

**Les formes évolutives de l'agression dans
La Guerre des garçons (1993) et *La Carte du temps :
Trois visions du Moyen-Orient* (2006) de Naomi Wallace**

Johanna KRAWCZYK
(Doctorante, Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3)

Dans les écritures dramatiques et scéniques contemporaines, la relation scène-salle est souvent en proie à des procédures d'agression : scènes de violence extrême, crudité de langue, comique de l'effroi, atomisation du personnage, etc. Le spectacle de Romeo Castellucci *Sur le concept du visage du fils de Dieu*¹ en est un exemple récent. Lors des premières représentations en Avignon, certains spectateurs évoquent des odeurs d'excréments qui accompagnent la crise de dysenterie du personnage du Père. Trois mois plus tard, les forces de l'ordre sont réunies sur la place du Châtelet à Paris devant le Théâtre de la Ville où se joue le spectacle pour éviter les débordements des catholiques intégristes qui dénoncent une humiliation du Christ. Référence est alors faite à la séquence où des enfants jettent des jouets en forme de grenade sur le visage du Christ qui forme le tableau de fond de scène. Au-delà de la polémique, le constat est que le spectateur voit sa sensibilité malmenée. Pourquoi recourir à ce mode de sollicitation ? Est-ce toujours dans le même but ?

En 1994, Robert A. Baron et Deborah R. Richardson définissent l'agression comme un « comportement destiné à blesser intentionnellement un autre individu, ce dernier étant motivé à en éviter les effets supposés aversifs » (Bègue : 8). Transposé au théâtre, ce « comportement » désigne la relation qui unit la scène et la salle. L'agression peut alors être considérée comme « une action dramatisante » (Mervant-Roux : 14), c'est-à-dire comme un ensemble de procédés formels visant la production d'effets violents sur le spectateur². Ces derniers peuvent être de différentes natures, renvoyant à des usages distincts de l'agression. Antonin Artaud a

ainsi imaginé, sous la bannière du *Théâtre de la Cruauté*, un théâtre qui va « aussi loin qu'il faut dans l'exploration de notre sensibilité nerveuse » (Artaud : 126) pour épouser « le rythme épileptique et grossier du temps » (Artaud : 116). Bertolt Brecht a laissé entendre que « seule la violence peut changer / Ce monde meurtrier » (Brecht 1959 : 235), que seule « la provocation peut remettre la réalité sur pieds » (Dort : 58) et rendre possible une pédagogie. De façon plus radicale, le théâtre *In-Yer-Face* des années 1990 en Angleterre cherche à « attrape[r] le spectateur à la gorge », à « remue[r] [ses] ressentis les plus enfouis » (Sierz : 22-23) pour qu'il « [comprenne] le message » (Sierz : 19). Que ce soit Sarah Kane avec *Blasted*, Mark Ravenhill avec *Shopping and F***ing*, ou Naomi Wallace avec *The War Boys (La Guerre des garçons)*, les auteurs de cette génération entendent « perturber le public d'un point de vue émotionnel » (Sierz : 24) pour le mener à une prise de conscience sur la violence du monde. Lorsqu'un journaliste demande à l'américaine Naomi Wallace ce qu'elle attend du théâtre elle répond : « Deux choses : j'espère être changée d'une manière qui me surprend et j'espère que [le spectacle] me donnera le courage d'être une citoyenne plus dangereuse » (Wallace 2012). Cette conception d'un théâtre *agissant* sur le comportement du spectateur justifie qu'elle emploie dans sa première pièce *La Guerre des garçons* (1993) un langage direct, cru, « plus offensif » (Sierz : 19) et une violence directe et sexuelle. L'agression du spectateur repose sur différents types d'effets qu'il convient de définir pour postuler, ou non, une reconfiguration de la violence propre au théâtre *In-Yer-Face*³.

Si l'on regarde de plus près, l'agression peut relever du dérangement du sacré, de la déstabilisation émotionnelle et/ou de la provocation critique. Dans ma thèse de doctorat, j'envisage l'agression selon ces trois dimensions idéaltypiques⁴ qui ont évolué au cours du temps. La première considère l'agression comme une action créant un effet de déplacement des catégories sacré/profane ; la deuxième comme une action déstabilisant émotionnellement le spectateur dans une perspective éthique ; la troisième comme une action créant une provocation critique. Qu'en est-il de l'agression dans le théâtre *In-Yer-Face* : comment ces trois dimensions sont-elles

articulées ? Dans les dramaturgies récentes, peut-on en observer des résurgences ? L'objectif est-il toujours le même ?

Afin de contribuer par le présent article à penser l'héritage du théâtre *In-Yer-Face*, nous étudierons ici deux pièces de l'auteure Naomi Wallace : *La Guerre des garçons*⁵ (1993) et *La Carte du temps*⁶ (2006). Notre hypothèse sera que le souci de « chang[er] [le spectateur] d'une manière qui [le] surprend » (Wallace 2012) passe par le renouvellement nécessaire des procédures d'agression. Dans *La Guerre des garçons*, qu'Aleks Sierz associe au théâtre *In-Yer-Face*, l'agression comme déstabilisation émotionnelle est structurante et régit celle du dérangement et celle de la provocation. En revanche, dans *La Carte du temps : Trois visions du Moyen-Orient*, la configuration change et l'agression comme provocation critique devient dominante.

***La Guerre des garçons* : agression événementielle et émotionnelle**

Représentée pour la première fois le 10 février 1993 au Finborough Theatre dans une mise en scène de Kate Valentine, *La Guerre des garçons* dénonce le sexisme et le racisme dans une forme directe et un langage cru. L'auteure met en scène trois garçons d'une vingtaine d'années appartenant à un groupe d'autodéfense paramilitaire. D'origines et de classes sociales différentes, ils scrutent la frontière entre les États-Unis et le Mexique pour repousser les clandestins. Pour passer le temps, David, de classe sociale privilégiée qui a fait des études de droit à l'université, Greg, qui a un parent mexicain appartenant à la classe ouvrière et George, un garçon de la campagne, se lancent un défi. À tour de rôle, chacun doit raconter un épisode vraiment marquant de sa vie. Mais le jeu dérape et met à nu les enjeux de pouvoir, les préjugés et la violence du quotidien. Greg raconte le refus de son père qu'il épouse Evalina, une Américaine d'origine mexicaine. David décrit comment il a violé sa sœur avec des radis pour intégrer un groupe de jeunes garçons et montrer qu'il n'est pas « une tafiole » (*pussy*). George évoque

comment il a énervé son père lors d'une journée de chasse et comment il lui est poussé « des couilles » (*camel's hump*).

Avec cette pièce, l'auteure cherche à « montrer un groupe de racistes, sans les déshumaniser⁷ » (Sierz : 195). La stratégie du huis clos extérieur permet de poser la question : que se passe-t-il si l'on met ces personnages ensemble ? Et la réponse scénique se présente comme le miroir du malaise traversé par la société américaine. Mais l'agression s'ancre avant tout dans la dramaturgie, qui ne vise qu'à rendre indéniable ce propos. Celle-ci procède par dilatation temporelle et compression événementielle, par armement et détente si l'on emprunte la métaphore de l'archer et de son arc. Dans *La Guerre des garçons*, en fragmentant la fable, Naomi Wallace crée une temporalité dilatée si bien que chaque irruption de récit bloque l'action et comprime soudainement la temporalité, décuplant la violence. Les récits deviennent alors de véritables événements « coup-de-poing » qui font vivre au spectateur un « périple émotionnel » (Sierz : 23). En témoigne le deuxième récit, celui de David :

David : [...] Et bien, quelques garçons ont commencé à me traiter de tafiole, parce que j'sortais avec ma sœur. J'avais douze ans, et elle dix. Ils m'ont dit que j'pouvais intégrer leur bande mais qu'il fallait que je choisisse. Eux ou elle. Évidemment, je les ai choisis eux, j'savais que j'pourrais m'arranger avec ma frangine une fois rentrés. [...] Sauf qu'après, ils m'ont lancé un défi d'intégration. Et ils l'ont plaquée au sol. [...] Ils ont retroussé sa jupe. M'ont défié. Si tu dis non à un défi, c'est que t'es une tafiole. Je n'aurais pas supporté d'être une tafiole. Mais les choses ont pris une mauvaise tournure. J'ai sorti les radis de ma poche. J'en avais trois, aussi gros que des marrons, qu'on avait cherchés avec ma sœur le matin. Je les ai enfoncés à l'intérieur d'elle. [...] Je les ai enfoncés à l'intérieur d'elle. Elle ne cessait de chuchoter mon nom. Elle refusait de crier. Elle se contentait de dire (*chuchotements*) "David, non. David, non. David, non". (GG : 26-27)⁸

Le récit de David constitue un événement agressant : le procédé d'hypotypose, qui consiste à faire d'un récit ou d'une description une image, un tableau, ou une scène vivante, renforce la violence du récit. Le jeu de provocations verbales incessant entre les

personnages fait osciller la scène entre souvenir douloureux et vantardise, sans qu'il soit possible de trancher. La forme est dérégulée, déstabilisée et la violence est bloquée dans un espace-temps que le spectateur ne peut qu'affronter. Il en sera de même au moment où Greg raconte comment son père, par racisme, a provoqué la fausse couche d'Evalina en appuyant violemment avec son pied sur son ventre. Chaque récit fait figure d'événement brutal, avec une langue crue, propre au théâtre *In-Yer-Face* comme le rappelle Aleks Sierz :

Si les pièces parlaient de masculinité, c'était en montrant un viol. Si elles parlaient de sexe, c'était en montrant une fellation ou un acte de sodomie. Si la nudité y figurait, elle allait de pair avec l'humiliation. Si on devait recourir à la violence, c'était avec la torture. Si on parlait de drogue, on parlait de dépendance. Les hommes se comportaient mal, les femmes aussi. Et souvent la langue utilisée était grossière, les blagues étaient écœurantes et on était hanté par des images indélébiles. Le théâtre a brisé tous les tabous, a miné toutes les oppositions binaires qui sont la structure même de notre perception du monde. (Sierz : 51-52)

Le principe de dilatation/compression, qui porte la succession discontinue des trois récits, permet de créer par à-coups un effet de sidération. L'agression est structurée de façon événementielle. Pour éclairer cette terminologie, on peut revenir sur la définition de « l'événement » que donne Michel Vinaver dans *Écritures dramatiques contemporaines*. L'événement est « un renversement majeur de situation [...] ». Contrairement à l'information, [il] est, par définition, certain » (Vinaver : 899). Appliqué comme qualificatif à l'agression, il renvoie à son caractère soudain et à sa fonction de transformation « majeure » (cf. *Ibid.*). Dans *La Guerre des garçons*, le détour par la fable, aussi fragmentée soit-elle, installe le contrat théâtral qui pousse le spectateur à faire comme si la fiction produite était la réalité (Bouko : 226). Puis la violence des récits rompt ce contrat par intermittence. Ces ruptures deviennent des arrêts sur image synonymes de brutalité, au sens où l'entend Marie-Thérèse Mathet. L'agression événementielle se manifeste ainsi par ces moments « où le réel fait brusquement retour en faisant défaillir le symbolique » (Mathet : 5), comme dans les *aggro-effects* d'Edward Bond,

caractéristiques de son théâtre dès les années 1960. Le procédé qu'il nomme « Événement de Théâtre » (en anglais, *Theatre Event*) explicite d'ailleurs cette structuration.

[...] l'*aggro*, en plaçant le public devant des actes horribles, odieux, ou tout simplement extrêmes, veut être une véritable « agression » qui – loin de ne chercher qu'à procurer une sensation forte ou un choc gratuit – vise à impliquer pleinement le spectateur en faisant appel à l'émotion, *mais afin* de susciter en lui une réflexion, voire un raisonnement, quant à la signification de ce qui a lieu sur scène, une analyse, voire une mise en question, de ses causes et de ses mécanismes, etc. (Bas : 295)

Il faut encore préciser que l'existence en mode mineur d'une agression-dérangement contribue à ébranler les repères du spectateur. Par exemple, la scène du serment d'allégeance, icône de l'identité américaine, produit une agression qui allie dérangement du sacré et déstabilisation émotionnelle. Il s'agit de la scène où David lance un défi à Greg : « Je voudrais te parier 5 dollars que t'es pas capable, excuse ma grossièreté, de te branler pendant que je récite le serment d'allégeance » (GG : 5)⁹. Associé à l'acte de masturbation, le caractère sacré du serment d'allégeance est détourné. Ce type de dérangement se reproduit lors du récit de David où il expose pourquoi et comment il a violé sa sœur avec des radis cueillis le matin même. Le langage argotique et raciste constant dans la pièce contribue à ce même effet. Pour Marie-Thérèse Mathet, si une typologie de la violence est possible (verbale, physique, policière, sociale), en revanche, la brutalité n'existerait que « hors cadre, hors représentation ». La brutalité « dénude radicalement la symbolique des choses, constitue la scène primitive de toute représentation » (Mathet : 4^e de couverture). Cela revient à dire que l'existence de moments d'agression s'accompagne, dans *La Guerre des garçons*, d'une suspension momentanée de la *mimèsis*. Mais dans ce cas, que devient la catharsis ? Le choc émotionnel, en annulant momentanément toute « conscience du fictif » (Vernant : 432), ne vaut-il que pour lui-même ? Que devient la perspective éthique ?

Dans un article consacré à la mise à l'épreuve du spectateur, Séverine Ruset remarque que le théâtre *In-Yer-Face* met le spectateur

« à l'épreuve, tout court » (Ruset : 16). Contrairement au théâtre jacobéen qui offre une résolution du conflit « satisfaisante pour le spectateur », le théâtre *In-Yer-Face* abolit tout retour à l'ordre. Dans *La Guerre des garçons*, Greg finit par craquer : il prend le revolver de David et menace les autres avant d'apercevoir sur l'arme la mention « Made in the USA » (GG : 54). Écœuré, il rend le revolver et quitte la scène, laissant en suspens le conflit qui vient de l'opposer à David ainsi que son propre conflit intérieur. Alors qu'Aristote visait, par le tragique, une identification du spectateur au malheur de son semblable en vue d'un positionnement éthique, la confrontation à la surenchère événementielle de violence dans *La Guerre des garçons*, et l'absence d'un retour à l'ordre final, supplantent le tragique et empêchent toute identification. En désorientant le regard sans lui apporter de réponse et en n'offrant pas de solution aux conflits ouverts, l'agression exerce une fonction de suspension de la reconnaissance, au sens de révélation, telle qu'on pouvait l'observer chez Aristote. L'horreur est telle que celle-ci est différée dans l'au-delà de la représentation : ce temps de l'après permet de réintroduire une dimension symbolique indispensable à son existence. Aussi, on peut observer une catharsis tronquée dans *La Guerre des garçons*, prélude à une refondation éthique.

En recherchant la sidération du spectateur, Naomi Wallace espère activer sa prise de conscience et modifier son comportement. Cependant, en utilisant les rapports de domination qu'il dénonce, et en disloquant les alliances (*philia*) de façon durable, ce théâtre n'en fortifie-t-il pas paradoxalement les rouages ? Le pouvoir de l'effet, en assommant le spectateur et en le privant d'espace d'interaction avec ce qui est représenté, reproduit les « logiques de la domination » (Rancière 2013 : 11) dont parle Jacques Rancière au sujet des stratégies de discours déployées dans le monde publicitaire, politique ou médiatique. Si l'agression de *La Guerre des garçons* vise à dénoncer l'adhésion inconsciente des individus aux discours et comportements dominants, elle utilise la même méthode. Or, « savoir la raison du spectacle ne change pas la domination du spectacle » (Rancière 2008b). C'est à cet endroit que se niche probablement la mort progressive du théâtre *In-Yer-Face*, nous

poussant à penser son héritage à l'aune d'une évolution de l'agression qu'il mettait en œuvre.

La Carte du temps : Trois visions du Moyen-Orient : agression dialectique et comique

L'agression comme déstabilisation émotionnelle dans *La Guerre des garçons* prend la forme d'une agression comme provocation critique dans *La Carte du temps : Trois visions du Moyen-Orient*. La brutalité ne provient plus exclusivement d'une structuration événementielle de l'agression procédant par dilatation et compression, mais de la combinaison systématique d'éléments contradictoires dans un geste dialectique. Définissant un mouvement procédant par contradictions, la dialectique désigne non seulement un geste esthétique mais aussi la forme de l'agression-provocation qui place le spectateur dans un état d'hésitation permanent. À l'origine, *dialegein* (du grec *legein* « parler », et *dia-* « à travers ») signifie « dialoguer », « parler l'un l'autre ». La dialectique renvoie ainsi à une technique de dialogue permettant d'atteindre le vrai, dans un exercice de questions et réponses. Dans *Sciences de la logique*, Hegel considère la dialectique comme un processus de production du vrai à partir des contradictions, un « travail du négatif » (Hansen-Løve : 115). Et dans ses *Journaux* de 1947, Brecht fait référence à cette conception hégélienne lorsqu'il écrit : « définition de “dialectique” : notion désignant la dialectique érigée en système par le philosophe Hegel – art de découvrir la vérité par discours et contre-discours – voir “thèse” » (Brecht 1976 : 450). Le « théâtre dialectique » que Brecht recherche doit ainsi procéder « par bonds et retournements » (Brecht 1976 : 379). Ce dernier élabore une agression dialectique grâce au principe de discontinuité (fable fragmentée, commentaires, ruptures énonciatives). En provoquant l'émotion *et* la réflexion du spectateur *pendant* la représentation, l'agression-provocation devient l'outil d'une formation à la dialectique, c'est-à-dire à la perception des contradictions de la vie des hommes. Pour Bertolt Brecht, le théâtre est le lieu d'un « combat de boxe ». Si l'étroitesse du lien métaphorique avec le théâtre *In-Yer-Face* est à souligner, la dimension critique du théâtre

brechtien ne repose pas sur des « coups-de-poing » explicites mais, au contraire, sur des « petites bottes secrètes » (Brecht 2000 : 48) :

Le théâtre, quant à lui, s'adresse aux individus en quête de plaisirs sophistiqués. Ce n'est pas une raison pour autant d'y aller comme on va à l'église, au tribunal, ou à l'école. Il faut s'y rendre comme à une rencontre sportive. Mais ici, pas de combats de boxe avec exhibition de biceps, la lutte est plus fine, elle se fait avec les mots. [...] Pour peu qu'on observe avec suffisamment d'attention, on peut percer à jour les personnages. C'est comme à la boxe : le plus intéressant, ce sont les petites bottes secrètes de chacun.

(Brecht 2000 : 47-48)

Chez Brecht – dont l'étude ici excèderait le cadre de cet article – le principe de discontinuité est la matrice de l'agression dialectique. Dans *La Carte du temps*, celle-ci relève davantage d'un travail permanent du comique qui crée une incertitude interprétative propice à la production d'une agression dialectique¹⁰.

La Carte du temps est un triptyque intégralement mis en scène pour la première fois en 2006 par David Gothard dans le cadre d'un atelier de la Mill Mountain Theatre Company, à Roanoke aux États-Unis. Les pièces formant le triptyque sont autonomes même si elles sont reliées entre elles par leur statut, celui de « Vision », et leur thématique commune, le Moyen-Orient, comme l'indique le sous-titre. La première pièce se nomme « Vision 1 : Un État d'innocence », la deuxième « Vision 2 : Entre ce souffle et toi » et la troisième « Vision 3 : Un monde qui s'efface ». En situant l'action dans un cadre troublé, entre surnaturel et actualité politique, en alliant fable tragique et procédés de comédie et en portant l'intime sur le devant de la scène, Naomi Wallace met l'Homme face à ses contradictions, à l'absurdité de la logique guerrière dans le conflit israélo-palestinien et la Guerre du Golfe. Une note précise que « les trois Visions sont inspirées par des faits réels » (Wallace 2010 : 57), tout comme sa première pièce. Mais la polysémie du terme « Vision » contient déjà en creux le jeu dialectique qui s'opèrera dans la pièce : le terme même de « Vision » fait autant référence à l'action de voir qu'au délire, qu'au rêve ou qu'à l'affabulation. En effet, dans chacune des « Visions », l'auteure combine des éléments

contradictoires (comédie et tragédie, comédie et onirisme, science-fiction et réalité, personnages comiques archétypaux et figures historiques). Elle opère aussi un détour par le cadre familial, et installe l'impossibilité de différencier des niveaux de réalité. Par ces biais, le spectateur est placé dans un état d'hésitation qui stimule sa capacité à s'émanciper (intellectuellement), selon la formule de Jacques Rancière, à « prendre conscience d'une capacité qui est une capacité égale » (Rancière 2013 : 10).

Dans la première Vision, Yuval, un soldat israélien de 27 ans, est le gardien du zoo de Rafah. Il fait la rencontre d'Oum Hisham, une mère palestinienne, et de Shlomo, un architecte israélien. La didascalie précise que ce dernier a « la quarantaine » mais qu'il revendique avoir 96 ans. Le lieu de l'action est : « Quelque chose comme un petit zoo, mais plus silencieux, vide, à Rafah, en Palestine, 2002. Ou un lieu qui a un jour rêvé qu'il était un zoo » (CT : 6). La didascalie initiale indique également que « souvent les personnages ne se regardent pas directement. Comme s'ils se voyaient sans que leurs regards se croisent » (CT : 6). Précisément, le reste de la Vision oscillera constamment entre tentation naturaliste et évasion surnaturelle, entre témoignage de guerre et parole poétique. Dans l'incipit, Yuval affirme que chaque matin, quand il se réveille, il ne trouve qu'un « bout » d'animal :

YUVAL Mais tous les matins quand je me réveille, un animal...
Non. Mais c'est vrai. Chaque jour un nouveau morceau. Le lendemain matin il a repoussé mais c'est un autre bout qui manque.
Il y a quelque chose que je ne sais pas. (CT : 7)

Et au fur et à mesure de la fable, l'ambiguïté entre naturalisme et surnaturel se fait de plus en plus criante :

OUM HISHAM [...] Maintenant je dois partir. Je reviendrai demain.

Oum Hisham remet son foulard.

YUVAL Présentez mes condoléances à votre famille. Je suis sincère.

OUM HISHAM Oui. Je vous crois. Mes condoléances à votre mère.

YUVAL Pourquoi ?

OUM HISHAM C'est terrible de perdre un enfant.

YUVAL Ma mère n'a pas perdu d'enfant. Ça ne va pas de dire ça ?

OUM HISHAM Yuval. [...] Je suis désolée. (CT : 20)

Au fil des échanges, Yuval a appris qu'Oum Hisham a perdu sa fille de 11 ans, tuée par des tirs israéliens alors qu'elle jouait sur le toit de sa maison avec ses pigeons. Et il apprend que lui, Yuval, a été tué par un tir de sniper et qu'il a mis trois minutes à mourir dans les bras d'Oum Hisham. Ces trois minutes, Oum Hisham est venue pour les rendre à la mère de Yuval : « [...] ç'aurait dû être votre mère. Nous devrions tenir nos enfants dans nos bras quand ils meurent » (CT : 21). L'incertitude entre surnaturel et naturalisme pour rendre compte de la violence de la guerre est une constante dans les Visions 2 et 3. Dans la Vision 2, la didascalie initiale annonce un refus du naturalisme : le décor de la salle d'attente d'une clinique de Jérusalem Ouest est décrit comme « très dépouillé » et « pas "réaliste" » (CT : 24). Il s'ensuit une pantomime de Sami, l'homme de ménage, avec son balai à franges. Puis, le réel s'infiltré à travers les références à New York, Manhattan, Boston et l'obstination d'un père (Mourid) à retrouver son fils mort, mais dont les poumons ont été transplantés sur une infirmière israélienne prénommée Tanya. Le fils de Mourid, âgé de « douze ans » (CT : 33), a été tué par « les soldats de Tsahal » qui ont cru que son jouet en forme de fusil était un vrai. La dénonciation de la violence, de l'absurdité de la guerre et du cycle sans fin de la vengeance et de la haine est alors amplifiée par la nudité du cadre de l'action. « Tanya : Si j'avais eu en moi les poumons de votre fils, je suis sûre, absolument sûre, que je les aurais rejetés » (CT : 41). Enfin, l'évasion poétique finale qui succède à l'affrontement violent entre Tanya et Mourid sur l'origine des poumons fait de nouveau basculer l'action dans un autre cadre, très onirique et symbolique :

TANYA Pourquoi voulez-vous m'aider ?

MOURID Parce que vous vous appelez Tanya Langer.

Tanya fait « non » de la tête.

Parce que ce monde-ci n'est pas le seul.

Mourid et Tanya sont maintenant face à face, mais assez éloignés l'un de l'autre. On dirait qu'ils ne sont pas dans la même dimension, qu'ils se parlent au-dessus d'un fossé. Ils se parlent lentement, d'un ton formel.

TANYA Mourid Kamal. Pourquoi voulez-vous m'aider ?

MOURID Parce que vous êtes. Mon fils. (CT : 46)

L'ambiguïté entre naturalisme et surnaturel, naturalisme et onirisme, qui porte l'agression dialectique, est encore plus repérable dans l'utilisation du comique qui autorise l'agression tout en l'encadrant par sa mise à distance. Dans *La Carte du temps*, les épisodes burlesques (les « bouts » d'animaux, le personnage de l'architecte dans la Vision 1 ; la pantomime dans la Vision 2) donnent en effet « accès au *miaron* », à l'horrible, tout en « évitant au spectateur de s'horrifier en chemin » (Losco-Léna : 8). Les décrochages comiques, en suscitant la surprise, catalysent la violence tout en faisant « croire à son caractère acceptable » (cf. *Ibid.*) par le rire. La première rencontre entre Yuval et Oum Hisham est représentative de cette stratégie d'agression :

On entend maintenant distinctement la chanson d'Oum Hisham.

YUVAL Excusez-moi, mais c'est interdit par le règlement.

OUM HISHAM Quoi ?

YUVAL De gargouiller.

OUM HISHAM Je ne gargouille pas. Je chante.

YUVAL Gargouiller. Chanter. C'est pareil. Pas autorisé dans ce zoo.

[...]

OUM HISHAM Non. Laissez Clindeuil dormir. Et vous aussi, vous devriez dormir.

YUVAL Dormir ? Je suis le patron du zoo. Je dois rester en alerte.

OUM HISHAM Allez-vous en, Yuval.

YUVAL (*menaçant*) Hé. Comment vous connaissez mon nom, vous, d'abord ? Souvenez-vous que (*il cite*) « celui qui vient pour nous tuer, nous nous leverons de bonne heure et c'est nous qui le tuerons ». Je n'ai pas peur de vous. Vous êtes terroriste ?

OUM HISHAM (*plaisante*) Palestinoriste. Terrestinienne. Pelerroriste. Je suis née dans le pays de Terroriste. Je commets d'épouvantables actes de palestianisme. Je dévore la liberté à la cuiller à même le Mur. Fanatique. Sécurité. Démocratie.

YUVAL N'essayez pas de plaisanter avec moi. Vous voulez me jeter à la mer.

OUM HISHAM C'est bien possible. Sauf que je ne peux pas accéder à la mer. Dix-sept postes de contrôle et demi m'en empêchent. (CT : 8)

Au comique langagier se superpose une ironie qui, par définition, interroge la réalité. Dans ses *Écrits sur le théâtre*, Brecht se penche sur ce pouvoir du comique. « L'affaire du théâtre, écrit-il, c'est l'extraordinaire, dans la farce comme dans la tragédie. [...] Il faut faire de l'intuition une connaissance, muer la disponibilité en enthousiasme » (Brecht 2000 : 439). Walter Benjamin, qui a longuement commenté le théâtre brechtien, rappelle qu'il n'y a « pas de meilleur déclic pour la pensée que le rire », que « l'ébranlement du diaphragme, en particulier, offre habituellement de meilleures chances aux idées que l'ébranlement de l'âme » (Benjamin : 141). Aussi, la création de surprise par le comique produit un effet de distanciation qui ne vise pas à supprimer les émotions : au contraire, en supprimant le caractère attendu d'une scène, il est à même de susciter un sentiment d'agression qui a une valeur de provocation critique.

Dans la Vision 2, l'insertion de la chanson « Every Breath You Take » du groupe Police, en forme de reprise parodique, est un autre bon exemple. Elle introduit à la fois une distance qui permet au spectateur de regarder la scène autrement, un moment de répit qui fera que le prochain moment de violence sera nécessairement surprenant. Dans la Vision 3, Ali, un jeune Irakien « *de vingt-cinq – trente ans* » (CT : 48) parle de la colombophilie. Très vite, son monologue dérape, laissant entrevoir « un monde qui s'efface ». Au sein du monologue, les digressions et les décrochages en forme de citations ou de chiffres créent une discontinuité à la fois comique et violente :

Il cite.

« Songez-vous jamais qui les a créés, et qui leur a enseigné
Le dialecte qu'ils parlent, où les mélodies seules
Sont les interprètes de la pensée ? »

Les Oiseaux de Killingworth, de Henry Wadsworth Longfellow. C'était l'un des préférés de Samir, avec al-Mutanabi, al-Sayyab et Katafani. (CT : 53)

Ou encore :

Il ouvre de nouveau le livre.

Parfois, si l'occasion s'y prête, un livre sert à être lu

Il ferme le livre d'un coup sec. Puis récite rapidement.

« Certains disent que le monde finira dans le feu,

D'autres dans la glace.

D'après ce que j'ai connu du désir,

Je suis du côté de ceux qui penchent pour le feu. »

Robert Frost. Vous apprenez ça à l'école. 88 500 tonnes de bombes.

Écrivez ceci, sans crayon : l'équivalent de sept fois et demie la

bombe atomique qui a réduit en cendres Hiroshima. 900 tonnes de

déchets radioactifs éparpillés sur une bonne partie de ce qui fut le

pays des dattes. (*Il se débarrasse du livre.*) Quelque part au cœur de

cette information il y a une berceuse.

Il chante une partie de la berceuse arabe qu'il a chantée tout à

l'heure. Temps. (CT : 55)

Les citations digressives et comiques interrompent le flux de l'action et cristallisent une gêne. Le comique place le spectateur dans une forme de légèreté déstabilisante tout en créant un effet de distanciation qui ouvre le champ à la réflexion. Cette opération rend compte d'une agression dialectique et qui ouvre la voie à l'expérience politique. *La Carte du temps* devient ainsi une formation à la dialectique : apprendre à percevoir les contradictions, à les étudier, à les appréhender dans leur mobilité. Pour Walter Benjamin, la surprise découle directement d'une pensée brechtienne de la scène comme podium. Le théâtre de Brecht « se définit plus exactement par rapport à la scène que par rapport au drame » (Benjamin : 18). En considérant la scène comme un podium, Walter Benjamin manifeste la volonté de Brecht de rompre avec le caractère fermé et donc hypnotique de la scène tragique. La scène épique ménage des ouvertures afin de ne plus être un lieu d'envoûtement, mais un lieu d'exposition. Dans *La Carte du temps*, grâce à des techniques du choc tempérées par des procédés de distanciation, Naomi Wallace transforme l'espace textuel et scénique en un lieu d'expérimentation. L'incertitude perpétuellement maintenue pousse le spectateur à trouver *sa* place. Avec l'agression dialectique, les conceptions de spectateur actif ou passif volent en éclat. L'ambiguïté comique

permet de dépasser les oppositions critiquées par Jacques Rancière entre « regarder » et « savoir », « apparence » et « réalité », « activité » et « passivité ». « L'émancipation, écrit-il, commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir [...] quand on comprend que regarder est aussi une action qui confirme ou transforme cette distribution de positions » (Rancière 2013 : 18-19). Par son caractère dialectique, l'agression à l'œuvre dans *La Carte du temps* rend possible l'émancipation du spectateur, son dégagement de toute forme de subordination. L'agression dialectique se présente ainsi comme un moyen privilégié de provoquer tout en produisant « une forme de conscience » (Rancière 2008a), de divertir tout en gardant la conscience du « chaos du monde ». En plaçant l'effet sous l'incertitude du comique, l'agression dialectique est « émancipatrice » et politique.

Lors de sa conférence de mars 2010 au Collège de France intitulée « Le théâtre n'existe pas », Jacques Nichet a cité Émile Zola pour insister sur la singularité et le caractère éphémère des formes théâtrales. « Il n'y a pas d'absolu, jamais ! dans aucun art ! S'il y a un théâtre, c'est qu'une mode l'a créé hier et qu'une mode l'emportera demain ! » (Nichet : 2). Il poursuit en précisant que « les affirmations de Zola n'ont jamais visé aussi juste qu'aujourd'hui. En réponse au bouleversement et à la fragmentation d'un monde échappant à nos repères, les spectacles [...] tentent de faire écho à nos multiples impressions de désorientation et d'incertitude. Les artistes, chacun à sa manière, réagissent en imaginant d'autres pratiques, d'autres alliances, d'autres modes de production » (Nichet : 12). L'agression théâtrale n'échappe à ce constat. Conditionnée par la surprise et par la disparition de la « conscience du fictif » (Vernant : 432), elle est perpétuellement contrainte de se transformer pour demeurer active. Dans *La Guerre des garçons* et *La Carte du temps*, elle s'est ainsi reconfigurée, substituant à l'agression-déstabilisation dominante une agression dialectique rendant possible l'émancipation du spectateur. Dans l'œuvre de Naomi Wallace, le « *In-Yer-Head* » a pris la place du *In-Yer-Face*.

RÉFÉRENCES

SOURCES PRIMAIRES

- WALLACE, Naomi. *The War Boys*. New York : Broadway Play publishing Inc, 2011 (2^e édition).
- . *The Fever Chart – Three Visions of the Middle East*. New York : Theatre Communication Group Inc. Editions, 2010.
- . *La Carte du temps : Trois visions du Moyen-Orient*. Dominique Hollier (trad.). Montreuil-sous-Bois : Éditions théâtrales / Maison Antoine Vitez, 2010 (réédition 2006).

OUVRAGES RÉFÉRENTIELS

- ANGEL-PEREZ, Élisabeth. *Voyages au bout du possible : Les Théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*. Paris : Klincksieck, coll. Angle ouvert, 2006.
- ARTAUD, Antonin. *Le Théâtre et son double*. Paris : Gallimard, coll. Folio essais, 1985.
- BAS, Georges. « Glossaire » dans BOND, Edward. *La Trame cachée*. Georges Bas, Jérôme Hankins et Séverine Magois (trad.). Paris : L'Arche, 2003.
- BÈGUE, Laurent. *L'Agression humaine*. Paris : Dunod, coll. Les Topos, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *Essais sur Brecht*. Paris : La Fabrique, 2003.
- Coup de théâtre* 18 (2002).
- BOUKO, Catherine. *Théâtre et réception : le spectateur postdramatique*. Bruxelles, Bern, Berlin : P. Lang, coll. Dramaturgies, 2010.
- BOUTON, Christophe. *Le Temps de l'urgence*. Lormont : Le bord de l'eau, coll. Diagnostics, 2013.
- BRECHT, Bertolt. *La Décision* dans *Théâtre complet*. Édouard Pfrimmer (trad.). Tome 2, Paris : L'Arche Éditeur, 1959.
- . *Journal de travail : 1938-1955*. Philippe Ivernel (trad.). Paris : L'Arche Éditeur, 1976.
- . *Écrits sur le théâtre*. Paris : Gallimard, coll. la Pléiade, 2000.
- DORT, Bernard. « La “comédie” bourgeoise » dans *Lecture de Brecht*. Paris : Seuil, 1960.

- LOSCO-LÉNA, Mireille. « FøRire, folie, chaos, désastre : vers un nouvel espace comique dans le théâtre contemporain ». *Recherches & Travaux* 67 (2005). <<http://recherchestravaux.revues.org/290>> (vu le 18/05/2015).
- MATHET, Marie-Thérèse (dir.). *Brutalité et représentation*. Paris : L'Harmattan, coll. Champs Visuels, 2006.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. « Un dramatique posthéal ? Des récits en quête de scène et de cette quête considérée comme forme moderne de l'action ». *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales* 36 (2004) : 13-26.
- NAUGRETTE, Catherine. « Une nouvelle dimension du cathartique ». *Études théâtrales* 51-52 (201) : 171-176.
- NEVEUX, Olivier. *Politiques du spectateur : Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*. Paris : La Découverte, 2013.
- NICHET, Jacques. *Le théâtre n'existe pas*. Paris : Fayard, coll. Collège de France, 2011.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique, 2008.
- . « Critique de la critique du "spectacle" : Entretien avec Jérôme Game. ». 2008. <<http://1libertaire.free.fr/JRanciere57.html>> (vu le 17/05/2015).
- . « Les scène de l'émancipation ». *Théâtre / Public* 208 (avril-juin 2013).
- REVAULT D'ALLONNES, Myriam. *Ce que l'homme fait à l'homme : Essai sur le mal politique*. Paris : Flammarion, coll. Champs, 1995.
- RUSET, Séverine. « La mise à l'épreuve du spectateur dans les dramaturgies anglaises contemporaines ». *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales* 38 (2005). <<http://id.erudit.org/iderudit/041611ar>> (vu le 17/05/2015).
- SIERZ, Aleks. *In-Yer-Face ! Le Théâtre britannique des années 1990*. Nicolas Boileau et Delphine Lemonnier-Textier (trad.). Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. Le Spectaculaire, 2011.
- SOFISKY, Wolfgang. *Traité de la violence*. Bernard Lortholary (trad.). Paris : Gallimard, coll. Nrf essais, 1998.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Entre mythe et politique*. Paris : Le Seuil, 1996.

VINAVER, Michel. *Écritures dramatiques contemporaines : Essais d'analyse de textes de théâtre*. Arles : Actes Sud, coll. Babel, 2010.

WEBER, Max. *Essais sur la théorie de la science*. Julien Freund (trad.). Paris : Presses Pocket, 1992.

DICTIONNAIRES

HANSEN-LØVE, Laurence. *La Philosophie de A à Z*. Paris : Hatier, 2000.

SITES WEB

WALLACE, Naomi. Entretien datant du 2 mai 2012, <<https://www.youtube.com/watch?v=8XmHQD2u1v4>> (vu le 17/05/2015).

¹ Romeo Castellucci, *Sul concetto di volto nel figlio di Dio (Sur le concept du visage du fils de Dieu)*, Opéra-Théâtre, Avignon, juillet 2011.

² Cette notion d'action dramatisante est forgée par Marie-Madeleine Mervant-Roux : en opérant une relecture de la *Poétique* d'Aristote, elle montre qu'un texte s'élabore en fonction du processus interactif désiré. Au regard de l'effet à produire, frayeur et pitié, Aristote énumère les règles de la tragédie. L'action peut alors être appréhendée comme ce qui produit cet engagement de la scène et de la salle, comme une pratique qui consiste à inscrire le spectateur dans une écriture dramatique et scénique pour produire un effet. (Mervant-Roux : 13-26)

³ La formule théâtre *In-Yer-Face* est traduite en français par théâtre « coup-de-poing » ou, plus littéralement, par théâtre « dans ta gueule ».

⁴ Max Weber écrit :

On obtient un idéaltype *en accentuant unilatéralement un ou plusieurs* points de vue et en enchaînant une multitude de phénomènes donnés *isolément*, diffus et discrets, que l'on trouve tantôt en grand nombre, tantôt en petit nombre et par endroits pas du tout, qu'on ordonne selon les précédents points de vue choisis unilatéralement, pour former un *tableau de pensée* homogène. (Weber : 181)

⁵ Les initiales *GG* seront utilisées en référence dans la suite de l'article. À noter que cette pièce demeure non traduite en français.

⁶ Les initiales *CT* seront utilisées en référence dans la suite de l'article.

⁷ Elle s'inspire d'ailleurs de la brigade réelle « Light Up The Border ».

⁸ Je traduis :

DAVID [...] Well, some of the kids we met there started calling me a pussy for hanging out with my sister. I was twelve and she was ten. They said I could

join their club but that I'd have to choose, them or her. Of course I said I'd choose them, because I knew I could make it up to Sis later when we got home. [...] But then they gave me a dare in order to join. And they held her down. [...] They pulled up her skirt. They dared me. If you say no to a dare, you're a pussy. I could not be a pussy. But everything was getting sort of out of focus. I took the radishes out of my pocket. I had three of them, big as chestnuts that she and I dug that morning. I put them inside her. [...] I put them inside her. She just kept whispering my name. She wouldn't scream. Just saying, (*Whispers*) "David, no. David, no. David, no." (Wallace 2011 : 26-27)

⁹ Je traduis : « I would like to bet you five dollars you can't, excuse my coarseness, jerk off while I'm saying the Pledge of Allegiance » (Wallace 2011 : 5).

¹⁰ Cette filiation avec Bertolt Brecht, dans la pensée de l'agression dialectique, est encore soutenue par le fait que Naomi Wallace reconnaît l'influence majeure du dramaturge dans sa manière d'écrire (Wallace 2012).