

POINTS DE NON-RETOUR D'ALEXANDRA BADEA OU LE THÉÂTRE DES OUBLIS DE L'HISTOIRE COLONIALE

Sophie Mentzel*

La trilogie d'Alexandra Badea questionne les impensés de l'histoire coloniale en s'intéressant à trois de ses scandales passés sous silence. Il s'agit ici de se demander comment le théâtre, à travers sa dramaturgie et sa scénographie, peut devenir l'espace de réparation du vide de l'Histoire.

Mots-clés: théâtre, dramaturgie, histoire coloniale

Alexandra Badea's Points de non-retour or the Theater of the Oblivion of Colonial History

Alexandra Badea's trilogy questions the unthought of colonial history by focusing on three of her ignored scandals. It is a question here of asking how the theater, through its dramaturgy and its scenography, can become the space for repairing the void of History.

Keywords: Theatre, Dramaturgy, Colonial History

Introduction

Caroline Guiela Nguyen dans *Saïgon* (2017), Le Birgit Ensemble dans *Les Oubliés (Alger-Paris)*, Margaux Eskenazi et Alice Carré dans *Et le coeur fume encore* (2019), autant de dramaturges contemporaines qui se sont intéressées récemment aux failles, aux mémoires troubles de l'histoire coloniale. Qu'elles en soient les descendantes directes ou qu'elles se positionnent en témoins extérieures, elles interrogent sur scène l'héritage postcolonial légué par la France. Revisiter l'histoire et ses normes officielles, s'intéresser à l'intime des victimes anonymes, telle est ainsi la démarche revendiquée par ces passeuses d'Histoire. C'est dans cette dynamique qui consiste à rendre visible le non-dit et l'invisible, à muer en spectaculaire ce qui a été caché, que s'inscrit la trilogie d'Alexandra Badea, *Points de non-retour*. Roumaine d'origine et française d'adoption, l'auteure et metteuse en scène s'est installée à Paris en 2003 pour y poursuivre des études de théâtre commencées à Bucarest. Ses pièces, toutes écrites en français,

* Université de Tours.

ont d'abord été mises en scène par d'autres¹, tandis qu'elle portait à la scène les œuvres d'auteurs exogènes. Comme si la distance engendrée par une langue et un regard extérieurs était garante d'une réflexion portée par le geste théâtral. Or, elle a pourtant choisi de mettre en scène elle-même ses trois dernières pièces. Celles-ci sont organisées autour d'une idée commune: représenter les failles et les impensés de l'histoire coloniale française. Cette idée fondatrice d'un cycle est née de son trajet personnel auquel elle renvoie tout en le décentrant. Elle est naturalisée en 2014, lors d'une cérémonie au cours de laquelle on lui demande de faire sienne toute l'histoire de France, avec ses gloires et ses zones d'ombre. Immédiatement, elle pense au passé colonial de la France, et s'interroge sur sa capacité à adopter cette histoire douloureuse. De cette question naît un triptyque, *Points de non-retour*, qui vise à interroger trois scandales passés sous silence: le massacre de Thiaroye en 1944 – c'est à dire l'assassinat des tirailleurs sénégalais réclamant le reliquat de leur solde – est au cœur du premier volet, *Thiaroye*, représenté en 2018 au théâtre de la Colline. Le deuxième volet, joué en 2019 au festival d'Avignon puis repris au théâtre de la Colline, intitulé *Quais de Seine*, met en lumière la répression sanglante de la manifestation du 17 octobre 1961 et plus largement la guerre d'Algérie. Enfin, le troisième volet, actuellement en cours de création, *La Diagonale du vide*, sera représenté fin 2021². Il s'intéresse aux enfants réunionnais de la Creuse, enlevés à leurs familles entre 1962 et 1984 pour être transplantés dans les déserts ruraux français, qu'ils étaient chargés de repeupler. Trois histoires de violence coloniale ou néocoloniale, donc, passées à travers les filets sélectifs de la mémoire historique nationale. Trois lieux d'un passé contrarié, effacé, et pourtant indélébile, que la scène donne à voir, en reconstituant ainsi une géographie de la mémoire coloniale reliée par un ancrage fictionnel commun: Nora, une documentariste présente dans les trois pièces, enquête sur ce passé enfoui qui croise les silences de sa propre histoire et qu'elle tente de faire ressurgir pour se construire. Double fictionnel de l'autrice-metteuse en scène, le personnage rétablit donc au cœur même du dispositif de la trilogie la contiguïté et la distance nécessaires à la création artistique. Ce sont dès lors les points d'achoppement de la structuration nationale, familiale et individuelle – ces *Points de non-retour* qu'indique la titrologie – qu'Alexandra Badea a souhaité mettre en perspective en liant l'intime et le collectif, le documentaire et la fiction.

1 Ainsi, *Pulvérisés*, qui traite des dérives de la mondialisation, a été créée en 2014 au TNS par Aurélia Guillet et Jacques Nichet.

2 Tous mes remerciements à Alexandra Badea qui a accepté de me communiquer le texte non définitif de son spectacle en cours de création.

Avec cette trilogie écrit-elle, je questionne la manière dont l'histoire politique imprègne les individus dans leur intimité et détermine leur existence. Comme si le théâtre pouvait devenir un outil de réparation symbolique. Que fait-on de cet héritage qui est enterré au creux de notre corps? Est-ce possible de se construire sur les racines de ce mal? Peut-être en libérant la mémoire, en convoquant ce qui a été oublié? Je voudrais inviter le spectateur à réfléchir à son tour afin de comprendre ce passé, en interrogeant ces territoires flous, ces blessures qui ne se referment pas et divisent encore (Théâtre de la Colline 2019: 10).

Les trois spectacles sont ainsi fondés sur une vision politique et éthique du théâtre, chargé de commémorer et de réparer les fractures de l'histoire. Cependant, l'autrice se défend d'avoir élaboré un théâtre documentaire et revendique la subjectivité d'une démarche de création poétique. On peut dès lors se demander quel est le statut dramatique, dramaturgique, scénographique de la mémoire dans la trilogie. Comment le théâtre transforme-t-il les vides de l'histoire coloniale en matière artistique? Comment devient-il un lieu privilégié de reconstruction d'une mémoire fracturée? Telles sont les questions auxquelles on tentera, à travers une analyse dramaturgique et sociocritique, de proposer une esquisse de réponse. On verra tout d'abord comment la trilogie s'emploie à révéler les ombres de l'histoire coloniale, en mettant en scène une dramaturgie du vide et des silences, pour s'intéresser ensuite plus particulièrement à Nora, personnage-écran en lequel se projette et s'organise une véritable psychanalyse de l'Histoire. Enfin, on se demandera comment l'anamnèse transforme le théâtre en lieu de réparation des fractures, véritable "diagonale du plein" dans laquelle se rencontrent le passé et le présent pour refonder sur scène un espace commun de cohésion et de compréhension.

Les ombres de l'Histoire: une dramaturgie du vide

Exhiber les obscurités, exhumer les fantômes de l'histoire, telle est la démarche du théâtre postcolonial contemporain qui s'emploie à exprimer le refoulé de la colonisation. Le triptyque d'Alexandra Badea est ainsi conçu comme un trajet d'un lieu à l'autre qui est aussi un trajet vers la lumière et la vérité longtemps enfouies. L'ensemble de la trilogie est construit autour du personnage de Nora. Dans *Thiaroye*, la protagoniste se retrouve en possession d'un ordinateur légué par l'homme qu'elle a aimé et qui s'est suicidé, qui contient les rushes d'un documentaire inachevé sur le massacre de Thiaroye. Elle choisit d'achever le documentaire et croise la route des descendants (Amar et Biram), fils et petit-fils de Biram Fall, tirailleur sénégalais tombé en 1944 sous les balles françaises, qui ignorent tout de cet événement. Dans *Quais de Seine*, elle remonte le cours de sa propre histoire et découvre le passé enfoui de son père, fils d'Irène, une pied-

noire et de Younès, un algérien que le massacre du 17 octobre 1961 a séparés. Enfin, dans *La Diagonale du vide*, elle réalise un documentaire sur les foyers où ont résidé les enfants réunionnais de la Creuse et croise ainsi la route de J-B, dit Tremblad, et de sa sœur, Eva, qui s'est suicidée mais qui revient hanter la scène tout comme le souvenir des autres personnages. Chaque pièce est construite autour d'un silence, d'un tabou de l'Histoire coloniale, que l'autrice-metteuse en scène a choisi d'exhumer en adoptant une dramaturgie et une scénographie qui exhibe le vide.

Tout d'abord, sur le plan diégétique, les espaces qui structurent les pièces et dont rend compte la titrologie sont presque toujours absents de la représentation. Ils sont un horizon d'attente, un lointain du texte présent presque exclusivement dans l'espace dramatique des pièces, matérialisant peut-être ainsi leur relégation de la scène de l'histoire nationale. On observe une dichotomie entre dedans et dehors: dedans où se situent les personnages, dehors où l'histoire se déroule, inatteignable comme les fragments échappés d'un rêve.

Ainsi, *Thiaroye* se passe majoritairement en France, dans une pièce aux fenêtres ouvertes sur la mer et la forêt. Les didascalies indiquent "*Un mur, une fenêtre, une forêt, la nuit*" (Badea 2018: 10) Les fragments du lieu absent, au Sénégal, apparaissent à travers des éléments de la scénographie (un sol partiellement recouvert de sable rouge qui connote les déserts africains), ainsi que dans des images projetées par les fenêtres, qui créent un "troisième lieu", intermédiaire entre l'espace scénique et l'espace dramatique comme le définissait Jacques Schérer³. Dans le fragment deux on peut lire ainsi la didascalie suivante:

Dehors, des phares s'allument
Un homme noir s'avance vers la maison
Il porte l'uniforme des tirailleurs sénégalais
Amar le regarde
Soudainement on lui tire dessus
L'homme tombe
Amar le regarde
Les phares s'éteignent
Tout redevient normal
Amar court à l'extérieur
Il éclaire avec une lampe de poche le paysage
Il court vers le lieu du crime
Il n'y a plus personne (Badea 2018: 10-11).

³ Il s'agit d'un espace intermédiaire entre la scène et le hors-scène, qui figure une sorte de coulisse présente sur scène.

Fantôme de l'ancêtre disparu, "l'homme noir" en uniforme est la trace du passé colonial qui se superpose à l'espace du plateau presque dénudé et occupé simultanément par tous les personnages d'une intrigue qui fait alterner le présent et le passé.

C'est le même vide, la même absence dramatique et dramaturgique de la scène de l'Histoire que l'on retrouve dans *Quais de Seine*. Si les personnages de Younès et d'Irène (les grands parents de Nora) voyagent d'Alger à Paris, si Younès est pris au piège de la manifestation du 17 octobre, c'est bien l'absence qui est obsessionnellement représentée: celle de Younès, qui disparaît durant trois ans, exilé après la manifestation; celle de son enfant que porte Irène et qu'elle refuse de voir après son accouchement. Celle enfin de Paris à feu et à sang, des corps flottant dans la Seine, des massacres, dont les dialogues rendent compte mais que la scène ne prend pas en charge. Comme dans la pièce précédente, l'espace scénique est quasiment désert: un lit d'hôpital, un siège, une bibliothèque dégarnie, des angles aigus et des contrastes crus. La boîte noire et aveugle du présent est occupée par Nora, sans ouverture autre qu'une deuxième scène, espace d'un passé qui vient doubler le présent. Dans *La Diagonale du vide*, la Creuse où les enfants réunionnais furent maltraités est également un espace manquant: les personnages sont enfermés par les intempéries et les mouvements sociaux dans un ancien centre d'accueil géré par la DASS où ils sont venus à la rencontre de leur passé. Pas d'ouverture vers l'extérieur dans le texte, et la scénographie utilisera cette fois la vidéo pour projeter des gros plans du visage des comédiens. L'espace est donc une fois encore celui de l'absence et de l'enfermement et *La Diagonale du vide* est un titre dont il faut relever la polysémie : terme géographique qui désigne une bande du territoire français tombé en déshérence, elle est aussi le lieu de convergence des vides de l'histoire.

Chaque pièce apparaît ainsi comme le lieu d'une mémoire qui se dérobe et les deux premières créations révèlent dès l'ouverture une parole empêchée, murée. Le monologue sur lequel s'ouvre *Thiaroye* semble d'ailleurs porter en germe la problématique de l'ensemble de la trilogie:

Je voulais parler mais je n'ai rien pu dire. Comment trouver les mots qui remplissent ton silence ? Plus rien ne remplira ton silence désormais. Il ne reste que tes documentaires, tes reportages, ta voix figée sur les ondes magnétiques. Il ne reste que les mots que tu as pu me dire, ces mots que je vais mixer dans ma tête pour te faire parler à nouveau. Je continuerai à te parler et tu continueras à me répondre et on effacera le réel. On inventera une fiction commune, cette fiction qu'on a pas pu écrire. On a eu peur. Maintenant je suis là, devant cet ordinateur que tu m'as confié et j'ai peur de l'ouvrir. Et je dois la dépasser, cette peur, je le sais, sinon tout sera oublié (Badea 2018: 9).

Silences, impossibilité de dire, voix à faire surgir contre l'oubli: l'ordinateur-boîte de Pandore du passé colonial apparaît ici comme une matrice métathéâtrale où se condensent les tensions du dispositif dramatique. L'ordinateur qu'il faut faire parler se prolonge dans *Quais de Seine* dans la parole gelée de Nora que le psychanalyste n'arrive pas à faire surgir. Aux questions posées, dans le premier fragment de la deuxième pièce, ne répond qu'un silence obstiné marqué dans le texte par des points de suspension entre parenthèses. Signe typographique, signe scénique, l'isotopie du silence court tout au long des pièces et passe comme un témoin d'un personnage à l'autre: Nina, la femme d'Amar, appelle son fils Biram, du nom du père d'Amar disparu à Thiaroye. Mais elle ajoute «Je voulais qu'il porte son nom... mais je ne veux plus que tu lui parles de cette histoire. Je ne lui parlerai pas de mon passé non plus. Il est né ici, il faudra qu'il sache que sa place est là, je ne veux pas qu'il se sente rejeté [...]» (Badea 2018: 51). Nommer et taire dans un même geste, telle est l'ambiguïté fondamentale dans laquelle se débattent les victimes de l'Histoire. Trente ans plus tard, lorsqu'elle voit surgir Nora, la porteuse d'histoire et de vérité, Nina devient ainsi aphasique, victime d'un accident vasculaire cérébral. Et Biram, son fils, a appris à vivre dans le silence. De même, dans *Quais de Seine*, le père de Nora, Léon, victime du silence de sa mère Irène, est à son tour englué dans un mutisme qu'il lègue à sa fille. Albums photos oubliés, lettres jamais reçues, journal intime dissimulé parcourent les pièces en accessoires et agents de cette parole impossible.

Face à ces silences individuels, volontaires ou contraints, qui matérialisent les secrets et les mensonges de l'Histoire collective envers les victimes du colonialisme, le discours d'Amar révèle les enjeux de la trilogie:

Tant qu'on ne racontera pas ces histoires avec les points d'ombre, les blessures, les suspensions, on ne construira rien ici. Tout va s'effondrer. Le même système se perpétue et nous on regarde sur le bord en applaudissant les vaincus qui s'effondrent. On est le lot de réserve. Ceux qui s'entraînent nuit et jour et qui regardent le match sans rien faire. On entre en jeu les dernières secondes pour remplacer les héros du jour, mais ce sont toujours eux qui sourient sur la photo avec leurs médailles d'or entre les dents. Il y a des gens qui sont morts pour ces terres sans les avoir connues. Et ces terres leur refusent leurs tombes. Et en plus l'Administration a posé sur leur fiche le tampon: n'a pas le droit à la mention mort pour la France... On leur a interdit l'entrée dans l'Histoire. Tu vois des statues des tirailleurs dans les villes qu'ils ont libérées? Rien. Aucune trace. Comme vivre ici sans trahir tous ces morts? (Badea 2018: 52).

C'est bien à cette question qu'Alexandra Badea s'emploie à répondre, en particulier à travers Nora, personnage-écran, sur lequel se projettent les tensions et les questionnements de cette mémoire, tant individuelle que collective.

Nora, un personnage-écran: pour une psychanalyse de l'Histoire

Si l'Histoire est absente dans sa représentation directe, ce n'est pas seulement parce qu'elle est tue, dissimulée. C'est aussi parce qu'Alexandra Badea se refuse à tout dogmatisme qui conduirait au théâtre à thèse. Il ne s'agit pas de démontrer mais de donner à voir sans conditionner le regard. Certes, un dispositif particulier et reproduit dans les trois créations – la présence de l'autrice sur le plateau au début des spectacles, assise à un ordinateur depuis lequel elle écrit un texte de présentation projeté sur les murs – pourrait produire un effet de distanciation épique. Mais c'est pourtant l'effet inverse qui est revendiqué par Alexandra Badea lorsqu'elle commente cette performance qui fait d'elle à la fois la créatrice et le personnage de la fiction. Dans sa note d'intention à *Quais de Seine*, elle écrit ainsi:

Je serai à nouveau présente en scène, figure de l'auteure écrivant en direct sur le clavier d'ordinateur des fragments du texte qui viennent s'inscrire comme une partition libre, une pensée en mouvement, pour que l'écriture puisse être au plus proche de ses sensations. Cela permet de dessiner une continuité du flot de la parole des personnages, comme si agir sur ce qui se dit au plateau pouvait révéler le hors-champ de l'intime en projetant mon intériorité (Théâtre de la Colline 2).

Car c'est en effet à travers le passé individuel que se jouent les enjeux collectifs. Et les blessures de l'Histoire sont avant tout présentes par les effets qu'elles ont sur les individus. La conséquence du mensonge sur les personnages se donne à voir et à vivre sur scène faisant imaginer en écho métonymique son effet sur la Nation tout entière.

C'est à travers la sensation individuelle que se construit la mémoire collective, ce que représente en particulier Nora auprès du spectateur. Selon le système des écrans employé au propre et au figuré par Alexandra Badea, et qui dissimulent autant qu'ils révèlent, Nora peut assez facilement s'interpréter comme un double de l'auteure: elle est le seul personnage récurrent, toujours incarnée par la même comédienne (Sophie Verbeek), elle est documentariste et enquête sur le passé dissimulé. Mais elle peut également représenter le double du spectateur, invité à s'interroger sur sa mémoire occultée comme en témoigne le tuotoiement employé sur l'écran par Alexandra Badea dans le texte qui s'affiche au début de *Quais de Seine*, pièce dans laquelle Nora est au cœur du dispositif diégétique et scénographique.

Or, le moteur de la pièce est la psychanalyse du personnage, qui métaphorise la nécessité d'une introspection collective dont Alexandra Badea nous indique les étapes. Au début de l'intrigue, Nora, après une tentative de suicide, est murée dans un silence dont elle refuse de sortir malgré les incitations du

thérapeute. À l'arrière-plan, derrière un écran de tulle, se joue le traumatisme, cette tragique histoire familiale qui rencontre l'histoire coloniale, dont elle ne connaît rien mais qui la hante. Les années 2000 à l'avant-scène, les années 1960 dans le lointain. Une séparation étanche pour Nora mais poreuse pour le spectateur, qui surgit dans les rêves de plus en plus précis que fait le personnage. Devant le spectateur se joue ainsi la découverte de la scène fondatrice: la boîte noire de l'espace scénique révèle un dispositif gigogne, celui de la conscience qui affleure et transforme le refoulement et le travail analytique en signes scénographiques.

Aidée par l'analyste, Nora va ainsi découvrir et littéralement dévoiler ce "passé qui ne passe pas", que sa famille a tenté d'effacer. C'est ce que matérialisent scéniquement les coulées de sang surgies du mur qu'Irène, la grand-mère de Nora, tente vainement d'éponger et qui toujours resurgissent. Taire, dissimuler, conduit à la douleur qui s'incarne dans les corps souffrants et les esprits malades. C'est ainsi que Nora est devenue géphyrophobe, sans savoir pourquoi, après avoir été prise de violents vertiges sur le pont Saint-Michel d'où ont été jetés les corps des manifestants du 17 octobre. Dans les secrets enfouis se dissimule l'origine de la douleur des personnages, selon un principe de psychogénéalogie qui transforme le microcosme familial en lieu d'exploration des failles du discours historique. Les creusements s'immiscent dans les personnages qui révèlent progressivement leur face cachée: ainsi Nora, étymologiquement la lumière, mais peut-être aussi, en référence à Pierre Nora, la gardienne de lieux de mémoire, a une double identité puisqu'elle s'appelle également Aude. De même, son père, Léon, aurait dû s'appeler Laïth mais sa mère a choisi d'effacer de son origine toute référence à l'Algérie. Chaque certitude révèle ainsi son revers, le souvenir écran qui dissimule la vérité.

La pièce est donc structurée autour de l'émergence de cette parole enfouie qui surgit de derrière une gaze translucide, entre présence et absence, entre rêve et réalité. Cette dimension scénographique du voilement/dévoilement est d'ailleurs un lieu commun de la représentation de l'histoire coloniale, depuis *Les Paravents* de Genet. Dans la mise en scène de Roger Blin, en 1966, conformément aux indications présentes dans le corps du texte, différents écrans fantasmatiques venaient séparer les niveaux du réel, révéler les réalités dissimulées, exhiber la présence de la mort au milieu des vivants. Un procédé similaire est employé chez Alexandra Badea, puisque les morts, les ancêtres, occupent l'espace et surgissent du néant mémoriel pour recomposer les fragments d'une histoire en lambeaux. Ils font éclore une parole qui advient douloureusement, comme une métaphore de la nécessité historique, nationale de redonner sa voix au passé. Nora découvre ainsi le passé colonial de sa famille, révélation matérialisée scéniquement par son passage derrière l'écran de tulle. Immersion

dans la généalogie familiale qui s'accompagne d'une plongée dans l'histoire du 17 octobre 1961.

C'est ce que souligne la présence scénique du célèbre ouvrage de Jean-Luc Einaudi, *La Bataille de Paris*, élément documentaire, historique, qui se mue ainsi en matériau scénographique. Sur le plateau presque désert, le livre lu par Nora occupe progressivement une place centrale, indice de la convergence de l'histoire individuelle et collective: après la litanie des victimes du 17 octobre 1961 proférée par la jeune femme, le livre vient occuper sa place sur le lit d'hôpital où le travail analytique s'est déroulé. Une fois le tabou levé, la cure est achevée, la guérison survient. Les derniers mots de Nora dans la pièce témoignent d'ailleurs de la vertu de l'anamnèse:

Hier je me suis approchée de la Seine. À la tombée du jour. Les gens se prenaient en photo sur le pont. Il y avait un ciel très beau. J'ai avancé, j'ai marché, j'ai traversé le fleuve. Le cœur un peu serré mais je l'ai fait. Et j'ai senti que je n'avais plus besoin de fuir. Je n'ai plus besoin du silence. J'ai besoin de parler [...]. Je crois que cette nuit je peux dormir chez moi (Badea 2019: 91-92).

Car dans ce dispositif, le théâtre est bien tout à la fois lieu privilégié de l'exhibition des failles et de la reconstruction, celui qui permet, enfin, d'habiter son histoire et ainsi de "dormir chez [soi]".

Le théâtre, espace de réparation: la diagonale du plein

Alexandra Badea est romancière tout comme elle est écrivaine de théâtre. Si elle a choisi de creuser les failles de l'Histoire coloniale à travers le théâtre, c'est, dit-elle, «parce que c'est le lieu où la parole devient action» (Flandrin / Badea). Face aux errements de l'Histoire, le théâtre révèle en effet son puissant pouvoir curatif, qui renvoie aux sources mêmes de la *catharsis*. Lieu de la parole performative, la scène est également l'espace de la monstration qui permet la cicatrisation. À ce titre, on rencontre au début de *Thiaroye* un échange entre Nina et Amar, que l'on pourrait considérer une définition métapoétique du cycle tout entier.

AMAR.

Parfois, je suis comme ces enfants qui ont un jouet qu'ils adorent. Un jour ils le cassent et ils pleurent. Et ils essaient de le réparer mais ça ne marche pas. C'est cassé. Depuis mon arrivée en France, j'essaie de remettre les bouts ensemble, mais il y a trop de dégâts. Je ne veux pas voir un autre corps se casser devant moi.

Nina.

Tu sais comment les japonais réparent les objets abîmés? Ils collent les morceaux et ils

mettent en valeur les brisures avec un filet d'or. Ils ne cachent pas la fêlure, au contraire, ils la montrent. Ils tiennent compte du passé de l'objet, des accidents subis, des violences qui l'ont cassé. Ça lui donne une autre vie, il est encore plus beau (Badea 2018: 14).

L'art du *kintsugi* consiste à réparer les objets cassés en les recollant et en soulignant leurs jointures à la poudre d'or. Si la cassure des violences coloniales est irréversible, s'il s'agit bien d'un "point de non-retour", son exhibition est ainsi susceptible de faire advenir la création, par laquelle la faille se trouve sublimée.

Ce spectacle de la blessure est sans cesse revendiqué dans l'œuvre. Nora, ainsi, explique à la fin de *Quais de Seine*, avoir découpé et collé une photo de son père sur une photo de ses grands-parents: à partir de deux identités meurtries elle fabrique de la sorte une nouvelle identité conciliatrice. Le travail du théâtre, inlassablement entrepris dans les trois pièces, est également de recomposer cette mémoire blessée, d'exhiber ses failles pour les transmuier en matériau artistique, de sublimer les vides de la mémoire pour les métamorphoser en pleins de la représentation.

C'est pourquoi, l'une des principales caractéristiques esthétiques et diégétiques de cette trilogie est la superposition des temporalités qui se rejoignent enfin sur scène comme le révèle la récurrence du dispositif scénographique de la coprésence. Dans les trois pièces, deux dimensions temporelles (présent de la quête et passé de la blessure coloniale) sont juxtaposées scéniquement: même espace dans *Thiaroye*, double espace réuni dans le point de fuite du regard du spectateur dans *Quais de Seine*. La scénographie de *Diagonale du vide* ne nous est pas encore entièrement connue, mais on sait déjà, par le texte, que le passé surgit sur scène dans un phénomène d'anamnèse dramatique. Ces dimensions d'abord juxtaposées finissent par s'unir et par permettre la mise en scène d'une réconciliation qui autorise le passé à advenir dans le présent: comme il est souvent d'usage dans le théâtre postcolonial contemporain, le passé enfoui et dissimulé ressurgit et prend corps dans des incarnations spectrales.

Les fantômes muets et fugitifs des deux premières pièces laissent ainsi place, dans *La Diagonale du vide*, à un fantôme parlant et agissant, Eva. De même, à la fin de *Thiaroye*, les trajets d'Amar et de Biram le petit fils du tirailleur exécuté, et de Régis le petit-fils du soldat qui a tiré sur lui, se rejoignent dans le lieu du massacre, pour honorer enfin la mémoire de la victime oubliée.

43- Amar-Régis-Biram
Sénégal. Thiaroye. Une cérémonie funéraire
Amar dit un texte en bambara
Régis offre une bouteille de vin à Amar
Il renverse une partie du contenu par terre

*Ensuite il la donne à son fils Biram qui renverse
tout le reste
La terre aspire le vin* (Badea 2018: 88).

Le rituel s'apparente à une communion qui accorde les mémoires et guérit la terre coloniale meurtrie.

Ainsi, par le tressage des failles de l'histoire, la scène se mue en point de convergence des histoires manquantes qui peuvent se compléter, s'emboîter comme un puzzle enfin recomposé. Elle s'érige en mémorial, permettant l'émergence de la mémoire tronquée et la célébration des morts. Tel est le sens de la dernière parole livrée par la trilogie, prononcée par Nora à la fin de *Diagonale du vide*:

Si vous avez envie d'écrire vos histoires, faites-le, le courage est là, je le sens.
Si vous avez envie d'oublier ce passé, vous pouvez l'oublier, vous avez tout à fait le droit
Vous pouvez passer à autre chose
Rien ne sera oublié
Maintenant je sais pourquoi je suis ici
Je sais ce que je dois faire
Je serai témoin pour les témoins (Badea 2021: s. p).

Être "témoin pour les témoins" tel est bien en effet le postulat de la trilogie. À la fois épique et profondément incarné, le théâtre d'Alexandra Badea parvient ainsi à réconcilier les antithèses, à donner enfin une voix à ceux que l'Histoire a fait taire.

Bibliographie citée

- Badea, A (2018): *Points de non-retour [Thiaroye]*. Paris: L'Arche.
Badea, A (2019): *Points de non-retour [Quais de Seine]*. Paris: L'Arche.
Badea, A (2021): *Points de non-retour [Diagonale du vide]*. Texte non définitif communiqué par l'autrice.
Flandrin, M. (2019, janvier): Rencontres à la Fabrica. Interview à Alexandra Badea. Tiré de <https://www.theatre-contemporain.net/video/Rencontre-avec-Alexandra-Badea-pour-Points-de-non-retour-Quais-de-Seine-73e-Festival-d-Avignon?autostart>. (Consulté le 10/5/2021).
Hamidi-Kim, B. (2011): Théâtre identitaire ou théâtre universaliste. Quelle critique de la situation postcoloniale dans le théâtre documentaire aujourd'hui? *Mouvements*, 65, 1, pp. 91-105.
Schérer, J (1999 [1954]): Le troisième lieu. In J. Schérer, *La Dramaturgie de Beaumarchais* (pp. 172-181). Paris: Nizet.
Théâtre de la Colline (2019): *Quais de Seine. Dossier de presse du spectacle*.