

Théâtre et génocide

Randal Douc,
dramaturge, Paris

In this text, Cambodian playwright Randal Douc explores, in a poetical manner, questions of language, writing, and theater in the face of genocide, and the freedom of the artist to create when confronted with such violence. On the basis of his theater tetralogy, he discusses his conception of memory, fiction, and the relation to the spectator.

Key words: Cambodian Genocide, theater, writing, language, memory, fiction, creation.



La pièce *Khyol* mise en scène par Nicolas Hocquenghem et interprétée par la compagnie théâtrale de la cité en 2016.

© Anne Marie Panigada

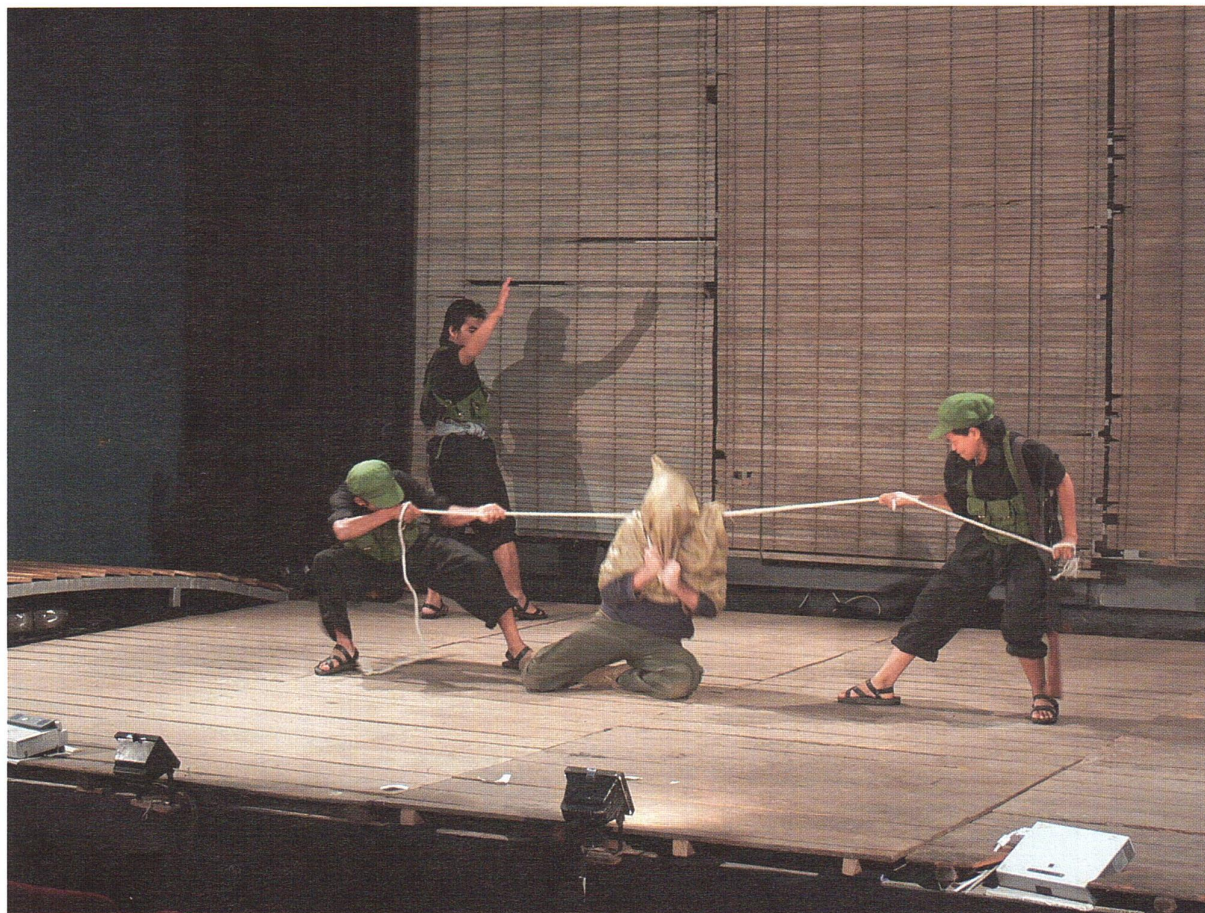


u cœur même du processus d'écriture, il n'y a pas le mot mais le vide. Si les mots se serrent entre eux pour former ce lieu condensé que nous nommons théâtre, c'est pour essayer d'entourer un vide. Je veux dire par là un espace qui ne peut être exprimé par aucun mot de notre langue. Si,

au contraire, cet espace pouvait être désigné par un mot, celui-ci serait alors proféré et la pièce n'existerait plus. Mais la pièce existe bel et bien et c'est donc, je me plains du

moins à l'imaginer, c'est donc qu'en son cœur il y a un vide autour duquel s'amassent les mots. En un sens, l'écriture convoque les mots face au vide, à l'absence, à la négation. Ne dit-on pas justement que les contraires s'attirent ? Face à cela, face à l'univers des mots, se dresse un génocide. Un génocide, donc le génocide. Car tout génocide est unique. Il est par nature une négation, un indicible contre lequel les mots ne cessent de se frotter sans jamais avoir prise. Peut-on circonscrire le génocide avec des mots et l'amener sur un plateau de théâtre pour former ce vide central dont nous venons de parler ? N'est-ce pas peine perdue ?

Les Hommes désertés lors de la représentation à l'Alliance française de Phnom Penh au Cambodge, en 2006.



© Borin Kar

Est-ce même souhaitable ? Devant l'immensité des douleurs individuelles, la parole quelle qu'elle soit, paraît trahison et violence inouïe. Portée dans la chair même des survivants. Portée dans la chair même des morts. On écrit, donc on trahit, car ce n'est pas ça. Ce n'est pas cette douleur-là. C'est bien plus encore. Ou alors, c'est autre chose. Devant le respect infini rendu à la mémoire, quelle liberté malgré tout accorder à l'artiste ? Et dès lors que l'on restreint sa liberté, est-il encore en mesure de créer ?

Toutes ces questions se sont posées à moi. Depuis longtemps. En amorce de mon écriture. Elles n'ont pas trouvé de réponse. Et pourtant, j'écris, j'ai écrit. C'est peut-être aussi pour cela, c'est peut-être aussi parce que nous n'avons pas de réponse que dans le silence des nuits nous nous décidons d'écrire. Je pense aussi que la force de l'illusion m'a dirigé. La force de la fiction. Ayant quitté le pays avant que le génocide ne s'y abatte, je n'ai été témoin d'aucun événement, d'aucune douleur. En conséquence, je ne donnerai au monde aucun témoignage puisqu'à l'intérieur de moi il n'y a aucun témoignage à livrer. En l'absence de souvenirs,

j'ai formé des pièces de fiction.

La fiction justement. Pour que les choses soient posées d'emblée, il m'a paru nécessaire dès les premières lignes d'y inscrire les signes d'une fiction. Les Khmers rouges dans mes textes ne s'appellent pas de leur nom, ils se nomment écharpes noires. Certes, les Khmers rouges portaient des écharpes, certes ils s'habillaient de noir. Mais aucun d'entre eux à ma connaissance n'a jamais arboré d'écharpe de cette couleur. C'est une manière de transposer les événements de la pièce en un lieu inconnu puisque le théâtre toujours accepte la convention, donc la transposition. Si ainsi l'histoire prend source dans ce Cambodge qui m'a vu naître, j'ai pris soin dans tous mes textes d'en couvrir soigneusement les traces. Le lieu même n'est pas défini. Du moins pas clairement. Il s'agit d'un petit pays quelque part là-bas, en Asie. Là où la terre et l'eau se mêlent, comme il est évoqué dans les premières lignes de la pièce *Les hommes désertés*. Les Cambodgiens y reconnaîtront leur pays, qu'ils nomment *Teuk-Dey*, Terre-Eau. Mais pour les autres, c'est un lieu non ancré, un lieu imaginaire en suspension où la lecture des

LES HOMMES DÉSSERTÉS (2004)

Un jour dans un pays lointain, aux dernières heures d'une guerre civile, venant d'un autre continent, une femme pose ses pieds nus sur les traces de son père. L'Histoire, la grande, celle qui fait rouler les vies dans les fleuves, se mêle à l'autre, la petite, celle d'une enfant cherchant son père, étrangère à tout, portant en elle le droit de savoir, celui de connaître. Ce jour est un 17 avril. La fin de la guerre. On y parle de fuite, de désertion, d'urgence, d'acceptation et bien sûr de mémoire. L'humanité disparue, les corps s'emplissent d'une autre substance. Inconnue. Tout au long de cette pièce, ce sont la terre et les racines qui se déploient en chaque personnage.

ROUGE DE LA GUERRE (2005)

Durant près de quatre ans, de terribles soldats appelés « écharpes noires » ont soumis un petit pays d'Asie à une violence de fer. Dix ans après la fin de leur terreur, alors même que certaines régions demeurent incontrôlables, de nombreuses nations tentent d'organiser les élections libres. Un homme revient, il s'appelle Samoth : la mer, dans sa langue. Il avait quitté le pays avant l'arrivée des écharpes noires et se dit soldat des élections libres. L'eau cette fois envahit les personnages de la pièce, l'eau douce et vivifiante, l'eau qui veut apaiser les blessures et couvrir les marques de la guerre.

événements peut alors devenir multiple. C'est du moins mon souhait, je souhaite qu'en libérant la pièce de l'endroit d'où elle est née, elle trouve plus facilement résonance dans l'esprit du spectateur avec d'autres tragédies qui ont ravagé d'autres endroits de la terre.

Le théâtre est lui-même un objet éphémère, une rencontre furtive et immédiate produite le temps d'une représentation dans une durée sur laquelle le spectateur ne peut agir. Quand s'éteignent les lumières et qu'une relation intime commence à se nouer entre le spectateur et la scène, il me semble important d'établir une certaine neutralité, alors qu'au contraire un lieu trop clairement identifié dans le texte amènerait avec lui des souvenirs et des images antérieures qui peuvent sans cesse faire dévier le spectateur de la situation présente, imposée par la pièce. Mais de quelle situation s'agit-il ? C'est en réalité un pari. Celui de l'humanité. Quand un crime contre l'humanité est perpétré, c'est l'humanité qui est en jeu et c'est donc nous, en tant qu'hommes, en tant qu'êtres humains venant de n'importe quel lieu de la terre, qui devons nous sentir concernés. Bien-sûr, c'est un équilibre, il est difficile de l'atteindre et c'est une question de mesure. Si effectivement les références sont trop imprécises, l'attention peut faiblir et le spectateur s'indifférer au lieu de se sentir progressivement envahi dans son humanité. Le chemin est ténu mais il s'agit là de travailler sur l'universalité. Comme ces

NUL ENDROIT DU MONDE (2009)

XII^e siècle. Un homme vit les dernières heures de sa vie. Il fut d'abord soldat. Puis forgeron et sculpteur, avant de recevoir l'ordre d'édifier le temple aux mille faces. En déroulant le fil du temps, il revient sur les traces de celles, de ceux qu'il a croisés, en particulier cette femme aux yeux de lune avec qui il a peut-être eu une fille. Ce sont les derniers moments d'un homme, d'un artiste surtout. Hanté par des visages de pierre et d'éternité. Visages de soldats dans le silence d'avant la bataille, visage d'une femme interdite, visage d'un roi dont il faut bannir les signes de la lèpre. C'est le feu, destructeur et créateur qui anime son âme, livrée à la violence du pouvoir et à l'éternité des pierres.

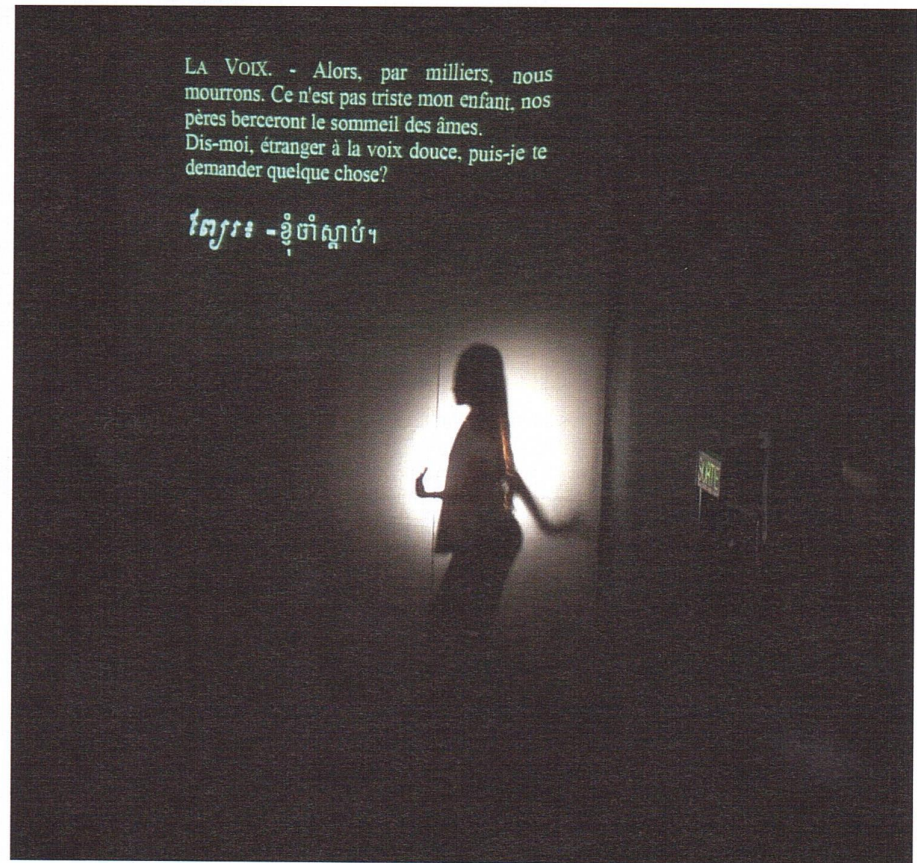
KHYOL' (2011)

Après trois ans, huit mois et vingt jours de terreur, le régime des écharpes noires s'effondre. Pas complètement, néanmoins. Elles parviennent dans certaines régions à se reconstruire et à tenir tête aux forces gouvernementales soutenues par un pays voisin. Étrangement, au milieu de ces violents combats, une troupe de théâtre se forme et parcourt les villages. Khyol', un des comédiens de la troupe, est un survivant, hanté par le fantôme de sa femme. Un jour, on lui demandera néanmoins une nouvelle partition, un rôle inattendu et immense qui l'amènera aux frontières de l'humanité. Il est question ici de survivance et de ce vent qui rend soudain l'invisible palpable à nos sens.

formes mathématiques qui, du fait même de leur abstraction, trouvent des applications en des endroits différents, parfois inattendus. Comme ces traits formés par la main du peintre qui, de nouveau par leur abstraction et par leur économie, touchent à l'essence même du mouvement et permettent de saisir ce qui n'appartient plus à un individu particulier mais est en partage avec tous. En somme, la fiction est selon moi un moyen de s'affranchir de la spécificité du pays pour se concentrer uniquement sur ce que nous avons en partage. Une certaine forme d'humanité. Et puisqu'il s'agit de cela, puisqu'il s'agit de s'interroger sur l'humanité que nous partageons, elle est en soi une écriture positionnée face au génocide.

Néanmoins, malgré cette liberté prise relativement aux faits et inhérente à la fiction, mon écriture s'inscrit aussi dans un travail de mémoire. Même si celui-ci s'exprime à un autre niveau de lecture que celui de la représentation. Par exemple, dans *Khyol'*, la dernière pièce d'une tétralogie autour du Cambodge intitulée *Le fleuve aux quatre bras*, une note finale dédie la pièce aux milliers de Cambodgiens évacués du camp de Nong Chan en juin 1979 et qui, sous la contrainte des armes, ont dû marcher dans les champs de mines jonchant les abords de Preah Vihear pour rejoindre le Cambodge. Beaucoup y sont morts, certains ont survécu. Le personnage de Khyol' lui-même est un survivant de cet épisode sombre au cours duquel il a perdu sa femme. Au

Dans un entretien publié en juin 2007 à Phnom Penh, Randal Douc expliquait : « Dans *Les Hommes désertés*, c'est Thida qui dit la mort du père de Sannara. Sannara n'a pas un mot, pour montrer que le siège de l'émotion n'est pas dans sa révélation à elle mais dans son silence à lui. Il est important de placer au centre de l'écriture théâtrale ce qui ne se dit pas. »



© Borin Kor

début de la pièce, une didascalie évoque aussi Ta Mok, général khmer rouge, responsable de crimes de masse, et mort tranquillement dans son lit d'hôpital en 2006 alors qu'il attendait son procès. Ici ou là, tout au long de la tétralogie, sont placés des éléments, pas toujours visibles en première lecture, ni distinguables dans le temps de la représentation, mais qui malgré tout forment, ensemble, un travail de mémoire.

Pour autant, la forme théâtrale, quand elle est ainsi partie intégrante d'une fiction, se prête moins bien au devoir de mémoire qu'un livre-témoignage ou qu'un livre d'histoire. C'est qu'en effet une pièce de théâtre, par nature, déplace les points de vue d'un personnage à l'autre à chaque réplique. Ce n'est pas une écriture de pensée, de recul, de maturité, c'est une écriture de dialogues, faite de ruptures, de mots échangés sur le vif qui parfois ne traduisent pas ce qui existe au plus profond de soi. Et, selon moi, les mots ne naissent pas de l'auteur mais des personnages eux-mêmes qui, en traversant l'auteur, en traversant le corps de l'auteur et son univers lexical, produisent les mots et délivrent les dialogues. Du reste, comment l'auteur peut-il réellement investir un personnage quand l'instant suivant il doit prêter

ses mots à un autre protagoniste ? Aussi, quand j'écris, je cherche à me placer dans l'espace intermédiaire entre les personnages, j'aime sentir leur présence, ce qu'ils peuvent se dire, quelle douceur ou quelle tension peuvent naître de leur rencontre.

Dans ces conditions, il m'a été particulièrement éprouvant lors de l'écriture de la première pièce de la tétralogie d'aborder le personnage d'un chef écharpe noire. Comment le faire exister pleinement en tant que personnage quand je sais que ce personnage s'inspire de ceux qui ont organisé le génocide ? Quelle parole qui ne soit pas manichéenne peut-il porter en lui ? J'ai sans cesse voulu différer l'arrivée de ce personnage et c'est finalement au milieu de la pièce qu'il est apparu. Là encore, la force de la fiction m'a permis de le faire exister. Parce qu'au fond, il n'est pas fait de chair, ni de sang. C'est un personnage de théâtre, donc irréel avant tout, il n'appartient pas à la vie. Alors, en cet espace imaginaire, j'ai pu, comme pour les autres personnages de la pièce, me laisser traverser par lui et donner à entendre ses mots. Et en cela, pour moi, ce lieu avide de partage que constitue le théâtre est avant tout celui de l'humanité. /