



**HAL**  
open science

# Témoigner d'un génocide dans le théâtre contemporain: le corps passeur de l'acteur

Séverine Leroy

► **To cite this version:**

Séverine Leroy. Témoigner d'un génocide dans le théâtre contemporain: le corps passeur de l'acteur. Presses universitaires de Caen. Corps et témoignage, 2006, 2-84133-276-4. hal-04251449

**HAL Id: hal-04251449**

**<https://hal.science/hal-04251449>**

Submitted on 24 Oct 2023

**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.

La question du témoignage dans le cas particulier d'un génocide n'est pas sans poser de nombreux problèmes. Le plus prégnant concerne la possibilité de l'acte témoinant. Dès lors qu'une planification génocidaire repose sur la volonté d'un groupe d'individus d'éradiquer un ou plusieurs autres groupes, la place du survivant recouvre un caractère d'exception. C'est alors d'une expérience douloureuse que le survivant témoigne souvent avec un sentiment de culpabilité et de devoir de mémoire<sup>1</sup>. Qui sont ceux qui témoignent de l'événement, de quelle expérience peuvent-ils être les passeurs, parlent-ils en leur nom propre ou au nom de ceux qui ne sont plus ? Ces questions premières, celles que l'on retrouve dans la littérature du témoignage se posent en premier lieu au témoin oculaire, à celui qui a vécu dans son corps l'expérience génocidaire mais aussi à toute personne faisant acte de témoignage par la proposition d'un discours ou d'une expérience artistique dont la réalité est affirmée comme source majeure. Elles se posent également aux destinataires car si nous admettons que le témoignage ne peut advenir que dans un cadre favorable à sa réception, on ne peut envisager le destinataire autrement que dans le contexte de son acte.

Ainsi que cela a été soulevé à plusieurs reprises dans le cadre du colloque « Esthétique du témoignage »<sup>2</sup>, il existe différentes acceptions du témoin dont deux se sont révélées comme indissociables dans l'approche que l'on peut en faire. La première catégorie concerne l'ensemble des témoins directs, ceux dont le corps, l'existence a traversé l'expérience relatée. Il s'agit là de la première pierre dans la transmission d'une mémoire : pour que l'événement existe dans la conscience des générations futures, il doit être rendu intelligible. Or, cette intelligence est problématique dans la communication d'une expérience aussi traumatisante que le déni d'appartenance à l'humanité qui coupe la victime de toute logique : la victime est ici coupable de ne pas appartenir aux catégories décrétées par une politique eugéniste sur laquelle elle ne peut absolument pas agir. Cette absence de lien ajoutée au vécu de l'événement aboutit à une parole,

1. Ce que Primo Levi exprime dans *Les Naufragés et les Rescapés*, Paris, Gallimard (Arcades ; n° 15), 1989, au chapitre intitulé : « La honte », p. 69-86.

2. Les 18, 19 et 20 mars 2004, s'est tenu le colloque *Esthétique du témoignage* à la MRSH de l'Université de Caen.

un être au monde qui doit retrouver son unité. Par le souvenir, la communication de ce souvenir, le témoin retravaille un lien entre celui qu'il fut avant, pendant et après les faits. Parmi les propositions théâtrales qui se sont emparées de la question du génocide, figure *Rwanda 94* mis en scène par un collectif d'artistes dirigé par Jacques Delcuvellerie en mars 2000. Dans cette pièce participe une femme, Yolande Mukagasana, témoin direct de l'événement. Elle ouvre la représentation en communiquant son expérience : elle est donc physiquement présente. Son corps est traversé par le souvenir, sa chair est un vecteur pour le public, l'émotion n'est pas le produit d'un jeu mais la manifestation d'un vécu.

La seconde catégorie de témoins est celle que constituent les passeurs. Ceux qui n'ont pas été liés biographiquement à l'événement relaté mais dont la mémoire en est traversée. La matière brute du premier témoin est alors imprégnée par l'écoulement du temps ou la distance spatiale. En ces circonstances, les dramaturges, metteurs en scène et acteurs sont traversés par une mémoire collective qu'ils expriment esthétiquement, à leur manière. Nous avons choisi deux propositions théâtrales travaillant chacune à un degré différent l'écart entre l'événement et sa retranscription artistique.

En 1998, Claude Régy présentait *Holocauste, Fragments*, une adaptation<sup>3</sup> du poème de Charles Reznikoff, au Théâtre national de la Colline. L'auteur est un américain d'origine russe né en 1894 et mort en 1976. Le texte est la transcription poétique des

minutes des actes du procès de Nuremberg, ainsi que celles du procès Eichmann : les témoins et les victimes du système d'extermination mis en œuvre par les Nazis parlent – voilà le point de départ du poème<sup>4</sup>.

La mise en scène minimaliste reposait sur le parcours lent et empêché d'un unique acteur (Yann Boudaud) récitant, déglutissant les mots du poème dans une pénombre crépusculaire. L'effacement de l'auteur et de l'acteur derrière les mots prononcés par les témoins lors des deux grands procès du troisième Reich interroge le rapport qu'entretient l'art à cette réalité, interroge le corps de l'artiste en tant que lieu d'invention, de résonance du monde.

En mars 2000, au Panta Théâtre à Caen, Guy Delamotte créait *Leçons de Ténèbres*, un texte de Patrick Kermann. L'écriture de cette pièce ne repose sur aucun témoignage mais sur l'imagination de l'auteur traversée par la mémoire de la Shoah. On est en présence d'une création puisant sa source dans une réalité sans jamais s'assujettir à la question de la vérité-fidélité du témoignage. Il ne s'agit pas d'un témoignage tel que nous l'entendons dans une relation directe à l'événement mais du témoignage d'un bouleversement, de la profération des stigmates que l'art et la langue portent depuis qu'Adorno et d'autres par la suite ont déclaré que l'art postérieur à Auschwitz ne pourrait qu'être porteur de cette fracture. *Leçons de Ténèbres* est une appropriation

3. On entend par « adaptation » la réduction du poème initialement constitué de 12 chapitres et ramené à 6.

4. Auxeméry 1997, 9.

esthétique de cette mémoire collective, c'est une parole libérée des faits là où *Holocauste* ne reposait que sur eux.

Cependant, si l'on entend Paul Ricoeur lequel définit le témoignage à travers un déictique triple qui serait « la première personne du singulier, le temps passé du verbe et la mention du là-bas par rapport à l'ici »<sup>5</sup>, alors, seul le témoignage de Yolande Mukagasana répond aux critères de certification. On ne peut toutefois nier la dimension testimoniale des représentations proposées par Claude Régy et Guy Delamotte. Peut-être faut-il élargir la conception de Ricoeur et considérer ces mises en scène comme des variations dans le champ de la mémoire, des manifestations testimoniales dans l'espace artistique. Notre projet consiste à lire à des degrés variables la signification de ces corps sur la scène du théâtre. Depuis l'effraction produite par la présence effective d'un témoin dans *Rwanda 94*, puis celle d'un récitant dans *Holocauste* jusqu'à l'acteur produisant un jeu de fiction dans *Leçons de Ténèbres*, nous allons parcourir trois étapes dans le processus mnésique. Là où l'événement reste contemporain l'écart produit par l'artifice se réduit ou s'annule tandis que la distance, l'écoulement du temps permettent une variation dans laquelle peut s'inscrire un langage artistique bien qu'il revendique une infirmité depuis la fracture. Les corps des acteurs témoignent à la fois de cette progressive « digestion » de l'événement par la mémoire et des rapports qu'entretient l'esthétique théâtrale avec la réalité.

En dernière instance et dans la mesure où le théâtre repose sur la confrontation d'une proposition artistique avec un public, il nous faudra interroger le corps du spectateur, le corps de cette communauté. Celui qui parle, celui qui, par la présence de son corps, inscrit une continuité entre l'événement et le cadre réceptif, questionne le rapport entre les hommes, leur lien social, l'espace public. En cet endroit de la réflexion, nous situons le questionnement proposé par Renaud Dulong dans *Le Témoin oculaire* lequel s'appuyait sur l'œuvre d'Hannah Arendt.

La fête que trouble le diseur de vérité n'est pas une institution ou un temps accessoire, c'est le lien politique lui-même, la raison d'être de la parole et du vivre-ensemble. En tout cas dans une conception selon laquelle le raisonnement moral fonde l'être social antérieurement aux principes démocratiques, aux traditions politiques et aux concepts juridiques<sup>6</sup>.

On ne peut nier qu'un génocide soit la manifestation la plus extrême d'une rupture dans un espace social. C'est pourquoi il nous semble essentiel de prolonger l'étude de Renaud Dulong dans l'espace du théâtre, lieu par excellence de la présence, de la confrontation entre un actant et un spectateur, lieu de questionnement de l'espace civique également.

5. Ricoeur 2000, 204.

6. Dulong 1998, 129.

## Le corps événementiel : approcher l'inatteignable

Le récit de Yolande Mukagasana ouvre la représentation de *Rwanda 94*. Cette place accordée au témoignage dans la dramaturgie offre plusieurs interprétations possibles sur le statut du corps témoin de l'événement. Bien que la personne en présence soit attestée comme témoin direct de l'événement, elle s'annonce en effet comme tel :

Je ne suis pas comédienne, je suis une survivante du génocide au Rwanda, tout simplement. C'est ça ma nouvelle identité. Ce que je vais vous raconter, c'est seulement ma vie de six semaines pendant le génocide<sup>7</sup>.

Sa présence à la scène renouvelée et travaillée selon les exigences de cet art peuvent soumettre le procédé à une critique qui serait celui de la mise en scène. Le corps alors se mettrait en scène pour dire son expérience. Il s'agira de s'interroger sur la finalité de cette présence réitérée. Plutôt qu'une critique de la mise en scène ne faut-il pas envisager cet espace comme celui d'une purgation qui permettrait aux parties en présence (le locuteur et le public) d'accéder au passé de l'événement par les voix de la sensibilité afin que puisse advenir la volonté de comprendre ?

En premier lieu, l'espace scénique déplace la parole du témoin : là où le principe de fiction reste majoritaire vient la transmission d'une réalité tout à la fois textuelle et corporelle dans le cas de *Rwanda 94*. Cette effraction de réalité produit une transgression des codes représentatifs habituels et questionne en même temps le rapport éthique que l'on entretient avec un tel sujet. Le corps de Yolande Mukagasana fracture la coque qui sépare l'artifice du réel, il bouscule la convention théâtrale de l'incarnation. En lieu et place du corps passeur des acteurs se tient le corps événement d'un acteur historique. La signification de ce glissement dans l'élocution est essentielle : elle reconnaît l'existence du témoin et affirme sa singularité, son exclusivité : aucun acteur ne peut dire les mots du témoin oculaire car c'est précisément son corps véhiculant ses mots qui leur attribue toute leur signification. La raison d'être du témoin est réactualisée à chacune de ses entrées sur scène : présentifier l'événement. Dans son récit, Yolande Mukagasana se souvient du moment où son existence – si elle survivait au génocide – s'est transformée en vocation à témoigner :

J'ai eu le temps aussi de prendre des décisions. Même si je n'espérais pas la survie à ce moment-là. Je me disais : *Je vais témoigner*. Même si je ne savais pas que je serais devant vous ce soir. Il est vrai que c'est très dur de répéter tout le temps mon témoignage mais je sais que rien ne pourra jamais m'arrêter. C'est la seule chose que je peux faire pour les miens et pour l'humanité. Je me suis dit : *Je le dirai* et je me demande aujourd'hui qui peut me faire peur<sup>8</sup>.

7. Groupov 2002, 15.

8. *Ibid.*, 22.

Nous savons également que la présence d'une rescapée du génocide recouvre un caractère d'exception dès lors que la personne ne devrait pas être là, dans l'espace des vivants, à fortiori dans l'espace de la scène. Par sa présence, le corps de Yolande Mugašana et la parole qui émane de son récit relie le présent de la représentation à l'ailleurs du génocide. Pour Renaud Dulong, la présence du témoin oculaire est le cordon ombilical qui relie l'auditoire et le présent de l'énonciation au passé de l'événement relaté. Ce fil tendu grâce à la vie du témoin travaille à la continuité de l'Histoire, il réaffirme le mouvement d'interdépendance entre les événements qui constituent l'histoire de l'humanité.

Le témoin fait plus que raconter, il désigne la trace qu'il est, et donne à voir, mieux que n'importe quel autre vestige, la permanence du passé. Une de ses tâches, cela a été dit précédemment, est de ramener l'événement ici-bas, de l'acclimater à notre univers quotidien. Le corps des survivants, comme les lieux et les vestiges, rétablissent l'unité du monde, menacée en permanence par l'érosion des paysages, par les destructions dues aux changements d'usage, et par l'oubli. En soutenant la médiation du langage, ils ancrent le passé dans l'ici-maintenant de ceux à qui il est raconté et les associent au vif de l'événement<sup>9</sup>.

Par ailleurs la perpétuation de son témoignage renvoie à cette conception répandue chez les survivants des catastrophes, à plus forte raison chez ceux d'un génocide, que leur destin s'est arrêté au moment du crime. L'avenir ne peut qu'être porteur de ce moment qui absorbe la logique commune d'une existence. Être survivant d'un génocide, en être le témoin c'est n'être plus que cela. « L'événement happe le fil d'une vie humaine et l'entraîne définitivement dans son engrenage, il change malgré lui un individu en « rescapé des camps de la mort » ou en « témoin à charge dans l'affaire X »<sup>10</sup>. Ainsi le témoin répond à une double nécessité : celle de parler en son propre nom et celle d'être le relais des morts qui ne sont plus là pour témoigner. En incluant les dernières paroles de ceux qui sont décédés, dans son récit, Yolande M. permet qu'existent les minutes de vie qui ont précédé leur mort :

*Spérance, fuis très loin, va chercher maman, dis-lui de me pardonner, j'ai eu peur de la mort et de la machette, je me suis jetée vivante dans la fosse. Elle a continué à me parler jusqu'au moment où elle a commencé à délirer*<sup>11</sup>.

Dans ce mouvement, la mort est « désanonymée », Yolande M. replace la réalité du décès qui finissait par être systématiquement inscrit dans une valeur numérique : un million de morts en trois mois. Dans leur « note d'intention », Jacques Delcuvelerie et Marie-France Collard expriment en ces termes la nécessité d'extraire la mort d'un être humain de sa numération :

9. Dulong 1998, 192.

10. *Ibid.*, 96.

11. Groupov 2002, 24.

Peut-être faut-il commencer par oublier le nombre et voir en chaque victime *une personne, une seule personne* pour qui le séisme semble pourtant encore intraduisible. Le nombre permet la banalisation, le refoulement de l'horreur. Or l'horreur doit être dite. Dire l'horreur est aussi important que de comprendre d'où elle procède : la « manière » de tuer est en soi un langage qui va bien au-delà du simple fait d'ôter la vie à quelqu'un<sup>12</sup>.

Ainsi la présence physique du témoin sur scène permet d'affirmer l'humanité, l'individualité de la personne. De même que le récit des morts de sa famille nous fait accéder à l'ensemble de la communauté des victimes.

### Le corps passeur : l'acteur

Dans un entretien avec Brigitte Salino pour *Le Monde* du 21 janvier 1998, Claude Régy précise que Reznikoff n'a jamais été en Europe, qu'il n'a jamais eu de contacts directs avec la Seconde Guerre mondiale et les camps. Pour le metteur en scène, *Holocauste* n'est donc pas un témoignage et c'est la raison pour laquelle il a choisi ce texte. La subjectivité est absente de ce poème dont la force est de restituer chacun des faits dans sa brutalité. Pour Régy,

*Holocauste* laisse au lecteur ou spectateur une liberté totale de jugement, d'émotion. C'est une restitution froide. On atteint directement à la substance de l'expérience même des camps<sup>13</sup>.

La mise en scène choisie pour la profération de ce poème a elle aussi été débarrassée des possibles interférences pouvant divertir le spectateur et l'éloigner du sujet traité. La jauge avait été limitée à 70 personnes disposées sur un gradin, séparées de quelques mètres à peine de l'espace scénique réduit à une étroite allée de jardin à cour, laquelle fournissait le seul parcours de l'acteur pendant une heure et quarante minutes dans une lumière crépusculaire. Dans son article pour *Libération*, Mathilde La Bardonnie avait justement décrit la ténuité de cette frontière séparant l'artifice de la réelle présence :

Il ne s'agit quasiment plus d'un acteur mais de quelque somnambule solitaire, dans l'habit banal d'un quelconque passant – un pantalon lambda, une chemise blanche aux manches retroussées, des cheveux coupés très ras. Une sorte d'actant soumis au courant des mots qui le traversent, et qu'il restitue lentement, détachant inexorablement le son de chaque syllabe, sur le ton monocorde du témoin interdit, du messager chargé de transmettre le récit de l'horreur innommable<sup>14</sup>.

12. Delcuvelerie et Collard 1997, 49-50.

13. Régy et Salino 1998, 27.

14. La Bardonnie 1998, 34-35.

La ténuité de la frontière séparant le réel de l'acte créateur perturbe ici jusqu'à l'emploi du terme représentation. S'il n'y a pas de représentation possible de la Shoah il y a bien une présence<sup>15</sup> du poids de l'événement qui circule dans la salle lors de l'énumération froide des faits. S'il n'y a pas d'affirmation réelle d'un procédé théâtral, il y a bien un travail de composition extrêmement rigoureux pour faire entendre les mots du poème, les mots des procès. La voix de l'acteur prenait le relais de son corps : c'est par la lenteur, la déglutition, les silences, que le texte a pris corps, a pris possession des corps, à la fois celui de l'acteur et celui du spectateur. Le dispositif crée pour la profération de ces voix anonymes, englouties par les faits, a permis que se construise un canal de réception tiré en son entier par une tension, une écoute presque un recueillement de la part de la communauté de spectateurs. Il suffisait d'entendre combien le moindre mouvement provoquant le moindre bruit perturbait l'assistance. Il suffisait d'écouter le silence s'installer dans l'obscurité à la fin de la présentation là où le théâtre toujours est affirmé par les applaudissements, ces signes du corps qui marquent la fin d'un artifice et le retour à la vie réelle. Ici, nul applaudissement car l'artifice n'avait pas été mais des visages contrits, des regards vagues ne sachant plus où se poser, des corps de spectateurs contaminés par le souffle de destruction que la scène avait permis d'écouter.

Le travail de transposition d'un poème que l'on pourrait qualifier de factuel tant il s'écarte de la littérature pour être au plus près de l'événement, vers un espace scénique dénié de ses possibilités ne convoquant que la voix et à peine le regard, représente un degré intermédiaire dans le témoignage corporel entre la présence effective d'une rescapée du génocide et la troisième proposition dramaturgique de notre étude. Au contraire de Reznikoff, Kermann a travaillé la langue à la manière d'un poème largement inspiré par ce que Paul Celan nommait le désormais nécessaire bégaiement de la langue pour parler de la Shoah. C'est d'ailleurs avec une citation de « Tübingen, Nivôse » de Celan que Kermann annonce l'esthétique de son texte :

S'il venait,  
s'il venait un homme,  
s'il venait un homme au monde, aujourd'hui, avec  
la barbe de clarté des  
patriarches : il lui faudrait,  
parlerait-il de ce  
temps, il  
lui faudrait bégayer et bégayer  
toujours, toujours  
tou-toujours<sup>16</sup>.

15. Butel 2000. Yannick Butel consacre une partie à l'analyse de la présence dans *Holocauste* mis en scène par Claude Régy dans *Essai sur la présence au théâtre, l'effet de cerne*.

16. Celan 1970, 139.

La structure du texte est calquée sur les *Lamentations* de Jérémie soit vingt-deux séquences correspondant aux vingt-deux lettres de l'alphabet hébreu. Les voix ne sont pas portées par des personnages mais des figures. Depuis cette partition littéraire, Guy Delamotte a investi l'espace scénique sans nier ses possibilités. Une scénographie disposée de quatre lits superposés en fer de couleur blanche délimitait les côtés, une poussière encomrait le sol, les acteurs étaient affublés de défroques de vêtements de ville, la lumière travaillée dans un clair-obscur rythmait l'évolution de la pièce. La direction d'acteur assumait le jeu et donnait corps à ces voix visitant le corps de l'auteur d'abord avant de traverser celui des acteurs puis du spectateur.

Homme 9

ah son absence qui nous emplit de son vide / sa voix, le mouvement de sa voix dans nos corps encore, de ci surgit et de là / surgi et évanoui / surgi du tout bord d'oubli / puis / puis chutant encore dans nos corps / tombant à nouveau au / au tout bord d'oubli / au tout fond d'oubli aussi / parfois aussi / aussi sombrant au tout fond d'oubli / puis / puis revenu / revenu aussi du tout tout fond / revenu puis chutant / et ainsi / ainsi de suite / toujours / et ainsi de suite son nom enfoui dans nos corps encore / ô toi<sup>17</sup>.

Dans *Leçons de ténèbres*, le théâtre ne se nie pas car il ne s'agit pas d'un témoignage au sens où l'entend Paul Ricœur. La langue produite par Kermann déjoue toute logique narrative et empêche l'énonciation : la destruction physique des victimes de la Shoah est devenue destruction de la langue. Un autre langage s'empare des acteurs, celui de la perte, celui du bégaiement, celui qui ne peut porter de fable. Dans ces conditions, la composition d'un jeu est requise car la réalité est loin en amont, c'est la mémoire qui est mise en scène. Les corps des acteurs ne témoignent pas pour le témoin comme le fit *Holocauste* mais pour la mémoire. Au lieu de l'énumération des faits, c'est l'inquisition de la langue qui nous est exposée, c'est la possibilité pour nous, héritiers de la catastrophe, de trouver les mots capables de porter la trace de l'événement. Or la langue secoue le corps, ces voix empêchées visitant les corps animent la mémoire des disparus non plus dans un rapport d'authenticité à l'événement mais plutôt comme une évanescence, une présence diffuse du malaise que porte l'humanité en héritage.

L'écart temporel et spatial a permis cette écriture, ce travail de composition d'un jeu. L'acte artistique produit dans *Leçons de Ténèbres* manifeste un aspect testimonial différent de celui que l'on a pu observer dans *Rwanda 94* et *Holocauste*. Il faut alors entendre ces manifestations théâtrales à des degrés divers d'implication dans l'événement au même sens que le travail mnésique. L'écoulement du temps efface les contours précis d'un souvenir : la présence de Yolande Mukagasana inscrit la contemporanéité du génocide et oblige la communauté des spectateurs en tant que manifestation de l'espace public à fournir un travail de justice. La profération des mots entendus dans l'enceinte des tribunaux (*Holocauste*) s'inscrit dans le devoir de ne pas oublier. La création d'une nouvelle langue (*Leçons de Ténèbres*) poursuit le questionnement esthétique

17. Kermann 1999, 57-58.

posé par Adorno et réaffirme l'imprégnation du monde dans l'acte de création. Chacune de ces mises en scène travaille le témoignage et affirme la nécessité de sa transmission, chacune sert la circulation d'une parole réelle ou fantasmée mais toujours imprégnée par ce qui l'a produite : le besoin de dire, le besoin de ressentir ensemble ce qui fut une expérience de la solitude pour chaque victime. Chacune de ces mises en scène se retrouve dans ce sentiment de la dette que Paul Ricœur distingue de la culpabilité.

L'idée de dette est inséparable de celle d'héritage. Nous sommes redevables à ceux qui nous ont précédés d'une part de ce que nous sommes. Le devoir de mémoire ne se borne pas à garder la trace matérielle, scripturaire ou autre, des faits révolus, mais entretient le sentiment d'être obligés à l'égard de ces autres [...]. Payer la dette dirions-nous mais aussi soumettre l'héritage à inventaire<sup>18</sup>.

À travers le théâtre et la profération de ces témoignages, c'est l'affirmation d'une appartenance à une histoire commune, celle de l'humanité inquiétée dans l'acte génocidaire. Par-delà les clivages culturels, politiques, idéologiques, ces mises en scène sondent la part horrible de notre passé autant que de notre présent dans l'espoir que l'oubli ne puisse jamais s'emparer de cet héritage, dans l'espoir que notre pensée ne sombre dans l'anesthésie générale.

### Le corps spectateur

Dans le récit de Yolande Mukagasana, il s'agit moins de faire appel à la faculté de juger des destinataires qu'à leur faculté de compassion et d'adhésion nécessaires à la réception du spectacle. La charge émotionnelle contenue dans le témoignage permet que puissent advenir une volonté de compréhension du génocide et une volonté de justice. S'il y a bien la recréation d'un fil brisé entre les victimes et le reste de l'humanité, c'est par la déposition de la première pierre : la perméabilité de l'auditoire au témoignage qui lui est adressé. Cet aspect de la réception implique l'autre partie en présence dans la qualité d'un témoignage quel qu'il soit. Nous savons quelles furent les difficultés des survivants de la Shoah à se faire entendre de leur environnement proche au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Il est indéniable que la pleine réalisation de l'acte témoin n'est possible que par la faculté de réception des interlocuteurs. Ce que Renaud Dulong exprime en ces termes :

Le témoin ne crée pas tout seul son témoignage. Il convient aussi de se soucier des conditions de la réception de sa déposition, qui doit être considérée comme un élément de cet arc d'activités, l'autre pôle de son opérativité sociale. On ne témoigne pas dans le désert, c'est évident. Ce qui l'est moins, c'est que la qualité de témoin dépend de la confiance continue de ceux qui l'écoutent, que l'activité réceptrice ne se borne

18. Ricœur 2000, 108.

pas à l'audition d'un message ou à la formulation de questions, que l'auditeur soutient, y compris par ses critiques, la production de vérité, et que ce travail anticipe les usages ultérieurs de la déposition<sup>19</sup>.

Pour qu'il y ait une qualité de réception il faut que le témoin parvienne à forcer l'incrédulité de son auditoire due à l'étrangeté de ce qu'il lui rapporte. Alors que les survivants de la Seconde Guerre mondiale inauguraient l'entrée de l'inimaginable dans le monde normalisé, les témoins comme Yolande Mukagasana n'ont pas à faire la preuve de l'horreur, nous savons que cela a été possible et le sera encore. Cette mémoire collective rend perméable l'écoute du public. C'est pourquoi, les propos tenus par le témoin à la fin de son récit engagent la communauté des hommes à dépasser le seuil de l'écoute pour aller vers celui de la compréhension. Le théâtre renoue alors avec le procédé brechtien et entend nous exposer les circonstances dans lesquelles est advenu le génocide. Le corps témoignant dans l'espace scénique force le corps écoutant dans l'espace du public à accepter qu'on lui expose les faits afin de dépasser la simple monstration de l'horreur. Yolande devient alors le vecteur nécessaire au travail d'une conscience dans un espace public qui lui avait été nié lors des événements relatés. La création de *Rwanda 94* est en effet née de l'indignation du metteur en scène Jacques Delcuvelle face à la négligence des médias dans l'information du génocide :

Devant mon téléviseur, je fus pris d'un hurlement face aux chiffres, aux corps boueux anonymes. Ce génocide n'avait pas de réalité dans les médias et, pendant longtemps, il n'a d'ailleurs pas été présenté comme tel, mais comme une guerre interethnique<sup>20</sup>.

La communauté des victimes entre dans cet espace par le corps du témoin, entre dans la conscience du spectateur par sa présence, son récit. Le théâtre ne se vit plus comme un enclos artificiel mais comme une agora en laquelle se tiendrait l'examen de conscience nécessaire à la relation que l'être entretient avec le monde.

Que ceux qui n'auront pas la volonté d'entendre cela, se dénoncent comme complices du génocide au Rwanda. Moi, Yolande Mukagasana, je déclare devant vous et en face de l'humanité que quiconque ne veut prendre connaissance du calvaire du peuple rwandais est complice des bourreaux. Je ne veux ni terrifier ni apitoyer, je veux témoigner. Uniquement témoigner<sup>21</sup>.

La décision prise par Claude Régy de créer *Holocauste* était également motivée par ce devoir de mémoire et cette nécessité d'écouter les témoins de l'Histoire pour combattre la résurgence de l'antisémitisme :

D'abord, il y a la découverte d'une écriture. Ensuite, il y a le fait que ce poème traite d'une période qui s'éloigne de nous, alors que disparaissent ceux qui ont vécu l'expérience

19. Dulong 2002, 13-14.

20. Leroy 2000, 53.

21. Groupov 2002, 25.

des camps. D'autant qu'on assiste aujourd'hui au retour du racisme et de l'antisémitisme déclaré, au développement des thèses révisionnistes, voire négationnistes<sup>22</sup>.

Les témoignages ont donc été repris et entendus par des artistes qui se sont constitués en passeurs de leur mémoire. Il y eut d'abord le poète puis le metteur en scène puis l'acteur et enfin le spectateur. Une chaîne s'est formée, la circulation des témoignages a pu avoir lieu en passant par le corps de ceux qui se sont sentis redevables de s'inscrire dans la perpétuation de cette mémoire. L'acte artistique est alors relié à une humanité qui se raconte, qui écoute les voix de son passé, de son histoire et le corps de l'artiste autant que celui du spectateur portent désormais la trace des mots proférés par les témoins dans l'espace de justice que furent les procès de Nuremberg et d'Eichmann.

Le théâtre alors deviendrait un lieu de comparution au sein duquel le témoin viendrait forcer l'espace intime de chaque spectateur en le soumettant à une présence que d'autres moyens de communication ne peuvent véhiculer. Dans l'espace théâtral, la confrontation est immédiate, elle est corporelle, elle prend le spectateur en otage par la force de cette immédiateté. La particularité de cet art qui repose sur une communauté, sur une écoute, et qui impose une disponibilité en un temps et un lieu définis, l'apparente presque au rituel. Or ce qui se joue ici c'est la capacité à convoquer notre faculté de jugement, notre esprit critique par les voies de la sensibilité. C'est en cela que le corps du témoin dans l'espace théâtral dépasse l'acte testimonial pour affirmer la valeur éminemment politique de ces engagements artistiques.

À travers l'étude de trois représentations théâtrales contemporaines ayant pour lien la mémoire d'un génocide, nous avons envisagé trois approches distinctes de travailler le corps dans une perspective testimoniale. Depuis l'effraction d'un témoin réel dans *Rwanda 94* jusqu'à la composition d'un jeu d'acteur dans *Leçons de Ténèbres* en passant par l'acteur porte-voix dans *Holocauste*, les metteurs en scène témoignent d'un rapport différent à la réalité et portent esthétiquement différentes étapes du processus mnésique. Le corps du témoin puis celui de l'acteur engagent alors la scène du théâtre contemporain dans une dimension politique qui serait plus à rapprocher d'un exercice de conscience que d'un engagement militant comme ce fut le cas dans le théâtre politique de Brecht par exemple. Ainsi le corps placé au cœur d'un dispositif scénique proférant une parole essentielle à notre travail de mémoire retisse un lien de plus en plus fragilisé par la multiplicité des discours qui traversent notre espace et redonne un souffle aux voix des témoins longtemps interdits.

Séverine LEROY

CREDas, Université de Caen Basse-Normandie

## Références bibliographiques

- BUTEL Y. (2000), *Essai sur la présence au théâtre : l'effet de cerne*, Paris, L'Harmattan (Univers théâtral).
- CELAN P. (1970), *Poèmes*, Paris, José Corti (Rien de commun).
- DELUCVELLERIE J. et COLLARD M.-F. (1997), *Note d'intention*, Liège, Groupov.
- DULONG R. (1998), *Le Témoin oculaire, les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, Éditions de l'EHESS.
- GRUPOV (2002), *Rwanda 94*, Paris, Éditions Théâtrales (Passages francophones).
- KERMANN P. (1999), *Leçons de Ténèbres*, Paris, Éditions L'Inventaire.
- LA BARDONNIE M. (1998), « *Holocauste, vérité nue* », *Libération*, 17 janvier, p. 34-35.
- LEROY V. (2000), « Entretien avec Jacques Delcuvellerie : Le Groupov et "Rwanda 94" », *Études théâtrales*, 17, p. 52-62.
- LEVI P. (1989), *Les Naufragés et les Rescapés*, Paris, Gallimard (Arcades ; n° 15).
- RÉGY C. (1999), *L'Ordre des morts*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.
- REZNIKOFF C. (1997), *Holocauste, Fragments*, Montpellier, Éditions Espaces 34 (Espace théâtre).
- RICŒUR P. (2000), *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Seuil (Points essais ; n° 494).
- SALINO B. (1998), « Entretien avec Claude Régy », *Le Monde*, 21 janvier, p. 27.

22. Régy 1999, 103.