

Quand le théâtre devient témoignage, quand l'événement se fait théâtre

Analyse de l'ancrage de la réalité dans la fiction à travers
Ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas vu du Nimis Groupe
et *Qui rapportera ces paroles ?* de Charlotte Delbo

Mémoire réalisé par
Aurélie SWIRI

Année académique 2018 - 2019
ROM2MD – finalité didactique

REMERCIEMENTS

Armée de mon baluchon rempli de papiers de toutes les couleurs, je deviens, le temps d'une page, un personnage. Me voilà désormais factrice. Une mission de très haute importance m'est attribuée : je serai l'intermédiaire par laquelle des mercis arriveront à destination. Le temps presse, j'établis rapidement la liste de ceux chez qui je dois m'aventurer.

Mon premier destinataire habite au dernier étage d'une bibliothèque assommée par la chaleur de l'été. En avant. Arrivée devant son bureau, je dépose, sous sa porte, un merci violet, symbole de la sagesse, du savoir et de la connaissance auxquels j'ai pu goûter. J'entends des pas se rapprocher. Vite, moi et moi-même, enfuyons-nous.

Ma seconde destination est située dans un village planté près d'un bois. Debout devant la porte de la maison familiale, un chat visiblement peu ravi de me voir me dévisage. Je glisse un merci arc-en-ciel dans la boîte aux lettres, parce que sous la pluie du mémoire, cette petite madame aura été mon beau temps.

Assaillie de miaulements féroces, je déguerpis pour me retrouver à Bruxelles, pas loin d'une rue remplie de restaurants turcs. Après avoir mangé une lahmacun, je me dirige vers ma troisième adresse afin de coller, sur la sonnette de la demeure, un merci orange, signe de cette bienveillance fruitée qui m'a été accordée.

Fatiguée de mes exploits de la journée, je rassemble mes dernières forces et rentre chez moi. Discrètement, je monte dans le bureau de ma mère pour y loger, quelque part dans un tiroir, un merci vert, respirant la sérénité et la confiance.

AVERTISSEMENT CONCERNANT LE CORPUS

Dans le cadre de ce mémoire de fin d'études, le Nimis Groupe a accepté de nous fournir le texte de *Ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas vu*. Ce document étant privé, le lecteur ne pourra y avoir accès. Par conséquent, les extraits cités ne seront accompagnés d'aucune indication liée au numéro de page dudit document. En revanche, étant donné que la captation du spectacle est accessible à tous, les citations seront référencées suivant le minutage de la captation auquel elles renvoient. Ce faisant, le lecteur pourra, s'il le désire, visualiser les scènes retranscrites. Néanmoins, une part d'improvisation étant laissée aux acteurs lors des représentations, il se peut que le texte issu du document privé n'obéisse pas toujours entièrement aux paroles proférées sur scène.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	1
AVERTISSEMENT CONCERNANT LE CORPUS	3
INTRODUCTION	7
CHAPITRE 1 – LE TÉMOIGNAGE AU THÉÂTRE	11
1. Le discours testimonial en littérature	11
2. Témoignage et fiction, une opposition radicale ?	12
CHAPITRE 2 – TRANSMETTRE L’ÉVÉNEMENT AVEC AUTHENTICITÉ	18
1. Témoigner, de quoi ?	18
2. Révéler le support testimonial	21
CHAPITRE 3 – TRANSPOSER L’ÉVÉNEMENT	43
1. Je est un autre	44
2. Mettre à distance la réalité	52
CONCLUSION	81
BIBLIOGRAPHIE	85

INTRODUCTION

Depuis son plus jeune âge, elle avait l'habitude d'aller au théâtre. C'est presque comme si elle y vivait. Enfant, il lui arrivait même parfois d'y manger des biscuits que, discrètement avant de partir, elle cachait dans sa besace. Un jour, cette petite fille devenue grande rencontra un garçon. Ce garçon, lui, ne connaissait pas grand-chose au monde mystérieux du théâtre. Décidée à lui faire découvrir son univers, la jeune femme le traina alors partout dans Bruxelles pour lui faire profiter de son offre théâtrale florissante. Ce soir-là, c'était *Gaz. Plaidoyer d'une mère damnée* qu'ils allèrent voir. Au sortir du spectacle, l'amoureux était à la fois déstabilisé et scandalisé par la réaction des spectateurs qui, selon lui, avaient fait preuve d'un manque de respect et d'une indifférence sans pareille envers celle qui, en scène, témoignait de son expérience de vie. L'amoureuse dut lui expliquer que ce qu'ils avaient vu ensemble, ce soir-là, c'était un jeu, une fiction. Ah... alors, tout ceci n'était pas réel ? Non, non, c'est le principe du pacte théâtral : ce qui se passe sur la scène d'un théâtre, ce n'est jamais tout à fait vrai.

Cet échange, noué autour des relations entre réalité et fiction, résonne assez bien avec ce que Octave Mannoni dit à propos de la convention de l'illusion théâtrale : « Le théâtre, en tant qu'institution, fonctionne comme un symbole originaire de négation [...] grâce auquel ce qui est représenté de la façon la plus véridique possible est simultanément présenté comme étant faux, sans qu'aucun doute ne soit possible. »¹ En d'autres termes, en entrant dans la salle d'un théâtre, les spectateurs signent un pacte tacite. Pendant le temps d'un spectacle, ils acceptent de croire à l'existence de ce qui se déroule sur la scène tout en gardant à l'esprit qu'il s'agit bel et bien d'un spectacle dont la nature est fondamentalement fictionnelle. Cette attitude fait directement écho au *Verneinung* de Freud, à savoir « cette capacité de l'esprit à adhérer à ses propres fictions sans pourtant se laisser leurrer par elles »². Mais que se passe-t-il lorsque l'histoire accueillie dans l'espace théâtral n'est pas une histoire inventée mais un témoignage ? Ou encore, quand les acteurs en scène sont également les témoins réels de l'expérience qu'ils racontent ? Le dispositif théâtral, régi par ce pacte fictionnel, semble alors être en partie remis en question. La fiction du théâtre rencontre la réalité d'une expérience, et inversement. Les frontières entre réalité et fiction se brouillent, laissant l'esprit du spectateur embrouillé.

Au travers de ce mémoire, nous tâcherons d'interroger ce mélange entre réalité et fiction au travers de deux œuvres qui, chacune, dévoilent une expérience de vie réelle par le biais du théâtre. La première, *Ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas vu* conçue

¹ MANNONI Octave, *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Seuil, 1969, p. 304.

² FREUD Sigmund, « La négation », dans *Revue française de psychanalyse*, n° 2, pp. 174-177.

par le Nimis Groupe, parle de migration, s'ancre dans le présent et tente de reformer l'avenir. Née sur la scène du théâtre, elle a été écrite à plusieurs mains. La deuxième, *Qui rapportera ces paroles ?*, sortie de la plume de Charlotte Delbo, est centrée autour de la Shoah, nous renvoie à un sombre passé et cherche à préserver la mémoire collective. Sans doute écrite depuis un bureau, elle a été conçue par une seule et même autrice. Deux contextes de production opposés, deux contextes de vie différents, deux thématiques distinctes. Un point commun ? La portée testimoniale de ces deux œuvres, toutes deux chargées d'une forte dimension collective. Cette figure du témoin introduite au cœur de l'appareil théâtral sera ici l'objet de notre enquête. L'enjeu sera d'examiner sa place ainsi que l'impact de sa présence et de son témoignage. Nous veillerons à analyser, dans chacune des deux œuvres, les rapports entre la réalité de l'événement relaté et la fiction de la transposition théâtrale. Au terme de cette étude, nous aimerions pouvoir caractériser, un tant soit peu, la dynamique de ces relations commandée par le théâtre-témoignage.

Cette étude se fera en trois temps. Tout d'abord, il s'agira de se pencher sur la notion de témoignage à proprement parler. Après avoir défini le terme, nous nous centrerons brièvement sur la spécificité du témoignage littéraire afin d'en établir les contours. Ce faisant, nous parviendrons à faire ressortir le cœur de l'objectif testimonial : transmettre une vérité. Par la suite, il sera question de s'interroger sur les rapports qu'entretient le témoignage avec la fiction. Cela nous permettra de déconstruire l'opposition apparente de ces deux notions. Pour ce faire, nous nous baserons sur les réflexions de différents théoriciens démontrant par divers exemples que la fiction fait en réalité partie intégrante du témoignage. Par ailleurs, nous tâcherons de montrer que les effets fictionnels volontairement introduits au sein du récit testimonial ne brisent en rien le pacte de vérité établi par celui-ci, et qu'au contraire, la fiction favoriserait la transmission de l'expérience.

Dans un deuxième temps, nous nous plongerons alors dans les deux œuvres de notre corpus pour chercher à comprendre les différentes dynamiques testimoniales mises en place par chacune d'entre elles. Avant de sonder les rapports entre réalité et fiction au sein de la transposition théâtrale de l'événement, nous prendrons soin d'examiner comment le Nimis Groupe et Charlotte Delbo ont tâché de faire de leur œuvre un acte authentique. A l'heure de traiter le réel, tous constatent qu'un obstacle insurmontable leur fera face : l'intrusion de la fiction dans la réalité de l'événement. Plutôt que de lutter contre celle-ci ou de faire comme si elle n'existait pas, les auteurs tâchent de négocier avec elle en révélant sa présence aux spectateurs. Par ce geste, ils dévoilent non seulement l'ancrage de la réalité

dans la fiction mais en plus ils renforcent l'authenticité de leur projet en assumant sa part fictionnelle. Néanmoins, si tous constatent que la fiction est partie prenante de leur œuvre testimoniale, il semblerait que chacun s'attache à faire voir cette intrusion fictionnelle d'une manière singulière. Nous veillerons ainsi à comparer ces différentes dynamiques en nous basant sur les dires des artistes et sur leurs œuvres respectives, véritables reflets de leurs réflexions personnelles. Concernant *Ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas vu*, nous démontrerons que le Nimis Groupe dévoile la nature fictionnelle du théâtre en exhibant constamment l'appareil théâtral sur scène. Ce serait le dispositif théâtral qui serait, semble-t-il, responsable de la présence de la fiction. Quant à *Qui rapportera ces paroles ?*, nous tenterons de prouver que l'autrice développe une réflexion d'ordre linguistique. Plus que la fiction du théâtre, c'est la fiction du langage dont elle rend compte, insistant à diverses reprises sur le fait que les mots, sans cesse, travestissent son expérience. Au terme de cette analyse dévoilant les rapports entre réalité et fiction dans le cadre de la transmission testimoniale, nous serons alors à même de comprendre comment chacun des artistes assoit son authenticité.

Pour finir, il sera alors question d'analyser les différentes modalités par lesquelles se déploie la transposition théâtrale de l'événement. En d'autres termes, nous tâcherons de voir comment la réalité rencontre la fiction, et vice-versa, lorsque l'événement se reconstruit sur la scène du théâtre. Pour ce faire, nous déploierons notre analyse en deux volets. Dans un premier temps, nous nous concentrerons sur les différents *je* de chacune des deux pièces. En étudiant attentivement le passage de la posture de témoin à celle d'un personnage de théâtre, nous chercherons à déceler les particularités de la mise en scène de soi qui nous semble foncièrement ambivalente. Ensuite, nous nous intéresserons à la manière dont les artistes s'y prennent pour mettre l'événement réel à distance. A cette fin, nous nous pencherons tout d'abord sur les indices paratextuels des deux œuvres pour ensuite s'attacher à étudier leur structure de narration. Cette analyse nous permettra de comprendre quelles stratégies fictionnelles sont utilisées dans la dynamique générale du récit. Nous essaierons donc de montrer par quels moyens *Ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas vu* produit des effets d'attente et pourquoi *Qui rapportera ces paroles ?* obéit à une structure profondément tragique. Finalement, nous axerons l'analyse sur les procédés rhétoriques exploités au travers des pièces. Il s'agira donc de mettre en lumière les différentes techniques discursives et thématiques utilisées par les auteurs pour mettre la réalité à distance. Concernant le Nimis Groupe, nous nous centrerons sur l'usage de l'ironie

qui ponctue la plupart des tableaux de leur spectacle. Quant à Charlotte Delbo, il sera question d'explorer les enjeux de son langage poétique ainsi que de parcourir la thématique de la déterritorialisation qui souligne l'importance de la fiction dans l'univers concentrationnaire.

CHAPITRE 1 – LE TÉMOIGNAGE AU THÉÂTRE

*Aujourd'hui, je ne suis pas sûre que ce que j'ai écrit soit vrai.
Je suis sûre que c'est véridique.*

- Charlotte DELBO

1. Le discours testimonial en littérature

Au travers de ce parcours théorique, il s'agira de se pencher sur la notion de témoignage littéraire en elle-même. Nous tenterons tout d'abord de définir ce concept afin de cerner les enjeux fondamentaux liés à la transmission testimoniale. Par la suite, il sera alors question de s'interroger sur les rapports entre témoignage et fiction afin de déconstruire leur incompatibilité apparente.

1.1. Définir le témoignage

Dans son acception première, le témoignage répond à une définition qui peut sembler a priori claire et univoque : il s'agit du discours avancé par un individu – le témoin – sur une réalité donnée, celle qu'il aurait vécue, vue ou entendue. A cette notion d'expérience s'allie une dimension essentielle qui fonde toute la force du récit testimonial : l'enjeu éthique. Marie Bornand, dans sa thèse de doctorat *Témoignage et fiction*, nous offre d'ailleurs une définition du témoignage mettant en avant l'importance de cette question éthique liée à la position du témoin :

Le témoignage est un acte de parole qui se trouve précisément au confluent des exigences fondamentales actuelles de notre société : un sujet *je* parle de ce qu'il a vécu, vu ou entendu en première position (authenticité). Son expérience personnelle, douloureuse, est un bouleversement qui concerne ses semblables, car la dignité humaine est en jeu, d'où une prise de parole publique. Cette pratique se rapproche dans certains cas de l'écriture biographique, également très prisée aujourd'hui. La question éthique est cependant au premier plan dans le témoignage, la crédibilité du témoin étant une condition indispensable à la prise de parole.³

Outre cette volonté éthique, figurent d'autres aspects qui semblent fonder l'essence même du témoignage : « l'authenticité » et « la crédibilité ». Ces dernières notions sont elles-mêmes liées à celle de « vérité » qui, dans le cas du récit testimonial, dépend toujours de l'expérience singulière du témoin. Au cœur même du témoignage se loge donc une vérité qui instaure à elle seule un contrat : celui de dire la vérité, toute la vérité et rien que la

³ BORNAND Marie, *Témoignage et fiction : Les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945- 2000)*, Genève, Droz, 2004, p. 17.

vérité. Cette expression idiomatique, tout droit tirée d'un contexte juridique, rend bien compte de cette volonté d'amener, par le langage, un pan de sa réalité.⁴

En littérature, le genre testimonial a tout d'abord été fortement influencé par la conception juridique du témoignage. Celle-ci le caractérisait alors comme un « rapport direct et objectif où un témoin atteste la vérité de ce qu'il a vu et vécu »⁵. Selon cette définition, un lien quasiment organique s'établissait entre, d'une part, la valeur de vérité du témoignage, et d'autre part, la factualité attestée des éléments du récit. Vu comme tel, le témoignage se fonde quasiment sur le régime de la preuve et érige donc un mur entre le fictionnel et le factuel.⁶ En ce sens, il paraît de prime abord incompatible avec la notion de littérature, et par extension, avec celle de fiction puisque celle-ci semble opérer une reconstruction des faits. Sur ce point, Jacques Derrida explique d'ailleurs qu'en droit, la fiction n'a point sa place dans la définition du témoignage :

le concept classique de l'attestation, tout comme celui de l'autobiographie, semble exclure, en droit, la fiction et l'art, dès lors qu'est due la vérité, toute la vérité, rien que la vérité [...]. Un témoignage ne doit pas être, en droit, une œuvre d'art ni une fiction.⁷

Or, dans un texte dramatique comme sur la scène d'un théâtre, cette notion d'objectivité et de factualité est nécessairement remise en cause, et ce en raison de la nature même du théâtre qui, envers et contre tout, reste fictionnelle. Le témoignage obéit alors à deux fonctions : celle d'obéir aux codes et conventions dramatiques, et celle de s'appuyer sur la parole et l'expérience d'un individu pour transmettre son témoignage. Contrairement au témoignage juridique qui s'attache plutôt à proposer un compte-rendu factuel d'un événement, le témoignage littéraire « n'entretient pas un rapport strict avec le réel, mais propose un récit qui s'appuie sur la factualité ainsi que sur l'imaginaire. »⁸

2. Témoignage et fiction, une opposition radicale ?

De prime abord, il peut paraître étrange, voire incohérent, d'allier le factuel avec le fictionnel. L'enjeu même du récit testimonial, à savoir la transmission d'une vérité, pourrait paraître malmené. Cette idée reçue mériterait pourtant d'être déconstruite puisque dans les

⁴ COTRONEO Maria, *Entre fiction et témoignage : les enjeux théoriques de la pratique testimoniale et la présence du doute dans les récits de la Shoah d'Elie Wiesel et d'Imre Kertész*, Université Laval, Québec, 2013, p. 58, [en ligne], <https://corpus.ulaval.ca/jspui/bitstream/20.500.11794/24610/1/30103.pdf>

⁵ *Ibid.*, p. 45.

⁶ *Ibid.*

⁷ DERRIDA Jacques, *Demeure. Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, 1998, p. 51.

⁸ COTRONEO Maria, *op. cit.*, p. 99.

faits, il semblerait que le factuel et le fictionnel se contaminent souvent l'un l'autre. Plusieurs théoriciens jugent en effet nécessaire de rendre compte du lien étroit existant entre la pratique testimoniale et l'activité imaginaire. Le témoignage, peu importe le contexte dans lequel il se produit, brouillerait d'emblée les frontières entre la réalité et la fiction, et ce en raison de sa nature même. Marie Bornand souligne à cet égard que « le témoignage n'existe pas sans une part d'invention, de fiction. »⁹ Jacques Derrida déclare également qu'il y a une « complicité troublante entre la fiction et le témoignage »¹⁰.

Cette connivence serait notamment due au fait que le témoignage « substitue le récit à la perception »¹¹. De fait, étant donné que le témoignage ne peut « voir, montrer et parler en même temps »¹², il doit reconstruire l'événement sur base de la parole seule. Sur la nature discursive du témoignage, Paul Ricœur constate à son tour que le témoignage « n'est pas la perception elle-même, mais le rapport, c'est-à-dire le récit, la narration de l'événement. Il transporte par conséquent les choses vues sur le plan des choses dites. »¹³ Or, dire, raconter, témoigner, c'est réécrire l'événement vécu qui sera toujours en arrière. A ce propos, Derrida explique que

d'une part, [...] ce dire de l'événement est d'une certaine manière toujours problématique parce que, en raison de sa structure de dire, le dire vient après l'événement. D'autre part à cause du fait qu'en tant que dire et donc structure de langage, il est voué à une certaine généralité, une certaine itérabilité, une certaine répétabilité, il manque toujours la singularité de l'événement.¹⁴

Dans cette même idée, Vincent Engel affirme lui aussi que le discours opéré sur la réalité passée est toujours déjà une construction :

Le réel est immédiat, c'est-à-dire qu'il se vit dans l'instant et qu'il est sans médiation. Dès que nous parlons du réel, nous ne sommes plus dans le réel dont nous parlons. Il est passé, il n'existe plus qu'à travers du discours que nous construisons sur lui. Dix personnes ayant vécu le même événement pourront construire dix discours à ce

⁹ BORNAND Marie, *op. cit.*, p. 87.

¹⁰ DERRIDA Jacques, « Demeure. Fiction et témoignage », dans LISSE Michel (éd.), *Passions de la littérature. Avec Jacques Derrida*, Paris, Galilée, 1996 (La philosophie en effet), p. 32.

¹¹ ID., *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990, p. 106.

¹² *Ibid.*

¹³ RICŒUR Paul, « L'herméneutique du témoignage », dans *Lectures III. Aux frontières de la philosophie*, Paris, Seuil, 1994, p. 111.

¹⁴ DERRIDA Jacques, « Une certaine impossibilité de dire l'événement », dans *Dire l'événement, est-ce possible ? Séminaire de Montréal, pour Jacques Derrida*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 89.

point différents que leurs auditeurs auront l'impression qu'il s'agit de dix événements différents.¹⁵

En d'autres termes, l'écriture se fait nécessairement médiatrice de l'événement. Même si elle se veut subtile et au plus proche de la réalité, elle va inévitablement modifier, déformer, transformer l'événement réel.

Par ailleurs, la transmission d'un témoignage a partie prenante avec le monde de la mémoire qui, lui aussi, comporte de nombreuses failles. Sur ce point, le neurologue Bruno Dubois affirme que les souvenirs de notre passé sont soumis à un processus de reconstruction permanente, de sorte qu'ils sont loin de représenter exactement la réalité. Dans *L'Espèce fabulatrice*, Nancy Huston soutient elle aussi que « notre mémoire est une fiction. Cela ne veut pas dire qu'elle est fausse, mais que, sans qu'on lui demande rien [sic], elle passe son temps à ordonner, à associer, à articuler, à sélectionner, à exclure, à oublier, c'est-à-dire à construire, c'est-à-dire à fabriquer. »¹⁶ Dans la même lignée, Martin Winckler affirme, dans le préambule de ses *Légendes*, que tout être humain grandit dans la fiction :

Tout, autour de nous, (se) nourrit (de) l'imaginaire. Les événements qualifiés de réels, d'établis, d'indiscutables, et que l'on se surprend parfois à citer de manière presque générique [...] sont des fables. Rêves et souvenirs sont toujours des trompe-l'œil.¹⁷

Proust, à l'heure de la rédaction de son œuvre *Du Côté de chez Swann*, l'avait également bien compris. Opérant une distinction entre mémoire involontaire et mémoire volontaire, il définissait cette dernière comme « cette mémoire qui, convoquant un moment précis du passé, ne parvient à en donner qu'une vision appauvrie parce que tronquée, et même " morte ". »¹⁸

Toutes ces affirmations nous poussent finalement à nous demander s'il existe réellement un récit qui soit totalement dépourvu de fiction et qui ne ferait pas l'objet d'une reconstitution. A ce sujet, Frédérick Tristan avance que tout n'est jamais que fiction :

¹⁵ ENGEL Vincent, cité dans BURCEA Dan, « Interview. Vincent Engel : "La fiction est aussi ce qui nous permet d'échapper à l'unicité du réel" », dans *L'Internaute*, 20 septembre 2013, [en ligne], <http://salon-litteraire.linternaute.com/fr/interviews/content/1847972-interview-vincent-engel-la-fiction-est-aussi-ce-qui-nous-permet-d-echapper-a-l-unicite-du-reel>

¹⁶ HUSTON Nancy, *L'Espèce fabulatrice*, Paris, Montréal, Actes Sud, Leméac, 2008 (Un endroit où aller), p. 25.

¹⁷ WINCKLER Martin, *Légendes*, Paris, P.O.L., 2002, p. 18, cité dans ENGEL Vincent, *Fiction : l'impossible nécessité ou sur les récifs des sirènes naissent les récits des silènes*, Hévillers, Ker éditions, 2016, p. 177.

¹⁸ AUBERT Nathalie, « Proust et Bergson : La mémoire du corps », dans *Revue de littérature comparée*, 2011, n° 338, p. 142, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2011-2-page-133.htm>

[...] Soyons clair, l'être humain ne peut se soustraire à la fiction. Mieux, il s'y agrippe pour parvenir à exister. C'est qu'en effet il n'existe aux yeux des autres et à ses propres yeux qu'en tant que fiction. [...] Et parce qu'il ne se connaît que comme fiction et par la fiction, tout ce qu'il prétend être réalité n'est, en fait, que fiction. [...]¹⁹

Cette brève analyse nous permet donc d'établir que le témoignage détient inévitablement une part de fiction, aussi bien pour des raisons d'ordre linguistique que pour des raisons d'ordre neurologique. Arrivés à cette conclusion, plusieurs auteurs ont de ce fait soutenu l'idée que l'utilisation de la fiction au sein d'une œuvre testimoniale était non seulement cohérente, mais surtout nécessaire. A ce sujet, Maria Cotroneo relate que « la fiction ne devrait pas se tenir à l'écart lorsqu'on veut transmettre une réalité par écrit et que la fiction pourrait, dans plusieurs cas, contribuer à une meilleure transmission du témoignage. »²⁰ Les mots de Jorge Semprún, narrant son séjour dans le camp de concentration de Buchenwald, vont également dans ce sens :

Un doute me vient sur la possibilité de raconter. Non pas que l'expérience vécue soit indicible. Elle a été invivable, ce qui est tout autre chose, on le comprendra aisément. Autre chose qui ne concerne pas la forme d'un récit possible, mais sa substance. Non pas son articulation, mais sa densité. Ne parviendront à cette substance, à cette densité transparente que ceux qui sauront faire de leur témoignage un objet artistique, un espace de création.²¹

Une centaine de pages plus tard, l'écrivain manifeste de nouveau un bel enthousiasme pour l'emploi de la fiction lorsqu'il écrit : « La vérité essentielle de l'expérience n'est pas transmissible... Ou plutôt, elle ne l'est que par l'écriture littéraire... Par l'artifice de l'œuvre d'art, bien sûr ! »²² Dans *Esthétique du témoignage*, Carole Dornier rejoint les propos de l'auteur en affirmant que la fiction dans l'écriture d'un témoignage rendrait l'événement vécu plus véridique : « La fiction est porteuse parfois de plus de vérité que le récit factuel lorsque la dimension heuristique de l'imagination amène à une compréhension plus complète de l'événement. »²³ La fiction serait ainsi détentrice d'une force que les

¹⁹ TRISTAN Frédéric, *Le retournement du gant : entretiens avec Jean-Luc Moreau*, Paris, La table ronde, 1990, p. 133, cité dans ENGEL Vincent, *op. cit.*, p. 176.

²⁰ COTRONEO Maria, *op. cit.*, p. 128.

²¹ SEMPRUN Jorge, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994, p. 25.

²² *Ibid.*, p. 134.

²³ DORNIER Carole et DULONG Renaud (éd.), *Esthétique du témoignage*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2005, p. 17.

énoncés factuels ne peuvent espérer détenir puisque ces derniers sont incapables de « satisfaire à l'idée de l'irreprésentable »²⁴.

La présence de la fiction au sein d'un récit testimonial ne rendrait finalement pas ce dernier factice, mais au contraire, garantirait son authenticité. Marie Bornand souligne que cette authenticité ne serait pas tant synonyme de vérité, mais plutôt d'intégrité. Selon elle, la fiction ne dénaturerait pas l'intégrité de l'expérience testimoniale, elle aiderait à la représenter :

La fiction du témoignage est une représentation de la garantie d'authenticité, un contrat de vérité passé avec le lecteur. Un cadre est posé qui détermine le rapport de l'auteur à son récit, sa position de témoin direct ou indirect de l'altérité, le genre adopté pour son texte (récit-témoignage, roman de fiction, etc.), en bref les circonstances de son expérience de l'écriture, afin que la condition de vérité qui régit le témoignage soit garantie et que la représentation littéraire puisse se développer selon des conditions clairement établies. Une fois ce cadre précisé, le texte littéraire engendre sa propre expérience de l'altérité que le lecteur est amené à son tour à traverser de part en part – expérience dont il existe un référent extralittéraire plus ou moins directement représenté à l'aide de ce que Barthes nomme les *effets de réel* –, et à transposer en une dynamique responsable.²⁵

Ce ne seraient donc pas les détails et la précision des faits qui importent dans la transmission du témoignage, mais la vérité générale de l'événement vécu. La fiction de témoignage, si elle bouleverse la forme testimoniale, ne remettrait donc pas en cause son pacte de vérité.

Au vu de ces réflexions, il nous semble désormais pertinent d'avancer que la notion de témoignage ne s'oppose pas à celle de fiction. Tout d'abord, nous avons pu remarquer que tout témoignage était nécessairement une reconstruction, et donc une forme de fiction. Ce constat nous a lui-même amenée à repenser la notion même de fiction. Celle-ci ne se réfère pas seulement aux histoires inventées par quelqu'un d'autre, aux événements non-réels, mais également à la « composition d'une structure »²⁶. Elle est « d'abord et avant tout [...] une construction, une architecture »²⁷ qui se retrouve nécessairement mêlée à tout récit, en ce compris le témoignage. Par ailleurs, plusieurs témoins insistent sur le fait que l'intrusion volontaire de la fiction au sein d'un récit testimonial ne malmènerait en rien l'authenticité de ce dernier. Au contraire, elle favoriserait la transmission de l'événement. De ce fait, la fiction ne peut être vue comme une forme de travestissement de l'expérience, elle serait

²⁴ RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000 (L'ordre philosophique), pp. 332-333.

²⁵ BORNAND Marie, *op. cit.*, pp. 59-60.

²⁶ ENGEL Vincent, *op. cit.*, p. 181.

²⁷ *Ibid.*, p. 197.

plutôt une reconfiguration nécessaire à la compréhension profonde de l'événement. En ce sens, elle ne trahirait donc en rien le pacte de vérité régi par le récit testimonial.

CHAPITRE 2 – TRANSMETTRE L'ÉVÉNEMENT AVEC AUTHENTICITÉ

*Bernard de la régie,
tu peux nous mettre un petit Mozart ?*

- NIMIS GROUPE

*Que dire...
Comment dire...*

- Charlotte DELBO

De prime abord, le choix d'analyser en parallèle l'œuvre de Charlotte Delbo avec celle du Nimis Groupe peut paraître étonnant. En effet, le théâtre de cette première se centre sur l'univers d'Auschwitz et cherche, tant bien que mal, à accomplir le devoir de mémoire qui lui incombe tandis que celui du Nimis Groupe se focalise sur un phénomène occupant actuellement le premier plan de l'avant-scène politique : l'arrivée des personnes migrantes en Europe. Si ces thèmes diffèrent fortement, il est toutefois un point qui relie ces deux pièces : celui de l'humain engouffré dans un monde inhumain. Néanmoins, l'enjeu de ce chapitre ne sera pas tant de mettre en lumière les thèmes des deux œuvres, mais bien de s'intéresser à la notion d'authenticité qui se situe, selon nous, au cœur des préoccupations de chacun de ces artistes. Au travers de cette partie, il sera donc question de se centrer sur ce devoir d'intégrité, mission inscrite au cœur même de l'enjeu testimonial. Ce désir d'authenticité implique, nous le verrons, une mise en lumière du support testimonial et de son fonctionnement. Dans un premier temps, nous tâcherons d'examiner la nature de l'événement à transmettre pour ensuite analyser les enjeux des différents témoignages. Par la suite, il sera question de comprendre comment les artistes s'y prennent pour faire de leur œuvre un acte authentique. Selon nous, cette authenticité serait due à la manière dont les auteurs négocient avec leur support testimonial : le théâtre, le langage. Alors que le Nimis Groupe semble mettre en lumière la nature fictionnelle du théâtre, Charlotte Delbo rend surtout compte du fonctionnement du témoignage qui, selon elle, est fiction dans la mesure où il rate toujours le noyau de l'expérience vécue. Le fait même d'assumer la part fictionnelle de leur œuvre constituerait, à notre sens, un gage d'authenticité profonde.

1. Témoigner, de quoi ?

Avant de questionner la manière dont les artistes s'y sont pris pour prouver leur authenticité, nous commencerons tout d'abord par contextualiser les deux œuvres abordées. Nous évoquerons premièrement l'intrigue et la genèse de *Ceux que j'ai rencontrés ne m'ont*

peut-être pas vu du Nimis Groupe pour ensuite esquisser un portrait de *Qui rapportera ces paroles ?*, la tragédie en trois actes de Charlotte Delbo.

Ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas vu s'apparente à un montage disparate « de scènes qui abordent les aspects multiples de la situation des migrants en Europe »²⁸. Progressant par à-coups, la pièce, composée de seize tableaux, procède par bonds. Chaque tableau vaut donc pour soi et le déroulement « ne correspond pas à une croissance organique »²⁹. Tout au long de la pièce, les interprètes mettent en scène différentes problématiques liées à l'arrivée des migrants en Europe, et reconstituent le parcours migratoire et ses obstacles à partir de documents scientifiques et humains, à savoir les témoins présents sur scène. Au bout du compte, les artistes sont parvenus à peindre une « fresque [qui] restitue la lisibilité à ce qui demeure dissimulé ou inintelligible aux frontières de la forteresse Europe et [qui] sonde le scandale des milliers de morts qui hantent l'actualité. »³⁰

Fruit d'un travail documentaire étalé sur trois ans, le spectacle du Nimis Groupe est d'abord né d'un constat et de questionnements. Le constat, c'est celui d'une Europe inhospitalière refoulant les migrants, cherchant à perfectionner les systèmes de surveillance de ses frontières extérieures et veillant au bon respect des conditions d'entrée et de séjours réguliers. Les questionnements, les voici :

Où prennent racine ces mécanismes de rejet et jusqu'où sommes-nous capables de les laisser aller ? [...] L'escalade de la surveillance vient-elle répondre à un besoin de sécurité des citoyens européens [...] ou la peur doit-elle être entretenue pour que le marché de la sécurité continue de prospérer ? [...] Pour être acceptés par l'Europe, [les migrants] ont-ils intérêt à mentir ou à dire la vérité ? A quels critères doivent-ils répondre ? Et peut-on estimer qu'il y a des raisons meilleures que d'autres de venir en Europe ?³¹

Au fur et à mesure de leur enquête, les comédiens du Nimis Groupe se sont rendu compte qu'un tel projet ne pouvait se faire sans la voix des premiers concernés, à savoir les migrants eux-mêmes : « La rencontre avec des demandeurs d'asile, leur nécessité de dire en public ce qu'ils vivent, la joie partagée ensemble ont scellé notre détermination à écrire

²⁸ NIMIS GROUPE, « Dossier pédagogique : *Ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas vu* », Théâtre National, 2016, p. 11, [en ligne], <https://www.theatrenational.be/nl/file/file/41/attachment>

²⁹ NAUGRETTE Catherine, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 229.

³⁰ « *Ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas vu* », [en ligne], <http://theatredeliege.be/evenement/ceux-que-jai-rencontres-ne-mont-peut-etre-pas-vu/>

³¹ NIMIS GROUPE, *op. cit.*, pp. 5-6.

un spectacle avec eux. »³² C'est ainsi que les témoins devinrent écrivains et comédiens à part entière. Non seulement le spectacle s'écrivit sur base de leurs expériences personnelles, mais en plus la scène leur offrit un espace pour faire entendre leur voix, aussi bien au sens propre qu'au sens figuré du terme.

Essayant de « comprendre et [d'] expliquer ce qui se trouv[ait] derrière [l]es discours et [l]es chiffres [distillés presque chaque jour par les médias européens] »³³, les auteurs ont tâché de cerner profondément les enjeux et les mécanismes à l'œuvre dans les politiques migratoires européennes actuelles. Comprendre et expliquer, tel semblait être l'enjeu de leur spectacle. Nous constatons néanmoins que cette volonté de comprendre se heurte à un mur, faisant de l'incompréhension le fin mot de toute leur démarche. Cette fâcheuse conclusion est d'ailleurs soulignée dès le début de la pièce, lors du prologue : « [...] ce soir, nous voudrions que tout le monde comprenne ce que personne n'est amené à comprendre, ce que parfois nous ne comprenons pas nous-mêmes. »³⁴

L'œuvre de Charlotte Delbo, quant à elle, pourrait se résumer en une ligne : *Qui rapportera ces paroles ?* met en scène vingt-trois femmes qui, enfermées dans un camp de concentration non identifié, luttent pour survivre et tâchent tant bien que mal de s'entraider. Divisée en trois actes, la pièce suit la routine concentrationnaire de Françoise et de ses partenaires, emprisonnées dans un univers dont les repères temporels et identitaires ont quasiment disparu. Cette pièce de théâtre fait en réalité écho à l'ensemble de l'œuvre de Delbo qui se place sous le signe d'Auschwitz. A l'instar de ces personnes migrantes prenant part au projet du Nimis Groupe, l'écrivaine écrivit son œuvre en se référant à sa propre expérience. Déportée à Auschwitz-Birkenau puis à Ravensbrück, cette femme de lettres, assistante de Louis Juvet, revint des camps avec en elle une injonction qui ne cessait de résonner : faire mémoire, refuser l'oubli. Tout comme *Ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas vu*, le témoignage livré par Delbo se veut résistant dans la mesure où il a pour vocation de perpétuer une mémoire : « Je n'écirais pas, si cela ne me paraissait utile »³⁵, déclare-t-elle à François Bott. Néanmoins, cette résistance se manifeste d'une tout autre manière. Contrairement au Nimis Groupe qui s'inscrit de plain-pied dans un théâtre

³² NIMIS GROUPE, « Présentation du collectif », [en ligne], <https://www.nimisgroupe.com/creation>

³³ ID., « Dossier pédagogique : *Ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas vu* », *op. cit.*, p. 7.

³⁴ ID., *Ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas vu*, Bruxelles, Théâtre National, 2016, 5 min 37 s, [en ligne], <https://www.dailymotion.com/video/x5g0gnl>

³⁵ DELBO Charlotte, citée dans BOTT François, « Entretien avec Charlotte Delbo », dans *Le Monde*, 20 juin 1975.

documentaire, Charlotte Delbo n'a pas l'ambition de comprendre ou d'expliquer Auschwitz, l'événement étant par nature indicible et inaudible. Il est pour elle question de rendre compte d'un état sensitif, celui dans lequel elles se trouvaient alors, elle et ses camarades déchues. Lors d'une entrevue avec Claude Prévost, Charlotte Delbo s'exprime sur la nature de l'information qu'elle souhaitait transmettre : « Ce à quoi je voulais atteindre, c'est à une information plus haute, inactuelle, c'est-à-dire plus durable [que celle rencontrée dans les récits factuels]. »³⁶

2. Révéler le support testimonial

Cette brève introduction nous permet déjà d'arriver à une première conclusion. L'entreprise testimoniale s'actualise différemment d'une œuvre à l'autre. Alors que le projet du Nimis Groupe affiche clairement des ambitions intellectuelles et documentaires, celui de Charlotte Delbo s'ancre à un niveau plus sensoriel. Néanmoins, dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de faire découvrir, à sa manière, un pan de réalité en tâchant d'être aussi authentique que possible. Au travers de ce point, il sera justement question d'examiner par quels moyens se dévoile cette authenticité. Pour ce faire, nous nous pencherons sur la manière dont les artistes réfléchissent leur support testimonial et négocient avec lui au sein même de leur œuvre. Ce faisant, nous pourrions démontrer comment tous assument l'ambivalence de leur entreprise.

2.1. De la réflexivité théâtrale à la réflexivité testimoniale

Au terme de trois années de rencontres et de lectures assidues, les artistes du Nimis Groupe étaient enfin prêts à entamer l'écriture de leur pièce. Nourris de leurs recherches documentaires, ils se sentaient désormais légitimes et capables d'écrire sur le sujet choisi. Toutefois, cette expertise ne garantissait pas tout, ils se sont aussi retrouvés face à un obstacle de grande envergure : la nature fictionnelle du théâtre. Les comédiens étaient conscients de la difficulté inhérente à leur projet, à savoir celle de vouloir concilier deux mondes qui, en théorie, peuvent sembler opposés : d'une part, le réel extérieur et d'autre part, l'univers du théâtre, cet espace imaginaire qui relève de l'hétérotopie³⁷. Comment allier la réalité du monde avec la fiction du théâtre ? Quel accord passer avec le pacte

³⁶ DELBO Charlotte, citée dans PRÉVOST Claude, « La déportation dans la littérature et l'art : Entretien avec Charlotte Delbo », dans *La Nouvelle Critique*, n° 167, juin 1975, p. 41.

³⁷ « Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies » (voir FOUCAULT Michel, « Des espaces autres », dans DEFERT Daniel et EWALD François (éd.), *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, p. 756.)

fictionnel quand il s'agit d'amener des documents réels et humains sur scène ? Comment négocier avec cette illusion théâtrale tout en rendant audible cette montagne documentaire à laquelle les artistes font face ? Une évidence est apparue : la transmission des événements réels ne pouvait se faire que par un travail de transposition. Dans le dossier pédagogique du spectacle, le collectif explique ainsi que « le matériau documentaire (chiffres, données diverses, études...) nécessite un traitement qui consiste à le théâtraliser pour le rendre audible sur une scène de théâtre. »³⁸

Afin d'être authentique, leur transposition théâtrale devait ainsi assumer à la fois le pacte fictionnel établi par le théâtre et le contrat de vérité instauré par les témoignages et les preuves exploités. Pour le Nimis Groupe, le meilleur moyen d'assumer le pacte fictionnel régi par la scène du théâtre était de pointer du doigt cette « demi-illusion » déstabilisatrice au travers de leurs discours et de leur mise en scène. Le collectif exhibe ainsi ses procédés de création sur scène et, par-là même, bouscule volontairement ce pacte fictionnel inéluctablement prescrit par l'espace scénique. Au bout du compte, la métathéâtralité leur est apparue comme la meilleure formule permettant de transmettre une réalité par le biais du théâtre. Cette réflexivité théâtrale favoriserait une meilleure perception de la représentation en tant que représentation. A travers *Ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas vu*, le théâtre est donc vu comme une représentation obéissant à deux modalités : celle de la « représentation-figuration » qui, se faisant oublier en tant que représentation, renvoie à un ailleurs et celle de la « représentation-exhibition » qui, mettant en scène son dispositif de monstration, ne se réfère à personne d'autre qu'à elle-même.³⁹

Cette métathéâtralité se déploie à différents niveaux. Tout d'abord, les manifestations d'ostension théâtrale sont repérables à travers les multiples allusions se référant au cadre de la création dramatique et de la technique des acteurs.⁴⁰ Nombreuses sont les fois où les acteurs s'interrompent en plein milieu de leur jeu pour faire des commentaires dramaturgiques. C'est notamment le cas du tableau six où les didascalies nous indiquent que « *Romain fait signe à Tigui d'interrompre l'interview [qu'ils sont en train de jouer]* ». A d'autres moments, la métathéâtralité s'affiche par le biais des acteurs s'adressant

³⁸ NIMIS GROUPE, « Dossier pédagogique : *Ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas vu* », op. cit., p. 10.

³⁹ VUILLEMIN Jean-Claude, « Réflexions sur la réflexivité théâtrale », dans *L'Annuaire théâtral*, n° 45, p. 126, [en ligne], <https://doi.org/10.7202/044277ar>

⁴⁰ *Ibid.*, p. 125.

ouvertement à la régie (« Bernard de la régie, s'il-te-plait, est-ce qu'on pourrait avoir un petit bruit d'oiseaux, des perdrix, des petits moineaux ? »), et donnant des indications de jeu à d'autres actants (« Bernard, tu vas venir t'allonger dans l'herbe fraîche, détendu... »)⁴¹. Cette assumption d'un réel théâtral est également rendue effective par les premières paroles de certains tableaux qui précisent le cadre spatio-temporel dans lequel les interprètes se trouvent. A quatre reprises, Olga plantera le décor en une phrase averbale (« Intérieur jour. Centre d'accueil de la Croix-Rouge pour demandeurs d'asile. Bierset. », « Intérieur jour, un journaliste devant sa webcam », etc.). La comédienne respecte ainsi le principe brechtien selon lequel l'architecture scénique doit mettre la réalité du lieu évoqué à distance : elle « ne reconstitue pas le lieu, elle est une indication sur le lieu. »⁴²

Aussi, nous notons la présence de quelques infractions narratives qui, en raison de leur valeur de métalepse, nous rappellent que nous sommes bien au théâtre. C'est le cas lorsque les artistes mêlent les temps de la narration et les temps de la fiction, passant de l'un à l'autre pour commenter ce qui se joue. Le troisième tableau du spectacle, « Ce qu'il a vu », illustre bien ce passage. Lors de cette scène, nous est relaté l'entretien que le Nimis Groupe a eu avec le Docteur Pietro Bartolo, responsable de la clinique de Lampedusa, île italienne sur laquelle est survenu le terrible naufrage de migrants le 3 octobre 2013. Anne-Sophie Sterck réécoute leur entrevue grâce à un enregistreur muni d'un casque audio et retransmet au public les propos de son interlocuteur, dont la voix résonne en arrière-fond. A plusieurs reprises, elle passe du commentaire à la représentation, ou inversement :

Mais face à 368 morts, avoir sauvé une personne, oui, c'est toujours une belle chose mais sinon, depuis vingt ans, je fais le croque-mort. Des morts, des morts, des morts. Et ça, tout le monde s'en fout. C'est tout. Mais je peux t'en raconter des choses parce qu'on parle du naufrage du 3 octobre, mais on ne parle pas du naufrage du 11 octobre, de ce qui s'est passé à Malte. Ça intéresse qui ? Moi ? Toi, qui écoutes ces histoires ? [...] J'ai vu des scènes horribles... Et je suis entré dans... J'ai marché sur des morts... Pardon, je l'arrête – *La bande-son s'arrête* – parce qu'il y a un mot à ce moment-là que je ne connais pas, c'est la *stiva* [...] ⁴³

A l'instant même où les spectateurs commencent à se plonger dans le témoignage poignant du docteur, leur contemplation auditive est abruptement interrompue. En effet, la locutrice freine soudainement son imitation pour faire place à des explications d'ordre linguistique. Cet extrait, similaire à d'autres passages de cette scène, témoigne donc de

⁴¹ NIMIS GROUPE, *Ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas vu*, op. cit., 6 min 14 s

⁴² NAUGRETTE Catherine, op. cit.

⁴³ NIMIS GROUPE, op. cit., 30 min 24 s

cette volonté de rompre avec l'illusion théâtrale. Si l'écriture se fait témoin de cette cassure, c'est également le cas de la mise en scène qui, elle aussi, met tout en place pour nous exhiber l'appareil théâtral : la présence flagrante de ce casque audio de même que celle, invisible, de la voix du témoin, nous rappellent que la personne mise en scène n'est jamais qu'une actrice qui ne fait que traduire une parole. Finalement, l'écriture, aussi bien littéraire que scénique, met en place les conditions pour que le processus théâtral ne soit en rien dissimulé aux spectateurs. De cette manière, le spectateur se tient éloigné de l'action représentée et garde une distance critique lui permettant de réfléchir et d'étudier les tenants et aboutissants du spectacle.

La métathéâtralité s'exprime également lors de ces moments où apartés et adresses directes au public détruisent le quatrième mur. Ceux-là, en même temps qu'ils rompent l'illusion théâtrale, dévoilent le fonctionnement théâtral fondé « sur la distinction radicale postulée entre le récit représenté et sa représentation théâtrale »⁴⁴. De fait, à de multiples reprises, les acteurs interpellent le public et, de ce fait, franchissent ce prétendu « mur » : la locution interjective « Mesdames et Messieurs » est d'ailleurs souvent utilisée pour rendre cette adresse plus explicite.

En outre, nous pensons juste d'avancer que sur la scène, les acteurs mettent en scène leur personnage en même temps qu'ils se mettent en scène eux-mêmes. En ce sens, ils exhibent leur statut d'acteur et nous rappellent le caractère théâtral de la représentation. Cette double facette de l'actant – se présentant à la fois comme acteur et comme personnage – peut être repérée suivant différentes modalités. Premièrement, il nous semble que l'usage de l'ironie, repérable dans de nombreuses scènes du spectacle, induit la conception d'un acteur distancié. En effet, en ayant recours à l'ironie, l'acteur exprime à la fois une chose et son contraire et par-là même, il produit un double discours, celui auquel il adhère et celui qu'il critique. Ce dédoublement est notamment repérable lors du tableau mettant en scène une personne migrante et une employée à la maison de l'emploi. Si lors de cette scène, l'actrice et l'employée de la maison de l'emploi semblent en partie coïncider, il est une différence qui les distingue, celle liée au discours que toutes deux véhiculent. En effet, par rapport au concept de mini-jobs, deux discours se juxtaposent : celui de l'employée, cautionnant ce système et celui de l'actrice/autrice, critiquant ce même système. Nous voyons donc que l'actrice est capable de dire *je*, de se

⁴⁴ VUILLEMIN Jean-Claude, *op. cit.*, p. 129.

citer elle-même, en même temps qu'elle dit *elle*, qu'elle cite l'autre, le personnage.⁴⁵ Ce dédoublement est caractéristique de l'acteur épique qui, selon Brecht, « doit [à la fois] montrer une chose et [...] se montrer lui-même »⁴⁶.

Néanmoins, l'ironie n'est pas la seule responsable de ce dédoublement. Il se repère également lors des passages où les acteurs alternent imitation et narration. Le point de vue du personnage, visible à travers l'imitation, se confronte alors à celui de l'acteur/auteur, détectable lors des moments de narration faisant office de commentaires. A cet égard, citons le tableau sept lors duquel une assistante sociale convoque un résident pour l'informer d'une triste nouvelle. Elle lui annonce sans préambule que sa demande d'asile a été refusée et que, par conséquent, il a reçu un ordre de quitter le territoire de la part du Conseil du Contentieux des Etrangers. L'homme s'indigne devant cette décision et finit par accuser l'assistante sociale elle-même qui se désolidarise de ceux qui, au fond, lui permettent de survivre financièrement. Il sort, fâché, la laissant seule avec ses pensées. Après avoir allumé sa cigarette, elle dira :

Moi, je crois qu'on est toujours responsable de ce qu'on fait et libre. Je tourne la tête à gauche, je suis responsable. Je fume une cigarette, je suis responsable. Je ferme les yeux, je suis responsable. Je suis en colère, je suis responsable. J'oublie que je suis responsable, mais je le suis.⁴⁷

Ces dernières répliques rendent le contexte d'énonciation soudainement ambigu. A écouter la première phrase, les spectateurs peuvent se demander : « Qui est en train de parler ? » S'agit-il de l'assistante sociale réfléchissant sur ses propres actes ou s'agit-il ici de l'actrice commentant les paroles et les actes de son personnage ? Ce flou, laissant entrevoir le caractère double de celle qui parle, s'estompera pourtant rapidement. La répétition du mot *responsable* produit un effet d'insistance visant justement à critiquer la déresponsabilisation de l'employée. Somme toute, cette scène nous laisse de nouveau entrevoir le dédoublement de l'actrice qui est à la fois elle-même et une autre. A parler en son nom, l'interprète ne cherche pas à faire croire qu'elle est quelqu'un d'autre, mais bien à montrer qu'elle ne fait que démontrer le comportement de son personnage.⁴⁸

⁴⁵ NAUGRETTE Catherine, *op. cit.*, pp. 236-237.

⁴⁶ BENJAMIN Walter, *Essais sur Bertolt Brecht*, Petite Collection Maspero, 1969, p. 30.

⁴⁷ NIMIS GROUPE, *op. cit.*, 55 min 28 s

⁴⁸ NAUGRETTE Catherine, *op. cit.*, p. 237.

De surcroît, il semble pertinent de nous centrer sur la forme la plus aboutie de cette réflexivité théâtrale : l'interpelant phénomène de « théâtre dans le théâtre » qui consiste à enchâsser une autre pièce de théâtre au sein de la pièce-cadre⁴⁹. Lors du prologue, une voix off annonce d'emblée la nature du spectacle. Ce dernier étant qualifié d'« illégal », les artistes proposent aux spectateurs de suivre certaines consignes de sécurité au cas où les forces de l'ordre interviendraient. Faire comme s'il s'agissait d'une pièce de théâtre, tel est l'astucieux stratagème auquel recourent les artistes :

Si la police, un employé de la sûreté de l'état, ou tout autre représentant de l'ordre intervenait durant le spectacle, nous aimerions que vous simuliez des applaudissements tonitruants, ponctués de rires gargantuesques [...] pendant que quatre acteurs joueront sur scène un extrait du *Songe d'une Nuit d'été* de William Shakespeare. Le reste du groupe, quant à lui, viendra s'asseoir parmi vous, incognito. Répétons cette hypothétique scène ensemble, maintenant.⁵⁰

Pris ainsi à parti, les spectateurs sont amenés à entrer dans le jeu dynamique de la représentation et à devenir des sujets actifs. Par-là même, c'est pour eux l'occasion d'entamer une réflexion sur leur propre rôle au sein du spectacle. Lors du seizième tableau, cette même voix off qui avait pris soin d'avertir son public sonne l'alarme : la police a fracassé les portes du théâtre pour procéder à des arrestations en masse. En un clin d'œil, les actants se positionnent dans l'espace de manière à jouer la scène des artisans du *Songe d'une Nuit d'été*. Au-delà de son aspect ludique, cette mise en abyme théâtrale problématise la fonction d'illusion à laquelle obéit toute pièce de théâtre puisque cette représentation enchâssée s'affiche d'emblée comme un artifice. De ce fait, cette scène de théâtre dans le théâtre dénonce plus la mise en scène de la pièce-cadre qu'elle ne lui confère un effet de réel. Et lorsque l'une des actrices prend le microphone pour dire « J'espère que cette scène de Shakespeare vous a plu »⁵¹, nous entendons en écho la pièce de théâtre clamer « Je suis une représentation : moi et la représentation qui m'enchâsse »⁵². Ce tableau à valeur de métalepse offrirait donc une réflexion sur le théâtre lui-même qui bénéficie « d'un double regard sur le monde et sur l'art dramatique. »⁵³ Par ailleurs, cette scène faciliterait ce « mouvement spécifique de l'examineur tournant en tous sens un objet sous la lampe

⁴⁹ VUILLEMIN Jean-Claude, *op. cit.*, p. 121.

⁵⁰ NIMIS GROUPE, *op. cit.*, 3 min 27 s

⁵¹ *Ibid.*, 1 h 43 min 43 s

⁵² VUILLEMIN Jean-Claude, *op. cit.*, p. 130.

⁵³ *Ibid.*, p. 131.

afin de permettre aux spectateurs de réexaminer les représentations données pour définitives »⁵⁴.

Il nous semble en outre que cette réflexivité théâtrale mène également les artistes à penser la notion de témoignage en elle-même, son fonctionnement, sa valeur, sa légitimité. Non seulement les artistes veillent à rendre compte de la part fictionnelle du théâtre, mais en plus, ils amorcent une réflexion sur la nature du langage. Ici, c'est le témoignage lui-même, dans les rapports qu'il entretient avec la fiction, qui est questionné en tant que support testimonial. En d'autres termes, notre hypothèse consiste à dire que la mise en scène du témoignage lui-même nous invite à penser la notion de témoignage à proprement parler, dont la nature discursive n'est pas sans lien avec l'idée de fiction.

Ce questionnement est visible lors du tableau six intitulé « Dire et croire ». Y est mise en scène l'audition de Tiguidanké Diallo au Commissariat général aux réfugiés et aux apatrides. Lors de cette scène, nous voyons que s'opère une mise en abyme du récit testimonial de la jeune femme. La mise en abyme ne concerne donc pas seulement le théâtre mais également le témoignage qui exhibe son fonctionnement au sein de cette vaste fresque testimoniale. Toute la scène s'articule autour de l'exigence de la transmission de la réalité, cet idéal tant attendu de la part de celui qui reçoit le témoignage. Pour ce faire, les artistes nous invitent d'abord à nous plonger dans le passé de cette scène d'audition. Avant toute chose, le collectif a bien veillé à mettre à distance cet événement en exhibant clairement les conditions matérielles de la représentation. Celles-ci se manifestent par quatre éléments : le petit plateau surélevé par rapport au grand plateau ; le matériel d'éclairage situé sous les éclairages de scène, cachés des yeux du public ; les techniciens du spectacle manipulant les caméras sur scène, doubles théâtralisés de ceux qui, tapis dans l'ombre, s'occupent du son et de la lumière du spectacle ; les personnages-spectateurs qui regardent la scène dans le fond de la scène, reflets des spectateurs réels, assis sur leur siège dans la salle. A nouveau, c'est d'abord la part fictionnelle de la représentation qui est mise en évidence par le Nimis Groupe.

⁵⁴ CORMANN Enzo, « A quoi sert le théâtre ? », dans *A quoi sert le théâtre ?*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2003, p. 90.



© Alice Piemme

Passée la mise en place technique de la scène, un actant, muni de son clap, signale alors la mise en route de la scène dans laquelle un employé du CGRA interroge, implacable, la demandeuse d'asile. L'objectif du CGRA, en programmant des auditions de manière répétée, est de parvenir à ce que les personnes migrantes explicitent en toute transparence les raisons qui les ont poussées à quitter leur pays d'origine. Au-delà de remettre en question ces méthodes administratives, les comédiens questionnent également les rapports entre réalité et fiction repérables au sein du discours testimonial en déployant la thématique de la suspicion. Nous constatons qu'une tension se fait sentir tout au long de ce tableau entre, d'une part, une exigence bureaucratique vouée à la quête de preuves, considérées comme une traduction de la réalité, et d'autre part, une parole testimoniale subjective plaidant pour sa véracité. Au début de l'entretien, la jeune femme s'attache à répondre méthodiquement aux questions de l'officier. Le temps passe et la conversation, devenant de plus en plus absurde et déplacée, fait perdre à l'interrogatoire sa crédibilité et à Tiguidanké Diallo sa patience. Ce dispositif conditionnant la moindre de ses paroles finit ainsi par être réévalué par la demandeuse d'asile elle-même qui rend compte de l'impossibilité d'apporter la réalité même à travers sa parole testimoniale. A la question fermée « Vous avez des preuves de ce que vous rapportez là ? », elle répondra, abasourdie : « Quoi ? [...] Des preuves que j'ai été battue, séquestrée, violée ? »⁵⁵ Malgré la tentative de réhabilitation de son discours, la fin de la scène nous laissera entrevoir l'échec de sa parole testimoniale :

⁵⁵ NIMIS GROUPE, *op. cit.*, 46 min 17 s

OFFICIER DU CGRA. (*en aparté*) – Je ne la crois pas. Je la trouve sympathique, mais je ne la crois pas. [...] ⁵⁶

C'est bien la suspicion qui semble être ici la raison principale de toute la démarche de l'employé. L'officier ne cesse de remettre en cause la parole de l'autre, vue comme étant intrinsèquement fictionnelle. C'est bien la dichotomie entre le régime de la preuve, de l'ordre de la factualité, et celui du témoignage, mêlant factuel et fictionnel, qui est ici questionnée par les auteurs. La triste conclusion à laquelle ils aboutissent est celle d'une aporie : le témoignage, s'il se veut incontestable, doit se conformer au régime de la preuve. Finalement, en mettant en contraste les notions de *preuve* et de *témoignage*, c'est la part fictionnelle de ce dernier terme qui est mise en évidence. La fiction ne serait pas tant synonyme de *mensonge*, elle aurait plutôt trait à la nature même du témoignage qui s'avère fondamentalement discursive. La fiction du témoignage, ici accusée par l'officier, est donc liée à l'écart présent entre les faits et le langage. C'est cette essence discursive qui ferait que le témoignage est incertain en soi et ne puisse donc pas servir de pièce à conviction :

Quand le témoignage paraît assuré et devient donc une vérité théorique démontrable, le moment d'une information ou d'un constat, une procédure de preuve, voire une pièce à conviction, il risque de perdre sa valeur, son sens ou son statut de témoignage [...] Pour être assuré comme témoignage, il ne peut pas, il ne doit pas être absolument assuré, absolument sûr et certain dans l'ordre de la connaissance comme telle. ⁵⁷

Or, ce que démontre bien ce tableau, c'est cet amalgame tenace établi entre le sens de *preuve* et de *témoignage*. L'officier veut une preuve, une trace de l'événement, un document tangible ; la jeune femme ne peut rien lui fournir de plus qu'un témoignage, qu'une promesse qui rate toujours les faits en raison de son essence même. Notons que cette méfiance du CGRA vis-à-vis du témoignage de la jeune femme reflète en réalité n'importe quelle situation mettant en interaction un témoin et un auditeur. En effet, comme le précise Laurent Quinton, « chaque témoignage est pris dans une constante problématique de sa propre parole. » ⁵⁸ Parce qu'il est langage, le témoignage est « une promesse toujours susceptible de trahison, toujours suspendue à cette possibilité du parjure, de l'infidélité ou de l'abjuration » ⁵⁹. C'est d'ailleurs ce que cherche à nous prouver l'intervention de Romain

⁵⁶ NIMIS GROUPE, *op. cit.*, 51 min 53 s

⁵⁷ DERRIDA Jacques, *Poétique et politique du témoignage*, Paris, Editions de L'Herne, 2005, p. 14.

⁵⁸ QUINTON Laurent, *Digérer la défaite : Récits de captivité des prisonniers de guerre français de la seconde Guerre mondiale (1940-1953)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019, p. 154.

⁵⁹ DERRIDA Jacques, *op. cit.*, p. 31.

David qui, en plein milieu de la scène, interroge ce témoignage du témoignage et par-là même, crée de nouveau une friction entre la réalité du témoignage et la réalité de la représentation :

Attends... Bernard... Tu es sûre que ça se passait vraiment comme ça ? Je veux dire, est-ce qu'il revient toujours comme ça au début de l'interview à poser les mêmes questions sans cesse ? Est-ce qu'il veut vraiment piéger ? Moi, j'ai du mal à croire ça. C'est pas un petit peu inquisiteur ? Je sais pas... Tu es vraiment sûre de ce que tu dis, là ? [...]⁶⁰

Le doute. Voici encore redoublé le caractère désassuré du témoignage grâce à l'intervention de l'acteur qui interrompt momentanément le discours de son personnage pour mettre en doute le récit de sa partenaire. C'est encore la mise en fiction du témoignage qui est ici pointée du doigt. Au-delà de réfléchir le fonctionnement même du témoignage, toujours vu comme une forme de fiction, il nous semble que le Nimis Groupe a tâché d'insérer ledit témoignage dans la structure théâtrale du spectacle. Cette coupure nette nous fait de nouveau réaliser que le témoignage n'est pas seulement un témoignage, il est aussi une parole théâtrale. Ainsi, le témoignage, sur le plateau du théâtre, semble détenir deux facettes. La première le définit comme un élément d'authenticité poignante qui, pourtant, apparaît comme une forme de fiction. La deuxième facette, quant à elle, le voit comme une composante du spectacle faisant partie intégrante du dispositif de réflexivité théâtrale. Finalement, il semblerait que l'insertion du témoignage sur la scène d'un théâtre induise une rencontre : celle « de la réalité du témoignage brut, réalité vécue historiquement, avec une autre forme de réalité, antinomique et ambiguë, celle de la représentation théâtrale. »⁶¹

Somme toute, cette pléthore d'exemples nous démontre la volonté bien affichée du Nimis Groupe d'exhiber l'appareil théâtral auquel le public fait face. Il semblerait que le collectif négocie avec son support testimonial en rendant compte que tout ce qui est compris dans l'espace scénique est toujours et déjà théâtre. Pointant le fait que le théâtre est à la fois un « objet regardant et regard sur l'objet », les comédiens ont tâché d'exhiber le théâtre comme signe, non pas pour perturber la vision du spectateur, mais bien pour rendre celle-ci « éminemment plus perçante ».⁶² Cette idée nous renvoie à celle de Maurice Blanchot arguant que « la perception des mots comme choses doit conduire à une

⁶⁰ NIMIS GROUPE, *op. cit.*, 48 min 44 s

⁶¹ ID., « Dossier pédagogique : *Ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas vu* », *op. cit.*, p. 11.

⁶² VUILLEMIN Jean-Claude, *op. cit.*

incomparable perception des choses »⁶³. Le collectif ne se contente donc pas d'offrir un témoignage sur le monde, il cherche aussi à livrer un témoignage singulier sur le théâtre lui-même, « sur ce qu'il vise, sur sa capacité à faire entendre et à faire voir au moment même où tout est fait pour nous aveugler et nous rendre sourds. »⁶⁴ Au bout du compte, en assumant la double dimension du théâtre comme signe et chose, les comédiens ne font que renforcer l'intégrité de leur projet puisqu'ils revendiquent à la fois la part réelle et fictive de leur représentation. Leur authenticité se manifeste donc à travers l'exposition de documents réels, devenus alors des éléments théâtraux, et l'exhibition du théâtre comme théâtre.

2.2. De la réflexivité testimoniale à la mise en scène testimoniale

Dans le spectacle du Nimis Groupe, la dynamique est telle que la réflexivité testimoniale semble naître de la métathéâtralité elle-même, puisque c'est en réfléchissant le théâtre que les artistes sont amenés à penser la notion de témoignage. Chez Charlotte Delbo, le mouvement est inverse : la réflexivité testimoniale est à la base même de son œuvre. Cette différence motrice pourrait en partie être due au mouvement de l'écriture lui-même qui, dans le cas du Nimis Groupe, s'est élaborée à partir de la scène. En effet, *Ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas vu* appartient à ce vaste ensemble des écritures de plateau dont le point de départ n'est autre que la scène de théâtre elle-même. Cette donnée essentielle indique que c'est d'abord le théâtre, dans sa réalité la plus tangible, qui constitue la base de la création : c'est ce que les théoriciens du théâtre ont nommé le « scénocentrisme ». L'œuvre de Delbo, en revanche, appartient à une tradition textocentriste dans laquelle le texte préexiste à la mise en scène. Le texte, la langue, les mots apparaissent ainsi comme les piliers sur base desquels son œuvre s'est construite.⁶⁵ Si les choix opérés par chacun des artistes nous semblent être étroitement liés à la nature des œuvres respectives, scénocentriste pour l'un, textocentriste pour l'autre, il paraît pertinent de rappeler que ce n'est sans doute pas là la seule raison. De fait, l'œuvre de Charlotte Delbo n'est également pas sans lien avec la notion de doute, d'oubli et d'indicible, là où celle du Nimis Groupe n'évoque point les failles de la mémoire et du langage. Ces derniers points seront ceux sur lesquels nous nous attarderons lors de cette analyse.

⁶³ VUILLEMIN Jean-Claude, *op. cit.*

⁶⁴ RYKNER Arnaud, « Théâtre-témoignage/Théâtre-testament », dans *Etudes théâtrales*, n° 51-52, 2011, p. 171, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2011-2-page-165.htm>

⁶⁵ LEMAIRE Véronique, *Etude de la scénographie*, cours dispensé à Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, 2016-2017.

Qui rapportera ces paroles ?, comme l'entièreté de l'œuvre de Delbo, constitue un espace de réflexion sur la notion de témoignage et, par extension, sur l'acte d'écriture. Au retour d'Auschwitz, assise sur sa chaise de bureau, la rescapée des camps s'est d'abord interrogée sur la possibilité même de témoigner d'une expérience qui semblait être sans mots. Comment être authentique lorsque le seul support mis à notre disposition, le langage, trompe et tronque la réalité de l'événement ? Cette question traverse l'œuvre de Delbo et domine l'ensemble de la tragédie *Qui rapportera ces paroles ?*. Lors de cette analyse, nous tâcherons de montrer que Charlotte Delbo assoie également l'authenticité de son projet en révélant le fonctionnement de son support testimonial. Pour ce faire, elle rend compte, à travers son œuvre, des obstacles et des questionnements liés au phénomène de transmission. L'autrice ferait donc preuve d'authenticité non pas en réfléchissant le théâtre comme le faisait le Nimis Groupe, mais bien en pointant du doigt les murs qui s'érigent lorsque le témoignage tente de transmettre l'événement.

Dès le prologue de la pièce, l'aporie liée à l'acte testimonial est évoquée par le personnage de Françoise. Malgré sa volonté d'être fidèle à ce devoir de mémoire qui lui incombe et de transmettre, par les mots, l'expérience de ceux qui n'ont pas pu la dire, la protagoniste manifeste une impossibilité, voire un refus de témoigner :

FRANÇOISE : [...]
Alors pourquoi dire
Puisque ces choses que je pourrais dire
ne vous serviront
A rien...⁶⁶

L'œuvre de Delbo, au-delà d'apparaître comme un témoignage sur l'horreur, est d'abord une remise en question du témoignage à proprement parler. Sous le couvert de Françoise, l'autrice questionne à plusieurs reprises le but même de son écriture, qui semble incapable de livrer un témoignage qui pénètre la profondeur de l'événement. Lors du monologue de Françoise clôturant l'acte II, la protagoniste interroge la forme dramatique et plus largement l'écriture elle-même : « Peut-on jouer avec des personnages qui meurent avant qu'on ait eu le temps de les connaître ? Moi non plus, je n'ai pas eu le temps de les connaître. »⁶⁷ Remettant en cause ce devoir de mémoire, Françoise semble dire en filigranes : « Est-il possible de témoigner au nom de ceux qui ne sont plus ? » Ici, l'autrice

⁶⁶ DELBO Charlotte, *Qui rapportera ces paroles ? et autres écrits inédits*, Paris, Fayard, 2013, p. 12.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 49.

prend du recul et se demande s'il est réellement possible de créer un espace qui puisse cadrer cette réalité innommable.

Tout au long de la pièce, ce questionnement n'aura de cesse de se répéter, sans que nulle ne puisse le résoudre. Nous constatons en effet que Charlotte Delbo multiplie les situations dans lesquelles les personnages se projettent dans le futur, dans l'après-Auschwitz et s'imaginent témoigner de la barbarie de leur quotidien aux autres. Cette perspective permet aux détenues de survivre, même si elles sont bien conscientes que leur parole testimoniale est vouée à l'échec. Cette défaite du langage transparaît bien dans la scène V du premier acte lorsque Françoise, Gina et Reine discutent de la mort de Claire. Une question noue cet échange : Seront-elles capables de raconter aux parents de la défunte les conditions abominables de sa mort ?

GINA : [...] Il faudra dire la vérité, même aux mères.

FRANÇOISE : Tu pourrais raconter à sa mère comment Claire est morte ?

REINE : Moi je le ferais, parce qu'il le faut. Parce que c'est bien pour que la vérité se sache que nous voulons rentrer. Nous aurons eu la force de vivre, pourquoi les autres n'auraient-ils pas la force de l'entendre ?

FRANÇOISE : Je me demande si nous aurons la force de la raconter. Et ils ne nous croiront pas. Ils penseront que, puisque nous en sommes revenues, c'est que ce n'était pas aussi terrible que nous le dirons. Celles qui rentreront seront un démenti à leurs dires.⁶⁸

« Ils ne nous croiront pas », telle est la triste révélation que la protagoniste anticipe. Cette phrase fait étrangement écho à celle de l'officier du CGRA qui, dans *Ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas vu*, manifestait une grande méfiance par rapport aux dires de la protagoniste. C'est de nouveau cette défiance dont Françoise rend compte dans cette scène, assurant dès lors que le témoignage n'est qu'une manifestation de sa « désassurance »⁶⁹.

La protagoniste évoque alors un autre obstacle qui survient lorsque le témoignage tente de rencontrer l'événement : l'incompatibilité du témoignage, inscrit dans la logique de l'*automaton*, et de l'événement, situé du côté de la *tuché*.⁷⁰ L'*automaton*, catégorie

⁶⁸ DELBO Charlotte, *op. cit.*, p. 29.

⁶⁹ LUCET Sophie, « "Survivre dans le refuge des sensations discrètes" : le dit et le montré dans les écrits de Charlotte Delbo », dans CASTANET Hervé et PAGE Christiane (éd.), *Ecritures théâtrales du traumatisme : esthétiques de la résistance*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012 (Le spectaculaire), p. 66.

⁷⁰ PIRET Pierre, *Etude du théâtre français. De la Révolution à nos jours*, cours dispensé à Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, 2017-2018.

initialement théorisée par Aristote et reprise par Lacan, se définit comme « le réseau des signifiants, support de la parole et du discours »⁷¹. Quant à la *tuché*, il s'agit de « la rencontre du réel »⁷². Dans une optique lacanienne, le réel est loin d'être le synonyme de *réalité*, défini comme un « tissu de représentations, interprétations et images »⁷³ productrices de sens. Le réel apparaît ici comme ce qui échappe à la logique des signifiés et des signifiants, il est « le domaine de ce qui subsiste hors de la symbolisation »⁷⁴. Insondable, impossible, inimaginable, indicible, ce réel « fait trou »⁷⁵ dans la structure signifiante.

C'est lors du dernier acte de la pièce que cette dichotomie entre l'*automaton* et la *tuché* est évoquée. Alors que Gina, Françoise et Denise discutent d'un éventuel retour à la vie normale, ces deux dernières rendent compte, tour à tour, de la destinée tragique de leur témoignage :

FRANÇOISE : Nous expliquerons et personne ne comprendra. Nous ne pourrons jamais donner à voir ce que nous avons vu. Nous ennuyons les gens, comme nous ennuyaient ceux de Quatorze. Ils n'en finissaient pas de nous raconter Verdun et nous ne comprenions pas.⁷⁶

Survient ici l'idée d'un cycle infernal où se met en branle une dialectique de l'échec et de l'espoir. Le témoin raconte son expérience sans que l'auditeur n'arrive à la ressentir. Conscient de cet échec, le rescapé procède à une nouvelle tentative et répète son témoignage, espérant que ses mots puissent atteindre le cœur de l'événement. De nouveau, son récit testimonial se solde par un échec et le témoin, dans l'espoir d'atteindre ce point d'irreprésentable, essaie encore et encore de raconter pour rencontrer l'événement. Cet exemple démontre bien le rapport d'opposition qu'entretient le témoignage avec l'événement. Alors que le premier « est à inscrire du côté du *nécessaire*, de *ce qui ne cesse pas de s'écrire* », le deuxième « est à reconnaître du côté du *contingent*, de *ce qui ne cesse pas de ne pas s'écrire* ».⁷⁷

⁷¹ SOFIYANA Agnès, « Tuchê et Automaton. Introduction à l'Introduction au séminaire sur La Lettre volée », dans *La clinique lacanienne*, 2005, n° 8, p. 204, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-la-clinique-lacanienne-2005-1-page-199.htm>

⁷² *Ibid.*, p. 205.

⁷³ ANGRAND Marguerite, « Le réel selon Lacan », dans *Philopsis*, 16 novembre 2014, p. 3, [en ligne], <http://www.philopsis.fr/IMG/pdf/reel-lacan-angrand-.pdf>

⁷⁴ LACAN Jacques, *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 388.

⁷⁵ MATHET Marie-Thérèse, « Retour sur le réel », dans *Utpictura18*, [en ligne], <http://utpictura18.univ-montp3.fr/Dispositifs/RetourReel.php>

⁷⁶ DELBO Charlotte, *op. cit.*, p. 58.

⁷⁷ SOFIYANA Agnès, *op. cit.*, p. 206.

Cette dualité sera à nouveau évoquée quelques répliques plus tard, alors que Gina tente tant bien que mal de convaincre ses camarades qu'il est nécessaire de dire Auschwitz, « ne serait-ce que pour communiquer ce savoir qu'[elles ont] gagné »⁷⁸. Instantanément, Denise réfute ces propos qu'elle juge erronés : « C'est un savoir incommunicable [...] »⁷⁹, dit-elle. Le langage verbal n'est pas à même de reconstituer l'événement dans sa profondeur, telle est la fâcheuse conclusion à laquelle aboutissent les réflexions de Françoise et Denise. Les mots ne témoignent finalement rien de plus que de leur vaste confusion, de leur propre impossibilité. Conscientes de cette aporie dès le début de la pièce, elles ne pourront pourtant s'empêcher de se la ressasser encore et encore, comme si elles cherchaient à dépasser en vain l'incommensurabilité des mots et de l'événement.

Si les premières paroles de Françoise constatent l'échec d'un tel témoignage, c'est également le cas de ses derniers mots qui bouclent ce cycle aporétique : « Que dire, comment dire... »⁸⁰ Ces points de suspension semblent signifier aussi bien l'échec que le vide dévorant tout entier la chaîne signifiante. Néanmoins, malgré cette défaite, la responsabilité qui pèse sur leurs épaules est plus forte encore : il s'agit de témoigner coûte que coûte, et ce, malgré l'impossibilité de toucher l'événement. Lors de ses derniers moments avec Gina, Françoise lui promet d'endosser le rôle de passeuse de mémoire : « Je me souviens, je me souviendrai, je tâcherai de rapporter le souvenir. Je ferai tout mon possible, je te le promets. »⁸¹ Même si les protagonistes savent pertinemment que leurs mots n'atteindront pas l'essence de l'événement, elles se nourrissent tout de même de l'espoir que leur témoignage pourra faire survivre ce « reste » dont parlait Alexis Nouss lors d'un séminaire consacré à Jacques Derrida :

Une autre compréhension du témoignage s'impose [...], conservant l'énergie aporétique ainsi rencontrée, la cristallisant dans ce 'reste' que l'expérience ne saurait exprimer, qui est l'essentiel et dont le témoignage ne sert qu'à indiquer l'impuissance à le rendre [...]⁸²

C'est bien ce reste qu'évoquent Denise et Françoise dans l'envoi de la pièce, alors qu'elles continuent de constater que leurs paroles n'ont sans doute pas pu se faire entendre comme elles l'auraient voulu :

⁷⁸ DELBO Charlotte, *op. cit.*, p. 59.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ DELBO Charlotte, *op. cit.*, p. 66.

⁸¹ *Ibid.*, p. 64.

⁸² NOUSS Alexis, « Parole sans voix », dans *Dire l'événement, est-ce possible ? Séminaire de Montréal, pour Jacques Derrida*, *op. cit.*, pp. 42-78.

FRANÇOISE : Nous voulions nous faire entendre,
nous voulions nous faire comprendre et...

DENISE : Ne croyez pas que nous en ayons du dépit,
Nous savions que vous ne comprendriez pas,
Que vous ne croiriez pas,
Cela nous est devenu à nous-mêmes incroyable⁸³

Outre cette notion d'indicible, l'œuvre de Delbo tâche également de révéler un autre obstacle à la transmission d'un témoignage : l'oubli de la mémoire. En effet, comme le souligne Alain Goldschlager, « [...] qui dit mémoire dit par là-même oubli. Nulle mémoire individuelle n'échappe à l'épreuve du temps et le témoignage s'affirme fragmentaire et plein de lacunes. »⁸⁴ Vincent Engel affirme également que « l'idée même de mémoire inclut celle d'oubli : se souvenir de quelque chose, c'est reconnaître qu'on l'a oubliée en même temps qu'une image en a été conservée quelque part. »⁸⁵ Ce constat transparait bien lors du dernier acte, lorsque Gina, s'appêtant à sacrifier sa vie, dit à Françoise qu'elle écrira sur sa mémoire. A ces mots, son acolyte lui réplique : « La mémoire est fragile, ici. »⁸⁶ La fragilité de la mémoire se manifeste notamment par ces souvenirs perdus, ou ceux qui sont involontairement déformés par elle. A la question du *comment*, le « je ne sais pas » fait à plusieurs reprises office de réponse, au plus grand dépit des auditeurs en attente de vérité. Saturée par ce quotidien pétri d'horreur, la pensée des détenues se fige. A la question « Quand sont-elles mortes ? », Denise répond : « Je ne sais pas. Les jours sont pareils. Je ne sais plus rien. »⁸⁷ Les dernières paroles de Françoise abondent d'ailleurs en ce sens :

FRANÇOISE : Pourquoi iriez-vous croire
à ces histoires de revenants
de revenants qui reviennent
sans pouvoir expliquer comment ?⁸⁸

Ayant vécu des événements aussi bien tragiques qu'inimaginables, les témoins se retrouvent confrontés aux failles d'une mémoire ne sachant retracer que des souvenirs incertains. Cette incertitude transparait bien lors du passage où Denise s'effraie de devoir revivre à jamais l'épisode concentrationnaire à travers ses rêves. Françoise, cherchant à

⁸³ DELBO Charlotte, *op. cit.*, p. 66.

⁸⁴ GOLDSCHLAGER Alain, « La littérature de témoignage de la Shoah. Dire l'indicible – Lire l'incompréhensible », dans *La narrativité hors fiction*, Toronto, Presses de l'Université de Toronto, 1996, p. 260.

⁸⁵ ENGEL Vincent, *op. cit.*, p. 145.

⁸⁶ DELBO Charlotte, *op. cit.*, p. 64.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 52.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 66.

apaiser ses angoisses, lui dit alors : « Ne crains rien, Denise. Les rêves petit à petit deviennent flous. »⁸⁹ Delbo prévient d'ailleurs ses lecteurs des imprécisions de sa mémoire dans l'incise de *Aucun de nous ne reviendra* : « Aujourd'hui, je ne suis pas sûre que ce que j'ai écrit soit vrai. Je suis sûre que c'est véridique. »⁹⁰ Elle révèle ainsi la nature menteuse du témoignage en mettant à mal « les effets de croyance que le récit pourrait susciter »⁹¹. Consciente des failles inhérentes à l'expérience de la mémoire, Charlotte Delbo prend du recul par rapport à l'événement de sorte que son écriture opère une scission entre, d'une part, l'événement représenté, et d'autre part, le présent de son écriture.⁹²

Finalement, il nous semble pertinent d'avancer que les interventions monologuées de Françoise permettent également de réfléchir la notion de transmission testimoniale. En effet, celles-ci, en établissant des allées et venues entre le présent de la narration et le passé représenté, rendent compte du dédoublement inéluctable de la mémoire. Pour ce faire, Charlotte Delbo a choisi de dédoubler Françoise elle-même, son double littéraire. En effet, sur le plateau du théâtre, il y a d'une part la Françoise du présent, celle qui est revenue, la narratrice omnisciente, et d'autre part, la Françoise du passé, celle qui vit Auschwitz en direct. En juxtaposant deux temps, le passé et le présent, Françoise, relie le monde des morts avec celui des vivants et fait ainsi figure de passeuse. Ce dédoublement du personnage rend compte du dédoublement de la mémoire qui peut aussi bien apparaître comme « une mémoire profonde » que comme « une mémoire ordinaire ». Alors que la mémoire profonde représente une mémoire des sens « qui garde les sensations et les empreintes physiques »⁹³, la mémoire ordinaire est celle qui a trait au présent, celle que l'autrice s'est reconstruite a posteriori. C'est celle-ci que Delbo décrit comme étant « la mémoire de la pensée » : « Lorsque je vous parle d'Auschwitz, ce n'est pas de la mémoire profonde que viennent mes paroles. Les paroles viennent de la mémoire externe, si je puis dire, la mémoire intellectuelle, la mémoire de la pensée. »⁹⁴ Là où la Françoise du passé parvient à ouvrir les interstices de cette mémoire profonde, la Françoise du présent rend

⁸⁹ DELBO Charlotte, *op. cit.*, p. 59.

⁹⁰ ID., *Aucun de nous ne reviendra*, Paris, Editions de Minuit, 1970.

⁹¹ HUTHWOHL Joël et PAGE Christiane (éd.), *Charlotte Delbo. Œuvre et engagements*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014 (Le spectaculaire), p. 109.

⁹² ID., « Introduction », dans CASTANET Hervé et PAGE Christiane (éd.), *op. cit.*, p. 28.

⁹³ CHIAPPONE-LUCCHESI Magali, « Le témoignage théâtral de Charlotte Delbo : du double au testament », dans *Etudes théâtrales*, 2011, n° 51-52, p. 34, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2011-2-page-33.htm>

⁹⁴ DELBO Charlotte, *La Mémoire et les jours*, Paris, Berg International, 1985, p. 14.

compte de cette mémoire intellectuelle qui réinterprète, qui prend du recul par rapport à l'événement passé.

Cette Françoise du présent peut être repérée à travers ses monologues qui commentent l'intrigue présentée au public. Ces narrations monologuées instaurent ainsi une distance entre, d'une part, le moment vécu et d'autre part, l'écriture. Paradoxalement, nous verrons que ces monologues, en même temps qu'ils servent de mise à distance, tentent de se rapprocher au plus près de cette mémoire des sens. Lors de son premier monologue, Françoise rend d'abord compte de la scission qui s'opère entre ces deux mémoires :

[...]
Vous croyez que je sais des choses
[...]
Vous croyez que je sais les réponses.
Je ne sais que les évidences
La vie
La mort
La vérité.⁹⁵

D'emblée, la protagoniste crée un système d'opposition entre les termes *réponses* et *évidences*. Alors que le premier nous renvoie à la parole et donc à la mémoire de la pensée, le deuxième, défini comme le « caractère de ce qui est immédiatement perçu par les sens [...] »⁹⁶, se rapporte à la mémoire profonde. Au moment de porter son témoignage, Françoise, témoin direct des camps, rend compte d'une cassure. En effet, à l'instant même où elle se porte garante de dire Auschwitz, elle rompt l'instantanéité de l'événement, encore connecté à la mémoire profonde, pour l'ouvrir à la temporalité d'un récit lié à la mémoire intellectuelle.⁹⁷ Situé dans un passé ineffaçable, l'événement n'est donc jamais présent.

Une fois cette distinction énoncée, les monologues de Françoise révéleront de manière plus précise cette distance engendrée par le temps. A la fin du deuxième acte, tandis qu'elle raconte comment les détenues, les unes après les autres, se sont éteintes, la protagoniste explique alors avoir voulu renoncer à la vie pour finalement s'y être accrochée, pour Denise et pour elle-même. Elle témoigne : « Je suis restée pour elle. Il est vrai que je m'appuyais sur Gina. Et peut-être aussi qu'après avoir tenu des semaines je ne voulais pas perdre ma

⁹⁵ DELBO Charlotte, *Qui rapportera ces paroles ? et autres écrits inédits*, op. cit., p. 12.

⁹⁶ « Evidence », dans *Trésor de la langue française*, [en ligne], <https://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9vidence>

⁹⁷ FREI Peter, « "Un récit ?" – de Bataille : la poétique du témoignage selon Blanchot, Derrida et Lévinas », dans HOPPENOT Éric et MILON Alain (éd.), *Emmanuel Lévinas-Maurice Blanchot, penser la différence*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2008, [en ligne], <http://books.openedition.org/pupo/899>

mise. »⁹⁸ Le terme *peut-être* révèle l'incertitude d'une pensée qui se situe déjà en décalage avec l'événement, une pensée qui reflète le caractère dubitatif d'une mémoire intellectuelle incapable d'agripper le sens d'un passé toujours ancré en soi.

Toutefois, si à travers ses monologues, la protagoniste semble pleinement assumer cet abîme qui sépare la parole de l'événement, nous repérons diverses stratégies visant à plonger le spectateur dans un passé révolu dans les faits, toujours présent dans son corps. Bien qu'Auschwitz soit indicible, l'événement débouche tout de même sur la nécessité des mots, même lacunaires. Tout d'abord, la narratrice utilise à plusieurs reprises le présent de narration pour évoquer un fait du passé. En employant un mode de narration ancré dans le présent, Françoise tend à réduire cet écart entre le moment de production de la parole et l'événement du passé. En d'autres termes, elle cherche à rendre les faits actuels et bien vivants de manière à montrer le caractère toujours présent de l'événement au sein de son corps meurtri. Étant donné que ce présent de narration « transporte en quelque sorte imaginairement l'énonciation dans le passé vécu »⁹⁹, nous pourrions l'analyser comme un procédé de fiction qui s'immisce dans le présent de l'énonciation. À cet égard, le deuxième monologue de Françoise constitue un parfait exemple pour illustrer notre propos. Lors de cet aparté, la détenue nous parle du block 25, cette « prison de la prison » où sont enfermées « celles qui ne peuvent plus marcher, celles qui ne meurent pas assez vite »¹⁰⁰. Elle dépeint ce qu'elle avait alors l'occasion d'observer depuis sa case :

FRANÇOISE : [...] Dans notre case, il y a un carreau qui donne sur la cour. Nous voyons. Celles qui [ne] sont pas encore mortes [dans le block 25] sont emportées aux gaz. Deux détenus – des gaillards, ils sont choisis sur leur carrure, et ils sont bien nourris pour ce travail-là – les attrapent par la taille, ou par les bras, et les jettent dans le camion. [...] On les surveille. [...] La plupart ne crient pas. Elles n'en ont plus la force. On pourrait les croire résignées si on ne voyait leurs yeux. ¹⁰¹

Au travers de cette évocation majoritairement factuelle, Françoise nous emmène dans l'événement lui-même : c'est nous qui, avec elle, sommes dedans. Ainsi, ce présent de narration semble détenteur d'une « fonction de trompe-l'œil créant l'illusion de continuité entre le spectateur et le spectacle »¹⁰². Par ailleurs, ce souvenir essaie, à travers les mots, de transmettre la vivacité d'une empreinte sensorielle. L'événement est ici décrit par un

⁹⁸ DELBO Charlotte, *op. cit.*, p. 49.

⁹⁹ DORNIER Carole et DULONG Renaud (éd.), *op. cit.*, p. 104.

¹⁰⁰ DELBO Charlotte, *op. cit.*, p. 25.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² LEJEUNE Philippe, *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980, p. 216.

effet de focalisation demandant au spectateur de visualiser un regard et des corps silencieux.

Il en va de même lors du monologue de Mounette clôturant le premier acte. Les paroles du personnage nous font entendre ses peurs, atteignant leur paroxysme pendant la nuit. Dans son sommeil ressurgissent des souvenirs liés au corps, aux sensations qu'elle aimerait oublier : « Si nous avons porté des briques dans la journée, je porte des briques [dans mon sommeil] et elles sont encore plus froides contre mes seins, encore plus lourdes à mes mains que le jour. Des briques gelées. »¹⁰³ Si ce ne sont pas les briques couvertes de glace qui hantent les pensées nocturnes de la jeune fille, ce sont les chiens agressifs qui, dans son sommeil, répandent leur « souffle chaud et répugnant » sur son visage : « Ils se jettent sur moi – des chiens énormes [...] Je suis pétrifiée de terreur. »¹⁰⁴ A nouveau, nous remarquons cet usage particulier du présent qui permet au spectateur de vivre en direct un cauchemar dont la protagoniste ne semble toujours pas être sortie. Ce phénomène consistant à évoquer le passé comme s'il était présent porte un nom : l'hypotypose. Aristote définissait cette figure comme « une force en action » dont l'objectif était de « mettre sous les yeux » l'événement relaté.¹⁰⁵

Ces exemples nous montrent le caractère ambivalent des narrations monologuées au sein de la pièce de Delbo. Celles-ci tentent aussi bien de mettre à mal les effets de croyance potentiellement produits par le récit testimonial que d'obtenir l'assentiment de ses lecteurs. D'un côté, les narratrices assument la mise à distance que leur récit de témoignage implique nécessairement ; d'un autre côté, elles emploient des ressources d'expression visant à replonger les lecteurs dans l'événement. En racontant, elles cherchent à signifier l'existence de cette mémoire sensorielle vis-à-vis de laquelle les mots ratent toujours leur cible. En ce sens, les narratrices révèlent un paradoxe inscrit au cœur même de la transmission testimoniale : le témoignage dévoile à la fois ce qu'il ne peut pas être et ce qu'il veut être.

Finalement, à défaut de pouvoir transmettre le cœur de l'événement, Charlotte Delbo témoigne ainsi de la difficulté de témoigner. Son témoignage agit ici comme un méta-témoignage et communique non pas l'indicible mais la dimension indicible de l'événement à transmettre. Cette impossibilité serait ici ce qui définirait la poétique même du

¹⁰³ DELBO Charlotte, *op. cit.*, pp. 32-33.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ BERNARD-NOURAUD Paul, « Parler du passé comme s'il était présent, déploiements de l'espace-temps du témoignage chez Charlotte Delbo au travers de ses hypotyposes », dans HUTHWOHL Joël et PAGE Christiane (éd.), *op. cit.*, p. 152.

témoignage qui n'est possible qu'en révélant sa propre impossibilité. C'est sur ce constat d'impossibilité que Delbo se base pour réfléchir la mise en scène de son témoignage qui nous donne à voir de nombreuses « images négatives »¹⁰⁶. Suggestive plutôt que démonstrative, cette mise en scène révèle aussi bien l'impossibilité de dire Auschwitz que de le représenter. Avant même de rentrer dans le corps du texte, une longue didascalie annonce que l'espace n'évoquera rien d'autre que le vide. « Aucun décor ». Voici le terme qui annonce la couleur de la mise en scène. Delbo mentionne trois lieux – *dans la baraque, entre la baraque et la place de l'appel, la place de l'appel* – mais précise qu'il est inutile de les figurer. Le texte et les éclairages suffisent. Dans la même lignée, les personnages semblent évoquer l'absence plutôt que la présence. « *Le costume ne compte pas* », « pas de maquillage », insiste l'autrice.¹⁰⁷ Aussi, elle ajoute qu'« on ne crierait jamais » et que si les SS sont présents, « on ne les voit jamais. Ombres, immobilité soudaine des rangs, silence soudain et total les indiquent au public »¹⁰⁸. Quant aux personnages, elle écrit que « *Les visages ne comptent pas* ». Cette indication, additionnée à toutes les autres, affiche une volonté nette d'effacer tout signe d'individualité pour créer un effet de masse anonyme sans identité. Autrement dit, tout élément qui pourrait *faire théâtre* est systématiquement enlevé, chaque phrase souligne l'impossibilité de restaurer l'événement sur scène.¹⁰⁹

Au bout du compte, l'œuvre de Delbo, au-delà de livrer un témoignage sur l'événement Auschwitz, « dit quelque chose du témoignage » lui-même, elle « en témoigne »¹¹⁰. Traversé par une tension permanente entre le souci d'offrir un théâtre témoignant du passé et le soin de questionner l'acte testimonial en lui-même, la pièce de Delbo rend compte de la part fictionnelle du témoignage, de ses limites, voire de son impossibilité. Pour ce faire, l'autrice a non seulement mis en scène des situations dans lesquelles les protagonistes s'imaginent témoigner sans être capables de pouvoir transmettre mais en plus elle a veillé à introduire des narrations monologuées qui mettent à distance le témoignage et révèlent son impossibilité. Les dialogues comme les monologues révèlent finalement la dichotomie entre les mots, de l'ordre de l'*automaton* et

¹⁰⁶ LUCET Sophie, « Les dramaturgies de la Shoah, ou l'envers des images (Charlotte Delbo, Charles Reznikoff, Patrick Kermann) », dans DUBOSQUET LAIRYS Françoise (éd.), *Les failles de la mémoire : Théâtre, cinéma, poésie et roman : les mots contre l'oubli*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, [en ligne], <http://books.openedition.org.proxy.bib.ucl.ac.be/pur/55727>

¹⁰⁷ DELBO Charlotte, *op. cit.*, p.11.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 26.

¹⁰⁹ LUCET Sophie, « "Survivre dans le refuge des sensations discrètes" : le dit et le montré dans les écrits de Charlotte Delbo », dans PAGE Christiane et CASTANET Hervé (éd.), p. 60.

¹¹⁰ DERRIDA Jacques, *Poétique et politique du témoignage*, *op. cit.*, p. 18.

l'événement, obéissant à la loi de la *tuché*. Par ailleurs, les monologues rendent compte du dédoublement de la mémoire, divisée en mémoire sensorielle et mémoire intellectuelle, cette dernière impliquant une reconstruction inévitable des faits. Révélant de nombreuses failles, cette mémoire va tantôt déformer, tantôt oublier certains événements. Nous avons vu que c'est sur base de cette notion d'impossibilité que l'autrice a alors conçu sa mise en scène, épurée de tout ce qui pourrait faire théâtre. Le cadre posé sur le réel, suggestif plutôt que démonstratif, ne cherche pas à donner à voir une tranche de vie sur scène, mais bien à témoigner de l'impossibilité même de dire Auschwitz. En définitive, Charlotte Delbo rend compte de l'ancrage de la réalité dans la fiction en soulignant le fait que le langage est toujours déjà fiction. En prêtant sa voix aux protagonistes, elle tâche de révéler le fonctionnement de son support testimonial, le langage, en pointant ses failles. Ce serait cette mise en lumière qui fonderait, chez elle, toute l'authenticité de sa démarche.

Somme toute, en prenant soin d'examiner la manière dont le Nimis Groupe et Charlotte Delbo révélaient le fonctionnement de leur support testimonial afin de faire de leur œuvre un acte authentique, nous avons pu constater que tous insistaient sur l'idée d'ambivalence. Aussi bien pour le collectif que pour la rescapée d'Auschwitz, un trouble s'installe à l'instant même où le théâtre se charge d'écrire la réalité. Si le théâtre devient réalité, l'événement se fait lui aussi théâtre étant donné qu'il ne peut être vu que par le biais d'une mise en fiction inéluctable. Si ce constat vaut pour les deux œuvres, nous avons toutefois pu mettre en lumière que les obstacles liés à la transmission testimoniale diffèrent d'une œuvre à l'autre et qu'en ce sens, la manière de révéler l'ancrage de la réalité dans la fiction n'était pas la même non plus. En effet, il semblerait que le responsable de cette fictionnalisation de la réalité diffère d'une œuvre à l'autre. Dans le cas du Nimis Groupe, c'est le théâtre lui-même qui semble avant tout être pointé du doigt. En ce qui concerne Charlotte Delbo, c'est bien la mémoire et le langage, qu'il soit ordinaire ou littéraire, qui en sont les fautifs principaux. Au bout du compte, il leur est apparu que le meilleur moyen d'asseoir leur authenticité était avant tout d'assumer l'ambiguïté de leur œuvre respective, mêlant la réalité de l'événement avec la fiction du théâtre. C'est ainsi que le collectif ne cesse de souligner la réalité de la représentation théâtrale, rappelant par divers gestes que l'événement ainsi que la parole testimoniale sont accueillis par un cadre fictif. Delbo, quant à elle, met en évidence les failles liées à la notion de témoignage en attirant l'attention du lecteur sur les limites du langage et sur l'oubli de la mémoire. Ces deux spécificités rendent bien compte de la part fictive du langage verbal qui reconstruit toujours l'événement.

CHAPITRE 3 – TRANSPOSER L'ÉVÉNEMENT

*Les identités révélées ce soir,
sur cette scène,
ne sont que pure fiction.*

- NIMIS GROUPE

*Je n'invente pas, je transpose par l'écriture poétique,
par l'écriture dramatique mais je n'invente pas.*

- Charlotte DELBO

Lors du chapitre précédent, nous avons conclu en constatant que le théâtre du Nimis Groupe et celui de Charlotte Delbo étaient tous deux marqués par une ambivalence. Celle-ci avait trait au support de transmission testimoniale qui s'avérait toujours teinté de fiction. Nous avons vu que cette ambiguïté était pleinement assumée par les auteurs qui avaient pris soin de révéler l'ancrage de la réalité dans la fiction, et inversement. Conscients de la présence ineffaçable de la fiction au sein de leur entreprise, tous se sont alors sentis libres de réécrire les faits sans craindre que quiconque ne crie au blasphème. Au travers de ce chapitre, nous tâcherons d'analyser la mise en œuvre de la transmission de faits à proprement parler en nous centrant sur le phénomène de transposition. Pour ce faire, nous en étudierons les différentes modalités qui ancrent curieusement la réalité au sein de la fiction et inversement. Tout d'abord, nous nous centrerons sur la figure du témoin à proprement parler. Il s'agira de montrer que la mise en scène de soi introduite au sein des œuvres respectives est gage d'authenticité d'un côté, révélatrice de l'intrusion de la fiction d'un autre. A l'instar de la notion de témoignage, cette mise en scène de soi s'avère ainsi ambiguë. Dans un deuxième temps, il sera question de se centrer sur les différentes stratégies utilisées par les auteurs pour mettre l'événement à distance. Pour ce faire, nous évoquerons tout d'abord brièvement le titre de chacune des deux œuvres. Par la suite, nous nous centrerons sur la structure de narration qui se démarque du modèle testimonial conventionnel pour se rallier à un registre fictif. Pour finir, il sera question d'étudier les stratégies rhétoriques utilisées dans chacune des deux œuvres. Par le biais de cette analyse, il s'agira de montrer quels moyens sont utilisés pour mettre en branle un double mouvement : celui qui met à distance la réalité et celui qui nous renvoie à celle-ci.

1. Je est un autre

Dans la brochure fournie au public, les artistes du Nimis Groupe annoncent d'emblée les modalités de leur spectacle. *Ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas vu* unira sur scène des comédiens professionnels et des exilés. Cette précision piquera peut-être la curiosité de certains spectateurs qui, après la représentation, seront désireux d'en savoir plus et iront jeter un œil aux conditions d'écriture de la pièce. En parcourant le site web du collectif, ils liront, sans étonnement, que les scènes ont été écrites en étroite collaboration avec ces exilés invisibles : « La rencontre avec des demandeurs d'asile, leur nécessité de dire en public ce qu'ils vivent, la joie partagée ensemble ont scellé notre détermination à écrire un spectacle avec eux. »¹¹¹ Cette découverte, s'apparentant en réalité plus à une confirmation de leur intuition première qu'à une réelle révélation, leur assurera dès lors une chose : ces exilés ne jouaient finalement personne d'autre qu'eux-mêmes et ne racontaient rien d'autre que leur propre histoire sur la scène. S'opère ici un acte d'authenticité dans la mesure où la personne exilée et le personnage d'exilé se confondent. Il ne fait d'ailleurs aucun doute que l'actrice principale du spectacle joue son propre rôle. Plus que tous les autres, le dernier tableau renforce la correspondance entre l'identité du personnage et celle de la personne. Lors de cette scène, la jeune femme décide de lire à voix haute la lettre qu'elle s'était écrite derrière les barreaux du centre fermé 127bis. Elle se cite en disant : « Je devais vous dire tout ceci ce soir, sur cette scène, mais voilà que je suis emprisonnée dans un centre fermé pour personne illégale à Bruges. »¹¹² Elle accomplit ainsi ce que cet autre *je* n'avait pas pu faire à l'époque. Par ailleurs, cette phrase nous apprend une chose : le témoin figurant sur le plateau du théâtre avait déjà mis un pied sur la scène avant d'intégrer le Nimis Groupe. Elle était donc aussi comédienne. Elle ne l'est pas devenue en raison des circonstances, elle l'était déjà. Cette dernière précision semble d'autant plus renforcer l'authenticité de sa présence sur scène qui n'est, dès lors, pas seulement circonstancielle.

Néanmoins, si la dernière scène semble corroborer cette adéquation entre la personne du témoin et son personnage, il n'empêche que cette corrélation n'est pas toujours clairement revendiquée. Tout d'abord, nous constatons que le nom des personnes exilées diffère du nom de leur personnage. Dans la pièce, tout le monde s'appelle Bernard

¹¹¹ NIMIS GROUPE, « Présentation du collectif », [en ligne], <https://www.nimisgroupe.com/creation>

¹¹² ID., *Ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas vu*, op. cit., 1 h 44 min 2 s

Christophe. D'ordinaire, dans les œuvres testimoniales, lorsque que le nom de l'auteur ne coïncide pas avec celui de son personnage, un certain pacte fictif s'établit. Si l'on s'en tient à cette pratique de la non-identité, le nom du personnage « Bernard Christophe » devrait révéler le caractère fictif du spectacle et déterminer un certain registre de lecture. Or, ce n'est pas le cas. Personne n'est dupe, tout le monde comprend que le pacte fictionnel est ici remis en cause. Dire que tous les personnages du spectacle se nomment Bernard Christophe revient finalement à dire que personne ne s'appelle ainsi. Et si nous ne pouvons pas accorder un nom aux différents personnages, nous ne pouvons pas adhérer au pacte, qu'il soit dramatique ou autobiographique. En l'absence de pacte, Philippe Lejeune souligne d'ailleurs que « l'indétermination est totale. »¹¹³ C'est justement sur cette ambiguïté que les artistes vont jouer au travers du spectacle, révélant par-là même la double identité des témoins sur scène. Dans le prologue du spectacle, une voix off énonce d'abord le fait que « les identités révélées ce soir, sur cette scène, ne sont que pure fiction » pour ensuite rappeler que la représentation « est en totale opposition avec l'actuelle législation européenne » et que pour cette raison, les spectateurs pourraient « être personnellement mêlés à un acte de complicité, c'est-à-dire à un délit de solidarité envers une personne illégale, passible d'une peine d'un an d'emprisonnement et de six mille euros d'amende »¹¹⁴. Ces deux phrases entrent dans un rapport d'opposition. La première revendique le caractère fictif du spectacle en clamant haut et fort : « Ceci n'est bien sûr, encore et toujours, que du théâtre », la deuxième souligne les implications réelles de la présence de ces témoins sur scène en nous chuchotant discrètement : « Ceci n'est pas du théâtre ». Passé cet avertissement, nul ne peut nier l'évidence : l'appellation Bernard Christophe est à la fois un stratagème réel visant à préserver l'anonymat de ces exilés contraints de cacher leur identité réelle pour éviter l'expulsion et un clin d'œil au système théâtral entièrement fondé sur l'interprétation de personnages fictifs. Par ailleurs, le fait que tous les personnages portent le même nom indique clairement la volonté de mettre à mal la fiction qui pourtant reste présente. Il semblerait ainsi que les artistes utilisent la fiction d'une part pour souligner le caractère fictif de la représentation théâtrale et d'autre part pour déconstruire l'idée même de fiction.

Finalement, les témoins semblent dépendre de cette « double réalité » évoquée lors du chapitre 2, celle qui allie « la réalité du témoignage brut » avec celle de la fiction de la

¹¹³ LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, op. cit., p. 29.

¹¹⁴ NIMIS GROUPE, op. cit., 1 min 51 s

représentation. En ce sens, le témoin principal du spectacle, Tiguidanké Diallo, à l'instar des autres témoins présents sur scène, ne nous apparaît pas seulement comme le témoin, Tiguidanké Diallo, qui raconte et se raconte. Elle y est aussi présentée pleinement comme une comédienne. L'acteur interprétant l'officier du CGRA y fait d'ailleurs référence quand il dit ne pas croire à la vérité de son témoignage : « J'ai l'impression d'avoir une comédienne en face de moi qui me récite un texte qu'elle a très bien appris. »¹¹⁵ A partir du moment où elle se place sur la scène du théâtre, elle devient, comme les autres, son propre personnage « qui témoigne au nom de ce qu'elle n'est plus et au nom de ce qui a été »¹¹⁶.

Nous profitons de cette dernière précision pour nous référer aux propos de Jean-Marie Piemme qui, dans son article « Fiction toujours », affirme que sur la scène d'un théâtre, peu importe les modalités, les spectateurs auront toujours affaire à des personnages et non à des personnes. En ce sens, bien que le témoin soit celui qu'il prétend être, sur le plateau du théâtre, il ne sera jamais qu'un acteur :

Qui est sur le plateau ? Un acteur. C'est toujours un acteur qui joue. Celui qui se présente sur scène est toujours un acteur. Toujours un acteur qui est Hitler, Staline ou Napoléon ou un homme sans qualité, protagoniste d'un fait divers banal : c'est une évidence. Mais acteurs encore si c'était Staline en personne qui vienne jouer sur scène, ou Hitler ou cet inconnu du fait divers, qui sortis de la vie quotidienne se présenteraient soudain à nous sur le plateau.¹¹⁷

Par conséquent, l'écriture référentielle, aussi réelle qu'elle soit, ne se donne à voir que par le biais de l'acteur. Nos protagonistes, présents sur scène pour exposer leur histoire, deviennent ainsi les acteurs de leur propre récit. En racontant leur expérience sur la scène, ils obtiennent le statut d'acteur et prennent donc part au pacte fictionnel régi par le théâtre.¹¹⁸ Envers et contre tout, « on reste dans le théâtre »¹¹⁹ nous dit Jean-Marie Piemme. La mise en scène de soi, même lorsqu'elle est peu théâtralisée, est tout de même encore une forme minimale de spectacle et donc de fiction. Rien n'est improvisé, les témoins se

¹¹⁵ NIMIS GROUPE, *op. cit.*, 52 min 3 s

¹¹⁶ RYKNER Arnaud, *op. cit.*, p. 167.

¹¹⁷ PIEMME Jean-Marie, « Fiction toujours », dans *Etudes théâtrales*, 2011, n° 50, p. 88, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2011-1-page-88.htm>

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 89.

¹¹⁹ ID., « Construction de Rwanda 94 », dans DANAN Joseph e.a., *Ecritures dramatiques contemporaines (1980-2000) : l'avenir d'une crise*, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 2002 (*Etudes théâtrales*, 24-25), p. 71.

sont préparés à jouer leur propre personnage : la mise en scène de soi a été écrite, réécrite, répétée, jouée. Le « non-théâtre » est donc encore une forme de théâtre.¹²⁰

Dans *Qui rapportera ces paroles ?*, les modalités sont tout autres. La mise en scène de soi se fait d'abord par l'intermédiaire d'une créature de papier. Parmi les vingt-trois femmes figurant dans l'œuvre, il y a Françoise. S'il est souvent risqué, lors de l'analyse d'une œuvre littéraire, de fusionner l'identité de l'auteur avec celle de son personnage, Claude Schumacher soutient que nous pouvons ici mettre de côté toute attitude précautionneuse et affirmer sans crainte que Françoise est le double fictionnel de Charlotte Delbo¹²¹. Présente dans trois autres de ses pièces de théâtre-témoignage – *Les Hommes*, *Et toi, comment as-tu fait ?* et *Une scène jouée dans la mémoire* –, elle est celle à travers laquelle l'écrivaine condense son expérience en camp de concentration. Cette déclaration se justifie en partie grâce au paratexte auctorial. En s'appuyant sur l'analyse de l'épitéxte public¹²², il devient assez évident que le *je* de Françoise est nourri de l'expérience de l'autrice. En effet, nombreuses sont les entrevues mettant en lien son expérience avec celle de Françoise. A cet égard, Claude Schumacher évoque plusieurs exemples liant la vie et l'attitude de ce personnage de papier avec celles de l'autrice. Tout d'abord, est mise en évidence l'entrevue de 1966 lors de laquelle Charlotte Delbo déclare à Madeleine Chapsal :

J'avais été la secrétaire de Juvet. Je connaissais des pièces par cœur, les jeux de scène, les éclairages. Je pouvais les réciter en racontant le jeu des acteurs. Je le faisais pour celles qui étaient groupées tout près de moi (c'est-à-dire au fort de Romainville et en déportation).¹²³

Cette citation, révélant bien l'amour que Charlotte Delbo portait au théâtre, résonne très fort avec la fin de la scène VI du deuxième acte de *Qui rapportera ces paroles ?* lors duquel Renée encourage une autre déportée en train de sombrer en lui disant :

Redresse-toi, Marie. Si nous trouvons un petit coin sec pour nous asseoir pendant la soupe, nous demanderons à Françoise de nous emmener au théâtre. Quel programme

¹²⁰ PIEMME Jean-Marie, *op. cit.*

¹²¹ SCHUMACHER Claude, « Charlotte Delbo, le théâtre comme moyen de survie : *Les hommes* et *Un caprice* », dans *Sens public*, 2006, p. 3, [en ligne], http://www.sens-public.org/article.php3?id_article=313

¹²² Gérard Genette définit l'épitéxte comme « tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement limité » (voir GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987 (Poétique), p. 315.)

¹²³ DELBO Charlotte, citée dans CHAPSAL Madeleine, « Rien que les femmes », dans *L'Express*, 14-20 février 1966.

lui demanderons-nous ? Elle raconte bien et elle fait les voix. On croirait entendre les acteurs.¹²⁴

Françoise, tout comme Charlotte Delbo et Louis Jovet, est une metteuse en scène rigoureuse privilégiant une approche textocentriste. Dans *Les Hommes*, lorsque Cécile, incapable d'obtenir le tissu voulu par Musset pour l'accoutrement de Madame de Léry, propose de réécrire la réplique du texte, Françoise proteste : « On n'a pas le droit de couper une réplique. »¹²⁵ Impartiale, elle se pose en garante du respect du texte de l'auteur et pour que toutes en prennent réellement conscience, elle précise : « Au théâtre, on est exigeant. On ne fait pas n'importe quoi. »¹²⁶ Cette attitude renvoie à celle de Delbo qui était connue pour être d'une rigueur et d'une exigence extrêmes. Rithy Panh, réalisateur franco-cambodgien rescapé des camps de travail des Khmers rouges, fasciné par l'œuvre de Delbo, écrit d'ailleurs que « ce qu'elle [lui] a pour ainsi dire enseigné, c'est la rigueur [...] »¹²⁷.

Par ailleurs, Charlotte Delbo raconte à Chapsal qu'à son arrivée à Auschwitz, la tentation du suicide occupait ses pensées, mais que grâce aux paroles percutantes de Maria Alonso, aussi connue sous le nom de Josée, elle y a renoncé. Cet épisode, relaté oralement, a été réécrit par la journaliste :

« (JOSÉE) – Viens un peu par ici, j'ai quelque chose à te dire. » Je la suis.

« (JOSÉE) – Qu'est-ce que j'entends ? Il paraît que tu veux te pendre ? »

(C'était très facile à imaginer, il y avait les bois superposés et les poutres du toit, apparentes ; on n'avait qu'à déchirer sa robe.)

« (CHARLOTTE DELBO) – Eh bien, oui, et quoi ? »

« (JOSÉE) – Tu n'as pas le droit. »

« (CHARLOTTE DELBO) – Comment je n'ai pas le droit ? C'est le dernier droit qui me reste ! »

« (JOSÉE) – Une communiste n'a pas le droit de se suicider ! »

« (CHARLOTTE DELBO) – Rengaine tes slogans, c'est bien le moment de sortir tes proverbes. » Je me disais : « Qu'est-ce qu'elle me chante ? On est là et voilà ce qu'elle vient me dire. »¹²⁸

Ce dialogue réel est réécrit, à quelques mots près, dans la première scène de *Qui rapportera ces paroles ?*

CLAIRE : Viens par ici, toi, j'ai à te parler. Qu'est-ce que j'ai entendu dire ?

FRANÇOISE : Qu'est-ce que tu as entendu dire ?

¹²⁴ DELBO Charlotte, *Qui rapportera ces paroles ? et autres écrits inédits*, op. cit., p. 48.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 555.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 556.

¹²⁷ HUTHWOHL Joël et PAGE Christiane (éd.), op. cit., p. 300.

¹²⁸ CHAPSAL Madeleine, citée dans SCHUMACHER Claude, op. cit., p. 8.

CLAIRE : Que tu voulais te suicider ?

FRANÇOISE : Oui. Eh ! Bien ?

CLAIRE : Eh ! bien, tu n'en as pas le droit.

FRANÇOISE : Oh ! assez, Claire. Laisse tes formules. Ici, elles n'ont plus cours.

C'est le seul droit qui me reste, le seul choix. Le dernier acte libre.¹²⁹

S'il semble clair que l'autrice confère au personnage de Françoise des pans entiers de son histoire, une question subsiste : Pourquoi masquer son prénom véritable et en utiliser un autre ? Pourquoi fictionnaliser son prénom ? Cette ambiguïté identitaire mêlant réalité et fiction ne serait pas sans lien avec son expérience. Selon Magali Chiappone-Lucchesi, l'existence de ce double littéraire s'avérerait essentielle. De fait, Charlotte Delbo éprouvait la curieuse sensation que c'était quelqu'un d'autre qui avait enduré ces événements tragiques.¹³⁰ « Je est un[e] autre »¹³¹, tel le constat que l'écrivaine développe dans *La Mémoire et les jours* :

Et tout ce qui est arrivé à cette autre, celle d'Auschwitz, ne me touche pas, moi, maintenant, ne me concerne pas, tant sont séparées la mémoire profonde et la mémoire ordinaire. Je vis dans un être double. Le double d'Auschwitz ne me gêne pas, ne se mêle pas de ma vie. Comme si ce n'était pas moi du tout. Sans cette coupure, je n'aurais pas pu revivre.¹³²

L'hypothèse serait que la présence du personnage de Françoise permettrait à l'autrice de rassembler mémoire profonde et mémoire ordinaire. D'après Fethi Benslama, ce serait là l'un des enjeux du processus testimonial : « comme si la destructivité du camp et l'effort de survie avaient scindé le sujet en plusieurs personnes et que le processus testimonial consistait à faire en sorte qu'elles s'identifient à nouveau les unes aux autres, ou tout au moins ne s'ignorent pas dans leur déchirement. »¹³³ Peter Frei affirme d'ailleurs que le discours testimonial rend compte « d'une déchirure que traverse le sujet parlant. » Il ajoute également qu'à l'instant même où le témoignage est livré, « le témoin est certes lui-même, mais comme un autre ».¹³⁴

Françoise symbolise donc cet être double habitant le corps et l'esprit de Delbo. En outre, ce nom autre lui permettait de dépasser son expérience réelle pour y insérer une forme de fiction. Christiane Page précise d'ailleurs qu'il semble judicieux de se rappeler

¹²⁹ DELBO Charlotte, *op. cit.*, p. 14.

¹³⁰ CHIAPPONE-LUCCHESI Magali, *op. cit.*

¹³¹ RIMBAUD Arthur, *Lettre du Voyant*, Les Editions de Londres, 2011, p. 10.

¹³² DELBO Charlotte, *La Mémoire et les jours*, *op. cit.*, p. 13.

¹³³ BENSLAMA Fethi, « La représentation et l'impossible », dans NANCY Jean-Luc, *L'Art et la mémoire des camps. Représenter, exterminer*, Paris, Seuil, 2001, p. 67.

¹³⁴ FREI Peter, *op. cit.*

les mots de Charlotte Delbo soutenant que « les créatures du poète ne sont pas des créatures charnelles »¹³⁵ et qu'en ce sens, elles sont détentrices d'une part d'imaginaire.¹³⁶ Ces propos font par ailleurs écho à ceux de Romain Gary qui, parlant des rapports entre réalité et imagination, disait de Marcel Proust : « Lorsqu'[il] se penche sur lui-même, il s'invente : il ne découvre pas sa vérité psychologique, il crée Proust, un personnage. »¹³⁷ En ce sens, si la ressemblance entre le personnage de Françoise et l'autrice Charlotte Delbo est évidente, « ce[te] héro[ïne] [...] n'est ni tout à fait [elle]-même ni tout à fait un[e] autre. »¹³⁸ S'instaure ici un trouble, un pacte ambigu dans la mesure où l'autrice, parlant de Françoise, semble dire : « C'est moi et ce n'est pas moi »¹³⁹ Françoise apparaît donc comme une figure métamorphosée de l'autrice qui est « à demi inventée, à demi copiée sur la réalité »¹⁴⁰. Il y a donc bel et bien un glissement allant du régime de la diction, soit « l'acte de dire ce qui est ou ce qui a été » à celui de la « fiction », à savoir « l'acte d'inventer ».¹⁴¹

En conclusion, la mise en scène de soi s'avère ambiguë puisqu'un jeu s'instaure entre réalité et fiction. Ce constat est valable aussi bien pour le Nimis Groupe que pour Charlotte Delbo. D'un côté, cette dernière nous apparaît comme « l'aut[rice] survivant[e] [qui] se porte garant des propos du narrateur-témoin »¹⁴². Telle qu'elle est, Françoise « prend [...] [en effet] la place de témoin, qui met de la distance par rapport à son propre vécu »¹⁴³. Grâce à elle, Delbo instaure avec le lecteur un contrat de vérité, le *je* du personnage corroborant l'identité biographique de l'autrice. D'un autre côté, Françoise reste une créature de papier, un personnage qui permet à l'autrice d'éclairer de multiples niveaux de l'expérience concentrationnaire en y versant une dose d'imaginaire. Concernant le Nimis Groupe, l'ambiguïté s'extériorise à un autre degré. Nous avons tout d'abord vu que l'autofiguration assurait un certain contrat de vérité, le *je* des personnages placés sur la scène correspondant au *je* des témoins réels, devenus écrivains malgré eux. Si cette

¹³⁵ DELBO Charlotte, *Spectres, mes compagnons*, Paris, Berg International, 1995, p. 5.

¹³⁶ PAGE Christiane, « Ecriture et répétition de la scène traumatique », dans CASTANET Hervé et PAGE Christiane (éd.), *op. cit.*, p. 48.

¹³⁷ GARY Romain, *Pour Sganarelle : recherche d'un personnage et d'un roman*, Paris, Gallimard, 1965, p. 114, cité dans ENGEL Vincent, *op. cit.*, p. 202.

¹³⁸ GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972 (Poétique), p. 256.

¹³⁹ ID., *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, p. 87.

¹⁴⁰ MATTIUSI Laurent, *Fictions de l'ipséité : essai sur l'invention narrative de soi (Beckett, Hesse, Kafka, Musil, Proust, Woolf)*, Genève, Librairie Droz, 2002, p. 11.

¹⁴¹ GENETTE Gérard, *op. cit.*, cité dans MATTIUSI Laurent, *op. cit.*, p. 10.

¹⁴² RASTIER François, « L'art du témoignage », dans DORNIER Carole et DULONG Renaud (éd.), *Esthétique du témoignage*, *op. cit.*, p. 161.

¹⁴³ SCHRÖPFER Denise, « La "comparution" dans le théâtre contemporain : entre singularité et choralité », dans DORNIER Carole et DULONG Renaud (éd.), *op. cit.*, p. 336.

corrélation entre l'identité du personnage et celle du témoin crée un effet d'authenticité très intense, il n'empêche que les artistes ont veillé à mettre à distance cette correspondance en jouant notamment sur le pacte fictionnel établi par le théâtre. Pour mettre en œuvre ce jeu autobiographique, les comédiens insistent sur deux notions propres au théâtre. Tout d'abord, ils s'amuse avec l'idée de personnage en rendant notamment compte de son caractère « présent-absent » : présent grâce au « corps réel de l'acteur », absent en raison du fait qu'il ne sera jamais qu'une « évocation fictionnelle »¹⁴⁴, une entité fictive qui « représente des personnes, selon des modalités de la fiction »¹⁴⁵. C'est ainsi que les comédiens précisent que tous se nomment « Bernard Christophe ». En ce sens, ils rappellent ce va-et-vient inéluctable qui s'opère entre la personne et le personnage. Par ailleurs, ils mettent en avant la présence de l'acteur lui-même qui joue souvent son propre personnage. Au bout du compte, la mise en évidence de cette double appartenance, – les exilés étant à la fois témoins et acteurs –, nous révèle la présence déguisée de la fiction au sein de cette pièce de théâtre documentaire. En effet, il apparaît que sur le plateau du théâtre, l'identité « témoin » ne peut se révéler que par le biais de celle de l'acteur. Par conséquent, la personne du témoin est toujours déjà un personnage puisque dans l'espace du théâtre, « s'autonarrer » consiste à se narrer comme dans une pièce de théâtre et donc « à se voir comme un personnage même si la base référentielle est bien réelle »¹⁴⁶. A l'instar de l'auteur de romans qui fictionnaliserait sa vie dans un texte, l'acteur, placé entre fiction et non-fiction, se met lui-même en scène comme personnage¹⁴⁷.

Finalement, à ce stade de l'analyse, nous pensons judicieux d'avancer qu'aussi bien Delbo que le Nimis Groupe recourent à ce curieux phénomène d'autofiction, concept littéraire défini comme un « champ de tension [...] propre à affoler les oppositions entre fictionnel et factuel, entre esthétique et éthique, entre artifice et authenticité »¹⁴⁸. En effet, même si les degrés varient d'une œuvre à l'autre, la narration de soi passe dans les deux cas par l'intermédiaire d'un personnage, qu'il soit assumé comme tel ou défini de manière beaucoup plus ambiguë.

¹⁴⁴ DUFAYS Jean-Louis, LISSE Michel e.a., *Théorie de la littérature. Une introduction*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2009, p. 61.

¹⁴⁵ *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972 (Points), p. 286.

¹⁴⁶ GASPARINI Philippe, *Autofiction : une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008 (Poétique), p. 312.

¹⁴⁷ MONFORT Anne, « Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique », dans *Trajectoires*, n° 3, 2009, [en ligne], <http://journals.openedition.org/trajectoires/392>

¹⁴⁸ JEANNELLE Jean-Louis, « Le procès de l'autofiction », dans *Etudes*, n° 9, 2013, p. 229, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-etudes-2013-9-page-221.htm>

2. Mettre à distance la réalité

La mise en scène de soi n'est pas la seule à être source d'ambiguïté. L'événement lui-même, dans la manière de s'écrire et de se mettre en scène, est également mis à distance. La fiction trouve alors le moyen de s'introduire et non sans raison : celle-ci semble détentrice d'une force particulière permettant aux artistes d'arriver à leur fin. Dans cette partie, nous tâcherons ainsi d'analyser les différentes stratégies utilisées par les auteurs pour se distancier de l'événement.

2.1. Indices paratextuels

Nous l'avons vu, *Ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas vu* et *Qui rapportera ces paroles ?* doivent nécessairement concilier leur part de réalité avec le monde fictionnel d'une part en raison de la nature même du théâtre, d'autre part à cause de l'essence du témoignage en elle-même, détentrice d'une forme de fiction. Il nous semble que le premier signe de cet accord entre réalité et fiction a trait au titre de chacune des deux œuvres qui éloigne le texte du récit factuel. Sans voir le spectacle du Nimis Groupe, nous ne pouvons établir un lien évident entre le titre *Ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas vu* et les expériences migratoires relatées. De même que sans lire la pièce de Charlotte Delbo, nous ne pouvons deviner que *Qui rapportera ces paroles ?* explore la thématique des camps de concentration. Dans les deux cas, il est question de titres métaphoriques qui paraissent surtout dicter « une interprétation de contenu »¹⁴⁹. Révélant le contenu du texte de manière symbolique, ils affichent clairement une part de mystère. Les œuvres de notre corpus ne cherchent donc pas à ancrer les témoignages dans un cadre spatio-temporel précis. Ces titres ne peuvent qu'intriguer ceux qui les liront. Déclenchant un processus sémiotique, de pareils titres « commande[nt] une inférence interprétative qui doit être révisée à l'usage du texte »¹⁵⁰. Si, en réalité, ces intitulés mettent à jour différents aspects de leur contenu, les lecteurs ne pourront les comprendre qu'en passant par un processus inductif.

Par ailleurs, un tel titre engage un dialogue particulier avec les lecteurs. A la différence de ceux qui, faisant face à un titre évoquant des faits d'actualité ou des événements historiques, se prépareront « à juger, à évaluer et à contester ce qu'il va lire »¹⁵¹, les lecteurs confrontés à un titre métaphorique seraient plus enclins à adopter une attitude moins

¹⁴⁹ ROY Max, « Du titre littéraire et de ses effets de lecture », dans *Protée*, n° 36, 2008, p. 55, [en ligne], <https://doi.org/10.7202/019633ar>

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ COTRONEO Maria, *op. cit.*, p. 89.

suspicieuse. Utiliser un titre métaphorique, c'est inscrire l'œuvre dans un discours artistique qui, contrairement aux discours scientifiques, ne fera pas l'objet de procédures de vérifications susceptibles de l'invalider. Marie-Jeanne Zenetti avance d'ailleurs que « l'inscription dans le domaine artistique reste associée à l'idée d'une liberté du créateur, qui l'autoriserait à transgresser le pacte de référentialité au nom de la cohérence d'un projet esthétique »¹⁵². En ce sens, il semblerait que le titre évoque déjà à lui seul la volonté de signifier la présence d'un pacte fictionnel qui permet notamment d'établir une distance vis-à-vis des témoignages mis en scène.

2.2. Structure de narration

Cette brève analyse liée aux indices paratextuels nous permet de faire la transition avec la seconde partie de cette étude qui s'attachera à examiner la place de la fiction au sein de la dynamique d'ensemble de chacune des deux œuvres. Nous l'avons vu, ce passage allant de la diction à la fiction sème un trouble dans l'esprit des spectateurs. La mise en scène de soi, en raison de son ambiguïté, illustre parfaitement ce glissement. Au travers de ce point, il sera désormais question de se focaliser sur un autre pan de ce passage, ayant cette fois partie prenante avec la structure de narration. Nous tâcherons de montrer que celle-ci se démarque du modèle testimonial conventionnel pour se rallier à un registre typiquement fictionnel. Pour ce faire, nous nous intéresserons à la structure de chacune des deux pièces qui, nous le verrons, ancre les témoignages dans un cadre fictionnel. Une fois la structure définie, il sera alors question d'examiner les différentes stratégies narratives mises en place afin d'établir dans quelle mesure elles relèvent du fictionnel.

2.2.1. La fable désarticulée de *Ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas vu*

Le spectacle du Nimis Groupe s'apparente à première vue à une sorte de fresque. Celle-ci est composée de différents tableaux qui semblent chacun former une unité, à la fois indépendante et complémentaire aux autres. S'y déploient tantôt des scènes obéissant au principe de la mimésis, tantôt des scènes suivant le modèle du théâtre-récit. Parfois, il s'agit simplement de dialogues imaginés par les comédiens, parfois, il est question de mettre en scène des épisodes de la vie des témoins. La structure de *Ceux que j'ai rencontrés ne m'ont*

¹⁵² ZENETTI Marie-Jeanne, « Littérature contemporaine : un "tournant documentaire" ? », dans *Academia*, 2017, p. 7, [en ligne], https://www.academia.edu/37527529/LITT%C3%89RATURE_CONTEMPORAINE_UN_TOURNANT_DOCUMENTAIRE

peut-être pas vu paraît ainsi se définir par sa déstructure. Et pourtant, derrière cette apparence désordonnée, il semblerait qu'une fable se dessine et se construise selon des stratégies narratives relevant du fictionnel.

Parmi les témoignages projetés sur le devant de la scène, il y en a un qui semble se distinguer des autres : celui de la jeune femme guinéenne. Contrairement aux autres témoins qui se racontent dans un seul et unique tableau, la protagoniste éparpille son témoignage à différents moments du spectacle. Ce constat nous pousse à penser que la structure de son témoignage tend à se démarquer d'un modèle conventionnel pour produire des effets narratifs proches du fictionnel. Pour soutenir cette hypothèse, nous chercherons tout d'abord à définir l'ancrage testimonial de ce récit pour ensuite montrer dans quelle mesure ce dernier s'éloigne d'un modèle traditionnel pour répandre des effets de fiction.

D'un côté, il ne fait aucun doute que la protagoniste s'inscrit de plain-pied dans une narration testimoniale. En effet, la voix narrative de la jeune femme adhère clairement à une posture testimoniale. Dès la première scène, elle prend la parole en tant que témoin, placée derrière un microphone posé sur un pied. La voilà prête à raconter son parcours migratoire, à nous présenter son expérience individuelle. Le public s'apprête alors à écouter une histoire intime et personnelle. La protagoniste ne se contentera pourtant pas de témoigner pour elle-même, elle parlera aussi au nom de tous les autres. Elle se rapproche ainsi de cet *impersonnage*, notion née de la plume Jean-Pierre Sarrazac :

L'Impersonnage est le témoin de sa propre vie, vie non pas individuelle et fixée mais nomade et transpersonnelle. Il est le martyr – *martus*, en grec, signifie témoin. Un témoin, c'est-à-dire, comme chez Brecht, un *tiers*, qui témoigne non plus pour le Christ mais pour l'Homme.¹⁵³

De fait, à travers son témoignage retraçant ses souffrances individuelles liées à sa vie en Guinée ainsi qu'à son arrivée et son accueil en Belgique, elle fait en même temps apparaître les mécanismes de domination à l'œuvre dans la politique migratoire européenne actuelle.

Par ailleurs, la temporalité de son témoignage obéit également à une posture testimoniale. De fait, son récit est structuré par les différents moments de son parcours migratoire : la période nourrie d'espoir quant à une possibilité d'un avenir meilleur en Europe, l'entrée en Europe et le passage au CGRA, et pour finir, l'internement dans le

¹⁵³ SARRAZAC Jean-Pierre, « Le Témoin et le Rhapsode ou le Retour du Conteur », dans *Le Geste de témoigner : Un dispositif pour le théâtre, Etudes théâtrales*, n° 51-52, 2011, p. 18.

centre fermé 127bis. Comme le mentionnent Michael Pollack et Nathalie Heinich, cet ordre chronologique est celui qui régit les récits autobiographiques et les témoignages : « Les récits autobiographiques suivent, la plupart du temps, un ordre chronologique et événementiel – ordre qui est celui de l’expérience personnelle beaucoup plus que de la reconstruction historique. [...] l’organisation chronologique de la narration est très fortement fonction du type de nécessité auquel répond le fait de témoigner, et du type de ressources mobilisées pour y parvenir. »¹⁵⁴

D’un autre côté, si ces différents éléments signalent bel et bien la portée testimoniale de son récit, l’analyse de sa structure nous permet toutefois de signaler la présence d’une stratégie narrative relevant traditionnellement du fictionnel. Nous pourrions décrire la mise en récit de son parcours comme une intrigue de révélation. En effet, son histoire, sans cesse interrompue par d’autres tableaux, n’est révélée que progressivement.

Afin d’exemplifier notre propos, élaborons un récapitulatif des différentes transitions faites entre chaque étape du parcours migratoire de la jeune femme. La situation initiale commence avec une mise en perspective de son état d’esprit avant son arrivée en Belgique :

Bonsoir. Alors que le show commence... Mesdames, Mesdemoiselles et Messieurs, je vais essayer de vous décrire l’image que je me faisais de l’Europe. Mais rassurez-vous, le rideau est tombé depuis longtemps.¹⁵⁵

Ces premières paroles signalent la mise en place d’un récit rétrospectif. Elle produit d’emblée des effets d’attente pareils à ceux que nous pourrions rencontrer dans un roman.¹⁵⁶ Diverses questions pourraient émaner de ces premiers mots : Quelle est donc l’histoire de cette jeune narratrice ? Quelle a été la cause profonde de sa désillusion ? Quel a été son parcours ? La protagoniste développe son propos en plantant alors le décor de sa propre histoire dans un cadre idyllique, reflet de cette atmosphère utopique dans laquelle baignent les récits de contes. Elle présente le continent européen comme un espace paradisiaque où « *on entend des piailllements d’oiseaux, légers* », où on peut admirer des couchers de soleil, et où « il fait bon vivre ». En donnant à voir une image pareille, elle souligne en même temps la naïveté dont elle faisait preuve à l’époque. Son ton ironique sous-entend donc déjà sa future désillusion que le spectateur attend de découvrir. A la fin

¹⁵⁴ HEINICH Nathalie et POLLACK Michael, « Le témoignage », dans *Actes de recherche en sciences sociales*, n° 62-63, 1986, p. 15.

¹⁵⁵ NIMIS GROUPE, *op. cit.*, 5 min 54 s

¹⁵⁶ MONFORT Anne, *op. cit.*

de la scène survient déjà un moment de perturbation. Les termes *Paradis* et *enclos*, mis sur un plan d'égalité, rompent l'harmonie présentée : « J'ai appris que le mot *Paradis* veut dire "enclos" ou "enceinte royale". »¹⁵⁷ Mais voilà son histoire soudainement interrompue, l'état initial s'achève sur cette définition qui laisse planer un mystère. La trame s'axe alors sur une autre partie du globe, celle où des individus questionnent le fonctionnement de l'Europe. La tranquillité et la sérénité du lieu s'estompent pour laisser place à une situation où la question sécuritaire est au cœur des préoccupations. Pendant plusieurs tableaux, l'histoire de la jeune femme est ainsi mise de côté, laissant le spectateur dans l'expectative. Elle ne reviendra sur le devant de la scène que quatre tableaux plus tard pour relater son passage à l'Office des Etrangers. Son trajet migratoire est passé sous silence, nous donnant à voir une écriture de l'ellipse, du manque. Parce que le sens s'en trouve probablement barré ou parce qu'elle n'éprouve pas le besoin de partager cette étape de sa vie, la protagoniste se focalise directement sur les défis psychologiques liés à la demande d'asile sans évoquer sa traversée. A travers cette scène, le public se fera une image plus dense de ce personnage ainsi que de cet événement ayant marqué son expérience de témoin. Après avoir sous-entendu l'échec de sa demande d'asile, l'attention se recentre sur d'autres personnages, empêchant le spectateur de connaître immédiatement la suite de sa trajectoire.

La situation finale de son parcours sera révélée lors du dernier tableau du spectacle. La protagoniste évoque son enfermement au centre fermé 127bis et relit la lettre qu'elle s'était écrite depuis sa cellule. Le spectateur ne connaîtra pas les vicissitudes de son incarcération, il apprendra seulement le nom par lequel les employés l'interpelaient : « E Zes », cette identité nouvelle liée à son numéro de matricule E006. De la même manière que le début de son récit correspondait au début du spectacle, la fin de son parcours coïncide avec la fin du spectacle.

Somme toute, à travers le témoignage de la jeune femme guinéenne, s'opère une mise en intrigue, certes minimale, des faits rapportés par le témoin. En obligeant le spectateur à reconstituer au fur et à mesure le puzzle de son témoignage, la protagoniste produit des effets d'attente qui s'apparentent ici à une stratégie relevant traditionnellement du fictionnel. L'aspect décousu du spectacle apparaît ainsi comme la condition même de cette mise en intrigue. C'est bien cette narratrice qui semble finalement être le fil rouge du récit qui s'élabore en scène, elle est celle grâce à qui le spectacle se construit. Cette vision d'un

¹⁵⁷ NIMIS GROUPE, *op. cit.*, 11 min 4 s

personnage-pilier est d'ailleurs pointée dans la description du spectacle faite par le collectif : « A travers le vécu d'une jeune femme, à l'image de tant d'autres, qui un jour a tout quitté pour rejoindre l'Eldorado Europe, le spectacle nous fait vivre la traversée de ces êtres privés du droit de vivre »¹⁵⁸. En ce sens, l'organisation des différentes scènes, donnant l'impression au spectateur qu'il ne s'agit que d'une vaste fresque, articule en réalité les différents moments de son parcours et produit ainsi une fable obéissant à certaines stratégies narratives.

2.2.2. *La structure tragique de Qui rapportera ces paroles ?*

Contrairement au spectacle du Nimis Groupe qui apparaissait à première vue comme un spectacle sans fable et sans personnage à proprement parler, le témoignage de Charlotte Delbo s'affiche d'emblée comme une tragédie structurée en trois actes. Son récit testimonial se définit donc comme une œuvre dramatique à part entière. Néanmoins, ce choix ne s'est pas accompli sans obstacle. En effet, « il [fallait] [...] inventer une "action", des "personnages", un "dénouement" dans un univers où, justement, ce n'[était] pas possible ».¹⁵⁹ Désormais, nous tâcherons de montrer dans quelle mesure cette appartenance tragique se matérialise au sein de la structure même de l'œuvre. Il s'agira ainsi de voir comment Charlotte Delbo a réussi, tant bien que mal, à ancrer son témoignage dans une structure répondant aux codes de la tragédie. Nous verrons que non seulement son expérience réelle aura été pourvue d'une armature fictive, mais qu'en plus, plusieurs éléments réels auront été modifiés afin que soit respecté le genre même de la tragédie.

L'un des défis majeurs posé par cette transposition, c'était la nécessité de mettre en place une *action*. Selon Aristote, l'action est la base, « l'âme de la tragédie »¹⁶⁰. « Sans action, il ne saurait y avoir tragédie »¹⁶¹, dit-il. *L'action*, selon son acception aussi bien dramaturgique que philosophique, induit la dimension de choix, et suppose donc la mise en place d'un univers où l'être humain est à même d'exercer sa liberté, et ce, même dans un contexte difficile et précaire. Or, c'est justement l'inverse que Charlotte Delbo exprime à travers son témoignage. En effet, au sein du monde concentrationnaire, elle dépeint d'abord

¹⁵⁸ NIMIS GROUPE, « Ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas vu », [en ligne], <https://www.nimisgroupe.com/ceux-que-j-ai-rencontres>

¹⁵⁹ CLOSSON Marianne, « *Qui rapportera ces paroles ?* de Charlotte Delbo. Le Théâtre peut-il "re-présenter" Auschwitz ? », dans CASTANET Hervé et PAGE Christiane (éd.), *op. cit.*, p. 34.

¹⁶⁰ ARISTOTE, *La Poétique*, Paris, Seuil, 1980 (Poétique), p. 57.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 55.

surtout l'impossibilité d'agir, et par extension, l'impossibilité même du théâtre.¹⁶² L'autrice l'exprime très bien à travers les mots de Françoise se demandant s'il est possible de « jouer une pièce avec des personnages qui meurent avant qu'on ait eu le temps de les connaître ». ¹⁶³

Dans son article « *Qui rapportera ces paroles ?* » de Charlotte Delbo. Le Théâtre peut-il "re-présenter" Auschwitz ? », Marianne Closson explique que cette aporie est pourtant résolue grâce à l'intervention d'un topos typiquement tragique : le suicide.¹⁶⁴ Ce serait autour de ce motif que l'action de la pièce se construit. Au début de la pièce, Françoise soutient que celui-ci « est le seul droit qui [lui] reste, le seul choix. Le dernier acte libre »¹⁶⁵. Elle ajoute ensuite : « Si, j'ai le choix. J'ai le choix entre faire un cadavre qui n'aura souffert que huit jours, qui sera encore propre à regarder et un qui aura souffert quinze jours, qui sera horrible à voir. »¹⁶⁶ Et pourtant, ce seul acte libre, elle y renoncera. Se sentant responsable des autres et surtout de ces petites filles qui l'admirent tant, elle décidera finalement, grâce aux paroles percutantes de Claire, de survivre pour raconter Auschwitz :

CLAIRE : Suppose que tu tiennes quinze jours pendant lesquels tu en auras aidé d'autres à tenir. Même si tu lâches alors, ce sera quinze jours gagnés. Une autre te relatera, puis une autre, puis une autre, pour qu'il y en ait une qui tienne jusqu'au bout.¹⁶⁷

C'est ce geste, celui de vouloir former un corps commun avec les autres détenues en renonçant à sa dernière liberté – le suicide –, qui fait office d'héroïsme. Le témoignage de Delbo, devenu théâtre, commence donc par tisser son action dramatique autour de cette question du suicide, soit cette seule et unique possibilité d'accomplir un acte libre.¹⁶⁸

Tout au long de la pièce, c'est bien cette problématique du suicide qui liera les différents dialogues des protagonistes. Dans les deux premiers actes, le nœud de l'action dramatique se centre autour de ces paroles solidaires et ces gestes bienveillants « qui font que chacune protège les autres, en cachant celles qui sont les plus malades, en soutenant pendant l'appel celles qui vont tomber, en retenant à la vie celles qui désespèrent [...] »¹⁶⁹.

¹⁶² CLOSSON Marianne, *op. cit.*, pp. 37-38.

¹⁶³ DELBO Charlotte, *op. cit.*, p. 49.

¹⁶⁴ CLOSSON Marianne, *op. cit.*, p. 38.

¹⁶⁵ DELBO Charlotte, *op. cit.*, p. 14.

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ *Ibid.*, pp. 17-18.

¹⁶⁸ CLOSSON Marianne, *op. cit.*

¹⁶⁹ *Ibid.*, pp. 38-39.

Les protagonistes tentent d'échapper à leur mort, et ce, malgré la certitude du destin fatidique qui attend la plupart d'entre elles. Lors du deuxième acte, c'est la journée du 20 février 1943 qui est racontée. Il est trois heures du matin. Ces femmes frigorifiées dans la nuit noire attendent la fin d'un appel lors duquel, des heures durant, elles sont debout, comptées, décomptées, et soumises à des épreuves insensées. Parmi ces prisonnières, il y a celles qui, mues par le désespoir de s'être fait arracher leur mère, leur sœur, leur fille ou leur partenaire, pleurent ces êtres aimés qui donnaient sens à leur existence. A côté d'elles, il y en a d'autres qui, manifestant leur solidarité du mieux qu'elles peuvent, les poussent à résister à l'appel de la mort. Une fois encore, c'est cette tentation du suicide autour de laquelle se nouent les échanges. Il s'agit de lutter contre la mort, telle est l'opinion de Renée qui transparait lorsqu'elle s'adresse à Marie, étant sur le point de s'abandonner à la mort :

RENEE : [*à Marie, se préparant à s'allonger dans la neige*] Non. Reste debout ! Debout ! Sinon je te donne une vraie fessée. Debout ! Le jour point. Tu vois, le ciel devient clair. Regarde le ciel, ces grandes nappes rouges qui commencent à embraser le ciel.¹⁷⁰

Notons par ailleurs qu'il serait tentant de comparer ces détenues au chœur des femmes antiques des *Troyennes* d'Euripide, personnages typiquement tragiques, blâmant le malheur qui leur fait face.¹⁷¹ Toutefois, chez Delbo, les femmes s'éloignent du pathétique grâce à leur discours de résistance qui met la survie au premier plan. L'exemple précédemment évoqué illustre d'ailleurs bien cette soif de survie.

Au dernier acte, l'option du suicide contre laquelle elles luttaien toutes ressurgit alors. Septante jours se sont écoulés, le printemps pointe le bout de son nez. Toutes ont presque succombé, elles ne sont plus que trois : Françoise, Denise et Gina, double de Vittoria Daubeuf, antifasciste italienne. Cette dernière se voit contrainte de rejoindre le rang des « mouchoirs blancs », cette institution chargée de « déshabiller les enfants [juifs] pour les jeter dans la fosse comblée de fagots qu'on arrose d'essence et auxquels on met feu »¹⁷². Face à cet impératif abominable, le suicide devient une nécessité. Seule la mort peut lui permettre d'échapper à cette injonction. Gina choisit alors d'obéir à cette ultime forme de liberté qui lui reste. A Françoise, elle explique qu'elle ira « aux barbelés »¹⁷³ quand la nuit

¹⁷⁰ DELBO Charlotte, *op. cit.*, p. 40.

¹⁷¹ CLOSSON Marianne, *op. cit.*, p. 39.

¹⁷² DELBO Charlotte, *op. cit.*, p. 63.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 64.

tombera. La future martyre lui interdit formellement de se joindre à son entreprise afin qu'elle puisse veiller sur les autres, sur Denise, cette dernière survivante du groupe des petites.

Alors que le début de la pièce s'était construit sur le refus du suicide, la fin de *Qui rapportera ces paroles ?* rend compte du point de vue adverse et met en scène le suicide de Gina, cette femme qui symbolisait pourtant tellement cette lutte pour la vie et cet espoir d'un retour possible. Toutefois, il nous semble que la résolution de Gina n'est pas à considérer comme l'expression de son désespoir, mais bien comme « un acte éthique par lequel s'affirme le refus d'être complice des bourreaux »¹⁷⁴. Pour la détenue, il ne s'agissait pas de survivre coûte que coûte, sans se soucier des actes perpétrés à l'égard des autres, il était question d'agir selon des valeurs morales. En ce sens, sa mort apparaît bien comme une action consciente et choisie, un acte visant à répondre à l'idéal auquel elle souscrivait, à savoir celui de ne pas participer au massacre barbare qui lui faisait face. Sous cet angle, sa décision de mourir devient un acte exemplaire qui incarne l'esprit de la résistance et rend compte de la conscience morale de la jeune femme. Dans ce lieu où la mort règne, le suicide est donc un choix héroïque.¹⁷⁵ Par son suicide, faisant office de destinée inéluctable, Gina nous apparaît finalement comme un personnage pleinement tragique qui, à l'instar d'Antigone, est écrasé par une fatalité à laquelle il ne peut échapper :

Le personnage de théâtre est pris au moment de sa vie où il se déclare. Il est pris dans une action dont l'agencement est tel qu'il ne peut y échapper. Il faut que cette action soit décisive. C'est la vie même du héros qui est en jeu, quelquefois plus que sa vie, l'idéal qu'il incarne.¹⁷⁶

Toute cette analyse démontre donc bien que le témoignage de Delbo est devenu une tragédie classique grâce à la mise en place d'une action dramatique, nouée autour de la question du suicide. Le motif du suicide ponctue en effet les dialogues et les actions des personnages du début à la fin de la pièce. Par ailleurs, le suicide apparaît bel et bien comme une *action* au sens philosophique du terme puisqu'il sous-entend la dimension du choix. Qu'il soit exclu ou élu, le suicide se définit en effet comme un acte héroïque délibérément choisi. Si Françoise choisit d'y renoncer par solidarité, Gina, elle aussi, choisit la mort afin

¹⁷⁴ CLOSSON Marianne, *op. cit.*, p. 39.

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ DELBO Charlotte, *Spectres, mes compagnons*, Paris, Berg International, 1995, p. 13.

de signifier la survie de son humanité. En outre, notons que le final de la pièce, par son caractère funeste, répond bien au dénouement d'une tragédie traditionnelle.

Si Charlotte Delbo a su faire de son témoignage une pièce complètement tragique au sens aristotélicien du terme, il convient de souligner que ce choix générique ne s'est pas fait sans une certaine fictionnalisation du passé. A la lecture de *Qui rapportera ces paroles ?*, des critiques ont d'ailleurs manifesté quelques réticences vis-à-vis de cette œuvre qui fictionnalise les faits à plusieurs reprises.¹⁷⁷ C'est ainsi que la brigade des « mouchoirs blancs » n'a jamais existé, de même que Vittoria Daubeuf, déguisée sous le nom de Gina, ne s'est pas suicidée, elle est morte au *revier*¹⁷⁸. La transposition théâtrale d'Auschwitz a donc avivé certains débats autour de la vérité du texte. Charlotte Delbo n'aura pourtant cessé de défendre l'idée que son œuvre n'est pas une « invention » : « Je n'invente pas, je transpose par l'écriture dramatique, mais je n'invente pas. »¹⁷⁹ Ce serait bien le théâtre lui-même qui justifierait cette mutation contestée. Si l'autrice a choisi de faire de la mort de Vittoria Daubeuf une action délibérée, ce serait pour répondre aux codes et conventions théâtrales qui contraignent le dramaturge à « une mise en ordre motivée de l'action dramatique. »¹⁸⁰ Selon Marianne Closson, le suicide de Gina est ainsi « véridique », non pas parce qu'il a eu lieu, mais parce qu'il est « conforme à la réalité ».¹⁸¹ Cette notion de véridicité peut être éclairée par celle de « vraisemblance », à savoir, ce qui, comme le dit Aristote, aurait pu *vraisemblablement* avoir lieu :

De ce que nous avons dit, il ressort clairement que le rôle du poète est de dire non pas ce qui a lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable ou du nécessaire. Car la différence entre le chroniqueur et le poète ne vient pas de ce que l'un s'exprime en vers et l'autre en prose [...] ; mais la différence est que l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce qui pourrait avoir lieu [...]¹⁸²

Finalement, plutôt que d'être envisagée comme un « travestissement de la réalité », l'œuvre de Delbo devrait être considérée comme une « reconfiguration de la mémoire dans

¹⁷⁷ CLOSSON Marianne, *op. cit.*, p. 40.

¹⁷⁸ abréviation du mot allemand *Krankenrevier*, « le quartier des malades », dont Charlotte Delbo parle en ces termes : « Ce n'est ni hôpital, ni ambulance, ni infirmerie. C'est un lieu infect où les malades pourrissent sur trois étages. » (voir DELBO Charlotte, *Le Convoi du 24 janvier*, Paris, Editions de Minuit, 1965, p. 24.)

¹⁷⁹ DELBO Charlotte, dans *Radioscopie*, 2 avril 1974, [en ligne], <https://www.ina.fr/audio/PHF06046320>

¹⁸⁰ CLOSSON Marianne, *op. cit.*, p. 43.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² ARISTOTE, *op. cit.*, p. 65.

une figuration [dramatique] ». ¹⁸³ En d'autres termes, la mise en place d'une structure tragique semble aller de pair avec une nécessaire mise en fiction du passé. En ce sens, l'ancrage tragique du témoignage de l'autrice pénètre la réalité de l'événement à un point tel que l'événement est finalement devenu théâtre.

L'étude de la structure de chacune des deux œuvres nous a permis de constater que l'une et l'autre usaient de stratégies fictionnelles pour tisser leur fil rouge. Nous avons pu remarquer que les deux pièces se répondaient par des effets de contraste. Alors que le Nimis Groupe a construit sa fable en jouant sur l'aspect déstructuré de son spectacle, Charlotte Delbo a cherché à ancrer son témoignage dans une structure fixe qui obéit aux codes de la tragédie. Ces différents choix produisirent des effets fictionnels propres à chacune des deux œuvres. Dans le cas de *Ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas vu*, la fiction transforma subtilement le témoignage de Tiguidanké Diallo en une intrigue de révélation qui provoquait des effets d'attente. En ce qui concerne *Qui rapportera ces paroles ?*, les effets de fiction se matérialisaient par l'ancrage tragique du témoignage : l'action, les personnages et le dénouement y apparaissaient comme des éléments profondément tragiques. Par ailleurs, afin de pouvoir structurer son témoignage à la lumière d'une tragédie, Charlotte Delbo a été jusqu'à modifier des informations de fond, autorisant ainsi la fiction à percer plus profondément les murailles de la factualité.

Il se pourrait que cette différence structurelle soit notamment due à la manière dont les artistes remettent en question leur support testimonial. En effet, le Nimis Groupe s'interroge surtout sur la possibilité de concilier la part fictionnelle du théâtre avec la réalité du témoignage. Leur questionnement est déjà en grande partie lié à un aspect structurel et pragmatique. Pour eux, il s'agit donc d'insérer des intermèdes théâtraux au sein du témoignage de Tiguidanké Diallo non seulement pour créer des effets d'attente mais également pour rappeler le caractère essentiellement théâtral de la représentation. Charlotte Delbo, quant à elle, est préoccupée par une dimension qui va au-delà des rapports entre le théâtre et le témoignage, elle est d'abord tourmentée par l'idée que le langage ne peut traduire l'événement. Face à ce monde de mots qui ne sonnent pas juste, il lui semble ainsi primordial d'atteindre l'intensité d'un événement en fictionnalisant certains faits du passé.

¹⁸³ CORBEL Laurent, « Le statut du témoignage dans *Auschwitz et après* », dans HUTHWOHL Joël et PAGE Christiane (éd.), *op. cit.*, p. 107.

La fiction joue donc pour elle le rôle d'un passeur et lui apparaît comme la condition *sine qua non* de son écriture.

2.3. Stratégies rhétoriques de mise à distance de la réalité

A ce stade de notre étude, nous pouvons désormais affirmer, exemples à l'appui, que la fiction se mêle à la réalité à différents niveaux. L'étude de la mise en scène de soi combinée à celle de la structure de narration mise en place dans chacune des deux œuvres nous a permis de voir par quels moyens le non-fictionnel est décrit avec les instruments de la littérature : la fiction.

Au travers de cette partie, il sera question de dépasser cette notion de structure pour s'attacher à examiner les stratégies rhétoriques utilisées par les artistes afin de mettre à distance une réalité qu'ils ont tous conscience de ne pouvoir atteindre qu'en partie. D'une œuvre à l'autre, les modalités sont extrêmement différentes. Alors que le Nimis Groupe creuse l'écart entre le langage et l'événement en utilisant l'ironie, Charlotte Delbo s'éloigne de la réalité factuelle non seulement en s'exprimant par le biais d'un langage poétique mais aussi en déployant la thématique de la déterritorialisation à différents niveaux. Les premiers accomplissent donc leur distanciation par le biais d'une stratégie essentiellement discursive tandis que la deuxième adopte deux stratégies : l'une est discursive, l'autre est thématique. En analysant ces diverses modalités, nous veillerons également à nous interroger sur l'objectif motivant ces choix respectifs.

2.3.1. *L'ironie : un moyen de se distancier de la réalité pour mieux la dénoncer*

Comme nous l'avons évoqué plus tôt, *Ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas vu* s'est écrit à partir du plateau sur base d'improvisations. Cette donnée essentielle justifie en grande partie l'apparence désordonnée du spectacle ainsi que l'utilisation d'un langage situé au plus proche de l'oralité. Si l'emploi d'un langage quotidien semble faire écho au modèle du théâtre du réel, il n'empêche que plusieurs stratégies sont utilisées par les artistes pour mettre à distance cette spontanéité du langage. Tout d'abord, les témoignages mis en scène sont traités d'une manière frôlant souvent l'absurde. En effet, la plupart semblent être modalisés suivant le filtre de l'ironie. Celle-ci, en superposant différents types de discours, permet d'atténuer fortement la dimension pathétique des situations injustes relatées en y insérant une note comique. L'utilisation de l'ironie n'est pourtant pas seulement une simple modalité ludique, le siècle des Lumières nous aura appris que celle-ci apparaît également

comme une arme cinglante qui cherche à dénoncer l'injustice de certaines situations. Cette charge comique, bouleversant souvent le spectateur dans ses attentes, veille ainsi à « déconstruire, [à] pousser au regard, [...] [à] faire respirer dans la vigilance. »¹⁸⁴ Pour se dire, l'ironie exploite toute une série de procédés narratifs, allant des hyperboles aux figures d'atténuations. Ceux-ci visent finalement moins à reconstituer la réalité de l'événement mot pour mot qu'à susciter des réactions d'indignation et de révolte. Cette alliance entre témoignage et indignation se révèle à travers différents tableaux qui, tous, détiennent leur force de l'ironie qu'ils véhiculent. Notre analyse se fera en deux temps. Tout d'abord, nous nous centrerons sur deux scènes provenant directement de la mémoire des témoins réels. Ensuite, l'analyse se focalisera sur des dialogues construits par le collectif à partir de données documentaires récoltées au cours de leurs trois années de recherche.

Avant de nous centrer sur deux scènes mettant en scène des épisodes de la vie des différents témoins, il est tout d'abord question d'examiner la place et la fonction de l'ironie au sein de ces tableaux. Il nous semble que l'ironie, en raison de la mise à distance qu'elle implique, permet de désamorcer le caractère officiel du témoignage, laissant aux témoins une grande liberté dans la rédaction de leur récit de vie. Ils se remémorent l'histoire de leur vie avec ironie, accentuant par-là même l'idée que c'est le *je* de maintenant qui parle et non celui d'antan. En ce sens, l'ironie traduit la nécessaire prise de recul du témoin qui tâche de comprendre, d'interroger son histoire sans qu'il n'ait à la vivre entièrement.

Centrons-nous tout d'abord sur le douzième tableau du spectacle intitulé « Bien juteuse ». A la simple lecture du titre, nous pouvons déjà deviner l'ampleur ironique de cette scène qui, à l'instar de toutes les autres, met en lumière une problématique liée à la migration. Ici, s'opère un décalage entre l'énoncé, se référant vraisemblablement à un aliment « bien juteux », et le contexte d'énonciation, plantant le décor dans une maison de l'emploi. La suite de la scène nous révélera la raison même de ce titre qui, à lui seul, annonce déjà la couleur. C'est désormais dans la mémoire de Samuel Banen-Mbih que le spectateur est invité. Plutôt que d'expliquer l'entrevue qu'il a eue à la maison de l'emploi, il rejoue la scène en veillant bien à la mettre à distance. Passés les premiers échanges formels, le dialogue entre les deux personnages vire soudain à l'absurde lorsque l'employée

¹⁸⁴ PIEMME Jean-Marie, *op. cit.*, p. 73.

évoque, enthousiaste, le concept de mini-jobs allemands, ces emplois à quatre-vingts centimes de l'heure créés spécialement pour les réfugiés¹⁸⁵. Elle explique :

EMPLOYEE DE LA MAISON DE L'EMPLOI. – En Belgique, on appelle ça [les mini-jobs] « contrats de bienvenue ». C'est joli, non ? Quatre-vingts centimes d'euros de l'heure sans aucune protection sociale... C'est discutable mais... C'est l'avenir ça, Monsieur ! C'est du « win-win » comme on dit. Malheureusement en Belgique, on n'y est pas encore. Tout ce que je peux vous proposer pour le moment, c'est une formation. On a de très bons cours de français qui pourraient vous intéresser. [...] ¹⁸⁶

Loin d'apparaître comme une restitution exacte de l'événement, cette scène tente plutôt de mettre en lumière la puissance d'un système de dominants sous lequel Samuel s'est alors senti écrasé. Si le témoin nous donne bel et bien accès à un pan de son passé, il veille également à le renégocier par le biais de l'ironie. En se distanciant de l'événement, il parvient aussi bien à révéler les futilités des paroles de l'employée qu'à dénoncer l'injustice frappante des politiques migratoires. Dans cette scène, l'ironie se matérialise par un effet de contraste entre la réalité d'une situation infecte, l'exploitation des réfugiés, et les propos tenus par l'employée, exprimant un engouement surdimensionné. Cette fonctionnaire insiste en outre sur le caractère bénéfique de ce système de mini-jobs en utilisant des phrases telles que « c'est joli », « c'est l'avenir », « c'est du win-win ». Cet effet de renforcement contribue également à intensifier l'ironie puisque l'actrice, derrière ce masque d'employée, veut en réalité rendre compte d'un avis situé à l'extrême opposé. La force de ce témoignage tient ainsi à l'usage de cette ironie qui, au-delà de réécrire l'événement, révèle les mécanismes de domination à l'œuvre dans une Europe profitant de la « crise des migrants » pour asseoir sa prospérité économique.

L'ironie présente dans la suite de l'entrevue creusera plus profondément ce système de dominants profitant aux plus dominants. Face à l'impossibilité d'obtenir un travail de manière légale, Samuel témoigne en son nom et explique avoir été obligé de travailler au noir pour survivre. Exploité et dominé par ses employeurs, il souligne le contraste entre la tâche harassante qui lui incombait et le revenu indigne qui lui était remis : « J'ai travaillé à Almeria, en Espagne, sous un soleil de cinquante degrés, pour cinquante centimes de l'heure. »¹⁸⁷ De nouveau, cette révélation s'accompagne d'un effet de contraste

¹⁸⁵ « L'Allemagne crée des minijobs à 80 centimes de l'heure pour les réfugiés », dans *L'Express*, 23 août 2016, [en ligne], https://www.lexpress.fr/actualite/monde/europe/l-allemande-cree-des-minijobs-a-80-centimes-de-l-heure-pour-les-refugies_1823663.html

¹⁸⁶ NIMIS GROUPE, *Ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas vu*, op. cit., 1 h 9 min 56 s

¹⁸⁷ *Ibid.*, 1 h 11 min 7 s

sémantique, l'adjectif *cinquante* nous renvoyant tantôt à une quantité colossale, tantôt à une quantité dérisoire. L'ironie grinçante de ce témoignage souligne de nouveau la prise de recul du témoin qui interroge un système fondé sur un déséquilibre des revenus. Le tragique de cette situation sera alors balayé par la question absurde que Samuel posera : « J'ai ramené des tomates, vous voulez déguster ? »¹⁸⁸ A cela, son interlocutrice, après avoir pris la tomate en main, répliquera par des paroles tout aussi saugrenues : « [...] Mmh, elle est délicieuse, elle est bien juteuse, pas chère en plus ! »¹⁸⁹ Le titre du tableau prend alors tout son sens, et l'ironie est rendue visible par le même effet de contraste qui met en opposition l'énoncé, exprimant la joie de l'employée de manger gratuitement une bonne tomate, avec la situation d'énonciation, mettant l'exploitation du jeune homme au premier plan. La joie d'avoir fait une bonne affaire semble ici inappropriée dans la mesure où elle est liée à un contexte d'oppression et d'injustice. Ce dernier échange n'a sans doute pas réellement eu lieu, il s'insère dans la réalité de l'événement pour dénoncer les rapports entre les dominants et les dominés.

Passons désormais à l'analyse du sixième tableau du spectacle, celui qui met en scène l'audition de Tiguidanké Diallo au CGRA. Cette scène exploite l'ironie d'une manière assez particulière. Lorsque le dialogue s'enclenche entre les deux personnages, les spectateurs, voyant l'employé du CGRA interroger la jeune femme en évoquant une quantité de détails futiles, croient d'abord avoir affaire à une transposition ironique de l'événement : l'ironie se manifesterait par une figure d'exagération, les questions posées paraissant trop pointues et d'une absurdité inouïe. Etant donné que la majorité des scènes s'ancrent dans un registre ironique, le public peut en effet d'abord penser qu'il en va de même pour cet épisode de la vie de Tiguidanké Diallo. Or, ce n'est pas le cas, ce qui paraît être une figure d'exagération n'est en réalité qu'un maigre euphémisme. C'est bien ce que la jeune femme explique à l'acteur qui interrompt la scène, trouvant son interprétation excessive. A ces mots, elle lui répond qu'au contraire, ses questions sont presque laxistes : « Tu rigoles ou quoi ? Toi t'es gentil. »¹⁹⁰, lui dit-elle. Si cet interrogatoire peut paraître absurde, il n'en est donc pas moins réel. De nombreux demandeurs d'asile ont d'ailleurs déjà témoigné de l'absurdité de ces auditions menées par le CGRA. A titre d'exemple, citons le cas d'un dénommé Tsering, demandeur d'asile tibétain, qui avait raconté que

¹⁸⁸ NIMIS GROUPE, *op. cit.*

¹⁸⁹ *Ibid.*, 1 h 11 min 27 s

¹⁹⁰ *Ibid.*, 49 min

parmi les nombreuses questions qui lui avait été posées, l'une d'elles était : « Par quel terme désigne-t-on un yak femelle de deux ans ? »¹⁹¹ Cet échange qui nous paraissait teinté d'ironie ne l'était donc pas du tout. C'est seulement lors de cet intermède métathéâtral que la véritable ironie de la scène se déploie. Alors que l'acteur tâche de cerner la manière dont il doit s'y prendre pour interpréter l'agent traitant du CGRA, son interlocutrice adopte le rôle d'une metteuse en scène lui expliquant qu'il doit agir comme un « méchant-gentil », « un mur ». Le comédien se répétera à lui-même cette directive, en insistant sur ces deux derniers termes. Quant à elle, elle l'encouragera dans son interprétation en affirmant à trois reprises un « oui » assuré :

TIGUI. – C'est un "méchant-gentil".

ROMAIN. – Un "méchant-gentil" !

TIGUI. – Voilà, il ne doit pas avoir de sentiments, euh...

Il a reçu des ordres, c'est un mur.

ROMAIN. – D'accord, un méchant-gentil, un mur.

TIGUI. – Oui.

ROMAIN. – Je suis un mur.

TIGUI. – Oui.

ROMAIN. – Mais je suis un méchant-gentil !

TIGUI. – Oui !

ROMAIN. – D'accord.¹⁹²

C'est ici l'institution même du CGRA qui est moquée, ses employés étant considérés avec très peu de sérieux. Faisant de ces individus des personnages de théâtre obéissant au prototype du « méchant-gentil », les acteurs induisent de nouveau un décalage. La tonalité ludique, induite par la notion de jeu théâtral et renforcée par les figures anaphoriques, contraste en effet avec la rigidité du système. Et alors que la scène reprend selon les modalités définies par les acteurs, les derniers mots de Romain David finissent par ironiser sur cette idée de « méchant-gentil » : « Vous savez, moi j'ai un cœur gros comme ça (*Il montre avec ses mains, la dimension de son cœur...*) mais j'ai un pouvoir d'appréciation petit comme ça (... *puis celle de son pouvoir d'appréciation*). Et tout le monde veut rentrer par là. »¹⁹³ L'ironie s'exprime ici par un contraste entre les énoncés de l'employé, affirmant sa bonté de cœur, et la situation d'énonciation marquée par le rejet de la demande d'asile de la personne concernée.

¹⁹¹ HENRION-DOURCY Isabelle, « De l'exil à l'asile : témoignages et authenticité culturelle des candidats tibétains au statut de réfugié politique en Belgique », dans *Civilisations*, n° 56, 2007, [en ligne], <http://journals.openedition.org/civilisations/157>

¹⁹² NIMIS GROUPE, *op. cit.*, 49 min 29 s

¹⁹³ *Ibid.*, 52 min 13 s

A côté des scènes tirées tout droit de la mémoire des témoins, figurent également des dialogues provenant de l'imagination des comédiens, même s'il est évident que les répliques n'ont pas surgi *ex nihilo* de leur esprit. Sources documentaires, témoignages d'experts et de personnes concernées ainsi que préjugés de l'opinion publique leur ont permis de nourrir ces échanges qui réécrivent ainsi, sous le mode de l'ironie, les différentes données auxquelles ils ont eu accès. Tout comme les scènes mettant en avant l'expérience directe des témoins, l'enjeu est de nouveau double : il s'agit non seulement de donner accès aux spectateurs à des informations réelles, provenant de différentes études souvent occultées aux yeux du grand public, mais aussi de faire de la scène « un espace de constat, de contre-pied des idées reçues, de questionnement subjectif »¹⁹⁴. Ces dialogues imaginés prennent la forme de scènes-débats où diverses opinions se font entendre. Chaque tableau présente ainsi une question-problème, que ce soit de manière explicite ou implicite. Loin d'être pompeux, ces exercices argumentatifs apparaissent comme le reflet de nos discussions quotidiennes, celles que l'on pourrait avoir dans un café, dans un bar ou autre lieu informel. Par ailleurs, les réponses qui accompagnent ces problématiques n'ont guère l'ambition d'obéir à un modèle réaliste, elles frôlent au contraire souvent l'absurde. Les scènes provoquent donc souvent le rire du spectateur, même s'il s'agit d'un rire toujours grinçant.

Le quatrième tableau du spectacle, « Les hôtes de l'air », constitue un parfait exemple pour illustrer notre propos. Dans cette scène, le collectif pointe les contradictions qui accompagnent les mécanismes de contrôles migratoires. Pour nous montrer l'ampleur de ceux-ci, les artistes ont décidé d'opter pour un mélange de tons alliant comique et tragique. Toute la scène tourne autour de l'incompréhension d'un homme qui, devant les naufrages humains survenant régulièrement en mer Méditerranée, ne cesse de questionner sa partenaire :

L'HOMME. – Mon lapin ? [...] Pourquoi les demandeurs d'asile ne prennent-ils pas l'avion ? Comme tout le monde ? Au lieu d'aller se noyer en mer ? C'est parce que l'avion est trop cher ?¹⁹⁵

¹⁹⁴ MOGUILEVSKAÏA Tania, « Les variables idéologiques du théâtre documentaire. De Peter Weiss aux dramaturgies russes actuelles », dans *Etudes théâtrales*, n° 50, 2011, p. 40, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2011-1-page-36.htm>

¹⁹⁵ NIMIS GROUPE, *op. cit.*, 36 min 13 s

Les comédiens transposent ici un de leurs questionnements en insérant des données réelles dans un cadre fictionnel. A nouveau, la problématique s'ancre dans une atmosphère comique. Celle-ci tient à plusieurs éléments. Le rire est non seulement provoqué par le surnom hypocoristique niais, « mon lapin », par lequel l'homme appelle sa femme, mais aussi par la rupture sémantique instaurée par le segment phrastique « au lieu d'aller se noyer en mer ». L'ironie du personnage renverse ici l'horizon d'attente du spectateur qui sait que, d'ordinaire, les gens ne choisissent pas d'aller se noyer. En affirmant le contraire, le protagoniste crée un décalage qui suscite le rire malgré le tragique de la situation. Mais derrière cette tonalité absurde, de réelles informations sont fournies au spectateur. Ces renseignements donnent l'occasion à ce dernier de déconstruire certaines idées reçues, comme celle selon laquelle les personnes migrantes sont généralement pauvres :

LA FEMME. – [...] Eux, ils sont prêts à payer jusqu'à sept mille euros pour monter dans des petits rafiots pourris ! Donc c'est pas [sic] une question d'argent.¹⁹⁶

La suite de la scène continuera sous cette même dynamique et nous révélera les failles du système actuel qui affirme garantir la survie des personnes « craignant avec raison d'être persécutée[s] du fait de [leur] race, de [leur] religion, de [leur] nationalité, de [leur] appartenance à un certain groupe social ou de [leurs] opinions politiques »¹⁹⁷. Les comédiens montrent que cette politique s'autoqualifiant de « bien intentionnée » contribue surtout à mettre en péril ceux qu'elle prétend protéger, et ce, en raison d'un système de contrôles incohérent :

LA FEMME. – [...] Il y a une directive européenne qui oblige les compagnies aériennes à rapatrier à leurs frais toute personne voyageant sans visa.

L'HOMME. – Alors pourquoi ne prennent-ils pas l'avion avec un visa ?

LA FEMME. – Parce que la Convention de Genève...

L'HOMME. – Ah, Genève, le lac, le jet d'eau, les fondues...

LA FEMME. – Oui oui. Donc la Convention de Genève qui protège les réfugiés, les autorise à voyager sans visa. Et heureusement d'ailleurs, [...] parce que les ambassades n'en livrent pas assez, voire pas du tout. Et parfois il faut déguerpir vite, vite, vite...

L'HOMME. – Ah bah oui, pas le temps de prendre une petite tasse de thé sous un bombardement à Alep... Alors pourquoi ne prennent-ils pas l'avion sans visa ?

LA FEMME. – Parce que les hôtesses de l'air ne les laissent pas passer.¹⁹⁸

¹⁹⁶ NIMIS GROUPE, *op. cit.*, 36 min 46 s

¹⁹⁷ UNHCR, « Réfugié ou migrant ? Terminologie », [en ligne], <https://www.unhcr.org/be/wp-content/uploads/sites/46/2018/01/HCR-Terminologie-FR.pdf>

¹⁹⁸ NIMIS GROUPE, *op. cit.*, 37 min

A nouveau, des données réelles sont transmises aux spectateurs qui peuvent prendre connaissance de l'existence de la Convention de Genève ainsi que des réglementations propres aux compagnies aériennes. Afin de rendre ce savoir digeste et audible, une transposition didactique s'est opérée par le biais de l'humour qui, une fois de plus, se matérialise par un effet de contraste entre les énoncés, respirant la légèreté, et le contexte d'énonciation, ancré dans une sphère tragique. De fait, lorsque l'homme entend le terme « Convention de Genève », il évoque sa nostalgie d'un voyage paisible passé dans la capitale suisse en parlant de « [son] lac, [de son] jet d'eaux, [de ses] fondues ». L'évocation de ce doux souvenir instaure directement un décalage par rapport à la situation d'énonciation dont le sérieux est alors mis à distance. Le même phénomène se reproduit par la suite, lorsque la femme explique que, dans un climat de guerre, les habitants n'ont pas le temps d'aller chercher un visa pour s'enfuir. A ces mots, l'homme glisse de nouveau une phrase induisant une rupture. En disant qu'ils n'ont effectivement « pas le temps de prendre une petite tasse de thé sous un bombardement à Alep », le protagoniste met tout d'abord en contraste la tonalité joviale de ces paroles avec le contexte dramatique dans lequel elles s'inscrivent. Ce contraste est notamment repérable par le fait qu'il associe l'expression « prendre une tasse de thé » avec le terme *bombardement*.

Et tandis que les deux individus semblent s'engluier dans une discussion sans fin, l'apparition inopinée d'une protagoniste s'apparentant à une espèce de *deus ex machina* vient éclairer le flou ambiant dans lequel le couple nage. Cette venue inattendue apparaît tout d'abord comme un moyen efficace pour résoudre certaines contradictions et pour remettre de l'ordre dans les questions irrésolues. Par ailleurs, l'intervention de ce génie érudit permet de clôturer l'échange de manière à rompre l'illusion théâtrale. Et finalement, l'absurde de cette apparition s'allie également à une dimension ironique, le personnage affichant ouvertement ses connaissances sous un mode aigre-doux. Manifestant sa présence par un rire gargantuesque, elle commence par interpeler les deux mortels en leur disant : « C'est plutôt l'Union européenne qui joue un drôle de jeu. Refiler la patate chaude aux hôtes, aux compagnies, c'est plus facile évidemment ! »¹⁹⁹ Ici, l'ironie tient surtout au contraste entre la tonalité comique de la phrase, notamment renforcée par la présence d'expressions idiomatiques telles que « jouer un drôle de jeu » ou « refiler la patate chaude », et le contexte oppressif et discriminant mis en lumière par les protagonistes.

¹⁹⁹ NIMIS GROUPE, *op. cit.*, 37 min 58 s

Dans un autre tableau, est imaginée une scène lors de laquelle un animateur de télévision vient commenter le récit testimonial d'Hervé Durand Botnem. Ce dernier avait raconté, lors de la scène précédente, son parcours migratoire sous le mode du théâtre-récit. A peine achève-t-il son histoire que l'apparition du présentateur, transformant la scène du théâtre en un plateau de télévision, rompt l'intensité émotionnelle de son récit testimonial. Il s'exclame, exalté : « Merci, merci Bernard ! Waouh ! C'était incroyable. »²⁰⁰ Le témoin avait achevé son récit en expliquant être arrivé en Europe à la nage. Il avait également ajouté avoir bien pris garde de contourner la base militaire sous-marine située au travers de son chemin. Passés ses premiers commentaires enflammés, l'animateur rebondit alors sur la fin de son témoignage en faisant le point sur les dernières avancées technologiques. Il explique que les bases militaires ne seront désormais plus les seuls obstacles à franchir étant donné que l'agence Frontex avait acquis « deux drones de surveillance de dernière génération » pour la somme de « sept millions d'euros »²⁰¹. Finalement, il clôt son laïus en insistant sur le caractère épique de la traversée du jeune homme : « d'autres comme toi devront les affronter et les déjouer. Bernard, tu mets au défi les industries de haute technologie. Tu les pousses à aller toujours plus loin. Tu es la modernité, tu es le progrès, tu es l'avenir... »²⁰² A nouveau, l'ironie désamorce le tragique de la situation en voilant celle-ci d'un ton enjoué, marqué notamment par la présence de l'auxèse « Tu es la modernité, tu es le progrès, tu es l'avenir ». Après s'être enthousiasmé sur l'héroïsme de l'exilé, l'animateur de télévision interpelle alors Samuel en faisant remarquer que l'homme est arrivé en Europe grâce à un bateau pneumatique Zodiac. Et tandis que le témoin précise qu'ils étaient cinquante-sept à bord, le présentateur répliquera, émerveillé : « Cinquante-sept personnes... Vous faites preuve d'un tel courage ! D'une telle inventivité ! Vous prenez des routes toujours plus dangereuses, toujours plus coûteuses [...] »²⁰³. Une fois de plus, l'intervenant traite l'événement comme s'il s'agissait d'une aventure épique, grisante, sans impact majeur sur la psychologie des personnes. Comme avant, ses énoncés enthousiastes, marqués par la présence de points d'exclamation et de deux auxèses, contrastent avec l'inhumanité palpable de la situation évoquée. Cette analyse pourrait encore s'étendre sur d'autres tableaux, mais le cadre du mémoire réduisant nos possibilités d'approfondir cette

²⁰⁰ NIMIS GROUPE, *op. cit.*, 1 h 21 min 26 s

²⁰¹ *Ibid.*, 1 h 22 min 4 s

²⁰² *Ibid.*, 1 h 23 min 25 s

²⁰³ *Ibid.*, 1 h 24 min

notion d'ironie, nous laissons désormais de côté cette étude pour nous pencher sur la suite de notre analyse.

En conclusion, malgré l'apparence spontanée et naturelle du langage adopté par les artistes, s'est opéré un réel travail sur la langue qui tient ici à la présence de l'ironie. Celle-ci, induisant un décalage entre les énoncés et le contexte d'énonciation, se distancie de la teneur de la réalité afin de mieux la dénoncer. En outre, ces irruptions ironiques, au-delà d'opérer des effets de contraste qui mettent à distance les informations relatées et qui visent à dénoncer toute une série d'injustices, jouent également un rôle ludique. En ce sens, le collectif rappelle le double enjeu d'un art puisant son inspiration dans des données réelles : instruire et divertir. Cette mission fait écho à celle que Brecht assigne lui-même au théâtre. En effet, l'homme de théâtre affirme : « même lorsqu'il est didactique, le théâtre demeure théâtre, et s'il s'agit d'un bon théâtre, il est amusant »²⁰⁴. Toujours placée sous le signe de l'amusement, la pièce du Nimis Groupe semble bien obéir à cette définition du théâtre. Notons par ailleurs que la présence du buzzer sur scène, destiné à éclairer les questions de tout un chacun, signale cette volonté de faire de la scène un espace de *jeu* malgré tout.

2.3.2. *Un théâtre poétique ancré dans un univers en phase de déterritorialisation*

Pour transmettre son expérience à Auschwitz, Delbo utilise une stratégie d'écriture qui a pu surprendre l'horizon d'attente de certains lecteurs. En effet, point de récit factuel pur et dur dans son témoignage : ni compte-rendu détaillé des événements, ni descriptions des lieux n'y figurent. Elle n'a recouru à aucun document historique ou scientifique, seule sa mémoire lui a servi d'archive. Ce choix éloigne donc en partie son théâtre du modèle documentaire. A François Bott, elle confie d'ailleurs :

Je ne voulais pas renseigner. Au retour des déportés, les gens étaient avides de détails. Ils voulaient savoir. Les journaux étaient remplis de comptes-rendus [sic], nombre de déportés ont écrit des livres informatifs ; on se levait à telle heure, on se couchait à telle heure, on faisait tel ou tel travail, l'appel, la soupe, etc. Toutes ces informations étaient extrêmement utiles, mais moi, je n'éprouvais pas le besoin d'y contribuer.²⁰⁵

Cette décision n'est pas sans lien avec la manière dont l'autrice conçoit la notion de témoignage à proprement parler. En effet, dans la mesure où le langage lui semble déjà

²⁰⁴ SZONDI Peter, *Théorie du drame moderne*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983, pp. 262-263.

²⁰⁵ DELBO Charlotte, citée dans PRÉVOST Claude, *op. cit.*, p. 41.

fortement inadéquat pour parler de l'événement Auschwitz, il est pour elle d'autant plus trompeur de soumettre son témoignage au seul registre de la factualité qui confond souvent la réalité du langage avec le réel de l'événement. Charlotte Delbo est ferme sur le sujet. Ecrire le génocide ne peut se faire qu'en passant par le langage de la poésie, celui qu'elle considère être « le seul à même de donner à voir et à entendre »²⁰⁶ :

Si vous voulez rendre compte de la souffrance, vous ne pouvez pas seulement décrire, il faut transmettre l'émotion, la sensation, la douleur, l'horreur. Il ne faut pas décrire, il faut donner à voir. Donner à sentir.²⁰⁷

Il peut paraître étrange de mettre sur le même plan la beauté de la langue avec l'horreur d'Auschwitz. S'opère à première vue un curieux décalage entre les énoncés et la situation d'énonciation. C'est d'ailleurs ce que Theodor W. Adorno dénonçait quand il affirmait qu'« écrire un poème après Auschwitz est barbare »²⁰⁸. Charlotte Delbo prétend pourtant bien le contraire : « Si la poésie ne sert précisément pas à faire ressentir Auschwitz, celle-ci est alors inutile »²⁰⁹. Cette filiation au monde de la poésie nous montre par ailleurs que Delbo n'a pas seulement cherché à être reconnue en tant que témoin ou rescapée des camps nazis, elle a aussi voulu être vue comme une écrivaine à part entière. Lors d'un entretien avec Jacques Chancel, elle souligne cette vocation d'autrice l'ayant habitée depuis son adolescence :

J'ai toujours eu envie d'écrire, j'ai commencé à écrire des romans quand j'avais quinze ans. J'ai commencé à écrire des choses qui n'avaient sûrement pas de valeur, [...] mais une vocation d'écrivain[e], je l'ai toujours eue.²¹⁰

En se revendiquant comme écrivaine à part entière, elle choisit en même temps de dire son expérience concentrationnaire en s'abstenant d'expliquer la situation d'un point de vue historique ou philosophique et en refusant d'émettre des jugements et commentaires explicites. C'est dans une langue simple ponctuée de métaphores, d'images et de

²⁰⁶ DELBO Charlotte, citée dans CLOSSON Marianne, *op. cit.*, p. 42.

²⁰⁷ ID., citée dans PRÉVOST Claude, *op. cit.*, p. 42.

²⁰⁸ ADORNO Theodor Wiesengrund, *Prismes. Critique de la culture et de la société*, Paris, Payot, 2003, p. 26.

²⁰⁹ DELBO Charlotte, dans *France Inter*, diffusée le 25 janvier 2013, citée dans BERTRAND-LUTHEREAU Lucie, « Le bouleversement des genres dans la poésie de Charlotte Delbo », dans *Textes et contextes*, 29 novembre 2018, [en ligne], <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=1864>

²¹⁰ « Charlotte Delbo en conversation avec Jacques Chancel », dans *Radioscopie*, France Inter, 2 avril 1974, cité dans THATCHER Nicole, « Le témoignage d'une femme de lettres », dans MESNARD Philippe et THANASSEKOS Yannis (éd.), « Dossier Delbo », dans *Revue pluridisciplinaire de la Fondation Auschwitz*, n° 105, 2009, p. 48, [en ligne], https://auschwitz.be/images/bulletin_trimestriel/105-thatcher.pdf

comparaisons que l'autrice a choisi de témoigner. Elle s'éloigne ainsi du récit factuel et déplace l'angle de vue d'un événement irréprésentable. Son but n'est donc ni de faire comprendre l'univers concentrationnaire ni de le faire connaître intellectuellement, mais de le faire voir et sentir. Ce serait ainsi en s'éloignant de la réalité factuelle qu'elle pourrait se rapprocher davantage d'un univers de sensations encore bien vivantes en elle.

Charlotte Delbo le répète à plusieurs reprises : cette poésie s'ancre d'abord et avant tout dans un corps. Aux mots, l'autrice assigne une mission spécifique. Il ne s'agit non pas de décrire Auschwitz, mais de rappeler les sensations, de reconstituer les mouvements des corps, de « ressentir ce qui a eu lieu »²¹¹. Les mots ne doivent pas se contenter de dire, ils doivent pouvoir montrer, même si l'autrice a conscience qu'ils n'y arriveront pas : « Essayez de regarder, essayez pour voir. »²¹², dit-elle d'ailleurs dans *Aucun de nous ne reviendra*. Pour Delbo, le médium le plus apte à répondre à cette tâche, c'est le théâtre. En effet, la représentation théâtrale, sollicitant à elle seule les sens visuels et auditifs, et dans certains cas, les sensations olfactives, tactiles et/ou gustatives, lui semble être le meilleur moyen pour mener son projet à terme.

Outre cette stratégie discursive qui nous éloigne la réalité factuelle pour nous rapprocher des sensations corporelles, Delbo met en place un stratagème thématique mettant en branle un mouvement de construction/déconstruction de la réalité. Pour ce faire, l'autrice déploie, au sein de son intrigue testimoniale, la thématique de la déterritorialisation. L'hypothèse sera ici de montrer que les protagonistes de la pièce font tout pour échapper à la réalité du moment et tentent, tant bien que mal, de déterritorialiser le territoire d'Auschwitz en l'ouvrant « sur des transformations potentielles »²¹³. Vivant sur la terre concentrationnaire sans pouvoir s'approprier cet espace, elles tâchent de reterritorialiser leur enfer en cadrant la réalité d'une autre manière. Cette reterritorialisation serait ici un moyen mis en place pour tenter de survivre dans l'espace d'Auschwitz, pour tâcher de le rendre possible, de le neutraliser.²¹⁴

²¹¹ CLOSSON Marianne, *op. cit.*, p. 36.

²¹² DELBO Charlotte, *Aucun de nous ne reviendra*, *op. cit.*, pp. 137-139.

²¹³ SIBERTIN-BLANC Guillaume, « Cartographie et territoires. La spatialité géographique comme analyseur des formes de subjectivité selon Gilles Deleuze », dans *L'Espace géographique*, n° 39, 2010, p. 236, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-espace-geographique-2010-3-page-225.htm>

²¹⁴ *Ibid.*

Selon nous, cette reconfiguration de la réalité s'élabore elle-même à partir d'un schisme des sensations. Au fur et à mesure de leur séjour, les protagonistes sont amenées à poser des actes sensitifs leur permettant de s'extraire de l'horreur d'Auschwitz. Au fil des pages, elles prennent conscience de leur attitude et finissent par constater elles-mêmes les nuances qui s'écrivent peu à peu : « Voir n'est pas regarder, parler n'est pas dire »²¹⁵, telle est l'hypothèse de lecture que Sophie Lucet développe dans son article « "Survivre dans le refuge des sensations discrètes" : le dit et le montré dans les écrits de Charlotte Delbo ». Sur la question du regard, c'est Mounette qui sème les germes de cette distinction lorsqu'elle raconte avoir été surprise par des cadavres à l'heure de franchir les portes du camp :

MOUNETTE : Quand nous sommes entrées dans le camp, quand nous avons franchi la porte et que nous avons vu tous ces cadavres nus sur la neige, que nous essayions d'éviter, de contourner, et qu'ils sont arrivés avec leurs bâtons pour nous obliger à passer tout droit... Je n'avais jamais vu de morts. Et toi, tu en avais vu ?

FRANÇOISE : Non, c'était [sic] aussi les premiers que je voyais.

MOUNETTE : Tu te rappelles comme nous les avons enjambés en courant ?

Moi j'essayais de ne pas regarder, de regarder seulement où je mettais les pieds.²¹⁶

Dans cet extrait, Mounette nous dit voir l'horreur, mais regarder ses pieds. Au sein de l'enfer concentrationnaire, le seul moyen de se protéger est d'avoir la liberté, certes minime, de choisir sa prise de vue pour pouvoir exclure l'horreur, placée en hors-champ. La protagoniste se focalise ainsi sur ses pieds afin de supporter l'atrocité d'une telle scène. C'est donc la dimension du choix qui différencie les termes *voir* et *regarder*. Voir, c'est percevoir par la vue ou par l'esprit sans qu'un choix ne soit possible ; regarder, c'est diriger sa vue là où nous le désirons, en décidant volontairement de prêter attention ou pas au monde environnant.²¹⁷ Face à un sentiment d'impuissance, les détenues vont se raccrocher à la seule possibilité d'action qui leur reste pour reconstruire leur univers : choisir où poser leur regard. C'est bien celui-ci qui leur permet de cadrer le réel de manière à résister intérieurement à l'adversité. Le mouvement de déterritorialisation est ainsi contraint par cet environnement agressif qui empêche les détenues d'habiter l'espace.

²¹⁵ LUCET Sophie, *op. cit.*, p. 62.

²¹⁶ DELBO Charlotte, *Qui rapportera ces paroles ? et autres écrits inédits*, *op. cit.*, p. 22.

²¹⁷ LUCET Sophie, *op. cit.*, p. 63.

Le deuxième pan de cette déterritorialisation a trait à la question du langage. De la même manière que *regarder* et *voir* ne sont pas synonymes, *dire* et *parler* ne le sont pas non plus.²¹⁸ Cette distinction permet de nouveau aux protagonistes de choisir leur cadrage, quitte à s'aveugler. C'est Mounette qui en rend compte lors de la scène VII, alors que Françoise réprimande celles qui se gaspillent en bavardages au lieu de profiter du peu de sommeil qui leur est accordé. A cette injonction moraliste, Mounette répond que « parler est aussi important que dormir, cela aide autant ». Elle précise alors sa pensée : « Si je ne parlais pas, il semblerait que je ne suis déjà plus. Je dis n'importe quoi. Nous disons n'importe quoi mais nous ne parlons jamais que d'une seule chose. »²¹⁹ Au-delà de signifier le fait que parler est déjà signe de vie, Mounette explique qu'elle parle, non pas pour évoquer Auschwitz, mais bien pour « dire n'importe quoi ». C'est bien là que se manifeste cette volonté de sortir du territoire d'Auschwitz : il est question de parler, à la fois pour se convaincre de son existence, et pour exprimer une humanité et une solidarité qui doivent rester du côté du « n'importe quoi ». Il ne faut pas évoquer la réalité, surtout pas. Ne pas la dire. Les mots proférés doivent juste être le signe de l'existence, ils ne doivent pas se référer à cette même existence.²²⁰ S'ils s'y référaient, la survie ne serait pas possible ; la verbalisation de la situation signerait déjà la fin de l'existence, tant celle-ci est insurmontable. Mounette insiste ainsi sur l'idée que la déterritorialisation doit se faire par le biais de la parole, située du côté de la légèreté, voire du trivial. S'opère ainsi une distinction entre le parler, résultat d'une action physique, et le dire, matérialisation de la réalité. Cette opposition est d'ailleurs très nettement pointée lors du dialogue entre Gina et Agnès :

GINA : Et bientôt ce sera notre tour. Mon tour.

AGNES : Tais-toi Gina. Toutes le pensent. Il ne faut pas le dire. Les paroles deviennent inéluctables quand elles sont dites. Il n'y a qu'en s'aveuglant qu'on peut espérer. Ce n'est pas du courage qu'il nous faut, c'est de l'aveuglement, de la folie. La seule chance est là.²²¹

Séparer le parler du dire, voilà la seule échappatoire possible pour ces femmes. Il s'agit ainsi de dissocier les paroles, signes aussi bien phatiques qu'affectifs, du dire qui met forcément en évidence la situation présente. Dans les camps, il est primordial de continuer

²¹⁸ LUCET Sophie, *op. cit.*

²¹⁹ DELBO Charlotte, *op. cit.*, p. 30.

²²⁰ LUCET Sophie, *op. cit.*

²²¹ DELBO Charlotte, *op. cit.*, p. 24.

de parler afin de compenser l'horreur d'Auschwitz. Le titre même de la pièce – *Qui rapportera ces paroles ?* – rend d'ailleurs compte que les déportées ne peuvent se passer de paroles pour se reconstruire. Le dernier acte met lui aussi en lumière cette importance de la parole qui agit comme un catalyseur destiné à lutter contre la pollution d'Auschwitz : « Nous ne sommes plus que trois et nous parlons sans cesse pour entendre nos voix, pour entendre des mots que nous comprenions, et peut-être pour essayer de nous faire croire que nous sommes encore nombreuses. »²²² La parole, en se focalisant sur l'existence de voix humaines, contribue ainsi à déterritorialiser l'espace psychique des détenues de l'horreur et permet de le reterritorialiser dans une humanité en voie d'extinction. Pour parvenir à s'extraire de l'enfer concentrationnaire, un second mouvement se lie à la revendication de la parole : l'exclusion du dire de leurs conversations. Bannir le dire, c'est proscrire toute conversation ayant trait à l'horreur. Ce dire a également partie prenante avec l'éthique. Cette notion d'éthique, intrinsèquement liée au dire, est notamment pointée par Frédéric Marteau, « il y a dans le Dit, dans le texte que l'on a sous les yeux, un Dire qui le traverse : un mouvement, une éthique de la parole et de la responsabilité qui fait qu'un sujet témoigne – pour l'autre »²²³. Cette prise en charge de l'éthique ne doit s'accomplir qu'après, au retour. C'est bien ce que souligne Gina quand elle dit à Denise : « Cesse de faire l'appel des morts. Il faut se défendre contre les morts. Il faut attendre d'être revenu pour se rappeler. »²²⁴

Ces différents exemples nous montrent que les détenues s'efforcent de sortir du territoire d'Auschwitz pour chercher à rendre leur existence possible. Pour ce faire, elles répandent l'idée d'une dichotomie des sensations où un choix doit être fait : il faut regarder plutôt que voir, continuer de parler et ne pas dire, et ce, même s'il s'agit alors de sombrer dans l'aveuglement et de côtoyer la folie.²²⁵ « Regarder loin [...] dans l'espace »²²⁶, tel était devenu le quotidien de ces femmes qui cherchaient à se déterritorialiser du camp, au moins d'un point de vue psychique. Les détenues mettent ainsi à distance la réalité en suivant le principe de déterritorialisation de Gilles Deleuze consistant à « de se dégager de la tâche de représenter le monde pour agencer un nouveau type de réalité que l'histoire ne peut que

²²² DELBO Charlotte, *op. cit.*, p. 53.

²²³ MARTEAU Frédéric, « Regarder, voir, savoir : enjeux du regard et poétique de la lecture dans l'œuvre de Charlotte Delbo », dans HUTHWOHL Joël et PAGE Christiane (éd.), *op. cit.*, p. 177.

²²⁴ *Ibid.*, p. 54.

²²⁵ LUCET Sophie, *op. cit.*, p. 64.

²²⁶ DELBO Charlotte, *op. cit.*, p. 58.

ressaisir ou replacer dans des systèmes ponctuels »²²⁷. Pour survivre, il s'agit ainsi de s'aveugler consciemment, de mettre un voile sur la réalité en utilisant la fiction comme cadre.

C'est donc l'imaginaire qui apparaît ici comme la seule voie possible pour fuir la réalité. Cet imaginaire ne consisterait alors pas tant à produire une réalité nouvelle mais bien à engendrer un regard nouveau sur cette réalité. Et parmi tous les stratagèmes que les protagonistes usent pour se déterritorialiser, c'est le théâtre lui-même qui semble le mieux conjuguer cette notion de regard à celle de parole.²²⁸ En témoignent ces passages lors desquels Françoise replante l'ambiance d'un théâtre dans l'espace d'un instant :

RENEE : [...] Redresse-toi Marie. Si nous trouvons un petit coin sec pour nous asseoir pendant la soupe, nous demanderons à Françoise de nous emmener au théâtre. Quel programme lui demanderons-nous ? Elle raconte bien et elle fait les voix. On croirait entendre les acteurs.²²⁹

Le théâtre, en raison de l'imaginaire qu'il implique, permet de regarder ailleurs, de parler d'un ailleurs afin d'échapper à l'enfer du moment. A ce propos, Delbo explique dans *Spectres, mes compagnons* que l'imaginaire devenait alors sa réalité :

L'enfer d'où je reviens n'était guère favorable au rêve. Quel rapport pouvait-il avoir avec le théâtre ? Cependant... Etait-ce rêve, cette patiente et difficile élaboration de l'imagination ? Etait-ce rêver que recomposer un monde de l'imaginaire qui, parfois, devait devenir plus réel que le réel où je vivais, si bien qu'il subsiste en moi aujourd'hui tandis que je commence à douter de l'autre, le vrai, celui où j'étais ?²³⁰

Par le dédoublement qu'il engendre, le théâtre a pu créer, pendant et après les camps, un territoire autre où l'imagination faisait face au réel.²³¹ L'art théâtral apparaît dans ce contexte comme une « force vitale »²³² permettant de ne pas subir l'enfer concentrationnaire. Posture nécessairement distanciée du réel, il ouvre les portes d'un espace-temps différent où il est possible de se lier d'amitié à des personnages aimés de l'imaginaire collectif. Charlotte Delbo explique que c'est ce lien qui la maintenait en vie :

²²⁷ DELEUZE Gilles, *Mille Plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980, p. 363.

²²⁸ LUCET Sophie, *op. cit.*

²²⁹ DELBO Charlotte, *op. cit.*, p. 48.

²³⁰ ID., *Spectres, mes compagnons*, *op. cit.*, p. 7.

²³¹ LUCET Sophie, *op. cit.*, p. 65.

²³² ID., « Les dramaturgies de la Shoah, ou l'envers des images (Charlotte Delbo, Charles Reznikoff, Patrick Kermann) », *op. cit.*, p. 53.

Pendant des jours et des nuits, j'ai dû m'acharner à donner à ces ombres contour et relief. Leur glissement était silencieux, leur présence réticente et fugitive. A ces ombres, j'étais moi-même ombre, semblait-il. Pendant des jours et des nuits, j'ai dû m'acharner à affirmer mon être, à me saisir dans un effort extrême de conscience pour m'assurer de mon existence en face des fantômes qui voulaient l'absorber, l'engloutir. C'est ainsi sans doute que se recrée la vie intérieure, cet effort de la conscience pour embrasser son existence que Proust appelle la recherche du temps perdu.²³³

Il semblerait finalement que deux enjeux se dégagent du théâtre de Charlotte Delbo. Le premier est discursif : il consiste à éloigner le lecteur de la réalité factuelle pour tenter de le rapprocher d'un univers sensoriel. Pour ce faire, l'autrice déploie un langage poétique qui tâche de mettre la mémoire corporelle au premier plan. Le deuxième enjeu est thématique : il vise à souligner l'importance de la fiction au sein même du monde concentrationnaire. Pour y parvenir, l'autrice déploie la thématique de la déterritorialisation à différents niveaux diégétiques. Au sein même de l'intrigue, nous avons vu que les protagonistes cherchaient à s'éloigner de l'horreur en recadrant leur univers par le biais de leur regard, de leurs paroles et du théâtre. Nombreuses sont les scènes qui rendent compte d'un espace autre mettant à distance le climat dans lequel elles baignent. Au travers de cette étude, nous avons également noté que cette déterritorialisation atteignait son paroxysme avec la mise en place du théâtre lui-même. En effet, l'imaginaire qu'il implique permet aux détenues de survivre à un point tel que leur cadre fictionnel devenait presque leur nouvelle réalité.

En définitive, l'analyse des stratégies rhétoriques exploitées dans les deux œuvres de notre corpus nous laisse penser qu'un réel travail de mise à distance de la réalité a été accompli par le biais du langage. Dans le spectacle du Nimis Groupe, cette prise de recul se manifeste par la présence de l'ironie qui produit un décalage par rapport à la gravité des situations relatées. Ludique et mordante, cette ironie permet finalement au collectif d'unir les différents objectifs qu'ils s'étaient donnés dès le départ : instruire et dénoncer tout en étant divertissant. Quant à l'œuvre de Charlotte Delbo, c'est la poésie elle-même qui se donne pour tâche de sortir de la réalité factuelle. A ce premier geste s'allie un deuxième mouvement : celui qui essaie d'atteindre un tant soit peu cet univers sensoriel toujours bien vivant dans le corps de l'autrice. Nous avons vu que cette stratégie discursive de mise à distance de la réalité était doublée d'une autre qui, elle, était thématique : il s'agissait de la

²³³ DELBO Charlotte, *op. cit.*, p. 65.

déterritorialisation qui avait pour mission de reconstruire, par le regard et le langage, une autre réalité au sein même d'Auschwitz afin de garantir la survie des détenues.

CONCLUSION

Interpelée par la réaction d'un spectateur au sortir d'une pièce de théâtre livrant un témoignage sur scène, nous avons décidé d'axer notre recherche sur les rapports entre réalité et fiction au sein de deux pièces de théâtre répondant à un modèle testimonial. L'enjeu était d'explorer la place et la présence de la fiction dans ces œuvres qui toutes deux semblaient offrir un pan de réalité au public. Pour ce faire, nous avons opté pour un parcours allant du général au particulier. Tout d'abord, nous avons cherché à délimiter la notion de témoignage à proprement parler. Les notions d'authenticité, de vérité et d'engagement sont apparues comme étant au cœur même de la définition du terme. Par la suite, nous avons tâché de remettre en cause une idée reçue : celle qui clame que le régime testimonial serait incompatible avec le registre fictionnel. Pour mener à bien cette déconstruction, nous nous sommes appuyée sur l'apport de différents spécialistes. Certains insistaient sur l'idée que le témoignage, en raison de sa nature discursive, impliquait forcément une part de fiction. Etant donné le contraste existant entre l'événement et le langage, nous avons conclu que la reconstruction des faits du passé était inévitable : le témoignage, parce qu'il est langage, serait donc déjà une forme de fiction. D'autres théoriciens axaient leur réflexion sur les limites de la mémoire en soulignant qu'elle aussi, déformait, transformait et refaçonnait inéluctablement les événements passés. Cette donnée nous a permis de constater que la mémoire elle-même était une fiction. Finalement, après avoir établi que le témoignage était plus lié à la fiction qu'il ne s'y opposait, nous nous sommes alors interrogée sur les conséquences de l'intrusion volontaire de fiction au sein de récits testimoniaux. Témoignages de personnes concernées à l'appui, nous avons pu remarquer que la fiction favorisait finalement plus la compréhension profonde de l'événement que le discours rationnel, et ce, en raison de la part d'irreprésentable que l'événement comportait parfois. Somme toute, ce chapitre nous aura permis de non seulement justifier la cohérence de la présence de la fiction au sein d'une œuvre testimoniale mais surtout de pointer le fait que l'utilisation de la fiction ne trahissait en rien le pacte de vérité instauré par le témoignage. Au contraire, elle contribuerait d'une certaine manière à le renforcer.

Cette base théorique posée, nous avons alors cherché à explorer les œuvres de notre corpus à la lumière de ces rapports entre réalité et fiction. A cette fin, nous avons commencé par établir rapidement l'enjeu testimonial de *Ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas vu* et de *Qui rapportera ces paroles ?* pour ensuite tâcher de comprendre comment

chacun des auteurs veillait à asseoir l'authenticité de son projet. Nous avons constaté que cette authenticité était fortement due à la manière dont les auteurs révélaient leur support testimonial, imprégné de fiction. Loin de vouloir dissimuler cette part fictionnelle aux yeux des spectateurs, tous se sont accordés à la révéler, à la réfléchir et à l'interroger. S'ils s'accordaient à penser que la fiction faisait forcément partie de leur entreprise testimoniale, il s'est avéré que chacun constatait cette présence selon un certain axe. Alors que le Nimis Groupe pointait du doigt la fiction mise en place par l'appareil théâtral, Charlotte Delbo rendait compte de la fiction créée par le langage manquant toujours le noyau de l'expérience vécue. C'est ainsi que le collectif n'a cessé de mettre en lumière la fiction du théâtre en usant de procédés métathéâtraux qui allaient de la mise en abîme aux manifestations ponctuelles d'ostension théâtrale. Non seulement les comédiens exhibaient constamment les conditions matérielles de la représentation mais en plus ils tâchaient d'en rendre compte par leurs mots, commentant à plusieurs reprises le jeu des acteurs ou l'intrigue en cours. Pris dans ce cadre fictif, le témoignage était ainsi vu comme une parole théâtrale prenant pleinement part au dispositif fictionnel. Alors que le Nimis Groupe avait pris soin de livrer un témoignage sur la fiction du théâtre, Charlotte Delbo, quant à elle, a veillé à faire remarquer l'existence de la fiction du langage. En prêtant sa voix aux différentes protagonistes de sa tragédie, elle révélait l'écart qui se creusait entre un indicible et des mots qui tâchaient tant bien que mal de raconter. Par ailleurs, elle soulignait les failles d'une mémoire qui oublie, transforme, intellectualise l'événement et donc le fictionnalise. Chez Delbo, c'est donc un témoignage sur la fiction du témoignage qui était offert aux lecteurs.

Après avoir mis en évidence la manière dont les auteurs s'y étaient pris pour révéler la présence de la fiction au sein de leur entreprise, nous nous sommes alors attachée à analyser les modalités de la transposition de l'événement à proprement parler. Pour cela, nous avons déplié notre analyse en deux temps. Il s'agissait tout d'abord de se centrer sur la figure du témoin, créant un pont entre la personne de l'auteur et le personnage de la pièce. Aussi bien pour le spectacle du Nimis Groupe que pour l'œuvre de Charlotte Delbo, nous nous sommes donc attelée à étudier ces différents *je* qui semblaient brouiller les frontières entre la figure de l'auteur ou de l'acteur et le personnage. Dans les deux cas, nous avons noté que plus que la volonté d'asseoir un pacte autobiographique, c'était le désir de signifier l'ambivalence foncière de cette mise en scène de soi qui prévalait. Si *Ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas vu* présentait bel et bien des témoins réels sur le plateau du théâtre, un jeu se

mettait en place à l'instant même où il était question de les nommer. Bien que l'appellation « Bernard Christophe », généralisée à l'ensemble des actants du spectacle, dévoilait clairement une intention parodique de la part du collectif, nous avons démontré que la figure du personnage était toujours bel et bien présente, même si elle prenait un autre tournant : les témoins jouaient ainsi leur propre personnage, de même que les autres actants se jouaient « eux-mêmes ». Quant à Charlotte Delbo, la mise en scène de soi passait par l'intermédiaire d'un personnage nommé Françoise. Si celle-ci pouvait, à plusieurs égards, faire écho à la personne de l'autrice, nous avons toutefois établi qu'elle restait un double fictionnel, un être de papier autorisant l'imaginaire à s'infiltrer en elle.

Après s'être intéressée à la mise en scène de soi au sein des œuvres respectives, nous nous sommes alors penchée sur la transposition de l'événement réel. Lors de cette étape, nous avons tâché de montrer comment les auteurs avaient pris soin de mettre à distance la réalité et donc d'y insérer une dimension fictionnelle. Pour cela, nous avons commencé par analyser rapidement le titre de chacune des deux œuvres en faisant remarquer qu'il s'éloignait du registre factuel pour répondre au monde de la métaphore. L'utilisation d'un langage figuratif pour évoquer un événement réel nous apparaissait déjà comme un premier signe de l'incursion de la fiction. Par la suite, nous avons étendu notre étude à la structure même de chacune des deux œuvres qui nous semblait obéir à des codes tout à fait singuliers. Concernant *Ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas vu*, nous avons constaté que la structure de la pièce se définissait justement par un mouvement de déstructuration. Ce caractère déstructuré produisait des effets d'attente par rapport au récit testimonial principal qui se révélait par bribes. De ce fait, nous avons pu déduire que le spectacle apparaissait finalement comme une intrigue de révélation qui utilisait des stratégies relevant du fictionnel pour mettre en récit le témoignage de Tiguidanké Diallo. Quant à l'œuvre de Charlotte Delbo, nous avons défendu l'idée que le témoignage de l'autrice était ancré dans une structure profondément tragique et que, par conséquent, les différents éléments façonnant le récit étaient structurés à la lumière de la tragédie classique. Nous avons vu que la transposition tragique de l'événement rendait par ailleurs nécessaire la fictionnalisation de certains faits. C'est ainsi que plusieurs éléments réels ont été reconfigurés afin que soient respectées les conventions tragiques. Finalement, là où le collectif assumait pleinement sa théâtralité en usant de procédés métathéâtraux, Charlotte Delbo, elle, revendiquait le caractère théâtral de son œuvre en se vouant toute entière aux codes de la dramaturgie aristotélicienne.

Une fois achevée cette analyse liée au cadre narratif, nous avons alors axé notre étude sur les stratégies rhétoriques utilisées par les auteurs afin de mettre à distance la réalité de l'événement. Nous avons prouvé qu'un réel travail avait été accompli sur la langue. Par rapport à l'œuvre du Nimis Groupe, nous avons démontré que les artistes avaient façonné leur fresque testimoniale de manière à y mêler une certaine ironie. Celle-ci, grâce à son double discours, créait une friction entre l'événement réel et sa mise en scène. En teintant leur témoignage d'ironie, il s'agissait pour le collectif de mettre la réalité à distance non seulement dans le but de la rendre audible, mais aussi afin de mettre en lumière l'injustice de diverses situations. Concernant *Qui rapportera ces paroles ?*, nous avons remarqué que Charlotte Delbo avait volontairement décidé d'éloigner son écriture du registre factuel et avait refusé de faire de son œuvre un compte-rendu détaillé d'Auschwitz. C'est par le biais d'un langage poétique qu'elle a choisi de témoigner, mettant ainsi en contraste la beauté de la langue avec l'horreur d'Auschwitz. En se détachant du langage factuel, Delbo s'était en même temps donné pour tâche de se rapprocher d'une autre réalité, inscrite au plus profond d'elle-même. En d'autres termes, ce n'étaient plus les coordonnées du monde réel qui importaient mais bien la retranscription d'une réalité corporelle. En outre, nous avons établi que l'autrice avait également cherché à souligner l'importance et la nécessité de la fiction au sein de l'univers concentrationnaire. C'est en déployant la thématique de la déterritorialisation à différents degrés que Delbo a tenté de montrer qu'il était primordial de sortir du cadre au travers des mots, du regard ou du théâtre. Question de survie.

Au terme de cette étude, l'objectif était de cerner, un tant soit peu, la dynamique des rapports entre réalité et fiction régie par le théâtre-témoignage. Nous pensons pertinent de désormais affirmer qu'aussi réelle que puisse être l'écriture ou la représentation théâtrale d'un événement, la fiction, même minime, subsiste. Dans une pièce de théâtre, ce sera toujours un personnage qui parcourra l'espace scénique, de même que l'histoire présentée au public, aussi authentique qu'elle soit, réécrira inévitablement l'événement, sera toujours mise en spectacle et donc d'une certaine manière, elle apparaîtra inéluctablement comme une forme de fiction. Toutefois, il serait erroné de croire que ce mélange de réalité et de fiction peut, à lui seul, définir les contours de ce théâtre. C'est pourquoi nous pensons qu'il serait intéressant de prolonger ce mémoire de fin d'études en s'interrogeant sur d'autres facettes du théâtre-témoignage. L'étude des rapports qu'il entretient avec le théâtre épique et dramatique pourrait, par exemple, constituer un nouveau point de départ. Cela pourrait permettre de définir de manière plus complète les piliers sur lesquels repose ce théâtre.

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRES THÉÂTRALES

Corpus d'étude

DELBO Charlotte, *Qui rapportera ces paroles ? et autres écrits inédits*, Paris, Fayard, 2013.

NIMIS GROUPE, *Ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas vu*, Bruxelles, Théâtre National, 2016, [en ligne], <https://www.dailymotion.com/video/x5g0gnl>

Autres œuvres mentionnées

DELBO Charlotte, *Aucun de nous ne reviendra*, Paris, Editions de Minuit, 1970.

DELBO Charlotte, *La Mémoire et les jours*, Paris, Berg International, 1985.

DELBO Charlotte, *Le Convoi du 24 janvier*, Paris, Editions de Minuit, 1965.

DELBO Charlotte, *Spectres, mes compagnons*, Paris, Berg International, 1995.

APPAREIL THÉORIQUE

Consacré au témoignage

• Ouvrages

DERRIDA Jacques, *Demeure. Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, 1998.

DERRIDA Jacques, *Poétique et politique du témoignage*, Paris, Editions de L'Herne, 2005.

DERRIDA Jacques, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990.

DORNIER Carole et DULONG Renaud (éd.), *Esthétique du témoignage*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2005.

NANCY Jean-Luc, *L'Art et la mémoire des camps. Représenter, exterminer*, Paris, Seuil, 2001.

QUINTON Laurent, *Digérer la défaite : Récits de captivité des prisonniers de guerre français de la seconde Guerre mondiale (1940-1953)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019.

RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000 (L'ordre philosophique).

WIEVIORKA Annette, *L'ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

- **Articles**

DERRIDA Jacques, « Une certaine impossibilité de dire l'événement », dans *Dire l'événement, est-ce possible ? Séminaire de Montréal, pour Jacques Derrida*, Paris, L'Harmattan, 2001.

DERRIDA Jacques, « Demeure. Fiction et témoignage », dans LISSE Michel (éd.), *Passions de la littérature. Avec Jacques Derrida*, Paris, Galilée, 1996 (La philosophie en effet).

HEINICH Nathalie et POLLACK Michael, « Le témoignage », dans *Actes de recherche en sciences sociales*, n° 62-63, 1986.

POSTEL-VINAY Olivier, « Bruno Dubois : "Un souvenir est une reconstruction" », dans *Books*, avril 2013, [en ligne], <https://www.books.fr/bruno-dubois-un-souvenir-est-une-reconstruction/>

RICŒUR Paul, « L'herméneutique du témoignage », dans *Lectures III. Aux frontières de la philosophie*, Paris, Seuil, 1994.

Consacré aux rapports entre réalité et fiction

- **Ouvrages**

BORNAND Marie, *Témoignages et fictions : les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Paris, Droz, 2004.

DUMORTIER Jean-Louis e.a., *Devoir de mémoire et pouvoir des fictions*, Namur, Presses universitaires de Namur, 2015 (Diptyque, 29).

ENGEL Vincent, *Fiction : l'impossible nécessité ou sur les récifs des sirènes naissent les récits des silènes*, Hévíllers, Ker éditions, 2016.

GARY Romain, *Pour Sganarelle : recherche d'un personnage et d'un roman*, Paris, Gallimard, 1965.

GASPARINI Philippe, *Autofiction : une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008 (Poétique).

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972 (Poétique).

GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

HUSTON Nancy, *L'Espèce fabulatrice*, Paris, Montréal, Actes Sud, Leméac, 2008 (Un endroit où aller).

LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

MATTIUSSI Laurent, *Fictions de l'ipséité : essai sur l'invention narrative de soi* (Beckett, Hesse, Kafka, Musil, Proust, Woolf), Genève, Librairie Droz, 2002.

- **Articles**

AUBERT Nathalie, « Proust et Bergson : La mémoire du corps », dans *Revue de littérature comparée*, 2011, n° 338, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2011-2-page-133.htm>

AZARIAN Viviane, « Scholastique Mukasonga : le "témoignage de l'absent" », dans *Revue de littérature comparée*, 2011, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2011-4-page-423.htm>

BURCEA Dan, « Interview. Vincent Engel : "La fiction est aussi ce qui nous permet d'échapper à l'unicité du réel" », dans *L'Internaute*, 20 septembre 2013, [en ligne], <http://salon-litteraire.linternaute.com/fr/interviews/content/1847972-interview-vincent-engel-la-fiction-est-aussi-ce-qui-nous-permet-d-echapper-a-l-unicite-du-reel>

FREI Peter, « "Un récit ?" – de Bataille : la poétique du témoignage selon Blanchot, Derrida et Lévinas », dans HOPPENOT Éric et MILON Alain (éd.), *Emmanuel Lévinas-Maurice Blanchot, penser la différence*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2008, [en ligne], <http://books.openedition.org/pupo/899>

GOLDSCHLAGER Alain, « La littérature de témoignage de la Shoah. Dire l'indicible – Lire l'incompréhensible », dans *La narrativité hors fiction*, Toronto, Presses de l'Université de Toronto, 1996.

JEANNELLE Jean-Louis, « Le procès de l'autofiction », dans *Etudes*, n° 9, 2013, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-etudes-2013-9-page-221.htm>

LEIDUAN Alessandro, « Pour une sémiotique du mensonge. Fonction et enjeux du discours mensonger dans l'œuvre théorique et narrative d'Umberto Eco », dans *Modèles linguistiques*, n° 63, 2011, [en ligne], <http://journals.openedition.org/ml/180>

MARCÉ Marielle, « La diction comme de la fiction : un désir critique », dans *Fabula*, 2002, [en ligne], http://www.fabula.org/atelier.php?La_diction_comme_de_la_fiction_%3A_un_d%26acute%3Bcritique

ZENETTI Marie-Jeanne, « Littérature contemporaine : un "tournant documentaire" ? », dans *Academia*, 2017, [en ligne], https://www.academia.edu/37527529/LITT%C3%89RATURE_CONTEMPORAINE_UN_TOURNANT_DOCUMENTAIRE

- **Thèse**

COTRONEO Maria, *Entre fiction et témoignage : les enjeux théoriques de la pratique testimoniale et la présence du doute dans les récits de la Shoah d'Elie Wiesel et d'Imre Kertész*, Université Laval, Québec, 2013, [en ligne], <https://corpus.ulaval.ca/jspui/bitstream/20.500.11794/24610/1/30103.pdf>

Consacré à l'esthétique théâtrale

- **Ouvrages**

ARISTOTE, *La Poétique*, Paris, Seuil, 1980 (Poétique).

BENJAMIN Walter, *Essais sur Bertolt Brecht*, Petite Collection Maspero, 1969.

DANAN Joseph e.a., *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000) : l'avenir d'une crise*, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 2002 (Études théâtrales, 24-25).

MANNONI Octave, *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Seuil, 1969.

NAUGRETTE Catherine, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, 2010.

SZONDI Peter, *Théorie du drame moderne*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983.

- **Articles**

CORMANN Enzo, « A quoi sert le théâtre ? », dans *A quoi sert le théâtre ?*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2003.

MOGUILJEVSKAÏA Tania, « Les variables idéologiques du théâtre documentaire. De Peter Weiss aux dramaturgies russes actuelles », dans *Études théâtrales*, n° 50, 2011, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2011-1-page-36.htm>

MONFORT Anne, « Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique », dans *Trajectoires*, n° 3, 2009, [en ligne], <http://journals.openedition.org/trajectoires/392>

PIEMME Jean-Marie, « Fiction toujours », dans *Études théâtrales*, n° 50, 2011, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2011-1-page-88.htm>

RYKNER Arnaud, « Théâtre-témoignage/Théâtre-testament », dans *Études théâtrales*, n° 51-52, 2011, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2011-2-page-165.htm>

SARRAZAC Jean-Pierre, « Le Témoin et le Rhapsode ou le Retour du Conteur », dans *Le Geste de témoigner : Un dispositif pour le théâtre*, *Études théâtrales*, n° 51-52, 2011.

VUILLEMIN Jean-Claude, « Réflexions sur la réflexivité théâtrale », dans *L'Annuaire théâtral*, n° 45, [en ligne], <https://doi.org/10.7202/044277ar>

- **Cours magistraux**

LEMAIRE Véronique, *Etude de la scénographie*, cours dispensé à Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, 2016-2017.

PIRET Pierre, *Etude du théâtre français. De la Révolution à nos jours*, cours dispensé à Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, 2017-2018.

Consacré au Nimis Groupe

- **Ressources en ligne**

NIMIS GROUPE, « Dossier pédagogique : *Ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas vu* », Bruxelles, Théâtre National, 2016, [en ligne], <https://www.theatrenational.be/nl/file/file/41/attachment>

NIMIS GROUPE, « Présentation du collectif », [en ligne], <https://www.nimisgroupe.com/creation>

Consacré à Charlotte Delbo

- **Ouvrages**

CASTANET Hervé et PAGE Christiane (éd.), *Ecritures théâtrales du traumatisme : esthétiques de la résistance*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012 (Le spectaculaire).

DUBOSQUET LAIRYS Françoise (éd.), *Les failles de la mémoire : Théâtre, cinéma, poésie et roman : les mots contre l'oubli*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, [en ligne], <http://books.openedition.org.proxy.bib.ucl.ac.be/pur/55727>

HUTHWOHL Joël et PAGE Christiane (éd.), *Charlotte Delbo : Œuvre et engagements*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014 (Le spectaculaire).

THATCHER Nicole, *Charlotte Delbo : une voix singulière. Mémoire, témoignage et littérature*, Paris, L'Harmattan, 2003.

- **Articles**

BERTRAND-LUTHEREAU Lucie, « Le bouleversement des genres dans la poésie de Charlotte Delbo », dans *Textes et contextes*, 29 novembre 2018, [en ligne], <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=1864>

CHIAPPONE-LUCCHESI Magali, « Le témoignage théâtral de Charlotte Delbo : du double au testament », dans *Etudes théâtrales*, 2011, n° 51-52, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2011-2-page-33.htm>

MESNARD Philippe et THANASSEKOS Yannis (éd.), « Dossier Delbo », dans *Revue pluridisciplinaire de la Fondation Auschwitz*, n° 105, 2009, [en ligne], https://auschwitz.be/images/bulletin_trimestriel/105-thatcher.pdf

SCHUMACHER Claude, « Charlotte Delbo, le théâtre comme moyen de survie : *Les hommes et Un caprice* », dans *Sens public*, 2006, [en ligne], http://www.sens-public.org/article.php3?id_article=313

- **Entretiens**

BOTT François, « Entretien avec Charlotte Delbo », dans *Le Monde*, 20 juin 1975.

CHAPSAL Madeleine, « Rien que les femmes », dans *L'Express*, 14-20 février 1966.

DELBO Charlotte, dans *Radioscopie*, 2 avril 1974, [en ligne], <https://www.ina.fr/audio/PHF06046320>

PRÉVOST Claude, « La déportation dans la littérature et l'art : Entretien avec Charlotte Delbo », dans *La Nouvelle Critique*, n° 167, juin 1975.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	1
AVERTISSEMENT CONCERNANT LE CORPUS	3
INTRODUCTION.....	7
CHAPITRE 1 – LE TÉMOIGNAGE AU THÉÂTRE	11
1. Le discours testimonial en littérature.....	11
1.1. Définir le témoignage	11
2. Témoignage et fiction, une opposition radicale ?	12
CHAPITRE 2 – TRANSMETTRE L’ÉVÉNEMENT AVEC AUTHENTICITÉ	18
1. Témoigner, de quoi ?	18
2. Révéler le support testimonial	21
2.1. De la réflexivité théâtrale à la réflexivité testimoniale.....	21
2.2. De la réflexivité testimoniale à la mise en scène testimoniale	31
CHAPITRE 3 – TRANSPOSER L’ÉVÉNEMENT	43
1. Je est un autre.....	44
2. Mettre à distance la réalité	52
2.1. Indices paratextuels	52
2.2. Structure de narration	53
2.3. Stratégies rhétoriques de mise à distance de la réalité.....	63
CONCLUSION	81
BIBLIOGRAPHIE.....	85
ŒUVRES THÉÂTRALES	85
Corpus d’étude.....	85
Autres œuvres mentionnées	85
APPAREIL THÉORIQUE.....	85
Consacré au témoignage	85
Consacré aux rapports entre réalité et fiction	86
Consacré à l’esthétique théâtrale	88
Consacré au Nimis Groupe	89
Consacré à Charlotte Delbo	89

