



Témoigner sur scène :

Rwanda 94 de Groupov

Silke Segler-Meißner (Hamburg)

HeLix 16 (2024), p. 186–209. doi: 10.11588/helix.2024.1.102018

Abstract

Faced with Europe's silence on the 1994 genocide of the Tutsis in Rwanda, Groupov, a Liège-based collective of artists from a variety of disciplines and nationalities, has created a theatrical project in cooperation with Rwandan survivors that aims to do justice to those who have not been heard: the dead. In the publication of the drama titled *Rwanda 94* by Éditions Théâtrales in 2002, the objective of the spectacle is formulated by its authors as a subtitle on the first page: « An attempt of symbolic reparation towards the dead for the use of the living. » At the heart of our contribution is the question of the Groupov collective's strategies for bearing witness to genocide on stage. We analyze the revival and adaptation of tragic elements to give a voice to the dead and to create a postcatastrophic aesthetic.

All rights reserved. Dieser Artikel ist urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten. Die Weiterverwendung des hier bereitgestellten Artikels ist ohne die ausdrückliche Genehmigung von HeLix (und/oder des/der Verfassers/in) nicht gestattet.

Témoigner sur scène :

Rwanda 94 de Groupov

Silke Segler-Meißner (Hamburg)

En 1994, toute la communauté internationale a assisté à l'éclatement du génocide au Rwanda sans intervenir. C'est seulement après trois mois de ravages et de massacres que la France s'est engagée militairement. L'opération Turquoise visait à sauver et à protéger les rescapés et réfugiés tutsi en établissant une zone de sécurité qui, dans le chaos de la guerre civile, a aussi permis aux coupables de s'échapper. Si les événements du printemps 1994 au Rwanda se sont passés dans un silence presque total de l'opinion publique mondiale, les médias les ont ensuite qualifiés de « guerre tribale » ou de « tragédie rwandaise », dissimulant ainsi tout lien avec l'histoire coloniale et relativisant la violence génocidaire. Personne ne s'intéressait alors réellement aux victimes et aux rares témoignages des rescapés qui attendent parfois encore aujourd'hui que les coupables soient traduits en justice.

Pour Groupov, un collectif d'artistes de différentes disciplines et nationalités basé à Liège, l'indifférence et l'ignorance des Européens envers les victimes rwandaises exigeaient une réaction. Poussé par la volonté de dévoiler le génocide des Tutsi comme un refoulé de la mémoire collective, le collectif développe alors en coopération avec des survivants du Rwanda un projet théâtral qui entend rendre justice à ceux qui n'ont pas été entendus : les morts. Le spectacle *Rwanda 94* a été créé en quatre ans. Il s'agissait d'un *work in progress* commençant par une « phase documentaire »¹ (1994–1996) durant laquelle le groupe dramaturgique a d'abord cherché à s'informer à base des lectures et des rencontres sur l'histoire du génocide ; et finissant par une collaboration

¹ COLLARD, *Chronologie*, 27.

collective des artistes, acteurs, écrivains et rescapés afin de créer une œuvre belgo-rwandaise qui puisse incarner le deuil du million de morts.

Selon Jacques Delcuvellerie, le directeur du collectif belge, un tel projet sort du cadre d'une dramaturgie traditionnelle. D'abord, il est nécessaire d'abandonner la perspective eurocentriste. « Notre première résolution est assurément de ne pas parler à la place des Rwandais »,² formule-t-il dans un article sur les principes dramaturgiques. Par conséquent, ce sont les Rwandais qui donnent voix à l'expérience du génocide et qui, en même temps, commentent le processus de création. Ainsi, par exemple, après avoir assisté en avril 1998 à la commémoration nationale à Biserero, Jacques Delcuvellerie esquisse avec Garret List et Mathias Simons le projet d'une cantate pour le dernier acte du spectacle ; il en discute ensuite avec Tharcisse Kalisa pour qui cette forme musicale d'origine européenne est susceptible de donner une sépulture aux morts du Rwanda.³ Outre cette collaboration directe avec les Rwandais, Groupov travaille avec les discours, les interviews, les émissions sur et autour du génocide pour les confronter avec les témoignages des victimes et des bourreaux. Loin de vouloir produire un documentaire théâtral sur le génocide au Rwanda, l'idée initiale du groupe d'artistes consiste à mettre en scène un retour des morts sur terre pour réclamer la paix. Livrer les informations nécessaires à la compréhension et transcender la singularité à partir de ce cas concret : telles sont les deux préoccupations guidant la collaboration du collectif.

Au cœur du travail commun des artistes et des rescapés se trouve la production d'un espace dans lequel les morts et les vivants échangent sur ce qu'il s'est passé au Rwanda en 1994. Le sujet du génocide nécessite la création d'une forme théâtrale qui rende compte de la violence extrême et questionne le mode d'exposition. « Pour savoir, il faut imaginer »,⁴ c'est la thèse de Georges Didi-Huberman formulée au début de son texte *Images malgré tout* dans lequel il défend la nécessité d'employer des images pour « rendre actuelle » une catastrophe telle qu'Auschwitz. Jacques Delcuvellerie souligne la fonction centrale des rescapés qui,

² DELCUVELLERIE, *Dramaturgie*, 50.

³ Cf. COLLARD, *Chronologie*, 32.

⁴ DIDI-HUBERMAN, *Images malgré tout*, 11.

proches des morts, sont capables d'articuler et de transmettre l'expérience du génocide. Il cherche ainsi à figurer ce qui advient après la catastrophe à partir d'une réflexion collective et d'un renouvellement de la tragédie classique.

Les propos qui vont suivre se proposent d'analyser dans un premier temps la forme dramatique de *Rwanda 94* afin de pouvoir situer l'ouvrage dans la production théâtrale au début du XXI^e siècle. Comme le drame s'ouvre et se clôt par des témoignages directs, nous nous poserons dans un second temps la question des effets de l'intrusion du réel dans la fiction dramatique. Quel rôle attribuer à la rescapée Yolande Mukagasana au début de la pièce et lors de la *Cantate de Biserero* à la fin de celle-ci ? Dans quelle mesure l'interaction théâtrale reprend-elle une fonction mobilisatrice pour le public et dénonce-t-elle les non-dits des enjeux politiques ? Dans la conclusion, nous aborderons enfin le modèle d'une esthétique post-catastrophique faisant référence à la période de l'après-guerre et cherchant à impliquer de manière active les spectateurs.

À la recherche d'une forme

Quand il revient sur les ravages des guerres de religion du XVI^e siècle, Christian Biet pose deux questions : « Comment figurer l'horreur juste passée ? »⁵ et « comment remplir la béance réelle (les disparus) et théorique (comment penser ce qui vient de se passer ?) laissée par ces événements catastrophiques ? »⁶ Dans cette perspective, le théâtre du XVII^e siècle joue un rôle primordial dans la refondation du lien social par-delà la mort et les massacres, car il peut adopter la forme d'un rituel de deuil nécessaire après une telle catastrophe. Ainsi, Biet souligne la puissance sociale de la production dramatique qui privilégie l'adaptation de sujets antiques au siècle classique pour échapper aux contraintes contemporaines du régime de l'absolutisme. Dans la mesure où les émotions et les affects refoulés sont projetés sur l'Antiquité, il devient possible d'exposer l'indicible du présent, c'est-à-dire la violence avec laquelle l'autre (soit les huguenots, soit les frondeurs) a été supprimé.

⁵ BIET, *Les théâtres de l'après-catastrophe*, 11.

⁶ *Ibid.*, 13.

Deux cents ans plus tard, dans l'immédiat après-guerre, Samuel Beckett crée avec *En attendant Godot* une nouvelle forme dramatique qui remplace l'intrigue par des actes de discours mettant en avant l'impuissance et l'incapacité d'agir des protagonistes. « Rien à faire », telles sont les premières paroles d'Estragon auxquelles Vladimir répond : « Je commence à le croire. [...] J'ai longtemps résisté à cette pensée, en me disant, Vladimir sois raisonnable. Tu n'as pas encore tout essayé. Et je reprends le combat ».⁷ Même si les drames de Beckett ont été désignés comme appartenant au « théâtre de l'absurde », ils portent aussi les traces des violences « juste passées », c'est-à-dire de la Seconde Guerre Mondiale et des camps. Dans ce contexte, la répétition de la formule « Rien à faire » dans *En attendant Godot* ne renvoie pas seulement à la situation d'attente d'une personne nommée Godot qui ne viendra jamais, mais aussi au refus de la société d'après-guerre de se confronter aux traumatismes subis afin de se préserver d'une nouvelle catastrophe. Le théâtre de Beckett poursuit les expérimentations de l'avant-garde du début du XX^e siècle sur la forme et le discours du drame moderne et montre la dissolution sociale et morale comme effets de la catastrophe. Dans *Fin de partie*, il radicalise sa position : les personnages sont mutilés et réduits à leurs torsos. Ils se retrouvent dans un refuge après la fin de la civilisation et poursuivent leurs jeux verbaux sachant qu'il n'y a plus rien à faire.

Pour Hans-Thies Lehmann, les pièces de Beckett, de Ionesco ou de Genet ouvrent la voie à l'évolution d'un théâtre postdramatique qui caractérise la production scénique des années soixante jusqu'à la fin du XX^e siècle.⁸ Le préfixe « post » signale une proximité conceptuelle avec l'époque du postmodernisme, qui annonce la fin des grands récits. La critique de la tradition moderne mène à la déconstruction du textocentrisme au théâtre et à la mise en valeur d'autres formes d'expression comme la pantomime, la danse, la musique et les médias électroniques. L'adjectif « postdramatique » questionne ainsi autant le mode que la forme de la production d'un drame. Si l'auteur en tant qu'origine du texte a été mis en question par Roland Barthes afin d'accentuer le jeu ouvert des signes dans chaque formation textuelle,

⁷ BECKETT, *En attendant Godot*, 9.

⁸ Cf. LEHMANN, *Postdramatisches Theater*, 28-29.

c'est l'apparition de collectifs d'auteurs et d'acteurs comme Rimini Protokoll ou Groupov qui renouvellent les scènes théâtrales dans la seconde moitié du XX^e siècle. Le théâtre dit d'auteur (*Autorentheater*) se voit remplacé par des formes collectives de création, qui exposent un travail commun. Le recours à d'autres genres littéraires et artistiques entraîne une hybridation du drame qui se rapproche tantôt de l'opéra, tantôt d'un happening ou d'un tableau vivant.

Martin Mégevand relève une mutation des formes dramatiques en France dès les années 90 grâce aux nouvelles technologies et à la liquidation des modèles canoniques d'écriture.⁹ Les œuvres de cette période mettent en lumière l'ancrage référentiel et cherchent à traduire symboliquement les conflits internationaux au cœur des médias. Loin de vouloir restituer fidèlement des épisodes historiques, les spectacles de cette époque cherchent à dévoiler un réel inexprimable et à présenter une cérémonie de deuil pour les morts d'actes de violence extrême. Dans cette entreprise engagée qui correspond à une vocation très ancienne du théâtre, on entend « figurer un événement catastrophique tiré de l'actualité, dans un triple objectif de dénonciation, d'information et d'acte de mémoire ».¹⁰ Le *Petit Robert* indique deux significations pour « dénonciation » : 1. « action de dénoncer, de faire savoir officiellement » et 2. « action de dénoncer (une mauvaise action) ».¹¹ Dans le cadre du théâtre, la scène ouvre l'espace pour faire connaître un traumatisme collectif souvent dissimulé par une médiatisation démesurée. En même temps, l'action dramatique doit signaler les coupables. Le verbe « dénoncer » est mis en contraste avec les verbes « cacher », « dissimuler » et « taire ». Ainsi le drame se met au service d'une recherche de vérité. La fonction d'information, par contre, vise à « donner une forme, une structure, une signification à (qqch.) » et à « mettre au courant ».¹² L'instruction du public, aux côtés du divertissement, fait partie de la poétique d'Horace et incite, dans le contexte des années 90, à mener une enquête sur l'ordre des faits. Ces

⁹ Cf. MEGEVAND, *Esthétiques chorales*, 81.

¹⁰ *Ibid.*, 84.

¹¹ *Le Petit Robert* 2013, 677.

¹² *Ibid.*, 1329.

deux buts du théâtre contemporain – faire savoir et nommer l’indicible – sont encadrés par un impératif de mémoire transformant l’événement catastrophique en un sujet de commémoration.

Rwanda 94 de Groupov appartient aux spectacles conçus à la charnière des deux siècles qui ont choisi de mettre en scène un sujet irréprésentable : le génocide rwandais. Dans la note d’intention, le projet était initialement intitulé « Rwanda. La chevauchée furieuse », mettant en son centre le retour des morts sur terre, confrontant les vivants aux questions irrésolues sur les conditions de leur assassinat. Suite à la critique de Gasana N’doba qui accentue les parallèles entre le caractère poétique d’un terme tel que « chevauchée » et l’usage par le mouvement extrémiste hutu de désignations lyriques pour en parer les actes les plus sordides, le collectif décide de changer de titre. Cela semble d’autant plus justifié que les membres belges se rendent compte que la notion de « chevauchée » n’est pas adaptée à un pays qui n’a jamais connu le cheval.¹³ Ainsi reste « Rwanda », en tant que territoire, suivi par « 94 », l’année du génocide des Tutsi. Georges Banu souligne le caractère objectif et documentaire du titre final qui « s’interdit toute sentimentalité » en fixant « de la manière la plus laconique qui soit la chronologie et la géographie du fait accompli ».¹⁴

La désignation du pays et de l’année de l’extermination des Tutsi implique la localisation de l’action dans l’après catastrophe. Dès le début, le public sait que cette dernière a déjà eu lieu et qu’il n’y a plus rien à faire, pour reprendre les mots d’Estragon. Dans la publication du drame aux Éditions Théâtrales en 2002, l’objectif du spectacle est formulé par ses auteurs comme un sous-titre sur la première page : « Une tentative de réparation symbolique envers les morts à l’usage des vivants. »¹⁵ Cet ajout contredit l’hypothèse d’un seul travail de deuil associé au génocide. Le terme de « réparation » fait référence au contexte juridique : en effet, les victimes réclament le droit à une compensation, refusée dans la réalité mais accordée dans le cadre du projet théâtral. De plus, le désir de réparation correspond à la volonté d’informer et de débattre des raisons

¹³ Cf. COLLARD, *Chronologie*, 27.

¹⁴ BANU, *Rwanda 94*, 22.

¹⁵ GROUPOV, *Rwanda 94*, 3. (désormais *R94*)

qui ont rendu le génocide possible. Pour réfuter la thèse qui a été soutenue dans le cas de la Shoah, de l'impossibilité de connaître pleinement l'horreur, Jacques Delcuvellerie affirme la nécessité d'une approche analytique rendant compréhensible la situation historique qui a mené à la mort de près d'un million d'êtres humains.

L'actualisation des événements au Rwanda en 1994 se réalise au théâtre par la reprise de la tragédie classique sous le signe de la modernité. Dans l'évolution du projet, c'est la dernière partie du drame, la *Cantate de Biserero*, qui a été créée la première. La région de Biserero représente un des derniers bastions de la résistance des Tutsi. Jacques Delcuvellerie et d'autres membres du collectif y ont participé à l'inauguration du mémorial des résistants qui a pris la forme d'un champ d'os et de crânes. L'assassinat systématique des hommes, femmes et enfants par les milices hutu déclenche une réflexion collective sur le mode de transmission aussi bien que sur les raisons de leur mort insensée. La mort d'un million de Tutsi rendue visible de manière métonymique dans les restes humains exposés au mémorial encadre la structure dramatique du spectacle qui s'ouvre sur le récit de Yolande Mukagasana, une rescapée tutsi, et finit avec la commémoration litanique d'une liste de défunts. Entre ces deux discours se trouvent divers essais de saisie explicative ou poétique de l'événement fournis par différents acteurs.

La reconquête de la forme tragique s'effectue par la combinaison de plusieurs éléments caractéristiques du modèle grec avec des techniques modernes. D'abord, c'est par le retour du chœur que l'ouvrage renouvelle les liens avec l'Antiquité. Si Yolande Mukagasana se trouve seule sur scène pour raconter les événements du printemps 94, c'est ensuite le chœur des morts qui remplace sa voix solitaire par la polyphonie des récits décrivant les circonstances de la mort de plusieurs personnes. Ainsi, il n'y a pas un personnage principal au centre de l'intrigue mais un collectif de victimes réclamant le droit à la parole. La déclaration publique de leur mort fonctionne comme un « oxymore scénographique d'une figuration du processus de disparition ».¹⁶ En même temps, les récits du chœur font écho au témoignage de la rescapée et soulignent le

¹⁶ MEGEVAND, *Esthétiques chorales*, 82-83.

traumatisme collectif de la violence génocidaire. Par la descente des choristes dans la salle, la séparation des espaces se dissout et les spectateurs se voient directement confrontés à l'horreur. Avec cette frontalité, Delcuvellerie reprend un deuxième élément de la tragédie grecque qui cherche à susciter l'émotion par l'adresse directe.



1. LOU HERION Scène de la pièce *Rwanda 94* par le collectif Groupov.

Il y a encore deux aspects du dispositif de la représentation qui renvoient au modèle grec : le passage de la parole au chant et le mur comme seul décor sur scène. L'usage des chants accentue les limites de la langue et ouvre l'espace à l'articulation des affects et de la douleur transmis par les sons. Ce qui ne peut pas être dit, est chanté. Entre les paroles et la musique s'établit une relation dynamique produisant des effets de résonance et d'écho. L'orchestre et le maître musicien Muyango créent un tapis sonore liant les différentes scènes et parties de la pièce. Les interactions entre la musique et les chants d'un côté, les personnages et le chœur des morts de l'autre, cherchent à sensibiliser le spectateur de manière affective. La volonté de rendre compréhensible le génocide se réalise par la concentration sur la parole et par un décor minimaliste qui

ne détourne pas l'attention de l'essentiel. Le seul élément de décoration est un mur portant la trace d'une terre rouge renvoyant à une Afrique mythique. Dans la tragédie antique, ce mur sépare la scène de la réalité qui se trouve hors du théâtre. C'est uniquement par la teichoscopie ou la narration d'un personnage que le spectateur apprend ce qui se passe hors scène, au-delà du mur. Dans le cas de *Rwanda 94*, ce mur signale la rupture historique provoquée par le génocide séparant le temps de l'avant du temps de l'après.

Les éléments classiques de la tragédie grecque sont combinés avec trois moments centraux de la dramaturgie moderne : l'insertion d'une conférence, la répétition en tant que principe organisationnel et l'assemblage de différents modes d'expression. À côté des témoignages directs, une conférence assez longue revient sur la thèse d'un conflit ethnique entre Hutu et Tutsi comme origine du génocide et occupe le cœur du quatrième acte intitulé *Ubwoko*. Dans la mise en scène enregistrée à Liège par Groupov, c'est Jacques Delcuvellerie qui récite le texte de la communication pendant plus d'une demi-heure. Il évoque la présence des colons belges au Rwanda qui ont établi et introduit les différentes ethnies et dévoile la culpabilité des pouvoirs occidentaux. Ces explications scientifiques dépassent le cadre théâtral et nécessitent une concentration extrême du public qui est confronté à un contexte historique souvent refoulé dans l'imaginaire occidental. « Et de ce non-théâtre qu'est la conférence renaît paradoxalement un théâtre : celui de la pensée, aux prises des mystifications en tous genres qui cherchent à l'entraver. »¹⁷

Si l'intrigue de *Rwanda 94* part de l'impossible retour des morts sur terre / scène, ce sont les refrains du Chœur des Morts qui rendent l'oubli impossible et appellent à se souvenir du génocide. Pris dans un échange permanent entre musique et paroles, entre chant et litanie, le spectateur perd son rôle passif et devient partie intégrante de l'action. Ce travail de montage détruit toute chronologie événementielle et ainsi toute fiction dramatique. Le spectateur se croyant au théâtre assiste alors à l'intrusion du réel sur scène qui fait référence à la violence et à la mort des Tutsi.

¹⁷ IVERNEL, *Pour une esthétique de la résistance*, 15.

La mort ne veut pas de moi ou le témoignage direct

Intitulée *Itsembawoko*, « génocide » en kinyarwanda, la première partie de *Rwanda 94* s'ouvre sur le récit d'une rescapée qui entre sur scène avec l'orchestre. Elle prend place sur une chaise qui ne se trouve pas directement face au public mais un peu à l'écart, tandis que les musiciens restent dans l'ombre.



2. LOU HERION Scène de la pièce *Rwanda 94* par le collectif Groupov.

Cette scène d'ouverture porte le même titre que le premier témoignage écrit par Yolande Mukagasana et le journaliste belge Patrick May : *La mort ne veut pas de moi* (1997). Deux ans plus tard, celle-ci a réécrit son périple de survie en s'adressant cette fois directement au peuple français. Le titre de ce texte *N'aie pas peur de savoir* (1999) transmet d'emblée le message central : il s'agit d'un appel demandant aux Français de reconnaître la complicité de leur gouvernement avec le régime hutu, responsable du génocide des Tutsi. Ces deux publications montrent que Yolande Mukagasana s'est imposée comme un « témoin moral » dans l'opinion publique européenne avant même sa première apparition sur

scène. Dans la typologie d'Aleida Assmann, le « témoin moral », qui prend corps dans le contexte de la recherche sur la Shoah, témoigne avec sa survie (et non avec sa mort) de la déshumanisation subie.¹⁸ Il légitime son discours par le témoignage impossible des morts et leur prête sa voix. En même temps, il a besoin d'une communauté qui croie en ses paroles et reconnaisse ainsi le caractère de vérité de son témoignage. Il ressent une obligation éthique de dire la vérité au nom des morts.

Après le prélude, Yolande Mukagasana prend la parole, d'abord en kinyarwanda, puis en français. Les indications scéniques qui précèdent indiquent que son récit, à l'exception des premières lignes écrites par le metteur en scène, évolue d'une représentation à l'autre, c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas d'un texte mémorisé, mais d'un témoignage vivant.

*Ndi ikiremwamuntu gituye ku isi.
Ndi umunyafurika wo mu Rwanda.
Ndi umunyarwandakazi.*

*Je suis un être humain de la planète Terre.
Je suis une Africaine du Rwanda.
Je suis Rwandaise.*

Je ne suis pas comédienne, je suis une survivante du génocide au Rwanda, tout simplement. C'est ça, ma nouvelle identité. Ce que je vais vous raconter, c'est seulement ma vie de six semaines pendant le génocide.
(R94, 3)

Avec sa présentation en kinyarwanda, la locutrice crée de la distance et force le public à faire l'expérience de la différence culturelle. Elle se présente d'abord de façon universelle comme appartenant à l'espèce humaine, puis elle nomme son identité sexuelle tout en indiquant son pays d'origine, pour finalement déclarer son appartenance à la communauté nationale qui remplace la différence ethnique meurtrière introduite au début du XX^e siècle par le régime colonial belge. La répétition anaphorique de « Je suis » permet à la rescapée de se rassurer sur sa propre existence, tout en constituant un acte de résistance contre

¹⁸ Cf. ASSMANN, *Vier Grundtypen von Zeugenschaft*, 42.

la politique d’extermination. Sa déclaration suivante, quand elle explique qu’elle n’est pas comédienne mais une survivante du génocide au Rwanda, marque une rupture avec la simulation théâtrale. Le récit de Yolande Mukagasana place le spectateur directement au contact de ce que fut le génocide et insère une réalité exogène à la représentation. Si les premières lignes introduisent la locutrice en tant que personnage féminin africain du Rwanda, les paroles du paragraphe suivant affirment explicitement qu’il s’agit d’une rescapée. Désormais, seule la survie au génocide détermine son identité, et rien d’autre.

Même si le témoignage sur scène peut varier dans son contenu et surtout dans sa forme, il existe un cadre narratif au centre duquel se trouve l’assassinat de sa famille, de son mari et de ses trois enfants. Dans un premier temps, elle nous présente les membres de sa famille, puis elle se focalise sur les événements du 6 avril 1994. Le récit commence directement par le coup de téléphone qu’elle reçoit de son mari. Celui-ci la prie de rentrer directement à la maison où elle apprend alors le crash de l’avion présidentiel. Le recours au présent comme temps du récit crée une impression de proximité temporelle et d’immédiateté. Le 6 avril 1994 n’est pas seulement la date du commencement du génocide, mais aussi celle de sa métamorphose identitaire : à partir de ce jour, Yolande Mukagasana perd le cadre stable de son existence pour devenir avant tout une survivante qui, par son témoignage, gardera une trace des membres de sa famille tout en ne cessant de revivre le passé traumatique.

Un moment clé de la formation de cette nouvelle identité est la prophétie de son petit frère Niepo qui se trouve déjà sur la couverture de la première publication de son témoignage : « Mon frère me dépose de la farine sur la main et souffle : < Où est la farine, Yolande ? Envolée comme les tiens. Tu les perdras tous – ton mari, tes enfants... Mais toi tu resteras, parce que la mort ne veut pas de toi. > »¹⁹

Dans *Rwanda 94*, cette scène a été modifiée avec l’ajout suivant : « *Tu auras tout perdu ; l’espoir, la confiance, la dignité. Tu auras tout perdu Yolande sauf l’amour et tu nous vengeras* » (R94, 16).²⁰ Cette tâche de la vengeance transmise par les mots du petit frère se réalise dans le

¹⁹ MUKAGASANA / MAY, *La mort ne veut pas de moi*.

²⁰ L’italique correspond au texte original.

témoignage, qui nomme les violences et ne tait pas le pire, notamment le fait que Yolande a laissé ses enfants seuls dans l'espoir de mieux les protéger. À ce moment se mêlent dans son récit le présent et le passé, la perspective de la victime qui se cache depuis onze jours déjà sous un double évier de béton et celle de la rescapée qui se trouve sur scène et renouvelle sa promesse de ne jamais se taire :

J'ai eu le temps aussi de prendre des décisions. Même si je n'espérais pas la survie à ce moment-là. **Je me disais** : *Je vais témoigner*. Même si je ne savais pas que je serais devant vous ce soir. Il est vrai que c'est très dur de répéter tout le temps mon témoignage mais je sais que rien ne pourra jamais m'arrêter. C'est la seule chose que je peux faire pour les miens et pour l'humanité. **Je me suis dit** : *Je le dirai* et **je me demande** aujourd'hui qui peut me faire peur. (R94, 22. Je souligne.)

Les souvenirs du génocide s'actualisent dans le témoignage que Yolande Mukagasana est en train de donner devant un public européen qui assume quant à lui la fonction du tiers authentifiant la vérité du récit. La rescapée et le public forment alors une communauté morale qui s'oppose à la répression des voix des victimes menaçant la politique de réconciliation au Rwanda et dévoilant les implications coloniales en Europe. Pour Yolande Mukagasana qui joue son rôle de « témoin de dedans », l'acte de témoigner est un devoir à accomplir envers les siens de même que sa raison de vivre.

En racontant ces trois semaines d'avril 1994, Yolande Mukagasana revit les événements et chaque soir vient le moment où ses paroles sont submergées par les larmes, comme les indications scéniques l'indiquent. Puis elle prend un mouchoir et dit au public : « Excusez-moi. » Pour Jacques Delcuvellerie, cette formule souligne qu'elle n'attend pas de pitié et ne cherche pas à produire des réactions ou des émotions bouleversantes. Sa douleur advient et accentue le caractère traumatique de ce qu'elle raconte.

Pour l'auditoire, le fait de savoir que l'histoire n'est pas une fiction est pourtant troublant et émouvant. Le spectateur tente d'imaginer la situation et de se mettre à la place de la narratrice. À travers le témoignage vivant, il devient partie intégrante de la visualisation scénique, tout en devant prendre conscience qu'il demeure étranger au contenu de ce récit qui le choque et le révulse. Le chercheur britannique

Robert Eaglestone parle dans ce contexte de la duplicité paradoxale qui caractérise le genre du témoignage : d'un côté, sa forme encourage le public à s'identifier avec la position du témoin ; de l'autre, d'un point de vue épistémologique et éthique, une identification directe du spectateur avec le survivant est impossible, car il s'agit d'une illusion.²¹

Le témoignage de Yolande Mukagasana finit par le discours de sa nièce Spérance qui était avec ses trois enfants et lui annonce leur mort. Puis la rescapée se lève et déclare au public :

Que ceux qui n'auront pas la volonté d'entendre cela, se dénoncent comme complices du génocide au Rwanda. Moi, Yolande Mukagasana, je déclare devant vous et en face de l'humanité que quiconque ne veut prendre connaissance du calvaire du peuple rwandais est complice des bourreaux. Je ne veux ni terrifier ni apitoyer, je veux témoigner. Uniquement témoigner. Ces hommes qui m'ont fait subir les pires souffrances je ne les hais ni les méprise, j'ai pitié d'eux. (R94, 25)

Ces mots illustrent l'engagement de la survivante pour laquelle le témoignage revêt une fonction éthique et politique. Il ne s'agit pas de réactiver en priorité les mémoires traumatiques mais de briser le silence de l'Occident et de confronter le public à la vérité du génocide. Elle montre ainsi clairement que le fait de se taire et de ne pas vouloir entendre perpétue indirectement les actes des génocidaires, car au moment où il n'y a plus de souvenirs, l'anéantissement qui constituait l'objectif du génocide s'est réalisé. Dans ce contexte son témoignage se révèle être à la fois un acte de mémoire et de résistance politique. Yolande Mukagasana parle non seulement pour elle-même mais aussi pour les autres victimes sans voix et sans histoire. En témoignant, elle transmet un savoir des événements qu'elle a vécus de l'intérieur.

« Je ne dors pas, je ne suis pas en paix », ou la vérité du génocide

Dans l'introduction de *Rwanda 94*, le directeur de Groupov souligne que le travail des artistes et des rescapés ne vise pas seulement à rendre leurs voix aux morts du génocide mais aussi à comprendre les raisons de leur

²¹ Cf. EAGLESTONE, *Identification and the genre of testimony*, 118–119.

assassinat. Tout en travaillant sur la pièce, Yolande Mukagasana a rappelé à plusieurs reprises qu'elle aussi s'est demandé pourquoi sa famille avait été tuée : « *Je veux savoir pourquoi mes enfants sont morts* » (R94, 8. L'italique correspond au texte original). Cette volonté de compréhension guide le projet théâtral en cherchant à donner une première vision aux spectateurs aux yeux desquels, pour la plupart d'entre eux, le génocide est demeuré quasi invisible.

Si la représentation scénique s'ouvre avec le récit de Yolande Mukagasana, la première partie intitulée *Itsembawoko* se clôt par le Chœur des Morts qui révèle l'impossibilité pour eux de trouver la paix. Au début de cette scène, les Morts envahissent la salle et s'adressent au public en contant leur histoire. Les indications scéniques précisent que chacun de ces récits a été composé par les acteurs rwandais du projet théâtral, à partir de cas connus ou vécus dans leurs familles. De plus, ce sont des rescapés ou des acteurs rwandais qui jouent les rôles des Morts. Dans la mesure où les limites entre réalité et fiction avaient été estompées avec l'apparition initiale d'une rescapée sur scène, les spectateurs doutent du statut des acteurs. Il existe un trouble entre le « réel » et le « représenté » qui produit des effets dérangeants à deux niveaux : d'une part, le spectateur peut s'identifier à ce qu'il voit et entend et transgresser la limite de la représentation, d'autre part, il se rend compte qu'il fait partie d'un cadre esthétique, ce qui l'incite à se distancier.

Restée sur scène après son témoignage, Yolande Mukagasana se trouve parmi les Morts. Cette proximité spatiale renvoie à la relation intime entre « ceux-qui-auraient-dû-mourir »²² et ceux qui sont morts. Ces deux catégories de personnes sont unies dans leur désir de raconter ce qui s'est passé pour établir un contre-récit à la version officielle d'une « *guerre tribale* » (R94, 6. L'italique correspond au texte original) interne. Leurs témoignages dévoilent l'organisation systématique des massacres et la transformation des voisins en génocidaires. Cette séquence se termine par une formation chorale, qui reflète de façon exemplaire la dramaturgie du spectacle : les acteurs jouant les Morts se mettent en ligne et ferment les yeux faisant un geste de la main comme on le fait

²² DELCUVELLERIE / COLLARD, *Rwanda 94 : Transgresser une limite*, 193.

après la mort d'une personne. Au milieu des acteurs-Morts se trouve Yolande Mukagasana qui, les yeux ouverts, regarde directement le public. Tous les Morts déclament ensemble :

Narapfuye, baranyishe. Sindaruhuka, sindaraga amahoro.

Je suis mort, ils m'ont tué.

Je ne dors pas, je ne suis pas en paix. (R94, 33)

Ces mots relient le premier acte au deuxième acte du drame qui s'ouvre par plusieurs bribes de discours en kinyarwanda qui ne sont pas traduits. Ce sont les « fantômes électroniques » (R94, 37) qui perturbent la projection des nouvelles du monde et qui s'avèrent être les morts mécontents de l'engagement des vivants. Dans la deuxième partie, le personnage de Bee Bee Bee, une journaliste à la recherche de la vérité, apparaît pour la première fois sur scène. Son parcours en plusieurs étapes reprend le motif de la quête formatrice menant à une connaissance de soi imprévue : elle se trouve en effet au départ dans un état d'innocence, ne sachant rien des implications du terme de génocide ; toute la quatrième partie *Ubwoko* dessine un apprentissage qui se clôt lorsque Bee Bee Bee décide de se taire pour montrer au public, pendant huit minutes, les images du génocide. Pour Christian Biet, ce personnage féminin reflète le désir de savoir et de comprendre : « Mrs. Bee Bee Bee is the symbol and the image of the European woman who is trying to find some historical truth by means of interviews, experiences, and research, and who discovers in the process that she has been blind all along. »²³

Au début de la deuxième partie, *Mwaramutse*, Bee Bee Bee se présente comme une femme de médias souveraine, expliquant à son public le phénomène des messages parasites dans le cadre des émissions officielles. Elle prie d'abord son collaborateur portugais de résumer les faits, puis elle s'adresse à un chercheur rwandais capable de traduire ces messages du kinyarwanda en français. Après les premières traductions, elle reste perplexe et troublée, car elle ne comprend pas le sens de ce qu'elle entend. C'est son collègue rwandais qui souligne qu'il s'agit de

²³ BIET, *Rwanda 94*, 1049-1050.

morts qui racontent leurs derniers moments sur terre et qui n'ont pas de nom car le nombre des victimes du génocide excède les possibilités d'identification. Le point de vue limité de la journaliste européenne apparaît clairement lorsque son collègue traduit pour elle les derniers mots d'un enfant dont la mère est contrainte de le tuer pour échapper aux milices. Lorsque Bee Bee Bee apprend que l'enfant demande à sa mère d'arrêter, elle réagit par une remarque banale, en disant : « C'est terrible ». Et même si le spécialiste du Rwanda la corrige en répétant deux fois « Itsembawoko » et « Itsembawoko, c'est-à-dire dans ma langue : génocide. Il s'agissait d'un génocide, madame Bee Bee Bee », elle ne comprend rien et continue à faire semblant de savoir de quoi elle parle : « Oui... Je vois maintenant pourquoi il vous faut connaître davantage vos morts. Je comprends pourquoi cet enfant répète cela. Ses derniers mots. C'est horrible, mais clair. Oui... Oui... » (R94, 41).

Par la suite, c'est son assistant portugais qui évoque la rage audible des morts que Bee Bee Bee ne met pas en relation avec son discours sur les victimes. Elle garde une distance professionnelle jusqu'au moment où une autre journaliste, Madame Bagimont, la confronte à la réaction d'une jeune fille morte qui intervient à cause de son usage irréfléchi de l'expression « tragédie rwandaise » pour désigner le génocide. Dans la perspective de cette correspondante pour de grands journaux, les morts « ne supportent plus ce langage indéfini, sans victimes et sans bourreaux. Une <tragédie>, vous voyez ? Qui dit tragédie dit fatalité, destin inéluctable » (R94, 45). Madame Bagimont dévoile le pouvoir du langage qui peut nommer ou déguiser l'injustice. Son intervention marque un tournant dans l'intrigue de la deuxième partie, car à partir de ce moment, Bee Bee Bee reconnaît qu'elle est elle-même la destinataire des paroles des morts qui l'enjoignent à rechercher la vérité. À cet égard, la perte de sa naïveté coïncide avec l'acceptation de la responsabilité vis-à-vis des souffrances des victimes du génocide, qui n'ont pas été reconnues jusqu'à aujourd'hui. Ainsi, à la fin du deuxième acte, elle reste seule sur scène, sur l'écran et répète la question que Madame Bagimont vient de poser : « Pourquoi ? » Elle assume alors la tâche que les victimes lui ont confiée : chercher les causes de la catastrophe.

Après *La Litane des questions* posées par les victimes dans la troisième partie de l'ouvrage collectif, la quatrième partie place en son centre la recherche des raisons de ce génocide, qui n'est pas une tragédie

mais l'extermination systématique d'une ethnie. Si la journaliste-vedette Bee Bee Bee a ouvert l'émission spéciale sur les fantômes électroniques au début de la deuxième partie, c'est maintenant le Chœur des Morts qui introduit une Madame Bee Bee Bee privée de tout pouvoir médiatique et transformée en une voyageuse qui pose la même question que les morts eux-mêmes : « comment [...] peut[-on] tuer un million d'hommes si facilement en 1994 » (R94, 77). Pendant ce voyage symbolique au cœur de la violence génocidaire, qui ressemble à la route de Dante en enfer décrite dans *La Divine Comédie*, elle a besoin d'un guide qui l'accompagne et la mène. C'est le rescapé Jacob dont les grands-parents et les parents ont été assassinés à Auschwitz qui assume cette fonction. Dans cette quatrième partie, il joue plusieurs rôles. D'une part, il fait office de narrateur de l'action, c'est-à-dire il s'adresse au public pour raconter sa rencontre avec Bee Bee Bee et lui donne des mots. D'autre part, il témoigne par sa présence de la possibilité de survivre à un génocide.

La présence de Jacob renforce Bee Bee Bee dans sa tâche de révéler la cause du génocide contre les Tutsi. Face à l'immensité de cette recherche, un renversement des rôles se produit et c'est Bee Bee Bee qui encourage Jacob à suivre ce chemin avec elle. Suit la présentation d'images d'archives de la télévision qui montrent que dès 1993, la communauté européenne soupçonnait que la situation au Rwanda allait aboutir à un génocide. Ensuite, Jacob et Bee Bee Bee assistent avec les spectateurs à la longue conférence sur l'histoire coloniale qui a servi de toile de fond à l'introduction des différences ethniques au Rwanda, dans laquelle les Européens et les Rwandais ont été impliqués à part égale. Pour Bee Bee Bee, la question de savoir comment un être humain peut se transformer en meurtrier de son voisin reste incompréhensible. À ce moment, Jacob raconte le meurtre de son frère avec lequel il se cachait à la campagne. Bee Bee Bee ressent sa peine, mais refuse de partager ses émotions : « L'émotion ne m'aide pas à penser. Parlez encore je vous en prie. » Mais Jacob arrête son récit et lui demande : « Que ressentez-vous exactement ? » Elle répond : « Je me sens salie. Le seul fait d'entendre cette histoire, c'est comme une boue dans mon cœur » (R94, 108). Pour Jacob, le sentiment de la honte annonce l'existence d'un mal absolu que les bourreaux ne connaissent pas. Ce mal pourtant ne se trouve pas hors de l'ordre humain, mais il naît par l'interaction de plusieurs facteurs. Quand Bee Bee Bee demande « Comment peut-on me faire croire qu'un

homme n'est pas un homme ? », il indique « la souffrance, l'éducation et l'impunité » (R94, 109) comme les principes de base pour la métamorphose d'une population en un groupe d'assassins qui tue ses voisins.

Bee Bee Bee ne veut toujours pas croire que le monde entier est resté aveugle face aux événements qui ont eu lieu au Rwanda en 1994. C'est par l'arrivée de trois hyènes se nourrissant de cadavres que Jacob la confronte à son identité de journaliste européenne encline à se distancer et à accuser les Africains eux-mêmes de cette catastrophe. Les trois hyènes s'appellent Monsieur Cekomsa, Monsieur Quai d'Orsay et Monsieur Compradore. Tous les trois représentent les discours qui ont légitimé l'ignorance et la passivité de la communauté internationale. Le premier souligne l'état d'anarchie dans lequel se serait trouvé le continent africain après les indépendances et qualifie le génocide de conflit entre Africains. Le deuxième met en avant le soutien et l'aide militaire de la France pour séparer les fous et dénonce la culpabilité des États-Unis, responsables de l'escalade de la violence. Et le troisième prétend savoir qu'il ne s'agit pas d'un génocide mais d'une rébellion des Hutu contre la dictature des Tutsi. Bee Bee Bee résiste aux paroles charmeuses de ces trois messieurs et continue son chemin. C'est de nouveau Jacob qui relate ensuite les visions que Bee Bee Bee a eues dans la nuit où le génocide a commencé. L'utilisation répétée du chiffre trois renforce le caractère sacré de la tâche de l'ex-journaliste, désormais transformée en une sorte de prophétesse *a posteriori* du malheur. Dans ses visions qui se passent sur les pentes du Golgotha, au-dessus des chutes du Niagara et finalement au sommet de la roche Solutré, le lieu de retraite préféré de François Mitterrand, elle dévoile l'échec de l'église chrétienne, de l'ONU et du président de la République française. L'exposition de ces visions marque la fin de l'apprentissage de Bee Bee Bee, qui a incorporé les fantômes et annonce à Jacob « qu'il faut que les choses s'accomplissent » (R94, 126).

Dans l'avant-dernière et la dernière scène de la quatrième partie de *Rwanda 94* qui est la plus longue de la pièce, l'ex-journaliste propose de montrer huit minutes d'images du génocide au public dans un silence total. Malgré les objections de son directeur de programme, elle ne change pas d'avis et se refuse à insérer ces images dans une narration quelconque qui donnerait l'impression de pouvoir expliquer la violence

généocidaire. Dans la dernière scène, elle ne parle plus et c'est Jacob qui affirme au public que Bee Bee Bee n'a jamais diffusé son émission, puis il passe ensuite la parole aux Morts. Le silence de Bee Bee Bee souligne l'impossibilité de rendre compréhensible la mort d'un million de Tutsi et de Hutu modérés.

« Muyira Muyira » ou pour une esthétique post-catastrophique

La pièce *Rwanda 94* se termine comme elle a commencé : avec un témoignage direct, c'est-à-dire avec l'énumération des noms des disparus à la fin de la cinquième partie : *La Cantate de Biserero*. Après avoir rejoué la résistance des Tutsi sur la colline Muyira en 1994, c'est le Chœur des Morts qui récite en guise d'épilogue les noms des victimes du génocide assassinées dans la commune de Gishyita. Et même après que la lumière a été éteinte, le public reste assis en entendant la voix indiquant le nom, l'âge et le métier des femmes, des hommes et des enfants tués sur les collines de Biserero. Le spectacle finit avec cette voix qui devient de plus en plus faible.

Dans sa *Lettre à Groupov*, Claire Ruffin décrit son expérience en tant que spectatrice de *Rwanda 94* et accentue l'effet dérangent des témoignages directs qui effacent les différences entre réalité et fiction, entre scène et public : « Déjà nous ne sommes plus seulement spectateurs, nous sommes aussi témoins muets de l'horreur. »²⁴ Cette confrontation immédiate du spectateur avec la réalité du génocide provoque un sentiment de malaise et en même temps pose la question de la communauté des vivants. Pour Claire Ruffin, la phrase d'ouverture de Yolande Mukagasana – « Je ne suis pas comédienne, je suis une survivante du génocide au Rwanda, tout simplement » (*R94*, 15) – exige une réponse qui consisterait dans la reconnaissance de la responsabilité civile. Le témoignage de la rescapée détruit l'illusion d'être une spectatrice passive et initie un processus d'auto-questionnement. Ainsi, le public fait partie de la mise en scène et ne peut plus conserver une attitude d'ignorance.

Du point de vue de Martin Mégevand, l'œuvre collective de Groupov ne cherche pas à « cerner un indicible », mais à « révéler un non-dit de

²⁴ RUFFIN, *Lettre à Groupov*, 8.

l'Histoire, ou le rendre perceptible au spectateur ». ²⁵ Le collectif Groupov crée avec les rescapés et d'autres acteurs rwandais une nouvelle forme tragique en prise avec le contemporain. Même si la catastrophe a déjà eu lieu, la réflexion publique sur les conséquences reste un blanc que le spectacle expose au public européen. Il ne s'agit pas de donner une réponse mais d'ouvrir un espace pour partager le deuil et pour mettre en question la perspective eurocentriste sur le génocide au Rwanda. L'accumulation des formes – témoignage direct, chant choral, projection de scènes de télévision sur un écran, conférence, cantate – transgresse à la fois le modèle d'un théâtre documentaire et la tragédie classique. Elle fait plutôt partie d'une esthétique post-catastrophique cherchant à actualiser la mémoire d'un événement passé sous silence et à faire participer le public de manière active. Pour l'écrivain et critique franco-camerounais Patrice Nganang, il ne s'agit pas seulement de trouver un style pour dire la catastrophe, mais surtout de « créer un style d'écriture qui rende celle-ci dorénavant impossible ». ²⁶ Il parle dans ce contexte d'une écriture préemptive, caractérisée par une conscience toujours en éveil et ouverte sur l'histoire, de la menace toujours trop proche d'une nouvelle catastrophe.

Dans le dossier spécial de la revue *Alternatives théâtrales* consacré à Groupov et à *Rwanda 94*, Georges Banu évoque sa réaction après avoir assisté à la représentation du spectacle :

Au terme du voyage, voilà le mot qui revient, nom de la colline où les Tutsi se sont réfugiés. La cantate en fait son leitmotiv qui résonne encore. Muyira, Muyira... l'écho de ces voix inoubliables a résonné dans le spectateur [...]. Brusquement, la blessure de *Rwanda 94* s'est mise à saigner et j'ai compris à quel point ce spectacle était un événement personnel. Les arts du vivant intéressent, quand, pour de vrai, ils produisent du vivant. ²⁷

Le refrain du chœur dans *La Cantate de Biserero* répète le nom de la colline devenu signe de la résistance ultime des Tutsi et en même temps

²⁵ MEGEVAND, *Esthétiques chorales*, 87.

²⁶ NGANANG, *Manifeste*, 193.

²⁷ BANU, *Rwanda 94*, 24.

le lieu de la mort de 49 000 réfugiés : Muyira. Par ce leitmotiv, la mémoire des victimes entre dans la conscience du public et le génocide devient réalité le temps d'un spectacle. L'actualisation du traumatisme collectif produit un moment de partage et suspend les différences. Le spectacle unit les victimes et le public pour former une communauté à venir.

Bibliographie

Œuvres

- GROUPOV : *Rwanda 94. Une tentative de réparation symbolique envers les morts, à l'usage des vivants*, Paris : Éditions théâtrales 2002.
- BECKETT, SAMUEL : *En attendant Godot*, Paris : Minuit 1952.
- MUKAGASANA, YOLANDE / PATRICK MAY : *La mort ne veut pas de moi*, Paris : Fixot 1997.
- NGANANG, PATRICE : *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive*, Limoges : Presses universitaires de Limoges 2017.

Littérature de recherche

- ASSMANN, ALEIDA : « Vier Grundtypen von Zeugenschaft », MICHAEL ELM / GOTTFRIED KÖBLER (éd.) : *Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung*, Frankfurt am Main : Campus 2007, 33–51.
- BANU, GEORGE : « Rwanda 94, un événement », *Alternatives théâtrales* 67–68 (2001), 21–24.
- BIET, CHRISTIAN : « Rwanda 94. Theatre, Film and Intervention », *Cardozo Law Review* 31.4 (2010), 1045–1053.
- « Les théâtres de l'après-catastrophe (XVI^e–XVII^e siècle). Devoir d'oubli et nécessité de la mémoire dans le théâtre français d'après les Guerres de religion », *Astériorion* 15 (2016), 1–19.
- COLLARD, MARIE-FRANCE : « Chronologie du Work in Progress », *Alternatives théâtrales* 67–68 (2001), 27–41.

- DELCUVELLERIE, JACQUES : « Dramaturgie », *Alternatives théâtrales* 67–68 (2001), 50–56.
- DELCUVELLERIE, JACQUES / MARIE-FRANCE COLLARD : « Rwanda 94 : Transgresser une limite / Produire de la limite », *Contemporary French and Francophone Studies* 20.2 (2016), 191–214.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES : *Images malgré tout*, Paris : Minuit 2003.
- EAGLESTONE, ROBERT : (2002) « Identification and the genre of testimony », *Immigrants & Minorities*, 21:1–2, 117–140.
- LEHMANN, HANS-THIES : *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main : Verlag der Autoren 2011 [1999].
- MEGEVAND, MARTIN : « Esthétiques chorales de la disparition », *Littérature* 138 (2005), 81–96.
- Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris : Dictionnaires Le Robert 2013.
- RUFFIN, CLAIRE : « Lettre au Groupov », *Alternatives théâtrales* 67–68 (2001), 8–11.