# La mort vivante dans *Les Damnés* d'Ivo van Hove

Florence Naugrette
Sorbonne Université

**Résumé :** L'adaptation pour le théâtre, par Ivo van Hove, du scénario du film de Visconti *Les Damnés*, créée au festival d'Avignon en 2016 puis reprise à la Comédie-Française, a pour sujet, au-delà de l'histoire de la famille Von Essenbeck, la mort comme moteur même de l'idéologie et de la dictature nazies. On étudie la manière dont elle est représentée sur scène, par des rituels cérémoniels, par la métamorphose des personnages en fantômes, par diverses opérations qui la mettent à distance (anticipation, dédoublement, redoublement, retardement, récit, rétrospection, etc.) et grâce à un usage spectral de la performance filmique. On propose l'idée que la catharsis passe ici (et peut-être toujours au théâtre) par l'identification aux acteurs ; ce sont les risques qu'ils prennent qui, provoquant chez le spectateur la terreur et la pitié, lui permettent de supporter le spectacle de sa propre culpabilité.

**Mots-clés :** acteur, catharsis, Comédie-Française, culpabilité, damnation, fantôme, festival d'Avignon, Ivo van Hove, mort, nazisme, performance filmique, rituel, spectralité, Visconti.

De qui cette pièce raconte-t-elle la damnation ? De la famille von Essenbeck, damnée par Luchino Visconti dans son film de 1969 ? Des nazis, damnés par l'Histoire ? De l'humanité entière, qui sait si peu se défendre des crimes contre elle-même par elle-même perpétrés ? Les trois, les personnages de théâtre s'offrant comme supports identificatoires pour représenter la violence à l'œuvre dans l'histoire et la capacité de l'humanité à trahir son humanité même. Comme les tragédies grecques et shakespeariennes, le film de Visconti et la pièce qu'Ivo van Hove a tirée de son scénario en 2016 convoquent la terreur et la pitié du spectateur tout autant sur les humanistes et les innocents (les époux Thalmann, leurs enfants, la petite fille juive) que sur les personnages pactisant tant soit peu avec le nazisme, dans une gradation qui va de la première compromission (le patriarche Joachim) à la participation active (Konstantin, Sophie, von Aschenbach) en passant par l'opportunisme (Bruckmann), l'embrigadement (Günther) et le nihilisme (Martin).

À la vague du nazisme emportant toute humanité correspond une vague de fond cathartique qui plonge le spectateur dans une tristesse funèbre et sacrée. La famille

von Essenbeck étant tout ensemble sa propre victime et son propre bourreau, dans une fiction dont le temps (1933-1934) est antérieur à la « solution finale », le drame historique s'oriente moins vers le rappel des crimes du III^e^ Reich (en germe à partir de l'incendie du Reichstag) que vers une prise de conscience : la facilité avec laquelle le renoncement à l'humanisme peut mener toute société totalitaire à sa destruction. Comme l'explique Éric Ruf, « au-delà des images d'archives et de la vérité des uniformes, on envisage que le nazisme n'est peut-être pas le paroxysme de ce dont nous sommes capables. En cela la lecture d'Ivo van Hove [...], utilisant les moyens de représentation les plus contemporains, [...] nous ramène à l'origine de la violence, nous incluant irrémédiablement dans cette damnation [1] ».

L'implication du spectateur dans la damnation universelle est assurée par un dispositif où la mort est d'autant plus présente qu'elle n'est jamais vraiment montrée. Annoncée, retardée, suspendue, dédoublée, redoublée, symbolisée, racontée, la mort qui hante *Les Damnés* se manifeste d'abord par une suite shakespearienne de meurtres en série ; mais elle est surtout perçue comme le moteur même du nazisme, sa force vive. Là serait notre damnation : non pas la condamnation divine des réprouvés à l'enfer dans l'au-delà, mais la transformation de la terre elle-même en enfer quand l'État transcendant détruit l'individu en son intimité.

On rend compte ici non pas de la fabrication du spectacle, ni du vouloir-dire de ses auteurs, mais d'une perception de spectatrice [2]. En quoi le dispositif scénique permet-il au public de tolérer la figuration de la mort violente ? En quoi cette figuration est-elle une défiguration ? Par quels décalages, frottements et tensions l'émotion naît-elle de la froideur, la performance emporte-t-elle la fiction, la mort hante-t-elle le vivant ?

La mort en scène est, selon Sylvain Ledda, « une sorte de baromètre anthropologique, qui donne la mesure de l'inquiétude ambiante [3] ». Si la doctrine classique française exclut sa représentation directe, toute mort n'est pas obscène au théâtre. Trépas naturels, suicides et meurtres se déroulent déjà sous les yeux du public dans les théâtres baroque, élisabéthain et romantique. L'agonie en scène peut même constituer un morceau de bravoure sublime : la tirade en forêt de la sorcière centenaire Zineb dans *Mangeront-ils ?* de Hugo ; le récit de chevauchée fantastique de Peer Gynt aidant de sa voix et de sa présence sa mère à passer dans l'autre monde ; et, dans la mise en scène de *De Dingen die voorbijgaan* de Louis Couperus qu'Ivo van Hove lui-même présente au festival d'Avignon au moment où l'on écrit ces lignes (été 2018), les soupirs modulés en chant d'agonie de la grand-mère coupable entourée de tous les siens. Choisir de ne pas représenter la mort en scène dans *Les Damnés* relève donc d'un choix : sa mise à distance par diverses opérations de décentrement, anticipation, retardement, hésitation, duplication... qui remplacent la fascination pour le crime par la hantise du mal. Pour faire éprouver cette hantise, la mort est spectrale : jamais vraiment présente, mais rendue distante, imminente, revenante, lancinante par des images (de) fantômes.

1. Éric Ruf, « L'Origine de la violence », *in* Luchino Visconti, Nicola Badalucco et Enrico Medioli, mise en scène de Ivo van Hove, *Les Damnés*, Paris, L'Avant-scène Théâtre, n° 1404, 2016, p. 60.

2. Vu par l'auteur de ces lignes en Avignon, puis à la Comédie-Française, le spectacle a fait l'objet d'une captation réalisée en Avignon les 7 et 8 juillet 2016, accessible sur le site de l'INA.

3. Sylvain Ledda, *Des Feux dans l'ombre. La représentation de la mort sur la scène romantique (1827-1835)*, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 12.

Le premier d'entre eux, dès la pantomime liminaire, c'est le portrait contemplé par son père du fils aîné mort en soldat à la Première Guerre mondiale, reconnaissable à son uniforme et à son casque à pointe ; cette évocation du fils préféré rappelle que l'humiliation allemande après 1918 est l'une des sources du nazisme. Roland Barthes l'a montré [4], tout portrait photographique est voué à devenir le lieu d'apparition du fantôme. Invisible à l'œil nu pour un spectateur, ce portrait filmé en direct est projeté sur l'écran : au-delà du personnage qu'aucun acteur n'incarne, ce portrait bien réel d'un soldat inconnu inspire au spectateur la pitié pour toutes les victimes de guerre, et l'horreur pour ce crime contre nature qui, comme l'explique Michel Serres, consiste pour les pères à envoyer leurs fils se faire tuer à leur place [5].

À cette image liminaire du soldat mort (auquel répondront les visages réels et tout aussi fantomatiques des déportés de Dachau montrés en images d'archives) succèdent des rituels funéraires dont l'enchaînement structure la pièce. Six rituels se succèdent, pour sept personnages de la fiction : leur dispositif comporte des points communs dont la récurrence est à la fois glaçante et paradoxalement rassurante (on finit par savoir à quoi s'attendre). Chaque étape du rituel est étrange car paradoxale, floutant les distinctions entre acteur et personnage, performance et fiction, vie et mort, avant/après, conséquence et consécution.

Seuls deux rituels (Joachim et Herbert) se déroulent strictement dans le même ordre, celui des colonnes alignées ci-dessous. La récurrence des mêmes stations peut donner l'impression que les autres rituels sont tous semblables, mais il n'en est rien, comme le montre ce tableau, qui n'indique que l'ordre de déclenchement des stations, mais ni le moment où le dialogue reprend, souvent avant la fin du rituel auquel il se surimpose, ni la poursuite d'une étape pendant la suivante, ni le rythme de leur enchaînement.

| | Sirène Fumée | Regroupement | Musique | Traversée | Mise au tombeau | Urne | Gong | Agonie |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Joachim | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
| Lisa | 4 | 6 | 1 | 2 | 3 | 7 | 8 | 5 |
| Elisabeth | | 2 | 1 | 3 | 4 | 7 | 5 | 6 |
| Konstantin | 5 | 2 | 1 et 8 | 3 | 4 | 6 | 7 | |
| Herbert | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
| Sophie-Friedrich | | 1 | 1 | 2 | 3 | | | |
| puis Martin | 9 | 8 | | 6 | 7 | 5 | 10 | (4) |

La mort du personnage se décide en un instant, n'a pas besoin d'être formulée pour être comprise (de la victime, des autres personnages, des spectateurs). Une sirène stridente retentit au début, au milieu ou à la fin du rituel, accompagnée du sifflement d'une fumée sortant d'un tuyau près de l'urne aux cendres à l'avant-scène, qui peut évoquer le départ d'un train (de la mort ?) ou la fumée des fours crématoires. On ne saurait dire exactement, puisque sa place dans le rituel est variable, si cette sirène précède, suit, constate, constitue, annonce ou exécute la mise à mort ou les funérailles, les deux étant étroitement intriquées dans le rituel.

4. Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980.
5. Michel Serres, *La Guerre mondiale*, Paris, Le Pommier, 2008.

Tous les personnages encore vivants envahissent le plateau, se tenant, hiératiques, face au public (lui-même à trois reprises filmé et intégré par son image projetée sur le grand écran). Martin est toujours au centre de ces rassemblements, quelques pas derrière l'urne, dès le premier rituel, en position de maîtrise, de destinataire ultime de tout le processus macabre.

Le mort avance vers son cercueil, d'un pas régulier et solennel qui le signale comme spectre (« cette démarche lisse » qui, rappelle François Lecercle, permet de reconnaître un spectre « " au marcher[6] " »). Quittant le plateau (orange jusqu'à la mort de Konstantin, noir ensuite), accompagné par les hommes en noir, il franchit, comme une ombre le Styx, l'espace qui le sépare des six cercueils alignés en profondeur côté cour. Son statut ontologique est alors incertain (« les fantômes sont de ces êtres indécis[7] ») : soit qu'encore vivant il anticipe son destin, voire y consente, soit que déjà mort (sans qu'on ait assisté à l'instant fatal, comme toujours déjà passé, ou scotomisé par la conscience), il hante éternellement les vivants.

Une fois le cercueil refermé, le mort (qui ne l'était donc pas encore) se débat dans son cercueil, hurlant sans qu'on l'entende, filmé par une caméra placée à l'intérieur de la boîte, dont les images projetées en noir et blanc sur l'écran vidéo déforment en contre-plongée le visage grimaçant de l'acteur. Si ces moments sont particulièrement forts, ce n'est pas tant parce qu'on assiste en gros plan à une insupportable agonie qui n'a rien de la douceur sublime des morts naturelles des trois vieilles évoquées tout à l'heure, c'est surtout parce que le statut ontologique de ce qui figure sur l'image est mystérieux : il n'y a nulle vraisemblance à ce que les personnages soient enterrés vivants, de sorte que l'on n'a pas tant l'impression d'assister à leur mort elle-même (un peu tout de même), qu'à la souffrance rétrospective du défunt, à la rébellion de son fantôme. Dans le cadre de la performance, le spectateur est renvoyé à deux questions techniques couplées à sa compassion pour l'acteur, qui rompent l'illusion théâtrale : ces scènes sont-elles pré-enregistrées ou relèvent-elles de la performance filmique ? à quel moment l'acteur s'échappe-t-il du cercueil par les dessous ? Ces questions saugrenues, dérisoires vu la violence de la situation représentée, font tout le plaisir trouble du spectateur, qui, se délectant des prestiges d'une illusion dont il joue à être dupe, et s'identifiant à l'acteur potentiellement claustrophobe, sort de ces rituels rassasié d'horreur, anesthésié, et culpabilisé.

Un homme en noir verse les cendres du mort dans une urne commune à l'avant-scène. Là encore, le symbolisme l'emporte sur le réalisme : la vraisemblance que les personnages victimes soient incinérés et non pas inhumés est faible, seule Elisabeth Thalmann mourant en camp de concentration. Cette scène du rituel le fait décoller vers un symbole mystérieux laissé à élaborer par le spectateur : sont-ce les cendres des personnages de la fiction, de toutes les victimes des fours crématoires, de nos propres morts, de tous ceux dont notre aveuglement fait de nous les bourreaux qui s'ignorent ? Lorsqu'à la fin Martin, ayant recouvert le corps de sa mère de goudron et de plumes, se recouvre lui-même et s'asperge du contenu de l'urne, il endosse la destinée familiale

6. François Lecercle, « Avant-propos », *in* Françoise Lavocat et François Lecercle (dir.), *Dramaturgies de l'ombre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 13.

7. *Ibid.*

dans un geste ambigu : nu, mais pas innocent, suit-il son libre-arbitre ou la fatalité en se ralliant triomphalement et désespérément au nazisme ?

Les différences de rituels tiennent à l'ordre variable des stations et à l'indication inégale des causes et circonstances des morts célébrées. Le film de Visconti, déjà, occultait parfois le moment fatal. La pièce, plus elliptique encore, rendue plus symboliste aussi (le film l'est déjà) par la sobriété du décor, accentue ces incertitudes, transforme les secrets en mystères, l'intrigue en fable, l'histoire en apologue, la tragédie en mythe.

Dans le premier rituel, le patriarche Joachim est éliminé par son employé Friedrich Bruckmann, qui pointe un revolver sur sa tempe. Encore ce geste est-il muet (nulle détonation) et non pas directement efficace (Didier Sandre ne s'écroule pas) ; il symbolise une fatalité acceptée par toutes les victimes à venir. Sa résignation à se rendre de lui-même au tombeau fait système avec la triste prescience de la suite infuse dans ses regards (en gros plan) dès la cérémonie de son anniversaire, pendant les compliments récités par ses petites filles et le morceau de clarinette basse joué par son petit-fils. Les marches au tombeau de tous les personnages qui le suivront respirent et inspirent non pas l'horreur, mais plutôt une forme épouvantable de tristesse : la résignation des peuples à la dictature.

Dans le deuxième rituel, en revanche, la jeune Lisa meurt on ne sait comment : de maladie (due à la pauvreté ?) comme peut le laisser entendre le dialogue entre Martin et Olga ? succombe-t-elle sous les coups de sa mère ? ou se suicide-t-elle à cause de la perversité pédophile de Martin, suggérée par des attouchements, et par la frayeur sadique qu'il lui inflige en contrefaisant le mort dans le cercueil où il la dépose lui-même ensuite (la scène ultérieure de l'interrogatoire laisse entendre que Martin se sent responsable de la pendaison par suicide de la petite, qu'il n'a pas empêchée) ? éliminée parce que juive, comme une connaissance rétrospective de l'Histoire peut le laisser imaginer au spectateur, bien que la « solution finale » ne soit pas encore mise en place (dans la scène de l'interrogatoire, Aschenbach minimise la faute de Martin, pourtant « assez grave », au prétexte que la petite était juive) ? On ne peut encore le savoir au moment du rituel, et la motivation incertaine plonge le spectateur dans la terreur de l'arbitraire.

Dans le troisième rituel, une ellipse empêche aussi de comprendre tout de suite les circonstances de la mort d'Elisabeth Thalmann, qui vient d'obtenir de sa belle-sœur Sophie la permission de partir ; l'appel téléphonique passé par celle-ci à Aschenbach, après lequel commence le rituel, laisse à penser que Sophie a d'un même geste dénoncé Elisabeth en autorisant sa fuite, mais ce n'est qu'*a posteriori*, au retour d'Herbert, que le spectateur apprendra par son récit que sa femme a été déportée à Dachau. Sa mort est donc figurée une fois par anticipation (par son rituel qui suit son départ en voyage), une autre fois rétrospectivement (par le récit), ces deux décalages invitant le spectateur à se figurer Elisabeth comme l'allégorie métonymique de tous les déportés.

Pour le quatrième rituel, nul mystère dans la fiction : Bruckmann, escorté par Aschenbach, exécute Konstantin pendant ce que le spectateur informé identifie comme la nuit de beuverie et d'orgie dite « des longs couteaux ». Encore cette mort, contrairement au film où l'on assiste à une exécution réaliste, n'est-elle figurée au théâtre que méto-

nymiquement par le jet d'un seau de sang (symbole de celui que Konstantin, en tant que SA, a déjà sur la conscience). Là où, pour les autres SA absents de la scène mais présents sur la vidéo pré-enregistrée, le sang gicle après chaque exécution individuelle à l'arme à feu, pour Konstantin, la consécution inverse l'ordre des événements : le seau de sang lancé figure le crime par métonymie de la conséquence pour la cause, et déclenche le rituel funèbre. Contrairement aux trois rituels précédents, qui visaient des innocents (Joachim, quoique résigné à collaborer, n'ayant pas eu le temps de se compromettre), ce quatrième rituel vise un nazi. Il inspire néanmoins la terreur et la pitié, parce que le meurtre est collectif, politique, commis en raison d'une appartenance, sur des hommes que leur nudité expose, victimes d'un premier massacre de groupe qui anticipe les exterminations à venir.

Pour le cinquième rituel, nul mystère sur les causes de la mort d'Herbert : il vient d'annoncer qu'il est rentré pour se livrer à la Gestapo en échange de la libération de ses filles. La manière dont il sera exécuté est de peu d'importance, et n'a pas besoin d'être figurée.

Le dernier rituel est plus long et plus complexe que les autres, parce qu'il est scindé en deux (Sophie et Friedrich, puis Martin), et que deux autres rituels s'y greffent : une cérémonie dans la fiction (le mariage de Sophie et Friedrich), puis un rituel dans la performance (le gong de fin qui déclenche les saluts). Aussi est-il perçu de manière différente, non unitaire, et n'est-il pas signalé comme rituel dans le texte publié. Mais toutes les stations s'y retrouvent, prenant un nouveau sens. Dès le (maigre désormais) rassemblement des assistants autour de Martin, la musique funèbre chantée (par Sylvia Bergé) accompagne d'abord le cortège nuptial s'avançant vers le cercueil devenu autel. La robe de mariée est faite des plumes agrippées au goudron dont Martin a aspergé Sophie, dans une scène infâmante qui est déjà une mise à mort symbolique (elle équivaut à la scène d'inceste du film). Fantôme anticipé de Sophie, sa photo fixe en noir et blanc, dupliquée en positif et en négatif, est projetée sur l'écran avant le cortège et le balayage du public. La façon dont meurent les époux reste mystérieuse, le spectateur hésitant entre l'exécution par « la police d'Aschenbach [8] », le meurtre de sa mère et de son beau-père par Martin en nouvel Oreste œdipien, et le double suicide (ces deux dernières causes se combinent dans le film où Martin, après le mariage, les enferme dans une pièce en leur laissant deux doses de poison). Quatre références traversent alors l'esprit du spectateur, trois littéraires, l'autre historique : *Roméo et Juliette*, *Macbeth* et *Hamlet* d'une part, les dernières heures d'Hitler et Eva Braun de l'autre. Le rapprochement de ces références traumatise le spectateur, qui ne peut manquer de se sentir directement interpellé par la dernière réplique de Sophie « Eh… merci d'être venus » : dans le film, elle s'adresse aux invités, mais dans la pièce où il ne reste plus que Martin, Aschenbach, la chanteuse, des techniciens et les hommes en noir, Elsa Lepoivre l'adresse au public par le biais de la vidéo. Cette apostrophe, où la fiction et la performance se brouillent (est-on remercié en tant que figurant du mariage, ou comme spectateur de la pièce ?), plonge le spectateur dans le vertige. Le rituel de la mort des époux s'arrête là.

8. *Les Damnés*, éd. cit., p. 55.

Mais Martin prend le relais. Au lieu de l'agonie des mariés (que l'on peut néanmoins imaginer soi-même), un champ de morts nus en noir et blanc est projeté sur l'écran, traversé par un personnage faisant le salut nazi (dans le film, Martin l'exécute devant les corps sans vie de sa mère et de son beau-père qu'il a poussés à se suicider). Puis vient la cérémonie des cendres, non pas celles des mariés recueillies dans l'urne, mais le contenu de celle-ci versé par lui-même sur Martin qui, s'étant déshabillé, s'en asperge, tandis que pâlit progressivement l'image du champ de morts nus. Malgré la radicalisation cynique du fils dénaturé, le spectateur ne peut s'empêcher de le plaindre : sa compassion, née de l'effroi pour Christophe Montenez qui ose se dénuder à son tour, passe aussi par l'admiration pour l'émouvant corps parfait du jeune et bel acteur exposé à tous les regards, et se nourrit du mystère sur le sens de ce geste : contrition, désolation, acceptation, héritage ? Puis vient la traversée vers une mort non pas subie mais administrée, Martin remontant jusqu'au fond de scène, et enjambant non plus un cercueil, mais un praticable d'où, devant le champ de morts devenu indistinct sur l'écran, puis s'effaçant complètement au premier coup de feu, sa silhouette en contre-jour violent tire par-dessus la scène vide en direction de la salle, avec Aschenbach pour témoin : Martin tue-t-il symboliquement les spectateurs, l'humanité, ou rétrospectivement de nouveau ses propres morts ? Le spectateur ne peut pas manquer de se sentir lui-même coupable d'éprouver cette scène ultime de la fusillade comme un moment sublime, l'actualité terroriste récente, à l'été 2016, et tout particulièrement dans une salle de spectacle, ne manquant pas de lui rappeler ses propres traumatismes et responsabilités.

De quel rituel la sirène finale et la fumée sifflante sonnent-elles le glas ? de la mort à venir de Martin ? de celle de l'humanité ? de la fin du spectacle ? Fiction et performance se (dé)collent une dernière fois dans les saluts, dont la cérémonie commence à l'appel de la sirène par un regroupement semblable à ceux des rituels précédents, tous les acteurs se répartissant sur scène, hiératiques, face au public, comme ils l'avaient fait tout au début de la pièce où la même sonnerie avait inversement sonné leur dispersion pour laisser place au début de l'histoire. De longues secondes sont nécessaires aux comédiens, comme aux spectateurs, pour sortir de la fiction, d'une part en raison de l'énergie déployée par un jeu et une mise en scène à couper le souffle, d'autre part à cause de la charge émotionnelle énorme charriée par l'histoire, enfin, surtout peut-être, par le sentiment commun d'avoir bel et bien, renouant avec la tragédie grecque, participé à un rituel sacré d'exorcisme.

La hantise est aussi exprimée par la musique, les mises en scène d'Ivo van Hove étant, comme l'explique Anaïs Bonnier, « *aussi* à écouter [9] » : externe à l'intrigue, elle lui imprime, par « coloration diffuse [10] », des accents funèbres (Éric Schleichim explique que la musique originale de BL!NDMAN [sax] s'inspire pour les rituels de Schütz, Buxtehude ou Bach, et qu'on perçoit les « accents " fascistoïdes ", non pas dans ses idées, mais dans son expression [11] » du groupe de métal Rammstein) ; interne à l'intrigue, qu'elle soit hymne guerrier (chants nazis), comptine (« Prom'nons nous

9. Anaïs Bonnier, « " Du bruit qui pense " : mise en scène, musique et musicalité », *in* Frédéric Maurin (dir.), *Ivo van Hove, la fureur de créer*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2016, p. 129.
10. *Ibid.*, p. 137.
11. Éric Schleichim, « La Puissance et le Pouvoir », in *Les Damnés*, éd. cit., p. 60.

dans les bois… »), musique classique (Günther à la clarinette basse) ou de variétés (chanson de Marlène Dietrich reprise par Martin), elle a toujours une connotation mélancolique, ironique ou morbide. La hantise s'exprime aussi par les regards des acteurs, qui, plus nettement encore que dans le film, sont souvent, sauf dans les scènes de colère, perdus dans le vide, « *eyes wide shut* » sur le suicide collectif auquel ils participent.

Une autre forme de hantise, rétrospective cette fois, et qui se sur-imprime aux apparitions fantomatiques, c'est la barbarie consistant à re-tuer les morts. Lors de la nuit des longs couteaux, les SA sont déjà allongés comme des souches, ivres-morts, nus (parce que participant à l'orgie, endormis ou déjà morts ?) avant d'être comme re-tués par les coups de feu tirés par les SS. Quand Konstantin, lui aussi abattu inerte par Friedrich Bruckmann, se relève pour rejoindre son cercueil, il est donc à la fois un mort re-tué et un revenant. Implicite dans les scènes de rituel qui montrent le mort agonisant de nouveau dans son cercueil, et dans la fusillade ultime, dont on ne sait si elle est prospective ou rétrospective, le geste de re-tuer les morts, qui exprime une « volonté d'extermination totale d'une communauté [12] », entre en contradiction avec les raisons même du théâtre : éprouver le collectif et faire revenir les morts en offrant aux fantômes, symptômes et métaphores [13] du retour d'un refoulé collectif, un lieu où notre propre esprit leur prête de nouveau vie, forme et discours. À la liste que dresse Robert Harrison des « endroits où les morts mènent leur vie posthume, […] les tombes, les maisons, les lois, les mots, les images, les rêves, les rituels, les monuments et les archives de la littérature [14] », ajoutons le plateau de théâtre.

La monstruosité de la plupart des personnages, l'horreur et l'anxiété qui aimantent la pièce, sans une once de rire ou de sérénité (même les scènes de jeu ou de fête avec les enfants sont empreintes de gêne, d'ironie dramatique, de terreur ou de perversion), devraient en principe freiner l'identification cathartique. Mais comme l'a montré Tiphaine Karsenti dans son étude des rapports entre drame et tragédie dans les précédentes mises en scène d'Ivo van Hove, il « humanise […] les protagonistes tragiques et réduit l'écart entre eux et les spectateurs [15] ». Dans *Les Damnés*, c'est en s'identifiant d'abord aux acteurs (et dans un second temps aux personnages) que le spectateur est pris à la souricière de la représentation.

Ce que le spectateur admire, c'est la performance collective. Frédéric Maurin a souligné que l'exigence de van Hove qui « tire » et « aiguillonne l'acteur », « le pousse dans ses retranchements jusqu'aux limites de ses capacités », a pour corollaire « la joie du plateau partagé », « la très grande familiarité que les acteurs ont acquise au contact les uns des autres [16] ». Ces principes s'appliquent non seulement au Toneelgroep d'Amsterdam, mais aussi aux troupes étrangères auprès desquelles il est invité. Les comédiens du Français témoignent de cette atmosphère de travail exigeante et

12. Véronique Nahoum-Grappe, « Anthropologie de la violence extrême : le crime de profanation », *Revue Internationale de Sciences Sociales*, 2002/4 (n° 174). Je remercie Hubert Heckmann pour son aide sur ce sujet.

13. François Lecercle montre que tout spectre est à la fois symptôme et métaphore (art. cit., p. 14).

14. Robert Harrison, *Les Morts*, Paris, Le Pommier, 2003, p. 7.

15. Tiphaine Karsenti, « Entre drame et tragédie : une tragédie contemporaine ? », *in* F. Maurin (dir.), *Ivo van Hove, la fureur de créer*, éd. cit., p. 198.

16. Frédéric Maurin, *Ivo van Hove*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2014, p. 14-15.

confiante [17], favorisée par l'union sacrée qui les soude, et par ce qu'Éric Ruf appelle la « pureté recte [18] » de van Hove.

Le *punctum* du spectacle, ce qui nous « point », c'est l'engagement des acteurs dans une dialectique de la maîtrise et de la « défonce ». Le dispositif de Jan Versweyveld (scénographie) et Tal Yarden (vidéo) potentialise cet engagement : les acteurs crèvent l'écran de leurs images en gros plan, et brûlent sinon les planches, du moins le tapis orange (comme le feu des aciéries ou des enfers) puis noir qui sert de ring aux combats de leurs personnages. Si *Les Damnés* ne relèvent pas de la « performance » au sens strict, ils comportent néanmoins des prises de risque : vrais baisers, attouchements, nudité, claustration dans le cercueil, glissades à plat ventre, salissure du corps, aspersion de plumes sur goudron, de cendres… L'immense plateau et la vidéo en direct exigeant d'eux à la fois l'ampleur du mouvement et la précision de la mimique (regard embué de Didier Sandre jouant le patriarche sacrifié, mines désabusées de Denis Podalydès jouant le SA dépassé, crispations nerveuses du visage de Christophe Montenez jouant le fils dégénéré, glaciation faciale d'Éric Génovèse jouant le major SS, colère déformant les visages de Guillaume Gallienne et Elsa Lepoivre jouant les amants maléfiques…), l'intensité du jeu des acteurs, hypertendu, provoque chez le spectateur une sidération. L'identification au personnage damné, inconsciente et déniée, passe comme en contrebande par cette admiration pour le comédien.

Si cette admiration pour la performance peut mener à l'identification, c'est qu'elle passe par la reconnaissance pour les risques pris. La terreur et la pitié, c'est pour l'acteur d'abord que le spectateur les éprouve : d'abord pour Denis Podalydès en sa nudité offerte aux regards d'une foule anonyme, ensuite, peut-être et malgré tout, pour Konstantin assassiné pendant la nuit des longs couteaux ; d'abord pour Elsa Lepoivre aspergée de goudron et de plumes, ensuite, peut-être et malgré tout, pour la terrible Sophie finalement maudite et humiliée par son fils ; à égalité pour tous les acteurs claustrés dans le cercueil, à égalité donc aussi pour leurs personnages, innocents ou salauds.

Exigée des acteurs, la performance l'est aussi, d'une certaine manière, du public : microcosme de l'humanité chaque soir renouvelé, il a beau, comme toujours au théâtre, dénier la réalité de ce qu'il voit (nul n'est véritablement inhumé sous ses yeux), il en éprouve la vérité, et se sent participer non pas à la cérémonie funèbre des personnages fictifs, mais à la mise au tombeau de toute l'humanité. C'est sa propre passivité devant le mal, sa soumission coupable, dont il fait l'épreuve douloureuse et sublime, qu'il y consente ou non.

17. Voir « Les comédiens », in *Les Damnés* (éd. cit.). Dans « une atmosphère de travail à la fois studieuse et joyeuse (Sylvia Bergé, p. 9), « tout le monde progresse ensemble sur le spectacle, les techniciens comme les comédiens » (Jennifer Decker, p. 16) ; « Ivo van Hove, bien que le projet soit bien dessiné en amont, reste très ouvert et laisse toute sa place aux propositions des acteurs » (Alexandre Pavloff, p. 11) ; « se nourri[ssan]t de la chair et de l'émotion de l'acteur » (Loïc Corbery, p. 13), « il a l'élégance de nous laisser créer des moments qui nous appartiennent (Guillaume Gallienne, p. 12) ; « ses répétitions nous obligent à une forme d'incarnation immédiate » (Clément Hervieu-Léger p. 15) ; il sait « utiliser l'énergie apportée par chacun et préserver le feu sacré des personnages » (Christophe Montenez, p. 17) ; avec lui, Didier Sandre a « l'impression de retrouver les racines d'un rêve de théâtre total » (p. 16).

18. Éric Ruf, « Une pureté recte », *in* F. Maurin (dir.), *Ivo van Hove, la fureur de créer*, éd. cit., p. 291.

## Bibliographie

Barthes, Roland, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980.

Harrison, Robert, *Les Morts*, Paris, Le Pommier, 2003.

Lavocat, Françoise et François Lecercle (dir.), *Dramaturgies de l'ombre*, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

Ledda, Sylvain, *Des Feux dans l'ombre. La représentation de la mort sur la scène romantique (1827-1835)*, Paris, Honoré Champion, 2009.

Maurin, Frédéric, *Ivo van Hove*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2014.

Maurin, Frédéric (dir.), *Ivo van Hove, la fureur de créer*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2016.

Nahoum-Grappe, Véronique, « Anthropologie de la violence extrême : le crime de profanation », *Revue Internationale de Sciences Sociales*, 2002/4 (n° 174), p. 601-609.

Serres Michel, *La Guerre mondiale*, Paris, Le Pommier, 2008.

Visconti, Luchino, Nicola Badalucco, Nicola et Enrico Medioli, mise en scène de Ivo van Hove, *Les Damnés*, Paris, L'Avant-scène Théâtre, n° 1404, 2016.