

Déméter

ISSN : 1638-556X

Éditeur : Université de Lille

12 | Été | 2024

Du réparable et de l'irréparable : les pratiques artistiques confrontées aux limites de la réparation

Quand l'irréparable hante le réparé : témoignages et archives traumatiques sur la scène théâtrale

When the irreparable haunts the repaired : testimonies et traumatic archives on the theater scene

Lili FEVRE

 <https://www.peren-revues.fr/demeter/1728>

DOI : 10.54563/demeter.1728

Référence électronique

Lili FEVRE, « Quand l'irréparable hante le réparé : témoignages et archives traumatiques sur la scène théâtrale », *Déméter* [En ligne], 12 | Été | 2024, mis en ligne le 29 janvier 2025, consulté le 03 février 2025. URL : <https://www.peren-revues.fr/demeter/1728>

Droits d'auteur

CC-BY-NC

Quand l'irréparable hante le réparé : témoignages et archives traumatiques sur la scène théâtrale

When the irreparable haunts the repaired : testimonies et traumatic archives on the theater scene

Lili FEVRE

PLAN

Introduction

Espace mémoriel et ré-activation du traumatisme : la place des archives

Traumatisme et temporalité plurielle

Espaces mémoriels : entre réactivation et commémoration

Auto-réparation et hétéro-réparation : l'ambivalence du témoignage

L'acteur-témoin

Réparation et catharsis

Que peut le théâtre ?

De l'importance des symboles

L'irréductible irréparable

Conclusion

TEXTE

Introduction

- 1 Si nous nous devons de reconnaître aux théâtres documentaires un grand nombre d'objectifs, ou comme les qualifient Erica Magris et Béatrice Picon-Vallin « d'intentions »¹, nous ne pouvons nier à ces formes scéniques, si ce n'est une volonté, tout du moins une tentative de réparation². Bien que la pluralité sémantique des notions de réparable et d'irréparable ne permette pas d'en donner une acception unique, c'est peut-être dans leur polysémie conceptuelle que se situe leur intérêt dans leur application pour l'étude des formes artistiques et, plus précisément ici, théâtrales. Johann Michel, philosophe et politiste, établit des modèles distincts permettant de saisir l'ampleur de ces notions. En effet, il souligne tout à la fois leurs « marques distinctives³ » et leurs natures similaires : « modèle biolo-

gique (la cicatrisation), modèle psychologique (le travail de deuil), modèle religieux (l'expiation), modèle social et moral (l'excuse), modèle juridique (la compensation du dommage)⁴. » D'après nous, ces modèles n'apparaissent pas comme mutuellement exclusifs, mais permettent au contraire d'appréhender ces concepts dans leur globalité et leur contradiction et, par là même, de faire co-exister la pluralité d'intentions de certaines œuvres documentaires.

- 2 S'il est possible d'établir un lien entre représentation et réparation, et bien qu'il apparaisse nécessaire de le remettre en question, il convient de s'interroger : si la représentation fait advenir une forme de réparation, l'irreprésentable est-il intrinsèquement irréparable ? Nous entendons ici la représentation dans son sens strict, c'est-à-dire que nous faisons correspondre la représentation à la figuration ou la reproduction, la rapprochant d'un art réaliste, par opposition donc à toute forme abstraite, symbolique, métaphorique, allégorique... que l'on rapprochera ici de l'irreprésentable, notion elle aussi profondément polysémique, mais à laquelle nous nous permettons, dans le cadre de cette étude, de fixer cette définition. Il s'agira ici de mettre en tension les concepts de réparable et d'irréparable, en regard avec ceux de représentable et d'irreprésentable, en s'appuyant sur plusieurs formes issues des théâtres documentaires, dont *Rwanda 94. Une tentative de réparation symbolique envers les morts à l'usage des vivants* du Groupov (1999) et *Antigone in the Amazon*⁵ de Milo Rau (2023), afin d'éclairer la possibilité d'application de ces notions à la forme théâtrale.

- 3 *Rwanda 94*, œuvre fondamentale du paysage théâtral du ^{xxi}^e siècle, se présente comme un témoignage artistique polymorphe sur le génocide des Tutsis et le massacre des Hutus modérés ayant eu lieu au Rwanda en 1994 et ayant fait des milliers de victimes. Sur scène coexistent et se succèdent Yolande Mukagasana, survivante du génocide, dix musiciens aux origines mixtes et vingt-quatre comédiens rwandais, belges et français. La pièce cherche à rendre hommage aux victimes, mais aussi à questionner et à mettre en lumière l'implication et la responsabilité de l'Europe, et particulièrement de la France et de la Belgique, dans le génocide.

- 4 *Antigone in the Amazon* est construit comme une analogie entre la révolte de l'Antigone de Sophocle et celle de Kay Sara, activiste du

Mouvement des Sans-Terre (MST). L'État de Pará se superpose à la Thèbes antique pour faire exister le récit du combat et de la lutte des membres du MST pour préserver la jungle amazonienne et les territoires pillés par les grands groupes industriels. Avec un chœur composé notamment de survivants et témoins du massacre par la police militaire de dix-neuf activistes lors de la manifestation du 17 avril 1996 et des comédiens brésiliens et européens, Milo Rau mêle les récits et les expériences aux mythes de la culture gréco-romaine pour raconter l'oppression et la révolte.

- 5 En nous appuyant sur ces œuvres, nous chercherons à mettre en lumière l'aspect symbolique des formes de réparation que permettent certaines créations théâtrales.

Espace mémoriel et ré-activation du traumatisme : la place des archives

Traumatisme et temporalité plurielle

- 6 Il est une évidence qu'il convient malgré tout de reformuler : pour qu'il y ait réparation, il faut qu'il y ait eu trauma. Pour que se manifeste le besoin de réparer, il faut qu'il existe un manque ou une blessure. Le terme *trauma* (duquel découle celui de traumatisme) signifie, dans sa traduction la plus littérale, « blessure ». Dérivé du grec *titrauskô*, signifiant trouser ou percer, il renvoie à une altération sur le long terme. Ces termes, dont on retrouve l'origine en médecine, sont compris aujourd'hui dans un sens plus large. Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis écrivent dans leur *Vocabulaire de la psychanalyse* que le trauma renvoie, dans sa conception plus actuelle, « aux conséquences sur l'ensemble de l'organisme d'une lésion résultant d'une violence externe⁶ ». Une acception qui existe en écho à celle développée par Freud dans son *Introduction à la psychanalyse* :

Nous nommons ainsi un événement vécu qui apporte à la vie psychique, en un temps bref, un si fort accroissement d'excitation que sa liquidation ou remise en état selon la manière normale et

habituelle échoue, d'où résultent nécessairement des troubles durables dans le fonctionnement énergétique⁷.

- 7 Le trauma peut exister à l'échelle individuelle ou collective. La tradition théâtrale semble d'ailleurs reposer sur le fait de s'emparer de récits personnels pour permettre ou provoquer l'écho au collectif. Sur la scène contemporaine, certaines formes des théâtres documentaires s'appliquent à révéler l'être au sein du commun, à faire entendre un discours, ou plutôt le témoignage d'une expérience personnelle, et, en ce sens, unique, mais ayant une résonance pour le collectif. Cet effet d'aller-retour intentionnel entre le *je* et le *nous* sert à souligner la co-existence de ces deux traumatismes et permet de mettre en lumière leur caractère essentiellement complémentaire. Le traumatisme national par exemple, résultat d'une guerre ou d'un génocide, comme c'est le cas au Rwanda, peut-il réellement advenir sans déclencher autant de traumatismes individuels ?
- 8 Le trauma provoque une rupture donc à l'échelle de la personne et de la communauté. Hélène L'Heuillet place également la rupture dans une manifestation temporelle : « Le trauma sépare radicalement un avant et un après⁸ ». Les théâtres documentaires établissent justement un lien entre cet avant et cet après, ils créent un mouvement d'aller-retour entre le passé traumatique et le présent, qui n'est pas sans rappeler celui de la réparation qui se reconnaît dans un mouvement similaire entre le trauma et ses conséquences. Par ailleurs, au-delà de cette temporalité double, la forme théâtrale suppose une distance entre l'objet dont on parle et le spectacle, induite par le temps de création de l'œuvre. Le geste théâtral implique un recul et une négation de l'immédiateté totale⁹ et semble ainsi répondre à un premier critère du réparé : le temps, qui apparaît comme une nécessité à la guérison, qu'elle soit physique ou psychique.
- 9 Cette temporalité plurielle donne au plateau une valeur d'espace mémoriel, il devient l'espace au sein duquel coïncident la reproduction réaliste d'événements traumatiques passés et des archives, que l'on appellera ici archives traumatiques et archives du traumatisme. C'est par l'exploitation de ces archives que la scène ancre son discours et son esthétique dans le réel. Ces notions d'archives traumatiques et d'archives du traumatisme entrent en résonance avec l'écriture du traumatisme, telle qu'elle est théorisée par Chris-

tiane Page¹⁰. Les archives du traumatisme ont une valeur documentaire, elles renvoient à l'utilisation de documents et de recherches et sont présentées comme objectives. Elles servent, le plus souvent, à mettre en scène le trauma collectif, comme c'est le cas dans *Rwanda 94*, où les images d'archives (ici extrêmement récentes) du génocide, projetées vers la fin du spectacle viennent illustrer l'échelle des événements, en même temps qu'elles apparaissent pour créer un choc chez le spectateur. Les archives traumatiques se rapportent quant à elles aux témoignages et ont donc une valeur subjective. Cette temporalité, prise entre passé et futur, rappelle là encore la temporalité plurielle de la réparation. Comme l'écrit Jacques Le Goff : « la mémoire ne cherche à sauver le passé que pour servir au présent et à l'avenir¹¹ ».

- 10 Dans *Antigone in the Amazon*, Milo Rau fait reproduire aux activistes du Mouvement des Paysans Sans-Terre (MST) la manifestation meurtrière du 17 avril 1996 dans l'État de Pará, durant laquelle 19 militants ont été assassinés, victimes d'une répression violente par la police militaire. Le 17 avril 2023, les activistes du MST, organisent la manifestation annuelle en hommage aux victimes. Les membres du MST et ceux du NTGent¹² choisissent cette manifestation pour reconstituer les événements de 1996, à partir des témoignages des survivants. Au matin du 17 avril 2023, la police brésilienne intervient de manière imprévue pour l'interdire. Cette interdiction (non scénarisée) est finalement levée grâce à l'intervention d'une dirigeante du MST, Maria Raimunda, qui négocie avec la police pour permettre à la manifestation et à la reconstitution d'avoir lieu. La reconstitution du massacre opéré en 1996 par la police militaire et interprétée ici par des comédiens et des membres du MST, a ainsi finalement lieu, en 2023, devant des policiers brésiliens venus encadrer la manifestation et dont la présence n'était pas attendue. Cette reproduction de l'événement est filmée et projetée ensuite sur le plateau. Une forme de ré-activation du souvenir s'opère alors sur la scène. Le trauma est repris à l'identique, il est répété, vécu une nouvelle fois, son statut s'inscrit dans une forme d'ambiguïté conceptuelle : tout à la fois fiction (la manifestation n'a pas lieu comme la première fois, elle est jouée), réalité (pour la représenter, il faut malgré tout la reproduire, elle existe donc dans sa nouvelle forme et fait advenir une réalité par la rencontre d'imprévus – comme la présence de la police) et archive

traumatique (puisque la reconstitution s'appuie sur des témoignages). L'interprétation de l'utilisation de ces images peut être double. D'un côté, le *reenactment* (à comprendre dans le sens de reconstitution) de la manifestation et des violences qui l'ont suivie paraît réactiver un trauma, le remettre au-devant de la scène psychique, déclenchant chez les interprètes (eux-mêmes victimes, témoins ou descendants et héritiers de la lutte) des émotions vives et des réactions fortes. De l'autre, il permet de mettre des images sur un événement qui n'en disposait pas et fait ainsi état d'archive. En combinant la ré-activation du passé, sa remise au présent, et l'espace mémoriel par l'utilisation d'archives, le théâtre inscrit sa pratique dans une réponse au devoir de mémoire. Un devoir de mémoire qui participe à la volonté politique de *ne pas oublier* :

Dire en public les souffrances subies et les crimes perpétrés sous le régime d'apartheid par des êtres humains, entendre des individus reconnaissant les crimes commis contre d'autres individus avait pour but de rendre désormais impossible tout déni de responsabilité pour le passé. Il s'agissait donc, en en faisant le deuil, d'empêcher la négation du passé¹³.

- 11 Bogumil Jewsiewicki donne ici un nouveau critère pour faire advenir la réparation auquel la forme théâtrale participe indéniablement : la reconnaissance du réel.

Espaces mémoriels : entre réactivation et commémoration

La question de la mémoire est un enjeu majeur de la fin du xxe siècle et s'impose dans l'espace théâtral. La scène en tant qu'espace mémoriel entretient alors un rapport évident avec la mort. L'espace mémoriel est à la fois un lieu de deuil et un espace permettant de faire exister les fantômes. « Citer, disent les kabyles, c'est ressusciter¹⁴ », comme le dit la formule employée par Pierre Bourdieu dans sa leçon inaugurale au Collège de France en 1982. La mort est entendue comme le plus grand irréparable. C'est la limite absolue de la restitution : on ne peut rendre une vie arrachée. Pourtant, l'espace théâtral semble exister ici comme une parenthèse à cette affirmation. Franck Bouchard écrit que « la technologie produit toute une popula-

tion spectrale¹⁵ » ; ne peut-on pas élargir cette idée à l'œuvre théâtrale ? En convoquant les morts au plateau, en les citant ou en leur donnant corps, ne leur octroie-t-on pas une certaine existence ? Limitée certes et sous une autre forme, mais ne les fait-on pas réapparaître aux yeux du monde ? Dans *Rwanda 94*, l'omniprésence des morts est rendue évidente dès le dramatis personæ dans lequel on retrouve « le chœur des morts¹⁶ » et les « fantômes électroniques¹⁷ ». Dans la mise en scène, la séquence Mwaramutse convoque cette « population spectrale ». La séquence s'ancre dans une situation fictive : en 1995, des visages anonymes perturbent les ondes des télévisions du monde entier à l'heure des journaux télévisés. Les fantômes viennent interrompre la diffusion télévisuelle des programmes habituels pour « demander quelque chose », comme semblent le constater les journalistes. Un écho direct à l'ambition du projet du Groupov, tel qu'il est présenté par Jacques Delcuvellerie :

Le projet s'était donné une ambition claire, la seule à laquelle peut oser prétendre un spectacle, devenir le lieu d'une réparation symbolique. Claire, peut-être, mais non pas simple. Définir ainsi l'objet de *Rwanda 94* suppose que nous nous sentions dans un devoir de réparer. Envers qui ? Les morts d'abord. L'œuvre nous est commandée par les morts, un million de morts. Voilà notre sentiment de base. D'où l'on comprend, au fur et à mesure des « états de travail », la présence de plus en plus sensible du chœur, par exemple¹⁸.

- 12 Johann Michel établit un lien direct entre deuil et réparation : « La cicatrisation est à la réparation du vivant ce que le travail de deuil est à la réparation du psychisme¹⁹. » Le deuil existe comme une réponse à une perte et l'espace mémoriel sur la scène contemporaine se révèle comme sa manifestation artistique. Ainsi, l'espace théâtral apparaît comme une objection à l'irréparable, voire peut-être une première expérience de réparation, tels les morts²⁰ de la manifestation de 1996 qui se relèvent après le massacre et chantent avec les survivants à la fin de la reconstitution de la manifestation dans *Anti-gone in the Amazon*.

Auto-réparation et hétéro-réparation : l'ambivalence du témoignage

L'acteur-témoin

- 13 Au-delà de l'espace mémoriel qu'elle convoque, il apparaît pertinent de faire ici un parallèle entre la scène théâtrale et la scène juridique, entre le spectacle et le procès. « Les victimes, encore une fois – on le découvre à la lecture de récits de vie poignants, établis ou prononcés par les familles lors de l'instruction – veulent être entendues, crues et *in fine* “réparées” certes pécuniairement mais aussi par la clôture d'une ou des injustices jamais reconnues²¹ », écrit Pascal Plas. Si l'on a déjà établi que la scène participe à la reconnaissance du passé, de l'évènement traumatique, le témoignage théâtral aurait une capacité similaire à répondre à cette recherche de réparation, puisqu'il permet, lui aussi, aux victimes d'être entendues. S'il est impossible pour le théâtre de remplacer la justice, l'art semble exister ici comme une réponse face au déni de justice, il donne un espace symbolique aux victimes que la justice ignore, qu'elle refuse d'écouter ou qu'elle ne peut entendre. C'est le cas par exemple pour *Rwanda 94*, dont la création commence avant la signature du Statut de Rome en 1998 établissant la Cour pénale internationale (CPI), dont le mandat est de mener des enquêtes et de juger les individus accusés des crimes les plus graves de la communauté internationale (crime d'agression, crime de guerre, génocide et crime contre l'humanité). Le témoignage est donc apparu sur la scène théâtrale à un moment où la justice semblait vouloir créer une distance entre la victime et son trauma, préférant un énoncé des faits plutôt que de leurs conséquences affectives, et se concentrant, surtout, sur les auteurs des crimes, en se désintéressant des victimes, comme le rappellent Pascal Plas, Jean-Baptiste Jeangène Vilmer et Antoine Garapon dans leurs études respectives²². La CPI est créée comme une tentative de renverser cette tendance. Comme Svetlana Alexievitch l'explique à propos de son travail littéraire²³, le rôle de l'art est de lier l'histoire et les émotions qui l'ont peuplée, de remettre l'humain au cœur du récit.

Peut-être le théâtre entretient-il les mêmes velléités dans son rapport à la justice.

- 14 Les témoins, sur scène, ont un double statut. Bien qu'ils ne soient pas acteurs, leur intervention sur le plateau, le temps de la représentation, face à un public, leur confère, aux yeux même des spectateurs, ce statut d'acteur. Mais ils sont là pour faire valoir leur témoignage, pour le faire entendre. Ils ont alors une place ambivalente, ce *double statut*, celui d'acteur-témoin, qui les place à la frontière entre représentation et revendication. Ce double statut se rapporte à celui qu'ils tiennent lors d'un procès, tel que le souligne Jean-Baptiste Jeangène Vilmer : « De simple témoin, la victime devient un acteur à part entière²⁴ ». Cette formule établit elle-même un lien direct avec le théâtre. Sur la scène, l'acteur-témoin acquiert même un statut triple, puisqu'il est aussi archive traumatique : « aujourd'hui où les archives font partie intégrante non seulement de nos identités, mais du flux même de nos vies, se déclinent au présent et dans le corps même des individus ("archives vivantes")²⁵ ». Quand Yolande Mugasana prend la parole au début de *Rwanda 94*, elle dit : « Je ne suis pas comédienne, je suis une survivante du génocide au Rwanda, tout simplement. C'est ça ma nouvelle identité²⁶. » Cette phrase ne nie pas la pluralité de son statut théâtral au moment de la représentation, mais ancre son identité dans le réel, dans la réalité de son propos. « Je ne veux ni terrifier ni apitoyer, je veux témoigner. Uniquement témoigner²⁷ », ajoute-t-elle à la fin de son monologue. La nécessité du témoignage apparaît comme une dénonciation, mais elle va au-delà.

Réparation et catharsis

- 15 La réparation psychologique exige un travail de mise en récit des traumatismes. Le théâtre est une expérience de réception collective de récits intimes. Si le concept de catharsis trouve son origine dans le théâtre, il est repris par la psychanalyse qui s'en empare et se l'approprie. Breuer puis Freud reprennent le terme de catharsis pour définir un effet recherché par la psychanalyse et qui ne peut advenir que par la formulation du traumatisme. La catharsis existe donc dans les spectacles documentaires dans toute sa dualité sémantique : dans sa conception psychologique, à destination de l'individu qui témoigne et

se livre à un procédé se rapprochant de celui de la psychanalyse, et dans sa conception théâtrale, à destination du public. Le témoignage a cela d'intéressant qu'il existe donc dans une certaine ambivalence : il convoque tout à la fois l'auto-réparation et l'hétéro-réparation. L'auto-réparation, que Johann Michel définit dans le cadre biologique, existe quand il n'y a aucune intervention extérieure ; le témoignage, dans une certaine mesure²⁸ et lorsqu'on le compare au processus psychanalytique, répond à ce critère. Cependant, du fait de sa présence sur un plateau de théâtre et du rapport que cela induit avec le public, il agit aussi comme hétéro-réparation. Sur le sujet d'abord, sur les spectateurs ensuite.

- 16 En justice, la réparation implique des bénéficiaires et des créanciers. Alors que la conception juridique de la notion implique un aspect punitif, sa conception psychologique, comme sa conception biologique d'ailleurs, ne sous-entend pas d'implication directe pour le coupable ou le responsable. En cela, nous pouvons proposer que la réparation, si réparation il y a, doit être comprise dans le modèle artistique, en excluant celui de la justice rétributive²⁹, tout en faisant co-exister d'autres modèles. La réparation telle qu'on l'entend ici, comme par ailleurs la résilience, s'attache aux conséquences et non au geste, à la blessure et non à l'attaque. Si comme l'écrit Jeangène Vilmer : « *la réparation ne répare pas, elle soulage seulement. La victime continue d'être victime, même après la réparation*³⁰ », le théâtre, plus encore peut-être que la justice, la biologie ou la psychologie, ne peut faire advenir qu'une réparation, non partielle mais bien symbolique.
- 17 Il convient par ailleurs de s'interroger sur la nature représentative du témoignage. Le témoignage est rarement, au théâtre, accompagné d'images figuratives, soit illustré par la scène. Se reposant sur la force narrative de son discours, comme c'est le cas dans *Rwanda 94*, ou s'appuyant sur des idées et des symboles, comme dans la *Trilogie de l'Antiquité* de Milo Rau, le témoignage occupe sur la scène documentaire une place particulière. Mais si les seules images attachées au témoignage sont les images mentales produites par le spectateur, peut-on pour autant qualifier le témoignage d'irreprésenté ? Et son propos d'irreprésentable ?

Que peut le théâtre ?

De l'importance des symboles

- 18 En limitant l'acception de la représentation à la reproduction scénique d'images réalistes, nous limitons aussi sa capacité de réparation. Dans son étude de la cure shamanistique, Claude Lévi-Strauss insiste sur l'importance de la symbolique pour la réparation psychique ou psychologique :

Dans cette hypothèse, ou dans toute autre du même type, la cure shamanistique et la cure psychanalytique deviendraient rigoureusement semblables ; il s'agirait chaque fois d'induire une transformation organique, consistant essentiellement en une réorganisation structurale, en amenant le malade à vivre intensément un mythe, tantôt reçu, tantôt produit, et dont la structure serait, à l'étage du psychisme inconscient, analogue à celle dont on voudrait déterminer la formation à l'étage du corps. L'efficacité symbolique consisterait précisément dans cette « propriété inductrice » que posséderaient, les unes par rapport aux autres, des structures formellement homologues pouvant s'édifier, avec des matériaux différents, aux différents étages du vivant : processus organiques, psychisme inconscient, pensée réfléchie. La métaphore poétique, fournit un exemple familier de ce procédé inducteur ; mais son usage courant ne lui permet pas de dépasser le psychisme. Nous constatons ainsi la valeur de l'intuition de Rimbaud disant qu'elle peut aussi servir à changer le monde ³¹.

- 19 Le symbole, l'allégorie ou la métaphore peuvent se retrouver dans la polyphonie scénique, et font appel à une réception différente de celle convoquée par les propos politiques intrinsèques à la création documentaire. L'un semble appeler la compréhension intellectuelle, l'autre l'interprétation sensible. La co-existence d'images réalistes et d'images symboliques, en addition aux images mentales qui peuvent résulter des témoignages donnés au plateau, permet de faire coïncider plusieurs niveaux de réception. Selon Lévi-Strauss, la symbolique peut faire advenir la cure, au même titre que la représentation réaliste, voire même elle permettrait une réparation plus totale en permettant de révéler un inconscient. En s'appuyant sur des struc-

tures reconnues à l'échelle de la communauté, ou, de manière plus exacte, du collectif, on peut émettre l'hypothèse selon laquelle la symbolique a un pouvoir plus important sur la réparation d'un groupe, d'un ensemble. Dans ses *Notes sur le théâtre documentaire*, Peter Weiss souligne la nécessité du théâtre documentaire à dépasser l'intention politique pour pouvoir faire œuvre³². Ce qui fait d'ailleurs écho aux propos de Lévi-Strauss à propos de la cure : « la forme mythique prime le contenu du récit³³. » Le réel n'est pas forcé de se limiter au concret. Et les frontières des formes documentaires sont assez larges pour accepter, au-delà de la symbolique ou de l'allégorie, l'analogie, comme c'est le cas dans *Antigone in the Amazon*.

- 20 Le mythe, tel qu'il est utilisé ici par Milo Rau, permet de convoquer des références communes pour raconter une histoire qui dépasse l'individu. L'interpénétration entre récit mythologique et archives crée au plateau un entremêlement entre fable et réel. Comme il le faisait déjà dans *Orestes in Mosul*, Milo Rau se sert ici du mythe d'*Antigone* pour nourrir l'imaginaire et mettre en avant des problématiques contemporaines et concrètes. L'intemporalité du mythe vient souligner l'aspect circulaire que prend l'histoire qui repose sur une même structure qui semble se répéter inlassablement. Pour Paul Ricoeur, « le mythe veut atteindre l'énigme de l'existence humaine à savoir la discordance entre la réalité fondamentale – état d'annonce, statut de créature, être essentiel – et la modalité actuelle de l'homme, en tant que souillé, pécheur, coupable³⁴ ». En croisant les mots de Sophocle et ceux des activistes du MST, Milo Rau dénonce les rapports de force et fait l'éloge de la révolte, inscrivant ainsi complètement son œuvre dans la dualité formulée par Ricoeur.
- 21 L'*Antigone* de Milo Rau, interprétée par l'activiste Kay Sara, fait advenir l'auto-réparation et l'hétéro-réparation, comme nous l'établissions plus haut. Le mythe, en procurant des références communes, et un récit fondateur, permet une identification collective des publics européens, non seulement à la figure antique, mais aussi à sa contrepartie contemporaine. Ainsi, nous pouvons établir que la dimension archivistique et purement documentaire d'un spectacle, n'est pas la seule façon de faire advenir une réparation. Cependant, sans le concret du discours, sans son ancrage dans le politique, que répare-t-on ? Qu'y a-t-il à réparer ?

L'irréductible irréparable

22 Selon Alexandre Gefen, on demande aujourd'hui :

à l'écriture et à la lecture de réparer, renouer, ressouder, combler les failles des communautés contemporaines, de retisser l'histoire collective et personnelle, de suppléer les médiations disparues des institutions sociales et religieuses perçues comme obsolètes et déliquescents à l'heure où l'individu est assigné à s'inventer soi-même³⁵.

23 La littérature, comme le théâtre, ne peut plus, dans sa conception contemporaine, se contenter de critiquer le monde, de le commenter, elle doit avoir un effet sur ce dernier. Cependant, si on entend le terme de réparation comme une réparation totale, il nous faut reconnaître que celle-ci est impossible. Il existe indéniablement un irréductible irréparable. Il faut donc accepter que la réparation se situe à mi-chemin entre rêve et tentative.

24 « Il est désormais établi que les victimes de violations graves et massives de droits de l'homme ont droit à une réparation dont on distingue en général cinq formes [...] : la restitution, l'indemnisation, la réhabilitation, la satisfaction et la garantie de non-répétition³⁶ », écrit Jean-Baptiste Jeangène Vilmer. Le théâtre ne peut faire advenir aucune de ces formes de réparation, prises en charge par la justice. Or, il apparaît que ces formes de réparation, au-delà du fait qu'elles sont établies de manière arbitraire, sont extrêmement limitées, car : « le fait de dédommager, indemniser, compenser est l'aveu même de l'impossibilité de réparer, c'est-à-dire rétablir³⁷ ». Si on estime que la cicatrisation est une réparation, il nous faut accepter que la cicatrice demeure ; si on regarde le travail de deuil comme une réparation, on ne peut nier que le manque existe : il faut reconnaître que l'irréparable hante le réparé. Lutter contre l'irréparable, c'est lutter contre le temps. Le traumatisme est irréparable, dans le sens où il a existé, sa cause ne peut être effacée. À partir du moment où il est impossible de revenir sur le passé, de défaire ce qui a été fait, la seule réparation possible est symbolique ; au même titre alors peut-être que celle qu'offre le théâtre.

Conclusion

- 25 On ne peut nier la volonté des théâtres documentaires de penser (et par là même de panser) les fractures sociales et les ruptures anthropologiques du monde contemporain. Nous avons pu démontrer que les théâtres documentaires font bien advenir une certaine forme de réparation, en répondant à certains des critères établis par Johann Michel dans son ouvrage. Cependant, il apparaît indispensable d'interroger les notions de représentable et d'irreprésentable mis en tension dans cet article avec les concepts de réparable et d'irréparable : en effet, elles semblent réduire notre compréhension du fonctionnement de la capacité de réparation et l'exclusion de la symbolique semble réduire l'effet attendu par la cure psychique.
- 26 Johann Michel effectue un déplacement de la question qu'il apparaît nécessaire de souligner : « Passer de la question “que peut-on réparer ?” À celle “que doit-on réparer ?”, voire “a-t-on le droit de réparer ?” permet d'interroger ce qui tient lieu de cette évidence³⁸. » C'est d'ailleurs à cette question que semble répondre Kwame Anthony Appiah³⁹.
- . D'après lui, la tentative de réparation peut apparaître comme une négation de la gravité des faits et il serait nécessaire d'accepter le caractère irréparable des crimes pour reconnaître tout à fait leur existence et leur impact.
- « L'essentiel des réparations est alors moins de réparer le passé – tâche peut-être impossible – que de réparer le désespoir, le principal ennemi de la politique⁴⁰. » Et c'est peut-être à cette forme de réparation que s'attache le théâtre. Le théâtre réparerait non pas le crime ou le traumatisme (ou seulement dans une certaine mesure), mais bien notre capacité à le penser. Antoine Garapon souligne notre droit de demander réparation, comme pour faire valoir le traumatisme, mais notre impossibilité à l'obtenir. En s'emparant des notions de réparable et d'irréparable, le théâtre permet un rapprochement entre représentation et réparation, la seconde ne pouvant advenir, si elle advient, que par le biais de la première. Les luttes des survivants du génocide au Rwanda et celles des activistes du MST au Brésil doivent exister sur les scènes occidentales. Mais doit-on prétendre réparer ? Ne peut-on pas laisser exister les traumatismes et lutter pour qu'ils ne se reproduisent pas ? Le regard posé sur le trauma n'est-il pas plus

intéressant si on accepte son irréparable ? Faut-il vraiment ériger de nouveaux bâtiments sur nos ruines ?

BIBLIOGRAPHIE

- Agamben Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Rivages, (1998) 1999, trad. par Pierre Alferi.
- Alexievitch Svetlana, *La Fin de l'homme rouge*, Arles, Actes Sud, 2013, trad. par Sophie Benech.
- Barbérès Isabelle (dir.), *L'Archive dans les arts vivants. Performance, danse, théâtre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.
- Bourdieu Pierre, *Leçon sur la leçon*, Paris, Éditions du Minuit, 1982.
- Delcuvellerie Jacques, *Journal de création*, n°1, 4 février 2000. URL: <http://groupov.be/uploads/journauxcreation/5429db94bdf3c233fc425f9a3a089aa.pdf> [consulté le 17 décembre 2024].
- Freud Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Éditions Payot, (1922) 1969, trad. par Olivier Mannoni et Samuel Jankelevitch.
- Garapon Antoine, *Peut-on réparer l'histoire ? Colonisation, esclavage, Shoah*, Paris, Odile Jacob, 2008.
- Gefen Alexandre, *Réparer le monde. La littérature française au XXI^e siècle*, Saint-Denis, Éditions Corti, 2021.
- Groupov, *Rwanda 94. Une tentative de réparation symbolique envers les morts, à l'usage des vivants*, Montreuil, Éditions théâtrales, 2002.
- Jeangène Vilmer Jean-Baptiste, *Réparer l'irréparable, Les réparations aux victimes devant la Cour pénale internationale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.
- Jeudy Henri-Pierre, *L'Irreprésentable*, Paris, Sens & Tonka, 1998.
- Jewsiewicki Bogumil, « Représentation du passé comme réparation », *Cahiers d'études africaines*, 173-174, 2004. DOI: <https://doi.org/10.4000/etudesafrique> s.4692 [consulté le 17 décembre 2024].
- Laplanche Jean et Jean-Bernard Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, (1967) 1997.
- Le Goff Jacques, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988.
- Lévi-Strauss Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.
- L'Heuillet Hélène, « Le désir de réparation, sens et limites », *Réparer, Sens-Dessous*, 2 (30), 2022. DOI: <https://doi.org/10.3917/sdes.030.0101> [consulté le 17 décembre 2024].
- Magris Erica et Béatrice Picon-Vallin (dir.), *Les Théâtres documentaires*, Montpellier, Éditions Deuxième époque, 2019.
- Michel Johann, *Le Réparable et l'irréparable*, Paris, Éditions Hermann, 2021.

Page Christiane (dir.), *Écritures théâtrales du traumatisme, Esthétiques de la résistance*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

Piscator Erwin, *Le théâtre politique*, Paris, L'Arche, 1962.

Plas Pascal, « Crimes de masse, justice et réparations », *Sens-dessous*, 2 (30), 2022. DOI: <https://doi.org/10.3917/sde>

[s.030.0007](#) [consulté le 17 décembre 2024].

Ricœur Paul, *Finitude et culpabilité. t. II Symbolique du Mal*, Paris, Aubier Montaigne, 1960.

Rau Milo, *Vers un réalisme global*, Paris, L'Arche éditeur, 2021.

Weiss Peter, *L'Instruction*, Thibaud Croisy (éd.), Paris, L'Arche, (2000) 2023, trad. par Jean Baudrillard.

NOTES

1 « Informer, dénoncer, pousser à l'action, montrer l'inattendu, donner la parole à ceux qui ne l'ont pas, transmettre, partager, rencontrer... » Erica Magris et Béatrice Picon-Vallin (dir.), *Les Théâtres documentaires*, Montpelier, Éditions Deuxième époque, 2019, p. 9.

2 Pour reprendre le terme utilisé dans le sous-titre de *Rwanda 94* du Groupov : *Une tentative de réparation symbolique envers les morts à l'usage des vivants* (1999).

3 Johann Michel, *Le Réparable et l'irréparable*, Paris, Éditions Hermann, 2021, p. 340.

4 *Ibid.*, p. 340.

5 *Antigone in the Amazon* est le troisième volet de la Trilogie de l'Antiquité de Milo Rau, composée du spectacle *Orestes in Mosul* (2019) et du film *Jésus. Le Nouvel Évangile* (2022).

6 Jean Laplanche et Jean-Bernard Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, (1967) 1997, p. 499.

7 Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Éditions Payot, (1922) 1969, p. 256-257, trad. par Olivier Mannoni et Samuel Jankelevitch.

8 Hélène L'Heuillet, « Le désir de réparation, sens et limites », *Réparer, Sens-Dessous*, 2 (30), 2022, p.108. DOI: <https://doi.org/10.3917/sdes.030.0101> [consulté le 17 décembre 2024].

9 « Le théâtre documentaire ici comme ailleurs doit savoir conjuguer immédiateté et distance, fait brut et mise en forme artistique », Erica Magris et Béatrice Pincon-Vallin (dir.), *op. cit.*, p. 48.

- 10 Christiane Page (dir.), *Écritures théâtrales du traumatisme, Esthétiques de la résistance*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.
- 11 Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988, p. 177.
- 12 Le Nederlands Toneel Gent, plus connu sous le nom de NTGent ou NTG, est le théâtre municipal de Gand, fondé en 1965, et au sein duquel est basée la compagnie théâtrale du même nom. Entre 2018 et 2023, Milo Rau était à la direction du NTGent, avec lequel il continue d'entretenir des liens étroits.
- 13 Bogumil Jewsiewicki, « Représentation du passé comme réparation », *Cahiers d'études africaines*, 173-174, 2004, p. 448. DOI: <https://doi.org/10.4000/etudesafriques.4692> [consulté le 17 décembre 2024].
- 14 Cette formule est employée à nouveau lors de la séance d'ouverture du colloque sur « L'héritage de Marcel Mauss », Collège de France, Paris, 15 mai 1997.
- 15 Franck Bauchard, « Nul ne peut archiver la mort. On ne peut archiver que le vivant. », dans *L'Archive dans les arts vivants. Performance, danse, théâtre*, Isabelle Barbéris (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 81.
- 16 Groupov, *Rwanda 94. Une tentative de réparation symbolique envers les morts, à l'usage des vivants*, Montreuil, Éditions théâtrales, 2002, p. 10.
- 17 *Ibid.*, p. 10.
- 18 Jacques Delcuvellerie, *Journal de création*, n°1, 4 février 2000. URL: <http://groupov.be/uploads/journauxcreation/5429db94bdfd3c233fc425f9a3a089aa.pdf> [consulté le 17 décembre 2024].
- 19 Johann Michel, *op. cit.*, p. 103.
- 20 Après la reconstitution du massacre, les victimes, interprétées par les membres du MST et ceux du NTGent, se relèvent pour rejoindre les autres acteurs et activistes, rejoignant les survivants de 1996, dont les témoignages ont permis le *reenactment*. Au plateau, Pablo Casella, comédien et musicien, explique : « Mais ce n'était pas la fin. Nous avons décidé que nos morts ressusciteraient. Qu'il y aurait une nouvelle aube. Un sixième acte, pour ainsi dire. Un épilogue pour Sophocle. », Milo Rau (m.e.s), *Antigone in the Amazon*, Gand NTGent, 13 mai 2023 [date de création].
- 21 Pascal Plas, « Crimes de masse, justice et réparations », *Sens-dessous*, 2 (30), 2022, p. 16-17. DOI: <https://doi.org/10.3917/sdes.030.0007> [consulté le 17 décembre 2024].

22 Voir le texte de Pascal Plas précédemment cité, Antoine Garapon, *Peut-on réparer l'histoire ? Colonisation, esclavage, Shoah*, Paris, Odile Jacob, 2008 et Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, *Réparer l'irréparable. Les réparations aux victimes devant la Cour pénale internationale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.

23 « L'histoire ne s'intéresse qu'aux faits, les émotions, elles, restent toujours en marge. Ce n'est pas l'usage de les laisser dans l'histoire. Moi, je regarde le monde avec les yeux d'une littéraire et non d'une historienne », Svetlana Alexievitch, *La Fin de l'homme rouge*, Arles, Actes Sud, 2013, p. 22, trad. de Sophie Benech.

24 Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, *op. cit.*, p. 2-3.

25 Erica Magris et Béatrice Picon-Vallin (dir.), *op. cit.*, p. 9.

26 Groupov, *op. cit.*, p. 15.

27 *Ibid.*, p. 25.

28 Nous ne nions pas ici l'importance de l'analyste ou du metteur en scène dans ces processus, mais faisons état de la nécessité d'un travail personnel. C'est une auto-réparation guidée.

29 Si on exclut la justice rétributive, il paraît important de souligner une des intentions majeures et premières, que l'on retrouve tout à la fois dans *Rwanda 94* et dans *Antigone in the Amazon* : reconnaître et dénoncer les coupables et les responsables des événements racontés. Dans *Rwanda 94*, la volonté de faire reconnaître l'implication des états belge et français, et plus largement de l'Europe, dans le génocide, notamment de par leur histoire coloniale, est à l'origine même du projet.

30 Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, *op. cit.*, p. 7.

31 Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 222-223.

32 « En effet, le théâtre documentaire qui désire être au premier titre une tribune politique et renonce à être une réalisation artistique se met lui-même en question. Dans un tel cas, une action politique pratique dans le monde extérieur aurait une plus grande efficacité. Ce n'est que lorsqu'il est parvenu, grâce à son activité d'analyse, de contrôle et de critique, à transformer une matière réelle vécue et à lui conférer les fonctions d'un moyen artistique, qu'il acquiert pleine validité avec le débat critique que l'on mène avec la réalité », Peter Weiss, « Notes sur le théâtre documentaire

(1968) », dans *L'Instruction*, Thibaud Croisy (éd.), Paris, L'Arche, (2000) 2023, p. 280, trad. par Jean Baudrillard.

33 Claude Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 225.

34 Paul Ricœur, *Finitude et culpabilité. t. II Symbolique du Mal*, Paris, Aubier Montaigne, 1960, p. 155.

35 Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La littérature française au XXI^e siècle*, Saint-Denis, Éditions Corti, 2021, p. 11.

36 Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, *op. cit.*, p. 6.

37 *Ibid.*, p. 7.

38 Johann Michel, *op. cit.*, p. 58.

39 « Toute tentative de donner un prix aux expériences non vécues, aux revenus non perçus, à l'espoir perdu, serait non seulement absurde mais aussi quelque peu injurieuse. Cela suggérerait que nous pensions que nous pouvions défaire le tort, ce qui reviendrait précisément à manquer de reconnaître sa gravité. », Kwame Anthony Appiah, « Comprendre les réparations », *Cahiers d'études africaines*, 173-174, 2004, p. 27. DOI: <https://doi.org/10.4000/etudesafriaines.4518> [consulté le 17 décembre 2024].

40 Antoine Garapon, « Préface », dans *Réparer l'irréparable. Les réparations aux victimes devant la Cour pénale internationale*, Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. XII.

RÉSUMÉS

Français

La scène théâtrale documentaire a placé en son cœur la question du traumatisme. La notion de traumatisme s'ancre dans une temporalité double, entre le vécu, l'immédiat du choc et sa représentation ou sa cicatrice. Depuis leur origine, avec Piscator, jusqu'à leur omniprésence sur la scène contemporaine, les théâtres documentaires semblent exister dans une visée plurielle : analyse, dénonciation et/ou réparation. Sur la scène contemporaine, la présence de témoins réels relève de l'évidence. Leur statut n'est pas remis en question. Comme les images de la Première Guerre mondiale projetées dans *Malgré tout* de Piscator, la présence de Yolande Mukagasana dans *Rwanda 94* s'impose sans questionnement explicite ni remise en cause implicite. On n'interroge pas la capacité à témoigner. La présence de ces témoins s'inscrit pourtant dans des dispositifs scéniques particuliers qui sont aussi des dispositifs de pensée, avec une portée critique et plus largement politique. En s'appuyant sur les notions de représentation et d'irrépre-

sentable, cet article cherche à mettre en lumière ce que la scène théâtrale permet de réparer et les limites de l'irréparable. La pluralité sémantique des termes plaçant au cœur de notre étude la définition des concepts et leur appréhension, entre le modèle juridique et le modèle psychologique, tels qu'ils sont établis par Johann Michel, et la recherche d'un modèle artistique, s'il existe.

English

The documentary theater scene has placed the question of trauma at its heart. The notion of trauma is anchored in a dual temporality, between the experience, the immediacy of the shock and its representation or its scar. From their origin with Piscator to their omnipresence on the contemporary scene, documentary theaters seem to exist with a plural aim : analysis, denunciation and/or reparation. On the contemporary scene, the presence of real witnesses is evident. Their status is not called into question. Like the images of the First World War projected in Piscator's *Malgré tout*, the presence of Yolande Mukagasana in *Rwanda 94* imposes itself without explicit or implicit questioning. The ability to testify is not questioned. The presence of these witnesses is, however, part of particular stage devices which are also thought devices, with a critical and more broadly political scope. By relying on the notions of representation and the unrepresentable, this article seeks to highlight what the theatrical scene allows us to repair and the limits of the irreparable. The semantic plurality of the terms placing at the heart of our study the definition of concepts and their apprehension, between the legal model and the psychological model as established by Johann Michel, and the search for an artistic model, if it exists.

INDEX

Mots-clés

Théâtres documentaires, archives, réparation, témoignages, trauma

Keywords

Documentary theaters, archives, repair, testimonies, trauma

AUTEUR

Lili FEVRE

Lili Fevre, doctorante en Arts et Lettres, mention Études Théâtrales du laboratoire Passages Arts & Littératures (XX-XXI) à l'Université Lumière Lyon-2, prépare une thèse de recherche-crédation sur la mise en scène des irreprésentables dans les adaptations de textes non-dramatiques au théâtre sous la direction de Mireille Losco-Lena (ENSATT/Passages, EA 4160). Elle est l'autrice de plusieurs articles parus sur le blog Hypothèse dans le cadre du projet de

recherche « Au risque de faire rire », à l'ENSATT, en partenariat avec le laboratoire Passages XX-XXI de l'Université Lumière Lyon-2. Elle a également co-écrit un article sur les archives traumatiques et les archives du traumatisme. Elle est aussi l'autrice d'un article se présentant comme une étude dramaturgique et transversale sur les réécritures du mythe d'Œdipe. En parallèle de son activité scientifique, Lili Fevre est directrice et metteuse en scène de la compagnie AllOne, créée en 2015, et elle enseigne les Études Théâtrales à l'Université Lumière Lyon-2 et à la Sorbonne Nouvelle Paris-3.