HAL
open science

# Et où en est la tragédie aujourd'hui ? Étude de Rwanda 94 du Groupov et d'Incendies de Wajdi Mouawad

Céline Robin

## To cite this version:

Céline Robin. Et où en est la tragédie aujourd'hui ? Étude de Rwanda 94 du Groupov et d'Incendies de Wajdi Mouawad. Sciences de l'Homme et Société. 2010. dumas-00511035

**HAL Id: dumas-00511035**

**https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00511035**

Submitted on 7 Sep 2010

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

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

**Université Stendhal (Grenoble 3)**

**UFR des Lettres et arts**

**Département des Arts du spectacle**

# Et où en est la tragédie aujourd'hui?

Étude de *Rwanda 94* du Groupov et d'*Incendies* de Wajdi Mouawad.

Mémoire de recherche pour le Master 1 à 30 crédits en Arts du spectacle

Théâtre européen

**Présenté par:**

**Céline Robin**

**Sous la direction de:**

**Luc Boucris**

**Professeur à l'Université Stendhal**

**Année universitaire 2009-2010**

**Université Stendhal (Grenoble 3)**

**UFR des Lettres et arts**

**Département des Arts du spectacle**

# Et où en est la tragédie aujourd'hui?

Étude de *Rwanda 94* du Groupov et d'*Incendies* de Wajdi Mouawad.

Mémoire de recherche pour le Master 1 à 30 crédits en Arts du spectacle

Théâtre européen

**Présenté par:**
**Céline Robin**

**Sous la direction de**

**Luc Boucris**

**Professeur à l'Université Stendhal**

**Année universitaire 2009-2010**

**Remerciements:**

Démis Hérenger

Carole Ubarno (Groupov)

Laurence Jugie

Christelle Pey

Xavier Agati

Au Groupe O…

**SOMMAIRE**

Préambule…….. p6
Introduction……...……..... p11

**I. La place des morts…….. p18**

A. L'absence de sépulture……..... p18
B. Les morts vivants……..….. p23
C. Irruption des morts dans l'espace des vivants
1. Dans la salle au milieu des spectateurs……... p26
2. Sur les écrans de télévisions : brouillage de toutes les ondes……..... p27
3. Sur scène
a) Lien entre histoire personnelle et histoire collective……..... p30
b) Lien entre fable et histoire……..... p35
c) Les modalités de l'écriture……..... p42

**II. Le chant……. p48**

A. La plainte
a) Le chant de deuil……..... p49
b) La mélopée……..... p51

B. La révolte
a) La dénonciation……... p53
b) Le chant de guerre……... p60
c) La parodie…… ……... p61
d) Le chant religieux.……..….. p64

C. La légende……..... p66

**III. Evolution de la figure du héros tragique…….. p72**

A. L'héroïne et son double……..... p72
B. Le héros tragique face au savoir……..... p76
C. L'énigme, moteur tragique……..... p80

Conclusion……..……..…. p87

Annexes… ……...…. p90

Bibliographie……..……..…. p94

# PRÉAMBULE

## Contexte historique et politique du Rwanda[1]

*Rwanda 94* est une réponse au génocide rwandais qui a eu lieu en 1994. La pièce s'inscrit dans un contexte historique que nous allons exposer dans ses grandes lignes. Le Rwanda est un pays d'Afrique centrale. Il partage des frontières avec au nord, l'Ouganda, à l'est la Tanzanie, au sud le Burundi, à l'ouest la république démocratique du Congo. La langue parlée par tous est le Kinyarwanda. Avant la colonisation, la population rwandaise était composée d'une vingtaine de clans et ceux-ci n'avait rien à voir avec une appartenance ethnique, tous les clans comportaient des Hutu, des Tutsi et des Twa. L'appartenance aux catégories hutu, tutsi ou twa n'était qu'un élément de l'identité sociale, au même titre que l'appartenance clanique.

Avant l'arrivée des colons, c'est une identité sociale qui est mouvante, un Hutu peut devenir Tutsi, et inversement, en changeant de région ou d'interlocuteur. Chaque clan a un chef, le Mwami issu d'un lignage patriarcal, qui est Hutu ou Tutsi. Un des clans, dirigé par un lignage Tutsi, dominait le Rwanda et son Mwami était considéré comme le roi du Rwanda. Ce système était basé sur la possession de troupeaux ou de terres. Cette structure était concrétisée par un chef du bétail et un chef des terres[2] .

À leur arrivée, les colonisateurs allemands, puis belges ont plaqué sur les sociétés rwandaises un schéma européen fondé sur l'idée de race inférieure et de race supérieure en s'appuyant sur le mythe hamitique.

Dans un épisode de la Bible, Cham, fils de Noé, voit un jour la nudité de son père ivre et s'en moque auprès de ses frères Japhet et Sem. À son réveil, Noé maudit non pas Cham lui-même mais son fils, Chanaan. Il condamne non seulement Chanaan mais aussi sa descendance à devenir esclave de Japhet et de Sem. Certaines exégèses de la Bible ont interprété cet épisode comme la justification de la dépréciation du peuple noir et de la légitimité de l'esclavage des Noirs par les

---

[1] . GROUPOV, *Synthèse du dossier d'octobre 99*, www.groupovbe, p50 à 127.

[2] . FRANCHE Dominique, *Rwanda, généalogie d'un génocide*, Paris, Mille et Une nuits, 1997.

Blancs. Le mythe hamitique a également inventé de toutes pièces une origine éthiopienne aux Tutsi, l'alliant par des théories sans fondement à une ancienne migration de Blancs.

En effet, les Tutsi soi-disant plus clairs de peau et plus grands de taille ont été choisis pour être les interlocuteurs privilégiés des colons. Ils ont donc catalogué la population rwandaise en deux classes : les Tutsi, comme une « race » supérieure, et les Hutu, comme une « race inférieure ». Les colons vont donc s'appuyer sur les Tutsi pour mettre en place leur administration coloniale, ne respectant pas les Mwami des clans dirigés par des Hutu. Il se crée ainsi une différenciation raciale artificielle issue du regard du colonisateur.

Cette distinction a accentué les inégalités entre les deux clans. L'accès aux postes clés, à l'enseignement, aux hautes fonctions administratives est réservé prioritairement aux Tutsi [3]. Peu à peu, les différenciations basées sur de prétendues analyses raciales rationnelles sont intégrées par les populations. Les termes de « Hutu » et de « Tutsi » sont alors considérés comme référence identitaire essentielle par les Rwandais, et entraînent une opposition de plus en plus forte entre ces deux groupes.

Les Tutsi, d'abord soutenus et placés aux postes dominants dans la société rwandaise, sont de plus en plus dénoncés par la majorité Hutu à partir des années cinquante. Puis, en 1959, les Tutsi revendiquent l'indépendance de leur pays ce qui incite les Belges à renverser leur alliance au profit des Hutu. La royauté Tutsi chute au profit d'une démocratie instaurée par un pouvoir Hutu. Grégoire Kayibanda accède à la présidence de la première république en 1961. Il s'ensuit une vague d'émeutes et de massacres qui pousse à l'exil des milliers de Tutsi. Le nouveau régime est attaqué par les Tutsi exilés. En 1963, le gouvernement réprime violemment les Tutsi de l'intérieur, c'est le début des massacres de masse. Les Tutsi sont expulsés des postes d'enseignants, ce qui génère une nouvelle vague d'exil.

En juillet 1975, Juvénal Habyarimana, ministre de la défense du gouvernement en place, s'empare du pouvoir lors d'un coup d'état et renverse le président Grégoire Kayibanda. Le nouveau président fonde le MRND, Mouvement révolutionnaire national pour le développement. La France a soutenu le gouvernement d'Habyarimana en signant un accord particulier d'assistance militaire, soutien qui sera sans faille jusqu'en 1994.

En 1978, la constitution adopte un régime de parti unique sous l'égide du MRND, dont tous les Rwandais sont membres d'office. Les exilés Tutsi, réfugiés en Ouganda, créent le Front patrio-

---

3. HATZFELD Jean, *Une saison de machettes*, Paris, Seuil, 2003, p63-112.

tique rwandais, le FPR. En 1990, le FPR rentre en force par le nord du Rwanda. La France, le Zaïre et la Belgique interviennent pour évacuer les occidentaux. Le ministre de la coopération Robert Galley témoigne que l'armée française a bien été utilisée pour stopper l'avancée du FPR. En 1993, sous la pression de la communauté internationale, le gouvernement rwandais signe avec le FPR en Tanzanie les accords d'Arusha qui prévoient l'organisation du retour des exilés Tutsi et leur intégration politique et militaire. De 1990 à 1994, les proches du président, les milices Interahamwe, la radio des mille collines[4], RTLM, fondent le Hutu Power. Malgré la signature des accords d'Arusha, le gouvernement prépare le génocide.

Bien qu'elle n'ait pas été officiellement reconnue, la responsabilité de la France dans la préparation du génocide ne fait aujourd'hui plus aucun doute. Le président François Mitterrand et son fils Jean-Christophe, conseiller aux affaires africaines au moment des faits, entretenaient des liens amicaux avec la famille Habyarimana. La France a maintenu le régime d'Habyarimana au pouvoir, en formant et en équipant l'armée rwandaise. En avril 1994, l'attentat dans lequel le président rwandais trouve la mort est le signal qui déclenche le génocide.

**Contexte historique d'*Incendies,* la guerre du Liban en quelques dates[5]**

La toile de fond *d'Incendies* est la guerre du Liban. Nous livrons au lecteur quelques éléments historiques qui permettent de replacer la pièce dans son contexte.

Le Liban est un pays du Proche-Orient, frontalier au nord et à l'est de la Syrie et au sud d'Israël. Longtemps dominé par l'empire ottoman, l'État libanais tel qu'il existe dans ses frontières actuelles a été crée par la France, mandatée par la société des nations en 1920. La langue parlée est l'arabe, la moitié des libanais sont francophones et pratiquent également l'anglais. Le Liban est jusqu'à la fin des années soixante-dix appelé la « Suisse du moyen Orient » de par son climat, sa situation géographique et son secret bancaire. A cette période, Beyrouth, sa capitale est le foyer occulte de la finance arabe et de trafics en tout genre.

Traditionnellement, le Liban regroupe une mosaïque de communautés spirituelles, avant l'identité nationale, le Libanais se définit par rapport à sa confession. Il en existe dix-sept chrétiennes et quatre musulmanes. La constitution libanaise a adopté le confessionnalisme comme système de répartition proportionnel du pouvoir selon le poids de chaque communauté religieuse. Ce système gouverne le pays jusqu'à l'éclatement des tensions renforcées par les accords du Caire.

Depuis la création de l'État d'Israël en 1948, les conflits armés entre les pays arabes et Israël n'ont pas de cesse. Les premiers réfugiés palestiniens gagnent le Liban par le sud. Les chefs d'État arabes réunis au Caire en 1969, prennent la décision d'imposer au Liban d'une part de recevoir sur leur sol les Palestiniens, et d'autre part de leur fournir les bases opérationnelles pour combattre les « sionistes ».

A partir des années soixante dix, le Liban connaît plusieurs guerres civiles. La question de la naturalisation des réfugiés palestiniens est une des sources majeurs des tensions intercommunautaires. En 1973 débutent les affrontements armés entre phalangistes[6] chrétiens et fedayins[7] palestiniens. Beyrouth est divisée en deux, d'un côté les quartiers musulmans et de l'autre les quartiers chrétiens.

---

[5] . ALEM Jean-Pierre et BOURRAT Patrick, *Le Liban*, Paris, PUF, 1963.

[6] . Parti politique libanais fondé par Pierre Gémayel, en 1936. Il milite pour l'indépendance du Liban, s'oppose à la présence française et ensuite syrienne sur le territoire libanais .

[7] . Groupes de commandos palestiniens qui ne reconnaissant pas Israël pratiquent la lutte armée.

La guerre du Liban a duré quinze ans, de 1975 à 1991. Nous ne rentrerons pas le détail du conflit, cependant, la question des camps palestiniens et leur intégration politique au sein du Liban a été l'enjeu majeur de cette guerre. Les tensions israëlo-palestiniennes ont été déplacées au Liban et celui-ci est pris entre les intérêts syriens et israéliens.

Des événements clés du conflit sont camouflés dans *Incendies,* nous vous les donnons dans un ordre chronologique. En 1976 des réfugiés palestiniens du camp de la Quarantaine à Beyrouth sont expulsés de force. En riposte, le même sort est réservé aux chrétiens du village de Damour. Les affrontements entre Palestiniens et Israéliens s'intensifient. Le camp de Tell el-Zaatar tombe après 52 jours de siège. En 1978 l'Organisation de libération de la Palestine, l'OLP, prend en otage soixante Israëliens dans un bus à Tel-Aviv, l'armée contre attaque en bombardant la région de Tyr, au sud Liban. La même année l'armée israélienne rentre au Liban. Le pouvoir est confié au général Saad Haddad qui contrôle la partie sud du pays à l'aide de nombreux miliciens et soldats mais surtout au soutien de l'armée israélienne. En 1982, le chef des Forces libanaises Bachir Gémayel est assassiné par un membre du PSNS, parti socialiste national syrien. Le camp adverse riposte par le massacre des camps palestiniens de Sabra et Chatila. L'armée israélienne a laissé entrer les phalangistes dans le camp.

En septembre 2007, l'hexagone de Meylan accueille *Beaucoup d*e *Bruit pour rien d'après Shakespeare* de la compagnie des 26000 Couverts. Le groupe de spectateurs se presse vers la billetterie installée à l'extérieur. Une fois tout le monde muni de billets, l'hôtesse d'accueil nous explique dans un premier temps que nous ne pouvons pas entrer dans la salle : les conditions techniques ne le permettent pas. A l'insu du spectateur, le spectacle a commencé : il y a déplacement des codes de représentations. Ils ont été détournés, nous sommes venus voir un spectacle en salle, nous sommes dans l'impossibilité de rentrer, et bientôt une alarme retentit. Il se passe quelque chose d'exceptionnel, ce soir, au théâtre. L'hôtesse d'accueil se confond en excuses et nous explique que le spectacle va avoir du retard, que les acteurs vont venir nous parler. Des protestations fusent parmi le public, c'est encore un coup des intermittents du spectacle! Les acteurs font leurs apparitions, en costume. Ils s'excusent de ne pas pouvoir jouer la pièce suite à un désaccord avec le metteur en scène, puis ils se disputent à nouveau devant nous. Des spectateurs (en réalité des acteurs jouant aux spectateurs) expriment leur agacement, ou leur adhésion face à la situation. Le groupe de spectateurs prend vie et chacun face au désordre réagit plus ou moins positivement. Des personnes désireuses de se faire rembourser leurs places se font entendre. D'autres décident de partir, elles sont venues voir un spectacle, celui-ci n'a pas lieu, elles n'ont plus rien à faire ici. Sans le savoir elles sont au milieu de la scène, celle-ci ayant été déplacée par les faux spectateurs qui se sont mêlés à l'espace dédié traditionnellement au spectateur. La rupture entre la salle et la scène s'estompe pour laisser place à une assemblée de citoyens. Cette assemblée de citoyens se retrouve à égalité face à la situation. Le spectacle expose le spectateur à son destin. La proposition qui lui est faite est de vivre une expérience, ce n'est pas seulement une activité : aller voir un spectacle de 20H à 23H. De fait, cette proposition joue avec les codes de représentations du début de spectacle. Dans la convention théâtrale le spectacle commence une fois que les spectateurs sont installés et que les lumière sont éteintes. Les 2600 couverts surprennent les spectateurs à un autre moment pour qu'ils laissent tomber leur masque social.

Pour calmer l'assemblée, un acteur propose de donner un court extrait du spectacle et entraîne le groupe à contourner le bâtiment pour s'installer dans un espace large et étendu. Dans ce déplacement, on laisse libre choix au spectateur de continuer l'aventure ou bien de s'arrêter là. Là commence la deuxième partie de la pièce où la troupe montre aux spectateurs comment ils auraient voulu jouer la pièce.

Réunis en demi-cercle, les spectateurs sont assis sur un talus herbeux surplombant l'arrière du théâtre. Nous pénétrons en quelque sorte dans les coulisses, là où se fabrique le théâtre. Cette configuration nous rappelle celle du théâtre de la Grèce antique. On nous distribue des coussins et des couvertures. L'expérience proposée a été organisée pour convoquer le citoyen, la convention est balayée. On rentre en contact avec son voisin, on casse le traditionnel silence poli qui accompagne le rituel actuel. Cette situation déstabilisante, inhabituelle pousse à un rapprochement. Le demi-cercle devient le théâtre grec, en plein air, à ciel ouvert. Le théâtre se fait avec peu de moyens. Le dispositif scénique est réduit aux éléments premiers: le ciel, le feu, et l'exposition aux intempéries.

Voir le ciel donne une dimension plus réelle à la représentation et à la tombée de la nuit, les acteurs se sont emparés de torches pour éclairer la scène improvisée, redevenue un théâtre antique. Le choix des torches comme moyen d'éclairage n'est pas anodin, il renforce le caractère authentique et spontané du moment, que des projecteurs de théâtre auraient rendu artificiel et faux. Nous savons pourtant que ce naturel là est tout aussi artificiel, mais renforce l'authenticité imaginaire de la situation. La frontière entre la scène et l'espace des spectateurs diminue encore. L'hôtesse d'accueil est sur scène, elle s'affaire pour que le spectacle ait lieu. Interpellée par un personnage-spectateur, elle va chercher une tête de sanglier, accrochée au dessus de la porte de son bureau, et les voilà qui rejouent une scène ancestrale qui rappelle les peintures pariétales de la chasse primitive. Et voilà qu'un personnage-spectateur vient interpréter un rôle dans la pièce de Shakespeare, et voilà qu'un autre personnage-spectateur intervient pour donner des explications sur le contexte historique de la pièce, et voilà qu'un autre personnage-spectateur joue de la guitare. Un personnage-spectatrice timide parvient tout de même à poser une question au groupe : « Est-ce que c'est difficile d'apprendre un texte? ».

Ce chamboulement d'espace induit forcément un autre rapport au spectacle. Acteurs et spectateurs sont mélangés et seuls les acteurs assurés se jettent dans l'arène pour se représenter. Le caractère festif de la représentation est également pris en charge par le personnage-spectateur à la guitare. Il chante des chansons à la gloire de l'hôtesse d'accueil et lui propose des stupéfiants pour se détendre. La fonction de l'ivresse dionysiaque est remplie, la scène devient le lieu de tous les débordements.

L'objet de la pièce est bien le spectateur et la place que le spectacle lui donne. Son enjeu est une interrogation sur le théâtre contemporain, ce qui est défendu tout au long du spectacle est

un théâtre d'« ici et maintenant »[8]. Elle met le spectateur face à lui-même, face à son destin: est-ce que je pars, est-ce je reste? Et si je décide de rester, est-ce que j'ai un rôle à jouer dans ce qui se joue? Lequel? Est-ce qu'on se joue de moi? Elle rend présent de façon sensible et vivante, l'enjeu principal de la tragédie grecque qui pose à l'homme la question : Que dois-je faire? Ai-je un libre arbitre?

*Beaucoup de bruit pour rien* est aussi une critique de l'appropriation par les metteurs en scène contemporains des textes classiques. Le conflit qui oppose les acteurs d'un côté et le metteur en scène de l'autre c'est de « moderniser » Shakespeare par des costumes ridicules: des kilts pour les hommes et des robes de soirées pour les femmes. La vidéo numérique remplace le décor et projette des images de guerres. Tous ces partis pris sont vivement remis en cause pour mettre en scène un texte du XII$^{eme}$ siècle. La modernité n'est pas là où on l'a croit, il ne suffit pas de remettre au goût du jour des éléments anciens par des signes extérieurs. La modernité est un positionnement. L'homme moderne c'est celui qui est capable de vivre une expérience, de rester ouvert face à des événements inattendus. En questionnant comme ils le font la position du spectateur les 26000 couverts renouvellent le rapport entre le public et le spectacle.

Ainsi le spectateur est mis devant ses responsabilités. C'est par un appel à la responsabilité de chacun que s'ouvre *Rwanda 94* du Groupov. Une femme témoigne et convoque son destin : « Je ne suis pas comédienne, je suis une survivante du génocide au Rwanda, tout simplement. » [9] Elle termine son récit par une déclaration:

> « 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. »[10]

Cette adresse nous renvoie à une interrogation sur la nature de ce qui est donné à voir. Est-ce la réalité ou une fiction, comment dois-je réagir? Est-ce que je quitte la salle parce que je suis venue

---

8 . Titre emprunté aux ateliers de recherches théâtrales du Groupov.

9 . GROUPOV, *Rwanda 94*, Paris, Editions théâtrales, 2002, p15.

10 . GROUPOV, op. cit., p25.

voir une fiction avec des acteurs et que c'est une femme qui raconte sa vie? Suis-je bien au théâtre?

La présence du Chœur, et des chants nous ramène au théâtre par signes appartenant à la tragédie grecque. Yolande Mukagasana a perdu toute sa famille pendant le génocide et bientôt se greffent en écho à ce témoignage d'autres témoins qui forment le Chœur des morts. Un immense mur de terre rouge s'ouvre et un plateau de télévision apparaît. Une journaliste vedette, Madame Bee Bee Bee, voit son émission interrompue par des « fantômes électroniques »[11]. Aidés en direct par un linguiste rwandais et une historienne, le sens des paroles prononcées par les fantômes est décrypté. Ce sont des victimes du génocide qui réclament justice. Emue, Madame Bee Bee Bee s'engage à chercher la vérité et à en rendre compte à une heure de grande audience devant les téléspectateurs. Madame Bee Bee Bee va chercher un ébéniste juif, Jacob, pour qu'il l'aide dans sa quête de la vérité. Ils sont amenés à rencontrer des acteurs morts et vivants du génocide, des hommes politiques, et à entendre des explications théoriques sur l'origine de la séparation entre hutu et tutsi. Un choeur et un orchestre sont présents tout au long de la pièce et racontent avec les acteurs les événements. Madame Bee Bee Bee ne fera jamais son émission, celle-ci est censurée par le directeur de la chaîne télévisuelle. Le spectacle se termine par la cantate de Bisesero qui relate la résistance d'une poignée de tutsi. Le Chœur rend hommage aux morts en énumérant le nom de toutes des victimes recensées du génocide à Bisesero.

La tragédie est un genre qui a été doublement bousculé au XX $^{eme}$siècle. Dans une perspective bréchtienne, elle est récusée parce qu'on se refuse à admettre la fatalité. Dans les pièces de Brecht l'enjeu est de libérer l'homme des mécanismes sociaux pour qu'il devienne maître de son destin. Dans les formes issues de ce qu'on a appelé le théâtre de l'absurde, la tragédie cède la place au tragique qui s'allie au dérisoire en se concentrant sur des personnages et des situations proches du quotidien.

La tragédie telle qu'elle était définie au temps des Grecs de l'antiquité ne serait-elle pas à nouveau représentée par les dramaturges contemporains? Ses enjeux ne sont -ils pas à nouveau redistribués dans les pièces de théâtre? La préoccupation tragique se manifeste dans les pièces de langue française et l'expérience tragique semble revoir le jour dans les créations théâtrales des dix dernières années.

---

[11] . *Op. cit.,* p37.

*Rwanda 94* est une création du Groupov, un collectif d'auteurs. Implanté en Belgique depuis les années 80, c'est un groupe qui réunit différentes disciplines (théâtre,vidéo, écriture, musique) et des artistes de nationalités diverses.

Les créations du Groupov sont essentiellement mises en scène par Jacques Delcuvellerie. Ce sont aussi bien des œuvres appartenant au répertoire : la *Mouette* d'Anton Tchékov, l'*Annonce faite à Marie* de Paul Claudel, la *Mère* de Bertold Brecht que des créations originales : *Koniev(genre théâtre)*, *Trash (a lonely prayer)*, *Anathème*, *Rwanda 94*, *Un Uomo Di Meno.*

Le Groupov compte à son actif une vingtaine de créations. Le deuxième volet de l'activité du Groupov est la mise en place d'un centre expérimental de culture active qui cherche par d'autres champs que celui du théâtre à poursuivre les pistes de travail de Grotowski[12]. Dans cet esprit le Groupov explore une expérience appelée les *Clairières*. Ce sont des espaces de recherche théâtrale en dehors des salles de spectacle qui se déroulent dans la nature, en forêt.

Dès le début de sa conception du spectacle, le metteur en scène Jacques Delcuvellerie affirme sa volonté de s'inspirer des dramaturges grecs, il cite : « les tragédies grecques à sujet historique et dominante chorale des *Perses, les Troyennes, etc. »*[13] comme œuvres de référence. Il y a donc un désir de confronter les dramaturgies tragiques antiques à la modernité, c'est-à-dire d'utiliser la forme tragique pour relater de faits historiques récents. C'est ainsi que nous en sommes venus à nous interroger sur la nature de *Rwanda 94.* Est-ce une tragédie contemporaine? L'action se déroule dans une tension dont la mort est l'issue répétée. Et ce sont les morts eux-mêmes qui viennent réclamer que justice leur soit rendue. Ils se déplacent dans la salle, brouillent les écrans de télévision installés sur la scène, racontent un épisode de la résistance à Bisesero.

Les morts cherchent une place et viennent hanter les vivants. *Incendies* de Wajdi Mouawad met également en scène le retour des morts. Nawal Marwan décédée, demande à ses enfants dans son testament de découvrir l'origine de leur naissance. Pour cela elle les guide par des instructions testamentaires et parallèlement le spectateur découvre son passé par des retours en arrière fréquents. L'action « tragique » a eu lieu par le passé et la mère demande à ses enfants de partir à sa recherche.

---

[12] . Metteur en scène, théoricien du théâtre, d'origine polonaise qui a mis en place des Laboratoires de recherches sur le travail de l'acteur, en dehors des réseaux traditionnels de représentation.

[13] . DELCUVELLERIE Jacques, «Dramaturgie»., *Alternatives Théâtrales*, avril 2001, n°67-68, p52.

Avec pour tout héritage un stylo, une veste, un cahier rouge et l'aide d'un notaire ami de leur mère défunte, ils découvrent la vérité sur l'origine de leur naissance. A peine ont-ils fait le deuil de leur mère, qu'ils découvrent être le fruit d'un inceste. Wajdi Mouawad est un auteur de théâtre contemporain originaire du Liban. Il déclare travailler ses textes après les répétitions en fonction des propositions des comédiens : «Tout comme *Littoral*, *Incendies* n'aurait jamais vu le jour sans la participation des comédiens. En ce sens, la manière dont la pièce fut écrite et mise en scène constitue aussi une suite de *Littoral*, puisque, là aussi, le texte fut écrit à mesure des répétitions échelonnées sur une période de dix mois.»[14]. Les aller-retours entre la scène, le travail collectif et l'écriture, le travail solitaire est la méthode adoptée pour construire *Incendies*. C'est : « Le chemin à l'écriture » auquel chaque membre de l'équipe a participé. La démarche artistique de Wajdi Mouawad se rapproche de celle du conteur qui récolte, rassemble et met en forme des histoires populaires.

*Incendies* est-elle une tragédie contemporaine? Quelle place les morts occupent-ils? Débordent-ils du cadre scénique comme dans *Rwanda 94* poussés par une soif de justice ou au contraire ne sont-ils pas insérés dans le puzzle familial pour mieux le dépasser?

L'expression tragique se manifeste également par le chant. Comment est-il traité dans *Rwanda 94?* L'action alterne entre récits et parties chantées. La musique est conçue « dans un dialogue permanent avec le compositeur Garret List »[15] c'est-à-dire qu'elle fait partie de l'écriture dramaturgique . Les chants de *Rwanda 94*, tout comme le thrène de la tragédie antique expriment le deuil. Le Groupov modernise-t-il l'écriture du chant tragique ? Comment s'articulent le chant et la parole dans l'action de la pièce? Quels constats peut-on faire par rapport à la forme antique?

La partie chantée d'*Incendies* est réduite. C'est une fable sur le chant qui est inventée par l'auteur avec la légende de « la femme qui chante »[16]. On entendra peu sa voix, le play-back remplace la voix en directe de Nihad lorsqu'il chante. Pourtant le chant se transmet de Sawda à Nawal comme un lien et un bien précieux, et c'est grâce à sa voix que le bourreau Abou Tarek a laissé la vie sauve à Nawal.

Dans la continuité de notre examen sur la forme tragique nous nous sommes interrogés sur l'évolution du héros tragique. Yolande Mugakasana et Madame Bee Bee Bee sont les deux princi-

---

[14] . MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2003, Préface.

[15] . GROUPOV, *Rwanda 94*, op. cit., p4.

[16] . MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, op. cit., p56.

pales femmes qui conduisent l'action dans *Rwanda 94.* Elles sont moteur de la réflexion : « Je veux aller plus loin »[17] dira Madame Bee Bee Bee à la hyène qui tente de l'écarter de son chemin. Yolande dans son acte de témoignage devient une héroïne, non pas parce qu'elle a échappé à la mort, mais parce qu'elle parvient à témoigner sur scène et à dépasser ainsi son statut de victime. Les personnages féminins d'*Incendies,* Nawal, Sawda, et Jeanne sont des héroïnes également modernes. Tout d'abord Nawal quitte son village pour apprendre à lire et à écrire, Sawda la rejoint parce qu'elle veut elle aussi apprendre et Jeanne, enseignante à l'Université quitte le Canada pour apprendre l'origine de sa naissance. Pour accomplir leur quête, elles sont accompagnées d'un double. Qu'en est-il de leur rapport? Que peut-on en dire par rapport à la forme antique? Le moteur tragique est déclenché par une énigme aussi bien dans *Incendies* que dans *Rwanda 94*. Malak et Abdessamad pour *Incendies* et Monsieur Kamali pour *Rwanda 94* qui « aident à accoucher » Jeanne et Bee Bee Bee de leur quête en les questionnant. On retrouve le rôle que joue Tirésias dans l'Œ*dipe Roi* de Sophocle, il répond aux questions d'Oedipe par une énigme à résoudre. La résolution de l'énigme entraîne le bouleversement du héros et de la cité. Comment les héroïnes de *Rwanda 94* et d'*Incendies* sont transformées par la quête? Comment peut-on interpréter le sens de ces figures héroïques? La tragédie contemporaine ne serait-elle pas devenue une arme pour apprendre à penser? Comment trouver sa place et endosser la responsabilité de ses actes aujourd'hui?

[17] GROUPOV, *Rwanda 94*, op. cit., p110.

## I. LA PLACE DES MORTS

### A. L'absence de sépulture

Yolande Mukagasana
*Rwanda 94*
Photo Lou Hérion

L'ouverture de *Rwanda 94* met en scène le témoignage de Yolande Mukagasana, rescapée du génocide rwandais. Elle entre en scène en même temps que l'orchestre, et s'assoit sur une chaise placée à gauche de la scène (du point de vue des spectateurs), elle n'est pas tout à fait face au public mais légèrement en biais. A côté de la chaise est posé un paquet de mouchoirs en papier. Puis elle commence son récit et raconte la mort des siens : « Ce que je vais vous raconter, c'est seulement ma vie de six semaines pendant le génocide ». Sa narration est interrompue par des pleurs. La nature de sa prestation est cependant une composition :

> « Elle n'est pas une actrice, elle est ce qu'elle dit, cela veut-il dire qu'elle ne joue pas? Elle joue sur une limite. Ce qu'elle offre et dérobe d'elle-même par sa présence, son allure, sa marche, ce qu'elle raconte et comment elle le produit, sont les fruits d'un travail. Le sien, le nôtre. Cela n'a rien du charme ou des aberrations de la spontanéité, et cela se sent : qu'elle n'est pas une comédienne, mais que ceci est bien une forme élaborée. Elle est ce qu'elle dit mais elle « joue » un rôle d'elle même, elle est en représentation dans cette représentation-ci » [18]

S'inspirant du théâtre documentaire d'Erwin Piscator et de Peter Weiss, où la réalité est donnée à voir dans sa forme la plus crue, la place de Yolande sur scène, au-dessus de nous, s'adressant au plus grand nombre, est donc complexe. Elle raconte sa vraie vie, certains passages sont écrits et sa

---

[18] . DELCUVELLERIE Jacques, «Dramaturgie». *Alternatives Théâtrales*, 2001, n°67-68,p56.

prestation orale reprend des épisodes tirés de son livre autobiographique *La mort ne veut pas de moi*[19]. Par exemple la prédiction de son frère Népo relatée dans le livre donne :

> « Tu vois cette farine, Yolande? »
> C'est un petit monticule de farine blanche dans le creux de ma main.
> « On dirait le sommet du Kilimandjaro, dis-je, amusée.
> -Cette farine, ce sont les tiens. C'est Joseph, c'est Christian, c'est Sandrine, c'est Nadine. C'est moi aussi, nos soeurs, tous tes cousins. » Tout à coup, Népo souffle avec violence sur ma paume. La farine s'envole […] « Où est la farine, maintenant ?
> - Envolée, quelle question !
> - Les tiens aussi, c'est comme ça qu'ils vont disparaître. Envolés. Tu les perdras tous. »[20]

Dans *Rwanda 94*, le texte de Yolande est quasi identique :

> « *C'est quoi ça Yolande? -C'est de la farine.-Non ce n'est pas de la farine, ce sont les tiens : c'est ton mari, ce* sont *tes enfants, c'est moi, ce sont nos parents, nos amis*. Il souffle avec violence et la farine s'envole[…] *C'est comme ça que tu nous perdras tous Yolande. »*

Yolande est issue d'une culture orale, c'est sa parole qui est mise en scène dans son témoignage. La prestation de Yolande a été répétée. Dans le numéro 67-68 de la revue *Alternatives Théâtrales*, un article est consacré au travail avec Yolande. Nous apprenons que sa prestation orale a été travaillée avec le metteur en scène et qu'ils ont ensemble ajusté son récit au fil des représentations. C'est ce qui rend son témoignage théâtral. Toutefois Yolande reste l'auteur de son texte qui n'est pas figé comme peut l'être un texte théâtral. Après une tentative de réécriture de son récit par Mathias Simons, elle a préféré rester l'auteur de son témoignage :

---

19 . MUKAGASANA Yolande, *la mort ne veut pas de moi*, Paris, Fixot, 1997, p27.

20 . *Op., cit.*, p26-27.

« Yolande l'a lu, l'a trouvé correct mais ne l'a pas pris comme texte à étudier. Elle a vu ce qu'il avait choisi et puis elle a proposé *sa* version, sans l'écrire, par oral, en la disant à Jacques à la table. »[21].

Cette méthode de travail a été identique pour le Chœur des morts, leur texte est leur propre témoignage retravaillé. D'autres rwandais viennent à leur tour témoigner:

« Mon nom est Cyrdy Cyrin Cyezamitima Rugamba, je suis le cinquième fils d'une famille qui compte dix enfants. En 1994, au moment du génocide des Batutsi, j'avais 16 ans; nous habitions à Kigali. » [22]

Puis les témoins descendent de la scène pour se déplacer dans la salle dans une adresse directe aux spectateurs. Nous comprenons, à la fin de leur récit, qu'ils incarnent des morts. Mais si ces morts ont pu venir jusqu'à nous c'est qu'ils n'ont pas été enterrés:

« Nous n'avons pas eu de funérailles
Comme il est de coutume
Nous avons été dépecés et
jetés
dans des fosses communes
Nos cadavres disséminés à
travers tout le pays.
Chiens et vautours les
dévorèrent,
Puis ils laissèrent les os
exposés au soleil . »[23]

---

21. GROUPOV, « Sur le travail avec Yolande». *Alternatives Théâtrales*, avril 2001, n°67-68, p20.

22 . GROUPOV, *Rwanda 94*, *op. cit*., p28.

23 . *Op. cit*., p71.

L'absence de sépulture décente pour tous ces morts crée un déséquilibre dans la communauté des vivants. Le rituel funéraire n'ayant pas eu lieu les morts répètent chacun à leur tour : « nous ne sommes pas en paix ».[24]

Dans *Incendies* c'est la défunte elle-même qui refuse d'être enterrée dignement. Elle dicte dans son testament ses dernières volontés en ce qui concerne son corps:

« Enterrez-moi toute nue
Enterrez-moi sans cercueil
Sans habit, sans écorce
Sans prière
Et le visage tourné vers le sol.
Déposez-moi au fond d'un trou,
Face première contre le monde.
En guise d'adieu,
Vous lancerez sur moi
Chacun
Un seau d'eau fraîche. »[25]

*L'enterrement de Nazira*
*(scène 9)*
Photo Jean-Louis Fernandez

24 . *Op. cit.*, p72.

25 . MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, *op. cit.*, p13.

Nawal s'interdit un enterrement convenable tant que ses enfants n'auront pas résolu l'énigme de leur naissance : « Il y a des vérités qui ne peuvent être révélées qu'à condition d'être découvertes »[26]. Le rituel qu'elle met au point n'a de sens que pour elle. Les jumeaux sont incapables de le comprendre et sans l'intervention du notaire, il ne serait pas respecté par Simon. Ces volontés laissent transparaître une humiliation volontaire. Elle demande à ses enfants de la punir de quelque chose dont ils ignorent l'existence et qu'ils doivent à présent chercher. Une fois l'énigme résolue, le notaire remet une autre enveloppe aux jumeaux qui ordonne :

> « Gravez mon nom sur la pierre
> Et posez la pierre sur ma tombe. » [27]

Là aussi le rituel de mort est le déclencheur de l'action. Quelle est donc la place que les morts prennent chez les vivants?

*Nawal au centre en rouge,*
*Enterrement de Nazira*
Incendies
Photo Jean-louis Fernandez

[26] . *Op. cit.*, p90.

[27] . *Op. cit.*, p90.

## B. Les morts vivants

Les personnages de morts rwandais sont représentés le visage découvert, ils ne se distinguent pas à première vue des vivants.

« Ils vivent,
ceux qui sont couchés sous la terre »[28]

Ces paroles du choeur d'*Electre*, définissent la croyance entretenue dans la tragédie grecque antique. Les morts ont un pouvoir sur le sort des vivants qui peut aller jusqu'à la vengeance.

> « En paiement de leur sang versé,
> les victimes prennent le sang des assassins. »[29]

Dans sa *note d'intention d'octobre 97* Jacques Delcuvellerie a associé ces deux premiers vers du Chœur d'*Electre* avec l'image d'un corps mutilé rwandais. La référence à la tradition antique sert d'assise pour nourrir la relation entre les morts et les vivants. Ce lien s'est imposé au Groupov comme point de départ du spectacle :

> « le projet s'était donné une ambition claire, la seule à laquelle peut oser prétendre un spectacle, celle de devenir le lieu d'une réparation symbolique. Claire peut-être mais non pas simple. De définir ainsi l'objet de *Rwanda 94,* suppose que nous nous sentions dans le devoir de réparer. Envers qui? Les morts d'abord. L'oeuvre nous est commandée par les morts, un million de morts. »[30]

Dans la tragédie grecque tous les acteurs sont masqués et au premier stade de l'élaboration de *Rwanda 94,* les morts devaient porter des masques :

---

28 . SOPHOCLE, *Electre*, traduction de Pierre Pignarre, Paris, Garnier flammarion, p181.

29 . *Ibidem.*

30. DELCUVELLERIE, Jacques, « Le chemin du sens». *Alternatives théâtrales*, *op.cit*., p76.

« Dans notre esprit, jusqu'à présent, ce Choeur s'identifie aux morts de la « chevauchée » [31] ce Chœur, des morts rwandais, ce qui n'entraîne pas obligatoirement qu'il soit composé d'acteurs africains. Noirs ou blancs les choristes devraient être masqués, et nous savons d'expérience que les masques ouvrent de grandes possibilités non seulement par leur beauté, mais par les contraintes qu'ils imposent. »[32]

Le choix final de représenter les morts sans masque, sans distinction visible avec les vivants a pour conséquence de les intégrer plus anonymement aux autres acteurs de la pièce et de susciter l'empathie du spectateur. Le spectacle appelle le sentiment fraternel
entre les deux continents. L'absence de masque fait disparaître la frontière entre les morts et les vivants.

L'action d'*Incendies* est aussi commandée par une morte, Nawal Marwan. Sa présence sur scène en tant que « morte vivante » intervient au milieu de la pièce, lorsque son fils Simon est proche de résoudre l'énigme de son origine:

« *Hermine s'en va. Nawal (65 ans) est avec Simon*

NAWAL. Pourquoi tu pleures, Simon?

SIMON. J'ai peur. C'est comme un loup qui va venir.

NAWAL. Quel loup?

SIMON. Il est rouge. Il a du sang dans sa bouche.

NAWAL. Viens maintenant.

SIMON. Est-ce que les loups rouges existent?

NAWAL. Il y a des choses que je ne pourrai jamais t'expliquer, Simon, c'est pour ça qu'il faut me suivre et ne plus me poser de questions.

SIMON. Où m'entraînes-tu maman?

---

[31]. Le titre initial du spectacle était «Rwanda, la chevauchée furieuse».

[32] . DELCUVELLERIE, Jacques, *Synthèse du dossier d'octobre 97*, www.groupov.be/index.php/spectacles/journaux/id/9 p37.

NAWAL. J'ai besoin de tes poings pour briser le silence. Sarwan est ton véritable nom. Jannaane est le véritable nom de ta soeur. Nawal est le véritable prénom de ta mère. Abou Tarek est le nom de ton père. Il te faut à présent trouver le véritable nom de ton frère.

SIMON. Mon frère!...

NAWAL. Ton frère de sang, crois-moi, Simon, crois-moi. Retrouve-le et tu sauras si les loups rouges existent ou n'existent pas. »[33]

Jusqu'à présent, les morts d'*Incendies* ne sont jamais rentrés en dialogue avec les autres personnages de la pièce. Ils évoluent à côté, partagent le même espace mais ne se rencontrent pas. Pour la première fois Nawal parle à son fils et il lui répond. La défunte peut exister aux yeux de Simon car il a consenti à partir à la recherche de son frère comme le lui demandait le testament de sa mère. L'acceptation de la quête entraîne Simon dans l'acceptation du symbole, qu'il utilise à son tour pour parler de sa peur : les loups rouges. En lisant le témoignage de sa mère, Simon ouvre les portes du « royaume des morts » et laisse entrer Nawal. Son apparition le réconforte, il est en pleurs, elle lui donne du courage pour poursuivre ses recherches et lui révèle les noms « véritables » de la famille, dont celui de son père qu'il ignorait. Les morts d'*Incendies* sont principalement utilisés pour expliquer le passé de Nawal. Ce sont des retours en arrière qui lient l'histoire du pays et l'histoire personnelle. La seule scène où Nawal est vivante c'est pour intervenir dans la quête de son fils. La fonction de cette apparition est à la fois bienfaitrice et symbolique. En lisant la lettre du cahier rouge, Simon rentre dans un autre rapport au réel. Il atteint le symbole par l'utilisation d'un langage imagé. Lorsqu'il parle du « loup qui va venir » c'est une métaphore pour désigner Nihad. Les morts sont en dialogue avec les vivants aussi bien dans *Incendies* que dans *Rwanda 94,* ils interviennent brutalement dans l'espace des vivants.

---

33 . *Incendies*, *op. cit*., p70-71

## C. Irruption des morts dans l'espace des vivants

### 1. Dans la salle au milieu des spectateurs

Après le récit de Yolande Mukagasana, la « quasi morte »[34], le chant vient apaiser le spectateur mais très vite d'autres témoignages prennent le relais : « Avant le génocide de 1994, je vivais à Mukingi à Gitarama. Nous étions une famille de cultivateurs avec sept enfants. J'avais 18 ans et j'étais la deuxième. »[35]. Six personnages de morts descendus dans la salle livrent à un groupe d'une dizaine de spectateurs le récit de leur exécution. Une fois le témoignage achevé ils se déplacent et se dirigent vers un autre groupe de spectateurs. Nous sommes visités par tous les morts et entendons en polyphonie l'ensemble des récits. Une bande son diffuse d'autres témoignages enregistrés ce qui amplifie leur portée. La salle est envahie par les voix, on ne peut y échapper. La prise d'assaut des personnages de morts sur les spectateurs est le premier acte en réponse à l'annonce de Yolande : « 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. »[36]. Donner la parole aux morts est le premier stade de la « tentative de réparation symbolique envers les morts, à l'usage des vivants »[37].

Ce débordement vient bousculer le spectateur dans sa place. Tout comme pendant le spectacle de *Beaucoup de bruit pour rien,* le déplacement des codes de représentation change la réception du spectacle. On vient chercher la personne qui se loge en nous, les masques sociaux tombent, les morts sont là à cinq mètres de nous, ils nous regardent dans les yeux, nous ne sommes plus anonymes dans cette grande salle du Piccolo Teatro de Milan. La proximité ainsi créée nous implique directement. Les morts alternent entre une parole collective, sur scène et une parole individuelle, dans la salle. Une fois qu'ils ont parcouru l'ensemble de la salle, ils remontent sur scène pour former un choeur et scander : « je suis mort, ils m'ont tué, je ne dors pas je ne suis pas en

---

34 . DELCUVELLERIE, Jacques, « Le chemin du sens», *op. cit.,* p76.

35 . GROUPOV, *Rwanda 94*, *op. cit*., p30.

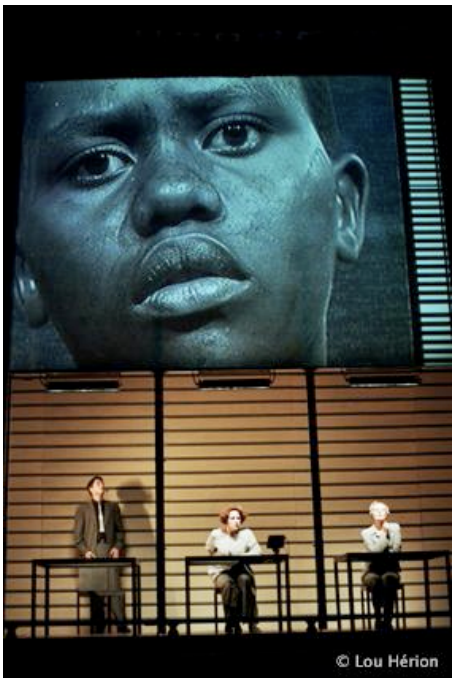
36 . *Rwanda 94*, *op. cit*., p25.

37 . *Rwanda 94*, *op. cit*., p4.

paix ». Le retour des morts sur scène, dans un rapport frontal est chargé de toutes ces vies croisées et se conclut par une parole collective.

**2. Sur les écrans de télévisions: brouillage de toutes les ondes**

Stephane Fauville, Joëlle Ledent, Francine Landrain, *Rwanda 94.*




*L'émission de télévision de Bee Bee Bee est perturbée par l'apparition de fantômes électroniaues.*

Un mur de terre rouge se déploie sur le fond de la scène sur lequel apparaît un écran. Des images d'archives de télévisions sont perturbées par des images d'africains parlant une langue inconnue. Nous assistons à une émission de télévision animée par une journaliste vedette madame Bee Bee Bee assistée de Paolo Dos Santos, un collaborateur portugais. Ces « fantômes électroniques»[38] envahissent les antennes télévisions du monde entier. Ils parlent une langue que personne ne comprend et font leur apparition aussi bien dans la sphère privée, téléphone portable, ordinateur, que dans la sphère publique radio, télévision. Monsieur Kamali, linguiste rwandais participe à l'émission depuis Butare, une ville rwandaise. Il dirige une équipe de chercheurs qui enquête sur la traduction des messages envoyés aux quatre coins de la planète.

L'invasion sur les ondes de messages incompréhensibles nous rappelle le film de Jean Cocteau *Orphée* où la mort incarnée par Maria Casarès reçoit ses ordres de mission via la radio par des messages codés. Ces messages dans le contexte historique de l'après-guerre renvoient à ceux émis par Radio Londres pendant la guerre. C'est donc le signe d'une menace qui gronde. Menace d'autant plus forte qu'elle vient toucher : « tous les moyens de communication »[39]. Le thème de la menace qui vient frapper une communauté, ici internationale, remonte aux tragédies antiques.

Tout d'abord lorsque Créon consulte l'oracle au sujet de la peste qui ravage Thèbes, la réponse du dieu Appolon est une énigme. Œdipe s'entretient avec Tirésias « le divin interprète »[40]

---

38 . *Rwanda 94*, *op. cit.,* p38.

39 . *Rwanda 94*, *op. cit*., p38.

40 . SOPHOCLE, *Œdipe Roi,* traduction de Robert Pignare, Paris, Garnier Flammarion, 1964, p112.

pour comprendre les paroles de l'oracle. C'est la même démarche qui pousse Bee Bee Bee à interviewer le professeur Kamali au sujet du fléau qui s'abat sur les moyens de communication du monde entier. Cependant les messages envoyés ne proviennent pas des dieux mais des morts. Qu'est-ce que les morts ont à dire de si important aux vivants?

Lorsque le linguiste identifie le kynyarwanda comme la langue parlée par les fantômes, il explicite la particularité de la langue rwandaise qui répugne à nommer clairement les choses, préférant l'utilisation de la métaphore : « mais la culture rwandaise préfère l'allusion à l'expression directe.[...]le mot « viol »n'existe pas dans notre langue »[41]. L'analyse de la séquence filmique a pu être faite grâce à la recherche de l'identité des personnes filmées. Autrement dit pour comprendre ces messages, il faut identifier les morts, il y en a un million, ce n'est pas une tâche facile. Monsieur Kamali termine son intervention par la révélation de l'état de colère dans lequel se trouvent les morts:

> « Si vous me demandez ce que je comprends, je crois qu'on peut résumer cela ainsi, un peu sommairement, mais sans trahir, ils sont fâchés, très fâchés. »[42]

Et aussitôt sur le plateau de télévision nous voyons en direct une intervention des fantômes électroniques, devant « cinq cents millions de spectateurs »[43]. La deuxième invitée Colette Bagimont, : « de la race de ceux qu'on appelle " grand reporter"»[44] arrive à expliquer la colère des morts à propos de l'emploi par la journaliste du mot « tragédie » pour parler du génocide rwandais. En effet ce que demandent les morts c'est qu'on nomme ce qui les a tué « Itsembabwoko, c'est-à-dire dans ma langue : génocide. Il s'agissait d'un génocide, madame Bee Bee Bee »[45] et ils veulent comprendre les motifs de leur disparition :

---

41 . *Rwanda 94,op.cit.,* p40.

42 . *Rwanda 94, op.cit.,*p42.

43 . *Op. cit.,* p45.

44 . *Op. cit.,* p43.

45 . *Rwanda 94, op. cit.,* p41.

> « Les bébés, les enfants, les femmes, les hommes,
> Ces personnes issues du Créateur, Pourquoi ont-elles péri? »[46]

Les morts posent la question du sens de leur mort. Ils ne connaissent pas les raisons de leur « disgrâce » et continuent de venir hanter les vivants . La culture religieuse rwandaise a pour croyance l'interférence des morts sur les vivants. Dans la première ébauche, *Rwanda*, *la chevauchée furieuse,* Jacques Delcuvellerie écrivait:

> « L'idée première de « la chevauchée furieuse », c'est-à-dire cette vieille légende d'une armée de morts traversant le monde des vivants entre Noël et Nouvel An et qui ne trouveront pas d'apaisement sans que justice soit rendue. Ce thème, sous cette forme, est occidental, mais la notion de présence et d'action des morts dans le présent appartient fondamentalement à la culture religieuse rwandaise traditionnelle. Les pratiques divinatoires qui sont maintenues parallèlement à la christianisation avaient pour but, notamment d'identifier avec précision quel défunt interférait, généralement négativement, avec la vie présente du descendant. D'où l'importance, même pour les humbles, de connaître sa généalogie le plus exactement possible. »[47]

Les fantômes électroniques sont donc un mélange entre la culture européenne et la culture rwandaise. La quête des identités des morts préconisée par Monsieur Kamali s'avère juste, mais pas suffisante pour comprendre la colère des morts. L'irruption du fantôme de la jeune fille sur l'utilisation de l'expression « tragédie rwandaise » démontre une réaction épidermique à l'interprétation de la journaliste qui révise aussitôt son point de vue :

> « Bee Bee Bee:.-Vous pensez que les morts interviennent pour que la justice s'exerce au-delà du Rwanda?

---

46 . *Rwanda 94, op. cit.,* p44.

47 . DELCUVELLERIE Jacques, «Dramaturgie». *Alternatives théâtrales, op.cit.,* p50.

Bagimont.-Je pense que tous les vivants devraient l'exiger. Tous les vivants. »[48]

Colette Bagimont se garde de penser à la place des morts, mais en tant que spécialiste de la question rwandaise se permet de livrer son opinion . L'intervention des morts ne s'arrêtent pas là, ils s'installent sur scène pour développer les raisons de leur retour.

### 3. Sur scène

#### a) Lien entre histoire personnelle et histoire collective

Dans un rapport frontal avec le public, les témoignages de Yolande, du Chœur des morts et Nawal dans *Incendies,* révèlent le lien entre histoire personnelle et histoire collective. Les individualités représentent une collectivité. Yolande représente le peuple rwandais, elle est relayée par d'autres témoignages. Nawal représente à demi-mot le peuple libanais. L'histoire personnelle de Yolande Mukaganasa n'est qu'une partie de l'histoire du génocide. La multiplication des témoignages a pour effet de faire prendre conscience du génocide rwandais au public et de raconter comment se sont vraiment passés les événements. L'action développée relate les événements en les datant avec précision dans le temps *:* « Dans la nuit du 6 avril 1994, nous avons appris l'écrasement de l'avion de Habyarimana. »[49]. L'histoire individuelle de Cyrdy Cyrin Cyezamitima est reliée à des faits historiques dont les acteurs sont nommés:

> « Papa était particulièrement soucieux; il semblait craindre quelque chose de monstrueux, peut-être la solution finale prêchée par Léon Mugesera dans un meeting du MDNR, peut-être la fin des Batutsi brandie jadis par Grégoire Kayibanda »[50].

---

48 . *Rwanda 94, op.cit.,*p46.

49 . *Op. cit.,*p28.

50 . *Op. cit.,* p28.

Six personnages de morts livrent leur histoire. Le dénominateur historique commun est l'écrasement de l'avion présidentiel. L'un après l'autre ils se présentent et racontent dans une langue simple comment ils ont vécu les événements, comment ils ont basculé dans l'horreur :

> « Je m'appelle Josiane, je suis métisse Rwandaise, avant le génocide je vivais à Gisenyi, avec mon mari, métisse également, mais de nationalité canadienne, et nos trois enfants: deux garçons, de 14 et 13 ans, et notre petite fille de 5 ans.
> En mars 1994, mon fils aîné est tombé gravement malade. Il était totalement impossible de le soigner au Rwanda.[…]
> Le 4 avril nous sommes partis en minibus[…]
> Le 6 avril dans l'après-midi[…]
> A environ trente kilomètres de Gisenyi nous avons entendu des coups de feu »[51]

La précision du témoignage montre l'imbrication de l'histoire individuelle dans les événements politiques. C'est par les individus que se transmet l'histoire collective.

Jacob est un ébéniste juif que madame Bee Bee Bee a choisi pour l'accompagner dans sa quête de la vérité. Rescapé des camps de la mort, il témoigne à son tour sur les circonstances dans lesquelles son frère a péri. Pour l'aider à parler de ce moment douloureux, un mort rwandais pose doucement la main sur son épaule :

> « On nous avait cachés lui et moi au plus profond de la campagne, chez des braves gens. Vint la fin de la guerre. Nous sommes revenus à Kielce, une petite ville au centre de la Pologne. Il y avait là cent cinquante Juifs rassemblés, des rescapés. Et mon frère était joyeux d'avoir réchappé à l'extermination. Triste aussi à cause de la mort des siens. Et voilà, tout soudain, qu'une pierre brise la vitre. Et les cris monte. Un jet de haine. »[52]

---

51 . *Rwanda 94, op. cit.,*p32.

52 . *Op. cit.,*p107-108.

Le témoignage de Jacob rebondit sur l'histoire du génocide juif, au delà de l'histoire d'un pays, il s'agit de l'histoire de l'humanité, nous entendons en écho le témoignage de Yolande : « Je suis un être humain de la planète Terre. »[53]. La multiplication des histoires personnelles crée deux niveaux de collectivité. D'abord la collectivité des Tutsi puis avec le témoignage de Jacob la collectivité humaine. *Rwanda 94* est l'ensemble qui regroupe toutes ces collectivités alors que dans *Incendies* c'est principalement l'individu qui porte l'histoire.

Alors que l'auteur d'*Incendies* a une connaissance précise des événements historiques du pays natal de Nawal, il s'applique à en dire le moins possible. Ce pays n'est jamais nommé, les indices qui nous permettent de localiser l'action sont le nom des personnages « Wahab, Sawda, Nawal », l'alphabet arabe que Nawal apprend à Sawda et les noms des lieux: Nabatiyé[54], Kfar Samira[55], Kfar Rayat, Kfar Riad, Kfar Matra[56]. C'est dans un pays en guerre que se déroule la pièce. Nawal en raconte un épisode survenu à des civils, dans une rue :

> « J'étais dans l'autobus, Sawda, j'étais avec eux! […] Une femme essayait de sortir par la fenêtre, mais les soldats lui ont tirés dessus, et elle est restée comme ça, à cheval sur le bord de la fenêtre, son enfant dans ses bras au milieu du feu et sa peau a fondu, et la peau de l'enfant a fondu et tout a fondu et tout le monde a brûlé! Il n'y a plus de temps, Sawda. Le temps est une poule à qui ont a tranché la tête, le temps court comme un fou, à droite à gauche, et de son cou décapité, le sang nous inonde et nous noie. »[57]

La violence des militaires s'attaquant à des civils est telle qu'elle s'inscrit dans la langue. La répétition du mot « fondu » due à l'émotion provoquée par la tuerie, entraîne une réflexion sur le temps qui devient un personnage de l'histoire. Le témoignage de Nawal ne se borne pas à raconter les événements mais traduit en images les sentiments qu'ils provoquent . Elle subit les méfaits

---

53 . *Rwanda 94, op. cit.,*p15.

54 . *Incendies, op. cit.,*p54.

55 . *Incendies, op. cit.,* p40.

56 . *Incendies, op. cit.,*p56.

57 . *Op. cit.,* p48.

de la guerre. La durée du conflit la pousse à jouer un rôle dans cette histoire, à passer du statut de témoin au statut d'acteur. Ce passage s'effectue dans un dialogue où elle affronte Sawda. Cette dernière révoltée par l'acte de barbarie commis par les miliciens, décide de frapper à son tour ces hommes:

> « NAWAL. Alors toi aussi, tu veux aller dans les maisons et tuer enfants, femmes, hommes!
> SAWDA. Ils ont tué mes cousins, tué mes voisins, tué les amis lointains de mes parents, tué mes parents si mes parents étaient restés dans le camp! Alors c'est pareil!
> NAWAL. Oui, c'est pareil, tu as raison Sawda, tu as raison, mais réfléchis!
> SAWDA. A quoi ça sert de réfléchir! Personne ne revient à la vie parce qu'on réfléchit! »[58]

La question débattue ici est celle du type d'action possible pour avoir un impact sur leur vie et au-delà sur l'histoire. Comment deux individus isolés peuvent-ils agir efficacement sur la situation politique tendue de leur pays? A la réaction pulsionnelle de Sawda, Nawal répond par la réflexion. Les deux réactions ne sont pourtant pas antinomiques, puisqu'elles finissent pas se conjuguer. Nawal décide de s'en prendre au chef des miliciens. Elle expose son plan à Sawda, c'est un acte solitaire mais qui sert la collectivité:

> « La dernière journée, avant de le quitter, je lui tirerai deux balles. Une pour toi, une pour moi. Une pour les réfugiés, l'autre pour les gens de mon pays. Une pour sa bêtise, une pour l'armée qui nous envahit. Deux balles jumelles. Pas une, pas trois. Deux. »[59]

La radicalité de son acte fait jouer un rôle important à Nawal dans l'histoire de son pays, elle sera arrêtée et emprisonnée. Ce geste la conduira à témoigner lors du procès de son bourreau bien

---

58 . *Incendies, op. cit.,* p57.

59 . *Op. cit.,* p61.

des années plus tard. Le témoignage de Nawal intervient au début du dénouement, c'est-à-dire à la fin de la pièce. Dans un rapport frontal, elle s'adresse aux juges, face aux spectateurs qui deviennent le public d'une audience au tribunal. D'abord elle témoigne de son expérience avec le bourreau Abou Tarek : « Me taire sur votre compte serait être complice de vos crimes. »[60]. Elle parle au nom de toutes les personnes qui ont subi ses sévices et qui ne sont plus de ce monde :

> « beaucoup de morts, s'ils se réveillaient de leur lit de douleurs, pourraient aussi reconnaître et reconnaître le sourire de votre horreur. »[61]

Ensuite, elle donne des éléments qui permettent à Abou Tarek de la reconnaître : « la femme qui chante»[62], elle lui rappelle les tortures qu'il lui a fait endurer jusqu'à la description des viols : « mon sexe et votre sexe dans mon sexe, une fois, deux fois, trois fois et si souvent que le temps s'est fracturé. »[63]. Elle trouve des mots pour raconter sa grossesse, son accouchement, sa fuite et sa difficulté de parler de leur père aux enfants.

Puis elle exprime leur mutuelle défaite puisque venant du même endroit ils se sont détruits. Elle ne se présente pas comme une victime et prononce le mot « dignité »[64].

Cette longue plaidoirie est le fruit de la promesse qu'elle a fait à sa grand-mère : « apprends à penser »[65]. On entend ici les choix mûrement réfléchis de Nawal qui l'ont menée au silence. Même si l'Histoire est convoquée, la justice saisie, le bourreau jugé, il n'en reste pas moins que c'est l'histoire de Nawal qui se joue ici . Cependant elle représente de nombreux prisonniers des camps : « à travers moi ce sont des fantômes qui vous parlent. »[66]. Elle sert de porte-voix à toutes les victimes du bourreau. Mais la gravité de sa douleur vient de l'identité du bourreau. Non seulement elle a été torturée et violée mais en plus par la personne qu'elle aimait le plus au monde, son

---

60 . *Op. cit.,* p69.

61 . *Incendies, op. cit.,* p68.

62 . *Ibidem.*

63 . *Op. cit.,* p69.

64 . *Ibidem.*

65 . *Ibidem.*

66 . *Op. cit.,* p68.

propre fils. C'est ce retournement de situation qui crée le tragique, alors que dans *Rwanda 94* c'est « un million » de morts qui est tragique .

Dans leur lien à l'histoire aussi bien *Incendies* que *Rwanda 94* mettent en scène des guerres proches, alors que dans les tragédies antiques les conflits guerriers concernaient des temps anciens, ce n'étaient pas leur préoccupation (mis à part *les Perses* d'Eschyle mais la pièce est écrite du point de vue des vaincus), on peut donc noter chez nos contemporains une volonté de réagir aux événements. Cet objectif est clairement défini pour le Groupov puisqu'il fonde sa réflexion à partir du théâtre documentaire. Pour Wajdi Mouawad, il y a la volonté, en racontant, d'élargir son histoire à une échelle plus large que celle de la guerre du Liban. Le Liban est le point de départ de l'histoire mais il s'étend pour atteindre une dimension universelle.

*Incendies* et *Rwanda 94* parlent de la réconciliation entre l'histoire individuelle et l'Histoire collective. L'idée d'accepter la pire des tragédies individuelles comme appartenant pleinement à la définition de la vérité historique d'un pays. Les individus ne sont pas les seuls responsables de leur faute, c'est le pays tout entier qui est responsable.

**b) Lien entre fable et histoire**

Ancrées dans une réalité historique définie, la guerre du Liban pour *Incendies* et le génocide pour *Rwanda 94*, les pièces comportent toutes deux une fable en lien avec l'histoire.

*Incendies* distancie le lien à l'histoire par la fable. Parties à la recherche de l'enfant de Nawal, les deux femmes rencontrent un médecin à l'orphelinat de Kfar Rayat. Sawda pose une question précise au médecin sur les raisons qui ont poussé les réfugiés à enlever les enfants, la réponse de l'homme est générale. Il raconte la fable de la haine qui engendre la guerre depuis la nuit des temps. Le mode d'énonciation rappelle celui des contes populaires enfantins, au « Pourquoi » répond un « parce que » mais c'est la répétition de ce procédé qui rend compte de la complexité des conflits:

> « …Pourquoi les réfugiés les miliciens ont-ils détruits le puits? Parce que des réfugiés avaient brûlé une récolte du côté du fleuve au chien. Pourquoi ont-ils brûlé la récolte? Il y a certainement une raison mais ma mémoire s'arrête là, je ne peux pas remonter plus haut, mais l'histoire peut se poursuivre encore long-

temps, de fil en aiguille, de colère en colère, de peine en tristesse, de viol en meurtre, jusqu'au début du monde. »[67]

La fable racontée par le médecin est englobante, bien que l'action se déroule au Liban, l'auteur dénonce les conflits en général et étend la problématique de la guerre de son pays à toutes les guerres de tous les pays. Dans les instants particulièrement violents de l'action, la perception du temps est modifiée. Il est tantôt une « poule », tantôt « un fou » tantôt « une fracture ». La violence dérègle toute logique. Le récit de l'attaque des bus par des miliciens, que nous avons vu au point précédent, dépasse le compte rendu pour inventer des images : « le temps est une poule à qui on a tranché la tête, le temps court comme un fou, à droite à gauche, et de son cou décapité, le sang nous inonde et nous noie »[68], l'image ainsi crée, distancie le conflit.

Le temps est animalisé, puis personnifié, il s'est métamorphosé en être vivant. Il reçoit la violence des hommes : « son cou décapité » et leur renvoi : « nous inonde et nous noie ». Le temps souffre. Il en est ainsi des images employées par Nawal lors de son procès. La violence des viols répétés atteint un tel degré que la perception du monde est changée de façon irréversible : « le temps s'est fracturé »[69].

Pour que son bourreau la reconnaisse elle lui rappelle le nom de la « femme qui chante » qui : «… saura fissurer la digue de votre oubli »[70]. La métaphore employée veut toucher le bourreau, sans déverser de haine, pour cela Nawal utilise le langage comme une arme. Le langage imagé est le point de fuite de la cruauté. Wajdi Mouawad transforme la violence des tueries en images poétiques:

« Ils sont rentrés dans le camp. Couteaux, grenades, machettes, haches, fusils, acide.{…}Dans le sommeil, ils ont planté leur arme dans le sommeil et ils ont

---

67 *Incendies, op.cit.,* p40-41.

68 . *Incendies, op. cit.,* p48.

69 . *Ibidem.*

70 . *Op. cit.,* p67-68.

tué le sommeil des enfants, des femmes, des hommes qui dormaient dans la grande nuit du monde! »[71]

« La grande nuit du monde » fait basculer le récit réaliste de Sawda dans une fable.

*Rwanda 94* fait intervenir la fable dans la deuxième partie du spectacle titrée MWARA-MUTSE. Après les témoignages des rescapés, la quête imaginaire de la journaliste Madame Bee Bee Bee nous confirme que nous sommes entrés dans une fiction. Le nom de la journaliste renvoie à une référence. Bee en anglais signifie abeille, la redondance du mot fait entendre le bourdonnement de l'insecte. La journaliste butine de l'information, elle passe d'un sujet à l'autre sans s'y arrêter trop longtemps. La fable intègre le Chœur des morts qui contribue à la quête. Ainsi la fiction questionne la réalité. Le Chœur des morts interroge le rôle des médias dans le génocide dans la troisième partie du spectacle appelée la Litanie des questions. Le Chœur des morts assoit la journaliste Bee Bee Bee sur une chaise face au public et entame une longue litanie, rythmée par des chants. Elle dénonce la fiction inventée par les médias qui diffusaient des appels aux meurtres:

« Qui oubliera RTLM
Elle qui ameutait ces
sanguinaires
Les appelant à ne pas oublier
de tuer aussi les nourrissons
Les coqs qui chantent
aujourd'hui
hier encore n'étaient que des oeufs
Telles étaient leurs paroles »[72]

La radio emploie des métaphores puisées dans le monde rural « les coqs qui chantent aujourd'hui hier encore n'étaient que des oeufs »[73]. Ainsi la figure de style associe les Tutsi à des

---

71 . *Op. cit.,* p56.

72 . *Rwanda 94, op.cit.,* p51.

73 . *Ibidem.*

animaux, l'image du coq chantant déprécie le Tutsi le renvoyant au rang du râleur, de l'animal nuisible. La dénonciation rappelle le mythe hamitique :

> « Diront-ils qu'il appelait
> les Bahutu à renvoyer les Batutsi
> chez eux-en Ethiopie-
> par le chemin le plus court
> la rivière Nyabarongo
> car disait-il
> *Il faut les liquider tous? »*[74]

Le mort s'insurge contre la fable enseignée sous le colonialisme qui raconte que les Tutsi sont les descendants de Noé et qu'ils sont venus d'Ethiopie pour asservir le peuple rwandais.

La « Litanie des Questions » est une des concrétisations du compte rendu de la recherche documentaire du Groupov sur la fabrication de la haine qui a mené au meurtre massif. Elle décortique les fables racontées au peuple rwandais. La fiction revêt ici un caractère péjoratif, les morts démontrent que c'est une série de mensonges.

Poursuivant sa quête madame Bee Bee Bee a trois visions. Chacune d'elle se déroule sur un lieu symbolique, les pentes du Golgotha, les chutes du Niagara[75] et la roche de Solutré. Sur les pentes du Golgotha une procession avance, à la manière de celles organisées par les missionnaires. Mais les personnages qui la forment sont étranges. Un grand oiseau « mélancolique et charognard, genre marabout, vêtu d'étoffes superbes mais qui semblent de récupération »[76], la Vierge Marie est noire tout comme le Christ, les saintes Femmes, Saint Jean et un Interahamwe armé d'une machette. Elle interroge un grand oiseau qui pleure. Il s'avère que c'est un évêque, il est représenté par une marionnette surdimensionnée. Il semble que le Chœur des morts soit venu visiter l'inconscient de la journaliste pour lui insuffler cette vision fantasmagorique. L'interahamwe décapite le Christ. L'évêque se lamente.

---

74 . *Op. cit.,* p53.

75 . Nous ne traiterons pas cette vision qui ne fait pas intervenir de morts.

76 . DELCUVELERIE Jacques, «Le chemin du sens». *op.cit*., p90.

La fable composée appartient clairement au domaine du rêve, les costumes et les accessoires y contribuent. Elle remet en cause l'évêque et le rôle de l'Église dans la préparation du génocide. Les images théâtrales sont grossies, la décapitation du Christ n'est absolument pas dramatique, mais le ton de Bee Bee Bee est grave:

> « Et les enfants? Fallait-ils massacrer des enfants ?
> De quoi sont coupables des enfants encore dans le ventre de leur mère? » [77]

*Au premier plan Bee Bee Bee s'adresse*
*à l'évêque (marionnette géante).*
*Au second plan, la procession.*
Rwanda 94
Photo Lou Hérion

La deuxième vision de Bee Bee Bee se passe au sommet de la roche de Solutré, lieu de pèlerinage célèbre de François Mitterrand. Il avait l'habitude de faire une marche annuelle avec des anciens amis de la Résistance, puis cette marche est devenue un rendez-vous médiatique où les journalistes de la presse écrite et télévisuelle relayaient les bons mots du cercle des amis de François Mitterrand.

Sur scène, on le reconnaît à son célèbre chapeau noir et à son costume sobre. Il est interprété par un acteur noir qui imite sa diction et le timbre de sa voix. C'est une parodie qui s'inspire de la scène de l'apparition du spectre du père d'Hamlet dans la pièce de Shakespeare. Le roi du Dane-

---

[77] . *Rwanda 94, op. cit.,* p117.

mark meurt assassiné, peu de temps après son frère Claudius le remplace sur le trône et épouse sa femme Gertrud. Hamlet fils de Claudius et Gertrud voit le spectre de son père lui révéler que Claudius est son assassin et lui demande de le venger. Hamlet simule la folie pour venger son père. Ce que Jean-Marie Piemme l'auteur de cette scène a retenu de la scène de Shakespeare, c'est que toutes les pensées et les actes d'Hamlet sont guidés par l'apparition de son père. Il a transposé la scène dans le contexte de la politique française en Afrique où François Mitterrand avait pour conseiller aux affaires africaines son fils Jean-Christophe. Il est connu dans le monde politique français pour n'avoir pris aucune initiative sans consulter son père. L'auteur a donc utilisé l'image du spectre pour faire apparaître François Mitterrand comme un des acteurs de l'histoire rwandaise. Par le truchement de la fable la scène ridiculise le rapport infantilisant entre le père et le fils . La scène de l'apparition du spectre dans la tragédie de Shakespeare commence ainsi:

> « HAMLET.- Parle! Je suis venu t'écouter.
> LE SPECTRE.- Tenu de même de me venger quand tu sauras…
> HAMLET.- Quoi?
> LE SPECTRE.- Je suis l'esprit de ton père; condamné pour un temps à errer de nuit, et, de jour, à jeûner dans les flammes, jusqu'à consumer et purger les honteux crimes dont je me suis rendu coupable sur terre.[...]
> HAMLET.- O! Ciel!
> LE SPECTRE.- Venge son meurtre lâche et monstrueux. »[78]

Ce qui donne réécrit par Jean-Marie Piemme dans *Rwanda 94*:

> « PÈRE.- Est-ce toi, mon fils?
> FILS.- Qui êtes-vous? Nommez-vous!
> PÈRE.- Je suis l'esprit de ton père, condamné à la nuit et aux flammes jusqu'à ce que mes erreurs soient consumées et purifiées.
> FILS. - Père.

---

78 . SHAKESPEARE, *Hamlet*, Paris, Gallimard, 1959, p 629.

PÈRE.- Mon fils, j'ai des reproches à te faire. Tu sers bien mal ma cause. On dit partout qu'on voit des morts d'Afrique réclamer justice sur les ondes.

FILS.- C'est vrai, père.

PÈRE.- Et toi, tu ne m'en as rien dit.

FILS.- Je n'osais pas, père. »[79]

La scène s'inspire clairement de la tragédie de Shakespeare, mais c'est la figure du spectre qui est exploitée. Si le fantôme de François Mitterrand apparaît c'est pour réprimander son fils, pour qu'il poursuive les actions politiques qu'il avait commencées.

Le ton imite la tragédie shakespearienne « Monsieur, prenez garde à vous.»[80] mais le traitement de la scène ridiculise le père et le fils. Parce qu'ils sont noirs, les acteurs de la pièce nous renvoient à *Othello*, une autre tragédie de Shakespeare dont le héros est un homme noir qui attise les jalousies et que des complots infâmes poussent au suicide. L'accumulation des références à ces tragédies célèbres crée une parodie qui se moque des rapports entre François Mitterrand et son fils Jean-Christophe et dénonce la politique de l'ancien chef d'état au Rwanda . La fable traverse l'histoire du théâtre et sert ici à remettre en cause la politique française en Afrique. François Mitterrand y est appelé « Tonton machette »[81].

---

79 . *Rwanda 94, op. cit.,* p123.

80 . *Ibidem.*

81 . *Op. cit.,* p124.

### c) Les modalités de l'écriture

*Retour en arrière (scène 9)*
*Nawal, en rouge, enterre sa grand-mère*
Photo Jean-Louis Fernandez

*Incendies* est jouée dans un rapport frontal, les morts ne descendent pas sur scène comme dans *Rwanda 94*, ils cohabitent dans le même espace que les vivants. Pendant quelques instants les deux espaces temps existent ensemble sans se rencontrer. Ce sont deux images posées l'une à côté de l'autre. Le glissement temporel se fait sans effet scénique spectaculaire. Le procédé du retour en arrière raconte le passé de Nawal, les étapes importantes de sa vie. L'ordre chronologique n'est pas complètement respecté. Ces retours en arrière font avancer l'intrigue et augmentent la tension dramatique. La scène, où les bruits de marteaux-piqueurs du quartier du notaire au Canada deviennent des mitraillettes qui déchargent leurs munitions sur un bus au Liban, est particulièrement explicite de la juxtaposition des temps.

Chez le notaire, un jet d'eau arrose le jardin, Jeanne apprend par Hermille que sa mère avait la phobie des autobus, on entend un son de marteaux piqueurs. Puis l' échange continue entre Simon et Jeanne. La tension monte, Jeanne demande au notaire de lui rapporter ce que sa mère lui a dit au sujet de sa phobie des autobus. A ce moment là, Sawda, l'amie de Nawal, entre en scène en hurlant “Nawal !“, Jeanne hausse la voix pour couvrir le bruit des marteaux piqueurs et continue sa demande auprès du notaire. Il raconte l'histoire du mitraillage du bus, Sawda et Nawal la jouent. Le jet d'eau du jardin du notaire devient sous nos yeux les mitraillettes qui tuent les civils dans le bus, le son des marteaux piqueurs se transforme en coup de feu de mitraillettes. Les morts revivent le passé qui est raconté par les vivants. Personnages du passé et du présent sont côte à côte pour raconter l'histoire de la tuerie du bus, sans jamais se voir ni se parler ni se rencontrer. Pourtant ils racontent ensemble le même moment .

Les morts d'*Incendies* ne débordent jamais du cadre de la scène, mais au contraire une fois l'action lancée trouvent une place en s'y insérant et participent à l'action . La révélation de l'identité du bourreau de Nawal est progressive, l'auteur retarde et prépare ce moment. Simon part avec le notaire chercher son frère Nihad est guidé par l'esprit de sa mère jusqu'à Chamseddine, personne « connue comme Caracas dans la Passion »[82], la scène suivante Simon est immobile, sans un mot, visiblement choqué par les révélations de Chamseddine. Il finit par raconter à sa soeur ce qu'il a appris et Nihad apparaît lors de son procès pour confirmer son identité et sortir son nez rouge, preuve irréfutable de son origine. Il lui a été donné dans ses langes par sa mère c'est le seul indice familial qu'il possède (scène 8). La scène suivante Jeanne remet la lettre à Nihad, Nawal la lit à haute voix. En trois scènes, on passe du Liban au Canada, de la tente de Chamseddine au procès de Nihad. La scène du procès commencée avec la lecture du cahier rouge six scènes plus tôt se termine ici avec la chute finale où Nihad sort son nez rouge. Chaque scène est une pièce du puzzle qui s'assemble dans une chronologie décousue.

Pourtant l'auteur égrène des signes qui mènent les personnages à vivre un « incendie ». Ainsi le cahier rouge et le nez rouge sont les détonateurs des incendies vécus par Nawal et Simon. La place des morts dans *Incendies* modifie la place des vivants. Jeanne tente d'appliquer la théorie de graphe qu'elle enseigne pour résoudre l'énigme posée par le testament de sa mère:

> « Nous appartenons tous à un polygone. Je croyais connaître ma place dans le polygone auquel j'appartiens. Je croyais être ce point qui ne voit que son frère Simon et sa mère
> Nawal. Aujourd'hui, j'apprends qu'il est possible que du point de vue que j'occupe, je puisse voir aussi mon père
> […] Quelle est ma place dans le polygone? »[83]

Nawal, tout comme sa grand-mère le lui a demandée, demande à sa fille de se placer autrement dans la lignée familiale, de sortir du cycle infernal de la colère :

---

82. *Incendies, op. cit.,* p79.

83 . *Op. cit.,* p21.

« Notre famille,
Les femmes de notre famille sommes engluées dans la colère.
J'ai été en colère contre ma mère
Tout comme tu es en colère contre moi
Et tout comme ma mère fut en colère contre sa mère.
Il faut casser le fil. »[84]

L'injonction de Nawal à sa fille est de rompre avec la tradition familiale, de s'émanciper, de dépasser la tragédie familiale. On a donc une forme qui se détache de la forme antique pour affirmer sa liberté. *Incendies* montre à la fois le poids des origines et affirme la volonté d'une liberté individuelle. Mais la pièce ne donne pas de réponses quant à la liberté individuelle. Elle est dans le désir de liberté.

Les morts de *Rwanda 94* viennent déranger les vivants, les bousculer dans leur perception du réel. Mais ils le font dans une adresse directe en se présentant simplement : « je suis mort, ils m'ont tué. »[85], ils sont placés en ligne face au public. La présence du Chœur dès la deuxième scène, ils entrent après le témoignage de Yolande, interroge la forme tragique. Le Chœur est sur scène pendant la majeure partie du spectacle, il chante et intervient dans l'action. Dans la troisième partie, le Chœur des morts prend Bee Bee Bee par la main et l'assoit sur une chaise pour qu'elle entende la Litanie des Questions. L'exposé des questions est sur le mode de la double énonciation : il s'adresse aussi bien à la journaliste qu'au spectateur. Dans la quatrième partie les morts du Chœur sont à tour de rôle narrateurs de l'action :

« Mesdames et Messieurs,
vous avez vu et entendu
ITSEMBABWOKO « Génocide »
et MWARAMUTSE « Avez-vous passé la nuit? »
Madame Bee Bee Bee a été durement
ébranlée, son coeur déborde,

84 . *Op. cit.,* p89.

85 . *Rwanda 94, op. cit.,* p33.

son petit cerveau travaille éperdument.
Elle se demande avec nous : comment
on peut tuer un million d'hommes
si facilement
en 1994. »[86]

Les morts changent de statut. Ils sont acteurs et commentateurs de l'enquête imaginaire de Bee Bee Bee, ils interviennent directement dans l'action. Ils jouent des rôles muets dans les visions de Madame Bee Bee Bee. Ils passent donc du statut de témoin au statut d'acteur. La forme antique est ainsi adaptée mais reproduite dans ses fonctions principales. Le Chœur commente l'action et dialogue avec le personnage principal .

La colère agite les morts d'*Incendies* et de *Rwanda 94,* ils sont déplacés par un accès de rage incontrôlée. Dans *Rwanda 94,* ils réclament une reconnaissance publique de leurs morts injustes et pour cela ils envahissent tous les espaces celui de la fiction, les ondes du monde entier, et celui de la salle de spectacle, l'espace des spectateurs. Ils sont partout et viennent hanter les vivants avec leurs questions dérangeantes. Mais bientôt les voilà acteurs d'une fiction dont ils ont déclenché l'écriture. Leur place évolue à mesure que la quête imaginaire avance. Ils jouent les rôles de Marie, Jésus et de saintes femmes visions fantasmagoriques de la journaliste. Puis ils reprennent leur place de témoin pour rendre hommage aux résistants de la colline de Bisesero. Bien que les morts s'insurgent contre l'idée de tragédie rwandaise, la forme du chœur antique est utilisée pour chanter leurs révoltes. Cette contradiction pousse le Groupov à : « la reconquête de la forme tragique »[87] .

*Incendies* est concernée par la justice uniquement dans la sphère familiale, il s'agit pour Nawal que ses enfants apprennent par eux-même l'histoire de leur origine. Mais cette histoire est liée à celle d'un pays en guerre, et dans la vérité à découvrir se lisent les déchirures de l'Histoire. Les morts d'*Incendies* veulent changer la place des vivants et leur permettre par la connaissance de leur histoire, qui est aussi celle de leur pays, de se libérer de celle-ci. La contradiction de cette

---

86 . *Op. cit.,* p77.

87 . *Rwanda 94, op. cit.,* p169.

demande, libère-toi de ton passé dont tu dois avoir connaissance révèle le dilemme tragique. Wajdi Mouawad a affirmé l'influence que la tragédie a eu sur son oeuvre:

> « ... je crois que quand la mort dialogue avec les dieux, ça donne une tragédie ; quand la mort dialogue avec les hommes, ça donne un drame. Et je crois que, dans *Littoral, Incendies* et *Forêts*, il y a ce désir, cet acharnement à vouloir dialoguer avec les dieux, j'insiste sur le pluriel des dieux parce que je ne veux pas rester dans un cadre uniquement chrétien ou hébraïque, avec ce regard. »[88]

Bien que les dieux ne soient jamais évoqués sur scène, la présence des morts renvoie à la croyance antique. Le dialogue entre les morts et les hommes est une trace de la forme tragique.

La permanence de la présence des morts au-delà d'une restitution historique de la forme tragique montre que la place des morts est une question qui continue à travailler nos contemporains. Le rituel de la mort concerne la vie de l'homme en société. Il est présent dans toutes les sociétés humaines. La tragédie antique avait une fonction civique et les lois de la cité y étaient représentées, le rituel de mort en est l'un des piliers. Elle nous enseigne que ne pas enterrer ses morts est un acte qui provoque un dysfonctionnement dans l'ordre civique. Cette loi perdure aujourd'hui et le théâtre nous le redit. *Incendies* et *Rwanda 94* mettent en scène la place que les vivants donnent aux morts. Ainsi dans *Rwanda 94* l'absence de sépulture pour un million de morts entraîne un dysfonctionnement mondial et pour *Incendies,* la volonté testamentaire de Nawal d'ordonner la quête retarde la cérémonie mortuaire. *Incendies* et *Rwanda 94* convoquent la tragédie antique en rappelant l'importance de la sépulture. Ils confrontent l'absence de sépulture au rôle de l'image dans notre société contemporaine. L'image au sens où elle est définie par la Bible lorsque le visage du Christ s'imprime sur le voile de Véronique, est censée remplir la fonction symbolique de la mémoire des disparus ou de ce qui disparaîtra. Si dans *Rwanda 94*, il y a reconstitution d'un plateau TV et surgissement des morts sur les ondes c'est aussi pour rappeler l'échec de l'image dans notre société contemporaine. C'est une image-abeille, butinant de l'information, ayant prétention de valoir pour preuve sans jamais remplir de fonction symbolique. L'image est comme une empreinte

---

88 . LENNE Lise, « Entretien avec Wajdi Mouawad », *Agôn*, Entretien et documents, http://agon.ens-lsh.fr/index.php?id=290.

du réel mais qui n'en est pas sa preuve. Dans *Incendies,* la photographie de Nawal et Sawda, gardée précieusement par Jeanne redonne aussi un sens symbolique à l'image. Elle représente la femme qui chante et son amie Sawda et permet d'éclaircir le quiproquo sur l'identité des deux femmes[89].

Le chant très présent dans *Rwanda 94* est directement issu du Chœur antique de la tragédie. Examinons à présent comment il participe à l'action. Avons-nous affaire à une innovation, une « forme nouvelle »[90] ou à une adaptation de la forme antique ?

---

89 . Nous approfondissons ce point dans la la troisième partie intitulée la légende.

90 . GROUPOV, « Les hauts plateaux ont rendu la musique plus douce », *Alternatives théâtrales*, *op.cit*., p62

## II. LE CHANT

La partie musicale de *Rwanda 94* est très importante, elle comporte un orchestre occidental (Piano, clarinette, violon, alto, violoncelle) sous la direction de Garrett List, des musiciens rwandais sous la direction de Muyango, et deux chanteuses. Musique rwandaise et musique occidentale s'allient pour nous conter « l'épopée » du Rwanda. On peut distinguer deux types de chants: le chant narratif et le chant vocal (sans contenu narratif, émission de sons articulés, proche de l'improvisation). Le chant peut être composé à la fois d'une partie narrative et d'une partie vocale. La parole et le chant se mélangent, la musique constitue le lien qui se promène librement de l'un à l'autre. La distinction entre les deux types de chant est claire mais ne structure pas l'intervention du chant dans *Rwanda 94.* Tandis que notre esprit est sans cesse en éveil par l'acquisition de connaissances de faits historiques inédits, notre état émotif est sollicité et soulagé par le chant. Dès la conception de *Rwanda 94* Jacques Delcuvellerie a souhaité mettre en scène un Chœur :

> « la présence d'un Chœur semble donc s'imposer, jouant les mêmes contradictions par rapport à "l'action" que chez les Grecs[91], ou différemment chez Brecht[92] . Il nous paraît évident que ce Chœur sera un protagoniste majeur et que certaines parties de la pièce lui seront entièrement dévolues. »[93]

La création est conforme aux vœux de départ, les chants portent l'action. Nous avons classé par thèmes les différents types de chant que nous avons rencontrés dans *Rwanda 94.* La première partie regroupe le thème de la plainte. La première action chantée est celle du deuil. Pour *Incendies* le chant est devenu une légende que nous analyserons dans la dernière partie du chapitre.

---

91 . Le Chœur chez les Grecs, interroge les croyances et participe à l'action comme témoin. Chez Brecht le Chœur éveille les consciences des spectateurs.
PAVIS Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Dunod, 1996.

93 . DELCUVELERIE Jacques, *Synthèse du dossier d'octobre 97*, *op. cit.*, p37.

## 1. La plainte

### a) Le chant de deuil

Après le témoignage de Yolande Mukagasana, le maître musicien Muyango chante en rwandais, il est accompagné par le Chœur qui le rejoint pour chanter le refrain. Le chant écrit en 1966 par Twahirwa Ladislas[94] témoigne des pogroms de 1959. Nous ne comprenons pas le sens des paroles mais nous nous laissons bercer par cette mélodie très harmonieuse qui apaise la douleur éprouvée par le témoignage. Les manifestations émotives de la douleur (la plainte, les pleurs, les cris) sont transposées dans le chant. Il a la même fonction que le thrène antique, le chant de lamentations donné lors des funérailles. Nicole Loraux a analysé les liens entre le chant de deuil et la tragédie grecque antique et nous dit:

> « ...renonçant à la distinction homérique entre lamentation et gémissement, la tragédie a fait des pleurs, en eux-mêmes, une sorte de chant. Mais il en est ainsi parce que, dans la musique qui est sienne, celle de l'*aulos*, la tragédie entend une voix qui pleure. »[95]

La voix de Muyango sonne comme une plainte au milieu des voix enregistrées, du Chœur des morts et de l'orchestre. L'ensemble reste intelligible, la composition musicale voix et orchestre fait entendre les pleurs dont parle Nicole Loraux.
Pour cette partie, on retrouve l'alternance entre le texte et le chant, propre à la tragédie antique, le témoignage de Yolande, le texte et le chant de deuil interprété en rwandais par Muyango[96] :

> « Me voici arrivé à Butare, Mutunge
> Là je ne m'attarderai pas

---

94 . *Rwanda 94, op. cit.,* p26.

95 . LORAUX Nicole, *La voix endeuillée, essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999, p91.

96 . Le chant est sous titré en français dans le spectacle.

Le Bwanamukali, Bashumba-Nyakare,
Ndara, Busanza, et le Mvejuru
Tout n'est que désolation, Mutunge »[97]

La « Litanie des Questions », troisième partie de *Rwanda 94* est composée de sept sous parties. Le deuxième chant de deuil clôt la « Litanie des Questions ». Ce chant est composé d'une partie parlée et d'une partie chantée. La partie chantée est d'abord exécutée par le maître musicien Muyango en rwandais, puis elle est reprise en français par un des membre du Chœur des morts. Les couplets sont parlés par des acteurs mais des chanteurs les accompagnent. Ils émettent des sons articulés: o, i, qui allègent et soutiennent le texte. Une mélodie à la fois douce et rapide vient appuyer l'urgence du deuil. Les morts exposent leur condition pour qu'un deuil puisse être envisagé:

« La voie de la réconciliation
Ne conduit pas à l'oubli
Que l'on cueille nos os dans les marais
Sur les flancs des collines
Dans les fosses communes
Que l'on plante nos os sur une croix »[98]

Les voix du chant sont à peine audibles; on ne les distingue pas forcement de l'instrument et pourtant, elles accentuent dans un crescendo decrescendo le chagrin dégagé par le texte. Les récitants dans cette partie finale de la « Litanie » expriment les raisons de leur intrusion dans le monde des vivants:

« Nous attendons de vous réparation
Pour nous les morts
Et pour tous les survivants

---

97 . *Rwanda 94, op. cit.,* p27.

98 . *Rwanda 94, op. cit.,* p72.

Pour tous les Rwandais

Pour tous les hommes de la Terre. »[99]

Chacun à leur tour ils clament leur tourment « Nous ne sommes pas en paix »[100]. L'association des chants aux paroles des morts nous donne l'impression que les morts chantent, que leurs mots sont chantés, pourtant lorsqu'on réécoute le CD on peut distinguer les deux. Il y a donc un mélange entre chant et texte ce qui le différencie davantage de la forme antique où le chant et le texte sont clairement séparés[101].

Pour le chant de deuil nous avons deux types de chants, le chant narratif et le chant vocal accompagnant le texte. Sous forme de chant monotone et mélancolique appelé mélopée, le Chœur des morts s'interroge sur la responsabilité du peuple rwandais. C'est ainsi que s'exprime la douleur du constat de la responsabilité du peuple rwandais.

**c) La mélopée**

La plainte revêt aussi la forme d'une mélopée. Ce chant mélancolique intervient après la conférence qui tente d'expliquer la question Hutu-Tutsi. La responsabilité des européens dans le génocide a été démontrée, c'est maintenant la responsabilité des Rwandais qui est interrogée dans la scène *Naho se Bene wacu?* (Et les gens de chez nous?). Contrairement à la Litanie des Questions où le chant rwandais est repris en français par le Chœur des morts, ici le chant interprété par un des morts du Chœur, est simplement sous titré, personne sur scène ne reprend les paroles de ce chant. Le Chœur formule dans d'autres termes la question de la responsabilité rwandaise. Un mort s 'exprime en français, l'autre en rwandais, le couplet en rwandais n'est pas la traduction du français et inversement, il a son propre contenu :

---

99 . *Rwanda 94, op. cit.,* p72.

100 . *Ibidem.*

101 . DELMONT Paul/ LEBEAU Anne, *Introduction au théâtre grec antique*, Paris, Le livre de poche, 1996, p73.

**MORT 5. -**

Dore jye ndacura intimba
Ndaganya ijoro n'amanywa
Agahinda ni kenshi
Ntigateze kuzashira
Nimwunve ese namwe
Ngo abo ni bene wacu[102]

**MORT 2. -**

Ce monstre qui nous a tués
a été conçu dans le ventre colonial.
Mais il est né chez nous, au Rwanda.
Il a grandi, il a été nourri, élevé
sur nos collines, dans nos foyers,
par les Rwandais.
Nos premiers gouvernants,
ceux qui, au nom de la démocratie,
ont aboli la monarchie,
ce sont eux qui ont distillé
la haine chez les uns
et la honte chez les autres. »[103]

Les deux langues résonnent l'une dans l'autre. Ce mélange a pour effet de toucher à la fois le cœur et l'esprit des spectateurs français et rwandais[104]. La cithare[105]unifie les deux langues et

---

102 . Moi je me consume de chagrin
De nuit comme de jour la tristesse est telle
Qu'elle ne se dissipera pas
Écoutez donc vous aussi
Ces gens de chez nous.

103 . *Rwanda 94, op. cit.,* p103.

104 . Le spectacle a été accueilli en 2004 au Rwanda lors de la commémoration du dixième anniversaire du génocide.

105 . Instrument de musique à corde traditionnel rwandais.

adoucit la cruauté soulevée par les paroles des morts. Nietzsche relève l'importance de la musique dans la tragédie antique et écrit :

> « La parole agit d'abord sur l'intellect, de là seulement sur la sensibilité, et vu la longueur du chemin il arrive qu'elle ne parvienne pas à son but. La musique au contraire atteint immédiatement au coeur, elle est la seule langue universelle qui soit partout comprise. »[106]

Le chant apporte une respiration à la densité des informations délivrées par la parole. Il touche la sensibilité du spectateur en agissant directement sur le corps. Il a pour fonction de soulager les tensions exprimées par le texte.

Après la plainte, la révolte est le deuxième thème développé par le chant.

## 2. La révolte

### c) La dénonciation

*Le Chœur des morts dénonce, Bee Bee Bee assise à droite, écoute.*
Photo Lou Hérion

La « Litanie des questions » est une prière qui ne s'adresse pas à dieu mais aux hommes. Ce sont les sept « péchés capitaux » qui ont contribué à l'impossible paix et réconciliation des morts et des vivants. Dans la « Litanie », RTLM (la radio des mille collines), L'ONU, 1959 (date des premiers massacres de Tutsi), les colons, le Rwanda pré-colonial, l'église, le deuil sont les sept parties qui forment le chapitre. La « Litanie des Questions » est un chant qui, dans une adresse directe dénonce. Le Chœur des morts pose des questions et accuse. La frontalité de l'adresse rappelle l'adresse civique du théâtre grec. La « Litanie » commence par le refrain qui est composé de trois couplets, les deux premiers sont identiques, le troisième concerne directement le thème traité dans

---

106 . NIETZSCHE Frédéric, *Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1940, p159.

la partie. Il est d'abord chanté en rwandais par Jean-Marie Muyango et repris en français par le Chœur des morts à tour de rôle. Le premier couplet du refrain met en garde les spectateurs des dangers des médias:

> « Ecoutez les, soyez sur vos
> gardes
> Regardez-les, mais méfiez-vous
> Ces appareils qui propagent
> l'information
> Ce sont eux qui infectent les
> coeurs
> Et souillent les esprits. » [107]

Le mort 2 donne des consignes de conduite à adopter face aux médias. L'impératif employé ici est une véritable mise en garde destinée à combattre la crédulité de l'auditeur ou du téléspectateur face à «ces appareils qui propagent l'information ». L'utilisation des mots « appareil », «qui propagent » pour désigner les médias, renforce l'idée d'un système totalitaire à dénoncer. Le vocabulaire péjoratif « infectent, souillent » condamne sans appel les médias, dont les effets néfastes tendent à s'inscrire dans le corps des auditeurs puisqu'il vient toucher les « coeurs » et les « esprits ». La suite de questions n'est plus chantée, mais, par moment, des voix accompagnent le texte par une mélodie envolée qui, comme nous l'avons vu pour le chant de deuil, séduit l'auditoire par des sonorités harmonieuses pour dénoncer et accuser des personnalités appartenant au monde politique rwandais.

Là, s'exprime toute la colère et la révolte des cinq morts, face à la situation actuelle des responsables du génocide, et à l'indifférence de la communauté internationale. Les mots « parler » et « dire » sont répétés une dizaine de fois. Ces verbes reviendront marteler les sept parties de la litanies des questions. Dire n'appelle pas de réponse, il y a des événements qui n'ont pas été transmis par les médias à la communauté internationale et encore moins à la population rwandaise. Ces informations sont communiquées sous forme de missives qui n'engagent pas de discussion :

---

[107] . *Rwanda 94, op. cit.,* p51.

« Diront-ils que le 6 avril 1994
Il y avait au Rwanda
2500 casques bleus
et qu'ils ne seront plus que 270
le 21 avril? »[108]

Le verbe « parler » laisse davantage de place à une réponse possible :

« Parleront-il du fax
du 11 janvier 94
du général Dallaire
à l'ONU
resté sans réponse? »[109]

Cet acharnement manifeste la soif de justice des morts. Les strophes suivantes sont déclamées sur un rythme rapide et dans une tension pleine de colère. Les morts parlent chacun leur tour, ils ont chacun une information importante à partager. L'exposé des questions se poursuit avec remise en cause de L'ONU comme organisation garante de la paix : « L'ONU a supervisé les assassins »[110]. Les morts nous livrent des informations inédites sur la préparation du génocide: quel pays a vendu les armes aux génocidaires? Quelle banque s'est portée caution pour ces achats? Comment les ont-elles été livrées? Quel pays a permis l'acheminement des armes et le repli des expatriés? Les morts accusent ensuite des hommes politiques français et le gouvernement belge d'implication dans le conflit au côté des génocidaires :

« Parleront-ils
du témoignage accablant
De janvier Afrika
sur le rôle des soldats français

---

108 . *Rwanda 94, op. cit.,* p57.

109 . *Rwanda 94, op. cit*., p54.

110 . *Op. cit*., p55.

dans l'entraînement des milices interahamwe? »[111]

Toutes ces accusations tombent comme des bombes à retardement sur la place publique. Chaque fait délivré augmente l'injustice dont sont victimes les rwandais :

« Diront-ils que la première mission
humanitaire des militaires français et belges
fut d'évacuer les ressortissants blancs
abandonnant aux massacres
des centaines de Rwandais
leurs amis, leurs voisins, leurs employés
Diront-ils qu'un bureau avait été ouvert
à Nairobi
par les américains
pour accueillir les chiens et les chats
des expatriés blancs?»[112]

Nous assistons à un procès, dont les accusés sont nommés et les faits datés précisément. Nous, spectateurs, nous apprenons des informations politiques au théâtre. Ces faits aucun citoyen français ne les connait puisqu'ils n'ont pas été diffusés largement par les médias car seuls des spécialistes de la question, les militants, ont eu accès à ces données. Le théâtre devient un lieu de citoyenneté. Le public est le centre, le choeur, la raison d'être de la pièce. La forme chorale permet de rassembler une information qui est présentée d'abord sous forme morcelée. Chacun énonce la ségrégation qu'il a subie d'un mot ou au travers d'une brève élocution :

« Mort 4.-esclave
Mort 2.-opprimé
Mort 1.-petit nègre
Mort 5.-grossier

---

111 . *Rwanda 94, op. cit*., p56.

112 . *Op. cit*., p58.

Mort 3.-simple

Mort 4.-docile

Mort 2.-corvéable

Mort 1.-authentique

Mort 5.-autochtone

Mort 3.-ami du Blanc

Mort 4.-bon chrétien

Mort 5.-le Mutwa était

Mort 3.-un singe

Mort 4.-un pygmée

Mort 2.-à l'âme lourde

Mort 1.-quantité négligeable

Mort 5.-fourbe

Mort 3.-féroce

Mort 4.-sale

Mort 2.-Qu'ils n'oublie pas de dire que

Nous étions avant tout

Des Banyarwanda

**Le chœur des morts**.- (*ensemble*)

Nous parlions la même langue

Nous célébrions le même dieu

Nous partagions la même culture. »[113]

Ce morcellement est à l'image de ce qu'a produit l'occupation coloniale qui a détruit l'unité ancienne. Sur scène le Choeur des morts nous font face, et font sonner les mots avec précision. Les nombreuses césures des vers libres de la parole scandée accentuent la violence des actes coloniaux:

« Diront-ils que le carnet de baptême

était obligatoire

---

113 . *Rwanda 94, op. cit*., p62-63.

pour inscrire les enfants
dans les écoles
pour faire carrière
dans l'armée? »[114]

*Garett list et son orchestre*
*Rwanda 94*
Photo Lou Hérion

La musique jouée en direct par des instruments traditionnels rwandais met en relief le sentiment d'urgence et la révolte sous tendues par les questions. La forme poétique du vers libre donne de la force aux attaques des morts. La troisième partie de la litanie des questions concerne l'histoire du Rwanda. Nous apprenons qu'en 1959 l'église et le gouvernement belge ont décidé de soutenir les Hutus et de commencer à mettre en marche l'entreprise de destruction des Tutsi. Seul le verbe dire est employé, il n'est pas question pour les morts de soumettre à l'interprétation cette partie de l'histoire rwandaise. La mise en place d'une discrimination par les colonisateurs est expliquée. Le mort 2 explique que dans sa famille ceux qui possédaient moins de dix vaches sont désignés Hutus et ceux qui possédaient plus de dix vaches Tutsi. Les morts dans une parole commune racontent que l'administration favorise un clan les Tutsi, « race des seigneurs »[115] et il s'ensuit une série d'adjectifs mélioratifs pour caractériser le Mututsi.

Chacun des cinq morts à tour de rôle comme dans un exercice d'écriture automatique, de cadavre exquis à haute voix donne un mot pour désigner le Tutsi, puis le Hutu et termine par le Twa. Là nous apprenons que les Twa dont on n'entend jamais parler font partie de la communauté rwandaise. Ces mots qui donnent une identité, un caractère psychologique sont resté gravés dans la mémoire des morts et sont inscrits dans leur culture. Ils sont eux aussi discriminatoires et aussi caricaturaux que de dire que le juif a un nez crochu. Les morts donnent des explications concernant leurs origines, ils sont la mémoire de leur histoire, pour cela ils formulent un souhait en utilisant le subjonctif :

---

114 . *Rwanda 94, op. cit.*, p68.

115 . *Op. cit.*, p61.

« Qu'ils n'oublient pas de dire que
nous étions avant tout
des Banyarwanda »[116]

Le Chœur des morts vient confirmer cette unité. Après s'être exprimés individuellement à tour de rôle, ils disent ensemble trois phrases de constructions grammaticales simples, répétant à trois reprises l'adjectif indéfini « même »[117], ils revendiquent d'appartenir à une seule communauté. L'apport du colonialisme n'a été que belliqueux : « guerre, dispute »[118] et de nombreux rwandais sont : « morts dans ces guerres de blancs »[119]. Le Chœur des morts appuie, par la forme négative, ce goût pour la destruction des autres . Le champ lexical du meurtre se répand dans ces trois phrases « chair meurtrie, sang coula et sécha, enfants périrent »[120]. La cinquième partie met l'accent sur les valeurs de paix et de partage qui régnaient au Rwanda avant l'arrivée des colons. Bien que des guerres aient sillonnées l'histoire du Rwanda, aucun conflit ethnique n'existait avant l'arrivée des blancs.

La sixième partie concerne le rôle de l'Église. C'est une plaidoirie qui accuse les membres du clergé d'avoir commis des fautes graves : abus de pouvoir, viol, incitation à la haine raciale, diffusion de Mein Kampf d'Adolf Hitler au sein du parti radical hutu, impunité d'abbés et de religieuses ayant participé activement au génocide.

Cette avalanche de faits, relatés comme des annonces d'un journal d'information oral dont les thèmes vont être développés plus tard, remplit deux fonctions. La première, c'est de montrer qu'on peut donner une information précise et pertinente en peu de mots. La deuxième est d'interpeller le spectateur sur des événements dont il a vaguement entendu parler et de les préciser. Ces informations brutes ont pour fonction de clarifier une image forcement partielle des circonstances

---

116 . *Rwanda 94, op. cit.*, p63.

117 . *Ibidem.*

118 . *Op. cit.,* p65.

119 . *Op. cit.,* p75.

120 . *Op. cit*., p65.

du génocide. Sous forme de maxime, le mort 2 rejette l'idée de pardonner sans que justice soit rendue :

> « Qui cherche la vérité dit les ombres
> Qui réclame justice n'accepte aucun pardon »[121]

La « Litanie des Questions » pose tous les éléments qui ont motivés la révolte du Groupov dont la motivation initiale est de « lutter contre la honte et l'inacceptable. »[122].

C'est une des concrétisations du compte rendu, une des cinq conditions de la recherche de la vérité qui est un questionnement central dans la démarche artistique du Groupov. Dans sa lettre « à celle qui a écrit LULU-LOVE-LIFE », Jacques Delcuvellerie énonce les cinq conditions pour travailler dans la vérité »[123]. S'inspirant du texte de Brecht « Cinq difficultés pour écrire la vérité. »[124], il expose les éléments qui sont indispensables pour travailler dans la vérité . « La Litanie des Questions » en est une application réussie.

La révolte se poursuit avec « La Cantate de Bisesero», Rwanda 94 se termine par un chant de guerre.

**b) Le chant de guerre**

La cinquième et dernière partie du spectacle comporte une partie chantée répétitive. La « Cantate de Bisesero » raconte la résistance d'un dizaine de milliers de personnes sur les collines de Muyira à Bisesero. Le coryphée et des témoins font le récit de ce moment historique. Les cinq parties qui la composent rappellent la structure de la tragédie. Le Coryphée relate les faits historiques, les témoins (hommes, femmes, enfants) parlent. Le chant encadre la parole et intervient comme refrain. Certains vers sont inversés en fonction de la scène qui précède, mais cette plainte

---

121 . *Rwanda 94, op. cit*., p71.

122 . DELCUVELLERIE Jacques, *Synthèse du dossier d'octobre 97*, op. cit., p36.

123 . DELCUVELLERIE Jacques, *A celle qui a écrit Lulu-Love-Life*, Alternatives théâtrales, Juillet 1993, p10-11.

124 . *Alternatives théâtrales, op. cit.,* p12.

chantée devient familière, nous savons comment va finir cette histoire, c'est à dire par la mort. La sonorité finale du nom de la colline « a », évoque la douleur. La répétition de « Muyira » en fin de refrain accentue la plainte. Par contre la syllabe « Mu » indique une volonté combative :

> « Sur la colline de Muyira
> Couverte de forêts et de buissons
> Vivaient avant le génocide
> De nombreux hommes forts.
> MUYIRA MUYIRA MUYIRA MUYIRA MUYIRA
> MUYIRA MUYIRA MUYIRA MUYIRA MUYIRA »[125]

Ainsi l'effet produit par le refrain est ambivalent. Ses sonorités expriment autant la détermination guerrière que la conscience de la perte. Comme le remarque George Banu « Muyira, Muyira…on ne peut pas faire l'économie de l'assonance avec Moïra, Moïra, le destin grec. »[126]. La comparaison avec la tragédie antique s'arrête là. Tout le travail du Groupov consiste à prouver que la mort programmée des rwandais n'a aucun point commun avec le destin au sens où il est employé dans les tragédies grecques. Ce sont uniquement les formes de la tragédie grecque qui sont réinvesties pour démontrer que l'histoire du génocide rwandais n'est justement pas une tragédie.

Les visions de Bee Bee Bee font intervenir des personnages imaginaires, issus de la réalité historique, le chant y tient une place de choix. Sur une musique entrainante, la chanson des Hyènes parodie les représentants de la politique française en Afrique.

---

125 . *Rwanda 94, op. cit.*, p139.

126 . *Alternatives théâtrales n°67-68, op. cit.*, p23.

### c) La parodie

La chanson des Hyènes est une satire qui provoque un rire grinçant. Le son grave d'un trombone entame une mélodie jazz qui précède l'entrée de trois personnages à tête de hyène (masques d'animaux). Interviewés l'un après l'autre par la journaliste Bee Bee Bee, Monsieur CEKOMSA, Monsieur QUAI D'ORSAY et Monsieur COMPRADORE chantent leur tirade qui se termine toujours par les deux mêmes phrases « Voulez-vous chanter avec moi? ». Ils argumentent par des propos caricaturaux leurs actions au Rwanda :

« Les Africains, oui, c'est comme ça,
Ne voient que leur ethnie.
Corruption et dictature, massacre et sorcellerie,
Dès qu'on a tourné le dos,
Ils repartent à zéro-Oh!
Nous n'y pouvons rien, c'est comme ça,
Chère madame Bee Bee Bee,
Voulez-vous chanter avec moi?
Tralalalalala! »[127]

*François Sikivie, Max Pafondry et Younoussa Diallo.*
*Rwanda 94*
Photo Lou Hérion

Bee Bee Bee leur répond par un refrain “évolutif “. Elle refuse de chanter avec eux, de propager la langue de bois des politiciens.

« Je connais très bien vos discours
Car j'y ai cru un jour.
Sous vos ongles, je vois du sang.
Remettez vos gants blancs. »[128]

---

127 . *Rwanda 94, op. cit*., p110.

128 . *Op. cit.,* p47.

La gestuelle qui accompagne les chants les ridiculise. Les hyènes dansent maladroitement et la pauvreté des rimes déclenche un rire de moquerie.

Pendant près de deux heures le spectateur a été armé pour appréhender la complexité de la situation rwandaise, il a beaucoup appris sur les sens des mots et est capable d'avoir un regard critique par rapport aux propos développés par les hyènes. La chanson, bien que plus légère en apparence, porte tout autant que la « Litanie des Questions », une révolte. La satire met en jeu des éléments comme les masques et les costumes des hyènes qui appartiennent à la fable. Ces traits plus grossiers au premier abord ne sont pas sans rappeler le cortège de satyres qui accompagne Dionysos. Les hyènes viennent pervertir Bee Bee Bee, elles tentent de l'entraîner sur le chemin de la facilité, de lui faire oublier sa promesse faite devant les téléspectateurs :

> « Et à ceux qui sont morts
> je dis humblement qu'en réponse à leurs souffrances
> je mettrai au service de la vérité
> toute la puissance
> dont je dispose.
> Je donne à chacun
> mort et vivant
> un rendez-vous solennel
> où, bouleversant toutes les habitudes horaires de la chaîne,
> nous chercherons avec impartialité les causes de la catastrophe »[129]

Malgré la chanson des hyènes, la journaliste ne se détourne pas de sa quête, le son du tambour les fait fuir.

La fonction religieuse du chant est aussi exploitée, ce sont là les membres du Chœur qui en assument l'expression.

---

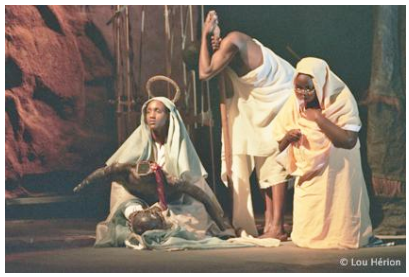
[129] . *Rwanda 94, op. cit.*, p47.

### d) Le chant religieux

Lors de la première vision de Bee Bee Bee sur les pentes du Golgotha, le Choeur des morts chante une prière. Inspiré d'un proverbe rwandais « Même s'il passe ses journées ailleurs, Dieu revient chaque nuit au Rwanda. »[130] le chant religieux est interprété en rwandais. Le Chœur des morts s'adresse à Dieu et lui demande quelles fautes il a commises pour endurer de telles souffrances. Ce chant exprime la souffrance des rwandais qui se sentent abandonnés par tout le monde, même par leur Dieu. Mais il apparaît dans une vision de Bee Bee Bee. Comme nous l'avons étudié, la mise en scène en donne une lecture parodique qui traite le lien entre la fable et l'histoire.

Une procession composée d'un évêque transformé en marionnette, d'un Christ noir et d'une vierge Marie noire se déplace en chantant. Ces personnages costumés selon l'iconographie religieuse occidentale symbolisent l'appropriation des figures catholiques de l'occident par les rwandais. Cette scène dénonce la manipulation des missionnaires qui ont profité de la crédulité peuple pour d'une part leur « inoculer » la religion catholique et d'autre part pour les pousser au génocide. La décapitation du Christ noir par un militaire, un Interahamwe, est un acte qui peut s'interpréter comme le résultat de l'enseignement catholique. La dénonciation n'est plus directe comme dans la « Litanie des Questions », elle est imagée. Le chant religieux exprime l'attachement des rwandais à la foi chrétienne:

« Où est-tu Dieu du Rwanda
Tu m'as tourné le dos
Alors que j'étais ton ami
Tu as toujours passé tes journées ailleurs
Mais tu rentrais toujours dormir au Rwanda
Et le jour où tu n'es pas rentré
Ils nous ont massacrés le soir même
Où es-tu donc passé Dieu du Rwanda




*La vierge Marie noire, le Christ décapité, une Sainte femme et un homme.*
Rwanda 94

130 . MUKAGASANA Yolande, *La mort ne veut pas de moi*, *op. cit.*, p15.

D'une famille de dix j'étais le cadet
Ils m'ont arraché à mes parents
Et les ont tués, me sevrant dès la naissance
Mes aînés furent tailladés sous mes yeux
Leurs corps abandonnés près de moi
Pour que je meure de chagrin
Où es-tu donc passé Dieu du Rwanda

*Une partie des musiciens rwandais*
Rwanda 94
Photo Lou Hérion

Quel péché ai-je commis Dieu du Rwanda
Pour faire de moi un orphelin
Dès ma plus tendre enfance
Et me laisser dans la désolation
A l'âge de l'innocence »[131]

Comme nous l'avons vu les chants participent à l'action de la pièce, l'orchestre et les chanteurs se partagent la scène avec les acteurs. La structure de la forme antique du chant est ajustée, c'est une forme adaptée qui naît, alors que l'esprit tragique est conservé. Ce que nous entendons par esprit tragique c'est que le chant trame l'action en portant ses contradictions. Il exprime la plainte et les pleurs qui ne sont jamais joués par les acteurs. Il signale dans ses tonalités graves l'issue toujours fatale des témoignages et pourtant la subtilité de sa composition n'alourdit pas, ne tend jamais dans le « pathos », au contraire il renvoie un ardent désir de vivre.

Le chant est pratiquement absent d'*Incendies*, pourtant il se manifeste dans la mémoire collective des personnages sous la forme d'une légende.

131 . *Rwanda 94, op. cit.*, p115.

### 3. La légende

*Nihad chante avec une arme pour micro.*
Incendies
Photo Jean-Louis Fernandez

La présence du chant comme forme vocale, émise par une personne, est peu pratiquée dans *Incendies*. En revanche, le chant est un repère identitaire. Il se transmet comme un don dans une lignée inventée. C'est Sawda qui apporte le chant à Nawal. Lors de leur première rencontre pour convaincre Nawal de l'emmener avec elle à la recherche de son fils elle dit : « Si tu es triste, je chanterai »[132]. C'est l'atout qu'elle offre en échange de l'apprentissage de l'écriture et de la lecture « Apprends moi à écrire à lire. »[133]. Le chant est le pendant d'une activité intellectuelle, il est promesse de plaisir et de réconfort. Avec les années le tandem féminin est célèbre et leur réputation les précède :

« SOLDAT 1. Vous êtes les deux femmes. L'une écrit, l'autre chante . »[134]

Dans le village natal de Nawal, Sawda est connue pour sa voix, elle acquiert le statut de légende dans tout le pays :

---

132 . *Incendies, op. cit.*, p35.

133 . *Op. cit.*, p34.

134 . *Op. cit.*, p54.

« JEANNE. Qui est Sawda?

ABDESSAMAD. Une légende. On l'appelait la fille qui chante. Une voix douce et profonde. Elle chantait toujours à point nommé. Une légende. »[135]

La « fille qui chante » devient la « femme qui chante »[136] lorsque les deux femmes se séparent et décident de continuer à chanter malgré tout. Avant son arrestation Nawal avait persuadé Sawda de la laisser agir seule et de chanter à chaque fois qu'elle penserait à elle. Le chant lie les deux femmes au delà de leur séparation, il devient leur symbole : « Et moi, quand j'aurai besoin de courage, je chanterai, je chanterai, Sawda, comme tu m'as appris à le faire. Et ma voix sera ta voix et ta voix sera ma voix. Comme ça on restera ensemble. Il n'y a rien de plus beau que d'être ensemble. »[137]. Une fois Sawda tuée lors d'une explosion dans un café[138] , il n'y a plus que Nawal qui chante. C'est ainsi que naît la confusion entre l'identité de Nawal et de Sawda .

Ce glissement d'identité a commencé en prison lorsque Nawal torturée chante, elle endosse le nom de : « la femme qui chante ». Quand Jeanne montre au concierge, ancien gardien de la prison de Kfar Rayat, la photographie de Sawda et de Nawal devant l'orphelinat de Kfar Rayat , il désigne Nawal comme étant « la femme qui chante ».

La collaboration entre les deux femmes pour lutter pendant la « guerre de cents ans »[139] les amène à écrire un journal clandestin qui est détruit par l'occupant, Nawal décide de poursuivre son action et de nommer le nouveau journal : « Le chant du levant »[140]. C'est le signe du chant qui est égrené par l'auteur, il le pose ici comme le cri de révolte et de ralliement des opposants. La transmission du chant se poursuit avec la naissance de l'enfant de Nawal. Le pouvoir hypnotique de la voix de Nawal se transmet à l'enfant. La raison pour laquelle le bourreau Abou Tarek l'a épargnée c'est à cause de sa voix : « Il ne l'a pas tuée car elle chantait et il aimait sa voix. »[141]

---

135 . *Incendies*, *op. cit*., p53.

136 . *Op. cit*., p62.

137 . *Ibidem.*

138 . *Incendies, op. cit*., p63.

139 . *Op. cit*., p51.

140 . *Op. cit*., p52.

141 . *Incendies, op. cit*., p84.

Lorsque Jeanne interroge l'ancien gardien de prison, il raconte qu'elle a été violée, qu'elle est tombée enceinte et qu'il était chargé de jeter les enfants dans la rivière. Seulement il n'a pas pu le faire avec cet enfant car ses cris lui rappellent les chants de la femme qui chante:

> « J'ai été jusqu'au fossé, je l'ai laissé là et je suis retourné. Mais j'entendais les cris de l'enfant et j'entendais les chants de la femme qui chante. »[142]

La première apparition scénique de Nihad le montre entrain de chanter fusil en main en guise de micro. Sur un morceau du célèbre groupe *Supertramp,* il chante les paroles de la chanson. Ce groupe de musique est la marque des années quatre vingt, tout comme la chanson « Roxane » du groupe *The Police,* c'est une musique à la mode, populaire et appréciée des adolescents. Le contenu du chant n'est pas violent mais l'interprétation de Nihad dégage de la violence. Pendant qu'il chante tout son corps est en tension, ses gestes sont saccadés, il est en sueur. Ces manifestations physiques démontrent sa souffrance. Il représente toute une génération de jeunes qui souffrent. Le chant est ici un refuge identitaire de cette jeunesse en perdition. Nihad en est un exemple poussé à l'extrême:

> « Tant d'enfants ont perdu leur mère. Ils ont oublié.
> […]Plein de femmes cherchaient leur fils. Une folie. Alors il s'est mis à rire à propos de rien. Plus de cause, plus de sens, il est devenu franc-tireur. Il collectionnait les photos, les images. Nihad Harmanni. Une vraie réputation d'artiste. On l'entendait chanter. »[143]

Le chant de Nihad/Abou Tarek revêt un aspect négatif. Il chante avant de tuer ses victimes, comme nous le montre la scène avec le photographe. Lors de la représentation en Avignon, des spectateurs ont ri à l'entrée de Nihad, sa gestuelle outrancière, proche de celle du clown détonne avec le ton grave de la pièce. Mais très vite le rire devient jaune lorsque la scène se précise. Les premières paroles de Nihad sont provocatrices et montrent un personnage antipathique :

---

142 . *Op. cit.*, p63.

143 . *Op. cit.*, p83.

« Prendre en photo quelqu'un qui va mourir, c'est facile. Prendre quelqu'un qui vient de mourir, c'est facile, un peu ennuyant. Prendre en photo quelqu'un qui meurt. C'est plus difficile. C'est plus rare. C'est plus beau. »[144]

Alors que la mère et l'enfant n'ont pas vécu ensemble, ils ont en commun la pratique du chant . Nawal a appris à chanter grâce à Sawda après la naissance de Nihad, ni lui ni les jumeaux n' ont appris le chant. Nawal lors du procès auquel elle a témoigné, pose la question de la transmission à Abou Tarek :

« les enfants que nous avons eu ensemble sont devant vous.
Que leur direz-vous? Leur chanterez vous une chanson? »[145]

La question de Nawal est ironique, l'acte de chanter une chanson est synonyme de légèreté et elle met en doute les capacités de Nihad à expliquer clairement ses actes.

Le chant initial de Sawda réconfortant, qui donne du courage c'est totalement transformé chez Nihad en une rage incontrôlée. Nawal quant à elle a cessé d'émettre un son après le procès et Jeanne a écouté son silence enregistré par Antoine, son infirmier durant la fin de sa vie :

« JEANNE. Enregistrer quoi?
ANTOINE. Du silence, son silence. Le soir avant de la quitter, je démarrais l'enregistrement. »[146]

Dans *Rwanda 94* le chant conduit par le Choeur est en constant dialogue avec l'action, il adopte la fonction du choeur antique : « La tragédie grecque porte toujours le témoignage sur

---

144 . *Incendies, op. cit.*, p74.

145 . *Op. cit.*, p85.

146 . *Op. cit.*, p32.

l'homme en général, et, grâce au chœur, ce témoignage est constamment rappelé à l'attention des spectateurs. »[147]

Au chant en direct de *Rwanda 94* il ne reste plus que le signe du chant dans *Incendies*. On n'entendra Sawda chanter qu'une fois alors que la partie chantée de *Rwanda 94* est largement prie en charge par les chants rwandais. Sans doute pouvons-nous l'expliquer par la plus grande part accordée à un peuple dont la culture est encore riche de chant. *Incendies*, bien que soulevant des questions du double héritage culturel, est ancrée dans la culture occidentale qui n'a plus une telle pratique culturelle. Sawda « chante comme on prie »[148] à l'ancienne, et Nihad comme une rock star, l'évolution de l'utilisation du chant entre une génération passe de la prière, l'invocation au dieu à l'amour de soi, le narcissisme.

La forme antique du chant est adaptée dans *Rwanda 94.* Les parties chantées ne se distinguaient pas aussi clairement des paroles mais il n'en reste pas moins que la fonction du chant n'est jamais un divertissement. C'est comme dans l'antiquité l'expression exacerbée d'un sentiment. La « Litanie des Questions » est un compte rendu sur la situation politique du Rwanda d'avant la colonisation jusqu'en 1994. Cette préoccupation historique relève du théâtre documentaire. Les morceaux chantés, mais non textuels, ont pour fonction d'adoucir la cruauté des textes par l'usage d'une mélodie et de faire entendre les faits en soutenant rythmiquement le débit des paroles. Dans *Incendies* le chant est présent comme signe, il est peu pratiqué mais il signifie la douleur, douleur qui se transmet dans l'histoire familiale recomposée. Sawda vient se greffer à cette famille et apporte le chant comme marque identitaire de Nawal et Nihad. Et ce sont les femmes qui sont plus enclin à extérioriser ces sentiments, Nicole Loraux en fait le constat au sujet de la tragédie:

> « J'ai déjà mentionné la méditation d'Andromaque sur le plaisir que les femmes prennent aux manifestations, répétées sans fin, de leur douleur. »[149]

Le chœur antique, représente la vérité collective, il est la voix du peuple et s'exprime dans une langue savante, au fil des siècles il a disparu du genre tragique. *Rwanda 94* renoue avec le

---

147 . De ROMILLY Jacqueline, *La tragédie grecque*, Paris, PUF, 1970, p169.

148 . *Incendies*, op. cit., p52.

149 . *La voix endeuillée*, op. cit., p56.

chœur antique, il le modernise mais en garde les fonctions premières que sont l'expression de la vérité collective et la voix du peuple en contrepoint de l'expression des vérités individuelles. Dans la tragédie antique, le Choeur dialogue avec le héros. Nous nous proposons d'analyser l'évolution de la figure du héros. Quels sont les enjeux portés par le héros et comment se manifestent-ils?

## III. EVOLUTION DE LA FIGURE TRAGIQUE DU HEROS

### 1. L'héroïne et son double

Les personnages féminins de *Rwanda 94* et d'*Incendies* mènent l'action. Jacques Delcuvellerie a tenu à ce que le spectacle comporte le témoignage d'une femme celui de Yolande Mukagasana a été retenu après plusieurs entrevues. Le déroulement de la pièce se poursuit avec la journaliste, Madame Bee Bee Bee qui part à la cherche de la vérité après la promesse faite aux spectateurs . Elle est aidée de Jacob, un ébéniste. Madame Bee Bee Bee est à la fois un repère et un guide que le spectateur suit tout au long de la pièce. *Incendies* donne également aux femmes les rôles titres.

Dans notre questionnement sur le genre tragique nous n'avons pu nous empêcher de les mettre en lien avec les personnages féminins de la tragédie grecque. Bien que Nawal et Sawda passent plusieurs années côte à côte pour combattre les miliciens, Nawal décide d'agir seule pour tuer leur chef. Elle refuse que Sawda l'accompagne dans cet acte, elle choisit d'en assumer seule les conséquences. Electre et Antigone essuient le refus de leurs soeurs respectives qui ne veulent pas les aider à accomplir leur dessein. En effet, il est impossible pour Chrysotémis de venger la mort de son père Agamemnon au côté de sa soeur Electre en tuant sa mère Clytemnestre, tout comme il n'est pas envisageable pour Ismène de ne pas obéir aux ordres de Créon qui a interdit une sépulture à Polynice leur frère. Les héroïnes grecques choisissent d'aller au bout de ce qu'elles estiment être leur devoir mais elles auraient aimé être accompagnées dans ce choix. Madame Bee Bee Bee quant à elle va chercher un compagnon de voyage dans sa quête de la vérité « Je vous invite à recueillir avec moi la vérité »dit-elle à Jacob, l'ébéniste juif rescapé de la seconde guerre mondiale. Alors que les femmes de la tragédie grecque puisent leur héroïsme dans l'acceptation de leur solitude, les femmes d'*Incendies* et de *Rwanda 94* sont aidées par un autre personnage.

Ce double ne fait pas partie du cercle familial, les auteurs ont mis en scène la rencontre entre le héros et son double. Il n'y a pas de rapport de subordination entre eux. Alors que Nawal et Sawda se confondent, la « femme qui chante » est tantôt l'une, tantôt l'autre, le rapport entre Bee Bee Bee et Jacob est distancié. Dès leur première rencontre le dialogue est brechtien, les personnages s'adressent au public qui devient un protagoniste de la pièce. Quand ils parlent aux spectateurs de leur partenaire, c'est à la troisième personne du singulier qu'ils le font :

« **JACOB**.-(*au public*)

Bee Bee Bee s'est alors tournée vers moi.

Monsieur, ayez confiance, a-t-elle dit.

**BEE BEE BEE**.- (*au public*)

Regardez-moi.

N'allez pas tout de suite au pire.

Je veux être avec eux.

De leur côté.

[…]

Laissez-moi, monsieur, vous montrez ceci. »[150]

La distanciation brechtienne à l'œuvre ici, confirme l'idée que l'association entre Jacob et Bee Bee Bee est toute entière tournée vers le spectateur à qui on donne une place à côté des personnages dans le cheminement de la vérité.

Mais le rapport entre eux ne fonctionne pas uniquement sur le mode brechtien, dans le chapitre intitulé « Si c'est un Homme »[151], le mode d'énonciation est celui du dialogue entre deux personnages qui s'adressent l'un à l'autre. Le rapport entre Bee Bee Bee et Jacob est donc à la fois distant et proche, distant pour laisser une place au spectateur et proche pour partager une expérience.

Cependant l'amitié ne brise pas la solitude des héroïnes. Nawal se retrouve seule en prison face à son bourreau et Bee Bee Bee est seule face Monsieur UER, responsable des programmes de la chaîne télévisuelle et le journaliste Dos Santos qui s'opposent à la diffusion de son émission. Bee Bee Bee quitte la scène après ce refus, elle aura occupé toutes les scènes exceptées celles de la première partie et de la dernière. Elle n'est jamais dans l'expression exarcerbée de ses sentiments, son rôle est didactique, elle est une sorte de « Sainte Jeanne des Abattoirs »[152], c'est par la réflexion qu'elle combat et son histoire personnelle n'est jamais un enjeu.

---

150 . *Rwanda 94, op.cit*., p82.

151 . *Op. cit*., p107.

152 . IVERNEL Philipe, «Pour une esthétique de la résistance», *Alternatives théâtrales, op. cit*., p15.

Dans *Incendies,* on peut observer sur scène une volonté du metteur en scène dans la direction d'acteurs de pousser à l'extrême l'expression de la douleur des femmes par un texte qui est parfois crié, l'effet produit est d'installer l'interprétation dans un registre pathétique. Lors de son accouchement, Nawal (scène 8) hurle très longtemps, pendant la scène du bus (19), les deux femmes hurlent très fort leur texte. Dans ces moments particulièrement tendus, le directeur d'acteurs a fait de ces cris un choix esthétique. Les femmes expriment de façon excessive leur douleur, c'est ainsi que les a dirigées Wajdi Mouawad.

Simon, jumeau de Jeanne est aussi un héros d'*Incendies.* Il est au second plan, parce qu'il résiste longtemps à respecter les dernières volontés de sa mère, c'est Jeanne qui est moteur dans la quête. Mais aidé, lui aussi par un double, il apporte une pièce maîtresse au puzzle familial.

Hermille Lebel est ce double qui est bien plus que le notaire de Nawal, il est aussi son ami. Il fait le constat de son attachement à la femme qui chante, le jour de son enterrement où il s'évertue à faire respecter les volontés du testament:

> « Parce que cette femme qui est au fond du trou, la face contre terre, que toute ma vie j'ai appelée Madame Nawal, est mon amie. Je ne sais pas si ça a du sens pour vous, mais moi, je ne savais pas que ça en avait autant pour moi. »[153]

Le notaire Hermine Lebel se propose d'aider Simon à retrouver son frère après la lecture du cahier rouge. Ils partent ensemble pour le Liban sur les traces de Nihad Harmanni, son frère. Simon découragé par la difficulté de retrouver un inconnu avec peu d'indices est prêt à abandonner sa quête. Il veut ouvrir l'enveloppe sans la remettre à son frère. Hermille Lebel lui interdit un tel acte et le pousse à poursuivre :

> *Hermile Lebel et Simon au milieu du désert.*
> SIMON.- Il n'y a rien par là !
> HERMILE LEBEL.- Mais le milicien nous a dit d'aller par là !
> SIMON.- Il aurait bien pu nous envoyer chier aussi.
> HERMILE LEBEL.- Pourquoi il aurait fait ça?

---

153 . *Incendies*, *op. cit*., p30-31.

SIMON. Pourquoi pas?

HERMILE LEBEL.- Il était bien correct! Il nous a dit d'aller trouver un dénommer Chamseddine, le chef spirituel de toute la résistance de la région du sud. Il nous a dit d'aller par là, on va par là.

SIMON. -Et si on vous dit de vous tirer une balle dans la tête…

HERMILE LEBEL.- Je ne vois pas pourquoi on me demanderait de faire une chose pareille!

SIMON.- Bon. Qu'est-ce qu'on fait, là?

HERMILE LEBEL.- Qu'est-ce que vous voulez faire?

SIMON.- On ouvre l'enveloppe que je suis supposé remettre à mon frère! On arrête de jouer à la cachette!

HERMILE LEBEL.- Y en est pas question!

SIMON.- Qu'est-ce qui m'empêche?!

HERMILE LEBEL.- Écoute-moi bien, mon petit garçon, parce que je ne le répéterai pas d'ici jusqu'à Mathusalem! Cette enveloppe ne t'appartient pas! Elle appartient à ton frère. »[154]

Hermille Lebel parvient grâce à son franc-parler à détendre les situations nouées, les expressions qu'il emploie viennent du français québécois et provoquent souvent le rire. De part sa fonction, il est amené à s'occuper de régler des litiges ou à faire respecter les dernières volontés de ses clients. C'est une tâche qui n'est pas toujours facile qu'Hermille Lebel remplit avec humour et sérieux. Le notaire représente une autorité législative mais aussi paternelle. Il accompagne Simon pour l'aider à aller jusqu'au bout de sa recherche. Ils s'affrontent comme peuvent le faire deux membres de la même famille, mais Simon respecte le notaire et finit par écouter ses conseils.

Les héroïnes d'*Incendies* et de *Rwanda 94* sont transformées par l'apprentissage d'un savoir : l'écriture pour Nawal et l'histoire rwandaise pour Bee Bee Bee. Dans quelle mesure le savoir aide -t-il la quête ? Est-il un rempart contre l'aveuglement du héros?

---

154 . *Incendies*, *op. cit.*, p76.

## 2. Le héros face au savoir

Nawal l'héroïne d'*Incendies* analphabète à 15 ans atteint un niveau de langue savante à la fin de sa vie. Son témoignage écrit sur le cahier rouge montre qu'elle maîtrise les subtilités de la langue pour exprimer ses sentiments :

> « Deux enfants, jumeaux. Vous m'obligiez à ne plus aimer les enfants, à me battre, à les élever dans le chagrin et le silence. Comment leur parler de vous, leur parler de leur père, leur parler de la vérité qui, dans ce cas, n'était qu'un fruit vert qui ne mûrirait jamais? »[155]

L'acquisition du langage ouvre l'accès à la pensée. Nawal a respecté la volonté de sa grand-mère : « Vous parler comme je vous parle témoigne de ma promesse tenue envers une femme qui un jour me fit comprendre l'importance de s'arracher à la misère : « Apprends à lire, à parler, à écrire, à compter, apprends à penser. » »[156] . L'apprentissage est donc le déclencheur d'une volonté de ne pas tomber dans la violence et la haine. C'est la même démarche qui motive Bee Bee Bee dans *Rwanda 94,* par la connaissance elle veut exaucer le vœu de l'historienne Colette Bagimont :

> « Mais si l'on veut que le célèbre slogan : **Plus jamais ça**, ne reste pas un mot creux, il nous faut aussi réfléchir au mot de la jeune fille : Pourquoi ?»[157]

Le savoir délivré est un enjeu de la pièce, il a pour fonction d'éviter la haine entre les hommes. Bee Bee Bee tient un rôle didactique, nous cheminons avec elle dans l'apprentissage de l'histoire rwandaise de la colonisation au génocide.

---

155 . *Incendies*, *op. cit*., p69.

156 . *Ibidem*.

157 . *Rwanda 94*, *op. cit*., p47.

*Incendies* est construit sur une double quête : celle de Nawal et celle de Jeanne. Comme nous l'avons vu, les retours en arrière racontent le passé de Nawal et sa quête pour retrouver son fils. Femme de parole, elle tient la promesse faite à sa grand-mère : « Apprends à lire, apprends à écrire, apprends à compter, apprends à parler. Apprends. C'est ta seule chance de ne pas nous ressembler. »[158]. Elle acquiert la lecture et l'écriture et revient graver le nom de sa grand-mère sur sa tombe.

Le savoir acquis lui ouvre les portes d'un combat plus ciblé, pendant la guerre de : « cent ans »[159], elle crée avec Sawda des journaux : « la lumière du jour »[160], le « chant du levant »[161], tue des miliciens qui menacent de les égorger. Elle s'infiltre auprès du chef de la milice pour enseigner auprès de ses filles et parvient grâce à ses compétences de stratège à le tuer.

Devenue une combattante zélée et une femme de lettres « celle qui sait penser »[162], elle échoue dans sa quête existentielle : « Nous n'aimions pas la guerre et la violence, nous avons fait la guerre et avons été violents. »[163]. Tout comme Œdipe, intelligent, il a su résoudre l'énigme de la Sphinge, et courageux, il s'attaque à éradiquer la peste qui ravage Thébes sans ménager ses efforts. Pourtant toutes ses qualités n'empêchent pas les prédictions de Phoebus de s'abattre sur Œdipe. C'est justement son intelligence qui le fait arriver dans le lit de sa mère. Tirésias lui dit : « cet heureux succès aura cependant causé ta ruine »[164]. Ainsi Nawal malgré ses efforts pour dépasser l'héritage familial de la colère, est tombée dans la haine. Elle n'a pu tenir la promesse faite à la naissance de son fils : « Quoiqu'il arrive je t'aimerai toujours »[165].

Le savoir et l'ingéniosité n'ont été d'aucun recours dans l'évitement de la tragédie familiale. Nawal tout comme Œdipe a été aveuglée. La deuxième quête d'*Incendies* est menée par Jeanne, fille de Nawal et docteur en mathématiques. A la lecture du testament de sa mère, aucun des ju-

---

158 . *Incendies*, *op. cit*., p28.

159 . *Op. cit*., p51.

160 . *Op. ci*t., p52.

161 . *Ibidem*.

162 . *Op. cit*., p55.

163 . *Op. cit*., p69.

164 . SOPHOCLE, *Œdipe roi*, *op.cit*., p116.

165 . *Incendies*, *op.cit*., p87.

meaux ne prend la décision de repartir avec l'enveloppe à remettre pour l'un au frère, pour l'autre au père. Quelques jours plus tard, Jeanne décide d'honorer les dernières volontés de sa mère et de prendre l'enveloppe destinée à son père. Elle commence son investigation par l'application d'un raisonnement mathématiques qu'elle a appris à l'université :

> « Mon père est mort. Ça c'est la conjecture. Tout porte à penser qu'elle est vraie. Mais rien ne la prouve. Je n'ai pas vu son cadavre, pas vu sa tombe. Il se peut, donc, entre 1 et l'infini, que mon père soit vivant. Au revoir, monsieur Lebel. »[166]

Très vite la logique s'avère impuissante à résoudre le problème. Avant de partir pour le pays natal de sa mère, elle enquête sur place au Canada auprès d'Antoine Ducharme, l'aide-soignant qui a accompagné les derniers moments de vie de Nawal. Il lui donne des cassettes qu'il a enregistrées durant les instants où il n'était pas auprès d'elle. Jeanne abandonne ses cours à l'université pour écouter du matin au soir le contenu des cassettes. Son érudition ne lui est d'aucun recours, elle perd pied. L'écoute des cassettes n'est pas une bonne piste, face au silence de sa mère elle rentre dans le cercle familial de la colère et : « fracasse son walkman contre le sol »[167]. Jeanne continue son enquête et c'est sa ténacité qui la met sur les traces de la vérité. Au fil des rencontres elle recompose la vérité. Le savoir lui a donc donné une méthode de recherche qui l'a conduite jusqu'à Malak. Mais Jeanne n'est pas directement acteur de la tragédie, elle en est une conséquence, ce qui explique peut-être que son intelligence ait servi la résolution de l'intrigue.

La quête imaginaire de Bee Bee Bee dans *Rwanda 94* permet au spectateur d'apprendre des événements précis sur le génocide. Il s'instruit avec elle et comprend le mécanisme qui a engendré la mort massive. Pour cela nous l'avons vu elle va chercher Jacob, « un homme droit »[168]. Ils visionnent l'émission de télévision où Jean Carbonare invité au journal de France 2 par Bruno Masure met en garde la population sur les violences terribles qui sévissent au Rwanda et sur la possibilité pour les états d'agir pour éviter la catastrophe. L'information ici s'avère inopérante, l'avalan-

---

166 . *Incendies*, *op. cit.*, p21.

167 . *Op. cit.*, p37.

168 . *Rwanda 94*, *op. cit.*, p80.

che d'informations quotidiennes dans le monde entier endort la vigilance des citoyens. Bee Bee Bee en fait le constat et décide de réparer cette négligence.

Elle fait appel à un conférencier car dit-elle : « il sait qu'on pense toujours dans la tête d'un autre »[169]. C'est une réplique qui résume le processus dans lequel la colonisation a insufflé années après années des pensées négatives sur les ethnies, d'abord les Hutu puis les Tutsi. La « Nécessité du savoir »[170] se trouve ici justifiée car les spectateurs sont comme Bee Bee Bee, ignorants des subtilités de la question.

Une table, un verre d'eau et le conférencier est en place, il retrace pendant 45 minutes l'histoire de la différenciation entre Hutu et Tutsi. Le spectacle à ce moment là est clairement pédagogique et explique dans un exposé construit la complexité de l'identité des Hutu et des Tutsi. Il répond à une question que se pose le spectateur après avoir entendu parler de cette différenciation qui a engendré la ségrégation.

La conférence a une double visée instruire Bee Bee Bee et le spectateur avec elle. C'est un réel brut qui nous est transmis, il est rendu accessible par le travail documentaire du Groupov et exposé par Jacques Delcuvellerie. Il est tout comme Yolande dans un rôle de lui-même. Nous n'entrerons pas dans le détail du contenu mais il a pour fonction d'aiguiser le sens critique du spectateur et de porter son attention sur les fonctionnements d'un état qui cherche à asseoir son pouvoir sur une division de la population. Le conférencier montre que la méconnaissance est un des facteurs qui a permis la montée de la haine. Le savoir est ici nécessaire car il touche l'histoire de tout un pays et son acquisition est un des enjeux de la pièce.

*Incendies* et *Rwanda 94* déclenchent la quête par une énigme, il s'agit d'en comprendre le mécanisme et de regarder quels en sont les ajustements par rapport à la pièce tragique *Œdipe roi* de Sophocle.

---

169 . *Rwanda 94*, *op. cit*., p85.

170 . C'est un sous chapitre de *Rwanda 94*.

### 3. L'énigme, moteur tragique

Dans sa quête, Jeanne est guidée par des rencontres qui la conduisent à la vérité. Elle est tout comme Œdipe, connue sous une autre identité dans son pays natal. C'est par le bouche à oreille qu'elle approche le paysan qui détient le secret de sa naissance. Elle rencontre tout d'abord Abdessamad qui lui indique où se trouve Kfar Rayat, ensuite elle rencontre un guide de la prison devenue un monument historique, il lui donne le nom du gardien de la prison où a séjourné la femme qui chante, puis elle rencontre Fahim, le gardien de prison qui lui raconte l'épisode de l'incarcération de Nawal, les viols qu'elle a subis et l'enfant qui en est né. Il lui révèle qu'il était chargé de jeter les enfants dans la rivière mais que celui là il n'a pas pu, il l'a confié à un paysan. La rencontre suivante Jeanne apprend du paysan Abdelmalak son histoire dans son intégralité.

Le processus d'approche de la vérité est similaire à celui d'Oedipe, c'est par le bouche à oreille et par des gens simples : paysan, gardien de prison, guide que la vérité s'approche. Œdipe apprend par le messager venu lui annoncer la mort de son père Polybe qu'il n'est pas son fils et que ce même messager, autrefois berger nomade l'a découvert au milieu des taillis dans une gorge du Cithéron. Ce messager va chercher le vieux serviteur de Laïos qui lui apprend qu'il a désobéit aux ordres de son maître et n'a pas tué l'enfant mais qu'il l'a pendu par les pieds. On peut donc dire que Jeanne et Œdipe ont une position confortable dans la société, il est roi, elle est universitaire, ils ont tout deux fait les preuves de leur intelligence et sont reconnus pour cela. Pourtant ce sont les gens du peuple, modestes, peu reconnus dans l'échelle sociale : un berger, un paysan, un guide, un messager qui connaissent la vérité.

Jacob, l'ébéniste de *Rwanda 94,* représente l'homme du peuple alors que Bee Bee Bee, vedette de la télévision, est parvenue à obtenir une reconnaissance sociale nationale. L'aboutissement de la quête d'*Incendies* est déclenchée par des jeux de questions qui finissent par les révélations d'Adelmalak. On peut mettre en parallèle le dialogue entre Tirésias et Œdipe. Tirésias refuse de répondre aux questions d'Œdipe :

« ŒDIPE.- Qu'as-tu? Quel est ce découragement?
TIRÉSIAS- Laisse-moi me retirer : nous nous en trouverons mieux l'un l'autre,
crois-moi.

ŒDIPE.- Tu as tort; c'est mal témoigner ton amour à la cité qui t'as nourri que de lui refuser tes lumières.

TIRÉSIAS- Il m'apparaît que tu as prononcé des paroles dangereuses pour toi-même. Ne voulant pas me mettre dans le même cas…

ŒDIPE.- Au nom des dieux, si tu sais quelque chose, ne te détourne pas de nous. Nous t'en supplions tous à genoux.

TIRÉSIAS. - Vous êtes des insensés, tous. Jamais je ne dévoilerai ce que je sais, car je ne veux pas dévoiler ton malheur.»[171]

Acculé par Œdipe, il finit par répondre de façon énigmatique :

« TIRÉSIAS.- Voilà ce que je suis, à t'en croire : un fou. Les auteurs de tes jours, eux, me jugeaient sage.

ŒDIPE.- Qui cela, dis-tu? Ne t'en va pas. A qui dois-je la vie?

TIRÉSIAS.- Avant ce soir, tu recevras le jour et le perdras.

ŒDIPE.- Tu abuses des énigmes et de l'obscurité.

TIRÉSIAS.- N'excelles-tu pas à débrouiller les énigmes?

ŒDIPE.- Reproche-moi ce qui fait ma gloire !

TIRÉSIAS.- Cet heureux succès aura cependant causé ta ruine.

ŒDIPE.- Si j'ai sauvé ce pays, que m'importe le reste?

TIRÉSIAS.- Je n'ai plus qu'à me retirer. Mon enfant, ramène-moi à la maison.

ŒDIPE.- C'est cela, qu'il te remmène. Ta présence trouble mes idées. Disparais, sans plus nous mettre au supplice.

TIRÉSIAS.- Je m'en irai quand je t'aurai dit ce que j'ai mission de te dire. Je ne crains pas de te parler en face, car tu ne peux rien contre moi. Donc, je te déclare ceci : le meurtrier de Laïos que tu recherches depuis ce matin à grand fracas de proclamations menaçantes, il est ici; on le croit étranger, mais bientôt on découvrira qu'il est né à Thèbes pour son malheur… »[172]

---

171 . SOPHOCLE, *Œdipe roi*, *op. cit.*, p112

172 . *Op. cit.*, p116.

L'énigme de Tirésias inquiète Œdipe, il est « troublé », et le Chœur se questionne :

> « Je me perds en conjectures;
> Passé, présent, tout m'est énigme…
> Entre le fils de Polybe et les Labdacides,
> Couvait donc une querelle? »[173]

C'est le même trouble que celui d'Œdipe qui agite Jeanne lorsque Malak lui révèle le secret de sa naissance :

> « Je vois, aux larmes qui coulent de tes yeux que je ne me suis pas trompé »[174]

*Incendies* transpose la révélation sous forme d'énigme:

> « JEANNE.-Un berger m'a envoyé vers vous. Il m'a dit : « Monte jusqu'à la maison rose, tu trouveras un vieil homme, c'est Abdelmalak, mais tu peux l'appeler Malak. Il t'accueillera. » Alors je suis venue.
> MALAK.- Et qui t'a envoyée jusqu'au berger?
> JEANNE.- Fahim, le concierge de l'école à Kfar Rayat.
> MALAK.- Et Fahim, qui t'a parlé de lui?
> JEANNE.- Le guide de la prison de Kfar Rayat.
> MALAK.- Mansour. C'est son nom. Et pourquoi as-tu été voir Mansour?
> JEANNE.- Abdessamad, un réfugié qui vit dans un village du Nord, m'a indiqué le chemin de la prison de Kfar Rayat.
> MALAK.- Et Abdessamad, qui est-ce qui t'a poussée à aller le voir?
> JEANNE.- À ce rythme, on arrivera au jour de ma naissance.

---

173 . SOPHOCLE, *Œdipe roi*, *op. cit.*, p117.

174 . *Incendies*, *op. cit.*, p67.

MALAK.- Qui sait? On trouvera alors une belle histoire d'amour; Tu vois l'arbre qui est là, c'est un noisetier. Il a été planté le jour de ma naissance. Il a cent ans. Le temps est une drôle de bête. Alors?

JEANNE.- Abdessamad habite le village natal de ma mère.

MALAK.- Et comment s'appelle ta mère?

JEANNE. - Nawal Marwan.

MALAK.- Et toi, comment t'appelles-tu?

JEANNE.- Jeanne Marwan.

MALAK.- Alors que veux-tu? Vers qui, à mon tour, je pourrais te mener?

JEANNE.- Vers un enfant qu'un jour Fahim vous a confié de la part de ma mère.

MALAK.- Je ne connais pas ta mère.

JEANNE.- Vous ne connaissez pas Nawal Marwan?

MALAK.- Ce nom ne me dit rien.

JEANNE.- Et la femme qui chante?

MALAK.- Pourquoi me parles-tu de la femme qui chante? La connais-tu? Serait-elle revenue?

JEANNE.- La femme qui chante est morte.

MALAK.- Morte?

JEANNE.-Oui. Nawal Marwan est la femme qui chante. Nawal Marwan est son nom. Et c'est ma mère.

MALAK.- Tu es la fille de la femme qui chante?

JEANNE.-Oui. »[175]

Malak ne procède pas exactement comme le devin Tirésias, mais comme lui il est vieux et connait le secret de sa naissance. Comme Tirésias on vient le chercher et l'interroger, il est méfiant et dans sa rencontre avec Jeanne il pose des questions. Une fois qu'il est certain de son identité, et de sa détermination, il peut lui délivrer le secret : « Je t'avais prévenu, au jeu des questions et des réponses, on arrive facilement à la naissance des choses, et nous voilà arrivés au secret de ta propre naissance ». La suite du dialogue raconte l'histoire véritable, il y avait deux enfants dans le

175 . *Incendies*, *op. cit.*, p66.

seau et c'est lui qui leur a donné un nom et qui les a élevés. Malak comme Tirésias sont détenteurs d'un secret de famille, ils sèment le trouble chez les héros.

Dans *Rwanda 94* c'est le linguiste Kamali qui remet en cause et trouble Madame Bee Bee Bee. Il ne répond jamais directement à ses questions. La journaliste demande une réponse claire, Kamali sème le doute :

> « BEE BEE BEE.- À qui en veulent-ils monsieur Kamali? Et de quoi nous menacent-ils?
> KAMALI.- Loin de moi l'idée de vous critiquer, Madame. Mais il me semble que vous faites les questions et les réponses.
> BEE BEE BEE.- Moi? Je ne vous comprends pas.
> KAMALI.- Il me paraît que votre : De quoi nous menacent-ils? Répond déjà à votre : A qui en veulent-ils? Vous ne croyez pas ? Or, ni moi, ni les morts n'avons rien dit de pareil.
> BEE BE BEE.- Alors ils ne nous en veulent pas?
> KAMALI.- Peut-être
> BEE BEE BEE.- (rage froide) peut-être oui ou peut-être non?
> KAMALI.- Vous avez, je crois, un autre expert invité qui attend son tour, madame Bee Bee Bee, et que vous avez chargé de répondre à cette question. Vous m'avez demandé des traductions, vous m'avez demandé ce que j'en comprends, je ne crois pas m'être dérobé à ces demandes. »[176]

Kamali procède comme Tirésias et Malak, il se soustrait à donner une réponse claire et précise à Bee Bee Bee mais instille le doute dans les convictions de la journaliste. Il est le déclencheur de la remise en cause de Bee Bee Bee et de sa décision de chercher la vérité comme le note Jacques Delcuvellerie : « Elle venait pour comprendre rapidement et clairement les messages des morts et repart avec une interrogation sur elle et sur nous tous. »[177]. On peut dire que Kamali délivre des informations importantes sur le contenu des messages des morts (l'identification de la langue et la

---

176 . *Rwanda 94*, *op. cit*., p42.

177 . GROUPOV, «Le chemin du sens», *op. cit*., p78.

traduction des messages) mais ses refus montrent qu'il ne veut pas donner des réponses toutes faites à Bee Bee Bee, il la pousse à chercher par elle-même les réponses. Dans *Œdipe roi* l'énigme est donnée au début du premier épisode. Tirésias révèle l'inceste et le parricide :

> « …il sera révélé de ses propres enfants frère et père, et de celle qui l'a enfanté fils et mari, et de son père rival incestueux »[178]

L'action de la pièce est la quête de l'identité du meurtrier de Laïos, mais on peut dire que la malédiction est connue, ce qui est développé c'est le chemin de la reconnaissance d'Œdipe comme le meurtrier.

*Incendies* ne dit pas ce qui est arrivé à Nawal et c'est au dénouement que les faits sont révélés (le viol, l'inceste et l'identité du bourreau). En ce sens le rôle de Malak diffère de celui de Tirésias, parce qu'il n'est pas déclencheur de la quête, alors que Kamali l'est. On peut donc dire que comme pour le chant, *Rwanda 94* est fidèle à la forme tragique dans sa construction dramaturgique, par contre *Incendies* s'en échappe. Elle prend la liberté de dériver de la forme tragique tout en en portant les traces. Malak est le sage du village, il a pour ancêtre Tirésias, cependant, il s'en détache. L'énigme est le moteur tragique qui fait avancer le héros dans sa quête, elle est délivrée par un personnage masculin, âgé, détenteur du secret libérateur.

La permanence du rôle du « devin » montre que la mécanique tragique ne peut se passer de cette pièce maîtresse. Les héroïnes sont quant elles en prise avec un dilemme. Pour Nawal il s'agit de tenir la promesse faite à son fils le jour de sa naissance : « Quoiqu'il arrive je t'aimerai toujours », promesse qu'elle n'a pu tenir puisqu'elle ignorait que son fils était le bourreau qu'elle haïssait. Nawal a choisit de se taire pour étouffer son amour et sa haine. Sa mort n'est pas violente comme peut l'être celle de Jocaste, pourtant les dix années de silence qui précèdent son décès ont agi comme un poison lent mais meurtrier. Nawal représente toute une génération d'exilés qui marquée par les déchirures d'une guerre, a peiné à se construire dans son pays d'accueil. Mais la force héroïque de Nawal est d'avoir affronté sa destinée .

Pour Bee Bee Bee, il s'agit de réparer la fonction symbolique de l'image, en donnant une information juste des événements rwandais. Mais une fois l'information récoltée Bee Bee Bee se heurte au directeur de la chaine Monsieur UER et son collègue journaliste Dos Santos, elle ne fera

---

178 . SOPHOCLE, *Œdipe roi*, p116.

jamais son émission. Il est impossible pour la télévision de diffuser un document aussi radical. La durée du reportage est de huit minutes pendant lesquelles des images du génocide défilent, le seul texte qui les accompagnent est un extrait radiophonique de RTLM, sous titré en français, en anglais et en kinyarwanda. Bien que les deux hommes reconnaissent la pertinence du reportage, ils se refusent à le programmer tel que et cherchent des ajustements pour qu'il soit plus présentable à une heure de grande audience. Même si Bee Bee Bee a totalement changé de point de vue sur le génocide rwandais, il lui est impossible de partager sa vision avec les téléspectateurs. Le théâtre reste le lieu où la parole citoyenne peut encore avoir lieu.

Nous pouvons rapprocher le spectacle de Nicolas Lambert *Elf la pompe Afrique* de cette démarche de théâtre citoyen. L'acteur a assisté aux procès d'Elf, une compagnie pétrolière dans laquelle des hommes politiques français étaient impliqués. Il a pris des notes et son spectacle retrace avec humour la politique française en Afrique, soutenue par la compagnie pétrolière Elf. Nicolas Lambert y interprète tous les rôles avec brio et l'information qu'il fournit aux spectateurs est tout comme dans *Rwanda 94* inédite. Le théâtre redevient un média où circule une parole citoyenne. *Rwanda 94* renoue avec la fonction citoyenne de la tragédie antique en y réinvestissant le rôle des morts porté par le Chœur. *Incendies* s'échappe de la forme tragique tout en y puisant ses éléments moteurs.

Si *Incendies* n'est pas conforme à la tragédie antique, c'est aussi parce que les héroïnes n'évoluent pas dans la même société que celle où est née la tragédie grecque. Ces femmes sont le reflet de la société à laquelle elles appartiennent  et comme le notent Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet :

> « car le héros n'existe pas pour lui-même, il existe comme un élément de l'espace civique »[179]

L'espace civique n'a plus le même sens aujourd'hui, par contre nous nous interrogeons sur le sens des figures héroïques d'*Incendies* et de *Rwanda 94*. Avec *Incendies* la société est représentée par des instances extrêmes de l'autorité: les miliciens, les juges. Le peuple n'est montré qu'à travers des individus qui ne sont jamais regroupés. Les dialogues n'excèdent pas trois personnages, quand il y en a davantage, ils ne parlent pas ensemble, ce sont des résurgences du passé. Pourtant dans son témoignage devant les juges Nawal expose les valeurs civiles qu'elle défend et de ce fait dépasse son individualité pour s'inscrire dans un ensemble plus grand, celui de l'humanité:

> « Nous venons tous deux de la même terre, de la même langue, de la même histoire, et chaque terre, chaque langue, chaque histoire est responsable de ses traîtres et de ses héros. [...]En ce sens, je suis, moi, responsable de vous et vous, responsable de moi. »[180]

Nawal n'a pas renoncé à croire en l'humanité malgré les tortures endurées. Son intelligence lui a permis de sortir du désir de vengeance et de réfléchir plus largement à l'histoire des guerres. La responsabilité dont elle se dit investie l'entraîne à adopter une attitude morale vis à vis de ses semblables, elle n'a pas voulu ajouter de la haine dans le monde. Elle a fait du savoir une arme, quand elle enseigne l'alphabet à Nawal, elle assimile les lettres à des cartouches et des munitions[181]. Elle déploie une volonté de se battre pour vivre. Nous, spectateurs, recevons de plein fouet cette énergie combative. Son silence est comme nous l'avons déjà dit, un renoncement digne

---

179 . VERNANT Jean-Pierre/VIDAL-NAQUET Pierre, Mythe et tragédie deux, Paris, la découverte, 1995, p200.

180 . *Incendies*, *op. cit.*, p69.

181 . *Incendies*, *op. cit.*, p38.

pour ne pas tomber dans haine. Bien que Jeanne ne soit pas l'héroïne principale d'*Incendies*, Nawal lui a transmis sa force combative. Pourtant, Jeanne, jeune adulte, après un parcours universitaire réussi, est face à des questions identitaires déstabilisantes. Nous avons pu observer que les adolescents d'habitude allergiques au théâtre, ont réinvesti les salles de spectacles lors des représentations des spectacles de Wajdi Mouawad. A l'occasion de la tournée de la trilogie *Littoral*, *Incendies* et *Forêts* en Rhône-Alpes en 2009-2010, la librairie du Square à Grenoble, a organisé une rencontre entre l'auteur et son public. D'une part comme pendant les représentations des spectacles, le public est intergénérationnel, d'autre part, plusieurs adolescents ont pris la parole avec passion pour transmettre à l'auditoire combien ils avaient été concerné par les héros de la trilogie. Le bouche à oreille a fonctionné parce que Wajdi Mouawad a su traduire le malaise commun à plusieurs générations. Le trouble existentiel qui envahit les héroïnes d'*Incendies* n'est pas seulement celui des exilés libanais, il traverse un nombre incalculable de vie parce qu'au delà de l'identité libanaise et de ses conséquences, il y a l'universalité de la question de l'humanité. Les héroïnes d'*Incendies* défendent des valeurs de l'humanité et veulent les partager avec les spectateurs.

*Rwanda 94* plaide pour des valeurs fondées sur l'appartenance au genre humain et sur la responsabilité civile. Yolande commence son témoignage par : « Je suis un être humain de la planète Terre. »[182] et les morts reprennent la même idée :

> « A travers nous,
> L'humanité vous regarde tristement.
> Qu'attendez-vous?
> Nous ne sommes pas en paix. »[183]

Yolande a reposé la question de la responsabilité à elle-même et à ses bourreaux. Elle a ainsi mobilisé la communauté des hommes face à ses actes de transgression. Le théâtre mobilise ses spectateurs en faisant appel à leur humanité. Nous sommes touchés en plein coeur par cette femme qui se livre sans fard et nous bouscule dans notre vie sociale. Car il s'agit bien ici de nous retrouver face à nous même et à notre responsabilité. Dans une situation similaire que ferions-

---

182 . *Rwanda 94*, *op. cit.*, p15.

183 . *Op. cit.*, p72.

nous, serions-nous bourreau ou victime, aurions-nous le libre arbitre de choisir notre camp? Bee Bee Bee nous donne un élément de réponse.

Figure brechtienne, « sainte Jeanne des Abattoirs », c'est une héroïne picaresque qui apprend au fur et à mesure des péripéties. Elle est une métaphore du parcours du spectateur et par extension du citoyen non ou mal informé, qui par le théâtre, acquiert des connaissances sous forme sensible, et ouvre les yeux sur le monde. Ces héroïnes modernes défendent des valeurs de l'humanité, elles se battent contre la barbarie.

A travers le théâtre documentaire nous, spectateurs, partageons une expérience qui éveille notre conscience et qui donne un sens à notre appartenance à l'espèce humaine. On ne tue pas ses semblables, on ne couche pas avec sa mère, on enterre ses morts. Ces règles là sont communes à toutes les sociétés humaines et depuis des siècles. Leur transgression déclenche des catastrophes, des dysfonctionnements et les poètes en rendent compte. La tragédie grecque nous enseigne à travers la fable le rituel de mort et la prohibition de l'inceste. Les poètes tragiques ont été des relais dans la transmission de ces lois. Aujourd'hui les auteurs contemporains ont réinvesti le genre tragique en reposant la question du rituel de mort et de la transgression de l'inceste en réaction à des faits historiques marquants, la guerre du Liban et le génocide rwandais. Ces héroïnes sont sorties de l'anonymat pour s'insurger contre l'horreur, et invitent le spectateur à être acteur de l'histoire de son pays. Cet éveil des consciences nous ébranle, nous n'avons plus l'habitude d'une adresse aussi directe, et à la sortie du spectacle, nous sommes plus enclin à jouer un rôle citoyen dans notre pays.

Cet appel du citoyen est implicite, jamais les auteurs n'ont dicté à leurs spectateurs une conduite à suivre. *Incendies* et *Rwanda 94* ne sont pas des objets de consommation mais des oeuvres d'art qui par la fable nous appellent à nous interroger sur le devenir de l'homme. *Incendies* et *Rwanda 94* traduisent l'inquiétude de leurs auteurs quant aux dérives qu'ils observent et qui mettraient en péril l'idée même d'humanité.

**ANNEXES**

**Structure de** *Rwanda 94*

Première partie-**ITSEMBABWOKO**

Prélude 1

1-la mort ne veut pas de moi

2-Mutunge

3-Le choeur des morts

Deuxième partie-**MWARAMUTSE**

Troisième partie-**LA LITANIE DES QUESTIONS**

1-RTLM

2-L'ONU

3-1959

4-Les colons

5-Le Rwanda précolonial

6-Eglise

7-Deuil

Quatrième partie-**UBWOKO**

Prélude 2

1-Nécessité du savoir

2-Ubwoko

3-Naho se bene wacu/Et les gens de chez nous?

4- »Si c'est un homme »

5-Voulez-vous chanter avec moi?

6-Amararo/la Veillée

7-Les Trois Visions de madame Bee Bee Bee

1-Sur les pentes du Golgota

2-Les Larmes du général

3-Père et fils

*Bee Bee Bee à gauche, Colette Bagimont à droite.*
Rwanda 94
Photo Lou Hérion

8-Façon de fabriquer

9-A travers nous l'humanité

Cinquième partie-**LA CANTATE DE BISESERO**

Prologue

1-l'Exode vers Bisesero

2-La Résistance

3-L'Implacable massacre

4-L'Agonie

5-Les soldats français

Épilogue

**Structure d'*Incendies***

.

**Incendie de Nawal** :

1.Notaire

2.Dernières volontés

3.Théories des graphes, vision périphérique

4.La conjecture à résoudre

5.Ce qui est là

6.Carnage

7.Un couteau planté dans la gorge

8.Promesse

9.Lire, écrire, compter, parler

10.Enterrement de Nawal

11.Silence

Incendie de l'enfance:

12.Le nom sur la pierre

13.Sawda

14.Frère et soeur

15.Alphabet

16.Par où commencer

17.Orphelinat de Kfar Rayat

18.Photographie et autobus du sud

19.Les pelouses de banlieue

20.Le coeur même du polygone

**Incendie de Jannaane**

21. La guerre de cent ans
22. Abdessamad
23. La vie est autour du couteau
24. Kfar Rayat
25. Amitiés
26. La veste en toile bleue
27. Téléphones
28. Les noms véritables
29. La parole de Nawal
30. Les loups rouges

**Incendie de Sarwane**

31. L'homme qui joue
32. Désert
33. Les principes d'un franc tireur
34.Chamseddine
35. La voix des siècles anciens
36. Lettre au père
37. Lettre au fils
38. Lettre aux jumeaux
39. La dernière cassette

## BIBLIOGRAPHIE

GROUPOV, *Rwanda 94 Une tentative de réparation symbolique envers les morts, à l'usage des vivants*, Paris, Editions Théâtrales, 2002.

MOUAWAD Wajdi, *Incendies*, Arles, Actes sud-papier, 2003.

### Sur la tragédie

LORAUX Nicole, *La voix endeuillée*, essai sur la tragédie grecque, Paris, Gallimard, 1999.

DELMONT Paul/ LEBEAU Anne, *Introduction au théâtre grec antique*, Paris, Le livre de poche, 1996.

NIETSCHE Frédéric, *Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1940.

de ROMILLY Jacqueline, *La tragédie grecque,*Paris, Presses Universitaires de France, 1970.

VERNANT Jean-Pierre/ VIDAL-NAQUET Pierre, *Mythe et tragédie deux*, Paris, la Découverte, 1986-1995.

PAVIS Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Dunod, 1996.

### Œuvres Tragiques

ESCHYLE, Les Perses, Garnier Flammarion, 2000.

SOPHOCLE, *Electre*, Paris, Garnier Flammarion,1964.

SOPHOCLE, *Oedipe roi,* Paris, Garnier Flammarion, 1964.

SHAKESPEARE, *Hamlet*, Paris,Galliamard, 1959.

### Théâtre politique

PISCATOR Erwin, *Le Théâtre politique*, Paris, L'Arche, 1962, 1972(Das Politische Theater,1929).

RUFFIN Claire, *L'intrusion du réel au théâtre,* Paris, mémoire de DEA, 2002.

**Le Groupov**

Articles dans *Alternatives Théâtrales,*n° 44, juillet 93 (Lettre à celle qui a écrit Lulu-love-life).
Articles dans *Mouvement*, n°43, juin 2007(théâtre documentaire).

**Sur *Rwanda 94***

DELCUVELLERIE Jacques, COLLARD Marie-France, *Rwanda (note d'intention),* document du Groupov, octobre 1997, www.legroupov.be.
Rwanda 94, Double CD, Carbon 7 Records, Bruxelles, 2000.
« Rwanda 94. Le théâtre face au génocide. », Groupov, récit d'une création, *Alternatives Théâtrales*, n°67-68, Bruxelles, avril 2001.

**Sur le génocide rwandais**

MUKAGASANA Yolande, *La mort ne veut pas de moi*, Paris, Fixot,1997.
HATTZFELD Jean, *Une saison de machettes*, Paris, Seuil, 2003.
HATTZFELD Jean, *La stratégie des antilopes*, Paris, Seuil, 2007.
FRANCHE Dominique, *Rwanda, généalogie d'un génocide*, Paris, Mille et Une Nuits, 1997.

**Sur *Incendies***

MOUAWAD Wajdi, *Le sang des promesses*,Arles, Actes sud, 2009.

PARISSE Lydie, Oedipe par temps de catastrophe: *Incendies*, de Wajdi Mouawad, dans Murielle Lucie CLEMENT et Sabine van WESEMAEL(dir) Relations familiales dans les littératures françaises francophones des XX$^{e}$ et XXI$^{e}$ siècle, la figure du père, Paris, l'Harmattan, 2008, p 335-341.

MOUAWAD Wajdi, ARCHAMBAULT Hortense, BAUDRILLER Vincent, *Voyage pour le festival d'Avignon 2009,* Festival d'Avignon,P.O.L, 2009.

**Sur le Liban**

ALEM Jean-Pierre et BOURRAT Patrick, *Le Liban*, Paris, PUF, 1963.

**Réflexion sur le théâtre**

BRECHT Bertold, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, l'Arche, 1970.

RYNGAERT Jean-Pierre, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dumond, 1993.

DORT Bernard, *La représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, 1988.

BARTHES Roland, *Ecrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 2002 .

**SITOGRAPHIE**

http:/www.legroupov.be

http:/educ.theatre-contemporain.net/.../incendies

http://agon.ens-lsh.fr/index.php?id=290.