse, ou ellipse latérale, rend compte de ce que faisait X pendant que Y... (in *Palimpsestes*. Points Seuil, pp 242-243). Pour notre sujet, on pourrait songer à une autre paralipse: celle qui consiste à faire dire au personnage ce que d'autres personnages voient également... mais le dos tourné au spectateur: tel est le cas dans *Le Prince de Hombourg*, où Kleist laisse au prince le soin de décrire du haut d'un tertre une bataille dont la salle ne prend connaissance que grâce à lui.

¹⁴ Olivier Py. In Gilles Costaz. *Op. cit.*, p. 31.

¹⁵ Comme le note Marie-Odile Thirouin. *Op. cit.*, p. 29 : "Tout pouvoir est abus de pouvoir pour Genêt qui se refuse donc, avec ses héros évanescents, à apporter une quelconque contribution, à la fixation des valeurs héroïques". Dans *Lettres à Roger Blin*, Genêt revient du reste plusieurs fois sur ce point en parlant de sa pièce: "C'est une fête dont les éléments sont disparates, elle n'est la célébration de rien". *Op. cit.*, p. 15. Plus loin, il ajoute: "Ma pièce n'est pas l'apologie de la trahison. Elle se passe dans un domaine où la morale est remplacée par l'esthétique de la scène". *Op. cit.*, p. 22.

¹⁶ Olivier Py. In Gilles Costaz. *Op. cit.*, p. 31. Voir aussi Bernard Franco. *Op. cit.*, p. 277: "Dans la tragédie de la guerre, la victoire est finalement celle du langage, qui construit l'identité politique et individuelle, laquelle ne peut se fixer que dans la poésie".