

Théâtres en lambeaux : ébauches de spectacles dans le théâtre concentrationnaire¹

Dana Monah²

Recibido: 24/10/2019 / Aceptado: 10/03/2020

Résumé. Cet article se propose d'interroger la présence de la fiction dramatique dans les pièces portant sur l'emprisonnement dans les systèmes concentrationnaires nazi et communiste. Allant des spectacles du passé pré-concentrationnaire, qui hantent le monde de la prison ou du camp, aux pièces racontées en cachette aux camarades de détention et jusqu'aux spectacles enchâssés, ces dispositifs spectaculaires, structurés par l'idée d'absence (du texte, du comédien), apparaissent comme des moyens de mettre à distance l'expérience concentrationnaire et en même temps d'en témoigner. Nous allons considérer ces formes théâtrales enchâssées (qui reprennent des textes du répertoire ou bien se donnent comme des dramatisations des réalités (pré)concentrationnaires) en tant que dispositifs dans l'articulation du traumatisme et nous analyserons les stratégies dramatiques qui permettent de construire une approche décalée de l'expérience concentrationnaire.

Mots clés : théâtre concentrationnaire ; enchâssement ; absence ; traumatisme.

[es] Teatro en pedazos: esbozos de espectáculos en el teatro concentracionario

Resumen. Este artículo se propone analizar la presencia de la ficción dramática en las obras de teatro que tratan del encarcelamiento en los sistemas de campos nazi y comunista. Espectáculos del pasado anterior a los campos de concentración, que atormentan el mundo de la prisión o del campo, obras contadas a escondidas a los compañeros de cárcel o espectáculos engarzados, todos estos dispositivos teatrales estructurados por la idea de la ausencia (del texto, del comediante), aparecen como maneras de distanciarse de la experiencia del campo y al mismo tiempo como maneras de testimoniar. Vamos a considerar estas formas teatrales engarzadas (que retoman textos del repertorio o que prueban a dramatizar realidades previas a los campos) como dispositivos destinados a articular el trauma. Nos proponemos analizar las estrategias dramáticas que permiten construir un enfoque descentrado sobre la experiencia concentracionaria.

Palabras clave: teatro concentracionario; engarzamiento; ausencia; trauma.

[en] Tattered Theatres: Fleeting Performances in Concentrationary Theatre.

Abstract. This paper explores the presence of dramatic fiction in plays dealing with imprisonment within the Nazi and Communist concentrationary systems. Whether we talk about performances belonging to the pre-concentrationary past, which ghost the prison or camp world, about plays that the prisoners tell in secret to their fellow inmates, or about embedded performances, all these spectacular forms are structured by the idea of absence (of the text, of the actor), and are to be seen as instrumental in getting away from the concentrationary experience and at the same time bearing witness to it. We will consider these embedded theatrical forms (which are based on repertoire plays or attempt to dramatize (pre)concentrationary realities) as devices meant to articulate trauma. We will analyse the dramatic strategies enabling dramatists to foreground an oblique approach to the concentrationary experience.

Keywords: concentrationary; theatre; embedding; absence; trauma.

Sommaire. Introduction. 1. Ombres de spectacles. 2. Théâtre raconté. 3. Représentation unique. Conclusions.

Cómo citar: Monah, D. (2020). « Théâtres en lambeaux : ébauches de spectacles dans le théâtre concentrationnaire ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. Vol. 35, Núm. 1 : 63-70.

¹ REMERCIEMENTS : Cet article a bénéficié du soutien d'un projet du Ministère de la Recherche et de l'Innovation de Roumanie, CNCS - UEFISCDI, numéro du projet PN-III-P1-1.1-PD-2016-1124, dans le cadre de PNCDI III.

² Université Alexandru Ioan Cuza de Iasi, dana.monah@uaic.ro

Introduction

« L'enfer d'où je reviens n'était guère favorable au rêve. Quel rapport pouvait-il avoir avec le théâtre ? Cependant... [...] Était-ce rêver que recomposer un monde de l'imaginaire qui, parfois, devait devenir plus réel que le réel où je visais [...] ? » (Delbo, 1995 : 7) se demandait Charlotte Delbo en 1951, quelques années après son retour d'Auschwitz, dans une longue lettre adressée à Louis Jouvet. Dans un monde « d'objets sans volume et sans poids » (Delbo, 1995 : 16) le théâtre est apparu à l'ancienne secrétaire de Jouvet, comme à tant d'autres prisonniers, sous le mode du rêve – un théâtre rêvé, un rêve théâtral consolateur, qui l'a accompagnée dans l'enfer concentrationnaire. Il s'est donc inscrit parmi ces activités de l'esprit ayant permis aux prisonniers de résister à l'horreur : « c'est jusqu'à l'*image de l'art* que les détenus auront voulu préserver malgré tout, comme pour arracher à l'enfer quelques lambeaux d'esprit, de culture, de survie » (Didi-Huberman, 2004 : 61).

On retrouvera cette présence paradoxale du théâtre dans les fictions dramatiques portant sur l'emprisonnement dans les systèmes concentrationnaires nazi et communiste. Rédigées entre 1967 et 2009, les pièces considérées ici appartiennent à un théâtre post-génocidaire, dont les auteurs sont des rescapés directs des camps et des représentants de la seconde génération (Charlotte Delbo, András Visky, Liliane Atlan), ou bien des personnes n'ayant pas eu de lien personnel avec les événements (Joshua Sobol, Enzo Cormann, Matéi Visniec). A l'exception de Charlotte Delbo, pour tous ces auteurs la pratique du théâtre dans les camps et les prisons relève d'une reconstruction imaginaire – même si beaucoup s'inspirent d'un événement réel, comme l'histoire de Janusz Korczak pour Liliane Atlan³ ou celle de Nicolae Steinhardt pour Matéi Visniec⁴ : « il faut toujours imaginer le non-dit, et faire revivre ce qui n'a pas été enregistré », écrit Sobol, qui postule le besoin d'un « théâtre de la mémoire imaginaire », à même de transmettre aux générations suivantes « l'histoire la plus significative de notre temps » (Sobol, 1986 : 12-13).

Qu'il s'agisse de souvenirs de spectacles du monde libre, d'avant l'emprisonnement, de pièces racontées en cachette aux camarades de détention ou bien de spectacles enchâssés, le théâtre offre aux personnages des espaces d'évasion et en même temps leur permet de penser leur rapport avec l'expérience concentrationnaire. Les pièces et les spectacles insérés dans les œuvres appartenant au théâtre concentrationnaire marquent une rupture par rapport à l'atmosphère de la pièce-cadre, car les fictions enchâssées ne se proposent pas de représenter l'horreur, le monde du camp ou de la prison, mais d'en fournir des échappées, elles se donnent comme ces « images d'ailleurs », qui « permettent de reconstituer un scénario de reconnaissance de l'individu » (Grierson, 2003 : 150). Pour la plupart, les représentations théâtrales reprennent des textes du répertoire (Shakespeare, Musset, Ionesco) et même lorsque la fiction interne est une dramatisation de l'univers concentrationnaire, elle procède de manière décalée, en déréalisant l'horreur.

L'univers concentrationnaire fait irruption, de manière négative, dans ces dramaturgies qui sembleraient, à une première approche, le nier ou l'ignorer. En effet, l'une des missions du théâtre de l'Holocauste, pense Juan Mayorga, serait de « construire une expérience de la perte » (Mayorga, 2007), car le théâtre, qui est un art de la voix humaine, doit nous faire entendre le silence des victimes et rendre visible l'absence du corps. Dans ce qui suit, nous allons considérer trois hypostases du théâtre incorporé, qui se constituent en autant de modalités de mise à distance, à la fois de la fiction enchâssée et de l'évènement traumatique, et qui se proposent de donner voix à cette expérience de la perte dont parlait Mayorga. En fonction du degré de présence du théâtre (compris comme texte et/ou spectacle), nous allons distinguer entre les spectacles-souvenir, appartenant le plus souvent au passé pré-concentrationnaire, des éclats d'un monde révolu, qui illuminent le présent ou bien disent l'impossibilité du théâtre sous contrainte ; les spectacles racontés en cachette, dans la baraque ou la cellule, où la figure du narrateur modèle la fiction et gère l'interaction avec les spectateurs, des coparticipants à la création de l'évènement théâtral ; les spectacles enchâssés proprement-dits, fragiles créations rongées par l'oubli et la peur, où les détenus-comédiens recréent des histoires sans assumer complètement les rôles fictionnels, à l'aide de substituts marionnettiques.

1. Ombres de spectacles

L'univers du camp ou de la prison se laisse parfois visiter par des spectacles d'antan, presque oubliés, tels des éclats d'un monde englouti, perdu à jamais. Ces spectacles, dont le lecteur ou le spectateur apprendra bien peu de choses, se

³ Comme l'indique le texte mis en exergue de la pièce, Liliane Atlan s'est inspirée de l'histoire du pédagogue polonais Janusz Korczak, directeur de l'orphelinat du ghetto de Varsovie, qui n'hésita pas à accompagner ses enfants jusqu'aux chambres à gaz de Treblinka : « il leur raconta des histoires jusqu'à la fin » (Atlan, 1967 : 7). *Monsieur Fugue ou le Mal de terre* présente le cheminement, dans un camion, de quatre enfants, derniers survivants d'un ghetto liquidé, des enfants qu'on emmène à Bourg-Pourri, la Vallée des Ossements. L'un des soldats chargés de les conduire décide de monter dans le camion et leur raconte des histoires, qui se muent en dramatisations théâtrales.

⁴ La pièce de Matéi Visniec *De la sensation d'élasticité lorsqu'on marche sur des cadavres* est basée sur une anecdote réelle : dans la prison de Gherla, l'écrivain et critique roumain d'origine juive Nicolae Steinhardt propose à un public avide des versions légèrement dramatisées des premières pièces de Ionesco, dont *La Cantatrice chauve* et *La Leçon*, qu'il avait réussi à lire avant d'être emprisonné. Matéi Visniec rend hommage, dans l'Avant-propos de sa pièce, à l'intellectuel grâce auquel il a appris cette histoire – Nicolae Balotă – « l'homme qui a vécu réellement la scène de prison où on raconte de mémoire *La Cantatrice chauve* de Ionesco » (Visniec, 2009 : 8).

placent pourtant au cœur de la pièce, la structurent, en déterminent les conflits. Dans *Les Hommes*⁵ (1978) de Charlotte Delbo et dans *Juliette*⁶ (2002) d'András Visky un spectacle d'avant la détention est convoqué dans le monde du camp, pour rendre le présent habitable, et y fera l'objet d'une ironique reprise « concentrationnaire ». Ainsi, c'est par une ellipse que s'inscrit, dans *Les Hommes*, la représentation d'*Un Caprice* de Musset, dont Gina, l'une des prisonnières, a été spectatrice dans un passé lointain : « Je l'ai vue au Français, il y a... Après le spectacle, nous avons soupé au restaurant, juste en face du théâtre. Les acteurs à peine démaquillés venaient y souper aussi, les gens les rencontraient [...] » (Delbo, 2013 : 541). Il ne reste, de ce spectacle, que l'ombre d'un souvenir, car il est réduit au seul rituel social qui accompagne l'expérience théâtrale. Les détenues emprisonnées dans le fort de Romainville mettront en scène la pièce de Musset, et leurs préparatifs, centrés sur les éléments matériels de la représentation (décor, costumes) se donneront comme autant de tentatives de retrouver des bribes d'un monde révolu, où l'on va souper au restaurant après le spectacle, un univers tamisé de nostalgie, qui est à la fois le monde de Musset et celui d'avant la guerre.

C'est toujours un spectacle révolu, un spectacle d'école où elle avait joué le rôle-titre qui semble hanter la mémoire de Juliette, la protagoniste de Visky. Seule dans sa baraque, cette prisonnière dans un village concentrationnaire du Goulag roumain, mère de sept enfants, dont le mari – un pasteur protestant – est lui aussi prisonnier, récite des vers de *Roméo et Juliette*. De ce spectacle, on n'apprendra que la distribution des rôles, rôles qui semblent avoir prédéterminé l'évolution des comédiens dans la vie réelle : « She was the Nurse, and I Juliet/She was a good nurse, was Gabyka » [Elle était la Nourrice, et moi Juliette/C'était une bonne nourrice, Gabyka] (Visky, 2017 : 80). C'est à la lumière de ce spectacle que la protagoniste réécrit ses relations avec ses proches, c'est à travers des images et des motifs de *Roméo et Juliette* qu'elle choisit de revisiter sa vie. Et c'est toujours une version de cette pièce, dont elle se rappelle encore quelques morceaux, que Juliette choisira de « mettre en scène » pour donner voix à son amour pour son mari qui pourrait déjà être mort.

Les protagonistes de Delbo et de Visky reprennent, à l'intérieur du camp, un spectacle appartenant à un passé révolu, pré-concentrationnaire, dont elles ne gardent qu'une mémoire floue, un spectacle qui illumine le présent et qui permettra aux détenues, devenues comédiennes, de dire leur histoire. Dans *Richard III n'aura pas lieu*⁷ (2005) de Matéi Visniec et dans *Toujours l'orage*⁸ (1997) d'Enzo Cormann ce sont des spectacles shakespeariens qui jouent un rôle déterminant dans la vie d'anciens praticiens – des professionnels du théâtre – car ils « décident » de l'emprisonnement et respectivement de la mise en liberté de ceux qui y ont participé. *Richard III* et *Le Roi Lear* deviennent ainsi des spectacles « coupables », en raison du traitement que leur imposent les autorités politiques.

Au centre de la pièce de Matéi Visniec il y a un spectacle avorté, s'épuisant en répétitions stériles, sous les regards hostiles de la censure. Ce spectacle, dont le spectateur de Visniec ne verra que quelques scènes de répétition, fait peur aux autorités, qui décident d'emprisonner le metteur en scène – Vsevolod Meyerhold – à ses proches, qui lui reprochent les lézards contre le système communiste, au comédien qui joue le rôle-titre, et qui va jusqu'à oublier ses répliques, mais aussi au metteur en scène lui-même, hanté par la voix de l'autocensure. C'est à travers les commentaires des différents personnages (le père, le mère, la femme de Meyerhold, Richard III/le comédien qui joue le rôle) qui visitent le (futur) prisonnier et n'hésitent pas à lui prodiguer des conseils, tels des fantômes malveillants, que le spectateur de *Richard III n'aura pas lieu* pourra se faire une idée de ce spectacle tant redouté. Dans la pièce de l'auteur franco-roumain, *Richard III* s'inscrit dans un théâtre de l'empêchement, où la fable ne parvient pas à se dire, car elle est perçue comme dangereuse.

Et si *Richard III*, le spectacle par lequel le metteur en scène soviétique essayait de dénoncer le pouvoir communiste, était la cause de son emprisonnement, dans la pièce d'Enzo Cormann c'est la représentation d'une autre œuvre shakespearienne, *Le Roi Lear*, qui vaut au comédien Theo Steiner une douloureuse et coupable libération du camp-ghetto de Terezin. Pendant sa longue conversation avec Nathan Goldring, le metteur en scène autrichien qui vient le chercher dans sa retraite pour lui proposer de jouer le rôle de Lear après une absence de 25 ans, ce sont les éclats d'un autre *Lear* – que l'ancien comédien voudrait oublier à tout prix – qui émergent à la surface. Petit à petit, le lecteur ou le spectateur de Cormann apprend qu'en 1944, lorsqu'il était emprisonné avec ses parents à Terezin, le jeune comédien avait gagné les faveurs d'un officier nazi grâce à sa performance dans le rôle d'Edgar, dans une mise en scène de la tragédie shakespearienne à l'intérieur du camp. Poussé par l'officier, Steiner avait cédé à la tentation de rester en vie : il avait donc rayé son nom de la liste des convois qui allaient partir pour Auschwitz, sacrifiant ainsi ses parents.

⁵ La pièce, écrite en 1978 mais publiée seulement en 2013, dramatisait un événement que Charlotte Delbo a vécu en tant que prisonnière – elle avait été arrêtée pour des activités de résistance en 1942 – dans le Fort de Romainville, près de Paris, avant d'être déportée à Auschwitz. Les femmes, qui sont incarcérées dans une aile du fort séparée de celle des hommes (leurs maris, frères ou amis), décident de monter, pour se soustraire aux angoisses, une pièce qui contraste avec la réalité carcérale : *Un Caprice* d'Alfred de Musset.

⁶ *Juliet [Juliette]* est une autre pièce ayant une importante composante autobiographique. L'auteur, András Visky, y dramatisait l'histoire de sa mère, la femme d'un pasteur protestant, emprisonnée dans le Goulag roumain avec ses sept enfants, dont il était le cadet. Le regard que Visky porte sur son théâtre – qu'il théorise comme un « théâtre de baraque » – prend ses sources dans cette expérience d'emprisonnement dans sa petite enfance.

⁷ L'auteur dramatique franco-roumain part, ici encore, d'un événement réel – la persécution et l'incarcération du metteur en scène russe Vsevolod Meyerhold – pour imaginer les dernières « scènes de la vie de Meyerhold » (comme l'indique le sous-titre de la pièce). La page de titre place l'action sur le plan onirique, car la pièce y est introduite comme une « adaptation libre d'après le dernier cauchemar du metteur en scène Vsevolod Meyerhold avant qu'il soit tué en prison en 1940 sous l'ordre du Généralissime ».

⁸ La pièce d'Enzo Cormann est structurée comme un long dialogue analytique entre deux artistes juifs : le comédien Theo Steiner, qui s'est retiré de la vie théâtrale sans aucune raison apparente en 1971, après la quatrième représentation de *Macbeth* au Burgtheater de Vienne, et le jeune metteur en scène Nathan Goldring, qui voudrait faire jouer Steiner dans sa nouvelle mise en scène de *Roi Lear*, à Berlin.

Des bribes de *Richard III* ou du *Roi Lear* font surface dans ces deux pièces pour dire l'impossibilité du spectacle sous contrainte – pour Meyerhold, tout comme pour Steiner, les tragédies shakespeariennes se chargent du poids des abus des systèmes totalitaires et témoignent de l'échec de l'individu. On retrouve, chez Visniec mais aussi chez Cormann, l'image de la scène vide, comme métaphore d'une absence hantée. La pièce de l'auteur franco-roumain commence et finit avec Meyerhold assoupi sur une chaise, au milieu de la scène vide. Chez Cormann, Goldring écoute la voix de Steiner, enregistrée sur bande de magnétophone : « l'image d'une scène vide [...] l'impression d'un palimpseste infini... perpétuel palimpseste du théâtre... on peut s'imaginer voir des figures... [...] les figures sont à venir [...] mais il n'y a pas de figure... le tableau fossilise le temps... figures fossiles... tout a eu lieu... nature morte » (Cormann, 1997 : 40). La scène vide, image de l'impuissance du théâtre contrôlé, cache, comme en palimpseste, la scène des disparus, un théâtre d'ombres, un théâtre fragile qui crie le besoin de raconter l'expérience totalitaire. C'est ce théâtre que l'on retrouvera dans les spectacles enchâssés.

2. Théâtre raconté

Le temps, dans théâtre concentrationnaire, est à la fois long et vide, c'est un temps de l'attente apeurée, que les détenus essaient parfois de meubler par des récits et des poèmes. En effet, comme le rappelle Alain Parrau, les prisonniers politiques ont un rapport vital à la littérature : dans les camps, « la rencontre entre le poème [...] et l'homme le plus démuné » acquiert une « étonnante puissance d'ébrèchement du présent », ouvre des échappées vers le monde « commun », normal, de l'extérieur, car les vers « portent comme la familiarité pressante d'une mémoire et d'un espoir » (Parrau, 1995 : 221). Et à Matéi Calinescu (2007 : 118-119) de rattacher la communauté des spectateurs et lecteurs des prisons, friands d'histoires, au *locus* du lecteur-enfant, au fantaisiste naïf, mais puissant.

L'impossibilité de se procurer des livres donne naissance à des formes de théâtre-récit, où l'accès à la fiction est médié par la figure du personnage-narrateur. Bien raconter devient donc une exigence essentielle de cette expérience pseudo-théâtrale à voix basse : c'est au narrateur d'investir la fiction de sa personnalité, de rendre présente la théâtralité du texte choisi, de l'adapter aux goûts, aux attentes et besoins des spectateurs. En même temps, en s'interposant entre la fiction et le public, en abandonnant la relation de monstration spécifique au théâtre, le narrateur impose une distance entre les spectateurs et la fiction, rattachant celle-ci au statut d'un monde éloigné, inaccessible.

Une communauté théâtrale d'occasion se coagule lorsque les conditions matérielles le permettent (pendant le repos, la nuit), dès que le conteur propose son récit : « Voulez-vous que je vous raconte *La Cantatrice chauve* ? », demande le Poète à ses camarades de cellule (des intellectuels détenus dans le Goulag roumain, dans les années 1950) dans *De la sensation d'élasticité lorsqu'on marche sur des cadavres* (2009) de Matéi Visniec ; « il faut que je vous raconte brièvement la pièce », annonce Françoise dans *Les Hommes* de Charlotte Delbo ; « Je connais plein d'histoires » – c'est ainsi que, chez Liliane Atlan (*Monsieur Fugue ou le Mal de terre*), le soldat Grol, dit « Monsieur Fugue », essaie d'attirer dans le monde de l'imagination et du rêve quatre enfants, prisonniers dans un camion qui roule dans le brouillard. Ils savent qu'au terme du voyage, à Bourg-Pourri, c'est la mort qui les attend.

Ces « narrations en présence » (Rabau, 2000 : 95) se donnent comme des événements uniques, nés de la rencontre entre le conteur et son public, conditionnés par la disposition et l'horizon d'attente des participants. A chaque fois, c'est une version particulière, irrépétibile de la pièce qui émerge en tant que fruit d'une négociation, d'un échange, en tant que réponse aux réactions des auditeurs. Chez Visniec, le poète insiste sur la difficulté de la reconstitution mémorielle : « je la raconte mal, de mémoire » (Visniec, 2009 : 43) – c'est à partir de lambeaux qu'il lui faudra composer son récit. Chez Liliane Atlan, les enfants, terrorisés par l'imminence de la mort, acceptent avec difficulté les petites histoires de Grol. Par personnage interposé – la poupée Tamar, dont ils traduisent les réactions à l'intention du conteur – les petits prisonniers expriment leur propre désenchantement : « Elle y croit plus » (Atlan, 1967 : 22), déclare Yosselle, lorsque Grol lui propose une première histoire ; « Ça lui plaît pas », commente-t-il la réaction de la poupée à l'écoute de l'histoire. Mais le conteur gagne vite la curiosité de ses spectateurs : les enfants finissent par demander des récits (« raconte-nous tes fugues », [Atlan, 1967 : 38]) et osent partager les leurs.

Les spectacles racontés, le plus souvent en cachette, sont particulièrement fragiles, des « spectacles de l'esprit » (Viswanathan-Delord, 2000 : 17 et *passim*), des ébauches de représentation théâtrale, à mi-chemin entre le récit et le théâtre. Le narrateur habite, de manière temporaire, un personnage, pour se glisser tout de suite dans un autre. Ainsi, Françoise, chez Delbo, alterne narration au présent et répliques exactes des personnages, qu'elle cite de mémoire. Le Poète, chez Visniec, introduit dans son récit du début de la *Cantatrice chauve* les célèbres didascalies de Ionesco, qu'il pimente avec des répliques inspirées par celles de la pièce.

Les réactions du public, sa gourmandise de l'histoire ont un rôle essentiel dans la dramatisation du récit : « une autre », demandent les enfants chez Atlan ; « Ah, j'aime ça. C'est Ionesco qui a écrit ça ? », s'exclame l'un des détenus chez Visniec (2009 : 44). Petit à petit, chez Visniec tout comme chez Delbo, les auditeurs deviennent comédiens, se partagent les répliques, participent à la création de l'histoire. C'est ainsi qu'une fiction seconde émerge, car les participants se transposent, pour quelques instants, dans le monde de la fiction. Dans *De la sensation d'élasticité lorsqu'on marche sur des cadavres*, les prisonniers éclatent de rire dans leur cellule, à quatre heures du matin, ce qui irrite la direction de la prison. Chez Liliane Atlan, le bruit du camion s'estompe lorsque les enfants commencent à rêver, et disparaît à chaque fois qu'ils sont « totalement absorbés par leur jeu »

(Atlas, 1967 : 36). Ici encore, les rires dans le brouillard dérangeront les soldats chargés de conduire les petits prisonniers à la mort.

Dans ces pièces, le fait de raconter des histoires, qui se muent en des ébauches de représentations théâtrales, acquiert le statut d'un geste politique, frondeur, c'est une manière de réclamer la vie, la dignité : « tu ne veux pas jouer à vivre ? », propose Grol chez Atlas (Atlas, 1967 : 38).

3. Représentation unique

Dans son récit *Une Connaissance inutile*, Charlotte Delbo évoque, par l'intermédiaire du personnage de Claudette, la représentation du *Malade imaginaire* qu'elle avait organisée, avec ses collègues de détention, dans un commando privilégié, à Auschwitz : « Miracle des comédiens sans vanité. Miracle du public qui retrouve soudain l'enfance et la pureté, qui ressuscite à l'imaginaire. C'était magnifique parce que, pendant deux heures, sans que les cheminées aient cessé de fumer leur fumée de chair humaine, nous y avons cru » (Delbo, 2018 : 85). C'est dans des conditions de dépouillement extrême que l'ancienne assistante de Jovet retrouve l'expérience théâtrale la plus pure, la communion parfaite des comédiens et des spectateurs, celle qui permet de faire taire, le temps du spectacle, la menace de la mort. On retrouvera ce théâtre essentiel, transformateur, dans ces pièces où l'action dramatique est extrêmement épurée, dans ces dramaturgies de l'attente.

En effet, il arrive parfois que de « vrais » spectacles soient joués dans les pièces de notre corpus : il s'agit, à chaque fois, de représentations uniques, placées sous le signe de la fragilité et de la peur, car la fin du spectacle coïncide souvent avec celle du théâtre improvisé. Qu'on y joue une pièce du répertoire ou bien un scénario conçu spécialement pour l'occasion, le spectacle enchâssé fait coexister le besoin ardent de survivre et l'imminence de la mort. Les formes que mettent en place les auteurs dramatiques varient beaucoup (on joue pour soi-même, s'adressant vaguement au public réel, pour ses camarades ou bien pour les autorités), mais à chaque fois les personnages ont la conscience de jouer, ce qui rattache leurs représentations aux dispositifs du théâtre dans le théâtre. Ces événements théâtraux se placent en contrepoint à l'esthétique de la pièce-cadre : ils présentent des univers qui respirent des nostalgies d'un espace-temps révolu (Delbo, Visky) ou qui déstabilisent la logique du cadre concentrationnaire, créant des espaces de liberté (Atlas, Sobol).

Comme le remarque Vivian Patraka, le théâtre de la Shoah permet de marquer « une absence spectaculaire et invisible afin de [se] rappeler ce qui a été et ce qui est arrivé » (Patraka, 1999 : 4, *notre traduction*). Même si leurs fictions se font rarement écho à celles de la pièce-cadre, le rôle des spectacles enchâssés est, plus que de fournir un sursis aux détenus, de préserver la mémoire des victimes. Les spectacles organisés par les détenus-comédiens viennent confirmer l'affirmation de Luba Jurgenson, qui pense que « l'être concentrationnaire est un être de mémoire et de souvenir, un corps-mémoire » (Jurgenson, 2003 : 70). L'absence-présence des victimes s'inscrit à la fois dans le texte du spectacle et dans les corps des comédiens d'occasion, hantés par ceux qui font retour dans leurs fictions.

Le théâtre des prisonniers est marqué par l'urgence et l'improvisation : en l'absence d'un texte écrit, les comédiens doivent se fier à leur mémoire lorsqu'ils décident de monter un texte du répertoire. Le plus souvent, ils ne peuvent échafauder que des fictions fragiles, où l'histoire ne parvient pas à se dire, ou bien qui ne font que ressasser le drame de leur vie. Ainsi, dans *Les Hommes*, le spectacle des détenues est placé sous le signe de l'effacement, de la rature, la fiction enchâssée est comme étouffée par les monologues de trois spectatrices : « *la représentation commence. Les actrices joueront sans parler. Elles mimeront Un Caprice, de Musset, sans émettre de son. Toutes sont enfermées en elles-mêmes. Cependant, on applaudira l'entrée de Gina et l'entrée d'Yvonne, seules interruptions aux monologues* » (Delbo, 2013 : 567). Tout comme la représentation d'*Un Caprice* qu'avait vue Gina « au Français », le spectacle des prisonnières est réduit à quelques gestes et à la moitié d'une réplique, à un vide soigneusement cadré par les rituels théâtraux qui précèdent (« *les trois coups espacés, puis les neuf coups rapprochés* » [Delbo, 2013 : 566-567]) et suivent le spectacle (« *applaudissements. Saluts. Renée fait jouer le rideau une fois, deux fois, jusqu'à ce que le fil se casse* » [Delbo, 2013 : 573]). Au lieu d'assister aux tribulations de Mathilde – la protagoniste de Musset – le spectateur de Charlotte Delbo devra imaginer, à l'aide des récits de Madeleine, de Reine et de Françoise, dans les trois monologues qui accompagnent comme en voix *off* le spectacle, la vie et la mort de Pierre, de Louis et de Paul, les frères et maris qui partent à la mort pendant que leurs bien-aimées jouent du Musset. Une « grande tendresse » (Delbo, 2018 : 10) accompagne ce flot de souvenirs, d'anticipations apeurées, de regrets pour la vie qu'on n'aura pas vécue. C'est un spectacle dépourvu d'action, mais chargé d'émotion qu'ébauche l'auteure en faisant hanter la fiction absente de Musset par les monologues des détenues-spectatrices.

Tout au fond d'elles-mêmes, les comédiennes d'occasion de Charlotte Delbo construisent leur spectacle pour les hommes, elles auraient voulu qu'ils les voient jouer. C'est toujours pour un homme – dont elle ne sait même pas s'il est encore en vie – que Juliette, la protagoniste d'András Visky, imagine le sien. Et si chez Delbo l'absence s'inscrivait au niveau de la distribution, par le fait que les rôles masculins étaient interprétés par des femmes, Juliette joue sa version de *Roméo et Juliette* avec les alliances, la sienne et celle de son mari. L'objet symbolique, transformé en une sorte de marionnette par le traitement que lui impose la femme, introduit une distance autre entre la fiction et le cadre où elle s'insère. En quelque sorte, Juliette et son mari deviennent les comédiens qui interprètent les personnages shakespeariens.

Ici encore, l'absence se niche au cœur de la fiction dramatique enchâssée, cette fois-ci associée à la métaphore de la mémoire trompeuse : la femme reprend quelques répliques des protagonistes dans la scène du balcon, mais n'hésite pas à abrégé le texte lorsque les vers shakespeariens lui apparaissent comme renfermant une menace, car traduisant sa propre réalité. Ainsi, agissant en metteur en scène exigeant, elle se révolte contre le vers « and the place death, considering who thou art » [considère qui tu es : ce lieu est ta mort] (Visky, 2017 : 89), qu'elle décide d'enlever – « No/That should be cut out/The 'place death' line » [Non/On coupera cela/Le vers « cela est ta mort »] – comme si le fait de jouer avec les mots de Shakespeare l'autorisait à jouer avec sa propre destinée.

Juliette, qui, à la manière d'un marionnettiste, dispose d'un regard surplombant sur le petit monde qu'elle ébauche avec ses doigts, ne cesse de franchir le cadre qui sépare la fiction enchâssée de la fiction-cadre, se confiant presque au spectateur réel, qu'elle prend pour témoin de ses négociations avec le texte shakespearien et avec ses propres espoirs et angoisses. Ainsi, comme une jeune fille interprétant pour la première fois le rôle-titre, elle exprime son impatience à l'idée de prononcer son célèbre monologue : « your turn now Juliet/it's Juliet's monologue/My turn » [ton tour maintenant Juliette/c'est le monologue de Juliette/mon tour] (Visky, 2017 : 89). Pourtant, elle se ravise sans crier gare et prononce quelques vers tout aussi célèbres, du *Cantique des cantiques*, où l'amante chante la beauté de son amant. A la fois comédienne et marionnettiste, n'hésitant pas à « tricher » avec le texte qu'elle met en scène pour lui faire traduire ses propres sentiments, à la fois en dehors et à l'intérieur de sa fiction, Juliette ébauche des histoires fragiles, instables, qui menacent toujours de basculer dans d'autres histoires, à l'image des « marionnettes » qui lui permettent de les créer : les alliances, frêles objets signifiant l'amour entre des êtres dépourvus de la possibilité de se défendre face à la mort. Chez Visky, les démarches de la protagoniste de réécrire la fiction, de la détourner, se donnent comme des tentatives de réécrire son histoire, au moins dans l'imagination.

C'est toujours à des tentatives de manipulation de la fiction pour agir sur le réel que l'on assiste dans *Ghetto*⁹ (1986) de Joshua Sobol, pièce dont l'action se situe dans le ghetto de Vilna, juste avant sa dissolution par les nazis. L'auteur a recours à un double enchâssement, puisque la pièce proprement-dite est encadrée par le récit de Srulik, ancien marionnettiste au théâtre Meiden, qui s'adresse, en témoin, à un interlocuteur invisible, auquel il raconte la dernière représentation de la troupe de théâtre du ghetto. Le spectacle intérieur se donne à la fois comme une commémoration des victimes et comme une annonce des crimes à venir, prolepse de la disparition des comédiens eux-mêmes. Ces derniers, pour la plupart d'anciens praticiens, composent pour l'occasion un scénario dramatique original, inspiré par la vie dans le ghetto, et qui reprend, à la manière d'une fiction-miroir, des épisodes de la pièce-cadre, qu'ils traitent sur un mode burlesque, onirique.

A la différence des spectacles joués par les personnages de Visky ou de Delbo, c'est à une représentation sous surveillance qu'assistera le spectateur de Joshua Sobol : Kittel, le chef allemand du ghetto, ancien comédien et grand amateur de théâtre, exige de voir la représentation, initialement prévue à l'intention de la population juive. Ici encore, les artisans du spectacle placent l'absence au cœur de leur fiction, à travers le recours à ce que l'on pourrait appeler des marionnettes. Pourtant, il ne s'agit plus d'une manipulation à vue, mais de l'intérieur, car le spectacle est joué par des costumes, qui « se mettent debout comme s'ils étaient portés par des personnages invisibles » (Sobol, 1986 : 189-190). Parmi ces costumes, l'uniforme d'un officier allemand, qui manipule une marionnette représentant Gens, le chef juif du ghetto. Le spectacle traduira, en les transposant à l'échelle des vêtements, les angoisses et les espoirs des prisonniers. Le recours aux vêtements pour représenter les personnages dans la pièce enchâssée n'est pas sans rappeler une remarque de Françoise, dans *Les Hommes* : « Ce sont des vêtements vides qui tournent dans la cour et des voix sans timbre qui sortent de leurs lèvres déjà exsangues » (Delbo, 2013 : 540). Dans les deux pièces, le vêtement, le costume de théâtre devient une écorce et en même temps une trace du prisonnier voué à la mort. Si dans la pièce de Visky la tentative d'agir sur le réel par la fiction se plaçait au niveau du rêve, et avait plutôt un but consolateur, les comédiens invisibles de Sobol essaient de tirer profit du dispositif dramatique qu'ils ont mis en place pour permettre à l'une de leurs camarades, la chanteuse Hayyah, de s'évader : à la fin du spectacle, lorsque Kittel exige de voir les comédiens pour les remercier, l'un des costumes reste vide.

Chez Liliane Atlan, une double délégation régit les jeux théâtraux des petits prisonniers. D'un côté, les enfants, qui, selon les didascalies initiales, « ne sont plus de vrais enfants » (Atlan, 1967 : 9), seront joués par des adultes dans toute représentation scénique de la pièce, instaurant un décalage entre le personnage fictionnel et le comédien qui l'interprète. De l'autre côté, lorsqu'ils acceptent le jeu proposé par Grol et qu'ils assument des rôles dans ses histoires, les enfants y incluent Tamar, personnage qu'ils habitent à tour de rôle : Iona-Tamar (à la poupée Fugue) : « Fais pas de bruit, jamais. (*Devenant la poupée, terrorisée*). Oh madame, jamais » (Atlan, 1967 : 39). La poupée de Tamar a une fonction mémorielle, car elle permet aux enfants de « rendre présente Tamar, morte depuis longtemps » (Atlan, 1967 : 9), mais se laisse aussi habiter, de façon transitoire, par leurs propres rêves et angoisses.

Jouer à la mort, jouer avec la mort, comme geste radical permettant de vivre, dans l'ici et le maintenant de l'évènement théâtral, voilà ce que semble suggérer, dans ces spectacles de l'enfermement, le recours à des substituts de comédien, à ces corps d'emprunt, manipulés par les personnages de la pièce-cadre. Comme si la fragile absence-présence des victimes était quelque chose de trop délicat pour en parler directement, les détenus-comédiens ont

⁹ *Ghetto*, l'une des pièces les plus connues sur le système concentrationnaire nazi, a au centre les membres d'une troupe de théâtre que les Juifs essaient d'organiser dans le ghetto de Vilna, sous l'occupation nazie (1941-1943), dans l'espoir de sauver les comédiens (leur permettant d'avoir un permis de travail), mais surtout pour redonner la dignité à la population du ghetto. La pièce interroge le rôle du théâtre dans un lieu que tout semble opposer à l'art.

recours à ces figures qui permettent de déléguer l'émotion, qui agissent comme des médiateurs donnant corps à ce qu'on ne peut pas dire directement. En même temps, le traitement marionnettique des personnages comporte une dimension ludique, qui se traduit en défi lancé à l'horreur concentrationnaire.

Les écritures marionnettiques, affirme Julie Sermon, « opposent une dramaturgie du regard-témoin, qui fait apparaître les êtres en scène comme des identités figurales, c'est-à-dire comme des corps *de* représentation et *en* représentation [...] qui n'existent que d'être ainsi vus, observés, décrits, depuis une sorte d'hors-champ dramatique (Sermon et Ryngaert, 2012 : 84). Dans les pièces de notre corpus cette instance qui porte un regard-témoin sur les figures en scène c'est le spectateur de la pièce-cadre. Si chez Visky et chez Delbo les femmes, seules en scène, semblent s'adresser directement au spectateur extra-diégétique – car il n'y a plus personne dans leur monde pour écouter les drames des absents – chez Visniec, Sobol ou Atlan le spectateur est invité dans la loge des autorités : c'est en quelque sorte en compagnie de Kittel qu'il lui faudra regarder le spectacle des prisonniers dans *Ghetto*, c'est le regard des soldats chargés d'emmener les enfants à la mort qu'il lui faudra affronter dans *Monsieur Fugue* et c'est à travers les commentaires des autorités qu'il percevra la tragédie shakespearienne dans *Richard III n'aura pas lieu*. Le spectateur réel est ainsi relégué au rôle d'un témoin impuissant du traitement qu'imposent les autorités, spectateurs critiques, à la fiction enchâssée.

Conclusions

Comme bien d'autres rescapés, Charlotte Delbo s'est posé le problème, lorsqu'elle a décidé d'écrire sur son expérience concentrationnaire, de la manière dont on pourrait proposer une représentation scénique du camp sans céder au sensationnel ou au trivial ; et à Gene Plunka de suggérer que l'expérience théâtrale acquise lors de sa collaboration avec Louis Jovet lui a fourni les techniques à même de styliser la Shoah et en même temps d'y rester fidèle (Plunka, 2009 : 39). Lorsque le moment est venu de donner forme théâtrale à ce monde « d'objets sans volume et sans poids » (Delbo, 1995 : 16) qu'est le camp, le théâtre rêvé, les exercices de recomposition d'un « monde de l'imaginaire » (Delbo, 1995 : 16) qui avaient illuminé ses années de détention, ont permis à l'ancienne secrétaire de Jovet de trouver la forme juste, la voie oblique par laquelle transmettre aux générations suivantes quelques bribes de ce qu'elle avait vécu.

En effet, le théâtre fragile que proposent ces dramaturgies peut être vu comme un détour permettant de rendre présent l'enfer concentrationnaire, le camp ou la prison, *via negativa*, justement par ce qui semble s'en détacher – la fiction dramatique. Mais à son tour, cette fiction est fragilisée, et comme éloignée à la fois du comédien fictionnel et du récepteur (intra et extra-fictionnel), à travers des stratégies de mise à distance qui empruntent des formes spécifiques dans les trois hypostases de la fiction incorporée que nous avons analysées. Les spectacles-souvenir, rongés par l'oubli, réduits le plus souvent aux événements accompagnant la représentation proprement-dite, servent de contrepoint à la situation présente, qu'ils permettent de supporter, ou bien se trouvent à l'origine de l'incarcération ou de la mise en liberté. Lorsque le spectacle est réduit à des récits dramatisés, racontés en cachette, la figure du narrateur s'impose comme un médiateur entre les spectateurs intra-fictionnels et la fiction, qui est ainsi éloignée et réécrite au sein d'une communauté spectaculaire d'occasion. Dans les spectacles enchâssés proprement-dits le traitement marionnettique des personnages-comédiens les place aux marges de la fiction, qu'ils n'hésitent pas à manipuler afin d'y inscrire leurs propres peurs et angoisses. Ces dispositifs métathéâtraux, qui exhibent la difficulté de « donner à voir » (Delbo citée par Langer, 1995 : 36), s'inscrivent dans ce que Yannick Malgouzoz identifie comme le régime testimonial de « l'expression différée, de l'interrogation sur les conditions et les enjeux de la prise de parole » (Malgouzoz, 2012 : 114), d'une pratique réflexive « se pensant avant tout dans son rapport problématique à l'événement » (Malgouzoz, 2012 : 116).

Théâtres en lambeaux, les spectacles des prisonniers sont des représentations uniques, largement dépendantes du public auxquelles elles sont adressées, hantées par l'insécurité du cadre concentrationnaire. *Monsieur Fugue* en propose une belle image lorsqu'il imagine le monde comme une grande maison : « De la cave au grenier, on se raconte des histoires pour oublier les trous dans le plancher » (Atlan, 1967 : 55). Au-delà des histoires que (se) racontent les détenus-comédiens, ce sont les trous dans les planchers que pourra saisir le lecteur ou le spectateur. A lui de retrouver les traces des disparus dans les failles dans la mémoire des comédiens, dans les corps de substitution qu'ils semblent prêter aux victimes, dans la fragilité de la retraite dans la fiction.

Références bibliographiques

- Atlan, L., (1967) *Monsieur Fugue ou le mal de terre*. Paris, Seuil.
 Călinescu, M., (2007) *A citi, a reciti. Către o poetică a relecturii*, traducere din limba engleză de Virgil Stanciu. Iași, Polirom.
 Cormann, E., (1997) *Toujours l'orage*. Paris, Minuit.
 Delbo, C., (2018) [1970] *Auschwitz et après II. Une connaissance inutile*. Paris, Minuit.
 Delbo C., (1995) [1975] *Spectres, mes compagnons*. Paris, Berg International.
 Delbo, C., (2013) [1978] « Les Hommes ». *Qui rapportera ces paroles : et autres écrits inédits*. Paris, Fayard.
 Didi-Huberman, G., (2004) *Images malgré tout*. Paris, Minuit, coll. « Paradoxe ».

- Grierson, K., (2003) *Discours d'Auschwitz. Littérature, représentation, symbolisation*. Paris, Champion.
- Ionesco, E., (1984) *La cantatrice chauve, suivi de La Leçon*. Paris, Gallimard.
- Langer, L., (1995) « Introduction to the Second Edition » in Delbo, C., *Auschwitz and After*, translated by Rosette C. Lamont. New Haven and London, Yale University Press.
- Malgouzu, Y., (2012) *Les Camps nazis. Réflexions sur la réception littéraire française*. Paris, Classiques Garnier.
- Mayorga, H., (2007) *The Theatrical Representation of the Holocaust* [En ligne]. Madrid, disponible sur : <https://htc.miami.edu/the-theatrical-representation-of-the-holocaust/> [Dernier accès le 21 octobre 2019].
- Musset, A. de (2006) [1837] « Un Caprice » in *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée ; Un caprice*. Paris, Libro.
- Parrau, A., (1995) *Écrire les camps*. Paris, Belin.
- Patraka, V. M., (1999) *Spectacular suffering*. Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press.
- Plunka A. G., (2009) « The Holocaust as Literature of the Body: Charlotte Delbo's *Qui rapportera ces paroles?* And Michel Vinaver's *Par-dessus bord* » in *Shofar*. Vol. 28, n°1, pp. 32-54.
- Rabau, S., (2000) *Fictions de présence. La narration orale dans le texte romanesque du roman antique au XX^e siècle*. Paris, Honoré Champion.
- Sermon, J. & J.-P. Ryngaert (2012) *Théâtres du XX^e siècle : commencements*. Paris, Armand Colin.
- Shakespeare, W., (1988) *Romeo and Juliet. King Lear. Richard III*. Wells. S. and G. Taylor (eds.). *William Shakespeare. The Complete Works*. Oxford, Oxford University Press.
- Sobol, J., (1986) *Ghetto*. Lyon, La Manufacture, coll. « Documents ».
- Visky, A. (2017) [2002] « Juliet: A Dialogue about Love ». Trans. David Robert Evans, in Komporaly, J., *Andras Visky's Barrack Dramaturgy. Memories of the Body*. Bristol, Intellect, pp. 45-110.
- Visniec, M., (2005) *Richard III n'aura pas lieu*. Carnières-Morlanwelz, Lansman, coll. « Preuve par 3 ».
- Visniec, M., (2009) *De la sensation d'élasticité lorsqu'on marche sur des cadavres*. Carnières-Morlanwelz, Lansman, coll. « Théâtre à vif ».
- Viswanathan-Delord, J., (2000) *Spectacles de l'esprit : du roman-dramatique au roman-théâtre*. Laval, Les Presses de l'Université de Laval.