



HAL
open science

**Recension de: Asso (Annick), Le théâtre du génocide.
Shoah et génocides**

Maëline Le Lay

► **To cite this version:**

Maëline Le Lay. Recension de: Asso (Annick), Le théâtre du génocide. Shoah et génocides. Etudes Littéraires Africaines, 2015. hal-01673556

HAL Id: hal-01673556

<https://hal.science/hal-01673556>

Submitted on 28 Dec 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ASSO (ANNICK), *LE THÉÂTRE DU GÉNOCIDE. SHOAH ET GÉNOCIDES ARMÉNIEN, RWANDAIS ET BOSNIAQUE*. PRÉFACE DE MARIE-CLAUDE HUBERT. PARIS : HONORÉ CHAMPION, COLL. BIBLIOTHÈQUE DE LITTÉRATURE GÉNÉRALE ET COMPARÉE, 2014, 539 P. – ISBN 978-2-74532-690-4.

Tiré d'une thèse de doctorat soutenue à l'Université Paul Valéry de Montpellier III, cet essai compare le traitement théâtral de la Shoah et des génocides arménien, rwandais et bosniaque. Il s'appuie sur un vaste corpus de pièces publiées, d'adaptations scéniques et de mises en scène filmées. Il concerne surtout la Shoah, en particulier le théâtre d'Armand Gatti, l'adaptation scénique de *Si c'est un homme* de Primo Levi, l'œuvre de Charlotte Delbo et le livret d'opéra de Ionesco, *Maximilien Kolbe*.

L'auteure entend répondre à la question de Luba Jurgenson, posée dans l'introduction générale : « L'expérience concentrationnaire est-elle indicible ? ». Critiquant l'usage inflationniste de la notion d'irreprésentabilité du génocide, elle se fait l'écho de Jacques Rancière pour qui, dans *Le Destin des images*, « l'art et le théâtre ont rompu avec “le régime représentatif” pour se situer dans “le régime esthétique” » (p. 227).

Après une première partie consacrée au témoignage théâtral, la seconde propose une synthèse fort bien faite des conditions d'émergence du « théâtre-documentaire » en Allemagne, compris comme une forme de théâtre politique, depuis les écrits fondateurs de Brecht et Piscator jusqu'à sa conceptualisation par Peter Weiss comme genre à part entière. Elle s'attarde notamment sur le texte et les mises en scène de *L'Instruction*, pièce de Weiss, essentielle pour l'histoire de ce genre, dont elle montre que les créations d'Olivier Py, *Requiem pour Srebrenica*, et du Groupov, *Rwanda 94*, représentées au Festival d'Avignon de 1999, sont les héritières contemporaines. La troisième partie s'intéresse aux différents dispositifs de monstration de l'extermination tandis que la dernière, « Un théâtre de la survivance », expose les vertus thérapeutiques du rire, révélateur d'une capacité de résistance à l'horreur.

Des apports principaux de ce travail soigné, on retiendra surtout l'analyse fine de la musique de Chopin utilisée dans la mise en scène du *Pianiste* de Wladyslaw Szpilman, adapté à la scène par Robin Renucci, ainsi que la traduction, par l'auteure, de deux pièces du dramaturge contemporain le plus joué en Arménie, encore inédites en français : *Le Grand Silence (Medz Lerutjun)* et *Debout le tribunal arrive (Votk'i Datarann è galis)* de Perdj Zeytountsyan. La bibliographie, fruit d'une vraie recherche de textes et des documents associés,

signale d'autres précieuses références de ce type : manuscrits inédits, nombreuses captations vidéos de différentes mises en scène des pièces étudiées.

En revanche, la bibliographie concernant le Rwanda est plutôt maigre. Du très abondant corpus de littérature portant sur le génocide, ne sont cités, dans la catégorie des œuvres narratives, que les témoignages de Yolande Mukagasana et ceux qui ont été recueillis par Jean Hatzfeld, sans qu'aucun des romans écrits au cours de l'opération « Fest' Africa » au Rwanda n'y figure. Le classement de la pièce de Jean Pliya, *Le Complexe de Thénardier*, dans la catégorie du théâtre sur le Rwanda n'est pas probant : elle s'inspire bien du génocide rwandais, mais l'auteur a exclu toute référence spécifique à celui-ci. Donc, le spectacle *Rwanda 94* constitue la pièce-maîtresse du corpus relatif à ces massacres. Or l'étude des créations dramatiques récentes au Rwanda serait d'autant plus utile que les scènes de procès y sont tout aussi centrales que dans le théâtre européen relatif à la Shoah. Ananda Breed l'a montré en étudiant les représentations scéniques des *gacaca* (tribunaux populaires), notamment dans *Performing the Nation. Theatre in Post-Genocide Rwanda* (Chicago : Seagull Press, 2013).

Étudier, dans un même corpus, des pièces traitant de génocides aussi différents que celui de la Shoah et ceux d'Arménie, de Bosnie ou du Rwanda, quand les essais de ce type sont de plus en plus fréquents (voir e.a. *ELA*, n°14, 2002), revient à postuler l'universalité du phénomène génocidaire. Le fait que ces textes sont issus d'expériences similaires mais dans des contextes historiques et culturels très différents entraîne une généralisation abusive de la compréhension sociale du phénomène, la conclusion révélant les limites heuristiques d'une telle tentative de synthèse. Une documentation plus abondante sur le contexte de chacun des massacres permettrait de saisir les mécanismes à l'œuvre dans la création artistique (circonstances présidant à l'écriture et/ou à la mise en scène de chaque pièce). Peut-on vraiment affirmer, à l'endroit du génocide rwandais ou arménien, que « depuis le début des années 1990-2000, le regard posé sur la question génocidaire est sans tabou ni complaisance » (p. 494), quand on sait que les autorités qui ont provoqué ces événements – ou ceux qui les ont soutenus – nient toujours leur responsabilité aujourd'hui ?

L'auteure a visiblement choisi de s'en tenir aux textes et à leur forme et, secondairement, à celle de leur mise en scène. Dans cette perspective, on regrette que certains points de convergence effectifs entre ces différentes œuvres et leurs représentations n'aient pas fait

l'objet d'une étude plus approfondie. Tandis que l'essai se conclut sur le constat d'un « retour du théâtre à ses origines épiques » (p. 489), cette dimension, soulignée à plusieurs reprises avec pertinence, n'est jamais vraiment analysée. Cela aurait notamment été intéressant pour traiter du spectacle *Rwanda 94* qu'Annick Asso considère comme « une exception [...] dans le paysage contemporain où la tendance est davantage à l'heure de l'éviction des formes de totalisation historique ou politique de type épique » (p. 181). La place centrale qu'occupe le chœur dans cette œuvre aurait ainsi gagné à être approfondie et les modalités de ses interventions précisées, d'autant plus que l'auteure excelle dans l'analyse musicale. Il serait également instructif d'étudier de plus près l'esthétique du fragment documentaire dont témoigne ce « grand collage » dont parle Peter Weiss pour qualifier la composition des pièces de théâtre documentaire, et l'opération de montage d'archives, auxquels s'adonnent les créateurs des spectacles contemporains, à l'instar de Jacques Delculvellerie pour *Rwanda 94*.

Au terme de cette étude, et en dépit des convergences d'une pièce à l'autre, on peine, comme le reconnaît l'auteure elle-même, à envisager toutes ces productions à travers le prisme de la seule catégorie unifiante que serait « le théâtre du génocide ».

■ Maëline LE LAY

ASTRUC (RÉMI) (TEXTES RÉUNIS PAR -), *RIRES AFRICAINS ET AFRO-PÉENS*. PARIS : CORHUM, 2013, 194 P., ILL. (= *HUMORESQUES. REVUE SEMESTRIELLE*, N°38, AUTOMNE 2013) – ISBN 978-2-913698-29-1.

Cette livraison de la revue *Humoresques* met en avant l'inventivité et la vitalité de l'humour africain à travers des formes d'expressions différentes. Les dessins satiriques de F. San Millan ponctuent treize contributions, concernant d'abord le roman et le théâtre, puis le cinéma et « la presse populaire d'opinion » (p. 12). L'apport de lectures anthropologiques clôt cet ensemble dirigé par R. Astruc.

Selon V. Houdart-Merot, les romans d'A. Mabanckou proposent « un rire-monde » (p. 20) révélateur d'une « réflexion sur l'identité » (p. 28) où le comique et la satire sont une réponse au sentiment de perte du passé. Pour C. Vettorato, le rire présent dans les œuvres de D. Laferrière, P. Éverett, P. Beatty et Bessora est l'occasion d'une complicité avec le lecteur à propos des « médias de masse » (p. 37) car ceux-ci se complaisent dans l'idée que l'écrivain noir reste porteur d'une « voix littéraire racialisée » (p. 41).