

THÉÂTRE & RÉCONCILIATION

MÉTHODE POUR UNE PRATIQUE THÉÂTRALE DANS LES ZONES DE CONFLIT

Sous la direction de Frédérique Lecomte

Cet ouvrage publié en partenariat avec
Théâtre et Réconciliation
a été publié avec l'aide
de la Fédération Wallonie-Bruxelles



© 2015 ANTE POST a.s.b.l.
responsable des éditions de La Lettre volée
146 avenue Coghen, B-1180 Bruxelles
Website : <http://www.lettrevolee.com>

Conception graphique : Casier/fieuchs

Photographie de couverture : Benjamin Géminel

Dépôt légal : Bibliothèque royale de Belgique
4^e trimestre 2015 – D/2015/5636/8
ISBN 978-2-87317-457-6

Pour Dian Diang, pour Lissa, mes filles.



Ghislaine, projet « Enfants soldats », RDC, 2013. Photographie Benjamin Géminel.



Jimmy, projet « Enfants soldats », RDC, 2013. Photographie Benjamin Géminel.

Marie Soleil-Frère

INTRODUCTION

Depuis vingt-cinq ans, la metteuse en scène belge Frédérique Lecomte crée des spectacles avec des acteurs issus de communautés vulnérables : populations dans les zones de conflits, individus marginalisés, diasporas, détenus, victimes de torture, toxicomanes, patients en milieu thérapeutique, demandeurs d'asile. En 2005, soucieuse de disposer d'un cadre pour développer, transmettre et pérenniser sa pratique, elle crée l'ASBL Théâtre & Réconciliation dont l'objectif est de susciter des changements dans et entre les individus à travers l'acte théâtral. Il s'agit d'utiliser le théâtre comme outil dans des processus de réconciliation et de reconstruction, à la fois en symbolisant les vécus et en misant sur la qualité artistique des productions. Au cours de ses longues années de pratique, dans des milieux très diversifiés, Frédérique Lecomte a mesuré combien le dispositif de travail et de représentation offre un cadre de confiance, combien le jeu théâtral peut faire reculer les méfiances réciproques : « Il donne la parole à ceux qui en sont privés. Il permet de comprendre l'autre, de partager, d'apaiser. Il désenchaîne les esprits, apaise les peurs et panse les blessures. Il accompagne la reconstruction des consciences et des identités ¹. » La méthode et l'expérience développées par Théâtre & Réconciliation font du théâtre un lieu de transformation : acteurs et spectateurs ne peuvent en sortir inchangés. C'est cette méthode et cette expérience qu'il s'agit de partager à travers le présent ouvrage.

1. FRÉDÉRIQUE LECOMTE, entretien personnel, Bruxelles, 5 février 2015.

Ce livre retrace le cheminement, l'esprit et les réalisations du projet de Théâtre & Réconciliation, dans l'espoir que cette pratique et sa philosophie puissent intéresser d'autres praticiens. Sur la base de journaux et de carnets de voyage, de correspondances et de témoignages, Frédérique Lecomte présente la méthode qu'elle a imaginée et mise au point pour faire du théâtre un instrument de réconciliation dans les zones de conflit, en particulier à travers deux projets menés au Burundi avec des victimes de torture et des tortionnaires, et en République démocratique du Congo (RDC) avec des enfants-soldats démobilisés. Dans la pratique de Théâtre & Réconciliation, chacun s'exprime dans son idiome pour raconter son histoire singulière, se réconcilier avec lui-même et, fragilement, avec les autres. À travers une création théâtrale conjointe, des populations ennemies qui s'ignorent ou se sont affrontées avec violence peuvent se rencontrer et dialoguer, afin que s'amorce un processus de reconnaissance mutuelle et de récupération de l'estime de soi.

À l'origine de Théâtre & Réconciliation

Pour Frédérique Lecomte, la genèse de Théâtre & Réconciliation remonte à ses premières créations de théâtre communautaire. Au début des années 1990, elle élabore et met en scène successivement *Comment ça se fait que personne ne rit* (1988), *Ma mère m'a mangé, mon père s'est caché* (1993) et *Dans le château de Barbe Bleue* (1994). Construits sur la base d'improvisations, qui travaillent à partir de la matière personnelle amenée par les comédiens, ces spectacles se rejoignent autour d'une esthétique particulière et du recours à des acteurs non entraînés.

En 1996, Frédérique Lecomte part au Sénégal pour animer des ateliers à l'Université de Dakar. Le hasard de ses déambulations l'amène à Diembering, un village de Casamance où elle fait la connaissance de rebelles qui opposent une résistance armée au gouvernement sénégalais. Elle débute un travail avec eux, en Guinée Bissao, qui aboutit à la création du spectacle *Bakatébo*, qui sera présenté au Sénégal et en Belgique. Il s'agit d'une première expérience d'application de cette méthode de travail fondée sur le vécu des participants dans un pays en proie à un conflit armé.

Peu après, une occasion est donnée à Frédérique Lecomte d'approfondir cette démarche. L'ONG belge RCN (Réseau Citoyen Network) ouvre une antenne au Burundi, petit pays d'Afrique centrale qui sort à peine d'une guerre civile extrêmement meurtrière. Elle souhaite intégrer l'outil théâtral à ses activités, centrées sur la reconstruction de la justice et la consolidation de la paix. Frédérique part donc au Burundi pour la première fois en 2002 : après un mois de travail avec des artistes burundais aux profils diversifiés, elle crée *Si Ayo Guhora (On ne peut pas se taire)*, qui se penche sur l'histoire traumatique du pays. En 2004, pour préparer un second spectacle, *Habuze Iki (Qu'est-ce qui a manqué?)*, elle entame une série d'ateliers dans différents milieux où elle peut être en contact avec des personnes qui ont été directement affectées par la situation de guerre : des rebelles installés dans les camps de cantonnement, des prisonniers condamnés à mort et à perpétuité pour des violences perpétrées durant la guerre, des civils victimes de violences et déplacés, des orphelins. Alors qu'elle mène simultanément des ateliers à la prison de Gitega et dans un camp de déplacés tout proche, Frédérique a une intuition : pourquoi ne pas essayer de faire travailler ensemble ces deux groupes que tout oppose ? Ayant reçu l'accord du directeur de la prison, elle invite les déplacés à venir rencontrer, à travers une pratique théâtrale conjointe, les meurtriers qui purgent leur peine et qui ont parfois été leurs bourreaux. C'est une révélation extraordinaire, un moment fondateur qui constitue le socle de ce qui va devenir Théâtre & Réconciliation : à travers cet exercice commun de deux groupes en conflit, la méthode de Frédérique Lecomte révèle son pouvoir cathartique à la fois sur les participants et sur les spectateurs qui assistent à la représentation finale.

Au terme de cette expérience, Frédérique Lecomte sait quelle est la voie qu'elle souhaite développer à présent : son ASBL « Le Château de Barbe-Bleue » se mue en « Théâtre & Réconciliation », qui visera plus spécifiquement, comme le nom l'indique, à réunir des personnes qui sont opposées par un conflit et à les amener à traiter leurs points de vue contradictoires à travers le théâtre.

Réconcilier par le théâtre au Burundi et au Congo

Même si le principe étonne ou inquiète les partenaires qu'elle sollicite, Frédérique Lecomte parvient à en convaincre un certain nombre, qui lui permettent d'approfondir l'expérience et de peaufiner sa méthode. En 2007, elle crée au Burundi, avec l'appui de l'ONG américaine Search for Common Ground, de la Chaire Unesco et du CGRI, *Niwanje (C'est chez moi)*, un spectacle où elle met en présence des rapatriés et des résidents, en conflit autour de la propriété foncière. L'année suivante, elle monte *Indirimbo Yababi n'abeza (La chanson des gentils méchants)*, une création issue du travail conjoint de tortionnaires et de victimes de torture (avec l'appui d'Africalia, de la Chaire de l'Unesco et du CGRI). Cette création, dont le récit quotidien est présenté dans le présent ouvrage, a fait l'objet d'impressionnantes photographies de Véronique Vercheval. L'année suivante, elle monte *Kubita (Frappe)* avec des victimes de torture à la prison de M'Pimba. La méthode génère des effets surprenants, transformant les esprits et les corps. Et Frédérique Lecomte commence à songer à la nécessité d'analyser, structurer et coucher sur papier les principes qui guident son travail, afin de pouvoir partager cette expérience avec d'autres et lui donner plus d'ampleur.

En 2012, dans la perspective de la mise en place de la Commission Vérité et Réconciliation au Burundi, Frédérique Lecomte crée *Ukuri (La Vérité)*, travaillant dans quatre villages ayant connu des massacres depuis 1965 et où les communautés en conflit entretiennent des visions radicalement contradictoires de l'histoire de la région. Cette fois, c'est l'ONG allemande EIRENE qui soutient ce projet, qui donne également lieu à la réalisation d'un film, signé Pascal Capitolin¹. Ce second film rend visibles les bouleversements qui s'opèrent chez les spectateurs qui ne peuvent sortir inchangés de l'espace de représentation.

Entre-temps, en 2005, Frédérique Lecomte s'est rendue une première fois en République démocratique du Congo. À la demande de l'ONG SFCG, elle a réalisé à Uvira un atelier de théâtre avec des femmes vic-

times de violences sexuelles. Théâtre & Réconciliation développe à partir de là une activité de sensibilisation, au-delà de la question des conflits armés. C'est dans cette perspective que Frédérique Lecomte va mener des expériences similaires avec les albinos au Burundi, ou, plus récemment, développer des spectacles de sensibilisation contre les délits électoraux ou de familiarisation avec la police de proximité en collaboration avec la Coopération technique belge et l'Union européenne.

Au Congo, c'est en 2011 qu'elle commence à collaborer avec le Bureau pour le volontariat au service de l'enfance et de la santé (BVES), une ASBL qui gère, à Bukavu, deux centres de réinsertion d'enfants-soldats démobilisés. Frédérique s'y rendra à trois reprises, avec l'appui de Wallonie-Bruxelles International et en partenariat avec l'Université libre de Bruxelles, pour mener des ateliers d'un mois avec des jeunes gens qui viennent d'être libérés et tirés des mains des groupes armés qui sévissent à l'Est du pays. Des ateliers sont organisés parallèlement avec un groupe de jeunes garçons et avec un groupe de jeunes filles (qui furent à la fois les compagnons d'arme et les esclaves sexuelles des premiers). Lors des représentations finales de *Vita siyo muchezo yawatoto (La guerre n'est pas en jeu d'enfants)*, qui se déroulent à l'air libre, dans des espaces publics, devant des milliers de spectateurs, les deux créations se conjuguent dans un moment d'intense émotion. Cette émotion transparaît dans le second journal de bord de Frédérique Lecomte publié dans ce livre, ainsi que dans le témoignage d'Ewout D'Hoore, qui a été à deux reprises l'assistant du projet. Elle est aussi palpable, dans sa beauté et sa violence, à travers le travail photographique de Benjamin Géminel qui accompagne l'aventure, son objectif à la main.

Une méthode, de multiples univers

À partir de 2011, dans le cadre du projet mené à Bukavu, la collaboration avec l'Université libre de Bruxelles doit permettre d'aider à la finalisation de la rédaction de la méthode de travail, afin que celle-ci puisse être plus facilement partagée et transmise. Le présent ouvrage est le fruit de ce partenariat, et en particulier des échanges entre Frédérique Lecomte, Karel Vanhaesebrouck, professeur en arts du spectacle vivant, et Marie-

1. Le film peut être visionné à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=owy-5FHrbYE>

Soleil Frère, qui mène des recherches sur le rôle des médias dans les conflits en Afrique centrale.

« Déplier » la méthode de travail, la décrire avec suffisamment de précision pour qu'elle puisse être appropriée par d'autres, mais sans l'assécher, lui ôter sa magie et la rendre stérile s'avère un exercice périlleux. Après des essais sous plusieurs formats, Frédérique Lecomte finit par opter pour une forme épistolaire qui permet de répondre aux principales interrogations que suscite sa pratique, sans pour autant proposer une recette qui se prétendrait applicable de façon mécanique. Car cette méthode doit être constamment réinventée, au gré des contextes, en fonction des communautés en présence et de leurs blessures spécifiques, selon les modes d'expression privilégiés dans chaque environnement où elle est utilisée.

C'est cette fluidité, cette plasticité de la méthode qui lui permet de générer des effets à la fois esthétiques et humains, tant en Belgique qu'au Burundi, auprès de jeunes en décrochage scolaire à Bruxelles ou d'étudiants Hutu et Tutsi de l'Université de Bujumbura. Car, parallèlement au travail mené en Afrique centrale, Frédérique Lecomte poursuit son activité en Belgique. D'une part, elle continue à créer des spectacles avec ses anciens compagnons de route, avec lesquels elle a mené, depuis vingt ans, ses expériences de théâtre communautaire *Le Grand Pestacle*, en 2002, *Buffalo Zottekot*, en 2007, *Kairos*, en 2008, et *Le Grand Sextacle*, en 2014. Elle développe son activité avec des partenaires en Flandre : *Belga Bordeelo*, en 2010 (Victoria Deluxe, Maison Folie), *Het Groot Pistakulair Kakitalistisch Spektakel*, en 2011 (Victoria Deluxe), *Verzilverd*, en 2012 (Théâtre Antigone), *Dis-moi wie ik ben*, en 2014 ; (T'arsenaal) et en Wallonie : *Cette histoire-ci commence là-bas*, en 2008 (Maison Folie) et *Tripalium Bordello*, en 2011 (Maison Folie et Centre des Arts scéniques). D'autre part, Théâtre & Réconciliation développe son activité avec des publics précarisés et vulnérables. Des ateliers sont menés avec des primo-arrivants (en partenariat avec l'a.s.b.l. Le Piment), avec des mineurs non accompagnés demandeurs d'asile (par le biais de l'agence publique fédérale Fédasil) ou des femmes excisées exilées en Flandre. « La méthode de travail créatif est la même, explique Frédérique Lecomte. On travaille sur la base d'improvisations, à partir des vécus

personnels. Mais c'est ce vécu qui est différent quand je travaille dans les pays en conflit ou en Belgique. En Afrique, les vécus sont traumatiques, marqués par la guerre et la violence. On retrouve en quelque sorte des souffrances similaires chez les allochtones en Belgique, qui sont souvent porteurs d'un passé douloureux et sont confrontés à des problèmes d'intégration, de discrimination. Avec les comédiens belges, on travaille sur des conflits plus intérieurs, sur les maux de notre société occidentale : la dépression, les problèmes d'identité sexuelle, le couple... Mais surtout il y a de la souffrance, et c'est sur cette base qu'on travaille ¹. »

Et, quelquefois, les différents univers se rencontrent, comme en 2013, lorsque Frédérique Lecomte fait venir à Bruxelles, Paris, Genève et Namur, *Amakuba*, un spectacle composé d'une compilation de scènes tirées des différentes créations réalisées au Burundi. Quatre comédiens en devenir, rencontrés par Frédérique Lecomte dans ses différentes pérégrinations en prison ou ailleurs, présentent au public européen un condensé de l'histoire traumatique de leur pays et une réflexion sur le théâtre et les miracles qu'il peut opérer.

Un livre à douze mains

Afin de bien situer la démarche de Frédérique Lecomte, son importance et son originalité, cet ouvrage débute par un texte de Karel Vanhaesebrouck, qui remet en perspective les spécificités du travail de Frédérique Lecomte. Ensuite, un chapitre rédigé par Marie Soleil-Frère présente le contexte conflictuel du Burundi et de la RDC, permettant au lecteur de mieux saisir l'environnement dans lequel se déploient les deux expériences qui sont décrites plus spécifiquement dans ce livre.

Le « Journal du Burundi » et le « Journal du Congo » de Frédérique Lecomte dévoilent alors le quotidien de ce travail complexe et exaltant, parfois difficile, voire décourageant, mais toujours d'une importance capitale pour tous ceux qui se prennent à y jouer. Les journaux de bord de

1. FRÉDÉRIQUE LECOMTE, entretien personnel, Bruxelles, 5 février 2015.

Frédérique Lecomte montrent à quel point l'empathie et l'intelligence du terrain constituent des qualités essentielles pour mener à bien ce type de projet. Telle une anthropologue qui consigne dans un carnet ses pérégrinations dans des contrées et des cultures inconnues, la metteuse en scène utilise l'écriture non comme un simple exutoire qui lui permet de ne pas se laisser déborder par ses émotions, mais comme une boussole qui lui sert à maintenir son objectif dans les moments de tension. Ces deux témoignages, illustrés par le travail photographique de Véronique Vercheval (au Burundi) et de Benjamin Géminel (au Congo) encadrent la partie méthodologique, qui constitue la clé de l'ensemble de l'édifice Théâtre & Réconciliation. Sous forme d'une série de lettres méthodologiques rédigées en réponse à des amies qui l'interrogent sur sa pratique, l'auteur nous livre ici la part souterraine de son cheminement, la face réflexive de son travail. Car Frédérique Lecomte n'est pas seulement metteuse en scène : en elle sommeille toujours la sociologue de formation qui sait que les efforts déployés sur le terrain ne se justifient que s'ils conduisent à l'élaboration d'une méthode qui puisse être utile à d'autres.

Enfin, l'ouvrage se clôt par un texte d'Ewout D'Hoore, collaborateur de Frédérique Lecomte, qui, à travers le compte rendu quotidien du projet mené avec les enfants-soldats à Bukavu, présente son propre regard sur le travail mené par Théâtre & Réconciliation dans cette Afrique des Grands Lacs.

Karel Vanhaesebrouck

THÉÂTRE & RÉCONCILIATION : DU BURLESQUE À L'HORREUR, ET RETOUR À LA CASE DÉPART

Depuis plus de deux décennies, Frédérique Lecomte et sa compagnie Théâtre & Réconciliation produisent des créations théâtrales avec et pour des prisonniers au Burundi, des enfants-soldats dans l'Est du Congo (Sud-Kivu), des sans-papiers, des détenus, des toxicomanes, des jeunes en décrochage scolaire, mais aussi avec une troupe de théâtre constituée de comédiens non professionnels à Bruxelles. Pas à pas, de projet en projet, la metteuse en scène belge a fait naître deux communautés, deux familles théâtrales, pour qui le théâtre est nettement plus qu'un simple loisir. En effet, pour Frédérique Lecomte, le jeu théâtral est toujours lié à la (sur)vie, malgré les différences radicales des contextes dans lesquels elle crée et joue ses pièces. De Bruxelles au Congo et au Burundi, le changement d'univers est en effet radical. Pourtant, si les conditions de travail sont plus complexes en Afrique, si les contingences rendent le travail plus précaire, ces deux univers sont comme les pieds d'un corps unique, deux lignes de vie qui se rejoignent au cœur battant de Théâtre & Réconciliation.

Avec l'outil Théâtre & Réconciliation, Frédérique Lecomte s'attaque aux thèmes les plus douloureux et les plus complexes qui tourmentent la nature humaine. Dans la région des Grands Lacs, il s'agit d'une histoire violente et traumatique, marquée par les massacres entre Hutus et Tutsis au Burundi, les stratégies de survie violentes des enfants-soldats à l'Est du Congo, et la réconciliation impossible entre les bourreaux et leurs victimes qui sommeille en chacun des habitants de la

région. En Belgique, son dernier spectacle, *Le Grand Sextacle*, s'attarde sur le conditionnement physique et sexuel de l'homme occidental moderne.

Son théâtre est didactique dans le sens le plus noble du terme (un théâtre émancipateur donc), sans jamais être moralisateur, et n'esquive aucun tabou. Pourtant, en dépit de ce caractère didactique et de la gravité des sujets abordés, les spectacles de Théâtre & Réconciliation sont drôles et légers à digérer. Frédérique Lecomte cherche à faire ressortir chez chacun de ses acteurs la joie de vivre, elle creuse dans la vie de tout être humain jusqu'à en voir jaillir cette étincelle unique. Elle est toujours à la recherche de la compassion et de l'empathie, même pour le plus grand escroc, le pire assassin, et parvient à révéler la beauté de chaque corps humain. Théâtre & Réconciliation passe en revue tous les tabous, sans en faire des sujets de tragédie, parce qu'elle ose les approcher avec humour : une stratégie pour permettre à l'acteur et au spectateur de faire face à la réalité qui est la leur. Lecomte ne donne pas dans le sarcasme. Plus loin dans cet ouvrage, elle utilise le terme de « légèreté ». Cette légèreté réunit la frivolité et le gouffre du mal : tout se discute librement. La volonté de rendre tout discutable, même les sujets qui dépassent les bornes de notre imagination, est au cœur de toute l'œuvre de Lecomte. Malgré l'ouverture apparente de notre société globalisée, nous sommes régis et disciplinés par les tabous. Oui, nous voulons voir la douleur d'autrui pour le malin plaisir qu'elle nous procure, mais nous nous détournons de notre propre souffrance et refusons de voir vraiment celle de l'autre. « La pornification du mal », voilà le cynisme auquel elle s'oppose.

Le jeu avant tout

La légèreté n'est pas uniquement ce qui anime chaque spectacle de Frédérique Lecomte, elle est également au centre du processus de travail lui-même. Dans le présent livre, la metteuse en scène explique comment elle le fait, comment elle arrive à rendre tout possible par le jeu, même les sujets qu'une communauté passe sous silence. Pour Lecomte, l'acteur est en premier lieu un enfant qui joue. Dans *Le jeu et la passe. Identité*

*et théâtre*¹, le psychanalyste Daniel Sibony s'interroge sur l'importance du jeu dans notre société. « Qu'est-il advenu de notre plaisir, de notre désir de jouer ? » Voilà la question simple qu'il pose au lecteur. Il y a très peu de jeu dans nos vies, estime Sibony, et cette carence constitue précisément le fond de notre existence : nous devons jouer pour être capables de jouer le jeu de la vie elle-même. Dans notre méritocratie hyper-efficace, tout élément ludique est refoulé : l'*homo ludens* est devenu un *homo economicus*. Non pas le jeu, non pas le rôle à jouer, mais sa valeur de marché détermine notre identité². Et pourtant, nous avons besoin de ce jeu : il nous permet d'éprouver d'autres identités, émanant d'autres mondes possibles, régies par d'autres visions de la réalité.

Le jeu implique également l'humour, et ce dernier est au cœur du projet de Théâtre & Réconciliation. L'humour ne conduit pas uniquement les acteurs mais également le public à l'expérience d'une véritable catharsis, non pas l'épuration moralisante de la *Poétique* d'Aristote, mais une purification à part entière qui libère l'homme de toute auto-censure. Dans ce contexte, Lecomte met en œuvre deux stratégies différentes³. Son théâtre permet au spectateur de compatir, de s'identifier à la douleur de l'acteur : la souffrance est rendue supportable pour l'acteur comme pour le spectateur. En d'autres mots, son théâtre accorde une place à la souffrance. Par ailleurs, Lecomte recourt systématiquement à l'humour absurde, qui installe l'absurdité au cœur même de notre propre réalité. Et c'est précisément cette absurdité qui doit permettre aux acteurs et aux spectateurs de prendre leurs distances, pas seulement par rapport au jeu qu'ils jouent ensemble (« tout ça n'est que du jeu, évidemment », dit Lecomte à ses acteurs dans le documentaire *Kubita* de Maria Tarantino), mais également de la réalité avec ou dans laquelle ils sont contraints de vivre.

1. DANIEL SIBONY, *Le Jeu et la Passe. Identité et théâtre*, Paris, Le Seuil, 1997.

2. Dans ce contexte, nous renvoyons, entre autres, à l'ouvrage de PAUL VERHAEGHE, *Le Délire néolibéral. Flexible, efficace et... dérangé*, Bruxelles, ASP Editions, 2013.

3. FRÉDÉRIQUE LECOMTE, « Amakuba. De lichtheid van de ellende », in *Rekto :verso*, 55, 2013, p. 83-85.

Le carnavalesque/le burlesque

Lecomte aime travailler avec des figures de la marge. Sans tomber dans un *freak show*, ses spectacles nous tendent un miroir déformant. Le propre du *freak show*, c'est de nous confirmer notre propre normalité auto-proclamée. Les spectacles de Lecomte, quant à eux, tendent un miroir aux spectateurs, nous font prendre conscience du fait que la normalité est elle-même normée, ou autrement dit que l'altérité devrait être la norme. Théâtre & Réconciliation peut être qualifié de « carnavalesque ». L'histoire du carnaval montre que c'était un moment important d'insubordination collective où l'humour et le chaos permettaient de renverser l'ordre existant, le haut devenant le bas, l'élevé devenant le corporel, le profane devenant le religieux, et inversement. Les identités étaient permutées : les hommes devenaient des femmes, les citoyens devenaient des clochards. Dans ce moment de confusion sociale, tout devenait possible. Dans son livre célèbre sur Rabelais¹, le philosophe russe Mikhaïl Bakhtin décrit comment cette culture carnavalesque authentique a progressivement été récupérée par la culture dominante via les parades officielles. Celles-ci ont neutralisé et confiné l'exubérance carnavalesque de la culture populaire.

Dans son théâtre, Lecomte s'inspire de ce renversement carnavalesque : les puissants deviennent des sots, le bourreau devient un beau parleur, la victime devient une icône. Ses spectacles, tant en Afrique qu'à Bruxelles, se présentent comme des comédies de boulevard, non pas pour escamoter la vérité, mais précisément pour arriver à l'exprimer, malgré le caractère pénible qu'une telle franchise peut avoir. Les personnages de Lecomte sont toujours des êtres humains qui parlent en leur propre nom et au nom de la communauté. Par le truchement du spectacle, ils s'expriment eux-mêmes mais ce sont aussi les autres qui s'expriment à travers eux. Tout le monde recherche la chaleur, la sympathie et l'affection.

L'humour dont Lecomte et sa troupe se servent n'est pas uniquement carnavalesque, mais également burlesque. L'humour burlesque est une parodie comique et critique du bon goût, qui abaisse volontiers tout

ce qui est élevé. En faisant de la gravité, et surtout la fausse gravité, sa principale victime, elle cherche à rendre supportable le caractère insoutenable de la vie, à confronter l'homme à sa propre légèreté. Le burlesque relativise la gravité de la situation. Les sketches des Marx Brothers, par exemple, dans toute leur absurdité, semblent ne parler de rien du tout. Et pourtant ils sont très parlants, mais en tant que spectateurs, on ne sait pas par quel bout les prendre. Ils nous déconcertent. Au nom du ciel, de quoi s'agit-il ? C'est la seule question que le spectateur — confus, irrité, mais également intrigué — peut se poser.

Dans ce jeu théâtral, l'acteur est un farceur, un histrion, un charlatan. Ses changements d'identité sont tellement évidents, ses attributs sont superflus et son sens du timing est carrément mauvais ; il semble n'avoir qu'une piètre maîtrise de son propre métier. Le jeu burlesque est une forme d'exhibitionnisme tordu, c'est oser montrer ses propres imperfections et en faire une arme de déstabilisation. Dans son théâtre, Lecomte cherche à comprendre l'absurdité de la réalité, par le biais d'un agrandissement théâtral de cette absurdité. L'humour burlesque permet à Lecomte de figurer non seulement la réalité horrible et la vitalité illimitée du continent africain, mais encore le manque de liberté corporelle et sexuelle au sein de notre société soi-disant permissive. Dans son spectacle récent *Le Grand Sextacle*, on la voit par exemple réagir au « formatage » de notre imagination sexuelle et à la pornification de notre société.

Le sexe vécu comme un format¹

Les stars nous imposent leur modèle de beauté botox, les médias vantent une forme d'authenticité qui n'est que de l'ordre de l'effet. Dans *Le Grand Sextacle*, Lecomte dresse le portrait d'une société obsédée mais aussi traumatisée par sa propre expérience de la sexualité. Le domaine public est envahi par l'érotisme et, pour cette raison précise, l'homme est de plus en plus privé de liberté réelle, intime. L'effet principal de la prétendue perfection des stars est que les autres ne peuvent que se sentir médiocres.

1. MICHAÏL BAKHTIN, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

1. Voir entre autres KAREL VANHAESBROUCK, « Too hot to handle. Over porno, (neo)burlesk en lichamelijkheid », in *Rekto :verso*, 60, 2014, p. 71-73.

Le porno et l'érotisme sont aujourd'hui omniprésents dans l'art, dans la publicité, dans les médias et, principalement, dans notre manière de penser notre propre corporalité. Pas uniquement sur les écrans d'ordinateurs, mais également sur la scène, comme nous l'apprend par exemple la récente *hype* néo-burlesque. Et nous revoilà face à la même obsession dominante de notre époque : l'authenticité, depuis le « *money shot* » dans le porno (« le monde de la vraie jouissance ») à la corporalité festive du néo-burlesque (« on est vraiment bien dans sa peau »). Mais aucun des deux n'échappe à sa propre normalisation.

La visibilité accrue ne vaut pas uniquement pour la pornographie, mais également pour le sexe en général. Notre culture (occidentale) semble devenir de plus en plus sexuelle. Le sexe occupe une part toujours plus importante de notre identité sociale, et surtout de la manière dont cette identité est vécue par chacun dans le domaine public. Dans son introduction au recueil *Mainstreaming Sex* (2009), Feona Attwood affirme que la sexualisation est étroitement liée à un autre phénomène : l'effacement des frontières entre l'espace public et l'espace privé. Nous vivons dans une culture du strip-tease dans laquelle nous ne cessons de nous dévoiler et de nous montrer, une forme d'intimité publique où nous avons besoin d'émissions de télé-réalité pour être nous-mêmes. Le sexe est devenu du *lifestyle*, une partie intégrale de notre culture de récréation, une manière d'exprimer notre identité.

Le Grand Sextacle essaie d'échapper à cette impasse en montrant que la pornification entraîne une nouvelle forme de puritanisme : le sexe devient un « format » orienté vers la prestation plutôt que vers le plaisir. Dans ce spectacle, un mélange de cirque et de cabaret, les acteurs de Lecomte célèbrent chacun leur propre corporalité spécifique et donc également leur beauté personnelle. Il s'agit d'« être aristocrate de leurs différences », comme l'écrit Lecomte dans le texte d'accompagnement. Dans *Le Grand Sextacle*, les acteurs inversent la morale sexuelle, en recherchant la vraie liberté sexuelle et en montrant à quel point le comportement déviant peut être lui-même soumis à des normes. Notre obsession des limites et des normes fait de nous des névrosés sexuels obsédés par le comportement hédoniste compulsif (*Harder ! Better ! Faster !*) qui nous empêche d'être vraiment libres.

C'est pourquoi le travail de Théâtre & Réconciliation entretient des liens étroits avec l'œuvre de Pasolini, et surtout avec sa *Trilogie de la vie* (*Le Decameron*, 1971 ; *Les Contes de Canterbury*, 1972 ; *Les Mille et Une Nuits*, 1974). Dans ces films, Pasolini met sans ambages l'accent sur le corps primitif désirant qu'il considère comme le contrepoids de la morale bourgeoise restrictive des années 1960 et du début des années 1970. Les films de Pasolini de cette époque sont, malgré leur ton ludique, très contestataires. Le corps sexuel y est le dernier refuge d'authenticité dans un monde de plus en plus artificiel. Nous retrouvons ici la valeur-clé de l'œuvre de Théâtre & Réconciliation, à savoir la reconquête de sa propre liberté et de celle d'autrui, le corps comme une zone de combat, un terrain occupé qu'il faut libérer.

Le jeu est une forme de libération, voilà la valeur centrale de Théâtre & Réconciliation. Par le biais de ce jeu, Lecomte entend rendre aux acteurs leur dignité. La scène est un lieu où il est possible de dire ce que l'on n'ose pas dire : on est un personnage, mais en même temps également soi-même. Entre les mains de Théâtre & Réconciliation, tous les sujets tabous d'une société deviennent des sujets dont on peut discuter librement, même les sujets difficiles. Et c'est ainsi que l'expérience cathartique devient très palpable pour l'acteur comme pour le spectateur.

Théâtre & Réconciliation est fondamentalement populaire, dans le sens littéral du terme. Depuis le modernisme, l'art s'est coupé de ses racines populaires et, pour le dire rapidement, un fossé s'est creusé entre un art élitiste et la production de masse commerciale. Il n'en a pas toujours été ainsi. Longtemps avant l'isolement de l'art, il existait une tradition populaire, subversive, carnavalesque. Les revues de théâtre et les spectacles de variété y jouèrent un rôle essentiel, ainsi que la corporalité et la sexualité, la plaisanterie et l'humour, le baroque et le burlesque. Cette tradition populaire était d'ailleurs considérée comme dangereuse sur le plan politique, social, sexuel et esthétique, raison pour laquelle elle a systématiquement été refoulée¹. Le théâtre de Frédérique Lecomte

1. Voir POL DEHERT, *The World of the/a Monkey. Naar een anatomie van de barokke theatraaliteit*, Doctorat ès arts, Bruxelles, VUB, 2015, p. 246-250.

renoue explicitement avec cette tradition populaire, à travers sa recherche du cœur battant d'une société, que ce soit « ici » en Belgique ou « là-bas » en Afrique, tout en se tenant loin de toute forme d'exotisme. Le théâtre parle de la vie, aussi précaire soit-elle, et doit lui-même rester vivant, loin de toute prétention artistique. Et c'est pour cette raison précise que Théâtre & Réconciliation est de l'art, au sens le plus original du terme.

Marie Soleil-Frère

DU THÉÂTRE DANS LES PAYS SORTANT DE CONFLIT : QUELQUES ÉLÉMENTS SUR LA CONFLICTUALITÉ AU BURUNDI ET EN RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Dans les pays sortant de conflit, l'attention des médias internationaux se tourne en général vers les processus institutionnels de paix et de réconciliation. La mise en place de commissions vérité et réconciliation, les processus de démobilisation des membres des groupes armés, l'organisation d'élections permettant l'arrivée au pouvoir de dirigeants démocratiquement élus ; toutes ces étapes sont bien connues et relèvent d'un scénario souvent récurrent. Mais il existe d'autres types d'initiatives, généralement moins visibles, qui font partie de ce que Sandrine Lefranc appelle « la pacification par le bas » : il s'agit de dispositifs qui visent à la réhabilitation de la cohésion sociale, à la réconciliation entre communautés que le conflit a opposées, à la déconstruction des préjugés ou des conceptions négatives que le conflit a ancrés au sein des esprits antagonistes et qui, parfois, ont contribué à l'éclatement de la guerre ou à son aggravation. Dans cette perspective, « l'objectif n'est donc pas d'inciter les élites politiques à ne pas recourir à la violence politique, mais de modifier le tissu social et les représentations individuelles, affectés par une culture de guerre et un processus de déshumanisation afin de restaurer une coexistence¹ ».

Pour promouvoir une culture de la paix et transformer les esprits des « gens ordinaires² » pour les ouvrir aux points de vue des autres prota-

25

1. SANDRINE LEFRANC, « Du Droit à la paix. La circulation des techniques internationales de pacification par le bas », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2008/4, n° 174, p. 53.

2. SANDRINE LEFRANC, « Convertir le plus grand nombre à la paix. Une ingénierie internationale de pacification », *Politix*, 2007/4, n° 80, p. 7-29.

gonistes du conflit ou les amener à jeter un autre regard sur leur propre histoire, un grand nombre de vecteurs et de techniques sont utilisés : des programmes radiophoniques ou des fictions télévisuelles soulignant les similitudes entre les groupes plutôt que leurs différences, des manifestations sportives mettant en présence les membres de communautés en conflit, des colonies de vacances conjointes pour les enfants issus de groupes antagonistes... C'est dans ces stratégies de résolution alternative et non conventionnelle des conflits que l'on peut situer la pratique très originale de Théâtre & Réconciliation.

Depuis 2002, Théâtre & Réconciliation a essentiellement mené le volet africain de ses activités au Burundi et en République démocratique du Congo, deux pays qui ont connu une longue guerre civile et un processus de paix toujours fragile. Afin de comprendre l'ampleur des enjeux auxquels s'attaque Théâtre & Réconciliation, et de mesurer à la fois l'audace et la pertinence de sa démarche, il semble important de revenir sur le passé conflictuel de ces deux pays et de souligner les lignes de fracture qui divisent profondément ces sociétés.

Le Burundi, un pays aux multiples fractures

L'origine de la guerre au Burundi trouve ses racines dans l'exclusion dont a été victime, durant plusieurs décennies, la majorité hutue, discriminée autant dans le secteur de l'enseignement que dans l'exercice des postes à responsabilité. L'ethnicité, instrumentalisée à des fins politiques, a joué un rôle important dans une longue guerre visant avant tout à l'accession et au maintien au pouvoir d'État. Petit pays (27 830 km²), enclavé au centre de l'Afrique, le Burundi se situe à la frontière de la République démocratique du Congo, du Rwanda et de la Tanzanie. Il compte 10 millions d'habitants, répartis approximativement entre trois groupes distincts : Hutus (85 %), Tutsis (14 %) et Twas (1 %) ¹.

1. L'emploi du terme « ethnie » pour désigner ces trois groupes, au Burundi, comme au Rwanda, reste débattu. En effet, les trois groupes parlent une même langue et vivent sur un même territoire. L'histoire des deux pays a cependant favorisé la construction d'une conscience identitaire en tant qu'ethnies distinctes.

D'abord colonisé par l'Allemagne, le Burundi est placé sous tutelle belge après la Première Guerre mondiale. Pour exercer leur pouvoir, les colons s'appuient sur l'autorité traditionnelle existante, la monarchie des Baganwa (souvent assimilés à l'ethnie tutsie). Devenu indépendant en 1962, sous la forme d'une monarchie constitutionnelle, le Burundi connaît un coup d'état militaire en 1966 qui renverse le roi, instaure une république et impose une dictature fondée sur un parti unique. Durant les décennies qui suivent, le pays est dirigé par des présidents militaires, tous provenant de la minorité tutsie prépondérante au sein des hauts gradés de l'armée. La peur mutuelle entre les deux groupes, Hutus et Tutsis, s'exacerbe. Les Tutsis sont profondément marqués par la situation du Rwanda voisin, qui connaît la même configuration ethnique, mais où la majorité hutue est au pouvoir depuis 1959 et mène une politique d'exclusion et de répression violente envers la minorité tutsie.

Au Burundi également, des massacres de nature ethnique se produisent de manière récurrente : des violences perpétrées par l'armée burundaise à l'encontre des populations hutues entraînent des représailles des civils hutus contre les civils tutsis. En 1972, ces violences culminent avec un massacre à grande échelle de la population hutue, au sujet duquel est évoquée la notion de génocide : probablement plus de 200 000 Hutus sont tués, dont la plupart des élites. L'armée est l'objet d'une véritable épuration et devient presque exclusivement tutsie. Cependant, à partir de 1988, le président Buyoya ouvre la voie à un processus de partage du pouvoir et, en 1991, le régime accepte le multipartisme. Des élections libres et démocratiques sont organisées en 1993, qui portent à la tête de l'État le premier président hutu de l'histoire du pays : Melchior Ndadaye.

Toutefois, à peine 100 jours après son élection, le président Ndadaye est assassiné par des membres de sa garde présidentielle (alors toujours dominée par les Tutsis). C'est le début d'un cycle de violences entre les communautés et le pays sombre dans la guerre civile avec l'émergence de plusieurs mouvements rebelles armés ¹.

1. Voir JEAN-PIERRE CHRÉTIEN, *Le Défi de l'ethnisme. Rwanda et Burundi : 1990-1996*, Paris, Karthala, 1997 ; JEAN-PIERRE CHRÉTIEN et MELCHIOR MUKURI (s.l.d.), *Burundi, la fracture identitaire. Logiques de violence et certitudes « ethniques » (1993-1996)*. Paris, Karthala, 2002.

L'ancien président militaire tutsi, Pierre Buyoya, reprend le pouvoir en 1996 par un coup d'État, mais ne parvient pas à stabiliser le pays. Après sept années de guerre, résultant dans la mort de plus de 300 000 personnes et le déplacement de 200 000 autres, un accord de paix est finalement signé en 2000 à Arusha, sous le parrainage de la communauté internationale. L'accord ouvre la voie à une période de transition devant permettre la mise sur pied de forces de sécurité intégrant les anciens rebelles signataires de l'accord et l'adoption d'une nouvelle constitution, avant la tenue d'élections pluralistes. L'accord d'Arusha prévoit également une formule de partage du pouvoir entre les deux ethnies, obligeant les partis politiques et les institutions à respecter des proportions ethniques clairement fixées. Ainsi, toutes les institutions doivent comprendre 40 % de Tutsis et 60 % de Hutus et l'armée doit être partagée de manière équitable entre les deux ethnies (50-50). Un programme de désarmement, démobilisation et réintégration (DDR) des anciens combattants démarre officiellement en décembre 2004.

À la fin de la période de transition, en 2005, les élections sont remportées haut la main par le parti CNDD-FDD (Conseil national pour la défense de la démocratie – Forces de défense de la démocratie), issu d'un ancien mouvement rebelle. Son dirigeant, Pierre Nkurunziza, devient président de la République. Cependant, tous les mouvements rebelles hutus n'ont pas encore déposé les armes et les violences se poursuivent, principalement autour de la capitale, dans la province appelée Bujumbura Rural. Les civils sont la cible d'actes de violence récurrents perpétrés par le FNL (Front national de libération du Burundi), également accusé de recruter des enfants-soldats. Ce n'est qu'en 2009 que le FNL se convertit en parti politique, afin de pouvoir prendre part au nouveau cycle électoral qui se prépare.

En 2010, cinq nouveaux scrutins sont organisés : élections communales, présidentielles, législatives, sénatoriales et collinaires, réparties sur une période de cinq mois. Après la première étape, celle du scrutin communal, remporté très nettement par le parti au pouvoir CNDD-FDD, les partis politiques d'opposition se retirent de la compétition électorale, dénonçant des fraudes multiples et une manipulation du scrutin. Les observateurs internationaux reconnaissent certaines faiblesses dans les opérations de vote, mais maintiennent que les élections ont été régu-

lières et que les résultats ne peuvent pas être globalement contestés. Plusieurs dirigeants politiques de l'opposition partent alors en exil et le FNL menace de reprendre le maquis et les armes. Des règlements de compte violents, des assassinats ciblés perpétrés par les militants du CNDD-FDD contre leurs opposants politiques se multiplient. Les violences individualisées remplacent les massacres à grande échelle des années 1990, mais l'absence de poursuites judiciaires et l'inefficacité de la justice perpétuent une situation d'impunité totale¹.

Après les élections de 2010, comme après celles de 2005, les espoirs de voir le pays revenir à la normalité, la paix et la sécurité sont à nouveau déçus². Même si les violences ont diminué depuis la période de guerre civile, le pays stagne dans une insécurité, une situation de « ni guerre ni paix », où la réconciliation entre les communautés et la reconstruction du pays semblent sans cesse hypothéquées. Les zones de cristallisation du conflit se sont toutefois déplacées, les confrontations concernant aujourd'hui différents groupes hutus entre eux (en particulier le CNDD-FDD contre le FNL) ou le parti au pouvoir et l'ensemble des partis politiques de l'opposition. Récemment, la montée en puissance d'un groupe de jeunes du parti CNDD-FDD, appelés les *Imbonerakure*, constitués principalement d'anciens rebelles démobilisés, a entraîné une recrudescence des violences, essentiellement à l'endroit de jeunes militants appartenant à d'autres partis. Les relations entre les autorités politiques, les partis d'opposition, les médias privés et la société civile en général sont extrêmement tendues et marquées par des réflexes autoritaires croissants. La mise en place d'une commission vérité et réconciliation, prévue par l'accord d'Arusha, en préparation depuis des années, n'a pas permis d'estomper les tensions.

Le conflit burundais et les difficultés actuelles du cheminement vers la paix et la démocratie sont donc liés essentiellement à la lutte pour le pouvoir politique, à travers l'exacerbation d'antagonismes ethniques, mais qui recouvrent de nombreuses autres dissensions à base régionale ou, plus récemment, foncière. Ces conflits ont été favorisés par un contexte

1. « *You will have no peace while you are living* ». *The escalation of political violence in Burundi*, Human Rights Watch, 2012.

2. STEF VANDEGINSTE, « Power-Sharing, Conflict and Transition in Burundi : Twenty Years of Trial and Error », in *Africa Spectrum*, volume 44, n° 3, 2009, p. 63-86.

économique difficile (le pays figure parmi les plus pauvres au monde), la mauvaise gouvernance, les violations des droits de l'homme et l'impunité dont elles jouissent, mais aussi les problèmes liés à l'accès à la terre et aux troubles politiques dans les pays voisins (RDC et Rwanda) dont le Burundi a bien souvent subi les conséquences.

Dans ce contexte, les initiatives des organisations non gouvernementales internationales visant à favoriser le dialogue entre les communautés, la résolution des conflits et la construction de la paix « par le bas » ont été très nombreuses depuis dix ans, en particulier dans le secteur des médias d'information, mais aussi dans celui du divertissement.

Le travail de Théâtre & Réconciliation a porté sur de nombreux aspects de la conflictualité de ce pays déchiré : des spectacles ont été créés sur des thématiques aussi cruciales que les conflits ethniques et identitaires, les vérités plurielles et les mémoires conflictuelles, les problèmes fonciers, la corruption électorale, le rôle des « justes »... Les publics avec lesquels Théâtre & Réconciliation a travaillé constituent des acteurs centraux de la réconciliation : des victimes de torture à la prison de Mpimba, des prisonniers accusés de participation à des massacres ethniques, des membres des forces de l'ordre, des paysans ou des étudiants. Certains de ces spectacles, comme *Habuze iki (Qu'est-ce qui a manqué?)* et *Si ayo guhora (On ne peut pas se taire)*, créés dans le cadre d'une collaboration avec l'ONG belge RCN (Réseau Citoyen Network), ont tourné durant deux ans et été joués sur plus de deux cents collines du Burundi. Ainsi, ils ont pu toucher des milliers de personnes. Et la démarche ne s'est pas limitée aux frontières du Burundi, puisque, rapidement, Théâtre & Réconciliation a été sollicitée pour des interventions dans le pays voisin, la République démocratique du Congo, également en proie à des violences majeures et persistantes.

Violences et impunité à l'Est de la République démocratique du Congo

Avec plus de 2,3 millions de km², la République démocratique du Congo est désormais, depuis la scission du Soudan, le second pays le plus vaste et le plus peuplé du continent africain. Dans ce pays immensément riche en ressources, les ressorts de la conflictualité se différencient de ceux

de son petit voisin burundais, et trouvent leur origine dans la faiblesse de l'État, incapable d'assurer une présence sur de larges portions du territoire, et dans l'exploitation illégale et incontrôlée des ressources.

Colonie démesurée d'un des plus petits pays européens, la Belgique, le Congo s'émancipe de cette tutelle en 1960. Après des années troubles marquées par l'assassinat du Premier ministre Lumumba, des tentatives de sécession et des rébellions armées, le pays tombe, en 1965, sous la coupe de Joseph Mobutu qui va y exercer le pouvoir d'une main de fer durant plus de trente ans. Son régime, autoritaire et répressif, repose sur un parti unique, une corruption de grande ampleur et sur la doctrine de l'authenticité (au nom de laquelle le pays est rebaptisé Zaïre). À partir de 1990, Mobutu est toutefois contraint à une ouverture politique minimale : le multipartisme est instauré et une Conférence nationale souveraine est organisée, censée réunir toutes les forces vives de la nation autour d'un grand débat sur les enjeux nationaux et l'avenir du pays. Mobutu parvient à ruser et à bloquer, à travers diverses manœuvres, le processus d'ouverture démocratique.

En 1996, une rébellion armée, conduite par Laurent-Désiré Kabila, émerge à l'Est du pays, avec le soutien de l'Ouganda et du Rwanda. Elle progresse rapidement à travers le pays, face à une armée nationale indisciplinée et sous-équipée. Elle s'empare de Kinshasa en mai 1997, contraignant Mobutu à la fuite. Laurent-Désiré Kabila se proclame président et restaure l'ancienne appellation du pays qui redevient la République démocratique du Congo¹. À peine un an plus tard, une nouvelle guerre éclate à l'Est du pays, suite à une rupture entre Laurent-Désiré Kabila et ses anciens alliés rwandais et ougandais. Le conflit prend rapidement une dimension régionale, impliquant de multiples mouvements armés présents sur le territoire congolais et neuf pays de la région qui soutiennent l'un ou l'autre camp². Pendant six années de guerre, le pays est morcelé

1. Voir COLETTE BRAECKMAN, MARIE-FRANCE CROS, GAUTHIER DE VILLERS, *et al.*, *Kabila prend le pouvoir. Les prémices d'une chute, la campagne victorieuse de l'AFDL, le Congo d'aujourd'hui*, Bruxelles, Complexe et GRIP, 1998.

2. Le régime de Kabila est soutenu par l'Angola, le Zimbabwe, la Namibie, et plus tard par le Tchad et le Soudan.

entre des zones contrôlées par le gouvernement ou par l'un des groupes armés, dont le MLC (Mouvement de libération du Congo) de Jean-Pierre Bemba, soutenu par l'Ouganda, et le RCD (Rassemblement démocratique congolais) d'Azarias Ruberwa, appuyé par le Rwanda. Les différents groupes armés et leurs alliés respectifs développent leurs propres réseaux d'exploitation des ressources naturelles et minières, ce qui à la fois justifie et sert à financer la poursuite du conflit. Les populations locales font l'objet de violences massives, dont les deux plus symboliques sont les viols récurrents et les enlèvements d'enfants contraints à devenir des enfants-soldats.

En janvier 2001, Laurent-Désiré Kabila est assassiné et son fils Joseph lui succède. Plus ouvert que son père au dialogue avec les pays occidentaux, il accepte de s'engager dans des négociations de paix. L'Afrique du Sud héberge durant plusieurs semaines le « Dialogue intercongolais », qui débouche sur l'adoption, en décembre 2002, de l'accord global et inclusif de Pretoria, prévoyant la mise en place d'un dispositif de transition¹. Une nouvelle constitution est adoptée en 2005 et, en 2006, des élections libres et démocratiques sont organisées, les premières depuis l'accession du pays à l'indépendance. Joseph Kabila est élu président.

Cependant, les conflits locaux se poursuivent dans l'Est du pays, mobilisant la fibre ethnique, entretenus par le soutien des pays voisins². Des milliers de civils continuent à perdre la vie, les violences sexuelles se multiplient et le recrutement d'enfants-soldats se perpétue. En dépit de la présence d'une force onusienne de maintien de la paix (la MONUC, qui devient la MONUSCO en 2010), comprenant près de 18 000 casques bleus, l'armée congolaise (FARDC) est incapable de restaurer l'autorité de l'État à l'Est du pays. Pire, elle est considérée par les populations comme responsable d'une partie importante des violences commises à l'encontre des citoyens.

1. PAULE BOUVIER et FRANCESCA BOMBOKO, « Le dialogue intercongolais. Anatomie d'une négociation à la lisière du chaos », in *Musée royal d'Afrique centrale : Cahiers Africains*, n° 63-64, Bruxelles/Paris, MRAC & L'Harmattan, 2004.

2. OLIVIER LANOTTE, *République Démocratique du Congo. Guerres sans frontières*, Bruxelles, Complexe & GRIP, 2003.

En mars 2009, le gouvernement signe un accord de paix avec le CNDP (Congrès national pour la défense du peuple), le principal mouvement rebelle armé actif dans l'Est du pays ; un mouvement principalement composé de Tutsis congolais (présents sur le territoire depuis plus d'un siècle, mais souvent considérés comme des étrangers provenant du Rwanda) qui réclament une pleine reconnaissance de leur citoyenneté congolaise. L'accord prévoit l'intégration des troupes du CNDP à l'armée congolaise, mais, à la suite de désaccords sur les modalités de cette intégration, d'anciens membres du CNDP créent, en 2012, le M23 qui reprend les armes contre le gouvernement de Kinshasa. La résurgence du conflit entraîne à nouveau la mort de centaines de personnes, le déplacement de milliers d'autres et l'intensification des violations des droits de l'homme, en toute impunité. En novembre 2013, le M23 accepte de déposer les armes, mais la situation à l'Est du Congo demeure instable.

En effet, de nombreux autres groupes armés restent actifs, assurant leur autorité sur une portion du territoire¹. Certains d'entre eux contestent l'autorité des gouvernements voisins : les FDLR (Forces démocratiques de libération du Rwanda), un mouvement créé au départ par des anciens génocidaires qui ont fui leur pays en 1994 ; la LRA (Lord Resistance Army) et l'ADF-Nalu (National Army for the Liberation of Uganda) qui défient le pouvoir de Kampala. S'y ajoutent de nombreux mouvements armés congolais, comme les groupes Maï Maï (Yakutumba, Kifua, Sheka), créés au départ comme des milices d'autodéfense et dont il est difficile de connaître le nombre exact aujourd'hui. Le groupe Raïa Mutomboki (créé initialement pour défendre les populations civiles congolaises contre les FDLR) et les Kata Katanga (ou Maï Maï Bakata Katanga), qui revendiquent l'indépendance du Katanga, sont parmi les derniers avatars de ces groupuscules armés qualifiés par les experts des Nations Unies de « forces négatives² ». Chacun de ces groupes lour-

1. Voir *Rapport de mi-mandat du groupe d'experts sur le République démocratique du Congo*, Nations Unies, 30 juillet 2013.

2. Trois dirigeants de divers mouvements sont actuellement en procès auprès de la CPI (Cour pénale internationale) pour les crimes de guerre et crimes contre l'humanité commis par leurs groupes : Thomas Lubanga et Germain Katanga (chefs de deux milices de l'Ituri) et Bosco Ntaganda (ancien dirigeant du M23).

dement armés s'assure le contrôle de l'exploitation des ressources minières et s'enrichissent du trafic, du braconnage et des pillages perpétrés sur les populations locales. Nombre de ces groupes utilisent des enfants-soldats en guise de combattants ou pour effectuer d'autres tâches. Des centaines de petites filles sont enlevées pour servir d'esclaves sexuelles dans les camps des différents groupes armés.

Entre-temps, des élections présidentielles et législatives ont été organisées en 2011, qui ont permis la réélection de Joseph Kabila, mais dont les résultats ont été fortement contestés par l'opposition politique et par les observateurs internationaux. Si les élections ont été entourées d'une grande tension, elles n'ont toutefois pas débouché sur les violences massives qui étaient redoutées.

34 La guerre qui a ravagé le pays entre 1998 et 2003, ainsi que la poursuite des violences à l'Est jusqu'à ce jour, ont laissé des traces profondes dans le pays. Plus de trois millions de Congolais seraient morts ces dernières années des conséquences directes ou indirectes (malnutrition, maladies laissées sans soin) du conflit. Un demi-million de personnes sont toujours réfugiées à l'extérieur, alors que la RDC accueille aussi des centaines de milliers de réfugiés des pays voisins (en particulier du Rwanda et du Burundi). Le viol s'est institutionnalisé comme arme de guerre, avec des proportions si importantes que les Nations Unies en sont venues à désigner un représentant spécial pour la lutte contre les violences sexuelles dans les conflits.

Les causes principales de l'instabilité persistante sont donc, outre la faiblesse de l'État congolais, incapable d'assurer une administration directe du territoire, le caractère prononcé de la mauvaise gouvernance et la corruption endémique, l'existence de tensions ethniques. Celles-ci sont souvent manipulées à des fins politiques, dans les conflits de terre ou liés l'exploitation illégale des ressources minières par les mouvements armés auxquels profite l'insécurité. La présence de groupes armés multiples, à la fois congolais et étrangers (ce qui donne jusqu'à ce jour une dimension régionale à la crise congolaise), intégrés à des réseaux solides de trafic et de prébendes, mais aussi le manque de crédibilité de l'armée congolaise et la frilosité de la MONUSCO (très fortement critiquée pour son manque d'engagement réel dans la protection

des populations¹) empêchent la restauration de l'autorité du gouvernement dans cette zone. Les conséquences sont lourdes et multiples. La population de l'Est du Congo vit depuis plus de 20 ans dans la peur et la violence chroniques, dans une zone où ont proliféré les armes légères et où règne l'impunité.

Dans ce contexte, Théâtre & Réconciliation a travaillé sur plusieurs des traumatismes liés à la violence endémique, en particulier celui des femmes victimes de violences sexuelles et des enfants-soldats démobilisés. À Bukavu, Théâtre & Réconciliation a mené plusieurs collaborations avec le BVES (Bureau pour le volontariat au service de l'enfance et de la sécurité), qui gère un centre de transit dont le but est de remettre les enfants libérés dans un environnement scolaire et de les doter d'une formation, tout en menant des recherches afin de retrouver leur famille². L'équipe du BVES intervient dès le stade de la négociation avec les mouvements armés pour obtenir la libération des enfants, jusqu'à l'accompagnement dans les familles retrouvées. Les enfants, filles et garçons, passent en général trois mois dans le centre, mais il arrive que leur séjour se prolonge lorsqu'aucun parent susceptible de les accueillir n'a été retrouvé et que se posent des difficultés de réintégration dans la vie civile. En 2010, le BVES avait déjà contribué à la libération et la réinsertion de près de 5 000 enfants-soldats, dont plus de 200 filles. Pendant les années où a eu lieu l'intégration des éléments des groupes armés à l'armée nationale, des milliers d'enfants de moins de 18 ans ont été libérés. Toutefois, avec la recrudescence du conflit en 2012-2013, les recrutements massifs (et souvent forcés) ont repris de l'ampleur, alors même qu'en octobre 2012, le gouvernement congolais et les Nations Unies ont signé un Plan d'action visant à mettre fin à l'enrôlement et à l'utilisation des enfants-soldats.

L'intervention de Théâtre & Réconciliation dans les centres du BVES, menée avec l'appui de WBI, vise à contribuer à la resocialisation et à

1. Voir SÉVERINE AUTESSERRE, *The Trouble with the Congo*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

2. Initialement créé pour venir en aide aux enfants précarisés, en particulier les enfants de la rue, le BVES a ensuite orienté son action vers la prise en charge et la réinsertion des enfants-soldats. (<http://www.bves-rdc.org>)

la reconstruction psychologique de ces enfants-soldats démobilisés par le biais de la pratique culturelle, en particulier le théâtre à vocation thérapeutique. L'enjeu est fondamental pour assurer, à terme, le retour de la paix dans une région meurtrie depuis plus de deux décennies.

Conclusion

Les conflits du Burundi et de la République démocratique du Congo ont été, avec celui du Rwanda, parmi les conflits africains les plus meurtriers des deux dernières décennies. La perspective historique proposée ici permet de resituer les protagonistes et les enjeux de ces guerres, trop souvent présentées de manière hâtive comme des modes « barbares » de règlement des différends propres à l'Afrique, ou comme une course invétérée aux ressources naturelles. Les dimensions identitaires présentes dans un certain nombre d'épisodes ou de séquences de ces conflits, ainsi que la nécessité de construire la citoyenneté dans des contextes de mauvaise gouvernance et d'instabilité rendent pertinente une approche de la consolidation de la paix « par le bas ».

Pour sortir des cycles de la violence, de l'impunité et du non-droit, il ne suffit pas de désarmer les bras qui exécutent, il faut aussi désarmer les esprits. En travaillant avec des publics vulnérables, en mettant en présence victimes et bourreaux et en amenant chacun, à travers la mise à distance que permet le théâtre, à renouveler son regard sur soi-même et sur la société, Théâtre & Réconciliation apporte sa petite pierre à l'entreprise complexe et de longue haleine de la consolidation d'une paix des armes, mais aussi des esprits et des cœurs dans la région des Grands Lacs.

Frédérique Lecomte

JOURNAL DU BURUNDI¹. VICTIMES DE TORTURE ET TORTIONNAIRES (AVRIL-MAI 2008)

Le 27 avril 2008

37

Je pars au Burundi, pour la vingtième fois peut-être. Ma fille, Dian Diang, à l'aéroport, pleure : 5 semaines, pour un enfant de 10 ans, c'est long. Lissa, la plus petite, n'a pas voulu m'accompagner.

Hier, j'ai écrit mon testament. Ce n'est pas qu'il faille exagérer le risque encouru : il y a autant de chances que j'y meure que j'en ai de me faire manger par un lion au zoo d'Anvers.

Je suis toujours triste et gaie de partir. Triste de quitter les filles, les amis, la famille, les amours. Gaie, parce que je retrouve mon élément, celui de l'Afrique et de Théâtre & Réconciliation. Cette fois, je rentre dans le vif du sujet. Je vais travailler avec des victimes de torture et des tortionnaires. Je ne pourrais pas trouver plus grande extrémité, je crois.

« Ah ! », me dit-on, une pointe d'admiration dans la voix, « comment fais-tu ? » Au sens de *comment tu fais pour gérer tout cela ?*

J'hésite parfois à donner une réponse fanfaronne, genre rouleuse de mécaniques et baroudeuse devant l'éternel. Solution tentante, qui fait briller les yeux et surgir les fantasmes. Alors, pour ne pas tomber dans un exotisme primaire, qui serait mauvais pour ma santé mentale, je pense

1. Des extraits de ce journal sont parus dans le livre JEAN-LUC BRACKELAIRE, MARCELA CORNEJO et JEAN-MARC KINABLE (s.l.d.), *Violence politique et traumatisme - processus d'élaboration et de création*, Louvain-la-Neuve, Academia-L'Harmattan, 2013, p. 85-101.

aux gens que je vais rencontrer, à ceux qui ont souffert dans leur corps, et à ceux qui ont fait souffrir et qui souffrent aussi. Qu'on ne prenne pas mon travail comme un vain étalage de mes capacités à faire ce que les autres ne font pas.

À la question : « Ce n'est pas trop dur, ce que tu fais ? », je réponds : « Ce n'est pas pour moi que c'est dur. » Moi, avec cela, je fais du théâtre. Je sublime les histoires et mon rapport étrange à la violence et au sang.

Je crée sur la difficulté de mettre ensemble des gens qui, normalement, se haïssent, se tuent, se vengent, se soupçonnent, considèrent l'autre comme faisant partie d'une humanité inférieure. Là j'agis, je combine, je mélange ; là, je fais basculer les limites de la peur, la peur de l'autre, la peur de soi.

Le 28 avril 2008

Une journée sans dépaysement. Je n'ai plus éprouvé de dépaysement depuis longtemps.

Je voudrais pouvoir retrouver le chemin de la première fois en Afrique.

J'ai parfois l'impression d'avoir une double vie.

Réunion ce matin avec Laurent Gahungu, directeur de l'Association de défense des prisonniers, le partenaire burundais avec qui je travaille depuis plusieurs années. C'est grâce à lui que j'ai pu faire un atelier de théâtre avec les condamnés à mort de la prison de Mpimba. C'est lui qui m'a fourni *l'échantillon* (quel mot disgracieux, mais typique du vocabulaire d'ici) des torturés et des tortionnaires.

Parmi les victimes, ces anciens condamnés à mort, tous prisonniers politiques libérés.

Et puis des victimes de torture qui n'ont pas été prisonnières.

Les tortionnaires sont des militaires encore en fonction. Des repentis ? Il paraît. Mais je ne comprends pas leur motivation de venir ainsi s'exposer au théâtre : l'argent ?

Voilà du monde : dire que c'est « du joli monde » serait réduire leur identité à son aspect le moins reluisant. Tout le travail sera justement que cet « échantillon » revienne au monde.

Je suis allée acheter des draps en coton, une moustiquaire, des bougies et une spirale anti-moustiques.

Des bruits courent. Le FNL (Front national de libération) va attaquer cette nuit, comme ils le font depuis plus d'une semaine.

J'ai changé le magot au marché noir. À l'arrière de la voiture, on compte l'argent. On ferme les fenêtres et on déplie les liasses de billets. On essaye de rester à l'abri des curieux. Nous passons toujours par le même changeur. C'est lui le commissionnaire qui a trouvé la maison dans laquelle je loge. Je négocie le prix de sa commission : 10 %. Il en veut 20. Je boude. Je ris. Je lui dis que, s'il continue, je ne viendrai plus chercher l'argent chez lui. Prosper appuie, le mec cède avec toujours la même phrase : « Vous êtes trop durs ! » Que je ponctue de : « Et encore, vous ne m'avez pas vue de mauvaise humeur ! »

Ça fait un peu cow-boy et, ma foi, j'aime assez.

En même temps, j'ai acheté un modem pour avoir une connexion Internet sur mon ordi.

Les policiers nous arrêtent pour vérifier le véhicule, et fouillent Prosper pour voir s'il n'est pas armé. Ils ne me fouillent pas.

Nous écoutons « Prosper, youp la boum, c'est le roi du macadam ».

Qui est-ce qui est sur le trottoir ?

Qui fait la pute ?

Qui fait le roi du macadam ?

Le 30 avril 2008

Aujourd'hui, c'est le 30 avril 2008. À la même date, en 1972, ont commencé les massacres des Hutus par les militaires tutsis. Prosper me parle pudiquement de son père, mort assassiné à cette époque. Il me dit qu'il n'a pas de haine. Le quotidien du Burundi est fait de soupçons, de violence, d'incompréhensions, d'histoires mal écrites, ou pas écrites du tout.

J'ai vu Pie au sujet des Consultations populaires. Il veut *impliquer la population dans la mise en place des mécanismes de la justice de transition au Burundi*, préparation aux commissions Vérité et Réconciliation. Rien ne semble aboutir. Quel est ce point de résistance qui empêche les choses de bouger et de se déployer ?

Le 1^{er} mai 2008

C'est la fête du travail. Les Burundais vont défiler avec des drapeaux.

Ce serait chouette si Théâtre & Réconciliation pouvait défiler aussi.

Chaque groupe aurait un étendard.

Les cadres devant : Prosper, Laurent et moi.

Les tortionnaires et les victimes de torture, ensuite.

Enfin, les anciens condamnés à mort, bourreaux devenus victimes, avec une pancarte double face : victime/bourreaux qu'ils peuvent retourner au gré de leur humeur. On pourrait y lire :

Ex-condamné à mort tortionnaire, torturé

Arroseur arrosé

Vainqueur de la compétition des victimes

Bourreau repent, cherche pardon

Bourreau pas repent cherche travail

Victime devant, bourreau derrière

Vainqueur de la compétition de la souffrance

Méchant recyclé

Gentil larmoyant

Pleurez sur mon sort

Demain, j'arrête de torturer

Pitié pour les tortionnaires

Pas de pitié pour les tortionnaires

Donnez-nous des victimes

Tortionnaires au chômage

Du travail pour les tortionnaires !

Tortionnaires de tous les pays, unissez-vous.

Le 2 mai 2008

Visite à Sururu hier soir.

Nous avons parlé de son travail de psychologue et d'observation de Théâtre & Réconciliation. Il s'agit de faire des pré- et des post-tests pour mesurer les changements d'attitude provoqués par le théâtre.



Prosper et Frédérique, Projet « Victimes de torture et tortionnaires », Burundi, 2008.

Photographie Véronique Vercheval.

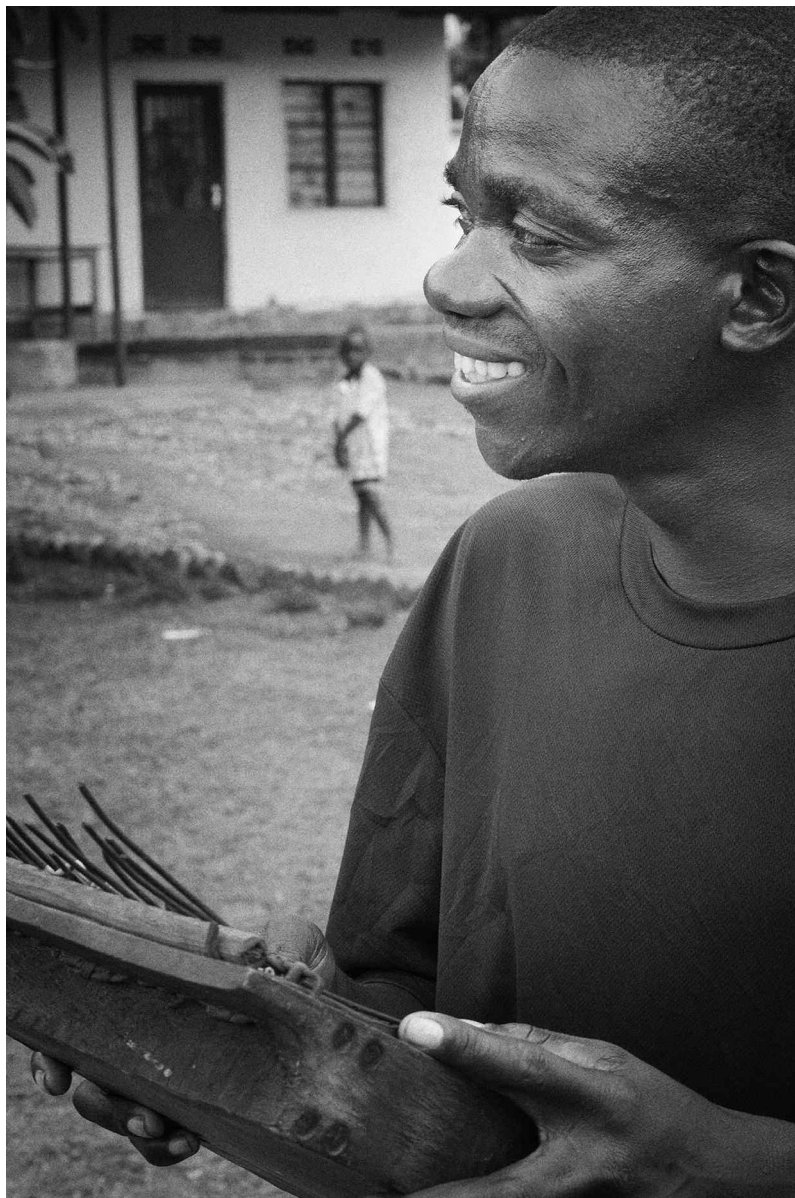
Je lui demande de compléter ma méthode de travail, censée être achevée pendant ce séjour.

À partir d'exemples concrets, je voudrais qu'il observe ce que je mets en œuvre aux niveaux de la qualité d'écoute et de la gestion des conflits.

Le résultat de ce travail devrait pouvoir dégager les techniques mises en jeu au moment de l'atelier et transmettre la méthode.

Je ne vais pas continuer à arpenter la terre toute seule pour y développer Théâtre & Réconciliation !

J'écoute, sur mon ordinateur, les chansons de Jean-Claude Minani, l'acteur et chanteur qui jouait dans les spectacles *Habuze Iki* et *Si Ayo Guhora* que j'ai écrits et mis en scène de 2002 à 2005. Je le cherche. Il est quelque part sur le territoire burundais. Je voudrais qu'il nous rejoigne sur ce projet. Jean-Claude a toujours son *ikembe* en main. C'est une sorte de petite boîte carrée avec des languettes en métal que l'on fait vibrer avec les pouces. Il tient l'*ikembe* contre son ventre. Quand j'ai besoin d'une chanson, c'est comme si j'appuyais sur le bouton « play » et hop !, il se met en



Jean-Claude et son ikembe, projet « Victimes de torture et tortionnaires », Burundi, 2008.
Photographie Véronique Vercheval.

route, en kirundi, bien sûr. Je rectifie le contenu des textes de ces chansons par touches successives, afin qu'il s'ajuste au contenu du spectacle.

Pouvoir continuer la collaboration avec lui, faire une orchestration de ses chansons, lui faire rencontrer des musiciens, c'est mon rêve, *Indoto* (*Est-ce un rêve ?* en kirundi)

Il me fait penser à Bonga ou à Tom Waits. Une voix très grave et tragique.

J'écoute « *Waratabagaye Burundi* » (« Tu es foutu Burundi »). Il rigole en chantant, et c'est très drôle. C'est une scène tirée de *Si Ayo Guhora* (*On ne peut pas se taire*). Chanter « Tu es foutu Burundi » est inacceptable pour un public burundais. Dans le spectacle, deux comédiens le sortaient de force. Si je veux dire l'inacceptable sur le plateau, je sanctionne théâtralement le comédien fautif en l'empêchant de parler, par exemple. Ainsi, je peux me permettre de tout dire. C'est une technique que j'utilise souvent en zone de conflit, où l'on fait des spectacles en marchant sur des œufs.

Le 3 mai 2008

J'ai eu peur, toute la journée d'hier, de ce que j'allais entendre pendant ces quatre semaines. J'ai déjà travaillé avec des victimes de torture, mais ici je vais être directement confrontée aux tortionnaires.

Je sais pourtant que j'ai les ressources pour transformer les récits improbables en théâtre. Mais, avant la course, le cheval fantasma sur l'obstacle.

J'ai peur d'entendre trop de détails d'horreurs. J'ai peur d'avoir peur et d'éviter le sujet. J'ai peur de ne pas être sobre et d'en faire trop.

J'ai peur de rester à la périphérie du problème.

Comment écouter quand on a peur comme cela ?

Comment éviter la sensiblerie, le voyeurisme, le mélo, les trémolos, les prêchi-prêcha bien-pensants sur les bons et les méchants ?

Je me suis décidée à lire sur la torture. Je me suis contentée de Wikipédia et je n'ai pas pris le rapport d'Amnesty International à la bibliothèque du centre culturel français de Bujumbura. Wikipédia a été suffisant pour me

donner le haut-le-cœur. Je me souviens des premières improvisations en 2002. Je sortais de la salle de répétition littéralement soufflée. Les Burundais me regardaient bizarrement, comme si ce qui leur était arrivé était normal. Et puis, le temps faisant, tout s'émousse, on s'habitue. Je lutte pour ne pas oublier le choc de la première fois. J'écoute avec toute ma présence ce que les gens ont à me dire. C'est le moins que je puisse faire.

Une journée difficile, je me suis même disputée par mail avec mon amoureux en Belgique. C'était au sujet du sacrifice. J'ai du mal avec la notion de sacrifice. Il me semble toujours que l'on est suspect quand on se sacrifie, que le terme même *je me sacrifie* renvoie au fait qu'on regrette le prix qu'il coûte et qu'il y a peu d'amour dans ce sacrifice-là. Le sacrifice peut être très égoïste, et celui qui se sacrifie pour moi me fait plus de mal que celui qui ne s'occupe pas de moi.

Il y a bien sûr d'autres notions de sacrifice, puis-je dire « authentique ». Mais quelle somme de sagesse faut-il avoir pour y accéder ?

Le 4 mai 2008

Dimanche à Bujumbura, au bord du lac, je lis un livre sur le cynisme. Me voilà toute ragaillardie par cette lecture et Diogène, à qui je pense et qui m'inspire.

Incroyable, la coïncidence de cette lecture. Je la transforme immédiatement en *stimuli* pour les comédiens que je verrai demain. Je sais que je vais être joyeuse, que je vais rire du terrible, que nous rirons tous ensemble et que ce rire-là sera l'ironie du pire. Ou la « fécondité de la catastrophe », comme dit Onfray.

Je vais donc essayer de rendre la catastrophe féconde.

Les questions à soumettre aux comédiens :

On m'a poussé

Comment voudriez-vous qu'on se souvienne de vous ?

Écrivez votre propre épitaphe

Le jour le plus heureux/malheureux de votre vie

Comment résistez-vous ?

Comment vous protégez-vous ?

Obligez quelqu'un à faire quelque chose

Déniez

Mettez-vous en colère

Portez votre fardeau

Jetez vos chaînes

Mettez en vente un tortionnaire sur le marché

Mettez en vente une victime sur le marché

Le jour de votre humiliation

Le jour où vous avez humilié quelqu'un

Une scène absurde/comique entre une victime et son bourreau

La danse de la torture

Montrez vos plaies, vos cicatrices

Enseignez l'injustice

Prêchez les droits humains et violez-les

Un numéro de clown avec un tortionnaire et un torturé

Expliquez à quelqu'un ce que vous allez lui faire dans le détail

Avez-vous mal quelque part ?

Avez-vous des blessures invisibles ?

Avez-vous des blessures visibles ?

Apprenez à quelqu'un à gérer l'injustice

J'écris ceci après la lecture du joyeux Diogène, mais je sais qu'on sera loin de la rigolade. Les témoignages vont être durs et les larmes vont jaillir : les miennes et celles des futurs spectateurs. Mais je ne resterai pas uniquement sur ce registre. J'ai trop de force et trop de vie à partager.

J'ai parlé du principe de la traduction/trahison avec Prosper.

Si je dis *j'aimerais que tu coures jusqu'à l'arbre très rapidement*, et qu'il réduit la phrase à *cours rapidement jusqu'à l'arbre*, l'acteur s'exécutera mais l'esprit de l'action sera différent.

Je voulais attirer son attention sur l'importance de bien choisir le vocabulaire de travail, car, s'il est trop impératif ou pas assez soucieux de l'autre, cela risque de compromettre les relations.



Échauffement, projet « Victimes de torture et tortionnaires », Burundi, 2008.
Photographie Véronique Vercheval.

Encore une fois, je suis emballée aujourd'hui. Mais je ne dois pas oublier la chose essentielle : me laisser aller à ce qui vient, mettre tous mes sens à l'éveil et me laisser tomber. Ce n'est qu'ainsi que les ailes vont me pousser.

Le 5 mai 2008

Première répétition

Je retrouve, après deux ans et demi d'absence, les condamnés de Mpimba libérés : Jean Berchmans, Gérard, Bernard, Floride, Jacqueline. D'autres aussi, que je ne connais pas, des victimes de torture qui ne sont pas passées par la prison d'État : Bosco, Léonidas, Espérance.

C'est un jour à marquer d'une pierre blanche. Quelque chose dont j'avais rêvé se réalise. « Se saisir de l'opportunité, mais surtout être dans le bon temps. » Et le voilà le bon temps, devant moi, concret ! Nous sommes tous très heureux de nous retrouver. Surtout dans un jardin, sans uniforme de prisonnier, sans angoisse et dans la bonne humeur.



Échauffement, projet « Victimes de torture et tortionnaires », Burundi, 2008.
Photographie Véronique Vercheval.

Jean-Claude, le musicien retrouvé, arrive avec un petit sac en plastique et dedans, son *ikembe*, c'est tout. Pas d'habits de rechange, pas de nécessaire de toilette, rien d'autre. C'est lui, Diogène, le Diogène comme je l'imagine.

Ils sont arrivés tous ensemble, les tortionnaires et les torturés. Ce n'étaient pas les consignes que j'avais données, je pensais qu'il n'y aurait que les victimes le premier jour. J'ai brièvement réfléchi pour savoir si je les séparais ou si je les gardais d'emblée ensemble. J'ai décidé de les séparer, comme je le fais d'habitude, dans un premier temps.

J'ai, je l'avoue, joué le jeu malsain de tenter de les reconnaître. J'ai regardé leurs yeux, essayé de sentir la peur, une peur différente de celle des victimes. Me serais-je trompée ? J'ai demandé au groupe des tortionnaires de revenir le lendemain. Ils se sont levés, comme si on les crucifiait. *Les méchants* partaient et *les bons* restaient.

Adolphe Sururu, le psychologue, a fait un pré-test en entretiens individuels pour voir les changements d'attitudes que le théâtre pouvait provoquer. (Je n'aurai jamais les résultats, Sururu n'ayant pas répondu à

ses engagements). Il me rapporte qu'un des tortionnaires ne veut ni s'exposer ni jouer à la prison de Mpimba.

Il va falloir y aller en finesse pour que les acteurs ne soient pas compromis. Comment un tortionnaire peut-il se présenter à la prison où les victimes de torture qu'il a infligées sont peut-être incarcérées?

Premier groupe : les victimes

J'entends Jean-Claude, dans le jardin, qui joue de l'ikembe. Je me souviens des années passées ici, dans un autre jardin. Toujours le même bonheur de travailler.

48

Ils composent cette chanson :

*Que nous ne tenions pas compte des régions, des ethnies, du genre,
Que nous ne tenions pas compte de ce qui nous distingue mais
bien ce qui nous unit*

*Si tu vas au commissariat ou en justice
Qu'on ne tienne pas compte que tu es Hutu ou Tutsi
Qu'on ne tienne pas compte de ce qui nous distingue
Mais bien de ce qui nous relie
Nous sommes les mêmes
Nous sommes semblables.*

*Que nous ne tenions pas compte des régions, des ethnies, du genre,
Qu'on ne tienne pas compte de ce qui nous distingue mais bien
ce qui nous relie.*

Je ne garde pas ce type de chanson. Elles apparaissent toujours dans les premières répétitions. C'est de la propagande bien-pensante qui rassure : plus on parle d'une chose, moins elle existe.

La deuxième chanson est écrite par les ex-condamnés à mort, qui se retrouvent après avoir passé 10 ou 12 ans en prison.

Mes chers amis,

*Les enfants de ma mère
Que nous soyons tous joyeux
Que nous partagions le meilleur et le pire
Que nous soyons joyeux de nous retrouver.
Dans les moments difficiles,
Nous avons partagé le peu que nous avions.*

Nous ne pensions pas nous retrouver un jour

*Dans les moments difficiles,
Nous avons partagé le peu que nous avions*

Que nous soyons tous joyeux de nous retrouver.

49

Le thème de l'improvisation, le stimulus : quelque chose qui commence bien et finit mal.

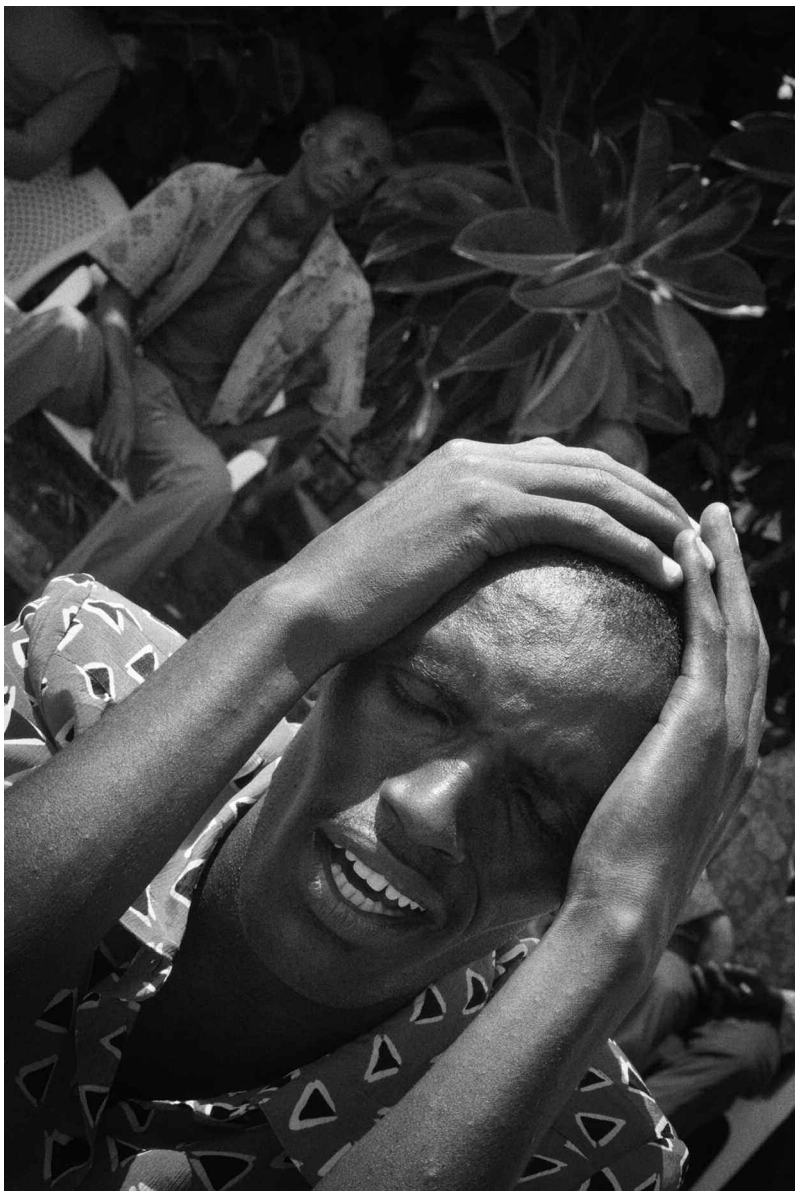
Ces acteurs, vus il y a deux ans à la prison, ont beaucoup progressé. Le travail a décanté. Cela s'est fait tout seul.

Après la répétition, nous sommes allés photocopier le manuel de formation pour le donner à Jean Berchmans et Gérard. Demain matin, à 7 heures, nous nous verrons. Je leur ai donné un devoir : expliquer ce qu'ils ont remarqué dans le travail de mise en scène, ce que j'ai fait au niveau de la gestion du conflit, et ce que j'ai eu comme attitudes particulières pendant la journée.

Jean Berchmans, Prosper, Gérard et Jean-Claude seront mes assistants. Dans ce lot, il y en aura bien un qui va se révéler.

De quoi contenter Africalia, une ASBL belge qui finance une partie de l'activité et qui cherche à renforcer les capacités artistiques au Burundi.

Jean-Claude dort dans l'immense maison. Lui qui est arrivé avec son petit sac en plastique se retrouve dans ce palace de marbre. Ironie du sort, la serrure de sa chambre est cassée. Il se trouve enfermé. Nous lui passons une bière au travers du vasis et démontons les moustiquaires.



Marc, projet « Victimes de torture et tortionnaires », Burundi, 2008.
Photographie Véronique Vercheval.

Nous venions d'évoquer ses années de prison quand il était petit, et le voilà enfermé dans une prison dorée.

Oui, il y a quelque chose de l'ordre du miracle à retrouver tous ces gens.

C'était tellement improbable, les uns condamnés à mort et sortis de prisons, et Jean-Claude injoignable et dans un puits de pauvreté.

Diogène est parmi nous. Et nous allons nous amuser à rendre la catastrophe ironique.

Le 6 mai 2008

Deuxième groupe : les tortionnaires

Je crois que je n'ai jamais été aussi gentille pendant un échauffement, tant je prends de précautions de langage, tant je suis attentive à leur confort.

L'atmosphère se détend. Je fais preuve de beaucoup de diplomatie avant de commencer. Penser que tous les êtres humains sont les mêmes, qu'il n'y a pas d'un côté les tortionnaires et de l'autre les torturés. Comprendre leur malaise de jouer dans la prison où ils risquent de rencontrer les personnes qu'ils ont torturées, en tant que militaires en fonction. Je dis tout. Enfin, tout ce que je pense devoir leur dire.

Ils sont angoissés et raides pendant l'échauffement. Les petites consignes sont comme des montagnes à gravir, tant le stress est grand. Envoyer un clin d'œil à l'autre devient un exercice périlleux.

Le moindre apprentissage pose problème.

Je fais les exercices de mise en confiance : guider l'aveugle, suivre la main de celui qui guide, toucher, se prendre par les mains. Je ne pense plus au sang qu'ils ont sur les mains.

« Nous sommes tous les mêmes, tout simplement. » C'est sur ce fonds commun de l'humanité que je travaille.

Des moments extrêmement émouvants dans cette journée. Incongrus aussi. Une impro où je demande d'apprendre à quelqu'un une chose qu'il ne sait pas faire. Édouard joue le représentant des droits de l'homme, et apprend

à un chef de quartier comment respecter les règles lors d'une arrestation.
Comme quoi, tout le monde a besoin de reconnaissance et d'empathie.

On a fait ensemble la liste des ordres qu'ils devaient dire :

*Il est interdit d'arrêter quelqu'un pendant la nuit.
Il est interdit d'entrer chez quelqu'un sans un mandat de perquisition.
Le présumé coupable doit signer sa déposition dans la langue qu'il maîtrise.
Il est interdit de torturer pour recueillir des aveux.
Il est interdit de perquisitionner en dehors des heures légales.
Ces heures légales sont de 7 heures à 17 heures.
Il est interdit de maintenir quelqu'un dans un cachot plein d'eau.
Il est interdit d'arrêter quelqu'un sans qu'il ait été convoqué trois fois.
Il est interdit de priver quelqu'un d'aliments.
Le plaignant est obligé de nourrir le présumé coupable pendant sept jours.
Il est interdit de priver le présumé coupable de sommeil.
Il est interdit de frapper le présumé coupable lors de l'interrogatoire.
Il est interdit d'avoir des relations sexuelles avec le présumé coupable.*

On écrit cela ensemble — n'est-ce pas inimaginable ?

Je leur ai montré le règlement de torture des Khmers rouges.

Je leur lis, Prosper traduit. Ils ponctuent par des soupirs. Je ne leur ai pas demandé s'ils avaient un règlement. J'attends d'être libérée de ma propre peur.

Pour passer à autre chose, je leur demande d'écrire leur épitaphe, « Comment voudriez-vous que l'on se souvienne de vous après votre mort ? »

Ils n'ont pas une belle image d'eux-mêmes. Cet exercice va nous mettre du baume au cœur.

Jean-Claude les chante, comme autant de confessions. C'est beau et terrible.

« Comment je voudrais qu'on se souvienne de moi sur cette terre. »
L'épitaphe de Jean-Claude, chantée par lui-même :

*Jean-Claude, adieu Jean-Claude nous sommes reconnaissants
Tu jouais de l'ikembé
On se souvient de comment tu jouais « Habuze iki »
On se souvient de ta voix
Adieu Jean-Claude
On prie pour toi et toi qui es là-haut, prie pour nous
Yo Yo Yo*

*On se souvient de ton bon cœur
Tout le monde peut penser à toi
Tu causais avec les gens
Tu riaais avec les gens
Tu n'étais pas méchant
Tu étais à côté des autres sans discrimination
Tu partageais un verre avec n'importe qui
Quand on se souvient de toi, les larmes coulent
Alors, repose-toi Jean-Claude,
On ne t'oubliera jamais*

*Yo yo Yo
On se souvient de toi pour beaucoup de choses
Tu étais simple envers les gens
Tu ne te vantais pas
Même quand les enfants passaient, ils te demandaient de la musique
Et tu faisais rire les petits
Adieu Jean-Claude,
Il faudra prier pour nous qui restons sur terre.*

Comment se fait-il que ce soit si dur d'écrire ce qu'on a fait de bien dans la vie, quand on a été tortionnaire ? Les épitaphes, chantées par Jean-Claude :

Édouard, Édouard
 Tu as été un homme juste
 Au revoir Édouard
 Tu as été juste
 Et d'ailleurs
 Tu n'as fait du mal à personne alors que tu avais des postes
 difficiles
 Tu étais chargé de la sécurité et tu étais contre les voleurs et
 autres malfaiteurs
 Adieu Édouard
 Tu as fait du bien aux gens
 Et on se souvient de ce que tu leur as fait
 On ne t'a jamais oublié
 Alors que tu travaillais pendant la crise
 Pendant des situations lourdes.

Yo yo Yo
 Édouard, tu as vu beaucoup de malheurs
 Tu as vu beaucoup de problèmes
 On se souvient de tes paroles, comment tu riais avec les autres
 On se souvient du bien que tu as fait aux gens,
 On se souviendra de toi
 Tu es chargé de choses difficiles, tu t'es donné
 Je me dis qu'on ne t'oubliera jamais.
 Yo yo
 Édouard nous sommes derrière toi et nous qui restons sur cette
 terre, on se souviendra de toi.

Gérard, toi Gérard
 On se souviendra de toi
 Tu as aidé beaucoup de gens dans des situations difficiles
 Tu as aidé des gens sans tenir compte de leur ethnie dans des
 moments difficiles
 Tu as caché des gens, tu les as protégés
 Va Gérard, que Dieu te garde, tu as bien travaillé Gérard

Tu as bien gardé des gens qui n'étaient pas de la même ethnie
 et pas de la même région.
 Tu t'es donné pour aider
 Sans tenir compte des Hutus ou des Tutsis
 Tu as pu garder tout le monde, protéger tout le monde
 Adieu Gérard, on se souviendra de toi,
 Tu as fait du bien Gérard,
 Tu as protégé les gens qui n'avaient pas la même ethnie que toi
 Que le bon dieu t'aide
 Oh Gérard, adieu Gérard que le bon dieu te garde.

Toi Marc, adieu Marc adieu Marc
 Tu étais un soldat discipliné
 Et tu protégeais tout le peuple
 Tu aimais le peuple et le peuple t'aimait
 Tu protégeais les gens dans des situations difficiles
 On se souviendra de toi
 Que n'as-tu pas vu quand tu étais soldat ?
 On se souviendra de toi
 Car tu as protégé les gens dans beaucoup de circonstances
 C'est pour cela qu'on dit de toi que tu es un homme de Bien
 Tu as fait des bonnes œuvres sur cette terre, tu as laissé des traces.

Yo Marc, que j'aime,

Marc que j'aime
 Tu es un soldat inoubliable
 Tu as fait du bien aux gens
 Marco, le cœur de l'amour
 Dans les situations difficiles tu avais un bon cœur
 Envers des gens d'ethnies différentes
 Je mourrai sans t'oublier.

On passe l'après-midi à se faire du bien. On ne fait l'éloge des gens qu'aux
 Oscars. Sinon, il faut attendre qu'on soit mort. On devrait écrire son épi-

tappe chaque fois que ça ne va pas. Des moments comme ceux-là sont rares. D'avoir pu partager ces moments d'intimité nous aidera dans nos relations.

On est en plein dans la technique de Théâtre & Réconciliation, dans l'ordre de la représentation de soi, mais pas dans la représentation tout court. Ces épitaphes manquent de théâtralité, en tout cas pour le moment.

Le 7 mai 2008

Deuxième journée : les victimes

Échauffement : je l'appelle « la séance de torture ». On rit avec ce qu'on peut. Ils ont des difficultés avec les exercices physiques.

Première impro : se souvenir dans le détail d'un événement heureux ou malheureux. Le dire à quelqu'un qui viendra me le raconter, comme si c'était le sien. Je ne dois pas savoir qui ment, qui dit la vérité. L'exercice va encourager l'écoute empathique de l'autre.

Je pense que cela va me permettre d'accéder à des récits sans rendre trop acides les témoignages de torture.

Les *stimuli* qui me viennent : parler à votre assassin, parler à votre tortionnaire.

Je continue les improvisations entreprises lundi : quelque chose qui commence bien et qui finit mal. J'obtiens une scène de pillage, que je transforme en « danse des pilleurs ».

La répétition n'est accablante qu'à cause de la chaleur du soleil. Les corps sont détendus, on rit, je sens une grande complicité. Tout semble simple, mais il va bien falloir aborder la torture.

Je leur demande de faire une scène où ils disent leur colère.

Ils sont concentrés, mais peu en connexion avec eux-mêmes, cela reste superficiel. C'est très impudique de dire sa colère, c'est comme dévoiler ses faiblesses.



Échauffement, projet « Victimes de torture et tortionnaires », Burundi, 2008.
Photographie Véronique Vercheval.

Jean-Claude pleure.

Je suis en colère.

J'ai perdu deux enfants dans la même semaine.

Je n'ai plus rien. J'ai tout vendu, tout donné.

J'ai vendu les briques de ma maison.

Je suis en colère.

Je n'ai pas d'amis.

Je n'ai pas de parents.

Je n'ai pas de chaussures.

Je leur ai demandé de vendre un tortionnaire au marché. « Tenez compte de ses capacités, de ses qualités particulières et de ses atouts de bon petit tortionnaire. » J'obtiens une scène très drôle et très subversive. On a même, unique au Burundi, une tortionnaire féminine, à coup sûr une denrée rare !

Les qualités d'un bon tortionnaire :

Servir son pays

Mentir

Manipuler

Être parfois gentil

Extorquer des aveux

Avoir des liens solides

De l'eau et parfois de l'électricité, s'il est moderne

Pouvoir torturer la nuit, surtout

Ne pas avoir pitié

*Ne pas avoir peur des relations sexuelles ni de toucher le sexe
de ses victimes*

Ne pas avoir de remords

*Accepter l'argent de la corruption pour arrêter la torture mais
ne pas en tenir compte*

Ne pas demander pardon

Ne pas reconnaître qu'il a torturé

Nier l'évidence s'il est pris en flagrant délit

Penser qu'il n'a pas fait de mal dans sa vie

Ne pas avoir de conscience

Considérer les êtres humains comme des bêtes

Ne pas avoir d'amour à donner

Être un magistrat instructeur

Pouvoir corrompre le juge

Vouloir se venger des mauvais traitements qu'il a lui-même subis

*Pouvoir torturer plus de 20 minutes sans que les victimes ne deviennent
inconscientes*

Posséder le matériel suivant :

*Clou, barre de fer, sac plastique, cordes, feu, eau, excréments,
sexe en état de marche, fouet, cachot de 50 sur 50 cm, papier et
stylo pour la signature de l'aveu, cachot caché et encore plus
petit que l'autre, capsules de bouteille afin d'y agenouiller les
victimes.*

58



59

Jérôme, Gérard, Jean Berchmans, projet « Victimes de torture et tortionnaires », Burundi, 2008.
Photographie Véronique Vercheval.

Après cela, on a l'occasion de parler des tortures subies.

Nous y sommes. :

*J'ai rencontré mon tortionnaire. Il m'a demandé pardon, et je
lui ai pardonné, il a fait cela devant tous mes amis. Je lui ai par-
donné. J'ai passé quatre ans et quatre mois en prison entre ses
mains, j'avais treize ans.*

Le 8 mai 2008

Discussion avec Prosper au sujet des victimes et des bourreaux.

Il ne croit pas que les gens que nous fréquentons aient pu être des
tortionnaires.

Pourtant Laurent Gahungu m'a confirmé les lieux et les circonstances.
Dès que l'on côtoie un humain, on ne peut pas s'imaginer des choses
terribles à son sujet.

Rien n'est jamais clair. Ceux que j'ai connus en tant que « bourreaux » : les condamnés à mort de Mpimba, sont maintenant des victimes de torture dans notre « échantillon ». L'exécuteur du président Ndadaye, mort après avoir été torturé, est passé du statut de bourreau à celui de victime, ayant été torturé en prison. Rien n'est clair sur cette terre. L'alternance historique des crimes au Burundi rend la question confuse. Je me trouve en présence de condamnés à mort (pour des crimes que j'ignore) qui, au cours de leur détention, ont été torturés et sont donc, dans le cas qui m'occupe, des victimes. J'ai des victimes qui, lors de leur détention, sont devenues des tortionnaires, payés par l'institution pénitentiaire. J'ai des victimes « simples », si j'ose dire, qui ont juste été victimes, et j'ai des bourreaux qui, avant de devenir bourreaux, ont été des victimes du génocide ou des mauvais traitements de leurs parents.

Je ne peux pas mettre les gens dans des cases de Bons et de Méchants. Je vois l'Humain, pas la Bête. Et c'est tout.

J'ai trois tortionnaires, victimes à leur époque, cinq victimes de torture, deux infanticides (avortements ?), et trois victimes/victimes, sans doute. Gérard, ex-condamné à présent victime, me demande une correspondante en Belgique, sa « Géraldine » comme il l'appelle. Je lui dis que ça ne fait pas bon genre en Belgique d'avoir passé 12 ans en prison avec une condamnation à mort. On rit. C'était ce matin, dans nos réunions dramaturgiques de formation des « futurs cadres artistiques du Burundi ». Je colonise esthétiquement, à défaut d'autre chose.

Répétition avec le groupe des tortionnaires : « Vendre sur le marché quelque chose qui ne se vend pas d'habitude, quelque chose de vraiment spécial ».

Je n'ose pas, comme avec le groupe des victimes, leur demander de vendre des tortionnaires. Je reste pudique, même si Laurent me dit de foncer.

Interruption musicale, Jean-Claude vient de me chanter ma chanson, ou plutôt notre chanson. Tellement émouvante. On se croirait dans une pièce de Tchekhov. Nous sommes assis dans la cuisine, autour de mon ordinateur, il chante fort, cela résonne tout autour de nous. On entend les enfants du gardien François qui pleurent, dans la petite maison à côté

de ma grande maison. On boit du vin, et eux du coca. On entend des tirs de mitraillettes au loin. « Nous ne sommes pas encore morts », me dit Jean-Claude.

Et puis, je me remets à écrire.

Il y a tant de choses à dire. Tous les punctums, ces points d'équilibre ou de déséquilibre, ces tout petits espaces de temps, ces instants, me dit le dictionnaire, s'entrechoquent dans ma tête.

Je ne savais forcément pas ce qui allait arriver dans l'improvisation de cet après-midi. C'est un principe du travail, ne rien attendre de manière à tout pouvoir laisser arriver à soi.

Voici la scène retravaillée, mais proche de ce qu'elle était au départ. Jean-Claude porte un sachet plein d'eau, on devrait y mettre de la couleur rouge qui dégouline par terre.

Voici mesdames et messieurs, quelque chose d'extraordinaire, du jamais vu sur le marché.

Il y a de l'or dans cette chose, de la conscience, de l'amour, de la compassion, de la dignité, du pardon, de l'intelligence, de la pensée, de l'impartialité (rajoute un tortionnaire), du sentiment de justice.

Approchez, approchez, jamais vous n'aurez vu quelque chose de si précieux.

Devinez ce que je tiens dans la main, Mesdames et Messieurs...

Une tête, une tête humaine.

(Il s'arrête, silence)

Mais comme elle est coupée, Mesdames et Messieurs, elle est foutue.

(Il la jette.)

Laurent me dira plus tard que les FNL ont exposé, la semaine dernière, des têtes coupées de militaires avec leurs bérets.

Je ne garderai pas cette scène. Je ne peux pas parodier le FNL, qui est assez combatif et à cran. Je ne tiens pas à ce que la mienne, de tête, soit coupée.

La deuxième scène m'a apporté autant de surprises.

Marc, un jeune homme du groupe des tortionnaires, amène quelque chose dans son chapeau.

Marc : Dans cet objet il y a beaucoup de choses : des haricots, de la viande, du carburant, de l'eau. C'est une chose extraordinaire. Si vous la possédez, fini le malheur.

Édouard : Du carburant, de l'eau, de la viande, des haricots, tout cela ! C'est extraordinaire. C'est quoi cette chose ?

Marc : Un sein.

Édouard : Quoi ?

Marc : Eh bien quoi ! Un sein !

Édouard : Yo mon Dieu, c'est un sein d'une vache, d'une chèvre ?

Marc : D'une femme.

Édouard : Yo, d'une femme ? Vivante ou morte ?

Marc : Vivante.

Édouard : Oh, mon Dieu, les hommes sont devenus des sauvages.

Marc : J'ai eu une révélation. Fini, le malheur, il y a plein de seins ici, il suffit de les couper (il se précipite sur moi pour me couper le sein).

(Édouard se roule par terre en hurlant de désespoir.)

Marc (toujours souriant) : Il y en a plein, il suffit de les couper (se précipitant sur les spectateurs potentiels).

On rit comme des fous, des fous, vraiment. Ne sommes-nous pas dans l'ironie de la catastrophe ?

Et la journée n'est pas finie. Enchaînant sur ma lancée, je leur demande une scène où doit figurer la phrase « On m'a poussé ». Jean-Claude pousse Marc :

Jean-Claude : Qui t'a dit de tuer les gens ?

Marc : On m'a poussé.

Jean-Claude : Qui t'a dit de torturer les gens ?

Marc : On m'a poussé.

Jean-Claude : Qui t'a dit de piller les bébés ?

Marc : On m'a poussé.

J'arrête la scène. Théâtre & Réconciliation se met en branle. Dans ces deux scènes, le rôle du tortionnaire est tenu par Marc, qui a les caractéristiques physiques d'un Tutsi.

J'explique qu'il faut alterner : on ne peut garder uniquement Marc, au physique tutsi, qui se fait accuser par Jean-Claude, au physique hutu.

« Il n'y a pas que moi, toi aussi ». Et ils inversent les rôles

Marc : Qui t'a dit de torturer les gens ?

Jean-Claude : On m'a poussé.

Ce moment est important, car il me pose dans le rôle de celle qui dit les choses. Eux ne m'auraient rien dit. Ils auraient juste tordu leur bouche. Ils auraient docilement joué des choses qui vont à l'encontre de leurs convictions, pour l'argent, par conformisme.

Je déplie tout. Je leur parle de ma visite en 2005 chez les rebelles CNDD encore en armes. Ce sont eux qui m'ont dit que les spectateurs faisaient les comptes du nombre de physique hutus et tutsis pendant la représentation. Dans la réalité, on peut difficilement savoir. Le sport national a la vie dure.

J'ai compris l'importance de l'apparence physique, indépendamment de l'appartenance ethnique. Il est impératif de mettre des mots sur ce qui ne se dit pas, et c'est pour cela que j'ose leur parler de manière aussi directe.

Je suis dans le rôle conscient du médiateur. Ma position : la naïveté, la médiation, le désir de comprendre.

Je suscite la confiance, je fais tomber les réticences. Je ne juge pas.

Je suis curieuse du point de vue de l'autre, et le théâtre est utilisé pour faire dire les choses. Je reformule ce qui vient d'être dit pour m'assurer d'avoir bien compris.

Mon but ultime est toujours de transformer la scène en quelque chose de théâtral, d'y mettre de la tension.



Jean Berchmans cherche la dent en or, projet « Victimes de torture et tortionnaires », Burundi, 2008.
Photographie Véronique Vercheval.

La journée n'est pas finie. Je fonce. Je leur demande une scène de torture comique avec un tortionnaire et un torturé.

J'obtiens, après un peu de travail, une scène où le tortionnaire chatouille le torturé pour lui faire dire la vérité : « Dis la vérité ».

Jean-Claude, le chatouillé, hurle de rire qui se transforme peu à peu en cri de douleur. La scène comique devient dure. Jean-Claude chante. Tout est dit.

On a ri, on a pleuré, j'ai eu un frisson.

Il y aura aussi une scène où Édouard bat sa copine (jouée par Marc), qu'il soupçonne d'infidélité. La scène est violente. La petite voisine, qui est dans le jardin, essaye de voir. Je lui demande de partir : c'est trop dur.

Je mets en branle beaucoup de parts de moi. Le soir, je suis fatiguée.

Le 9 mai 2008

La question est de savoir comment résister. Et je ne pense pas uniquement à la douleur physique : il y a aussi la capacité à résister politiquement et dans le quotidien.

Comment résister aux tentatives de détruire le lien qui nous unit tous ?

Avec Théâtre & Réconciliation, je crée du lien. Non pas ! Je fais remonter à la surface un lien existant.

Faire remonter le lien, c'est pouvoir pleurer et se mettre dans une vulnérabilité positive. Pleurer, cela nettoie le cœur. Cela renforce et développe la révolte et l'énergie du changement. On devrait faire des stages de « pleurer » au Burundi. C'est peut-être un peu cela que je fais.

Je leur ai demandé, à partir d'un objet que l'on touche les yeux fermés, de se ressouvenir précisément de quelque chose. Alors sont venus les témoignages de torture.

Jean-Claude : Moi, cet arbre me rappelle mes sœurs qui attendent pour m'amener à manger. Elles sont à l'ombre de cet arbre. Elles croient que je suis en prison. Moi, je suis enfermé nu dans un sac, je ne peux pas bouger. Il y a quelqu'un à côté de moi. On va me jeter vivant dans une fosse commune. J'ai peur. C'est Doi Doi qui me sauve, il demande ce qu'il y a dans ce sac à ordures. Il demande de l'ouvrir. Cet arbre me rappelle beaucoup de choses, beaucoup de choses.

Bernard : Ce caniveau me fait penser au jour où j'ai essayé de m'évader de la prison. Nous sommes six. C'est un coup monté. Quatre se font tuer. Moi, je suis inconscient dans le caniveau. J'ai appris que celui qui veut vous faire évader est celui qui veut vous tuer.

Floride : Je me cache. Les assaillants me poursuivent. Je me cache. Ils passent. Ils ne me voient pas. Ils sont passés. Ils ne m'ont pas vue. Je suis sauvée.

Bosco : J'essaye de m'étendre, de m'étirer. Ces pierres me font penser à ce que je touchais en essayant de m'étirer. Je n'arrive pas à bouger les pierres. Je me tourne, j'essaye avec l'autre bras, mais je ne peux pas. On vient me chercher. On me met sur le sol et c'est frais.

Léonidas : Je suis dans un cachot, c'est une toilette. Je cherche un moyen pour m'évader. Je m'appuie contre le mur. C'est sale, il fait noir. Je cherche une issue. C'est étroit. C'est un tout petit espace. Je me demande comment le mur pourrait se détruire. Je suis fatigué. Je ne sais pas comment faire pour sortir d'ici, c'est trop haut. Si le mur pouvait tomber, si le mur pouvait tomber de lui-même.

Jacqueline : Je suis en prison. Il fait noir, c'est étroit. Je ne peux pas changer de position. Je dors à côté de quelqu'un qui est mort. Je suis encore vivante, mais je suis à côté d'un cadavre. Est-ce que je vais devenir cadavre moi aussi ?

Gérard : Sauvez-moi. Sauvez-moi. Je suis malheureux. J'ai mal. Ouvrez-moi. J'ai faim. Ouvrez-moi, j'ai soif. Il n'y a personne qui s'occupe de moi. Je ne peux pas bouger. Ayez pitié de moi.

Jean Berchmans : Cinq ans, six mois et treize jours. Dans le noir.

Des témoignages sortis du cœur.

« Donnez-lui un masque, il vous dira la vérité. »

Je ne travaille pas toujours sur des témoignages aussi durs. Il y a toute une partie du travail qui est ludique, où l'on rit même avec des choses dont il n'est pas de bon ton de rire. C'est en cela que l'on transforme une réalité écrasante en objet à apprécier théâtralement.

On me demande souvent comment je peux faire du théâtre avec la souffrance des autres, comment je vais chercher ce point qui fait mal.

Justement, c'est ce point-là qu'il faut aborder. Celui que l'on essaye de cacher, et que tout le monde voit. Celui qu'on essaye de faire oublier.

Révéler cela, s'en jouer pour le déjouer. La douleur n'est pas attaquée en direct. Elle est jouée. Elle est prise de revers.

La transformation passe par le mouvement de la personne qui se recrée grâce au théâtre, aboutissant à une cohérence plus grande.

Une oscillation entre la vie et l'image qu'on en donne.

Comment devient-on tortionnaire ? Faire une scène où on apprend à quelqu'un à devenir un tortionnaire, une école des tortionnaires.

Et puis il y a une scène drôle où Jean Berchmans essaye d'arracher la dent en or d'Espérance, une femme du groupe des victimes.

C'est la fête des mères.

Le 10 mai 2008

J'ai écrit une lettre aux parents et amis qui s'occupent de mes enfants en mon absence. Ce n'est qu'à ce prix-là que je peux faire ce que je fais.

Aujourd'hui pas de répétition. Seulement une réunion dramaturgique avec Jean Berchmans, Gérard et Prosper. Ils lisent le manuel et me posent des questions. La lecture est un élément important. Ils se sont inscrits au centre culturel français, il y a de la littérature sur le théâtre, il faudrait leur envoyer des livres ou constituer une bibliothèque de théâtre. Ces réunions se font en français, cela me semblait fastidieux de les faire en kirundi.

Gérard voudrait ne plus se contenter d'observer. Il voudrait pratiquer. Ils me demandent de pouvoir prendre en charge des morceaux de répétitions.

Ce n'est pas possible. Je n'ai pas le temps. Je dois aller vite. En revanche, je leur suggère d'organiser chacun, après mon départ, un petit groupe afin qu'ils puissent pratiquer. Gérard pourrait le faire avec les élèves dans l'école où il enseigne, Jean Berchmans avec des scouts et Prosper avec des amis.

La balle est partie ! Kairos vient de passer, il faut s'en saisir.



Frédérique, Édouard, Léonidas, projet « Victimes de torture et tortionnaires », Burundi, 2008.
Photographie Véronique Vercheval.

Ils prévoient un atelier par semaine, sept personnes maximum, des préparations à me soumettre une fois par semaine, une réunion une fois par mois à Gitega pour me faire un rapport. Le problème de la communication se pose : ils ne possèdent pas d'ordinateur et, à la poste de Gitega, la connexion Internet est chère et lente ; j'en ai fait l'expérience. Le problème du suivi risque de se révéler crucial, je ne sais pas à présent comment le résoudre.

Le 12 mai 2008

Premier jour où je rassemble les deux groupes.

Tout semble rouler.

Comment rendre la répétition organique ?

Tout doit être fluide. Il ne doit jamais y avoir de heurt ou de passage compliqué de l'échauffement à l'improvisation. Tout doit être souple et élastique quand les deux groupes se rencontrent. Tout se passe comme

si les acteurs n'étaient pas conscients des changements qui s'opèrent en eux, comme s'ils ne voyaient pas les apprentissages qu'ils font au niveau du théâtre, de la collaboration et de la gestion des conflits.

Ce matin, nous avons fait l'exercice du *réveil au bord de l'eau*. Ils l'avaient fait séparément, maintenant ils sont rassemblés. Les acteurs se regardent comme si c'était la première fois qu'ils voyaient d'autres humains. Le premier terrain d'entente, c'est celui de ces deux groupes qui ont un apprentissage commun. Ils sont sur un pied d'égalité, ils comprennent et adoptent les mêmes conventions. Ils oublient leurs divergences.

Ce regard qu'ils portent pour la première fois les uns sur les autres est très émouvant. Il est le résultat de deux semaines de travail.

Le théâtre donne les règles symboliques de base sur lesquelles va se construire la relation commune. Il permet de parler de sujets tabous : le théâtre met des mots où ne figurent d'habitude que des rumeurs, des soupçons. Les choses sont jouées, et c'est comme si on désamorçait la bombe.

Je ne peux travailler que sur le décroisement et le rapprochement des victimes et des bourreaux. À la fin du processus, les spectateurs ne doivent identifier personne.

Véronique est arrivée, nous travaillons ensemble à la table. Elle me montre les photos qu'elle a prises aujourd'hui. J'y vois le plaisir de travailler, d'être ensemble et la confiance entre tous. Je vois la photo de la scène avec les yeux fermés. Je vois qu'elle voit ce que je fais ; elle repère ses punctums à elle, qui sont proches des miens.

Un chœur émouvant.

On trouve souvent des chœurs parlés dans mon théâtre. Pendant les répétitions, je les fais marcher, les yeux fermés, dans un état de concentration intérieure. Ensuite, je leur pose une question, je commence une phrase, comme par exemple : « Parlez à un mort qui vous est proche, que lui dites-vous ? Voyez-le et parlez-lui. »

D'abord tout bas, je n'entends pas ce qu'ils disent, ils parlent en confidence avec eux-mêmes. Peu à peu, je leur demande d'amplifier le son de leur voix, et j'entends ce qu'ils disent, ils se parlent toujours à eux-mêmes.

Ils parlent tous en même temps, et je déambule parmi eux pour comprendre. Enfin, je leur demande d'alterner leur parole, une personne parle à la fois, elle est coupée par une autre personne et ainsi de suite. Ensuite, je les regroupe en chœur, devant moi et je leur demande de refaire ce qu'ils viennent de faire mais les yeux ouverts, de manière audible, en alternant toujours leur parole. Je fais au moins un chœur de ce type par jour, j'aborde les thèmes suivants :

Parler à un mort
Je voudrais suivre ton exemple
J'ai vu (les choses de la guerre)
J'ai peur de...
Je pardonne à
J'ai renoncé à
Parler à l'enfant du viol

Ces chœurs sont toujours l'expression de l'inconscient collectif. Les spectateurs qui les écoutent peuvent y glisser leurs propres réflexions. Eux aussi se disent : « Et moi, de quoi ai-je peur ? » « Et moi, je pardonne à qui ? »

Que dire ou ne pas dire ?

Dans une situation de conflit ou post-conflit, chaque mot, chaque phrase compte.

Je leur ai demandé de travailler sur leur humiliation :

Je me suis senti humilié le jour où on m'a craché au visage
Je me suis senti humilié le jour où on a déchiré mes vêtements
Je me suis senti humilié le jour où on m'a mis en prison
Je me suis senti humilié le jour où j'ai dormi à côté d'un cadavre
Je me suis senti humilié le jour où on m'a déshabillé devant ma belle-mère
Je me suis senti humilié le jour où on m'a giflé en public
Je me suis senti humilié le jour où on m'a promené nu au marché
Je me suis senti humilié le jour où on m'a piqué tout le corps avec une baïonnette, j'étais nue

Je me suis senti humilié le jour où on m'a pillée
Je me suis senti humilié le jour où les policiers m'ont ligoté
Je me suis senti humilié le jour où on m'a fait porter de l'eau chaude sur la tête
Je me suis senti humilié le jour où j'ai passé la nuit dans la toilette
Je me suis senti humilié le jour où on a refusé de m'écouter
Je me suis senti humilié le jour où on m'a giflé devant mes enfants
Je me suis senti humilié le jour où m'a emballé dans un sac d'ordures.

Je leur parle de leur responsabilité en tant qu'acteurs, de ce qu'ils doivent véhiculer comme image. Je leur dis que je ne peux pas tout contrôler, qu'ils sont responsables du discours qu'ils tiennent.

J'ai retrouvé Jérôme, un ancien détenu, dans le centre-ville. « C'est Jérôme, c'est Jérôme », criait-il en frappant sur la vitre de la voiture. Jérôme sera là avec nous demain. Je suis très contente. Il y aura aussi Marie-Josée, ancienne détenue elle aussi, qui suivra une formation avec Véronique et qui fera les photos pour la dernière semaine pour les prises de vue du spectacle.

Le 13 mai 2008

Réunion dramaturgique du matin en présence de Bernard, un nouveau venu. Jean Berchmans résume brillamment, à ma demande, les sept heures que nous avons passées ensemble.

On s'arrête sur certains termes, par exemple « corps domestiqués » : je ne travaille pas avec des personnes pré-conditionnées au jeu de l'acteur.

Sur le mot « attitude » : quelle attitude adopter pour faire Théâtre & Réconciliation ? Quels sont des points d'ancrage ? Comment créer un cadre où que le groupe se sente à l'aise, pouvoir se rapprocher de l'autre, que chacun puisse devenir un confident, voire un ami, réduire les distances, limiter les peurs et pouvoir demander de l'aide.

Nous parlons d'Édouard qui reste méfiant, sans doute très blessé. Il serait plus facile de lui dire de partir, mais il faut *tout* faire pour que le travail s'accomplisse particulièrement avec les personnes les moins réceptives, les plus fragiles. Il est réservé, mais il veut participer. Cette difficulté est un point d'ancrage, une bataille qu'il faut gagner contre la facilité. Ce qui compte c'est le processus et la personne. Il ne faut jamais sacrifier celle-ci sur l'autel du résultat.

On parle aussi de former les futurs spécialistes en Théâtre & Réconciliation et en communication non violente.

Pour le moment, je ne forme que des personnes parlant le français. J'envisage de disposer d'un outil, genre une valisette de formation pour des personnes non alphabétisées ou qui ne parlent que kirundi. Et tant pis si c'est naïf.

« Si vous ne sortez pas la souffrance de vos cœurs, cela peut même vous empêcher de dormir. Ce sont comme des piqûres, comme si vous aviez des chardons qui circulent dans votre poitrine. Quand le spectateur pleure, c'est comme s'il nettoyait son cœur pour aller vers la guérison. »

On commence la répétition. Ils improvisent sur le thème de « L'école des tortionnaires ».

Je leur pose des questions sur les implications politiques des scènes qu'ils proposent : « Si c'est un physique tutsi qui torture, est-ce qu'on peut laisser les choses comme cela ? »

Cela me permet d'avoir une discussion ouverte sur l'appartenance et le balancement ethnique des tortionnaires, incontournable au Burundi. Ils doivent être conscients des signes qu'ils proposent sur le plateau.

Nous abordons aussi le « Comment on devient tortionnaire ? » Une longue discussion nous oppose. J'affirme que cela commence très tôt par les mauvais traitements que l'on fait subir aux enfants, position très occidentale. Je suis attaquée de toutes parts. Ils me disent que c'est comme cela qu'ils éduquent les enfants, qu'il faut les corriger et les dresser.

Adolphe vient à mon secours.



Jean Berchmans et Floride, projet « Victimes de torture et tortionnaires », Burundi, 2008.
Photographie Véronique Vercheval.

La question se pose : « À partir de quand considère-t-on qu'il s'agit de torture ? »

Quand on bat sa femme, est-ce de la torture ?

Quand on bat son enfant, est-ce de la torture ?

Cela fera sans doute l'objet d'une question plus tard. Sur les limites.

Pour déplier le conflit, je pose une série de questions qui renvoient à ce que j'ai vu ou cru voir lors des improvisations qu'ils ont faites.

Qu'est-ce que je dis pour déplier le conflit ?

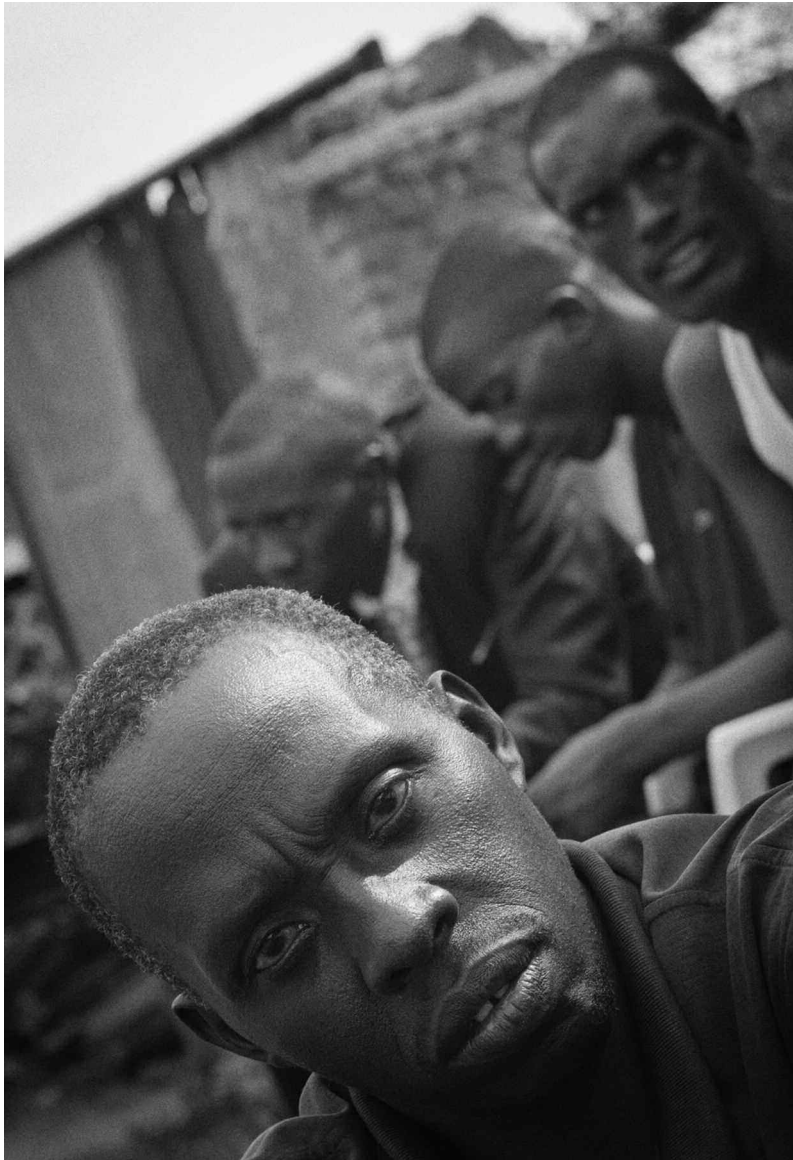
Est-ce que cela s'est passé comme ça ?

Si je comprends bien, vous avez peur ?

Est-ce que vous avez vécu cela ?

Comment ce type de situation se termine ?

Est-ce que les personnes sont agressives comme vous le jouez ?



Bernard, projet « Victimes de torture et tortionnaires », Burundi, 2008.
Photographie Véronique Vercheval.

Que se passe-t-il à proprement parler au sujet du conflit ?

Je peux demander des explications, je ne suis pas censée connaître en détail ce qui se passe. Cela se passe en deux étapes. D'abord, on fait du théâtre à partir du conflit, ensuite on peut parler du conflit.

Après avoir posé des questions pour m'assurer que j'ai bien compris les enjeux, je retravaille la scène, en ayant soin de ne pas stigmatiser en tant que bons et mauvais les différents protagonistes.

Une étape ultérieure sera de leur faire jouer les points de vue de leurs ennemis, d'exprimer leurs soupçons, leurs souffrances.

Je ne calcule pas. Ce que je veux vraiment, c'est essayer de comprendre et de pouvoir, à travers le théâtre, entrevoir une autre réalité en devenir, une réorganisation du chaos.

Dans le travail de mise en scène, je replace les choses à l'intersection, entre l'expression du conflit et le théâtre.

Le théâtre est le médiateur, le terrain d'entente, le lieu où les choses peuvent être dites dans un langage commun.

Que décidons-nous de dire en public, quel discours, quelle image voulons-nous donner aux autres ?

Nous allons le décider ensemble, en partant du postulat qu'on ne fait pas un discours de propagande.

Les questions que je pose :

Est-ce que cela vous convient de jouer cette scène ?

Est-ce que vous êtes d'accord avec mon interprétation ?

Est-ce trop dur à jouer ?

Est-ce une scène qui peut être vue par les deux parties ? Est-ce que vous en comprenez l'enjeu ?

Quelle analyse avez-vous de la scène ?

Ne me laissez pas dire n'importe quoi sur le plateau, pensez à votre sécurité.

Le fait d'insister sur l'importance de la scène met les acteurs dans une position de responsabilité par rapport à ce qu'il faut dire.

Ils sont investis d'une mission, comme s'ils voyaient les choses d'en haut, comme s'ils pouvaient contrôler et mieux comprendre la réalité.

Au théâtre, on peut dire tout haut ce qu'on pense tout bas. Ou, dans ce cas, ce qu'on ne pensait pas encore.

Nous sommes l'après-midi. Il fait terriblement chaud. On cuit sous le soleil. Je les mets en condition de concentration pour une improvisation qui va devenir décisive.

C'est un chœur parlé avec des phrases qui commencent par « Je me suis senti inhumain le jour où... » Tout le monde y participe, les tortionnaires et les victimes. À ce stade, les frontières deviennent floues.

Floride a lâché le morceau :

Je me suis senti inhumain le jour où j'ai fait tuer quelqu'un

Les autres enchaînent :

Je me suis senti inhumain le jour où j'ai menti au tribunal

Je me suis senti inhumain le jour où j'ai torturé des gens

Je me suis senti inhumain le jour où j'ai dormi dans le caniveau

Je me suis senti inhumain le jour où j'ai battu ma femme jusqu'à ce qu'elle soit inconsciente

Je me suis senti inhumain le jour où j'ai insulté ma mère

Je me suis senti inhumain le jour où j'ai battu mon enfant

Je me suis senti inhumain le jour où j'ai arrêté de prier

Je me suis senti inhumain le jour où j'ai volé dans une banque

Je me suis senti inhumain le jour où j'ai frappé un policier

Je me suis senti inhumain le jour où je me suis disputé avec mes parents

Je me suis senti inhumain le jour où j'ai tué un enfant

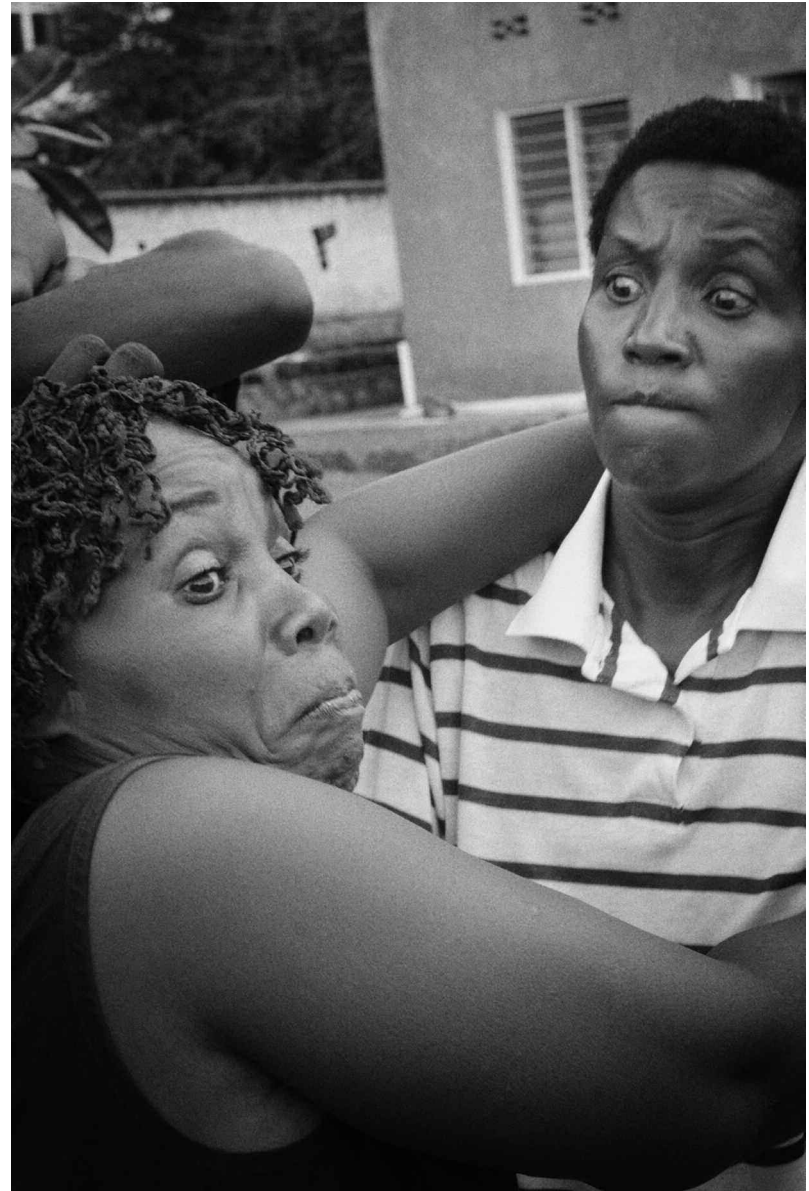
Je me suis senti inhumain le jour où j'ai brûlé une maison

Je me suis senti inhumain le jour où je n'ai pas reconnu mon enfant alors que je l'avais mis au monde

Je me suis senti inhumain le jour où j'ai frappé une femme âgée

Je me suis senti inhumain le jour où j'ai insulté quelqu'un de l'âge de mon père

Je me suis senti inhumain le jour où j'ai tiré sur mon ami de combat



Floride et Béatrice, projet « Victimes de torture et tortionnaires », Burundi, 2008.
Photographie Véronique Vercheval.

*Je me suis senti inhumain le jour où on a pris mon fusil
 Je me suis senti inhumain le jour où les gens m'ont vu en prison
 Je me suis senti inhumain le jour où j'ai mis l'uniforme de
 prisonnier
 Je me suis senti inhumain le jour où j'ai cassé les dents de mon
 frère
 Je me suis senti inhumain le jour où j'ai volé de la nourriture à
 quelqu'un qui en avait plus besoin que moi
 Je me suis senti inhumain le jour où j'ai insulté un handicapé
 Je me suis senti inhumain le jour où j'ai battu ma femme jusqu'à
 ce qu'elle perde connaissance
 Je me suis senti inhumain le jour où j'ai torturé mon ami
 Je me suis senti inhumain le jour où j'ai refusé le pardon à ma sœur.*

Je les remercie de leur confiance. Je m'assure qu'ils acceptent de dire cela en public.

Ils me disent que cela dépend de l'endroit où ils joueront, qu'ils ne peuvent pas tout dire, qu'ils ont un devoir de réserve.

Je veux explorer les limites du Bien et du Mal, le tortionnaire en soi, l'humain en soi.

Quand est-ce que cette humanité nous quitte ? Et comment se fait-il que la conscience nous quitte ?

Le 14 mai 2008

Arrivée de Marie-Josée, un sacré bout de femme que Véronique forme à la photographie. Elle s'intègre rapidement au groupe et prend, aux dires de Véronique, de bonnes photos dès le premier jour.

J'attaque la répétition. Je leur demande de se placer sur une ligne, le premier étant celui qui a le plus souffert. Je les vois discuter, se déplacer, se bousculer. Espérance ne veut pas céder sa première place et la dispute avec Édouard.

Je mets un maître de jeu, Gérard, et le désigne comme celui qui organise le concours. Ils se battent pour être à la première place. Gérard les

arrête, les fait mettre en rang et se promène avec un instrument qui mesure la souffrance : un épi de maïs. Il n'arrête pas de les changer de place, Tout le monde triche et se pousse. Gérard s'y perd. Il arrête le jeu. Personne ne gagne la médaille, sauf peut-être Édouard, que j'ai résolument placé à la première place, interdisant aux autres de le bouger.

Victimes ou tortionnaires ? Qui s'en soucie ?

Le 15 mai 2008

« Congruence, ça veut dire quoi ? », me demandent-ils lors de notre réunion matinale. « Terme utilisé par Carl Rogers pour indiquer la correspondance exacte entre l'expérience et la prise de conscience. »

J'essaye de mettre l'acteur sur le chemin afin qu'il puisse prendre conscience, en même temps qu'en faire l'expérience, des émotions qu'il partage avec moi, avec nous.

Je m'en saisis immédiatement pour en faire du théâtre, et pour que ce théâtre puisse nous faire voir les choses qui demeurent cachées.

On passe à la répétition.

Il faut penser à leur sécurité. Si un témoignage leur semble difficile à dire en public, on peut le faire dire par quelqu'un d'autre. J'ai un truc : je fais intervenir Jean-Claude qui dit « Mesdames, Messieurs, ce n'est que du théâtre, n' imaginez pas que nous disons la vérité ». Cela provoque comme une tension électrique dans le cerveau du spectateur, qui est toujours rappelé à la fiction. C'est une condition *sine qua non* à la représentation dans une zone de conflit. Les spectateurs sont des personnes traumatisées qui peuvent occulter la dimension théâtrale de ce qu'ils voient. Il est important de rappeler la convention en permanence pour éviter qu'un spectateur ne prenne la fiction théâtrale pour la réalité.

Je voudrais me rapprocher d'une Humanité qui semble éloignée, par son crime, du commun des mortels.

Le crime, on le lit dans les journaux. Ici, on peut mettre un visage dessus. J'ai entendu des spectateurs, venus voir une représentation à

Mpimba il y a deux ans, d'abord effrayés de pénétrer dans la prison, me dire par la suite : « Tout compte fait, ILS sont comme nous ».

J'aborde la première improvisation : « À partir de quand parle-t-on de torture, quel est le point de basculement ? »

J'obtiens une scène qui deviendra très émouvante. Les acteurs sont ébranlés par ce qui se dit et se joue.

C'est Marc, encore une fois, qui nous émeut.

Je suis malheureux, j'ai perdu ma mère.

Je suis élevé par la nouvelle femme de mon père.

On m'envoie cultiver, je dois aller chercher de l'eau.

Les autres enfants de la famille vont à l'école.

Mon père ne me soutient pas.

Moi, je fais la cuisine.

Je travaille toute la journée.

Je ne dors pas.

Tout ce qu'il y a à faire, c'est moi qui le fais.

Personne ne m'aide.

Je suis tout seul.

Qu'est-ce que j'ai fait à Dieu ?

Nous sommes dix enfants, je fais tout dans le ménage.

Puis Jean-Claude avec son *ikembe* :

N'est-ce pas cela la torture ?

Un enfant qui grandit avec un cœur dur ?

Vous venez d'entendre cet orphelin.

Cela touche votre cœur.

La femme de son père n'est pas sa mère.

Il est né pour subir.

Mais toi, tu es toujours soumis.

Même pour te donner en mariage.

N'est-ce pas la torture ?

Il a grandi avec un cœur plein d'épines.

Comment faire pour vivre avec tous ces chardons dans le cœur ?

Toi, qui es considérée comme sa mère, il a confiance en toi.

Mais tu le malmènes

Alors tu te présentes à lui comme une sauvage.

Mais toi, Marc, que peux-tu faire ?

N'est-ce pas la torture qui touche ton cœur ?

J'en vois qui pleurent.

On n'est pas venu pour pleurer.

Je vous demande de supporter.

Celui qui a cette façon de torturer, il faut qu'il sache combien cet enfant est un enfant, afin que son cœur soit apaisé.

Le 16 mai 2008

Réunion dramaturgique.

Ils m'écrivent un journal de répétition.

De la veille, ils relèvent tous : « Comment exprimer la vérité sans compromettre les acteurs, pourquoi passer une parole dans la bouche de quelqu'un d'autre ? »

Ils commencent la lecture de leur journal avec mille précautions : « Je n'ai pas eu beaucoup de temps. Il n'y avait pas d'électricité. J'ai dû écrire à la lumière de la bougie. C'est la première fois que j'écris en français. Je ne sais pas si j'ai bien compris. »

Je reparle du fait que personne n'est blanc ou noir dans cette affaire. Que je sais que, parmi eux, bien qu'ils soient intégrés dans le groupe des victimes, il y en a qui ont torturé. Regard à Bernard, qui acquiesce, regard à Jérôme qui rit. Je fonce : « Mais dis-moi, Jérôme, comment on se sent, avant, pendant, après ? » Il répond : « Avant et pendant, on se sent fort, on peut même avoir du plaisir, mais, après, on regrette. »

Cette phrase va me suivre toute la journée.

J'attaque la répétition avec « nier l'évidence ». Ils me font des scènes où des personnes prises en flagrant délit d'avoir détruit une maison, battu leur femme, commis un adultère ou pratiqué la torture nient l'évidence, tant les victimes (qui sont d'anciens bourreaux) que les bourreaux eux-mêmes.

Je les interroge pour savoir s'il s'agit d'une pratique burundaise. Oui, me disent-ils, on se protège, on ne veut pas que la justice s'en mêle. La femme battue dit que rien ne s'est passé, celui qui détruit une maison repeint le ciel, celui qui torture fait de la gymnastique. Je mets en scène tout cela.

Arrive la charnière de ces quinze jours de répétitions. J'y vais vraiment, sur la base des paroles de Jérôme ce matin.

Après un exercice de concentration, ils travaillent par groupes de deux. Ils échangent sur les tortures commises ou reçues, parlent à la place de l'autre, endossent le rôle du tortionnaire. Certains témoignages sont durs. J'en choisirai un, que je mettrai en scène, le faisant porter par l'ensemble des acteurs. Cela permet de répartir la charge et de partager le témoignage. Grâce à cela, le spectateur ne peut pas identifier le tortionnaire. En revanche, il est invité à reconnaître le tortionnaire qu'il porte en lui.

J'aboutis à un des grands moments de Théâtre & Réconciliation, de ceux qui m'ont fait inventer le concept. La vibration est la même que la première fois. Il a fallu quinze jours.

Véronique et Marie-Josée arriveront à ce moment-là pour photographier.

Quand je vais torturer une personne, j'y vais avec un cœur pourri.

Quand je l'ai attrapé, je dois le casser en morceaux.

Je l'emmène en prison.

Une fois qu'il est à la prison, je me sens gai.

Même si je suis joyeux, je sais que l'autre a subi.

Après, quand je vais dormir, ça me travaille le cœur.

Je vois son visage.

Je vois le sang.

Dans ce cas, je détruis sa vie et cela reste dans mon cœur.

Si plus tard, le hasard veut que je le revoie, je revois l'image et

cela m'angoisse.

Parce que je croyais que je l'avais tué.

Si je le torture, de mon point de vue il est mort.

Après, il me dit « Tu as failli m'enterrer, on dit que les montagnes ne se rencontrent pas, mais les hommes, eux, se rencontrent. Tu as creusé pour moi une fosse. »

Alors, cela me travaille le cœur.

Je deviens fou et je perds connaissance.

Lorsque je reprends l'improvisation, je leur demande de compléter le témoignage les yeux fermés. Seul Marc les garde ouverts. Il n'a pas compris la consigne ? Il ne veut pas les fermer ?

Je voyais qu'il pleurait et cela m'a fait mal au cœur.

En le torturant, je n'ai pas eu pitié. J'entendais ses cris et je pensais qu'il allait mourir.

Quand je l'ai revu, je l'ai observé à la dérobée pour voir ses blessures.

Et puis, je me suis caché.

Je voudrais lui demander pardon mais j'ai peur. Je crois qu'il veut se venger sur moi ou sur mes enfants.

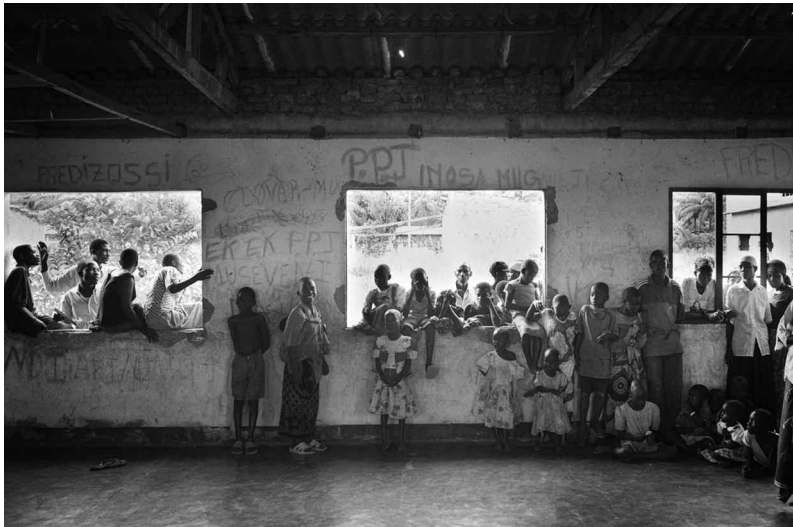
Jérôme parle seul, pour lui-même, de son propre cas :

J'étais prisonnier. C'était un endroit difficile.

Pour avoir des points auprès des autorités de la prison et pour pouvoir avoir des billets de sortie, je torturais une personne qui avait commis une faute, une bagarre. Je devais, par tous les moyens possibles, le frapper fort pour que les subalternes, les autres prisonniers, me respectent. Le prisonnier devait voir que j'étais quelqu'un de fort, qu'il fallait me craindre.

La direction de la prison s'appuyait sur moi, agissant en tant que général de la sécurité pour faire régner l'ordre dans la prison.

Mais quand le directeur a changé, la relève n'utilisait pas les mêmes coutumes.



Rumonge, visite de la troupe de théâtre. Photographie Véronique Vercheval.

J'avais torturé celui qui est devenu général à ma place, et il m'a torturé à mon tour. C'était dur (il rit).

Si le torturé devient le général, cela devient un gros problème. J'ai été « prisonnier policier » pendant trois ans.

Le 17 mai 2008

« Comment peut-on être congruent alors qu'on a soi-même beaucoup souffert ? », demande Prosper lors de notre réunion. Je sens qu'il va se passer quelque chose, que cette question n'est pas anodine. Je réponds comme je peux : il faut comprendre ses propres mécanismes et dépasser sa souffrance. Sans cela, on ne peut pas être à l'écoute de l'autre. Si le témoignage renvoie uniquement à mon état, si je n'ai pas de compassion pour celui qui témoigne, si je suis animé par un sentiment de vengeance, il n'y aura pas d'espace pour l'autre et pour la réconciliation. Il faut d'abord se réconcilier avec soi, avant de pouvoir se réconcilier avec les autres.



Rumonge, Philémon, visite de la troupe de théâtre. Photographie Véronique Vercheval.

Ils me lisent leur journal. Voici un extrait de celui de Prosper.

Comment on se sent quand on torture quelqu'un ? Pas seulement physiquement mais aussi psychologiquement. C'est la question de Frédérique. L'un devait raconter à l'autre comment il se sent avant, pendant et après avoir torturé une personne. L'un racontait l'histoire de l'autre comme s'il l'avait vécue. J'ai constaté un sentiment d'écoute de l'autre pour bien saisir ce qu'il a dit : sa réaction, son attention, son émotion...

Frédérique essaye de transformer d'une façon théâtrale ce qui était joué, elle demande de se mettre debout.

Après avoir écouté tout le monde, Frédérique saisit ce qui a été dit par Marc. C'est donc le punctum. C'est Jean-Claude qui était à la place de Marc et qui disait son témoignage. C'était très dur et très émouvant. Tous les acteurs prêtaient attention.

Ensuite, regroupés, en bloc, comme dit Frédérique, les uns et les autres s'identifiaient aux tortionnaires et disaient comment ils se sentaient avant, pendant et après la torture, un à un et à

tour de rôle, en reprenant des morceaux du témoignage de Marc. Tour le monde pouvait s'identifier. Frédérique leur demandait de voir l'image avant de prononcer la phrase.

Moi, j'étais complètement ému car cela m'a fait penser aux tortures que mon père a subies juste avant sa mort. J'écoutais les tortionnaires qui s'exprimaient avec regret et avec émotion. Mon cœur, comme celui du spectateur, est affecté.

Prosper pleure.

Vers midi, nous partons à Rumonge, Véronique, Prosper, Jean-Claude, Floride et moi. La route n'est pas sûre. L'armée pourchasse les FNL dans la région que nous devons traverser.

À Rumonge m'attendent les gens avec lesquels j'avais fait un atelier Théâtre & Réconciliation il y a six mois. Ils sont dans les ruines d'une école. Plus de fenêtres, plus de toits, plus de portes. La végétation envahit tout. Les locaux sont occupés. On entend des gens chanter dans une autre classe, les enfants jouent au foot sur un terrain de sable. C'est beau. On se croirait dans le livre de la jungle.

Ils m'installent sur un banc et me présentent leur nouvelle association, émanation de l'Union des rapatriés burundais : l'Association des artistes pour la réconciliation. En six mois, ils se sont constitués, ont tenu compte de l'équilibre ethnique et de la question des genres. Je les félicite. Je me rassieds, ils font un échauffement très énergique comme on le faisait ensemble et je vois qu'ils sont actifs et allumés dans leurs corps. J'en ai la chair de poule. Ensuite ils jouent une scène qu'ils ont inventée, qui n'est pas mal mais qui ne défend pas le point de vue des résidents. Je le leur dirai plus tard autour d'une bière. Même s'ils ont interverti les rôles (physique tutsi jouant les rôles de rapatriés hutus), cela ne suffit pas : ils présentent les rapatriés comme les « bons » et les résidents comme les « méchants ». Ceux qui ont le leadership dans le groupe se mettent en avant et les autres deviennent leurs otages. Je propose aux résidents de faire valoir leur point de vue, sinon ce sera Théâtre & Discorde.

Véronique et moi sommes d'accord pour penser que ce groupe est un projet à pousser pour Africalia : ils sont dynamiques, autonomes, ils

en veulent. Ils jouent dans d'autres provinces et voudraient parcourir le Burundi. Ils réclament plus de formation, ont déjà ouvert le groupe à d'autres. Pour le moment, ils travaillent sur fonds propres ; ils paient les déplacements de leurs poches.

Les conséquences de ma venue, il y a six mois, ont été bénéfiques à bien des égards. Trois rapatriés ont obtenu des maisons. « C'est chez moi », me disent-ils. Le certificat de participation délivré par Théâtre & Réconciliation leur a ouvert des portes. Ils envisagent de se professionnaliser. Dit comme cela, cela n'a pas l'air très important et pourtant... J'avais pressenti beaucoup d'énergie en eux.

Le 18 mai 2008

Je pense aux costumes. Je regarde les gens dans la rue. Je regarde les habits rouges. Les pantalons, les pagnes, les chemises, je vois la vie en rouge. Je pensais utiliser des costumes verts de prisonniers, mais c'est trop réducteur, comme si les victimes de torture et les tortionnaires étaient tous des détenus. Ce qui n'est pas le cas.

Nous avons tous été au marché de Rumonge faire les fripes. Une sorte de club des cinq : Floride, Jean-Claude, Prosper, Véronique et moi. On fouille dans les habits rouges, on en trouve pleins. Prosper négocie les prix.

Nous partons directement au Château Mauss pour une baignade. J'y ai passé cinq semaines il y a six mois, avec Prosper.

On passera quelques heures au château, une grande demeure coloniale des années 1950. La plage est magnifique. Nous sommes seuls. Véronique et moi bronsons, les autres sont à l'ombre. Tout le monde se baigne. On rit beaucoup. On est bien. Cela fait du bien. On mange des avocats, des tomates, des bananes et du *chikwangue* de pâte de manioc. Et puis nous reprenons la route, toujours avec appréhension.

À l'arrivée, nous essayons les costumes de théâtre achetés, on rit encore beaucoup. Surtout quand Prosper essaye un pantalon trop collant qui le fait ressembler à un porteur dans les cirques.



Chœur, projet « Victimes de torture et tortionnaires », Burundi, 2008.
Photographie Véronique Vercheval.

Deux belles journées à Rumonge
En regardant les photos faites à la plage, Véronique dira : un Twa,
un Hutu, une Tutsie, une Belge.

Le 19 mai 2008

C'est une journée terrible et je ne sais pas comment la prendre.

Je me décide à écrire ce texte à partir des témoignages d'aujourd'hui
sur ce que ressent le torturé. Je le leur sou mets.

Ils me corrigent, rajoutent des choses. Ils sont émus de voir que leur
parole a été entendue et comprise.

J'ai été au-delà de ce qu'ils disaient. Je sentais qu'il y avait des choses
intimes qui ne pouvaient s'exprimer que par mon intermédiaire. C'est
encore une étape de Théâtre & Réconciliation.

Le torturé

*Je voudrais que tu me dises
Pourquoi quand je te suppliais tu ne m'écoutes pas
Je voudrais que tu me dises
Pourquoi quand je te suppliais, tu continuais à me faire mal
Pourquoi tu étais insensible à mes cris
Je voudrais que tu me dises
Pourquoi tu étais insensible à mes larmes
Quel cœur tu as eu de m'humilier ainsi
D'où te venait ce cœur de haine
Où tu allais trouver ces mots injurieux qui sortaient de ta bouche.*

*Dis-moi le bénéfice que tu en as tiré
Le bâton a cassé mes os mais pas mon âme
J'espère que le bâton a cassé mes os mais pas ton âme.*

Le tortionnaire

Quand je vais torturer une personne, j'y vais avec un cœur pourri.

*Je le torture pour des fautes que je crois qu'il a commises.
 Mais ce sont parfois des fautes imaginaires mais je ne le sais pas.
 Je le torture pour obtenir des informations.
 Je le torture parce qu'on m'a payé pour le faire.
 Je le torture parce qu'on m'en a donné l'ordre.
 Je le torture pour qu'il me soit soumis.
 Je le torture pour faire peur aux autres.
 Je torture pour qu'on me craigne.
 Je le torture pour me faire bien voir des autorités qui me l'ont demandé.
 Je torture parce que cela me donne un billet de sortie à la prison.
 Mon cœur de haine a été façonné par les coups que j'ai moi-même
 endurés.
 Mon cœur de haine je l'ai eu parce qu'on m'a appris la haine.
 Cela ne me fait rien parce que je me venge de tout ce que j'ai
 subi moi-même.
 Cela ne me fait rien, mon cœur est devenu dur.*

Cette scène sera la clé de voûte du spectacle.

Le 20 mai 2008

Tout est prêt pour que, dans les neuf jours de répétitions qui nous restent, nous tirions la substantifique moelle des scènes qui ont été créées.

Nous avons passé toute la matinée à traduire du français au kirundi le texte que j'ai écrit à partir de leurs témoignages. Trois traducteurs : Prosper, Jean Berchmans, Marie-Josée. C'est fastidieux. Nous distribuons les phrases aux acteurs. Ils auront à mémoriser environ six phrases chacun. C'est un texte important qui met tout le monde d'accord. Je m'assure en permanence que ce qui se dit correspond à ce qu'ils veulent transmettre.

Laurent Gahungu arrive au bon moment. Je lui lis le texte. Il apporte ses ajouts au sujet de la torture : « Je le torture pour qu'il adhère à ma cause », « Je le torture pour acheter ma sécurité. »

Sa présence rassure tout le monde. Laurent, quelle que soit son ethnie, quelles que soient les conditions de son arrestation, quoi qu'il ait commis,

défend les prisonniers et les personnes torturées. En ce sens, nous nous rejoignons sur bien des points. Il constate que les acteurs ont changé. Leurs visages sont épanouis. Il le leur dit.

Ce matin, j'ai parlé à mes cinq assistants metteurs en scène d'Édouard. Il est réticent, discret. Il essaye de lire ce que j'écris dans mon carnet. Je leur demande de l'aider, de le soutenir. Nous lui sommes pour le moment étrangers. Il est une montagne de souffrance, de non-dits, de préjugés ethniques. Nous sommes là pour tenter de faire tomber quelques-unes de ses barrières.

Si lui s'assouplit, alors c'est que Théâtre & Réconciliation aura fait son office.

Aujourd'hui, le voyant jouer et s'amuser, je peux dire que ça marche. Il lit toujours mon carnet à la dérobée, et je le laisse faire. J'essaye même d'écrire correctement pour qu'il puisse lire plus aisément.

Nous passons donc la matinée à traduire et distribuer le texte. Ils le mémorisent ensemble.

L'après-midi, je le mettrai en scène en y ajoutant l'écho d'une chanson de Jean-Claude.

Le texte se dit dans le désordre. Les phrases s'enchevêtrent. Les acteurs ne savent pas à quel moment ils doivent prendre la parole. Ils doivent se mettre à l'écoute des autres.

Après ce gros travail, je commencerai le premier montage pour leur expliquer comment cela fonctionne.

Du théâtre, rien que du théâtre. La réconciliation passe au second plan. Nous allons maintenant essayer de faire un spectacle, le meilleur possible en vingt jours de répétitions et dans un contexte difficile.

Communication téléphonique avec Christine Mober, la scénographe, mon amie depuis si longtemps. Elle a vu les photos, elle me fait ses commentaires. Les costumes rouges seront des costumes de tous les jours, comme ceux qu'ils pourraient porter.



Marc et Édouard, projet « Victimes de torture et tortionnaires », Burundi, 2008.
Photographie Véronique Vercheval.

Le 21 mai 2008

Longue discussion ce matin. Édouard ne veut pas jouer à la prison : il y est en fonction comme policier. On le remplacera ce jour-là. La structure même du spectacle est faite pour s'adapter à ce type de situation. Il suffit que je fasse glisser ses scènes sur quelqu'un d'autre. Les comédiens ont compris l'enjeu pour Édouard. On refait des scènes, on les fignote. En fin de journée, je fais un premier montage de six scènes (j'en ai quarante). Il dure déjà 17 minutes. Je vais devoir supprimer et aller à l'essentiel. J'étais contente de ce que j'avais fait, j'ai pu inventer, et les comédiens commencent à comprendre où je veux aller. La difficulté est de maintenir la concentration. Le lien est établi entre tous. Je les appelle maintenant « les comédiens », ce qui est significatif : fini la stigmatisation. On est ailleurs.

La fin approche. Tout converge vers l'objectif. Le Bien et le Mal sont dépassés. Tout le monde est fatigué, mais cette fatigue a du bon, elle relâche les esprits. Je leur donne du travail et je m'éclipse pour tra-



Jean-Claude, projet « Victimes de torture et tortionnaires », Burundi, 2008.
Photographie Véronique Vercheval.

vailler de mon côté. La fatigue est physique, mais aussi psychologique : le tourment, la violence des propos entendus, la tension, l'attention. On se met à table, sans façon. J'écoute des horreurs toute la journée et je me demande dans quel coin de mon cerveau je mets cela. D'une manière générale, c'est le théâtre qui œuvre, qui met de la distance. C'est ma manière à moi de gérer. Et le miracle arrive. Ils sont comme nettoyés de leur souffrance, de leur peur.

C'est le cadre théâtral qui permet à la parole d'être prise de manière authentique et essentielle.

Les points de vue contradictoires sont entendus, juxtaposés et *partagés par les adversaires eux-mêmes*. Ce sont les personnes qui sont face à la problématique qui la jouent. L'effet cathartique est renforcé. Les enfants, parfois, quand ils ont quelque chose à dire passent par une histoire : maman, j'ai fait un rêve, j'ai rêvé de..., et là vient le récit de l'objet de leur préoccupation. Le théâtre a la même fonction, celle de dire des choses que dans les témoignages directs on ne pourrait pas dire. Le théâtre enrobe une vérité qui autrement serait difficile à énoncer.

Le théâtre est dans la structure de la vie en société. Il rassemble dans un lieu commun les avis contradictoires. C'est cela même qui le crée. Il n'y a pas de théâtre sans tension. La zone de conflit est le lieu de prédilection du théâtre. Là où la parole peut être dite, où le combat peut être exprimé.

Le 22 mai 2008

« On en oublie même que c'est difficile », me dit Véronique. Les conditions du travail avec des tortionnaires et des victimes sont un sujet malaisé mais, après la joie des répétitions, les soirées avec ceux qui restent à la maison sont conviviales.

Ce matin, on cherche ensemble le titre du spectacle. Au départ, c'était « *Abakondane* », ce qui veut dire « Les gens qui ont des dossiers judiciaires » mais une grande partie des comédiens ne sont pas des « condamnés ». Nous avons essayé « Qui n'a pas souffert, qui n'a pas fait souffrir ? » Trop réducteur. « Sont-ils bons, sont-ils méchants ? » Trop pédagogique.

Gérard propose : « C'était quand ? » Je bondis. C'est un titre provocateur. Parler de dates au Burundi induit automatiquement un questionnement sur l'histoire des faits et des cycles de violence entre Hutus et Tutsis depuis 1965. J'explique qu'on n'est pas ici pour régler ses comptes historiques.

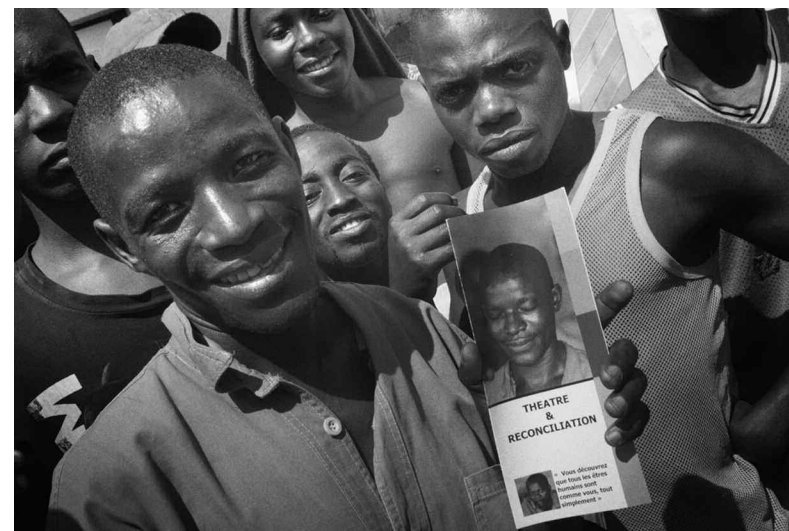
Cette discussion sur le choix du titre résume bien l'ambiance dans laquelle le groupe se trouve. On cherche la meilleure solution possible. Les comédiens sont porteurs du message à transmettre et c'est à cela aussi que Théâtre & Réconciliation œuvre.

On se met d'accord sur « *Indirimbo y'Ababi n'Abeza* », ce qui signifie « La chanson des Gentils-Méchants ». On commence la répétition, justement par la Chanson des Gentils-Méchants.

Il y a des gens qui changent.

De bons, ils peuvent devenir méchants

De méchants, ils peuvent devenir bons ».



Amissi prisonnier qui a fait le premier atelier en 2005, projet « Victimes de torture et tortionnaires », Burundi, 2008. Photographie Véronique Vercheval.

« Mais, le plus souvent, ils sont les deux à la fois.

Une part de moi est bonne, une part de moi peut être mauvaise.

Je fais des extraits de montage.

Jacqueline est une jeune femme discrète, ancienne détenue et victime de torture, rencontrée à Mpimba. Elle s'occupe de son bébé pendant les répétitions, fait ses lessives le matin, profitant de l'eau courante et du savon. Elle nous surprend par la violence de sa colère.

Je suis en colère parce que je n'ai pas d'habits et que les autres en ont.

Je suis en colère parce que je dors dehors et que les autres ont des maisons.

Je suis en colère parce que je n'ai pas de chaussures.

Je suis en colère parce que je n'ai pas de terre.

Je suis en colère parce que je n'ai pas de savon pour me laver et laver mon enfant.

*Je suis en colère parce que je n'ai pas de famille.
Je suis en colère parce qu'ils ont tous été tués.*

Nous avons une discussion sur une scène de torture et sur la formule utilisée dans le spectacle. Ils veulent remplacer « Dis la vérité ! » par « Avoue ! » J'ai affaire à des spécialistes, et je me fie à leurs compétences.

Une scène marquante : Marc, l'enfant torturé, soutenu par Jean-Claude qui chante son épitaphe.

Marc :
*Je suis malheureux. Ma belle-mère me bat.
Je dois tout faire dans la maison.
Aller chercher de l'eau à quatre heures du matin.
C'est la guerre.
J'ai peur.*

Jean-Claude :
*Toi, Marc, quand tu allais torturer,
Tu y allais avec un cœur pourri.*

Marc :
*Elle a versé de l'eau chaude sur moi.
Elle m'envoyait chercher de l'eau avec un pot troué.
Je pleurais sur le chemin.
Personne ne pouvait me secourir.*

Jean-Claude :
*Tu as ton cœur couvert d'épines.
Tu as été torturé tout petit.*

Marc :
*Les kilomètres que j'ai faits pour ramener de l'eau.
Je pleure tout le chemin avec mon pot troué.
Je pleure.*

*Et il n'y a personne pour me secourir.
Personne pour me consoler.*

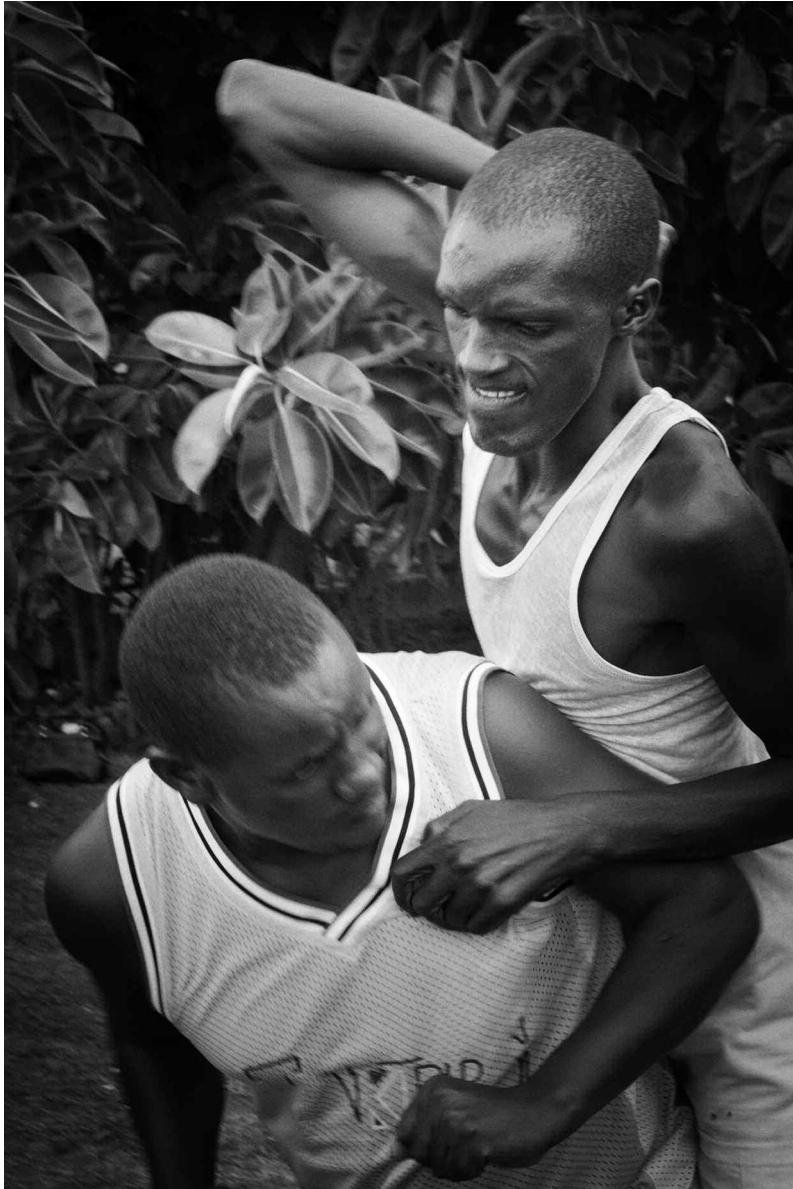
Jean-Claude :
*Alors tu dis : Je prends un bâton et je frappe.
Je veux casser tous ses os.
Je le casse en morceaux.*

Marc :
*Quand je vois quelqu'un, je le vois comme une bête.
Je ne vois pas une personne.
Je sais maintenant, jusqu'à demain et après,
Il n'y a pas de saison pour manger.*

Le 23 mai 2008

Hier nous avons visité la prison avec le directeur général des affaires pénitentiaires : il est le supérieur hiérarchique du directeur de la prison. Nous voulons retrouver les anciens comédiens avec lesquels j'ai travaillé. Il en reste deux : Amysi et Marc, avec lequel j'avais répété il y a bien longtemps à la prison de Gitega. Beaucoup de réticences. Je grogne. J'avais espéré rentrer dans la cour avec Véronique et qu'elle puisse photographier le marché de la prison, là où on peut manger des brochettes, les quelques tomates dans les étals. Hélas ! Laurent arrive en retard, et négocie pour que nous puissions rentrer dans la cour, mais juste pour les retrouvailles avec Marc et Amysi. On est toutes les deux très mal à l'aise. La mise en scène se fabrique. On nous dit : « Vous pouvez aller là et photographier les embrassades. » Je me sens dans l'obscurité. Mais nous n'avons pas le choix. Nous proposons au directeur de visionner les photos. Il dit : « Demain. » Il ne les verra jamais. Les retrouvailles avec Marc et Amysi sont bouleversantes. Véronique me montre les photos. Elles n'ont rien d'obscène. Cela me rassure.

J'avais donné de l'argent à Prosper pour les prisonniers. Il se fait assaillir. C'est violent. J'aurais dû le protéger davantage et ne pas lui laisser la besogne la plus ingrate la première fois qu'il venait à la prison.



Marc et Jérôme, projet « Victimes de torture et tortionnaires », Burundi, 2008.
Photographie Véronique Vercheval.

Le 24 mai 2008

Trois montages ce samedi, dont deux dirigés par Gérard et Jean Berchmans. Ils ont fait mieux que moi. C'est magique !

Le problème du spectacle est de lier la torture avec les thèmes périphériques surgis en cours de répétitions : l'argent, la corruption, la pauvreté, le vol. Comment rendre l'ensemble organique ?

Mon montage était chaotique. On ne comprenait pas le spectacle : était-ce un spectacle sur la torture ou sur la pauvreté ? J'ai demandé à Jean Berchmans de faire un montage sur la torture, et à Gérard sur tout ce qui était lié à la pauvreté. J'ai vu ce qu'il fallait faire. J'aime déléguer les montages à d'autres. Cela enrichit le processus.

La répétition était très gaie et fatigante. Ils avaient fait la fête la veille avec leur paye hebdomadaire. Ils cuvaient. Jean-Claude est arrivé à 7 heures, sans avoir dormi. Il a assuré toute la journée. Six heures de travail jusqu'à 13 heures sous le soleil.

J'ai atteint aujourd'hui l'ironie de la catastrophe. Elle est portée par le personnage d'un journaliste qui trouve tout extraordinaire : les tortionnaires, la prison, la pauvreté, le viol, la torture. Elle était donc bien présente, cette ironie qui flottait dans l'air.

Nous avons acheté les chaussures et le mégaphone. Et nous sommes allés nager à la plage.

C'est le dernier jour ici pour Véronique. Nous sommes allés ensemble au restaurant manger autre chose que des haricots. Floride, que j'ai connue en prison, manquant de tout, assise à la table d'un restaurant chic...

Nous parlons de la vie, de l'argent. Je raconte à Jean-Claude la fable de la cigale et de la fourmi. Prosper traduit. On rit, car Jean-Claude vit comme une cigale. Je lui demande ce qu'il va faire quand je serai partie : « Eh bien, danser maintenant. »

Le 25 mai 2008

Je ne suis pas convaincue par les montages. Je trouve que le spectacle n'est pas clair. On ne comprend pas l'enjeu. Tout me semble mélangé. Comme si la torture ne pouvait pas être traitée par touches, que le sujet avait besoin de structure et d'organicité. Mais cela reste laborieux. J'essaye d'utiliser Jean-Claude afin d'organiser le sens, rappeler le référent, donner le point de vue ironique. Il y a des raisons économiques, psychologiques, politiques et historiques à la torture. Je ne sais par quel bout le prendre. Tout me semble chaotique. Je vais dormir. La nuit porte conseil et je suis épuisée.

Le 26 mai 2008

Aujourd'hui, ma fille a dix ans et je suis loin d'elle. Je me souviens de sa tête tout ébouriffée. Je me rappelle lui dire « Bienvenue sur la Terre ». Aujourd'hui, quelque chose se crée : un premier montage réussi du spectacle, en présence d'Hugues Dumont, professeur à Saint-Louis et spécialiste des droits de l'Homme, Laurent, Adolphe et, l'après-midi, Isabelle.

Hier, je ne trouvais pas de cohérence. Aujourd'hui, je l'ai : le spectacle est comique, accessible, mais très dur. Isabelle a pleuré pendant le spectacle. Elle me dit que c'est mon travail le plus poignant. Hugues Dumont, le professeur, me fait remarquer qu'il manque un militaire fort de son bon droit et convaincu que la torture est un instrument nécessaire pour maintenir l'ordre. Il manque aussi une scène où l'on s'interroge sur les limites de la torture : où commence-t-elle, jusqu'où va-t-elle ? Les comédiens cherchent. Ils me ramènent des improvisations qui deviendront ceci :

Jérôme met tout le monde au garde à vous. Ils exécutent un salut militaire improbable. Il hurle les ordres :

Est-ce que tu es prêt à souffrir pour ton pays ?

Oui.

Est-ce que tu es prêt à faire souffrir ?

Oui.

Est-ce que tu es prêt à tout pour obtenir des informations ?

Oui.

Considérer la torture comme un instrument indispensable pour maintenir l'ordre ?

Oui.

Est-ce que tu es prêt à perdre ton humanité pour exécuter les ordres ?

Oui.

Est-tu est prêt à dénoncer tes parents, tes enfants ?

Oui.

Es-tu prêt à les torturer ?

Oui.

Es-tu prêt à exterminer tout le monde ?

Oui.

Es-tu prêt à détruire l'Humanité ?

Oui.

La scène sur les limites de la torture est moins intéressante. Je n'ai pas trouvé, à ce jour, le bon angle pour la mettre en scène.

Véronique est partie hier, elle nous manque, elle me manque.

Je l'ai retrouvée ici, alors que nous nous connaissions depuis l'âge de treize ans. Le séjour a été exemplaire, on a ri, on a été émues. On se ressemble fort toutes les deux.

Aujourd'hui, dans les naissances, il y a un spectacle et une amie.

Le 27 mai 2008

Nous continuons avec des montages où j'inclus de nouvelles scènes. Celle qui demande « À partir de quand est-ce de la torture ? » ne me satisfaisait pas. Je la retravaille. Elle devient une scène phare du spectacle.

Gérard prend Bosco en otage et l'humilie en public, l'oblige à se traiter d'idiot, à marcher à quatre pattes, lui crache dessus et oblige les autres



Jacqueline et Floride, projet « Victimes de torture et tortionnaires », Burundi, 2008.
Photographie Véronique Vercheval.

acteurs à faire de même. Ils finissent par le battre comme plâtre. Toute la gradation dans l'humiliation est ponctuée par un questionnement aux spectateurs : « Est-ce de la torture ? »

Oui, nous sommes uniquement dans le théâtre. Les problèmes de réconciliation sont dépassés, les tortionnaires, les victimes et les tortionnaires-victimes trouvent leur place. Tout est mélangé. Isabelle me dit que si on ne peut plus mettre de frontières, si on ne sait plus qui est tortionnaire ou victime, on perd ses références.

Dans notre réunion dramaturgique, ce matin, je demande à Jérôme s'il pourrait recommencer à torturer. « Cela dépend de ma situation économique. Je ne peux pas dire comme cela. La question est difficile, je ne peux pas répondre. » Cela résume bien la question de la limite. Comment savoir comment on réagirait si notre vie, si la vie de nos enfants était menacée ?

Je voudrais bien peindre mon cœur en blanc, mais la fréquentation des extrêmes le peint parfois en rouge quand il vit, parfois en noir quand il sèche.

Le 28 mai 2008

J'ai dans mon équipe d'assistants des gens qui ont été accusés de crimes dont nous ne parlons pas, eux et moi. Savent-ils que je sais ? Savent-ils que, si je ne cautionne en aucune manière ces actes, j'essaie de comprendre ce qui pousse l'âme humaine à les commettre ? Comment tenter d'expliquer sans avoir l'air de défendre l'indéfendable ? Je ne veux pas tomber dans une plaidoirie d'avocat qui n'a pas sa place ici. Il s'agit d'une démarche de création, de faire du théâtre sans rester aveugle. Cela peut choquer, me rendre suspecte. On peut se demander comment j'arrive à travailler avec eux. Ces tortionnaires sont-ils sincères dans leur démarche de réconciliation ? Je ne me pose pas la question. Si on n'essaie pas de comprendre leurs raisons, comment pourraient-ils retrouver cette part d'humanité à laquelle ils ont droit aussi ? Je ne pense pas à maintenant. Je vois les actes humains s'inscrire sur une ligne du temps chaotique, une ligne du temps qui m'échappe, où tout acte posé par une personne a des répercussions sur l'ensemble de l'humanité.

Encore trois fois dormir et je rejoins les miens...

Le 29 mai 2008

Première représentation dans le jardin. Magistral ! Je suis très contente. Beaucoup de rires et beaucoup d'émotions. C'est un bon, un très bon spectacle, je pense. Il déploie la problématique de la torture avec un humour ravageur. Demain nous irons à la prison de Mpimba, « Cela va chauffer », comme me l'ont dit deux prisonniers qui ont obtenu une autorisation pour assister au spectacle aujourd'hui.

Tous les prisonniers et ex-prisonniers se rassemblent pour évoquer leurs souvenirs de détenus. « J'ai passé des années avec Jean Berchmans. Nous avons dormi dans le même lit », dit l'un. « Toute la société est représentée dans cette prison : d'anciens présidents de la république, des directeurs de prison, des professeurs d'université, des travailleurs. Même un prêtre, même un pasteur. C'est une société dans la société »

Mais la journée ne s'est pas terminée sur ce point d'orgue.

C'est une anecdote significative du contexte post-conflit dans lequel on travaille : le propriétaire de la maison l'a louée aux cadres du FNL qui vont venir négocier la paix. Il brandit le contrat, que j'avais signé jusqu'au 28 mai. Je dois partir de suite. Je me mets en colère. « Vous faites de la réconciliation, me dit-il, et on ne peut pas négocier avec vous » Le ton monte. J'appelle à mon secours Isabelle et Laurent. Ils me disent que l'enjeu politique est trop important, qu'il faut faire attention. Isabelle ajoute qu'ils peuvent jeter une grenade dans le jardin pour m'effrayer.

Le pot de terre contre le pot de fer. Je quitte mon château. J'ai trouvé une maison pour les 3 jours qui restent. Je ne veux pas camper sur ma colère.

Et voilà, c'est comme cela. Le président du FNL rentrera dans une maison qui a perdu ses bonnes ondes.

Le 31 mai 2008

Journée épique qui fut comme le climax de l'ensemble du séjour. 6 heures du matin : déménagement forcé de la maison.

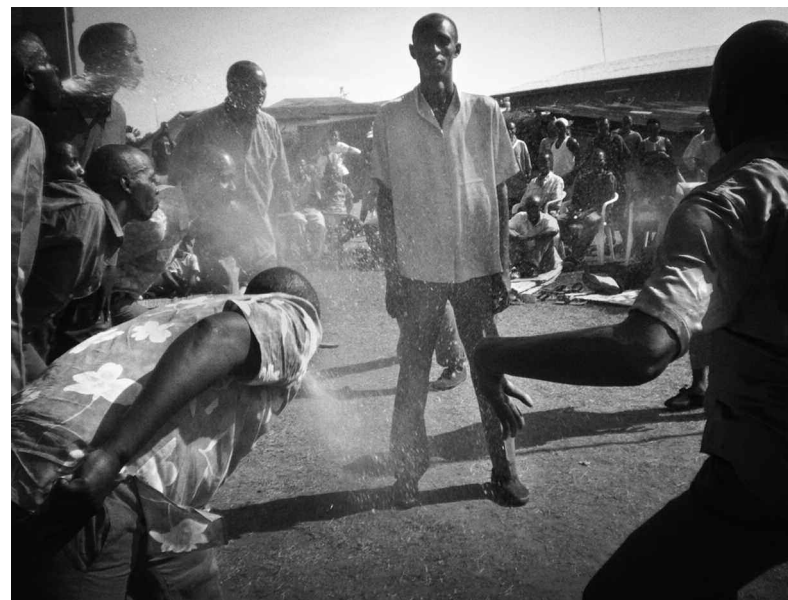
Laurent a une crevaisson sur le trajet de la prison, avec tout le matériel... Il arrive avec une heure de retard. Je n'arrive pas à m'habituer au retard. Nous rentrons dans la prison avec nos nattes et nos costumes rouges. Les généraux de la prison, eux-mêmes détenus, assurent la sécurité. J'ai l'habitude, mais cela reste impressionnant. Les couloirs avec les matelas pendus, les gens qui dorment par terre. Un homme m'interpelle : « J'ai faim, Madame ».

Nous arrivons sur le terrain de football. J'installe le cercle des nattes. Et j'ai toujours la même émotion que la première fois.

Je relis mon carnet de travail écrit en 2002.

Les lieux sacrés, les temps sacrés.

Ces temps qui renvoient à l'éternité. Ceux qui rappellent l'aube du monde, de la création. Les lieux de la première fois, c'est le lieu et le temps mélangés.



Représentation dans le jardin, projet « Victimes de torture et tortionnaires », Burundi, 2008. Photographie Marie-Josée Gahugu.

Le cercle de la première fois, c'est celui que je vois à l'œuvre, celui dont je vois opérer l'effet magique. Avec Melchiade, j'ai placé les nattes en cercle, ce n'était pas la première fois. Mais c'est la première fois que je l'ai vu. Les gens se sont écartés, doucement, au fur et à mesure que le cercle se construisait, ils se sont effacés, la scène était construire sous leurs yeux. L'espace où il allait se passer quelque chose, où il s'est passé quelque chose. La photo est dans ma tête. Il n'y en aura pas d'autres. Ce sera le cercle sacré de la première fois.

Certains détenus s'installent avec leurs propres chaises, d'autres sont debout. Il doit y avoir plus de 2000 personnes. Les comédiens se déshabillent derrière un paravent de nattes, dans un coin de la cour. Petit discours de ma part, puis entrée des comédiens en chanson. Le cercle que j'ai fait est trop grand, dix mètres de diamètre au lieu de huit nor-

malement. Il y a beaucoup de bruits, les voix portent mal. Heureusement, nous avons le mégaphone introduit avec le personnage du journaliste. Prosper me certifie que les gens entendent bien, qu'ils comprennent. Les spectateurs sont attentifs, je vois des visages soucieux. Un fou se met à hurler. Il y a beaucoup de femmes emprisonnées avec leurs enfants. Une bagarre éclate parmi les spectateurs, vite terminée. Vingt-trois personnes assurent la sécurité. Les spectateurs de l'extérieur qui ont osé pénétrer dans la prison sont un peu nerveux, surtout les Burundais. Les blancs ont l'air plus calmes. On rigole beaucoup dans l'assistance. Jean-Claude demande tout le temps aux spectateurs, toujours en chantant, d'être attentifs et de bien écouter ce qui se dit.

Si le spectacle est très visuel, il a quatre scènes où le texte est important : « J'ai perdu mon humanité le jour où », « Je me suis senti humilié le jour où », les textes de l'enfance torturée de Marc et la confrontation entre les tortionnaires et les victimes.

Les acteurs sont déchaînés. Ils jouent magnifiquement. Édouard n'a pas voulu jouer à la prison, mais il nous a accompagnés. « En tant que capitaine en fonction, etc. »

Après la représentation, nous restons avec les détenus. Nous sommes sollicités de toutes parts. Un ancien comédien, toujours détenu, a payé un photographe pour faire une photo de nous deux. On me donne des lettres de sollicitation, des adresses, des numéros de téléphone. J'essaye d'écouter tout le monde. Ils écrivent sur de tout petits bouts de papiers, un morceau de lettre, un morceau de papier chipé à quelque visiteur. Sururu fait un focus groupe, une réunion avec quelques spectateurs détenus, dont il y a peu de chances que j'obtienne le résultat un jour.

Puis nous partons jouer à Buterere, près de Bujumbura. Arrivés au collège, on nous apprend qu'il y a une autre activité pour les jeunes. Nous nous replions vers le centre du village. L'administrateur local nous reçoit gentiment, et nous donne l'autorisation de jouer.

Il commence à pleuvoir tout doucement, mais je sais que cela va passer. On installe les nattes, on commence. Je fais un cercle de 8 mètres de diamètre, le son est meilleur. Au départ, il y a une centaine de personnes. À la fin, il y en aura près de mille.

On rit énormément, même moi ; les comédiens inventent toujours de nouvelles choses, ils sont à l'aise et utilisent les spectateurs. Il y a beaucoup d'enfants. Je peux voir l'impact visuel du spectacle de ces jeux cruels et cyniques comme l'école des tortionnaires, la vente du bourreau au marché, la compétition de celui qui a le plus souffert...

Les spectateurs sont déchaînés. Une femme à côté de moi rit tellement fort que cela me contamine. Elle pleurera aussi plus tard. Je l'entends dire : « Non, on ne peut pas vendre un tortionnaire au marché ! » Jean-Claude demande aux spectateurs si c'est un rêve, ils répondent : « Ce n'est pas un rêve ».

Dans ce spectacle, le spectateur est cueilli par l'émotion alors qu'il ne s'y attend pas. Je leur demande innocemment « Faut-il supprimer les scènes qui font mal ? » « Non, cela lave nos cœurs. » Belle expression pour la *catharsis*.

Il rit, pleure, cela lui échappe. Le spectacle est léger dans sa forme, joyeux et impudent dans son contenu. Le message passe par touches. Il n'est pas dans le registre de la sensibilisation contre la torture, mais il interroge sur les circonstances dans lesquelles elle se déploie. Le spectateur en sort avec des questions. Le spectacle ébranle ses convictions. Il ne rassure pas. Il fissure, questionne, interroge.

Ce qui m'intéresse, c'est le jeu des acteurs, la vérité de leur interprétation, de leur discours, leur maladresse, leur sensibilité, leur capacité à fournir un frisson, pour eux, pour moi, pour les autres. C'est ce frisson qui me touche. Mon plus grand bonheur est de rire et de voir rire, de pleurer et de voir pleurer. La souffrance est d'un tout autre ordre au théâtre que dans la vie.

Un spectateur qui avait répondu « correctement » à la question « est-ce de la torture ? » m'a demandé de l'argent pour sa bonne réponse. La spectatrice qui avait joué le jeu de dire *oui* à toutes les questions : - *Est-ce toi qui a tué mon père ?* - *Oui* ; - *Est-ce toi qui a ordonné les massacres ?* - *Oui*, etc., me demande la médaille promise lors de l'annonce de la scène. Puisqu'elle a avoué tous ses crimes, sa médaille, c'est d'aller en prison. Elle rit et je lui paye un *Fanta*, comme on appelle ici toutes les boissons sucrées.

On rentre tous dans ma nouvelle petite maison pour préparer la fête. Dans la camionnette, tout le monde est de bonne humeur.

On se douche, on est sales comme des poux, les vêtements sont trempés de sueur, les voix sont cassées, les corps courbaturés : rien ne manque à la montée d'adrénaline. Les symptômes sont tous là.

Je leur parle justement de la descente qui va forcément suivre : la tristesse, le vide.

La soirée où l'on danse sera chaude et animée malgré un DJ qui n'a amené que deux CD. Brochettes et bières, tout le monde est joyeux. On se rejoue des extraits du spectacle avec ses moments forts. Laurent vient nous rejoindre avec Adolphe.

La fin de soirée, quand tout le monde est parti, est plus triste, comme souvent les fins de soirée : la compagne de Jérôme vient me demander de l'aide. Elle est en larmes. Elle vient d'avoir un bébé. Il la trompe et la bat. Je sers d'intermédiaire.

La torture au quotidien, en particulier celle des femmes, ne s'arrêtera donc jamais ?

Le 1^{er} juin 2008

Dans l'avion. Je suis triste de partir. Ils sont venus m'accompagner à l'aéroport. Ils avaient prévu un cadeau qui n'est jamais arrivé.

C'est la première fois qu'on m'offre un cadeau et qu'ils cotisent pour une chèvre que nous avons mangée à la fête.

J'ai passé la matinée à acheter les cadeaux qui manquaient et l'après-midi au lac à bronzer avec tristesse. Prosper me dit qu'il a mal dormi. Il parle peu et baisse la tête.

Floride est soucieuse. Demain, ils rentreront chez eux. Floride me dit qu'elle va louer une petite maison et faire un petit commerce avec l'argent qu'elle a gagné. Elle vendra des haricots, du sucre, du thé, de l'huile de palme.

Prosper continuera à faire le chauffeur. Il formera sans doute un groupe pour faire du théâtre. Je l'ai entendu parler de créer une auto-école avec Charles, le mari d'Isabelle.



Chœur : Gérard, Floride, Jean-Claude, Marc, Gérard, projet « Victimes de torture et tortionnaires », Burundi, 2008. Photographie Véronique Vercheval.

Jean-Claude a fait des courses, il a acheté quatre pagnes pour sa femme et n'a pas bu ce matin.

Je n'ai pas eu le rapport de Sururu. J'ai gagné la caissette de fraises que j'avais pariée avec Prosper.

Sur le trajet de l'aéroport : Marc et ses grands yeux, Bosco et son sourire, Jean-Claude le matou et Floride, mon amie, nous chantons :

« Prosper Youp la Boum, c'est le chéri de ses dames. »

Une Américaine embarque son chien dans l'avion. Bosco me demande si elle paye pour le chien. Je dis oui.

– « Le chien part et moi je reste ici ! »

Diogène est là, dans toute l'ironie de la catastrophe et lui dit :

– « Mets-toi à quatre pattes et aboie. »



Répétitions, projet « Enfants soldats », RDC, 2013. Photographie Benjamin Géminel.



Frédérique et les petites filles, projet « Enfants soldats », RDC, 2013. Photographie Benjamin Géminel.

Frédérique Lecomte

MA MÉTHODE DE TRAVAIL

Ma chère,

111

Voici le moment de répondre à toutes les questions que tu ne cesses de me poser depuis toutes ces années. Je vais m'y atteler systématiquement.

Tu sais, j'étais dans la jungle tout ce temps, avec Tarzan. Je n'avais pas Internet.

Ma méthode, puisque c'est de cela qu'il s'agit, n'est pas comme une écriture qui, elle, serait intransmissible et intransférable : c'est avant tout un manuel qui doit servir, et pas seulement à toi comme s'il était à usage interne, mais à tous ceux qui voudront bien l'approcher.

La réconciliation, ça vient d'où ?

Ma chère,

Tu me demandes d'où vient cette réconciliation dont je parle si souvent.

Il faut peut-être que je me replonge dans la question de savoir pourquoi je fais du théâtre, non ?

J'ai commencé à onze ans, au conservatoire de La Louvière. Le théâtre, en la personne rare de Mme Liénard, à laquelle je pense toujours, m'a permis de mettre de la distance entre mes parents et moi, de sortir de l'enfance, de gagner en autonomie.

Ce fut comme un coup de grisou, une véritable révélation.

Le théâtre m'a donc certainement réconcilié avec moi-même, et aussi avec mes parents. Il a été l'instrument du changement. Je jouais, à l'époque. Pour moi, faire du théâtre, c'était être acteur.

Je suis passée à la mise en scène après l'université, à 22 ans. Et là, ce qui avait été bon pour moi est devenu bon pour les autres, de l'ordre d'une seconde révélation.

Et c'est comme cela que je me l'explique.

L'arrivée sur le terrain de la réconciliation et de la gestion des conflits est venue du hasard des expériences, mais, quand on rembobine le film, le glissement ou plutôt la contamination de l'expérience à des sphères plus larges allait de soi.

C'est comme si je voulais que d'autres puissent bénéficier de l'expérience de sauvetage que j'ai vécue.

Ta miraculée

Garder le contrôle

Ma chère,

Tu me demandes comment j'ai été amenée à mettre au point cette méthode.

Au départ, c'était pour garder le contrôle.

Je voulais ne plus être dépendante des acteurs absents, des acteurs qui faisaient du chantage. Je voulais ne plus avoir rien à demander, ne plus supplier, ne plus faire de crise, ne plus menacer, ne plus crier.

J'ai voulu trouver un système où je pouvais remplacer les acteurs dans la minute. Tant pis, on sait ce qui pend au nez des absents ! Ce n'est pas très sympathique, il faut le dire. Mais c'est tout ce que j'ai trouvé. Il fallait donc un système où il n'y avait pas de texte à mémoriser, où je pouvais remplacer facilement quelqu'un, un système où l'improvisation était la clé.

Finalement, je suis devenue, grâce à cela, tellement relax lors des répétitions que les acteurs se montrent miraculeusement toujours agréables, c'est devenu facile, rigolo, pas crispé, je ne me suis plus énervée (enfin,

presque jamais). Ce que je voyais comme une méthode de contrôle est devenue finalement une méthode de permission.

Ces permissions que je donne en permanence en répétition ont déstressé tout le processus créateur, les acteurs, moi. Toutes les structures avec lesquelles je travaille se sont assouplies. L'espace de répétition était libéré.

Cela m'a permis de travailler avec des personnes fragiles, qui ne pouvaient pas être stressées. Cela m'a conduit à travailler en milieu thérapeutique. Et puis, dans les zones de guerre avec des personnes traumatisées.

Cela m'a permis de dire, et je le dis encore : « Ce n'est pas grave si tu n'y arrives pas. Ce n'est pas grave si tu es malade. Ce n'est pas grave si tu tombes dans les pommes pendant la représentation. Ce n'est pas grave puisque tout doit pouvoir s'improviser sur le moment même. »

Ma chère, finalement, le pire amène le mieux.

Je suis tombée dans le trou que j'avais moi-même creusé. Mais un trou plein de délices.

Lacan

Les échauffements

Ma chère,

Tu me demandes de te décrire les échauffements, à quoi ça sert, si j'en fais tout le temps.

Eh bien, ma chère, je ne te les décrirai pas. Tu peux trouver tout ce que tu veux dans plein de livres qui parlent du sujet. Il y a bien sûr Augusto Boal, mais aussi des livres méthodologiques pour faire du théâtre avec des enfants ou des adolescents, avec des échauffements et des exercices. C'est en général bien expliqué, et ce n'est pas prétentieux. Cherche un peu.

De manière générale, il y a des échauffements qui mobilisent le corps, d'autres qui mobilisent la concentration, et d'autres encore qui permettent la construction de l'équipe. Il faut travailler sur les trois niveaux.

L'objectif est que les comédiens se sentent à l'aise avec le théâtre, avec les autres et avec moi.

Les échauffements sont très importants : je ne démarre jamais une répétition sans danser, bouger, jouer à des jeux, se concentrer.

Selon les improvisations que je vais demander, je vais faire tel ou tel échauffement. Les échauffements se font également en fonction des disponibilités physiques des participants, cela va de soi.

Les échauffements me servent à moi aussi. Lors de la première séance, ils permettent d'asseoir ma position, de sentir le groupe, de l'encadrer.

Les incontournables : un tour de présentation ludique pour se rappeler des prénoms, sans jamais demander le curriculum vitae de la personne, ni pourquoi elle est là, ni ce qu'elle attend, ni son métier, son appartenance ethnique, sa maladie, pourquoi elle est prisonnière... Juste associer son nom à un geste que tout le monde reprend.

Des jeux de chats et souris, toujours très rigolos, de la gymnastique, des jeux à deux, à trois, se toucher, chanter ensemble, fermer les yeux, marcher. Et des exercices de concentration.

Il faut voir les gens s'amuser, rire, bouger, se toucher. Dans des contextes difficiles, c'est toujours jouissif.

C'est un début ludique qui va déteindre sur tout le processus.

Ton échauffée

La motivation des participants

Chère,

Tu me demandes la motivation des participants, comment ils sont choisis, ce qui est le plus difficile.

C'est selon, mais, d'une manière générale, en Afrique les gens ne viennent pas pour faire du théâtre. Il ne faut pas rêver. Ils viennent parce qu'ils vont avoir à manger, pour les per diem (l'allocation journalière) ou pour avoir un espace de liberté. Après un jour ou deux, la motivation change.

Pour ce qui est du choix : en Afrique, il faut que l'échantillon soit représentatif, avec des groupes d'âges, d'éducatons, de sexes, d'ethnies différents.

Ou bien, en fonction du thème, ce sera un public cible particulier : les albinos, les prisonniers, les victimes, les primo-arrivants, les demandeurs d'asile, les femmes excisées, les victimes de torture, les personnes vivant avec le sida, les femmes victimes de violences sexuelles, les rapatriés, les orphelins, les victimes de guerre, les personnes handicapées, les enfants-soldats.

Parfois, il y a des auditions, et je choisis les personnes les plus disponibles ou douées. Mais il n'y a pas de prérequis.

Parfois, les gens sont obligés de faire du théâtre, dans une école par exemple, et alors cela peut être l'enfer. Je ne le fais plus.

Enfin, il y a ceux qui payent pour faire un stage. Je ne le fais plus non plus.

Toujours prête !

Stimulum stimuli stimolorum stimulis

Chère,

Tu me demandes comment je commence les répétitions ?

Je soumetts aux acteurs un stimulus. Le stimulus, c'est une injonction qui va déclencher une improvisation. Cette injonction est inspirée de différentes choses : une image, un article de journal, une scène de film, un mot, un concept théorique,...

Je te donne une petite recette pour en inventer. Ils se créent en amont des répétitions et en fonction du groupe cible (les prisonniers, les primo-arrivants, les victimes, les comédiens professionnels, les chômeurs, etc.).

Dans le cas du spectacle avec les enfants-soldats, par exemple, ces stimuli étaient à l'intersection entre un cadre global (les objectifs de resocialisation des enfants-soldats), le climat socio-politique (la guerre), le public cible (les enfants-soldats et les jeunes filles victimes de violences

sexuelles) et les thèmes (l'émancipation, la ré-acclimatation, la levée des aliénations).

Des circonstances données, une improvisation, un contexte, un hasard font émerger des stimuli qui sont liés à ces conditions. Ensuite, il y a une réflexion à mener sur la manière de les formuler, et sur ce que l'acteur en fait.

Il est clair que le contexte stimule. Il faut pouvoir traduire ces conditions en stimuli. Il y a deux sortes de stimuli : ceux qui induisent une action et ceux qui induisent un chœur.

Stimuli chez les enfants-soldats

Chez les garçons

Je me souviens de mon ami...
Comment on m'a enrôlé de force
Les blancs arrivent
Un rassemblement militaire
Les caricatures des ethnies
La distribution de l'argent

Chez les filles

Apprendre à dire non
La manipulation des petites filles
Les cadeaux
L'esclavage domestique
La chair à canon

En prison au Burundi

Essayer de dormir dans une boîte d'allumette
Obliger quelqu'un à dire la vérité
Vendez quelque chose qui ne vous appartient pas
Faites une blague de mauvais goût...

Et, pour les chœurs en prison...

J'ai renoncé à...

Je n'ai pas renoncé à...

J'ai vu des choses que je ne devais pas voir...

J'ai fait un rêve...

Dans un camp de réfugiés au Burundi

Fuyez

Montrez que vous avez souffert plus que l'autre

Avec la police de proximité, au Burundi

Apprenez à un policier qui n'y arrive pas à ne pas torturer dans les commissariats

Apprenez à un policier qui n'y arrive pas à ne pas être corrompu

Apprenez à un policier à ne pas utiliser les services de la police pour les intérêts personnels d'un politicien

Avec des primo-arrivants en Belgique (dans une école avec des élèves des première et deuxième générations d'immigration)

Une scène de départ...

Une scène d'adieu

Jouez votre père ou votre mère qui arrivent à l'aéroport, à la gare, pour la première fois en Europe ; qu'est-ce qu'il (elle) pense, qu'est-ce qu'il (elle) voit...

Jetez vos chaînes

Et pour les chœurs

Je me suis senti différent, le jour où...

Avec des toxicomanes en post-cure

Apprenez à quelqu'un à gérer l'injustice

Essayez de sortir

Essayez de rentrer

Faites une caricature de vous à l'aide d'une marionnette improvisée

Inventez un gros mensonge, mais que j'aie l'impression que ce soit vrai

Chœur

Dans ma vie, j'ai vu...

Mon père me disait...

En Belgique

D'où vient votre argent ?

Où va-t-il ?

Des slogans anti-capitalistes

Une chanson didactique sur la dette

Où est votre argent ? Où croyez-vous qu'il soit ?

Un numéro burlesque avec un accessoire trouvé

Il n'y a pas forcément un thème de base, le stimulus peut aussi venir au hasard. Un mot au dictionnaire, une phrase entendue, une image,...

Dans la formulation des stimuli, il faut veiller à la syntaxe. En prison, je ne vais jamais faire dire à quelqu'un « je regrette »... mais plutôt « j'ai renoncé à »...

Pour les actions, il faut des stimuli qui mettent en action pour permettre et obtenir le jeu. La phrase doit être courte, pour être intégrée — au double sens de comprise et d'utilisée — immédiatement. Les stimuli doivent être immédiatement compréhensibles. Ils peuvent également venir directement des acteurs, de ce qu'ils ont envie de partager.

Ce que fait l'acteur avec le stimulus.

Soit on met l'acteur en mouvement et on lui soumet immédiatement le stimulus, soit on lui demande de préparer une scène avec ses condisciples. Cela donne des improvisations de qualités très différentes, selon qu'il y a une préparation ou pas.

Ceci dit, il m'arrive souvent de demander une préparation aux comédiens, en leur disant : je vous donne 5 minutes, par groupes de 2, 5 ou 10, pour répondre à ce stimulus. Le résultat est souvent rébarbatif, mais cela me permet de comprendre une culture qui n'est pas la mienne.

Cela me permet d'approcher par le théâtre une réalité qui m'est étrangère. Car, quel que soit le stimulus, les acteurs répondent toujours en fonction de leur réalité. Les improvisations qu'ils vont me fournir sont un élément capital qui me permet de comprendre le contexte, les pro-

blèmes, les tensions. C'est à ce moment précis que les techniques propres de Théâtre & Réconciliation sont utilisées.

Ces préparations sont souvent faites de clichés, de sentences vieilles comme le monde, de propos convenus, qui ne peuvent que rencontrer l'approbation générale.

En même temps, quoique pauvres et peu signifiantes, ces préparations font partie de l'essentiel et apportent leur modeste contribution à la règle de base : tout fait farine au moulin.

Ma chère, je te laisse, tu me fais travailler et mettre des mots sur des concepts que j'utilise tous les jours. Merci pour cela, je t'embrasse.

Ta stimulée, ta stimulante

Le punctum

Chère,

Tu me demandes ce que je fais avec les improvisations qui me sont données.

Tu sais déjà que les improvisations sont le matériau brut à partir duquel je travaille. Je repère un moment qui m'intéresse, voire une problématique, et je mets en scène ce moment (le punctum). Je triture la matière pour en faire une scène théâtrale.

Au fond, ce que je cherche, c'est de trouver un moment sur lequel je me focalise, ou autour duquel je rassemble les informations que je recueille de toutes parts.

Le choix du punctum est lié à moi, au comédien, à la société dans laquelle je me trouve, à un moment.

Je vais essayer de t'expliquer clairement.

Un moment, ou plutôt un point : le punctum.

Quant au punctum, j'avais trouvé ce petit mot dans un ouvrage de Roland Barthes, La Chambre claire¹. Cela pourra éclairer la lecture

1. ROLAND BARTHES, *La Chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980.

car, comme le soulignent les personnes qui assistent au travail : trouver le punctum, c'est difficile. Pas impossible.

Voici ce qu'a écrit Roland Barthes :

Le punctum, c'est la piqure, le petit trou, la petite tache, la petite coupure, mais aussi le coup de dé en latin. C'est le hasard qui, dans une photo à la fois me « point », mais aussi me meurtrit. Il vient souvent de la « coprésence de deux éléments discontinus, hétérogènes en ce qu'ils n'appartenaient pas au même monde (pas besoin d'aller jusqu'au contraste). »

Peut-être suis-je le seul à le voir.

Le punctum est le détail, qui, dans la photo trop souvent « unaire », attire. Sa seule présence arrive à changer la lecture de la photographie, lui donnant une « valeur supérieure ».

Certains détails pourraient me « poindre ». S'ils ne le font pas, c'est sans doute parce qu'ils ont été mis là intentionnellement par le photographe. [...] le détail qui m'intéresse n'est pas, ou du moins n'est pas rigoureusement intentionnel, et probablement ne faut-il pas qu'il le soit ; il se trouve dans le champ de la chose photographiée comme un supplément à la fois inévitable et gracieux ; il n'atteste pas obligatoirement l'art du photographe ; il dit seulement, ou bien que le photographe se trouvait là, ou bien, plus pauvrement encore, qu'il ne pouvait pas ne pas photographier l'objet partiel en même temps que l'objet total [...] La voyance du Photographe ne consiste pas à « voir », mais à se trouver là.

Comment je repère le punctum ?

Le punctum, en photographie, on ne le voit pas au premier abord ; ensuite, on a le regard attiré par ce signe, comme un aimant. C'est cela qui fait la qualité de la photographie. Quand je vois des improvisations, il y a quelque chose qui me point.

Le punctum va servir de base à tout le travail de mise en scène.

On en repère au moins un par scène, c'est une obligation.

Obligation de travailler sur le punctum.

Pourquoi est-ce une obligation, me diras-tu ?

Dans l'ensemble du processus, je n'imagine pas recevoir une improvisation sans trouver un point d'ancrage sur lequel je peux rebondir et créer une scène. C'est une reconnaissance de ce que les acteurs viennent de produire devant moi. Si les acteurs sont vulnérables, comme on dit dans le jargon, trouver un point sur lequel je peux travailler la scène est un défi auquel je me contrains tout le temps, simplement parce que je me vois mal dire : il n'y a rien d'intéressant dans votre scène, on jette... Il est très rare que je ne trouve pas un punctum sur lequel rebondir. Quand cela m'arrive, c'est souvent dû à la fatigue, et toujours en fin de répétition.

Cette contrainte que je m'impose a plusieurs avantages : augmenter l'estime de soi des comédiens amateurs ou professionnels, et aussi m'obliger à inventer, quelle que soit la proposition qui m'est faite au départ. Une obligation de rebondir, une obligation d'être disponible, de bien écouter, d'être attentive, de m'intéresser réellement à ce qui se passe.

Quant à moi, j'élargis le sens du punctum.

Cela peut être quelque chose que l'on trouve intéressant au niveau du contenu, vibrant ou comique. Cela n'a rien à voir avec quelque chose de bien fait. Le punctum est à l'intersection de plein de choses. Mais je ne vais pas travailler sur n'importe quel punctum. C'est le point d'accroche, la petite maille du tricot que je vais utiliser. Cette maille-là, je vais la re-tricoter.

Comment je choisis le punctum ?

Plus le punctum est à l'intersection de plusieurs signes, plus il va être riche et intéressant. Il peut être à l'intersection de quelque chose qui est important pour le comédien. Ou bien un détail saute aux yeux de la personne, transparaît dans la scène et me semble incontournable.

Ce punctum est le point qu'il faut chercher.

C'est ce petit détail qui n'est pas dit, qui est parfois caché et qui se révèle. Une ombre que l'on croit voir, mais qui reste une ombre. C'est

très difficile de donner un exemple, mais fais l'exercice de repérer un élément dans une scène, qui te paraît intéressant — disons plutôt : vibrant. Le punctum peut être, par exemple une image, une phrase, un moment drôle, un moment émouvant, un moment qui échappe à l'acteur, une performance d'acteur, un moment de prise de conscience.

L'acteur n'est pas toujours conscient de ce qui point.

Cette émanation qui n'est pas dite, qui échappe à l'acteur, la repérer, c'est une chose, quant à la dire... Ma chère, je ne l'exprime pas, mais je travaille dessus.

Il y a trois étapes avec ce type de punctum révélant l'acteur.

Il y a la part de l'acteur, qui ne sait pas ce qu'il montre.

Il y a la part du metteur en scène, qui ne dit pas ce qu'il voit mais le met en scène.

Il y a la part du metteur en scène, qui dit ce qu'il voit.

Dire ou ne pas dire, voilà la question !

Il faut renvoyer à l'acteur l'image qu'il produit, et dont il n'a pas nécessairement conscience. C'est très important, parce que, à défaut, le metteur en scène utilise, à ses propres fins, l'aliénation de l'acteur pour en faire une matière artistique. Dans ce qui m'occupe, il s'agit de faire du punctum qui échappe à l'acteur une scène de théâtre qui va agir, comme un révélateur en photographie, sur l'acteur. Une situation va être mise en évidence par un processus d'amplification de cette image latente. Cette amplification va la rendre perceptible. Il faut grossir le punctum, le mettre en scène, le révéler, le faire jouer. Ensuite, je répercute à l'acteur ce que je vois, l'image qu'il renvoie, la scène qu'il joue et ce que je comprends de la scène. C'est un moment crucial pour lui et pour moi.

Je ne dis pas à l'acteur ce que je vois.

Il convient pourtant de parler à l'acteur au départ de la scène. Parler à partir du support de la scène est un élément déterminant de Théâtre & Réconciliation. Le principe est le même dans une zone de guerre : c'est à partir d'une scène de théâtre que la problématique est dépliée ; ce que j'ai appelé « du ring à la scène ».

Mais ce ne sont pas ces punctums-là que je cherche particulièrement.

Il convient pourtant d'en parler, parce que, lorsque je donne des cours en art-thérapie, les étudiants veulent toujours trouver des punctums qui échappent à l'acteur — c'est sans doute une déformation professionnelle. Il y a des quantités de punctums à trouver, alors que ceux-là sont rares et délicats. Mais il semblerait que des personnes qui veulent utiliser l'art à des fins thérapeutiques soient particulièrement à la recherche de ces punctums-là, ce qui n'est franchement pas une bonne idée.

J'y reviendrai lorsque je parlerai du théâtre et de son rapport à la matière douloureuse.

En résumé, le punctum, le point sur lequel je vais travailler, est à l'intersection de plusieurs ensembles compréhensibles par le plus grand nombre : avoir du sens, avoir un effet sur le spectateur, avoir un effet sur l'acteur, avoir un effet cathartique, mettre en lumière un mystère, émanciper politiquement, socialement, personnellement..

Voilà ma chère, encore une fois, ne te décourage pas.

Ta pointée non appointée

Malaxer, déréaliser, mettre en tension

Ma chère,

Tu me demandes comment je travaille sur le punctum, qu'est-ce que j'utilise pour mettre en scène.

Je reprends la matière brute de l'improvisation et demande de la refaire, en donnant des indications précises qui la développent, l'épurent, la modifient. J'utilise plusieurs outils techniques, que je passerai en revue.

Quand on met en scène, il faut toujours construire une tension dramatique, un conflit sur le plateau.

Tension esthétique.
Tension rythmique.
Tension vocale.
Tension musicale.
Tension sociologique.
Tension politique.

La forme précède le contenu. Je commence toujours par trouver la forme, avant d'y insérer le contenu. Cela me semble très important dans ma démarche. Je n'oublie jamais que le théâtre est un art visuel. J'ai toujours en tête un public d'enfants. Ou de sourds. Je cherche toujours des images, des rythmes, des tensions, des discours facilement compréhensibles, voire naïfs. Pour moi, il doit toujours y avoir quelque chose à regarder. Je travaille comme si j'avais devant moi un public bruyant et distrait.

Et donc je mets en scène d'abord une forme théâtrale, et ensuite j'y insère un contenu.

Si l'on veut remplir un sac de pierres, il faut commencer par les grosses pierres et ensuite les petites pierres. Eh bien, pour moi, les grosses pierres, c'est le visuel, tandis que les petites, c'est le contenu. Ce qui ne veut sûrement pas dire que le contenu est moins important ! Mais j'estime que si le visuel et la compréhension de la scène ne sont pas saisis dans leur immédiateté, le texte, lui non plus, ne sera pas compréhensible. C'est clairement l'image qui prime sur le texte.

Et puis, je déréalise. Déréaliser, c'est supprimer toute trace de conversation et de contexte quotidien : pas de « Bonjour ça va, on va prendre un verre ? » Ni de « Tu rentres de l'école, tu as bien travaillé ? »

On est toujours ici et maintenant dans un espace de théâtre, et devant les spectateurs.

Je supprime la conversation quotidienne.

Je supprime le contexte quotidien.

Je supprime des mots trop référentiels au lieu ou au temps, pas de date, pas de lieu.

J'enlève la structure narrative de la scène pour la rendre à sa plus simple expression.

Je la place dans l'ici et maintenant et, alors, le propos s'universalise. Le propos dépasse le cadre concret dans lequel il se trouve. Par exemple, si je dis 1994, la tempête surgit au Burundi, ce n'est pas la même chose que lorsque Jean-Claude dit : « Oh temps, le temps d'avant, tempête, tu as soufflé sur mon pays ». C'est particulièrement important dans les zones de conflit, où mettre une date sur un événement peut être interprété par l'une ou l'autre parties du conflit.

Non seulement le propos s'universalise, mais aussi il se symbolise.

Je vais te donner un exemple d'une scène écrite au Burundi, elle s'est d'abord improvisée au départ d'une pièce de Shakespeare, La Tempête.

La scène est devenue référentielle des différentes crises qu'avait connues le Burundi.

Nous sommes en voyage sur un bateau.

Je marche dans le noir.

Je suis au bord du fossé.

Je suis au bord de la mort.

Personne ne vient.

Je ne vois que des nuages noirs.

Je vois beaucoup de gens devant moi.

Ce sont les gens de la mer.

Pourquoi se rapprochent-ils de moi ?

Je commence à avoir peur.

Je viens de les dépasser

Mais je suis dans le noir.

Des éclairs, les tonnerres. L'ouragan qui arrive.

Il risque de s'abattre sur mon bateau.

Je n'en peux plus.

Ces arbres devant moi, je ne comprends pas.

Cette lumière qui s'allume, une lumière noire.

Ce sont des poissons.

Je navigue sur le dos de la mort.
 Je ne sais pas si je vais traverser en paix.
 Quelles jolies maisons qui marchent !
 Le brouillard est épais.
 Le rocher devant moi !
 Quel malheur, c'est la mort devant moi qui est là, qui se cache.
 Venez mes ancêtres.
 Je suis épuisé.

Regardez-moi ! L'eau vire en rouge.
 Où est cette fille, elle était comme un ange ?
 Il y a des vagues.
 Peut-être cette fille sort de la bouche d'un poisson.
 Ces éclairs, ces tonnerres.
 Je rame sur le dos de la mort

Moi, je ne connais pas la mère de mes enfants.
 Qui es-tu la mère de mes enfants ?
 Attention mes enfants, vous êtes maudits, car vous ne connaissez pas votre mère.

J'avance dans le noir.
 Quel est ce genre de rocher que je viens de cogner ?
 Un monstre ! Je viens de cogner un monstre.

J'entends des oiseaux qui chantent de l'autre côté, c'est très loin.
 Je ne sais pas si je vais y parvenir.
 Ils font zwi, zwi, zwi.
 Je ne sais pas si je vais traverser.

On peut considérer que cette scène est universelle, on peut la jouer n'importe où, dans n'importe quel contexte de guerre ou autre, tout le monde peut s'identifier à ce voyage dans le brouillard. Il eût suffi de rajouter une date : 1993 ou 1972, et un lieu : Bujumbura, Lac Tanganyika, et le propos aurait perdu son universalité et son symbolisme.

Voilà ma chère, dans ce cas, le texte est resserré avec des balises claires et des mots interdits.

Ton auteure

La boîte à outils

Ma chère,

Tu me demandes d'ouvrir ma boîte à outils.

Le quatrième mur.

Jouer avec le quatrième mur, cela fait partie d'une technique de mise en scène.

Le quatrième mur est un mur fictif qui sépare la scène de la salle. Si la scène se déroule et que le spectateur regarde le spectacle, comme s'il regardait par le petit trou de la serrure, il y a un quatrième mur. Par contre, au cirque où le clown s'adresse directement aux spectateurs, il n'y a pas de quatrième mur.

Il y a différentes épaisseurs de quatrième mur, et je joue constamment avec ces épaisseurs, mais la plupart du temps, dans mes spectacles, il n'y en a pas. C'est dû à ma pratique de théâtre en Afrique, et au fait de jouer à l'extérieur en cercle qui induit tout le temps ce rapport-là aux spectateurs.

En revanche, quand je fais des chœurs, au début, il y a toujours un quatrième mur, c'est comme une parole intérieure.

En résumé sur le quatrième mur :

Lorsque j'ignore la présence du spectateur, il y a un quatrième mur.

Quand je m'adresse directement au public, j'abats le quatrième mur.

Le regard : en rapport avec l'absence de quatrième mur, je demande aux acteurs de regarder les spectateurs directement dans les yeux. Il ne s'agit pas de regarder au-dessus du spectateur, mais bien de le regarder vraiment.

Il s'avère que les comédiens professionnels ont tendance à regarder à la cantonade et que les acteurs amateurs sont timides. C'est vraiment un challenge, pour contraindre quelqu'un à regarder les spectateurs dans les yeux, ne pas ignorer leur présence, ne pas faire semblant qu'ils ne sont pas là.

En Afrique, les femmes ont vraiment des difficultés à soutenir le regard, je leur apprend à le faire pour les besoins du théâtre, et si elles en retirent bénéfice pour autre chose, c'est tant mieux !

Contaminer c'est, dans ma boîte à outils, multiplier les choses. Si un acteur fait une action, elle est reprise par les autres. Ou inversement, si quelque chose a été fait par plusieurs, j'isole une personne parmi eux.

La contamination permet de souligner les images, les thèmes, pour les rendre plus forts.

Isoler, en revanche permet de mettre un point d'orgue, de mettre en évidence un point plus sensible.

Amplification.

Il peut y avoir amplification :

De la voix.

Des muscles : je veux dire de la tension que l'on met dans ses muscles et de l'amplification de l'énergie qu'il y a sur la scène.

Du conflit : la multiplication des comédiens qui viennent dire ou faire quelque chose amplifie le conflit et le généralise à l'ensemble de la troupe et de la société.

Du contenu : l'amplification du conflit renvoie à un contenu qui est révélé dans son énormité. Si un seul enfant-soldat fait un salut militaire, cela n'a pas la même signification que si 80 enfants-soldats le font. La multiplication révèle un dysfonctionnement.

Explorer les différentes tonalités de jeu, expérimenter.

Je joue avec différentes sortes de jeu que je juxtapose parfois dans une même scène.

J'expérimente des formes de représentations : le clown, le cirque, les comédies musicales, le cinéma de Bollywood.

Je cherche dans le théâtre et la danse : la tragédie, la comédie, la distanciation brechtienne, Shakespeare, Pina Bausch.

Je cherche également des genres dans le cinéma : le muet, les comédies musicales, selon les auteurs : Fellini, Almodovar, Bergman, Chaplin, Cassavetes...

Bref, j'essaye différentes tonalités, j'expérimente des genres, je joue avec la matière.

Je veux électriser le spectateur.

Électriser le spectateur.

Il s'agit de surprendre le spectateur en le piquant avec quelque chose auquel il ne s'attend pas. D'une manière générale, c'est passer du rire aux larmes ou l'inverse. Le spectateur est piqué et ne sait plus sur quel pied danser.

Je joue avec la catharsis. Les spectacles les plus cathartiques que j'ai faits sont ceux en Afrique, pendant la période de conflit. Le public est à fleur de peau, et les acteurs aussi. Quand une scène de crime est rejouée, qu'elle est universalisée, l'effet cathartique est immédiat chez le spectateur.

À l'époque, au Burundi, j'ai pu noter des témoignages des spectateurs. En voici un qui est très significatif :

Au début ça me déplaisait et me révoltait, puisque j'éprouvais la même colère et les mêmes souffrances que j'ai dû endurer en fuyant et en me cachant avec un de mes enfants, tout en observant, impuissant, comment on décapitait les autres. À ce moment, si quelqu'un pouvait me donner un bâton, j'aurais frappé ceux-là qui jouaient à cela, car ils me rappelaient des choses très douloureuses ; le comble du malheur, c'est quand on a commencé à piller un enfant, je n'en revenais plus.

Mais ils ont par après passé un temps à dire qu'il fallait demander pardon et j'ai commencé à me calmer. Je me disais en effet que je ne peux plus faire revenir ceux qui sont morts, et que mieux vaut alors laisser la justice travailler, sinon il n'y a plus rien à faire. C'est ainsi que j'ai progressivement repris mon calme,

mais sans mentir tout ce qu'on a joué me frissonnait et faisait trembler mon cœur et mon corps.

Je travaille beaucoup avec de la musique. Parfois contre, parfois avec. Elle arrive occasionnellement au hasard. Je mets tout le temps de la musique en Europe. En Afrique, j'ai un musicien en permanence avec moi.

Voilà ma chère, tu as un petit aperçu des différents outils que j'utilise.

Ta bricoleuse

130

Une seule chose suffit

Ma chère,

Tu me demandes comment je procède pour qu'une scène soit claire.

C'est tout un art ! Lorsque je vois les autres s'essayer dans des formations, il semble que ce soit difficile. C'est le jeu, il faut chercher le trésor !

Prenons dans l'ordre :

Les acteurs font une improvisation, de laquelle je retire le punctum. Cette improvisation est en général très fouillée, mais aussi très chaotique, c'est-à-dire que plusieurs messages s'y côtoient. En dégageant le punctum, le premier pas de la mise en ordre est fait.

C'est un seul petit moment, et pas toute une scène avec un début, un milieu et une fin. Je ne reprends que ce petit moment, et je vais le malaxer. C'est comme couper la branche d'un arbre et en faire une bouture... Avec des graines de mise en scène, je fais éclore cette bouture et lui fais prendre une direction claire à l'aide de différents vecteurs.

Je me débarrasse de tout ce qui peut troubler la clarté de la scène.

Il faut ne vouloir dire qu'une seule chose ; l'idée doit, de préférence, être simple, et l'image forte. Par exemple, si on veut parler de la corruption, il faut voir directement une image de corruption, le passage en catimini de l'argent d'une main à l'autre. Si le punctum a été celui des

enfants qui meurent en rang au combat, il ne sert à rien de montrer qu'ils prennent leur fusil, qu'ils se battent, il faut réduire l'image à sa plus simple expression : marcher, tomber, enjambrer les morts, tomber. Il ne faut pas vouloir trop dire dans une scène. Une seule chose suffit. On complètera le sens dans le montage.

Je pense que c'est vraiment difficile. Mais il faut s'y tenir.

Par ailleurs, une fois que ce punctum est choisi, il est plus facile de travailler sur ce point que de travailler sur toute une scène.

Si toutefois on veut travailler sur toute une scène, il faut la découper en plusieurs points et faire germer chacun d'entre eux.

C'est comme dans la vie finalement : si on a une grosse tâche à entreprendre, il faut d'abord la découper en petites tâches et s'attaquer à chacune des petites tâches : sinon on est noyé par l'ampleur de la besogne.

131

Ma chère, c'est un peu ce qui m'arrive en t'expliquant comment je travaille. Je te vois devant moi, et je prends un morceau à la fois.

Ton ordonnée

Les chœurs

Ma chère,

Tu me demandes ce que sont les chœurs dont je parle tant.

L'idée m'est venue après la vision du film de Wim Wenders, Les Ailes du désir. Les anges entendaient les pensées des gens, dans le métro, dans la bibliothèque, dans la rue... J'ai été très émue. Je me suis demandé comment je pouvais faire cela au théâtre. Comment une pensée pouvait être audible, comme, dans une bande dessinée, la bulle avec les petits ronds...

J'ai d'abord créé les conditions pour entendre cette pensée intérieure, et c'est là que sont venus les bans de poissons, un échauffement où tout le monde marche ensemble dans la même direction sans qu'il n'y ait un chef des poissons. Une fois les acteurs mis en condition de concentration, la parole, comme une pensée audible, a pu voir le jour.

Les premiers chœurs que j'ai faits étaient très émouvants, et encore aujourd'hui je les pratique avec le même émoi.

Pour moi, les phrases qui sont dites lors de ces chœurs se font l'écho de la conscience collective : tout le monde peut y placer sa propre pensée, aux interstices des silences des comédiens. Cela m'a fait aussi penser au chœur antique, à la parole du peuple, voire à celle de la sagesse. Il s'est avéré que, au Burundi, en période de guerre, le chœur pariait sur la communauté des hommes...

Je vais te donner un exemple, un chœur, en prison :

J'attends (chœur, prison, Gitega)

Protas :

J'attends avec désespoir.

J'attends sans savoir la fin des jours. Il existe de mauvaises pensées.

Huit ans, sans personne qui vient me voir.

J'attends mon jugement.

J'attends sans espoir.

Ma vie se consume en prison. J'attends mon voyage. Que Jésus Christ ne me quitte pas !

Est-ce que je connais Dieu ? Parce que les hommes m'ont abandonné.

Marc :

J'attends les choses impossibles.

Est-ce qu'on me jugera après ma mort ? Que je me pendre ? Je ne peux qu'attendre. Quoi ?

Attendre.

Firmin :

J'attends et j'attendrai des choses qui ne viendront pas et qui n'ont pas des limites, des choses, comme les oiseaux qui volent. J'attendrai jusqu'à quand ? Attendre l'impossible. Des choses bizarres. Mais les choses se retournent sur le dos.

Ceux qui attendent l'impossible, c'est Jésus Christ qui me donne tout. Il ne faut pas attendre ces négociations. Jusqu'à quand ? Jusqu'où ? Jusqu'aux cheveux blancs ? On est dans le désert.

Denise :

J'attends le jugement. On va me juger. Des années que je ne pourrai pas terminer. Plus de peine que je ne pourrai purger. Nous attendons comme des morts. Nous sommes à bout.

Les phrases doivent être courtes, sans poésie, sans philosophie. Il ne faut pas écrire la phrase dans sa tête avant de la dire, il faut juste voir l'image.

L'acteur n'est jamais obligé de parler et, s'il parle, il ne doit pas forcément dire la vérité : mais je dois le croire.

Ma chère, les chœurs sont la partie la plus personnelle de mes spectacles. Là où l'on a véritablement le sentiment que l'acteur parle de lui.

Ta coryphée

Les différentes formes de texte

Ma chère,

Tu me demandes comment sont créées les différentes formes de texte dans les spectacles.

Dans chaque spectacle, il y a des intermèdes clownesques. Ils sont toujours sur le mode de l'ironie de la catastrophe.

Par exemple, au Burundi, dans une scène où un acteur apprend à un autre à couper les cous avec une machette, ou la compétition de celui qui a le plus souffert, ou comment devenir un tortionnaire, comment apprendre à ne pas torturer dans les commissariats... Dans un contexte post-conflit, ces scènes m'aident beaucoup, car elles permettent de parler

des dysfonctionnements de manière humoristique. C'est salulaire et ça me permet d'échapper à la censure

Je rajoute aussi des chansons. Deux musiciens travaillent avec moi, l'un au Congo, un guitariste, Ekoma Isenga, et l'autre au Burundi, un joueur d'ikembe, Jean-Claude Minani. Tous deux créent des chansons sur commande en fonction des improvisations. Ces chansons vont résumer en des paroles simples l'émotion ou le discours tenus dans la scène. Elles vont soutenir l'action dramatique ou rythmique, comme cette chanson de Jean-Claude :

« La chanson du procès sous les étoiles »

Soleil, lune,
Venez éclairer cette scène,
Venez éclairer ces hommes,
Aujourd'hui c'est le grand jour,
Où on va assister à des scènes qu'on n'a jamais vues dans la vie,
Où la vérité va être dite,
Où le jugement va être rendu,
Où la justice va être juste.

Soleil, lune,
Éclairez ces hommes,
Aujourd'hui sur cette scène,
Tout le monde va avoir la parole,
Les combattants, les veuves, les orphelins.

Soleil, lune,
Venez éclairer cette scène,
Venez éclairer ces hommes.

Les pancartes, je les introduis uniquement en Europe. Dans Le Grand Pestacle, j'avais demandé aux comédiens ce qu'ils écriraient s'ils devaient faire l'au-mône. Une phrase courte, relative à leur personnalité ou à leur histoire.

Je voudrais qu'on me trouve belle.
Cherche mari belge, je suis docile, flexible, bon marché et excisée.
Je suis mort, ressuscitez-moi.
Je ne veux pas d'enfants, aidez-moi.
Je suis très comique, vous allez m'aimer.
Cadre déchu.

Ou des pancartes qui annoncent des scènes comme dans Amakuba :

« La grande scène des techniques de crime ».

Et puis aussi des histoires personnelles. Il y en a beaucoup.

Elles ne sont pas laissées à l'état brut. Il y a un retraitement syntaxique et symbolique au départ du témoignage personnel, afin que l'acteur puisse, dans la répétition et au travers des consignes de jeu, de syntaxe et d'actions données, s'éloigner, se mettre à distance, symboliser cette histoire personnelle.

Par exemple, au Burundi, dans Habuze Iki, une femme qui cherche ses enfants.

C'est l'histoire de Thérèse, lors de sa fuite, pendant la guerre : dans la confusion, elle a perdu ses enfants. Dans une improvisation, elle nous livre ce témoignage.

Je le reprends, je lui donne des indications de texte : des phrases courtes, des Yoooh avant les phrases, comme dans les tragédies grecques. Au niveau du jeu, je lui demande de chercher ses enfants, de bouger comme dans des moments de panique et d'effroi.

Au fur et à mesure des répétitions, le texte deviendra celui-ci :

Thérèse :

Yoooh, yoooh ! Mon cœur sursaute, j'ai peur.
J'étais avec mes enfants,
Mais je ne les retrouve pas.
Où sont-ils partis ?
Salvator, yoooh ! Salvator ! Oh !
Calinie ! Eh ! Calinie ! Yoooh !

Mes enfants, où seraient-ils restés ? (elle pleure)
 Oh ! Mes chers enfants qui me restaient. Mon aîné et mon cadet.
 Où est-ce que je vais aller ?
 Où est-ce que j'irai ?
 Je viens de les perdre sans même pouvoir enterrer les corps.
 Yoooooooooooooh.

*Parfois j'utilise aussi des citations prises de journaux ou d'interview ;
 parfois aussi des slogans*

Souvent, je mets en scène un présentateur.

Il permet de lier les différents morceaux du spectacle.

Il joue parfois le rôle du metteur en scène sur scène.

*Il donne un point de vue extérieur et distancé sur ce qui se passe sur
 le plateau. Il fait un commentaire.*

*C'est vraiment un rôle qui lie le spectacle, qui le met à distance, qui
 explique aussi les ficelles du spectacle.*

Mesdames et messieurs,
 Vous allez voir une scène d'anthropologie théâtrale des
 années 1960, une petite table, une tasse de café, un biscuit.
 Nous sommes dans la chambre de Lise.
 Ici, il y a un quatrième mur.
 Nous regardons Lise par le trou de la serrure.
 Elle ne nous voit pas.

Ma chère, voilà pour les textes,

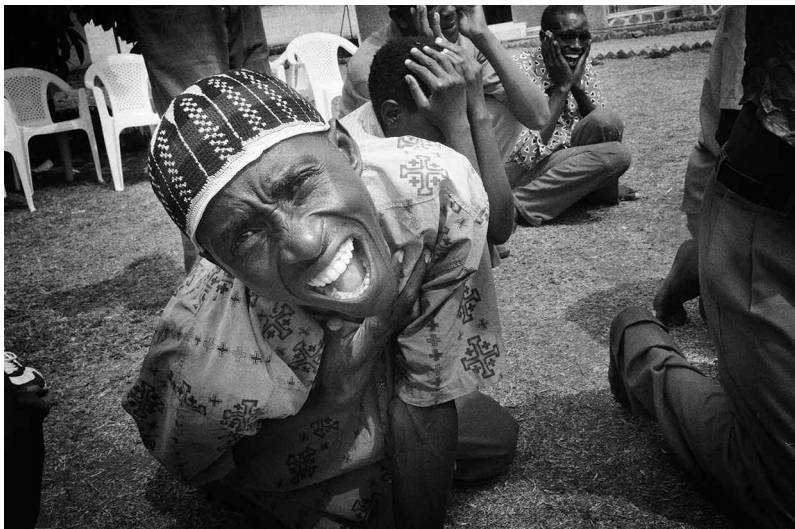
Sophocle



Échauffement, projet « Enfants soldats », à droite, Chendeko, RDC, 2014. Photographie Benjamin Géminel.



François, projet « Enfants soldats », RDC, 2014. Photographie Benjamin Géminel



Bosco, projet « Victimes de torture et tortionnaires », Burundi, 2008. Photographie Véronique Vercheval.



Julie et Jean-Marie, l'assistant-présentateur-traducteur, projet « Enfants soldats », RDC, 2014. Photographie Benjamin Géminel.

La présence à soi

Ma chère,

Tu me demandes ou même tu t'inquiètes de savoir à quel point cette méthode est dirigiste. Quel est l'espace de liberté des participants ?

Peut-être imagines-tu que dès qu'il y a une méthode, il y a un cadre serré à tel point qu'il y a peu d'espace pour la créativité ?

L'espace d'invention du comédien se situe sur plusieurs niveaux :

– ce qu'il me donne comme improvisation, sa manière de voir les choses, ses préoccupations. C'est uniquement à partir de celles-ci que je vais travailler. Donc, le point de départ du travail sur une scène est l'improvisation elle-même ;

– le punctum : même si c'est moi qui le choisis, il est toujours en relation directe avec le comédien ;

– le travail sur l'improvisation et la mise en scène de la scène proprement dite m'appartiennent, j'utilise mes techniques, mes outils, mes obsessions, ma vision ;

– à l'intérieur de la scène elle-même, le comédien est libre d'improviser dans un cadre que je lui ai donné.

Par rapport à d'autres metteurs en scène, la liberté que je donne aux comédiens est immense. Je pense qu'il y a peu de metteurs en scène qui soient aussi peu dirigistes que moi.

C'est étrange, parce que, visiblement, je donne l'impression du contraire. D'où ta question. Il faut demander cela aux comédiens.

Tu me demandes aussi ce que j'attends d'un acteur, ce que je lui demande, ce sur quoi je m'appuie.

Pas de performance.

Je ne lui demande pas de performance. Je ne lui demande pas de me montrer qu'il joue bien, de savoir danser ou dire un texte, ou même de l'étudier, de savoir lire ou écrire. Je lui demande d'être présent à lui-même.

Je travaille à ce qu'il trouve l'énergie juste pour dire ce qu'il a à dire ou faire ce qu'il a à faire. Cette énergie-là, il doit pouvoir la reproduire.

Souvent, quand on demande à un acteur de reproduire ce qu'il vient de faire, cela sonne faux. Le comédien a tendance à aller directement vers ce qui a marché dans la scène improvisée. C'est très difficile de reproduire.

Par conséquent, je ne demande ni de refaire, ni de redire, ni d'avoir le même rythme ou le même phrasé. Je demande de retrouver la même énergie qui a permis la première improvisation. Je cadre la scène, bien sûr, elle ne reste pas à l'état d'improvisation. Mais à l'intérieur du cadre, cela bouge, l'acteur peut inventer ce qu'il veut, dans ce cadre précis.

Parfois, on me demande si tout est improvisé. Non, en fait c'est fixé, mais pas avec les mots exacts.

Je vais te donner un exemple ancien, celui de Christine, parce que c'est grâce à elle que j'ai mis le doigt sur le processus.

Dans Le Grand Pestacle, elle jouait une scène de lanceur de couteau, un bandeau ensanglanté sur les yeux, où elle commençait par « Il ne sait pas viser ».

Elle nous a fait hurler de rire. Ensuite, quand elle a repris et redit les phrases qui nous ont d'abord fait rire, cela n'a plus fonctionné. Quelque chose avait disparu.

Qu'est-ce qui avait disparu ? La présence à soi, le bon rythme, la surprise, l'invention, la tension. Il ne restait plus que l'enveloppe, le reste était vide. J'ai souvent cette sensation au théâtre quand les acteurs utilisent des ficelles. Reste l'enveloppe : l'âme a disparu.

Alors, pour retrouver ce qui avait disparu, j'ai exigé qu'elle invente, tous les soirs, de nouvelles images avec son lanceur de couteau incomptent. Dès lors, les autres acteurs étaient tendus à l'extrême par les nouvelles inventions que Christine allait nous servir. Et à nouveau cela a fonctionné.

Donc, le cadre, c'est ce qui reste : elle commençait par « Il ne sait pas viser », je lui ai demandé de voir les images de quelqu'un qui lance des couteaux, comment il était habillé, comme il était physiquement, quelles

étaient les relations qu'elle avait avec lui, ce qu'elle lui reprochait, si cela allait continuer encore longtemps...

Cela, c'est le cadre. À l'intérieur, elle pouvait dire ce qu'elle voulait. Alors, elle inventait des choses incroyables chaque soir.

Elle répétait dans sa cuisine, pas les mots, mais l'état de disponibilité, le moment de se jeter dans le trou pour laisser venir à elle les images, toujours justes, qui, étant dans le bon temps et le bon rythme au cours du spectacle, allaient s'imposer à nous.

Si, parfois, elle ne trouvait pas ce présent à soi au cours du spectacle, elle avait tendance à remplir le vide. Alors je lui disais qu'il ne faut pas avoir peur du vide, il ne faut pas remplir la scène comme un œuf — ni le temps, ni le silence. Il faut attendre que la présence à soi revienne et faire confiance au gouffre qui s'ouvre devant soi.

Je demande aux comédiens de faire confiance à l'instant. La méthode et l'écriture théâtrale s'y prêtent, puisque le texte n'est pas fixé.

Le comédien qui y parvient jubile de cet état : pouvoir rebondir sur chaque situation, pouvoir ouvrir sa sensibilité à toutes les sensations.

Il s'agit d'arriver à rendre le texte vivant en permanence.

Cette présence à soi-même est une chose magique ancrée dans le présent, une sorte d'état de méditation, d'abandon au moment, à ce qui se passe. Il faut se laisser aller à ce qui advient.

Je ne cherche pas la perfection.

Je ne travaille jamais sur la perfection d'un geste, d'un mot. La perfection dans ce cadre est pour moi synonyme de répression.

Il ne s'agit pas de faire des singes savants, mais de donner la faculté dans le théâtre, et sans doute aussi dans la vie, de rebondir sur les imprévus et de tirer parti de toutes les situations.

Je travaille sur la surprise, sur le fait d'encourager la fragilité, de garder la spontanéité.

J'essaye toujours de mettre les comédiens dans la bonne énergie, pour leur permettre d'inventer dans la plus grande liberté possible.

Il s'agit de recréer dans le refaire. Le cadre est fixé, mais les modu-

lations à l'intérieur sont libres. Le chaos est organisé, mais jamais chorégraphié.

Les imprévus sont voulus et recherchés.

Tout est mis en place pour pouvoir s'y laisser tomber.

Je parie sur l'énergie et l'invention.

J'essaye de retrouver l'énergie de la première fois, celle qui a permis l'éclosion du punctum. Je n'essaye pas de faire refaire au comédien la partition compliquée qui a permis la scène, mais bien de retrouver le moment magique, en retrouvant l'énergie juste qui était dedans. Pour cela, il faut se laisser aller, et surtout ne pas avoir peur de se perdre : c'est souvent alors que la scène revit.

142 *Le moment de jeu commence dans la perte, dans la prise de risque. C'est le moment vécu qui fait vivre la scène. Tout est mis en place pour que ce vécu émerge.*

N'arrêtez pas le moteur. Le comédien en train d'improviser est entièrement impliqué dans son corps et dans son esprit. Il a été mis dans une condition d'abandon de lui-même au cours d'un échauffement. Le stimulus donné, il ne doit pas ralentir la machine, il doit pomper dans cette énergie et ne jamais arrêter le moteur.

Cela s'apprend, c'est un défi particulièrement difficile chez des jeunes qui ont tendance à rigoler d'eux-mêmes en se voyant faire (ce qui provoque un arrêt du moteur), ou à se juger (arrêt du moteur), à ne pas oser s'abandonner impudiquement à son univers (arrêt du moteur), à avoir perdu définitivement la possibilité de jouer comme un enfant (arrêt du moteur).

Il faut être constamment sur le dos des comédiens afin de garder ce moteur chaud et toujours en marche.

Plusieurs éléments permettent de mettre en place cette spontanéité et de maintenir la concentration : c'est pourquoi on ne fait pas de pauses. Une place prépondérante est laissée aux imprévus. J'encourage en permanence. Je maintiens le rythme. Rien ne constitue un frein, il n'y a pas de place pour le doute ni pour les états d'âme. L'esprit de groupe est privilégié.

Voilà ma chère, il suffit juste de se lancer, et les ailes poussent.

Ton imprévus

La mise en scène en direct

Ma chère,

Tu me demandes ce que c'est que la mise en scène en direct et comment je la pratique.

J'utilise la mise en scène en direct parfois pendant le spectacle, mais aussi pour monter le spectacle. Les scènes sont travaillées au cours des répétitions. Mais le montage proprement dit du spectacle peut se faire devant le spectateur, en fonction des conditions du moment, de la présence ou de l'absence de certains acteurs. C'est bien pratique avec des acteurs fragilisés. Je prends sur moi le maximum de stress, afin de laisser l'acteur à sa concentration, à sa créativité et à la joie de la représentation.

Les comédiens ont produit une somme de scènes qui ont été travaillées.

Je les répertorie succinctement dans une grille récapitulative. Les scènes sont classées par thèmes, noms d'acteurs et des couleurs marquent leur intensité. Le but est de voir clair immédiatement dans la liste.

Ensuite, j'établis un code muet avec les comédiens pour spécifier par un geste quelle scène va être jouée. Ce code désigne la ou les personnes qui doivent monter sur le plateau, ainsi que la scène qu'ils doivent jouer. Ce code permet aussi de signifier aux comédiens l'arrêt de la scène, ainsi que différentes qualités comme le volume sonore, le rythme, les niveaux de jeu...

C'est très basique : je reprends un petit geste, en accord avec le comédien, qui lui indique directement de quelle scène il s'agit. Grâce à ce code, je fais comprendre aux comédiens l'enchaînement des scènes au fur et à mesure que l'on avance dans le spectacle. C'est un canevas en temps réel.

Le contenu de chaque scène est fixé ; en revanche, le montage est encore à faire. Je me place donc en chef d'orchestre, et organise le spectacle en fonction de son rythme, des structures théoriques, des réactions des spectateurs.

Je fais des mises en scène en direct devant des spectateurs, et pas uniquement en répétition.

Le montage se construit de manière rythmique, en alternant les scènes gaies avec les scènes plus calmes. C'est davantage construit comme une partition musicale que comme un récit.

Tous les participants doivent apparaître. Tout le monde a et va avoir sa place.

Tout le monde est au même niveau, il n'y a pas de premier rôle, de second rôle, etc. La méthode permet la représentation, même si quelqu'un est absent. Si une scène est supprimée, personne ne le remarque, tout simplement. Dans certaines situations, il n'est pas possible de faire des montages en direct, par exemple dans un pays en guerre, où les commanditaires veulent avoir un droit de regard sur ce qui sera joué. Le montage en direct permet de présenter certaines juxtapositions de scènes devant des spectateurs-tests.

Atouts de la mise en scène en direct :

Les comédiens restent sur le qui-vive, ils sont en pleine attention pendant toute la durée du spectacle.

Les comédiens sont sous l'effet de la surprise et de la redécouverte de leur scène, car à chaque fois ils seront dans une autre énergie, une autre sensibilité avant de commencer celle-ci.

Le spectateur a, lui, le sentiment d'assister chaque fois à quelque chose d'unique.

Si la mise en scène en direct comporte une part aléatoire, cet aspect est compensé par la stimulante prise de risque.

En répétition, je passe souvent la main à un des comédiens qui peut s'essayer à la mise en scène en direct. Je peux te dire qu'ils aiment cela ! Cela me permet de voir un autre univers sur le plateau, et aussi de pointer du doigt ce qui ne fonctionne pas.

La gestion des inquiétudes avec des publics fragiles : toutes les situations qui peuvent compromettre la réalisation finale sont soigneusement écartées : pas de texte à mémoriser, la présence permanente du metteur en scène qui fait le montage en direct du spectacle et donc, adapte le spectacle en fonction de données qui peuvent changer en dernière minute : l'absence d'un comédien, le refus de jouer d'un autre, la sortie d'un comédien en cours de représentation, l'abandon la veille de la représentation... Toute la structure est mise en place pour permettre au spectacle de voir le jour malgré tout, sans qu'il soit tributaire d'aléas quels qu'ils soient.

Après une tentative de montage, la nécessité de passer par une phase d'organisation est nécessaire.

Un certain nombre de critères sont déployés. Je sépare d'abord la pièce en trois parties :

– Une phase de présentation, plus ou moins un quart de la durée de la pièce, amorcée par une scène qui déterminera la couleur de tout ce qui va suivre. On découvre le thème, les personnages, et la phase ascendante nous mène au corps du spectacle.

– Le corps du montage, plus ou moins la moitié de la durée totale, qui comprend le déroulement de la dramaturgie et le contenu. Il doit mener à un climax. L'ensemble des personnages et du contenu se déploie jusqu'à un événement charnière. Il est ici plus question de rythme, de conflit, de tension que d'un événement dramaturgique proprement dit.

– La conclusion, qui fait plus ou moins un quart du spectacle, condense le contenu en rassemblant les images fortes qui illustrent le propos. On travaillera sur de la matière forte, sensible.

Des classements pour s'y retrouver ?

J'utilise des tableaux filtrés.

Je filtre les scènes par thème, par nom d'acteurs, et c'est sur ce filtre-là que je m'appuie pour faire le montage : cela me permet de faire entrer les acteurs sans oublier personne, et que tout le monde soit vu dans la première partie du spectacle, mais aussi de voir l'évolution personnelle du personnage. Cette évolution doit être analysée pour chacun des personnages.

Ensuite, je mets un filtre d'intensité qui, à mon sens, est le plus important. C'est celui qui va déterminer la succession des scènes : fortes, rapides, comiques ou émouvantes...

Pour faire le premier essai de montage en direct, je m'appuie sur la feuille classée par noms. Les couleurs m'aident à identifier directement l'intensité des scènes, et je les alterne dans une construction rythmique. En même temps que je fais le montage, je mets les musiques. Je travaille ainsi par essais et erreurs successifs, je garde les collages des scènes qui fonctionnent.

Une fois cela fait, je décide de faire un montage sur papier, qui va surtout concerner le contenu du spectacle et, j'aurai tendance, dans ce cas, à regrouper les scènes d'un même thème.

Finalement, en cherchant et en permutant les scènes, on obtient une narration différente. J'arrête mon choix sur un montage, qui sera encore susceptible de changement de dernière minute.

Je suis toujours présente aux représentations, mais en Belgique seulement. En Afrique, les spectacles tournent sans moi, avec un assistant.

Ton organisée

Le fil rouge

Chère,

Tu me demandes comment je donne un sens au spectacle.

Le fil rouge du spectacle. Il faut trouver un fil conducteur et se poser, pour chaque spectacle, les questions suivantes au sujet des personnages qui sont sur le plateau :

Qui sont-ils ?

Où sont-ils ?

Que font-ils ?

Quel thème abordent-ils ?

Comment se sentent-ils ?

Qu'est-ce qu'ils cherchent ?

À quels jeux jouent-ils et pourquoi ?

Qu'est-ce qu'ils veulent dire ?

Quel sera le bénéfice pour eux ?

Quel sera le bénéfice pour les spectateurs ?

Les différentes improvisations d'un acteur finissent par engendrer des morceaux, qui eux-mêmes vont se lier. Il s'agit de chercher un point d'ancrage de la personne qui deviendra une personne/un personnage : j'appelle cela le fil rouge personnel. Une cohérence doit se dégager de la personne, à travers les différentes scènes qu'elle interprète, un fil qui les relie. Il est important aussi de construire différentes facettes du personnage, en voyant la personne sous différents angles, au travers de différentes scènes. Plus le portrait sera complet et visible, plus la personne/personnage sera présente.

Ta funambule

La représentation

Ma chère,

Tu me demandes si je fais toujours une représentation.

Que ce soit une petite forme présentée devant deux ou trois personnes ou quelque chose de plus ambitieux, devant un grand nombre de spectateurs, je fais toujours une représentation. Une sorte de bouquet final.

Bien souvent, on travaille avec des gens qui n'ont pas de perspective lointaine dans leur contexte de vie. La perspective finale, la ou les représentations, ont pour but de leur apprendre un cheminement de travail qui aboutit à quelque chose. Jouer devant un public, c'est une façon de s'affirmer vers l'extérieur, de poser l'acte devant des gens.

Dans une zone de conflit, mettre des acteurs sur scène qui sont les protagonistes du conflit rend visible immédiatement, et de la manière

la plus concrète, que faire quelque chose ensemble est possible. Au travers de la représentation publique, il y a visualisation du rassemblement; l'écoute du discours commun, le travail dans la proximité est palpable et manifeste.

Au travers de la représentation publique, il y a un changement des a priori sur l'autre; une remise en question; une visualisation de l'intégration qui s'opère (si eux peuvent le faire, pourquoi pas moi?). Le spectateur reçoit les récits intimes de personnes qui leur sont d'habitude éloignées.

La représentation publique est un exemple de décroisement en profondeur; un dépassement des clichés et des a priori où est mis en œuvre un processus de relation.

Donc, ma chère, représenter, c'est une étape indispensable. Faire du théâtre pour ne pas être vu, ce ne serait plus du théâtre. On serait alors dans la thérapie ou le psychodrame. Et c'est parce que je fais du théâtre et que je le mène jusqu'à la représentation que les effets collatéraux (réconciliation, effets thérapeutiques) peuvent s'inscrire, par surcroît, dans l'objectif de la représentation.

Ton effet collatéral

Et ça se dégrade

Ma chère,

Tu me demandes si je lâche facilement le spectacle une fois qu'il est fini.

Hélas, il faut bien le lâcher. J'y suis contrainte. En Afrique, il y a des spectacles qui ont tourné sans moi pendant plus d'un an. Avec des conséquences désastreuses. Chaque jour voit le spectacle se dégrader davantage. Le niveau de qualité baisse, irrémédiablement. C'est là que réside la catastrophe.

Comment expliquer aux ONG qui m'emploient et me financent que le spectacle a besoin du regard, du support d'un professionnel? Comment

leur dire que c'est la qualité artistique qui va faire exister la catharsis? Si la qualité n'y est pas, le message ne va plus passer et la catharsis ne passera pas non plus. Impossible d'expliquer cela à des organisations! Ils veulent du résultat quantitatif: nombre de spectateurs, mesure de changements d'attitude, des chiffres, des graphiques, des colonnes. Je ne peux pas me battre contre cela. C'est tout le système qui est défaillant. Je ne leur en parle même pas. On commande mon travail avec un but particulier, je me mets dans le moule. Quand le spectacle est créé, il est à son maximum. Mais s'il est laissé entre les seules mains des acteurs...

Je pense au spectacle de la police de proximité au Burundi, qui a tourné pendant plus d'un an tout seul, et que j'ai été revoir. Pourtant, mes comédiens professionnels étaient là pour garantir la qualité. Je l'ai revu un an après. Il y avait une amplification sonore, qui ne marchait pas, les acteurs surjouaient. Et le pire, c'est qu'ils avaient l'impression que c'était bien!

Ça se dégrade vite. Cela devient comme une photocopie de photocopie, on ne voit plus rien. Les acteurs et les spectateurs sont vite contents, ils croient qu'il suffit de mettre les comédiens, les costumes, de jouer la pièce, et que cela suffit. Mais non! Le fil sur lequel la qualité d'un spectacle se joue est mince, tendu, si un professionnel attentif n'est pas là, le fil se relâche. L'âme du spectacle disparaît. Il manque une tension. Il manque le feu. Et alors, on ne peut pas se réchauffer au spectacle. La lumière expire.

Plus grave encore, quand ce sont des sujets politiques, dans une situation de conflit, la dégradation devient dangereuse. En Afrique, on a frôlé plusieurs fois la catastrophe: si les comédiens ont peur de jouer une scène, ils la suppriment, et c'est souvent la scène la plus intéressante. Et je leur dis: « Si vous ne voulez pas jouer, faites du football, comme cela tout le monde sera d'accord ».

Ta frustrée

Populaire

Ma chère,

Tu me dis que mon théâtre est populaire.

J'utilise des esthétiques populaires : le cabaret, le clown, la comédie musicale, les chansons connues, Bollywood, des références cinématographiques populaires (ou non), des références à la culture de masse. Les musiques que j'utilise en Belgique sont aussi populaires, c'est-à-dire bien connues ou immédiatement reconnaissables.

Mais je détourne, je piège le spectateur : je lui donne une pomme sucrée, mais dans la pomme je mets du poivre. Et cela commence dès le début : les corps qui lui sont présentés ne sont pas à la mode ou fabriqués pour y répondre (bref, ils ont vécu), les lieux où l'on joue sont souvent des squats (en tout cas rarement des lieux institutionnalisés), ce qui introduit un porte-à-faux stimulant, une déstabilisation constructive : il faut goûter le poivre pour apprécier la pomme...

J'ai une relation subversive au public : je le place dans une situation où il se sent à l'aise, où il rit, où il est mis dans une certaine ambiance kitsch et douceuse ; et puis, je le chasse du paradis en lui disant : « Ce vous voyez et entendez n'est pas ce que vous croyez ! »

Les numéros de clowns parlent de la torture, les chansons des viols : dans une chanson sur la pauvreté, on incite les spectateurs à donner de l'argent au chanteur malheureux. On apprend à quelqu'un à torturer ou à ne pas torturer, à vendre un morceau de corps. Le spectateur ne sait pas s'il doit rire ou pleurer, il est secoué.

Tout cela a l'air bon enfant, mais c'est l'ironie de la catastrophe.

Par conséquent, la dimension populaire s'élargit, et ainsi devient différente : c'est-à-dire que le sens du terme est modifié et transformé. Il y a plusieurs dimensions qui bougent tout le temps dans le spectacle, ça tourne, il n'y a pas de pensées univoques.

Mais, c'est vrai, je veux faire des spectacles populaires. Cela me vient de l'Afrique, où le théâtre est dans sa naïveté du premier jour. C'est un rythme, un rapport direct au public, sans quatrième mur.

Je ne vois pas, dans un tel contexte, comment je pourrais faire autre-

ment que d'être populaire. Le théâtre doit être accessible au plus grand nombre. Ce n'est pas pour autant que je suis dans des concepts basiques. Le questionnement proposé au spectateur, ce que le spectacle raconte, les interrogations, les tensions du spectacle méritent qu'on s'y interroge.

Le populaire est plus dans la forme que dans le contenu. Le spectacle a donc les apparences d'un spectacle populaire, mais il est construit par couches. Et l'empilement de ces couches, lui, est populaire autrement.

Ta pop.

Ici et là-bas

Ma chère,

Tu me demandes si je travaille pareil en Afrique et en Europe...

Je ne travaille pas sur les mêmes failles.

Autant je travaille sur la faille de la personne en Europe, autant je travaille sur la blessure apparente en Afrique.

La faille que je vois en Europe est narcissique.

La blessure que je vois en Afrique est politique et traumatique.

Je m'imaginais mal, au Burundi, alors que l'on entend des tirs de mitraillettes en arrière-fond sonore, orienter le travail vers la blessure narcissique. Je vois les blessures de guerre, les constructions intellectuelles et humaines pour ne pas sombrer dans la barbarie...

Je vois tout le temps le spectacle qui renvoie à quelque chose d'universel, alors que, en Europe, je suis constamment renvoyée à l'ennui, à la vitesse, à un quotidien où le seul questionnement est entre la personne et elle-même.

Je trouve plus mon compte en Afrique. Je comprends pourquoi je fais du théâtre quand je suis là-bas, et pas quand je suis ici.

Quand je suis ici, ma présence à moi-même est parasitée. Elle est parasitée par la reconnaissance sociale, la reconnaissance comme metteur en scène par des pairs, être gentille avec les gens, les porter ailleurs, faire un spectacle drôle et émouvant tout en parlant de la société contemporaine.

En revanche, en Afrique, j'ai toute latitude : hurler sa douleur, jouer en rond, car c'est ainsi que les spectateurs spontanément se placent. Il n'y a pas de presse, pas de télé : juste le spectacle, au milieu des collines entre l'universel et le particulier, de la tragédie et la distanciation. La force des mots et des cris puissants. La voix qui sort ne se limite pas à du confidentiel : il s'agit de clamer fort.

Est-ce le contexte ? Est-ce le nombre ? Est-ce la nature ? Est-ce le lieu ? En Afrique, j'ai le sentiment que le spectacle s'envole vers l'universel, vers le questionnement fondamental entre la personne et le monde.

Tu peux y voir un accès de lyrisme, ma chère.

À vrai dire, j'ai toujours le sentiment que l'espace de jeu est un espace rituel. Particulièrement en Afrique.

Tout se passe comme si on installait sur le plateau le rituel de la démocratie, de la justice, de la mémoire, de l'enterrement des morts. Souvent, le théâtre fait ce que la réalité ne fait pas.

Installer un rituel de commémoration, un rituel de paix, un rituel d'écoute. Faire exister symboliquement ce qui n'existe pas (encore) dans la réalité. C'est à cela que je m'attache.

Cet espace rituel, je l'ai vu se former devant mes yeux en 2002, lorsque j'ai vu le cercle de la première fois : quand les spectateurs se sont rassemblés par milliers autour de nous.

Il m'a semblé retrouver alors les traces du théâtre rituel dans la nuit des temps.

Ta mystique lyrique

La langue maternelle

Ma chère,

Tu me demandes comment je fais pour travailler dans des langues que je ne comprends pas. Et comment cela se passe pratiquement.

La langue maternelle.

Je travaille principalement dans la langue maternelle des comédiens. En Afrique, j'ai toujours un traducteur. En Belgique, je me débrouille en flamand — et puis les Flamands parlent français... Si je travaille avec des non-Européens et que je n'ai pas de traducteur, alors je trouve des solutions. Il m'est arrivé de travailler avec des Afghans et d'autres jeunes de différentes nationalités, qui ne parlaient que le farsi. Il a fallu déployer beaucoup d'inventivité pour arriver à faire quelque chose en commun.

J'incite toujours les participants à travailler dans leur langue maternelle, c'est important du point de vue du travail de Théâtre & Réconciliation. Quand ils sont en Belgique et qu'ils viennent d'ailleurs, faire travailler l'acteur dans sa langue maternelle fait venir un morceau de là-bas ici.

On pourrait penser que la lenteur d'une répétition qui nécessite une traduction a bien des désavantages. Au contraire ! Car le temps qui est consacré à comprendre est un temps passé à se comprendre. L'énergie que l'on déploie pour y arriver est très importante pour le travail de Théâtre & Réconciliation.

Cela prend plus de temps, c'est vrai, mais ce temps, dans le décroisement des communautés qu'il crée, améliore la cohésion du groupe, car nous devons fournir un effort permanent pour essayer de nous comprendre.

Concrètement, c'est assez simple : quand les acteurs improvisent, le traducteur me traduit tout. Quand je donne des indications, il traduit tout également.

Mais la plus grande difficulté, ce ne sont pas les mots : mais bien de comprendre ce qui se passe dans la culture de l'autre, ce que les acteurs essayent de m'expliquer dans les improvisations qu'ils me jouent. Les mises au point qui concernent ce qu'ils ont voulu me montrer, me dire ou m'expliquer sont vraiment décisives dans le travail.

Autre avantage, cela développe ma capacité à travailler sur des images fortes immédiatement compréhensibles, sans avoir besoin d'entendre ou de comprendre tous les mots.

Diriger quelqu'un dans une langue que je ne connais pas est assez singulier, cela me permet d'entendre si la personne est juste, en m'attachant uniquement aux intonations et à la présence à soi. Cela me rend

réceptive à tout le langage scénique périphérique aux mots. L'acteur est en fait beaucoup plus facile à diriger.

Il n'est pas toujours nécessaire de comprendre tous les mots. À Fedasil, avec des mineurs demandeurs d'asile, Ali raconte son voyage depuis l'Afghanistan en Dari, sa langue maternelle. Un voyage difficile jonché de morts. Ali est plongé dans ses souvenirs. Je lui permets de dire, de redire, et de respecter le caractère répétitif. Il n'est pas indispensable de comprendre les mots, de comprendre le contenu, il est important qu'il puisse dire son chagrin, sa souffrance, sa colère... à un témoin attentif qui comprend au-delà des mots et le rejoint dans ce qu'il vit. Pendant toutes les répétitions et pendant le spectacle, Ali dira et redira son voyage, et évoquera les scènes terribles qu'il a vues. Il n'est pas nécessaire de comprendre le contenu dans le détail. Les émotions et les sentiments vécus sont clairs pour moi et pour les spectateurs à ma suite. Chacun parle sa langue, inconnue de l'autre, mais chacun sait qu'il est compris au-delà des mots et du contenu. Et, bien sûr, cela fait du théâtre qui parle directement au cœur.

La plus grande difficulté, ce n'est pas la langue, c'est la culture. Ma chère, il y a des choses que je ne puis te dire qu'en français, pour que tu saisisse tout.

Ta polyglotte qui s'ignore

Mettre en scène le conflit

Ma chère,

Tu t'inquiètes de savoir comment je fais, mis à part ce problème de langue, pour comprendre les problématiques des autres et pour gérer un conflit par le théâtre. Tu me demandes comment se fait la médiation avec des groupes en conflit.

Voici un bel exemple. J'ai travaillé à Rumonge, une petite ville du Burundi, particulièrement frappée par les conflits de propriétés de terres. J'ai

travaillé avec les résidents et avec des rapatriés qui revenaient sur leurs terres parfois après 30 ans d'exil en Tanzanie. Le conflit était celui-ci : les résidents sont propriétaires des terres dont ont été expulsés les rapatriés.

Ils me font quelques scènes improvisées sur ce thème. À partir de celles-ci, je comprends ceci :

- ce sont des rapatriés qui sont partis en 1972, chassés par les militaires tutsis. Une fois chassés, leurs terres ont été redistribuées aux Tutsis par les autorités ou des particuliers ;*
- dans un deuxième temps, ces terres ont été vendues ;*
- ce ne sont pas uniquement des Tutsis qui habitent sur ces parcelles rachetées, cela peut être aussi des Hutus. Ce n'est pas une question d'ethnie, disent-ils.*

Première étape, il faut que je comprenne ce qui s'est passé. Dans ce cas, mon travail va consister à susciter la confiance, faire tomber les réticences, ne pas avoir d'a priori, être curieuse du point de vue de l'autre, reformuler ce qui vient d'être dit en improvisation pour m'assurer d'avoir bien compris. Je me trouve donc dans un rôle de médiateur.

Deuxième étape : travailler avec les groupes séparément.

Je travaille avec les rapatriés. Le stimulus : une scène de soupçon.

Voici en résumé la scène qu'ils m'ont présentée. Quelqu'un voit un criminel et l'accuse : « C'est toi qui a tué les miens. »

Pour déplier le conflit, je pose toute une série de questions, qui renvoient à ce que j'ai vu ou cru voir lors des improvisations qu'ils ont faites.

Est-ce que cela c'est passé comme cela ?

Si je comprends bien, vous avez peur ?

Est-ce que vous avez vécu cela ?

Comment ce type de situation se termine-t-il ?

Est-ce que les personnes sont agressives ?

Troisième étape : parler du conflit.

Que se passe-t-il à proprement parler au sujet du conflit ?

Ils m'expliquent ce qui s'est passé parce que je ne connais pas les détails. Dans un premier temps, nous parlons exclusivement de l'improvisation à laquelle nous venons d'assister ; dans un deuxième temps, ils me parlent du conflit proprement dit.

Après avoir posé les questions pour m'assurer que j'ai bien compris les enjeux, je remets en scène un morceau, tout en prenant soin de ne pas distinguer en bons et mauvais les différents belligérants.

Une étape ultérieure sera de leur faire jouer les points de vue de leurs ennemis, d'exprimer les soupçons de ceux-ci.

En faisant toutes ces choses, j'essaye, à travers le théâtre, de réorganiser le chaos pour entrevoir une réalité autre, en devenir.

Ensuite, dans le travail de mise en scène proprement dit, je replace les choses à l'intersection entre la résolution du conflit et le théâtre.

Pas la résolution du conflit, mais plutôt l'expression du conflit !

Dans ce cas, c'est le théâtre qui devient le médiateur. Il est lui-même le terrain d'entente. Il est le lieu où les choses peuvent être dites avec un langage commun. Que décidons-nous ensemble de dire en public ? Quel discours voulez-vous voir figuré, joué, devant les autres ?

Cette discussion est importante, parce que c'est le lieu où, grâce au théâtre, on va pouvoir décider de ce qu'on va dire. Et on va le décider ensemble, en partant du postulat qu'on ne fait pas un discours de propagande pour l'un ou pour l'autre.

Et c'est là, ma chère, que la médiation intervient : mettre en scène les points de vue des acteurs de tous les bords.

Je dis : « Si je comprends bien, ceux qui ont acheté la terre ont raison de ne pas vouloir la rendre, mais ceux à qui elle appartenait ont raison de la réclamer. »

Je dis : « C'est une situation difficile de chaque côté, je ne peux pas résoudre cela, et je me demande comment vous allez la résoudre, c'est très compliqué. »

Le but est de trouver une situation théâtrale qui permet aux acteurs de déplier le conflit, et d'être prêt pour la médiation. Mais attention, le but n'est pas la médiation, le but est de faire du théâtre. La médiation vient par surcroît. Il y a une sorte de mélange entre le théâtre et des techniques de médiation. Il y a un va-et-vient incessant entre les deux.

La scène du chapeau : je demande aux résidents de faire une scène de chaise musicale où l'on prend toujours la place de quelqu'un d'autre. Ils peuvent utiliser n'importe quel symbole pour la terre.

Ils choisissent un chapeau comme symbole de la terre : le chapeau passe de tête en tête, chacun prétendant que c'est le sien.

Je reprends la scène et la transforme : je demande à Aloïs d'expliquer qu'il tient son chapeau de son père et de son grand-père, depuis des générations, qu'il est fier de son chapeau.

Je lui demande de bien expliquer aux spectateurs, pour que ceux-ci soient convaincus que le chapeau lui appartient.

J'introduis un narrateur qui va montrer aux spectateurs que le chapeau appartient bien à Aloïs.

J'ajoute une scène de fuite, où le chapeau est laissé par terre (en rappel de la crise de 1972).

Le narrateur interroge le spectateur sur la fuite.

Claudine profite de la fuite pour prendre le chapeau.

Le narrateur interroge le spectateur, en lui demandant si c'est ainsi que cela se passe.

Claudine vend le chapeau.

L'acheteuse, Catherine, est fière de son acquisition, et montre aux spectateurs qu'elle est la nouvelle propriétaire.

Le narrateur interroge le spectateur sur ce qui va se passer ensuite.

Aloïs revient et reconnaît son chapeau sur la tête de Catherine, il observe avec attention son chapeau.

Les deux propriétaires se disputent.

Le narrateur prend le chapeau, et demande aux spectateurs ce qu'il faut faire.

Les questions que je pose :

Est-ce que cela vous convient de jouer cette scène ?

Est-ce que vous partagez mon avis et l'interprétation que j'en fais ?

Est-ce trop dur à jouer ?

Est-ce que c'est une scène qui peut être vue par les deux parties ?

À toutes ces questions, ils répondent qu'il n'y a pas de problèmes, ils expliquent que le chapeau est symbolique de la terre.

Je dis tout le temps que c'est une scène importante, qu'il faut la faire sérieusement pour qu'elle représente une fiction collée à la réalité.

Le fait d'insister sur l'importance de la scène met les acteurs dans une position de responsabilité par rapport à ce qu'il faut dire. Tout d'un coup, ils sont investis d'une mission, comme s'ils voyaient les choses d'en haut : comme s'ils pouvaient contrôler la réalité et la comprenaient mieux.

Au théâtre, on peut dire tout haut ce qu'on pense tout bas. Ou, dans ce cas-ci, ce qu'on ne pensait pas encore.

Le fait que, ensemble, on décide de ne pas montrer les choses d'une manière ou d'une autre constitue une réflexion commune sur le problème, sur son étendue et les responsabilités que l'on a en tant que metteur en scène et en tant qu'acteur. Le fait de réfléchir ensemble est une étape importante du processus de médiation.

Ce que l'on voit, c'est le théâtre : mais il y a plein de choses qui se jouent en dessous.

Auparavant, les résidents me tenaient des discours crispés, où aucun ne voulait céder un pouce de terrain, mettant en doute l'honnêteté des rapatriés. Ils étaient dans un système de méfiance et de suspicion.

À l'issue de cette journée, et surtout après cette scène du chapeau, leur point de vue a changé : ils sont prêts à comprendre le point de vue de l'autre, c'est ce jour-là aussi que je leur ai proposé de rassembler les deux groupes. Ils étaient mûrs. Je précise que, fondamentalement, je ne vois pas comment résoudre leur problème. Que ces terres aient été vendues par l'État dans le but politique de ne plus jamais voir revenir les Hutus sur ces terres me semble un point de départ qu'il ne faut pas négliger.

Rapatriés, quatrième répétition : je retourne chez les rapatriés et je leur sou mets la même improvisation, c'est-à-dire le jeu de chaises musicales.

Ils font cela avec un téléphone qui passe de main en main.

Je change le support, et je demande qu'ils se battent pour obtenir une chaise, il y a toujours une chaise qui manque.

Ils font, à l'aide du narrateur Léopold, une sorte de danse de la chaise. C'est drôle et théâtral.

Enfin, je pose la question : qui décide-t-on de mettre sur la chaise en premier : quelqu'un au physique hutu ou quelqu'un au physique tutsi ?

Silence et consternation, regards gênés.

J'explique : si je mets quelqu'un au physique tutsi, cela veut-il dire qu'il est sur la chaise et que le Hutu veut l'en déloger ? Ou faut-il mettre un physique hutu d'abord, et que quelqu'un au physique tutsi veuille l'en déloger ? Ou bien faut-il alterner ?

Je parle du vocabulaire que j'utilise : physique hutu et physique tutsi — et non pas Hutu et Tutsi. Pourquoi ? La stigmatisation de l'appartenance physique à une ethnie ne correspond à rien. En revanche, dans l'imaginaire, cela reste : le Tutsi est long, le Hutu est râblé. Le spectateur classe immédiatement les acteurs selon leurs apparences ethniques. Il faut être vigilant sur le choix d'un tel physique pour faire cette scène. Ils comprennent enfin, ils sont décrispés.

Cela veut dire que je vais pouvoir parler de cela (c'est-à-dire du signe distinctif) devant les deux groupes rassemblés, sans que cela ne leur pose de problème ; et ainsi que, ensemble, nous pourrions décider de ce que nous voulons montrer.

Ils me demandent pourquoi on n'a pas parlé de cela avant. Il était impensable que je parle de cela dès les premiers jours : la confiance aurait été rompue. Ce genre de discussion ne pouvait arriver qu'après quelques jours, ici le quatrième.

Je te donne tous ces détails pour que tu comprennes qu'on travaille sur un fil. C'est de la dentelle. Les personnes sont très soupçonneuses. Je marche en permanence sur des œufs. Il faut faire émerger des questions, poser des règles :

Est-ce que vous comprenez l'enjeu ?

Quelle analyse avez-vous de la scène ?

Ne me laissez pas dire n'importe quoi sur le plateau, pensez à votre sécurité ?

Pensez aussi que le spectacle doit être vu par toutes les parties du conflit.

Et puis, je les rassemble. Je me souviens, ils sont tous très bien habillés. Surtout les rapatriés, ils ont fait un effort particulier pour se présenter correctement.

Au début, ils ne se mélangent pas encore. Moi, je suis tout à fait à l'aise.

Nous faisons un échauffement, et c'est Ernest qui le prend en charge. C'est déjà facile.

Ensuite, je leur demande de faire une chanson, par groupes séparés, sur les maux et les clichés dont on accuse l'autre groupe. Je donne des consignes de respect et d'écoute de l'autre afin d'éviter les conflits.

Les rapatriés disent :

Nous, les rapatriés, nous sommes en bonne santé.

Vous, les résidents, vous avez des chiques.

Vous, les résidents, vous êtes maigres, vous avez des vers, vous ne mangez pas, vous transmettez des poux.

Nous, les rapatriés, on n'a pas fait des études, mais on travaille.

Vous occupez la propriété de nos pères.

Les résidents disent :

Je suis surpris de voir comment, vous les rapatriés, vous avez grossi.

Les rapatriés :

On utilise nos forces.

Mais, vous résidents, comme vous avez envie d'avoir les choses des rapatriés, vous vous déguisez en rapatriés pour obtenir les aides des ONG.

Vous n'allez pas nous apprendre à être pauvre.

Les aides vont diminuer.

Vous allez nous rendre nos terres.

Ensuite, j'essaye de décortiquer tout haut ce que j'ai compris de la scène chantée :

– le groupe des résidents est plus pauvre, les rapatriés plus riches à cause des aides et parce qu'ils se sont débrouillés, ils ont utilisé leur

argent pour gagner de l'argent ;

– les rapatriés se moquaient de la mauvaise santé des résidents ;

– les résidents accusent les rapatriés d'avoir, en leur absence, vidé les caisses de l'État ;

– Les rapatriés accusent les résidents d'avoir occupé les terres.

Ma question : est-il vrai que les rapatriés ont plus d'argent que les résidents ? Eliasare, un rapatrié me dit que, parmi les rapatriés, il y a des riches comme des pauvres : par exemple, ceux qui travaillaient pour les ONG en Tanzanie.

Mais, dans l'ensemble, ce sont les résidents qui ont plus de moyens que les rapatriés.

C'est significatif qu'ils aient proposé une scène où le rapport de force est inversé. On dirait des grands fauves qui se reniflent pour mieux s'apaiser.

Je demande aux résidents s'ils sont d'accord avec ce constat économique.

Parmi les résidents, il y a ceux qui ont des moyens et ceux qui n'ont rien.

Je répète ce que Léocadie dit : « Il y a des pauvres et des nantis des deux côtés ». Je demande : « Est-ce cela que vous pensez ? Avez-vous l'impression que les résidents ont plus d'argent que les rapatriés ? »

Je demande aux membres de chaque groupe s'ils estiment être représentatifs de leur groupe d'intérêt.

Ils disent que des éléments radicaux sont absents. Puis je pose la question de savoir s'ils pensent que l'autre groupe est, lui, représentatif.

Non, les éléments radicaux de part et d'autre ne s'y trouvent pas.

On a affaire à des groupes de modérés. Ceux qui ne sont pas modérés ne viendraient pas faire du théâtre.

Je ne sais pas si c'est une bonne chose ou une mauvaise chose, mais c'est avec ceux-là que je le fais.

Plus j'y pense et plus je me dis que ce n'est pas un hasard : la majorité, à mon avis, est souple, mais ce sont les durs qui font le plus de bruit. Si j'ai hérité des souples, c'est que ce sont ceux-là qui doivent tirer le reste.

Ma chère, il faut aussi faire attention à ce que l'on dit.

Ensemble, nous devons nous mettre d'accord sur ce qu'il convient de dire ou pas.

Par exemple, avec les rapatriés, faut-il dire « Fuyez ! », « Fuyons ! », ou « On nous attaque » ? Ces trois phrases font référence à des moments différents de l'histoire. La discussion sur le vocabulaire que nous devons utiliser me semble significative de leur état d'ouverture.

C'est l'usage du vocabulaire et de son utilisation au niveau théâtral qui va permettre aux opinions de s'exprimer. On a donc affaire à un support de discussion, qui est tantôt symbolique, comme le chapeau, tantôt direct, comme « Fuyons ! ».

Le but est ici de discuter sur un principe théâtral, mais en allant au fond des choses.

Je me souviens aussi que c'était une très belle journée. À l'issue de la répétition, en attendant le repas, les acteurs s'imitaient dans leurs rôles, c'était très drôle. Très détendu.

Quelque part, c'est cela la réussite, ils sont joyeux, ils rient, même Léocadie, qui a toujours été très crispée, rit.

Les acteurs sont en confiance, et surtout leur perception de l'avenir en est modifiée. On les sent plus actifs.

Maintenant, je suis exclusivement dans l'objet théâtral, et je me concentre (comme les acteurs) sur la réalisation théâtrale. Même s'il est toujours présent en filigrane, l'objectif de réconciliation vient en second plan. Mais il y a une oscillation permanente entre les objectifs. Tout se passe comme si, à présent, l'objectif de réconciliation était inclus pleinement dans le spectacle.

Cela aussi, c'est une réussite. Je n'ai même plus besoin d'expliquer, cela se fait tout seul.

Ma chère, j'ai été dans les détails, en espérant n'avoir pas été trop théorique. Il faut bien expliquer pourquoi cela s'appelle Théâtre & Réconciliation, je trouve...

L'ange de la réconciliation



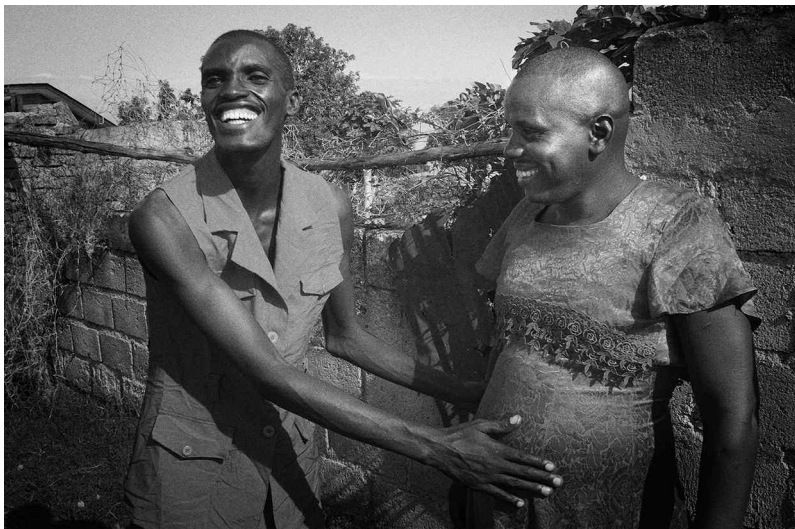
Ekoma, compositeur et musicien, projet « Enfants soldats », RDC, 2013.
Photographie Benjamin Géminel.



Projet « Enfants soldats », RDC, 2014. Photographie Benjamin Géminel.



Le cercle des spectateurs, projet « Enfants soldats », RDC, 2013. Photographie Benjamin Géminel.



Marc et Jérôme, projet « Victimes de torture et tortionnaires », Burundi, 2008.
Photographie Véronique Vercheval.



Pascal, projet « Enfants soldats », RDC, 2013. Photographie Benjamin Géminel.

Les commandes

Ma chère,

Tu me demandes : c'est quoi une commande, comment cela fonctionne.

Je vais te parler des commandes en Afrique, parce que celles qu'on me fait en Belgique ne sont pas du même ordre, c'est un thème qu'on me propose : l'argent, le capitalisme, le travail. Après je suis libre de faire ce que je veux.

En Afrique, en revanche, on me donne des directives claires et un cahier de charges. Pas pour tous les spectacles, au moins pour certains. Prenons des exemples.

Pour la police de proximité, je devais créer un spectacle de sensibilisation pour renforcer le dialogue entre la police et la population. Le spectacle était destiné aux policiers eux-mêmes et au grand public.

J'avais une dizaine de slogans à mettre en scène. J'étais briefée par des policiers belges qui formaient les policiers burundais et j'étais contrôlée par l'État-major de la police burundaise.

Les stimuli pour la police de proximité au Burundi :

Engagez les femmes dans la police.

La police ne doit pas être utilisée aux fins personnelles des policiers.

Comment recevoir une personne victime de viol ?

La corruption tue beaucoup de gens au profit d'un petit nombre.

La police de proximité ne s'occupe pas des conflits de terre.

Il est interdit de torturer.

Policier, conduisez doucement !

Citoyen, ne vous faites pas justice vous-même !

La sécurité est l'affaire de tous.

Les stimuli pour les conflits électoraux au Burundi :

L'activité avait pour objectif de promouvoir la déontologie et

l'éthique de la campagne électorale.

C'était moins directif. Dans ce cas, je demande aux commanditaires une vingtaine de phrases ou de délits, qu'il leur semble important de traiter théâtralement :

Les femmes doivent voter et être élues.

Il est interdit d'utiliser la violence pour obliger quelqu'un à voter.

Être vigilant aux promesses des politiciens.

Il est interdit de corrompre la population pour qu'elle adhère à un parti.

La corruption tue la démocratie, la justice et la sécurité.

Il est interdit de voler la carte d'électeur de quelqu'un, et il faut sauvegarder sa carte pour ne pas se priver de voter.

Il est interdit d'arborer des insignes des partis lors du vote.

Il est interdit de manipuler une personne pour qu'elle vote pour son parti.

Il est interdit de lui demander pour qui elle a voté.

Il est interdit d'emporter des bulletins de vote non utilisés.

Il est interdit de bourrer l'urne.

Il est interdit de déclarer la victoire avant la fin du dépouillement.

Les différentes étapes du vote.

Voici des injonctions que j'ai dû respecter pour le droit foncier en RDC :

Les règles de l'héritage.

Les disputes lors d'un héritage.

Les filles et l'héritage.

Le droit des filles.

L'attitude de pères par rapport à leur fille.

Le droit des veuves.

Que faire avec les vaches qui broutent sur les terres cultivées ?

Que se passera-t-il si vous n'enregistrez pas vos terres ?

Comment se procurer les papiers d'enregistrement ?

Pensez-vous que le droit coutumier suffit ?

Faites-vous aider par des associations pour vous procurer des papiers.

Si vous ne le faites pas, vous serez expropriés par les riches.

Et enfin, les vérités plurielles au Burundi.

Ce n'est pas le même genre de spectacle. Ce dernier était cathartique, tandis que les deux premiers sont clairement des spectacles de sensibilisation. La différence, ma chère, se voit d'elle-même.

Nous sommes dans le brouillard, nous naviguons dans l'obscurité puisque les vérités ne sont pas dites.

Où se cachent les vérités ?

Les manières dont on nous a raconté l'histoire.

Qui a le plus souffert ?

Quand avons-nous perdu nos parents ? : les grandes dates des massacres.

Les conséquences traumatiques.

Le docteur qui essaye de faire oublier sans y parvenir.

Dis-moi la vérité pour que mon cœur soit apaisé.

Le match de ceux qui veulent dire la vérité et de ceux qui préfèrent ne pas la dire.

Les Twas instrumentalisés.

Ne globalisons pas, n'accusons pas une ethnie entière pour le crime d'un seul de ses représentants.

En 1972, il était interdit de pleurer les morts.

Massacre, machette et représailles.

Empêcher quelqu'un de dire la vérité.

Personne n'a encore écrit l'histoire sans être partisan.

Les morts reviennent, que veulent-ils ?

On ne peut pas se taire.

Construction d'une stèle collective.

Ta consultante théâtrale

La censure et le rapport aux institutions

Bonjour ma chère,

Tu me poses la question de la censure. Je suppose que tu as en tête la censure en Afrique ? C'est une douce bagarre permanente.

Il y a différents types de censure : celle des comédiens qui poussent à ce qu'on ne joue pas telle ou telle scène. Dans ce cas, il faut bien peser le conformisme, la peur, le risque. Si on écoute trop, on risque de faire un spectacle qui fait plaisir à tout le monde, ce qui n'est pas le but.

Il y a aussi la censure des commanditaires, qui veulent toujours être présentés sous leurs plus beaux jours : la police, par exemple, ne voulait pas qu'on parle de torture dans les commissariats.

La censure des ONG, qui veulent un discours moralisateur et bien-pensant.

Et puis, l'auto-censure, qui est la plus pernicieuse car la plus difficile à détecter.

La censure est un élément avec lequel il faut jouer. Il faut avoir la force d'imposer son point de vue avec souplesse. Il m'est arrivé, avec les policiers, de devoir refaire le spectacle sur la police de proximité. La première version n'aurait pas pu tourner.

Je viens de retrouver un courrier que j'ai écrit en 2010, c'était un projet entre la RDC, le Burundi et le Rwanda. Je t'en recopie un extrait. Tu te rendras un peu compte des sacs de nœuds auxquels on est parfois confronté :

Les échos que j'ai eus sur la représentation finale ont confirmé mes appréhensions :

- 11 scènes sur 18 ont été censurées par les responsables des associations qui n'avaient pas assisté à la formation ;
- la censure est venue des responsables rwandais et burundais, alors que le spectacle se jouait au Congo ;
- ils ont menacé les acteurs, l'assistant metteur en scène, le chorégraphe et les musiciens et cela trois minutes avant la représentation alors que le public était installé. C'est bien évidemment inadmissible. Cela veut dire que tout ce qui avait été déplié lors de la for-

mation en Théâtre & Réconciliation a été anéanti en quelques minutes. Si le théâtre ne peut parler du dysfonctionnement de la société alors il ne faut pas le faire, il eût mieux valu faire un atelier de football qui aurait mis tout le monde d'accord ;

– je considère cela comme un échec auquel je n'ai jamais été confronté en huit ans de travail sur des zones de conflit.

Je ferais donc les recommandations suivantes :

- les responsables des associations n'ont pas le droit de s'ingérer dans le dispositif artistique s'ils n'ont pas participé entièrement à la formation ;
- au sujet de la censure : inviter des responsables haut placés (représentants de la police, de l'armée, hauts fonctionnaires, ministres, gouverneurs mais jamais des Petits Chefs). À ces hauts cadres, il faut demander leur avis en cours de répétition et voir avec eux si les sujets traités ne sont pas trop sensibles et s'ils sont trop sensibles voire comment on peut quand même en parler et sous quelle forme ;
- choisir correctement les associations et contrôler le recrutement des participants ;
- jouer absolument à l'extérieur et non pas transformer la scénographie ;
- ne pas absolument vouloir une représentation au Rwanda, ne pas résister et fuir ;
- laisser Jean-Marie, l'assistant, en charge pour toute la durée du projet et le soutenir.

D'un point de vue plus personnel, si la formule devait se reproduire et si le budget le permettait, il serait intéressant que je puisse être présente lors de chaque représentation afin de soutenir le metteur en scène face à la censure.

Tu vois, ma chère, que ce n'est pas si simple et que, une fois que j'ai le dos tourné, on s'en donne à cœur joie.

Cela me permet d'aborder, dans la foulée, le rapport aux institutions. Pourquoi ? Parce que cette question-là est liée, dans mon esprit, à cette question-ci, puisqu'il s'agit chaque fois de bien connaître des contraintes et d'y faire face. Je crois donc nécessaire de te préciser cet aspect-là de la question, dans la mesure où, largement, elles n'en font qu'une, qui revient à dire que je dois naviguer, et comment tirer parti des écueils que je rencontre : sachant que dans un cas ils sont explicites et dans l'autre plutôt souterrains.

Dans l'ensemble, le rapport à l'institution ne se passe pas mal. Il faut évidemment toujours que je me contorsionne en tant qu'artiste avec leurs objectifs. Mais c'est normal.

172 *Ce qui importe, c'est de s'adapter. Les règles des institutions, des ONG, des bailleurs, d'un pays à l'autre ne sont pas les mêmes.*

Il est quand même des points qu'il faut mettre sur la table avant le démarrage de l'activité.

Il faut se poser les questions suivantes :

Quel est le cahier des charges ?

Qui me paye ?

Combien d'heures je travaille ?

Suis-je convoquée aux réunions du personnel ?

Suis-je convoquée aux réunions de groupe ?

Suis-je tenue au courant des dossiers des personnes qui participent ?

Quelqu'un de l'institution assiste-t-il aux ateliers ?

Quel type de contrat ?

Je suis engagée pour quoi faire ?

Quel est le but de l'institution et de l'ONG ?

Comment puis-je m'inscrire dans ses objectifs ?

Comment mon intervention est-elle rapportée ou écrite ?

Que va-t-on faire de la création une fois celle-ci terminée ?

Quel discours tient-on sur ce travail ?

Quel discours est tenu sur la création ?

Comment est assuré le suivi de la création ?

*Quels rapports les comédiens entretiennent-ils avec l'institution ?
Sont-ils rémunérés par celle-ci, et comment ?*

Mais aussi, pour soi-même, il faut aussi se poser les questions suivantes :

Quel est mon rapport aux objectifs de l'institution ?

Qu'est-ce que je veux ?

Qu'est-ce que je cherche ?

Qu'est-ce que je fais ?

Pourquoi je le fais ?

Ce qui est important aussi, c'est de me présenter en tant que metteur en scène (mais que suis-je d'autre ?).

On pourrait dire que, dans Théâtre & Réconciliation, il y a « théâtre » et « réconciliation », alors, devrais-je me présenter comme réconciliatrice ?

Certainement pas.

Comme art thérapeute ?

Encore moins.

Comme sensibilisatrice, médiatrice ?

Non, metteur en scène, c'est tout.

Le reste, les bénéfices indirects du théâtre, arrive par surcroît, comme disent les freudiens !

Mais ce n'est pas parce qu'il y a toutes ces contraintes qu'on n'est pas créatif. Au contraire, il faut s'adapter, trouver d'autres chemins, inventer, contourner. Finalement, contrairement à ce que pourraient penser des artistes sur la liberté artistique, je ne me sens jamais aussi libre que sous la contrainte. Et puis, il y a un dialogue avec les commanditaires, je ne suis pas seule. Des spécialistes m'aident : juristes, policiers, sociologues.

C'est un travail de collaboration.

Ta fonctionnaire

Les limites

Ma chère,

Tu me demandes si j'ai des limites.

As-tu vraiment l'impression que je n'ai pas de limites ? Tu donnes de moi une bien étrange image ! Des limites, il y a en a beaucoup, celles qu'on m'impose et celles que je m'impose.

Il y a des limites psychologiques : je ne ferai jamais rien qui nuirait aux comédiens.

Il y a des limites de censure : je ne peux pas, dans un pays en guerre, dire des choses qui seraient dangereuses pour ma vie et pour celle des comédiens.

Il y a des limites à l'ennui : je ne vais pas travailler des heures sur une scène qui n'inspire personne, ni les comédiens ni moi.

Il y a des limites à la perfection : je ne vais pas remettre l'ouvrage sur le métier encore et encore, resserrer la partition jusqu'à atteindre la perfection. Je ne m'épuise pas dans le « refaire ».

J'ai des limites de fatigue aussi : je ne vais pas pousser à bout les comédiens ni moi-même, les répétitions doivent rester joyeuses, je ne vais pas dans les limites de l'épuisement.

Et puis j'ai aussi des limites dans la provocation. Des limites politiques en Afrique et des limites d'un autre genre en Europe. J'aime bien déranger, mais pas trop, pas autant que je le voudrais en somme. Je suis trop polie, finalement.

On peut penser que je n'ai pas de limites dans la prise de risque — c'est peut-être à cela que tu pensais en me posant la question. Je ne me sens pas souvent en danger. Je ne prends pas de risques inconsidérés non plus. Je pense à mes enfants.

Ceci dit, les situations les plus hors limites que j'ai vécues sont celles qui m'ont apporté le plus. On n'a rien sans rien. Il faut prendre des risques dans sa vie. Et je n'ai pas peur.

Ce sera ma signature aujourd'hui.

La légèreté¹

Ma chère,

Tu me parles de l'humour et de la légèreté dans les répétitions.

Je te parle de l'ironie de la catastrophe.

J'ai recopié un petit texte du spectacle Amakuba, celui qui est venu en Belgique l'an dernier avec les quatre acteurs burundais.

Gérard, avec un grand sourire, et comme s'il s'adressait à des enfants, joint le geste à la parole. Il est imité par les trois autres.

Les Hutus ont leurs techniques : ils prennent un mortier, ils mettent un petit enfant tutsi dedans, ils prennent un pilon et « pile pile pile », « poc poc poc ». Et le bébé crie : « maman maman maman ».

Les Tutsis, eux aussi, ont leurs techniques : ils prennent un Hutu, ils ramassent un pneu, le disposent autour du cou du Hutu, ils versent de l'essence : « glou glou glou ». Ils y mettent le feu et le Hutu crie : « aïe aïe aïe ». Cela s'appelle la technique de la chaîne.

Tu me demanderas : jusqu'où aller ou ne pas aller ?

Est-ce que c'est frivole ? Est-ce qu'être léger, c'est être drôle ou pas drôle du tout ?

Ou bien, au contraire, la légèreté est-elle là pour aborder la cruauté avec distance ? La cruauté pour se défaire de la cruauté, pour la regarder dans son absurde énormité ?

La légèreté dans le processus, la seule issue que j'ai trouvée.

La légèreté dans le travail, c'est d'avoir le courage de parler de choses dont personne ne parle, en veillant à ne pas ajouter une pierre à la pornographie de la souffrance. Alors, on joue, comme des enfants, mais avec sérieux, car c'est grave. Et les cœurs se délient, parce que

1. Article paru dans la revue *Rekto Verso*, n° 55, p. 83-85.

l'on ne peut pas ne pas être léger quand on travaille en commun dans des zones si troublées, avec des participants si fragilisés : c'est la seule issue que j'ai pu trouver.

Les répétitions se font dans un climat de confiance et de témoignages partagés. Ensemble, nous décidons ce qu'il convient de dire, jusqu'où on peut le dire. Moi, je guide dans la mise en scène. Quand c'est trop lourd et trop cruel, j'ai deux options. Soit je renforce la catharsis, et je fais une scène où le spectateur potentiel va s'identifier et pleurer. Ces larmes-là, chez les acteurs, sont jubilatoires, car la souffrance au théâtre est toute autre que celle qui existe dans la vie.

Soit, je suis légère et je pousse la scène jusque dans ses retranchements absurdes.

Les acteurs traumatisés gardent de la légèreté dans le partage de leurs traumatismes de guerre ou autres : ils ne s'y identifient pas ou plus. Cela reste toujours quelque chose qui peut être mis en jeu. La souffrance est mise à la disposition du public dans le partage de l'expérience. Le public peut s'identifier, mais l'acteur, lui, est plus loin que cela. C'est la légèreté dans les répétitions qui permet cette mise à distance.

Il y a la mise en scène, mais aussi mon attitude personnelle et celle de mon équipe : nous sommes légers, joyeux et présents à nous-mêmes. Cette présence à soi-même est une chose magique ancrée dans le moment, une sorte d'état de méditation, d'abandon à maintenant. C'est un état où l'on est totalement absorbé par ce qu'on est en train de faire. Les choses ont l'air de se réaliser sans effort. La notion de temps disparaît. L'activité est satisfaisante en soi, on n'est ni heureux, ni malheureux, ni en train de s'amuser ou de se morfondre. Le sentiment de satisfaction vient plus tard, quand on regarde le travail accompli.

La légèreté se communique. Les visages se décrispent, les cœurs se débarrassent de leurs épines. Nous volons ensemble comme des plumes dans un paysage dévasté. Je ne peux qu'être légère, non pas la légèreté de l'insouciance et de la consommation, mais celle de l'ironie de la catastrophe. C'est le processus. C'est sur cette base que les paroles vont être dites et entendues. Sans cette légèreté-là, point de salut.

Je fais aussi des scènes tragiques : les spectateurs pleurent, car la catharsis arrive sans crier gare. Mais je ne laisse jamais le spectateur sans légèreté. Il est secoué entre le rire et les larmes. C'est une stratégie artistique, c'est une stratégie de vie, c'est une stratégie magique et j'en vois bien les effets. Les scènes traitées légèrement soignent les cœurs meurtris. La distance établie entre ce qui est horrible et la façon dont les comédiens et moi-même nous obligeons à voir cette chose horrible est comme un médicament pour l'acteur et le spectateur.

La légèreté n'est pas synonyme d'irresponsabilité, c'est le contraire. La légèreté n'est pas une maladie : dans ce cas, c'est le remède. Le rapport à la souffrance est symbolique et ironique. La souffrance symbolisée, c'est le médicament.

Devrais-je fabriquer de l'angoisse ? L'angoisse est sérieuse, moderne, avant-gardiste. Parfois, je suis tentée d'endosser ce rôle, et de dire avec toute la gravité voulue : Tout va mal. Mais comment pourrais-je faire cela au Burundi et au Congo, dans un tel contexte ? On joue devant des audiences de 5 000 personnes, beaucoup d'enfants, beaucoup de personnes traumatisées. Je pose des actes magiques sur la scène. Parfois ils sont cathartiques, parfois ils sont légers, mais ils sont toujours comme un antidote. C'est comme faire exploser le rire au milieu du sérieux absolu.

Plus j'avance dans le temps, et plus cela devient léger et, paradoxalement plus les spectacles sont durs. On y joue de la musique sur des scènes de torture, c'est une légèreté horrible, une courtoisie du désastre. On apprend à quelqu'un à torturer, on viole comme un clown, on fait la compétition de savoir qui a le plus souffert. Quand on voit mes spectacles en Afrique, on me dit que l'on ne sait pas si on doit rire ou pleurer.

Ma chère, ne pleure pas, ce n'est que du théâtre après tout. Et même si tout cela peut sembler horrible à première vue, ce ne l'est pas. En tout cas, pendant les répétitions, je te jure (donc, crois-le) que tout le monde s'amuse.

Ta légère

Mettre en scène les émotions

Ma chère,

Tu me demandes comment je mets en scène une (trop) grande émotion qui arrive dans une improvisation.

C'est une question qu'on me pose vraiment très souvent. Je pense que c'est parce que des gens qui font le même type de travail que moi, dans les milieux thérapeutiques par exemple, ont peur...

Travailler sur la matière douloureuse, cela permet à l'acteur de créer une distance avec ce qu'il vit, cela lui permet de sublimer la douleur, et le plus souvent de l'expulser (la catharsis). De toute façon, lorsqu'un témoignage douloureux arrive, on doit y travailler, sinon on s'enlise, l'acteur est mal à l'aise, le groupe est mal à l'aise, et ce malaise ne se dissipera pas.

Même si cela fait peur, même si cela dérange, je suis obligée de travailler sur la scène. Ne pas le faire voudrait dire que cela m'indiffère, que je ne me sens pas concernée. Faire du théâtre m'oblige à écouter et à utiliser les leviers qui me sont propres pour enclencher un autre point de vue. Dans le cas contraire, je laisserais l'acteur démuni avec son témoignage. Je le prends donc en charge avec le théâtre. Ou plutôt, c'est le théâtre qui le prend en charge à travers moi. Toutes les indications données sont uniquement théâtrales, techniques et de jeu. J'utilise la musique pour changer l'ambiance, je change la direction du regard, je donne des tuteurs techniques auxquels le comédien va s'accrocher.

L'acteur se sent reconnu et valorisé. Il se sent écouté, mis en valeur, pris en charge. Il adopte éventuellement un autre point de vue. Il prend du recul, il se voit d'en haut.

Le regard que je pose est une deuxième cohérence, mais celui que l'acteur pose sur lui tout en jouant est aussi une seconde cohérence. Cela fait un personnage qui ressemble à l'original, sans l'être pour autant. En même temps, ce personnage qui n'est pas l'original va influencer sur l'original.

Et si, par malheur, on ne travaillait pas sur ce témoignage ?

L'acteur reste avec son fardeau qu'il a partagé et dont on ne fait rien. Il se sent abandonné.

Il sort en pleurant, la situation se crispe et régresse.

Si le metteur en scène a peur de travailler sur ce point, il doit le dire et au moins reformuler à la personne ce qu'il a entendu. Mais ne jamais faire semblant de rien.

Ce témoignage est comme un révélateur. Il faut le mettre en lumière. Dans mon cas, à la lumière du théâtre. Il faut rebondir sur l'obstacle pour en faire quelque chose, et donc immédiatement mettre en scène le témoignage, guider l'acteur entre les fils de sa tristesse pour l'en faire sortir. C'est une obligation ! Cela n'a rien d'obscène ni de voyeur. C'est simplement reconnaître l'autre dans ce qu'il vit et le lui témoigner, en utilisant les techniques qui me sont familières, celles du théâtre. C'est tout. Et, dans ce cas, pour sortir la personne d'une trop grande émotion, c'est assez simple, il faut la guider, lui donner une branche à laquelle elle peut se raccrocher. Il faut lui faire refaire la scène, qu'il reste accroché à ces branches. Je lui dis par exemple : regarde dans telle direction, pose tes mains à tel endroit, tu as le sourire aux lèvres, redis cette phrase en chantant...

Les capacités à avoir pour mettre en scène le témoignage douloureux ?

- de l'empathie : c'est le mécanisme qui te permet de te représenter les sentiments et les émotions d'un acteur ; c'est partager son émotion sans qu'elle se confonde avec ton émotion ;

- de la congruence : c'est une correspondance exacte entre l'expérience et la prise de conscience. C'est une relation qui s'établit entre le metteur en scène et l'acteur : chaleureuse, authentique, consciente, positive, distincte, encourageante et surtout dans le développement de l'un et de l'autre.

Il faut aussi vérifier si l'acteur est en accord avec ce qu'il joue, en le lui demandant et en s'en assurant.

S'il ne veut pas rejouer, je fais glisser le témoignage sur un autre acteur. Ce sont les techniques du Playback Theatre.

L'acteur doit couper le cordon avec sa première proposition, se laisser embarquer dans la nouvelle matière créée à partir de ce qu'il a proposé. Je repère dans la proposition le punctum et le mets en scène.

Le but est d'ouvrir une perspective au-delà d'une situation défaitiste pour que la personne dépasse son identité négative. Il s'agit de faire ressortir et de mettre en exergue un point qui, souvent, échappe à l'acteur. L'acteur n'est pas toujours conscient de l'effet qu'il produit. Je fais en sorte qu'il en prenne toujours conscience, car il peut alors jouer l'effet que l'on observe.

Je lui explique ce qui m'intéresse ou ce qui est émouvant ou comique. Attention, la personne ne doit jamais se sentir jugée. Je veille à ce que chacun reste dans la bienveillance, et je refuse que quiconque fasse des commentaires.

Souvent l'effet produit sur l'acteur et son histoire est très positif, et génère une nouvelle cohérence.

J'insiste vraiment sur le fait que la personne passe avant le théâtre. Il ne s'agit pas de faire une scène émouvante sur le dos d'une histoire personnelle dure, mais bien de faire en sorte que le théâtre construise, à partir de ce témoignage, une autre manière de se voir et de voir le traumatisme.

Et, bien entendu, la mise en scène de ce moment deviendra universelle, j'en ai déjà parlé. Cela ne restera pas de l'ordre du documentaire. C'est une seconde étape.

Ma chère, voilà, en résumé, une réponse à une question si souvent posée.

Qui effraye, je pense.

Mais il faut faire face. Je réponds à ta demande sur la place de la biographie des acteurs, la place de leurs témoignages, et mon intervention dans ceux-ci.

Il y a des témoignages autobiographiques. Mais ils sont toujours répercutés esthétiquement. Ils ne sont jamais laissés à l'état brut comme un documentaire sur le plateau. Il y a donc toujours un retraitement esthétique, symbolique du témoignage personnel.

Plusieurs manières de traiter le témoignage :

Je fais des chœurs : tous les acteurs parlent chacun à leur tour, le plus souvent dans leur langue maternelle, de ce qu'ils ont vécu. Ce sont des phrases courtes. Il n'y a pas d'ordre. Chacun parle quand il veut. Il y a des silences. Ces chœurs sont l'expression de l'inconscient collectif. Le spectateur peut y glisser ses propres phrases en pensée. L'articulation de la voix dans les chœurs est particulière : c'est comme une pensée qui est audible (comme dans Les Ailes du désir, justement) ou bien je fais porter la voix quasi comme dans ce qu'on peut imaginer qu'une tragédie peut être dite. Un son très théâtral.

Je peux aussi garder le témoignage plus dans un style « documentaire » ; dans ce cas, je vais ajouter quelque chose qui le met en perspective. Par exemple, dans Amakuba, Gérard racontait ses années d'enfermement à la prison. Pendant ce temps, Jean-Claude chantait les phrases de Gérard, une à une. Le rythme du phrasé est donc absolument découplé du quotidien.

Les chansons que composent Jean-Claude Minani au Burundi et Ekoma Isenga au Congo universalisent le propos. Ils le déréalisent, le mettent à distance.

Je ne place jamais une image quotidienne dans un spectacle (balayer, lire le journal, cultiver...) ; et si je le fais, je multiplie les intervenants : tout le monde balaye, dans le même sens, comme une chorégraphie, tout le monde lit le journal en même temps, tout le monde cultive en même temps : dans ce cas : ce n'est plus « Je balaye ici et maintenant », mais bien le concept de balayer ou de cultiver qui est mis en avant.

Il se peut que j'isole aussi le balayage, mais, pour l'universaliser, je le ralentis ou le mets sur une musique... je le déréalise.

Tout cela rend le propos universel.

Donc, en quoi c'est mon spectacle : le stimulus que je sou mets, le punctum que je trouve, la mise en scène que je fais de ce punctum, les images que je propose, le montage du spectacle et son sens général. En quoi c'est le spectacle des comédiens : les improvisations de base viennent d'eux, la problématique est la leur, c'est leur histoire, ils sont d'accord de la jouer. Le texte reste improvisé à l'intérieur de la structure.

Voilà ma chère, comment j'interviens dans ces spectacles où je fais les autres se dire.

Ta mieux-disante

Conseils aux metteurs en scène

Ma chère,

Tu me demandes quelles sont les qualités qu'il faut pour faire du Théâtre & Réconciliation.

J'en ai déjà beaucoup parlé. Je te redonne les grandes lignes et complète par ce que je n'avais pas encore mentionné.

L'attitude du metteur en scène joue un rôle important. L'objectif, même s'il est théâtral, implique une relation particulière de collaboration avec les gens :

Encourager la créativité.

Donner des indications concrètes.

Être patient.

Sentir le rythme.

Tout le monde doit se sentir en activité : faire attention à ce que tout le monde travaille plus ou moins équitablement, à la fois dans la journée et sur l'ensemble du travail.

Mettre tout le monde en action. Faire en sorte que chacun ait sa place, qu'il y ait un rôle pour chaque personne.

Voir les invisibles, faire jouer tout le monde. Il est important d'aller chercher les participants que l'on voit le moins ou qui sont plus résistants au travail.

Il y a toujours des gens qui se cachent, que l'on voit moins... Il faut les repérer pour être sûr de les distribuer dans des scènes où ils seront vus.

Savoir gérer l'ennui.

Ne pas être intrusif.

Apprendre aux acteurs à se jeter dans le vide.

Empêcher les remarques des autres participants.

Avoir de l'empathie.

Rassembler les gens.

Être joyeux.

Entretenir son charisme.

Ne pas avoir peur.

Ne pas se perdre dans les détails.

Savoir arrêter les scènes.

Éviter le piège du joli. Se méfier de la tendance à vouloir faire « du joli ». Ce qui est intéressant, c'est que ce qui se passe sur le plateau soit sublimé, mais certainement pas rendu « joli ».

Fixer le cadre et le maintenir.

Marquer sa position : être ferme, encadrant, rassurant.

Être toujours bienveillant.

Ne jamais faire de débriefing ! Car alors, on entre tout de suite dans des considérations psychologiques, qui glissent dangereusement vers la thérapie. Les participants se sentent alors analysés et perdent leur liberté. Tout doit se régler sur le plateau en faisant du théâtre, et le metteur en scène doit garder sa casquette de metteur en scène.

Reconnaître l'autre dans ce qu'il est, sa culture et son histoire.

Privilégier avant tout la qualité artistique des productions.

Regarder vraiment l'acteur. Avec les débutants, il vaut mieux travailler sur chaque scène, pour que chacun se sente regardé. Ne pas abandonner la personne en s'occupant d'une autre personne (et surtout pas les personnes fragiles). Il est préférable de dire j'ai tout vu, si je ne dis rien de spécifique c'est que rien ne me venait à l'esprit (et non qu'il ou elle a mal joué). C'est avec ce que vous avez reçu de la personne que vous lui donnez autre chose. Le metteur en scène a le pouvoir du regard, on lui donne ceci et il redonne cela, il ne vole pas la matière, il la restitue. Il s'agit de prendre en charge le participant, de l'accompagner, de le rendre « beau », le regarder, le faire « vibrer ».

Respecter les personnes telles qu'elles sont.

Ne pas juger.

Savoir recadrer si les gens vont trop loin dans l'impro.

Savoir corriger les éléments parasites : les grimaces, les soupirs, les grattements, les doigts qui se tortillent sont à bannir. Les rires incongrus (souvent, au début, les participants se mettent à rire), c'est un signe de malaise et cela les fait ressortir du jeu. De même, à d'autres moments, les participants ont envie de rire pour créer une connivence et cela empêche le travail. Il faut encore éviter les private jokes, c'est-à-dire les commentaires que le public ne pourrait pas comprendre.

Garder en tête et ramener les participants à l'objectif final.

La règle de confidentialité : j'insiste toujours pour que tout ce qui se dit ou se fait au cours des répétitions reste entre nous. Je recommande aux participants de ne pas parler à leur entourage (copains, famille ou autre) de ce qui s'y passe. Moi-même, j'évite d'en parler, de rapporter les témoignages que j'ai reçus.

C'est évidemment exacerbé en prison, dans la mesure où savoir certaines choses (par exemple, des aveux ou des témoignages qui politiquement pourraient être dangereux) peut entraîner certaines conséquences. Je demande donc la confidentialité absolue à tous ceux qui assistent aux répétitions.

Si des choses graves ou intimes sont livrées, on dira à tous les participants que cela ne doit pas sortir de l'atelier, et de respecter fermement cette ligne de conduite.

De la même façon, on ne doit pas demander si ce que la personne a révélé est vrai ou pas. Après tout, et même avant tout, nous sommes au théâtre...

Ton inspectrice

Catharsis, sensibilisation, sociologie, psychologie et spectacle

Ma chère,

Tu me demandes si je fais du théâtre de sensibilisation.

C'est une question qui me dérange. Avant, je n'étais pas prête à accepter de faire du théâtre de sensibilisation. Cela me semblait correspondre à une certaine époque et à une pratique politique que je jugeais dépassée. Cela me paraissait une forme de théâtre qui n'avait plus d'intérêt, parce qu'il était trop didactique, et surtout pas assez perméable à l'intime.

Le travail théâtral à partir du thème n'a cessé d'évoluer. Je suis passée de thèmes politiques, avec une tyrannie du dramaturge et l'influence majeure de la sociologie, à des spectacles plus orientés vers la psychologie. Ensuite, il y a eu des modes de représentation qui, dans ma pratique, ont été des points de départ : le cirque, le burlesque, le clown.

En Afrique, je ne travaille que sur commande : des commandes cathartiques ou des commandes de sensibilisation pour des ONG ou des groupes cibles particuliers : la justice, la police, les détenus, les albinos, les tortionnaires, les victimes, et même les élections : j'ai toute la misère du monde à mettre en scène.

En Belgique, on me fait aussi des commandes : sur l'argent, le travail, le capitalisme. Sans doute que je dois être de gauche. Peu à peu, j'ai commencé à créer plus instinctivement, en faisant des collages de sens, laissant aux spectateurs le loisir de faire, dans le spectacle, leur propre cheminement et interprétation de sens.

Et puis, en Afrique, j'ai travaillé dans une langue qui n'était pas la mienne. C'était le début, c'était le kwataï, la langue de mon ex-mari. Il fallait bien mêler l'utile à l'agréable, non ?

Mais il y a aussi des commandes cathartiques, cela mérite d'être souligné, parce que dénicher des cadres d'ONG qui pensent que la catharsis provoquée chez l'acteur ou le spectateur peut faire changer les choses, ce n'est pas évident ! La catharsis, c'est difficile à expliquer, les résultats ne sont pas visibles, les résultats peuvent faire peur — on me dit

souvent : vous n'avez pas peur que cela les re-traumatise ? Voilà pour m'énervier !

Pourquoi ça m'énervie ? C'est très significatif de l'attitude des ONG, qui se penchent sur les « vulnérables », comme des psychologues sur leurs patients ou des curés sur leurs fidèles. Comme si on devait encore déposséder, après tout le reste, les « vulnérables » de leurs émotions.

Alors oui, j'ai fait des spectacles cathartiques au Burundi, et j'en fais encore. Ces spectacles ont révélé chez moi le désir de nouer des liens avec la tragédie.

C'était extraordinaire, et ça l'est toujours : des milliers de spectateurs qui vibrent comme une mer houleuse. Je suis toujours bercée par les émotions de la première fois.

À cette époque, au Burundi, je voyais aussi quelques spectacles de sensibilisation sur différents thèmes : conflits de terre, rapatriement... Ces spectacles me semblaient à mille lieues de ce que je faisais : ceux que j'ai vus étaient manichéens, avec des bons et des méchants, ils portaient le discours des ONG, cela me semblait être de la propagande, presque une sorte de grand-messe. À l'époque, je pensais du mal du théâtre de sensibilisation, je disais : cela ne permet pas de réfléchir, c'est manichéen. Je disais aussi que mes spectacles devaient poser des questions, faire réfléchir et ne pas donner de réponses.

J'évite la mise en scène des bons et des méchants. Et particulièrement dans un contexte où le méchant se trouve parmi les spectateurs, et risque de compromettre la sécurité des comédiens. En plus de ce risque physique, celui d'une pensée univoque me dérange. J'évite comme la peste les solutions toutes faites, m'interrogeant en permanence sur le pourquoi des choses : pourquoi l'ivrogne boit, pourquoi le criminel tue, pourquoi l'homme vend les terres de sa sœur. J'essaie de comprendre, au travers des improvisations, la souffrance des gens.

Ce postulat réalisé, j'écarte l'écueil du discours tout fait.

Je ne fais pas des spectacles contenant un discours monolithique, moralisateur, d'information, de sensibilisation. Plus que sensibiliser, mes spectacles ébranlent les convictions. Ils fissurent, interrogent. Pas de solution, aucun conseil. Le contenu est toujours placé dans un contexte

de théâtre, où les aspects esthétiques, cathartiques et comiques sont essentiels. Le piège est pour moi de vouloir transmettre un message, une idée, une solution au problème ou à l'interrogation. Je cherche plutôt le sens dans la juxtaposition, dans la suggestion.

Le spectacle est traité par touches, par impressions ou suggestions. Il s'agit de montrer sans démontrer.

Maintenant, la sensibilisation, je n'en n'ai plus honte ! Retournement complet ! Cela vient des commandes des ONG : un message à transmettre, clair, cadré, vérifiable avec des indicateurs. Mais ce n'est pas une mise en scène des bons et des méchants.

Après réflexion, le rôle du théâtre de sensibilisation va aller toucher les populations les plus reculées, qui n'ont pas accès aux médias : pas d'électricité, pas de radio, pas de télévision, ne sachant ni lire ni écrire. Ce n'est pas rien ! Le théâtre va toucher les plus vulnérables. Il va montrer qu'il existe autre chose que leur réalité locale, étranglée et donner la possibilité de regarder leur existence autrement.

Ma chère, je n'ai plus honte, et je mêle à ces messages de sensibilisation de l'émotion, de la beauté, du rêve. Je mélange le tout. Les spectacles en deviennent plus riches et tout le monde est content : les ONG, les spectateurs, les acteurs, les bailleurs.

Ta cathartique sensibilisatrice décomplexée

Subversion et guerre socio-artistique : jouer dans l'institution théâtrale

Ma chère,

Tu me demandes les rapports que j'ai avec le théâtre action, le Community theatre, ou encore la pratique socio-artistique.

Difficile de répondre, car il y a autant de pratiques que de compagnies.

Ce qui m'en rapproche :

- travailler avec des publics vulnérables ;
- décortiquer les aliénations.

Ce qui m'en éloigne (mais pas systématiquement) :

- je ne fais pas de revendications ;
- mon travail est basé moins sur l'intervention que sur le spectacle et son esthétique.

J'ai une relation subversive avec le public, qui menace, provoque, renverse l'ordre établi. Par exemple :

Quand je piège le spectateur dans une esthétique populaire en le réveillant par des moments cruels, frissonnants.

Quand je lui fais croire que ce qu'on raconte est vrai, que ce qu'on raconte est une vérité documentaire.

Quand j'ironise sur tout : la révolution, le sexe, la mort, la torture, la police, le viol.

Quand je demande aux spectateurs de verser de l'argent à Théâtre & Réconciliation.

Quand j'électrise le spectateur, en l'emmenant sur un chemin différent de celui qu'il croyait prendre.

Quand je le fais pleurer, alors qu'il croyait rire.

Quand je le fais rire, alors qu'il croyait pleurer.

Je pense que cela recoupe le théâtre action. Mais j'y mets mon grain de poivre pour aller plus loin.

Ma chère, tu me demandes si ma pratique socio-artistique est une guerre.

Voilà un texte que j'avais écrit pour la revue d'une institution socio-artistique, Victoria de Luxe, située à Gand ¹ :

Et même si cela s'appelle Théâtre & Réconciliation, c'est dans le conflit qu'elle s'inscrit.

Cette guerre, c'est celle que je mène contre les préjugés, les inégalités, les dépressions, les injustices, les crises économiques, sociales, politiques et esthétiques et les bons sentiments.

Il y a des guerres déclarées et des guerres froides. La guerre froide à laquelle se livrent l'art et la pratique socio-artistique n'a trouvé ni son champ de bataille, ni le mur derrière lequel se retrancher. Le combat est flou, le ring est dans le brouillard, on ne voit pas l'ennemi, il est déguisé, les gants de boxe sont en caoutchouc, avec des petites fleurs et des petits cœurs. Le ring est plein de bonnes intentions, de têtes penchées sur le côté — celui de la condescendance.

Oui, le mur est flou, la frontière pas marquée. Il y a des œuvres avec des non-professionnels qui sont sur les scènes, musées, cinémas avec pignon sur rue. Il y a des œuvres avec des non-professionnels qui voient le jour dans des lieux off. Alors, qu'est-ce qui fait la différence ?

Pour moi, ce qui fait la différence, ce n'est pas qui joue : des professionnels, des amateurs, des groupes cibles particuliers. Ce ne sont pas non plus les lieux : dans une salle de théâtre, dans les lieux où les groupes cibles vivent — école, prison, camps de déplacés, squats —, dans des festivals, des musées, en extérieur. Ni qui est payé ou non : les acteurs, les metteurs en scène, les auteurs, les techniciens, les assistants sociaux. Ni si le contenu parle de la problématique des participants ou non.

Ce qui constitue la différence, pour moi, c'est la tension entre le rapport aux participants (est-ce que la pratique est un facteur d'implication, de bien-être, de socialisation ?) et l'objectif artistique. Comment s'implique l'institution socio-artistique dans la création) ? Et cette création privilégie-t-elle la qualité artistique ou la qualité d'intégration sociale ?

Travailler dans un contexte socio-artistique est une contorsion. Selon l'institution, la contorsion est dure ou douce. Je dois, à la fois, proposer une œuvre théâtrale avec la plus haute qualité possible, mais je dois aussi faire en sorte que les acteurs se sentent

1. Article paru dans « 10 JAAR Victoria Deluxe », Gand, 2012, p. 201-202.

bien et atteignent les objectifs au-delà du théâtre lui-même : bien-être, émancipation, confiance en soi...

Laisser la place à la bataille, à la tension, c'est assumer que la création va laisser voir des choses qui sont en général cachées. Décloisonner, dissiper le brouillard et mettre en évidence ce qui est flou, dissimulé. C'est cette guerre-là que je mène. Elle se mène aussi bien dans la tête des comédiens que dans la mienne et que dans celle de l'institution.

Voir des acteurs présents à eux-mêmes dans la force de leur conviction, dans la brutalité de leur présence, dans leur énergie combative et sauvage, voilà ce que la pratique socio-artistique permet.

Ce n'est jamais simple mais il faut se tenir sur le ring et ne jamais fuir les contradictions de la pratique socio-artistique. Car c'est dans la tension que se crée la résistance¹.

Tu vois que je peux avoir un discours révolutionnaire, parfois !

Quant à ta question : « Et si tu devais jouer dans l'institution ? »

Dans l'institution théâtrale veux-tu dire ?

En Afrique, il y a une part de moi qui travaille dans et avec l'institution mais pas théâtrale.

En Belgique, une autre partie de moi travaille souvent hors de l'institution et parfois dedans.

Je n'y suis pas réfractaire, mais ne pourrais pas m'y installer.

Tout le travail entrepris depuis 1994 m'a situé résolument en dehors de l'institution théâtrale belge.

Si ce fut assurément un désavantage au niveau financier (pas de subvention de fonctionnement, pas de représentation ou peu dans le mainstream théâtral), en revanche, l'invention de Théâtre & Réconciliation n'aurait pu se faire si j'avais été dans l'institution : je n'aurais pas été en Afrique et mon chemin aurait été fort différent.

Est-ce moi qui ne veux pas de l'institution ou est-ce l'institution qui ne veut pas de moi ?

Difficile à dire, je penche plutôt pour le premier terme de la question, mais c'est peut-être la voix de la frustration qui parle.

Je dirais aussi que c'est l'institution qui a des problèmes parce que, si je suis en dehors d'elle, cela veut dire quelque chose aussi, non ?

Quoi qu'il en soit, j'ai quand même travaillé pour l'institution théâtrale : à Mons et en Flandre — plus en Flandre d'ailleurs. L'institution flamande apprécie davantage mon travail que les francophones. Sans doute à cause de la manière que j'ai de diriger les acteurs, et du questionnement esthétique.

Quand je travaille dans l'institution (forcément en Afrique pour les ONG), j'arrive à imposer mes conditions, et le discours que je mets en scène n'est pas nécessairement celui que les ONG attendent.

J'ai vraiment le sentiment que mes spectacles en Belgique n'ont pas leur place dans l'institution. J'ai l'impression d'être toujours comme l'œil sur la pomme de terre. Cela gêne. C'est pour cela aussi que j'aime jouer dans les squats. Alors, je reste non-classée et inclassable. J'aime investir, pour mes spectacles, les squats en Belgique : appartements, squats et cafés alternatifs, maison... plutôt que des scènes traditionnelles.

De toute manière, ce sont les seuls endroits où nous pouvons jouer.

Le spectacle peut toutefois, si le cœur lui en dit, émerger dans des structures institutionnalisées, le travail consistera alors à garder le cachet underground.

Serait-ce une nécessité ?

C'est dans ces cadres alternatifs que les spectacles que je fais en Belgique prennent leur ampleur, ont plus d'écho et de cohérence dramaturgique. Sinon, ils semblent toujours en décalage si je fonctionne dans des lieux institutionnalisés. Même si je ne pense pas affadir les spectacles pour les y faire rentrer.

Pourquoi cela fonctionne-t-il dans ces lieux-là ?

Il y a une tension entre la qualité du spectacle et le lieu dans lequel il est vu.

Tout se passe comme si le spectateur avait l'impression de participer à un événement qu'il est le seul à avoir déniché. Il a le sentiment d'avoir été choisi et d'être un privilégié d'avoir pu assister à quelque chose que peu de gens voient. Le lieu alternatif est un lieu qu'il faut mériter, qu'il faut chercher et donc le plaisir que le spectacle procure (en principe) est accentué par le caractère exceptionnel de la représentation.

Conflit esthétique

J'aime le conflit esthétique entre :

La beauté de ce que l'on voit et le lieu caché dans lequel on le voit.

L'impudeur des acteurs et le corps non formaté des acteurs.

La naïveté des personnages et leur impertinence.

Le strip-tease de l'âme et le strip-tease du corps.

Le discours politique et la forme sexy.

Et puis, en Afrique, on joue dehors, dans un grand cercle. Là ce n'est pas underground mais sur la terre des rituels.

Et il y a plus de points communs qu'on ne pense.

Ma chère, cette question bien embarrassante finalement m'a permis d'y voir un peu plus clair.

La femme de Don Quichotte

Le passage¹

Ma chère,

Tu me demandes si Théâtre & Réconciliation est un franchissement, une traversée ?

1. Article publié dans *Culture et Démocratie*, juin 2013, p. 8-9.

Théâtre & Réconciliation, c'est une entreprise de passage dans la légèreté. La légèreté, j'en ai déjà parlé. Je te parlerai du passage : passage entre ici et ailleurs, entre le passé et le présent, entre les communautés, entre les langues, de mémoire, d'un esprit à un autre, passage entre les histoires racontées.

Les improvisations sont faites dans la langue maternelle, comme je l'ai dit. Si nous ne comprenons pas tout, nous faisons un gros effort. Eux et moi, et entre eux.

Cet effort et ce temps que nous prenons pour nous comprendre constituent un premier passage : la langue des racines et des identités.

Passage d'histoire.

Les improvisations, qui sont un des points d'ancrage des ateliers, se réfèrent à l'histoire personnelle de l'acteur : qu'est-ce qu'il lui est arrivé, quel est son trajet, symbolique et réel, qu'est-ce qu'il a laissé, qu'est-ce qu'il attend, quels sont ses rêves, ses regrets ?

Travailler à la mise en scène de ces histoires-là, que ce soit triste ou gai, tragique ou comique, va permettre à l'acteur de jeter un autre regard sur ce qu'il vit ou a vécu. La mise en scène d'un morceau de vie, sa transposition dans une scène théâtrale va l'éloigner : c'est-à-dire qu'elle va lui faire regarder son histoire d'un point de vue lointain, extérieur, comme s'il regardait sa vie d'en haut. C'est au travers du regard du metteur en scène que cela se joue : le metteur en scène fait aussi le lien, il va jeter un pont, créer un passage, reconnaître et valoriser l'acteur.

La symbolisation, qui est propre au travail théâtral que je fais, va permettre de jouer et de se jouer de son histoire personnelle pour la rendre drôle ou tragique, en tout cas théâtrale, aux yeux des autres : acteurs dans un premier temps, et spectateurs dans un deuxième temps. C'est donc un passage d'histoire qui traverse la personne, mais aussi un passage d'histoire pour ceux qui l'écoutent.

J'ai souvent vu ou entendu qu'il y avait un refus de parler, d'évoquer, de se remémorer les épisodes traumatiques ou douloureux de leur histoire. L'oubli ou du moins, sa tentative désespérée, grandit comme des épines dans le cœur. La tentative de l'oubli — parfois ordonnée par un

État : interdiction de pleurer les morts, de les évoquer ou de chercher les cadavres — alimente un esprit tourmenté et jamais apaisé.

Le théâtre, grâce à un traitement symbolique, peut créer sur scène un monument aux morts, comme je l'ai fait récemment au Burundi. L'effet est immédiat : là où la réalité ne peut avoir lieu, le théâtre peut créer un monument pour tous les morts, de toutes les ethnies, de toute la terre, de toutes les guerres, sur le plateau. Ce n'est pas dangereux, ça ne gêne personne, ce n'est que du théâtre, et pourtant la charge émotionnelle est bien réelle, et la prière qui accompagne cette cérémonie, même si c'est une prière de théâtre, soulagera les cœurs meurtris.

Le théâtre aide donc au deuil, pour ceux qui n'ont pu le faire. Face à ces regrets insolubles, le théâtre peut jeter un pont.

Passage entre les communautés : Le théâtre va mettre en contact différentes communautés, différentes identités : cela peut être des communautés en conflit (Hutus/Tutsis) ou des communautés qui cohabitent (Belges et étrangers).

Le théâtre va réduire la distance entre ces communautés, il va fluidifier les rapports, il va permettre de réduire les clichés ou les a priori des uns sur les autres. Ce sont les techniques propres à Théâtre & Réconciliation, appliquées dans les zones de conflit, dans des pays en guerre, qui vont permettre ce passage.

La représentation théâtrale agit comme un révélateur pour ceux qui sont sur le plateau et qui jouent, et qui appartiennent à ces différentes communautés, ou même, dans le cas du travail que je fais au Burundi, qui ne se sont jamais rencontrés avant l'atelier de théâtre. Le spectacle du décroisement des communautés est comme un exemple de ce qui pourrait se passer dans la vie réelle. Comme me l'a déjà dit un spectateur : « Si eux ont pu le faire, si eux peuvent crier si fort, alors nous nous pouvons le faire aussi ! »

Passage des histoires racontées : Simplement écouter ce que les autres ont à dire, mais vraiment.

Écouter une histoire qui est parfois racontée pour la première fois, et dire je t'ai entendu. Mais, avec cela, je vais faire du théâtre. Cette

écoute-là, non pas comme dans le cabinet d'un psychologue, mais dans la légèreté d'un travail théâtral, avec le masque de la fiction du travail théâtral, cette écoute partagée avec les autres acteurs, est un médicament tellement puissant.

Passage entre le passé et le présent : Ramener du passé pour construire le présent. Les ateliers de Théâtre & Réconciliation vont créer le lien, le fil qui relie l'histoire de la personne, de sa famille, de son pays, à son présent.

Je vais pouvoir raconter enfin mon histoire à mes enfants, pas uniquement ce qui m'est arrivé, mais ce qui est arrivé aux autres aussi, et cela aidera mon enfant à grandir dans la compréhension que, tous, nous avons tous perdu dans cette guerre.

Le théâtre donne la possibilité de dire ce qui n'avait jusque-là pas trouvé d'espace commun pour le dire. Le théâtre est un lieu communautaire par excellence : ce que nous pratiquons, en mettant en présence des personnes issues de différentes communautés devant des spectateurs de différentes communautés, va fluidifier tous les rapports.

La diversité des publics à l'intérieur du processus est privilégiée : des personnes se rencontrent qui, sans l'entremise du théâtre et de la proximité qu'il génère, n'auraient jamais pu le faire. Les personnes s'écou- tent, se parlent simplement, échangent, s'identifient et, parfois même, se marient.

Penser à l'utilité de ma pratique s'inscrit dans cette conviction que l'art, la création, la pratique artistique permettent de renouer avec ce que les hommes et les femmes ont de plus sauvage. Dans ce cas, la création artistique est la méthode la plus émancipatrice et la plus revitalisante pour retrouver une place que l'on pense avoir perdue. C'est aussi, par conséquent, un moyen de trouver la force et d'impulser le changement.

Ta sauvage de passage

À quoi ça sert ?

Ma chère,

Tu veux savoir l'effet que les spectacles produisent sur les acteurs et sur les spectateurs, je vais te faire lire quelques témoignages d'acteurs.

On ne sait pas ce que tu vas garder des improvisations. Alors, on se sent libre d'improviser ce que l'on veut puisque, comme tu le dis « tout fait farine à mon moulin » Il est difficile d'essayer de te plaire, parce qu'on ne sait pas ce qui te plaît, et donc on fait ce qui nous plaît à nous.

Le fait que tu ne donnes que quelques minutes pour préparer une improvisation est salutaire : cela nous débarrasse du souci de « bien faire ». Au départ, on veut trop préparer, et puis on comprend que tu t'attaches à des punctums non voulus, et donc on est libéré du résultat. Alors on est léger comme l'air et on joue comme des enfants.

On ne doit pas produire une scène à tout prix et on peut se laisser aller.

En tant que comédien, normalement, tu ne veux pas te planter sur le plateau. Ici, on est libéré de l'angoisse de bien faire.

Il y a une rapidité d'action qui oblige l'acteur à se lancer, à se jeter. Tout va vite, se crée dans une action continue qui ne prend pas le temps de s'arrêter.

On découvre des choses que les acteurs font malgré eux. Il n'y a pas de place pour l'introspection. Pas de break, Frédérique ne laisse pas refroidir l'eau bouillante.

Si quelqu'un a peur de se jeter dans le vide : Il y a aussi la création d'une solidarité, d'une cohésion très importante dans le processus de création. Elle encourage en permanence, elle pousse à prendre des risques, à se dépasser.

Effets sur les acteurs en Afrique, réconciliation avec soi :

Ce qui se passe ici est tolérable parce que c'est du théâtre, sinon, dans la réalité, c'est intolérable.

Le jeu ne peut pas me mettre en danger, car c'est un personnage qu'on joue.

Je suis réparée : avant je n'arrivais pas à faire ma prière du soir, je pleurais. Maintenant, depuis l'atelier, je comprends que je ne suis pas la seule à avoir des problèmes, que les problèmes sont faits pour les humains.

Les exercices m'ont permis de savoir les combattre et comment les résoudre. Ils m'ont donné la force de ne pas me laisser envahir.

Le fait d'échanger avec d'autres personnes m'a permis de voir que tout le monde a des blessures intérieures. Avant, je croyais qu'il n'y avait que moi.

Je suis moins collée à mon problème, je le vois de plus loin. Mes problèmes s'éloignent de moi, je me suis ouverte.

Quand je me rappelle, je pleure, quand je pleure, après je souris.

Effets sur les acteurs en Afrique, réconciliation avec les autres :

Quand je suis arrivé ici, j'avais un cœur plein de haine.

J'ai renoncé à la haine parce que je suis en prison injustement.

Dieu merci. Je disais que je me vengerais, j'ai pardonné à celui qui m'a amené ici.

Il faut dépasser ce qui peut nous traumatiser, ce qui nous pèse sur le cœur.

Ici, nous apprenons à être humains, à respecter la personne humaine, à se respecter mutuellement, à vivre en famille, à partager le beau, le mal, le pire, à se donner conseil mutuellement et à trouver la voie de sortie ensemble.

Nous voulons devenir une lettre vivante qu'on peut lire et transmettre le message.

Si je dois donner un exemple sur moi-même, j'avais des idées qui me faisaient peur à la suite d'événements que j'ai vécus. Je

commence à vivre car je vois que les gens vont changer et c'est ici que j'ai tout appris.

Quand j'entre ici, je me considère comme un poussin qui se cache dans les ailes de sa mère car j'y ai une vie sereine où je me sens libre de dire tout ce que je veux. Ici, on s'entend très bien et je sens que la vérité est là.

Mais, quand je sors, je vis un autre monde qui est contraire à ce monde que je vis ici et je suis toujours impatiente de la nouvelle journée pour revenir sous les ailes de la poule.

Alors, quand je dors, je me demande quand est-ce que ces poussins grandiront et avec quoi ils grandiront.

J'ai hâte de voir cela parce qu'à l'extérieur, je suis toujours en conflit avec les autres où on ne s'entend pas comme ici.

Cette salle contient beaucoup de mes secrets parce qu'ici je dis tout ce que je veux.

Je suis dépassé par cette communauté que nous venons de créer. Nous devons chercher une lettre ouverte qu'on peut lire devant les spectateurs et devenir le miroir des autres ; à ce que nos actes concordent avec ce que nous disons et inversement, et que cette salle, laquelle est en nous-même, ne puisse s'exposer parce qu'elle renferme beaucoup de secrets.

Nous sommes comme les graines d'un arbre qu'il faudrait planter partout au Burundi.

C'est comme un miracle, avant, il y avait la vie qui me faisait peur. Depuis que j'ai fait du théâtre, je regarde les choses différemment. Je peux rire de ce qui d'habitude me faisait pleurer.

Je vois les spectateurs rire et puis pleurer et je me dis que ces larmes-là ne sont pas les mêmes que celles qui sont dans mon cœur. C'est à la fois triste et gai de faire pleurer.

Je me suis sentie capable, juste capable de faire quelque chose, de raconter ce que j'ai vécu et de le faire partager à des gens qui ne me connaissent pas. Je les ai vus rire et pleurer et cela m'a donné confiance.

Maintenant, j'ai confiance. Je sais que je pourrais toujours trouver une solution. Il suffira que je me dise : « pense au théâtre ».

Je me suis sentie connectée avec moi-même. J'ai affirmé d'où je venais et ce que j'ai vécu.

Au début, c'était difficile et puis c'est devenu comme un baume sur le cœur qui panse les blessures.

Ma chère, si tu me demandais encore « à quoi ça sert », voilà ce que je te répondrais, même si ta requête me vexerait un peu.

En tout cas, c'est souvent la première question qu'on me pose, et particulièrement les ONG pour lesquelles je travaille.

Ça sert à la mémoire collective : le théâtre va mettre en scène les victimes non écoutées, les oubliés de l'histoire, les histoires non racontées.

Ça sert de monument symbolique : le théâtre va mettre en scène un monument aux morts, pour les morts qui n'ont pas eu de sépulture.

Ça sert de ring de réconciliation : le théâtre va mettre en scène le conflit, il va le mettre en lumière, dire tout haut ce que tout le monde pense tout bas. Le théâtre va mettre en scène les différents points de vue d'un conflit. On parlera de vérités plurielles. Le théâtre fait reculer les méfiances, il change les mentalités, il permet de comprendre les autres.

Ça sert de purification : le théâtre va provoquer une catharsis chez l'acteur et chez le spectateur, ceux-ci vont s'identifier à la souffrance de l'autre.

Ça sert à la justice transitionnelle : le théâtre sera une forme de réparation symbolique des victimes.

Ça sera thérapeutique : pour l'acteur qui va rejouer son traumatisme pour s'en éloigner, il s'approprie son histoire, la symbolise pour l'affronter. Le théâtre va le relier. Il va transformer son récit par le jeu, le rire, l'amusement. Il va même parfois se caricaturer lui-même. Et si enfin son récit émeut les autres, il va se sentir soulagé de voir qu'il a suscité de la pitié, de l'effroi ou de l'empathie chez les autres. Il va être heureux de produire du plaisir là où normalement on n'éprouverait que de la peur et de la souffrance. La terreur qu'il suscite va faire éprouver de la joie et du soulagement chez le spectateur. Et c'est magique.

Ça sert à ordonner le chaos : le théâtre va mettre de l'ordre dans le désordre.

Et ce n'est pas tout...

Ça sert à l'intégration des personnes dans une communauté : le théâtre donne la parole à ceux qui n'ont pas voix au chapitre.

Le théâtre donne confiance.

L'acteur va reprendre confiance en lui, va se sentir écouté, va oser raconter devant une grande audience sa part dans l'Histoire.

Et puis, ça sensibilise aussi sur des thèmes, tu l'as vu déjà : la police, le capitalisme, l'argent, les élections, le droit des minorités...

Je le vois aussi, les personnes qui font du théâtre avec moi ne sont plus les mêmes après. Je les vois se dynamiser, ouvrir leur voix, oser parler, rire, chanter. C'est une vraie révolution de faire du théâtre. Et puis, les spectateurs, les voir émus et prendre la parole, leur donner le frisson : ça aussi, c'est la révolution.

Ma chère, je ne doute pas !

Ta vexée

Et pour moi

Chère,

Tu me poses encore ces questions :

Qu'est-ce que Théâtre & Réconciliation pour moi ?

Qu'est-ce que j'aime le plus et qu'est ce que je déteste le plus dans cette méthode ?

Comment je vois l'avenir de la méthode ? Dans dix, vingt ans...

Je serai brève.

Théâtre & Réconciliation m'a sauvée, il peut bien sauver les autres. Je ressens l'adversité d'autrui comme si on m'arrachait ma propre chair. J'essaye de comprendre le monde des hors-la-loi. Le théâtre me permet d'agir au plus vite pour mettre fin au supplice. Je fais quelque chose.

Ce que j'aime le plus dans la méthode, c'est quand je suis tellement présente moi-même que je trouve le punctum, que je le mets en scène et que cela éclaire les personnes que j'ai en face de moi et qui jouent. Que cela les éclaire sur les problématiques sociales, politiques et individuelles qu'elles vivent.

Ce que j'aime le moins, c'est quand on me demande (ne te formalise pas...) à quoi ça sert, quand je me fâche parce que je veux un résultat, quand une personne ne me regarde pas dans les yeux, quand je ne suis pas attentive, quand je blesse une personne et quand je perds confiance. L'avenir de la méthode. Dans dix ans, cinq personnes peuvent se l'approprier, dans vingt ans, 125. Dans dix ans, je couvre tous les continents, j'ai de l'argent pour le faire et, dans vingt ans, Théâtre & Réconciliation s'exporte dans une autre galaxie, la paix règne sur la Terre, je n'ai plus de travail car ce n'est plus nécessaire, et je reçois le Prix Nobel de la paix.

Pour ce qui est de la méthode, chacun peut la mettre à sa sauce, peu importe le metteur en scène finalement, il faut juste trouver le cœur qui va avec.

Theatrus reconciliatus sanctus



Chendeko, projet « Enfants soldats », RDC, 2013. Photographie Benjamin Géminel.

Frédérique Lecomte

JOURNAL DE LA RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO.
ENFANTS SOLDATS ET FILLES VICTIMES
DE VIOLENCES SEXUELLES
(JUILLET 2013)

Le 2 juillet 2013

Jouer

203

Chendeko. C'est la deuxième année qu'il participe à l'atelier théâtre. Il doit avoir 16 ou 17 ans. Il est au Centre BVES depuis plus d'un an. On ne parle pas de le réintégrer dans sa famille. Peut-être il n'a plus de famille ? Je ne sais pas.

Il a une très forte personnalité. L'an dernier, c'est lui qui jouait le narrateur du spectacle. Il avait une longueur d'avance sur les autres : au théâtre et dans la vie.

Les enfants jouent à la guerre. Même si, dans leur cas, la guerre n'est pas un jeu d'enfant.

Je suis à Bukavu pour la seconde année consécutive. Faire du théâtre avec les enfants soldats sortis des groupes armés et les jeunes filles victimes de violence sexuelle et sorties aussi des groupes armés. Cette année, Ewout D'Hooze m'accompagne, metteur en scène belge et flamand, ami et complice. Ekoma Isenga, le musicien de génie, Jean-Marie Kasongo, assistant metteur en scène, tous deux Congolais, Jan Standaert, amoureux et logisticien. Au loin, Christine Moberg, la scénographe par SMS. Benjamin Géminel, le photographe parisien.

Les garçons préparent une scène. Ils sont presque 40. Ils ont choisi de montrer l'enrôlement des enfants et leur enlèvement pendant qu'ils sont à l'école. Le groupe s'est divisé en deux : ceux qui sont en classe



Ushindi, projet « Enfants soldats », RDC, 2014. Photographie Benjamin Géminel.

et ceux qui vont les attaquer. Chendeko est de ces derniers. Les deux enfants sur le côté ont fabriqué une arme avec un bâton. Celui à l'avant-plan est au garde-à-vous.

À l'arrière-plan, un autre groupe prépare une autre scène.

Ils jouent. Et c'est ce qui compte. Ils font les choses sérieusement, aussi. Le fait de rejouer les scènes de leur terreur, les scènes de violences qu'ils ont subies et les violences qu'ils ont commises. Jouer, c'est mettre une distance entre eux et leur histoire. C'est ce que j'aime dans cette photo. Elle est violente et en même temps, elle est douce. C'est l'esprit des répétitions. De la douceur dans la violence.

Je ne cesse de penser au petit.

Il doit avoir dix ans. Je leur demande comment ils sont rentrés dans les groupes armés. S'ils ont été enrôlés de force. Le petit dit qu'il a tué quelqu'un, et qu'il a été envoyé dans les forces armées. Il pleure.

Là, je commets une grave erreur. Un animateur du BVES m'interrompt, me disant qu'il ne faut pas parler de cela. Et malheureusement, je l'écoute. C'est comme si j'avais abandonné le petit avec son crime.

Il aurait absolument fallu en faire une scène. Puisqu'il avait parlé ouvertement, il y a une obligation de ne pas laisser tomber, de théâtraliser, de prendre une distance sur ce qu'il venait de nous raconter, les larmes aux yeux. S'il est d'accord, évidemment !

La difficulté, c'est que ce genre de témoignage fait peur. On a envie de se cacher la tête dans le sable. C'est à ce moment qu'il faut réagir, mais on n'a pas toujours le courage, ni la présence d'esprit. Je m'en veux absolument. Ce petit garçon pourrait être mon fils.

Le 3 juillet 2013

La guerre des sexes

Dans ma mission de Théâtre & Réconciliation (qui fait des miracles, bien entendu), je fais des piqûres d'estime de soi, de féminisme, de ne pas se laisser faire. Les jeunes filles, exploitées par les militaires, chair à canon, esclaves domestiques, violées par les maris, les professeurs, les seigneurs de guerre, je leur apprend à dire « non » et, plus particulièrement dans cette scène, à dire « Les filles, réveillez-vous ! » — en swahili : « *Mabinti, amukeni !* »

Là, c'est la première répétition, elles sont moins dolentes et plus combatives que l'an dernier. Je ne sais pas si je règle mes comptes avec les hommes, mais, en tout cas, j'essaye de leur donner de l'énergie pour cesser de se laisser faire. Dans ce cas, la scène elle-même devient comme un exercice pour apprendre la combativité. C'est comme un entraînement, pas militaire cette fois, mais un entraînement tout de même. Je pars du principe que l'énergie que je leur insufflerai pour faire monter le bouchon, pour faire monter leur résistance va les entraîner pour toute leur vie. Elles deviennent comme des Femen, sans les seins nus. Si on peut le faire au théâtre, peut-être pourront-elles le faire dans leur vie ?

C'est toujours du théâtre, mais pourtant c'est bien plus que cela. Jubilaire et libérateur.

Comment les filles voient les hommes. Simple et caricatural : ils fument du chanvre, ils font les durs, ils abandonnent leurs enfants, ils frappent, ils quittent, ils n'assument pas.



Ghislaine et les filles lutent, projet « Enfants soldats », RDC, 2013. Photographie Benjamin Géminel.

Julie est enceinte de son deuxième enfant. Elle a été enfant soldat, elle a été au combat. Les familles sont disloquées, où sont ses parents ? Morts, disparus ? Elle est seule.

Dans le centre, elle prend des cours, elle fait du théâtre avec moi depuis l'an dernier. Elle explose d'énergie. Les scènes qu'elle propose sont souvent en rapport avec le machisme des hommes.

Une longue discussion à partir des questions suivantes :

Est-ce que vous avez été dans les groupes armés ? — Oui.

Est-ce que vous avez porté les armes ? — Oui.

Est-ce que vous saviez pourquoi vous vous battiez ? — Non, on ne savait pas, on est venu nous enlever, on était obligées de faire ce qu'on nous disait.

Est-ce que vous vous battiez en première ligne ? — Oui.

Est-ce que vous aviez le sentiment de prendre plus de risques que les autres ? — Oui.

Est-ce que vous avez été utilisées pour exploiter des minerais, de l'or, du coltan ? — Non.

Étiez-vous aux abords des mines ? — Oui.

Qu'y faisiez-vous ? — On était envoyées pour voler l'or.

Avez-vous vu cet or ? — Oui, mais on n'a rien reçu.

Vous avez de la chance d'être encore vivantes ? — Oui.

Faire une scène sur les « chairs à canon », elles avancent sur une musique d'Ekoma, en rang, doucement, elles tombent, pas toutes ensemble, les autres les enjambent, elles tombent, un autre rang arrive, elles les enjambent, elles tombent, un autre rang arrive, elles les enjambent, elles tombent. À la fin, elles sont toutes mortes. Elles sont trente-trois.

De l'énergie, il en faut beaucoup. De l'énergie à transmettre et de l'amour aussi. Et puis savoir écouter et en faire du théâtre. Et puis c'est tout.



La chair à canon, projet « Enfants soldats », RDC, 2013. Photographie Benjamin Géminel.

Le 4 juillet 2013

Dans la joie

Même si c'est grave, même si cela peut sembler terrible aux yeux des Européens. Même si on dit : « Ça doit être dur », le théâtre est une partie de plaisir. On est toujours de bonne humeur et c'est dans la joie que les thèmes horribles sont abordés.

J'ai vu des films, des spectacles sur les enfants soldats et, indépendamment de la qualité de ceux-ci, il m'a semblé n'y voir qu'une chose : la folie et l'incapacité de résilience. Le traumatisme et l'incapacité de le transcender.

Moi, je vois le jeu, le rire, la joie, le dynamisme, la force, la douceur.

J'ai le sentiment que le regard européen sur les enfants soldats ne peut être que sordide, dur, ne faisant rien d'autre que leur coller une étiquette qui dit « sorti à jamais de l'humanité ».

Mais, cette vision, à qui profite-t-elle ?

Aux journalistes en quête de pornographie de la souffrance ? Aux ONG en quête de bonnes intentions ? Aux bailleurs en quête de résultats ?



Les petits avec leurs armes en bois, projet « Enfants soldats », RDC, 2013.
Photographie Benjamin Géminel.

Même si je profite des mêmes réseaux financiers, avec les contradictions que cela implique, l'état des répétitions, les spectacles eux-mêmes, l'esprit des participants... tout est joyeux et moi aussi.

Ceux que vous voyez à la télévision, ce sont ceux-là.

Ils ont combattu dans les armées, mais ils ont aussi et surtout gardé les mines et ils ont aussi creusé, creusé, creusé.

Leurs gestes sont sûrs, ils savent quoi faire, ils savent tamiser l'or, repérer les diamants.

Ils connaissent les gestes.

En revanche, ils ne savent pas où vont les minerais qu'ils trouvent. Ils disparaissent.

Les chefs de guerre se les approprient et les livrent aux blancs

Ils savent un peu qu'ils font la guerre pour les territoires miniers.

Raccourcis didactiques

Et puis cet or arrive chez nous et, par un tour de passe-passe dans la toile de l'économie mondiale, revient chez eux sous forme d'organisa-

tions non gouvernementales qui leur apprennent la démocratie, la bonne gouvernance, les droits de l'homme et même font du théâtre.

Un enfant me dit « Vous êtes très intelligents ».

Je ramène le drapeau de Théâtre & Réconciliation (qui fait des miracles). Après avoir fait les poches des morts, ils chantent :

Creusez, creusez, jusqu'au fond, creusez !

C'est nous qui courons les risques, c'est vous qui profitez.

S'il faut mourir, nous mourrons.

S'il faut tomber malade, c'est nous qui tombons.

S'il faut aller à la guerre, c'est nous qui y allons.

S'il faut se battre, c'est nous qui nous battons.

S'il faut s'entre-tuer, c'est nous qui nous entre-tuons

Nos minerais sont volés par des personnes au loin.

On ne voit même pas leur couleur.

Et ils reviennent avec les ONG.

Ils tranquilisent la population.

Ils nous trompent avec la paix.

Avec des kits de survie.

C'est notre propre argent qu'on nous sert et que nous mangeons.

Mais où sont les pères ? Ils boivent, ils fument du chanvre, ils battent leurs femmes et leurs enfants (mais je l'ai déjà dit). Ils ne ramènent pas d'argent à la maison.

Alors, dans l'improvisation, les enfants tuent le père.

Mais comme je ne peux quand même pas mettre cela sur la scène, il faut bien trouver une solution moins sanglante : ou bien la mère part avec ses enfants ou bien on jette le mec.

Ils ont choisi de jeter le mec.

Ewout a l'air choqué, lui qui est un jeune père, il voudrait trouver une solution plus « humaine ». Bof, lui dis-je, il faut juste jeter. Pas le temps de racheter tout le monde.

Ils ont fabriqué leurs mitraillettes avec des morceaux qu'ils ont trouvés dans le jardin.

Ils jouent toujours à la guerre, se battent et meurent.
Et ils ont les bons gestes, pas ceux du cinéma américain.

Le 5 juillet 2013

Le lieu

Ne jamais protester si le lieu ne convient pas. Je peux répéter dans la brousse, dans une prison, en extérieur avec 500 personnes qui regardent et font du bruit, dans un endroit tout noir ou tout sale... je suis toujours contente.

Ici, à Bukavu, on meurt de chaud. Une balançoire entrave l'espace. On est en plein soleil. Il faut descendre cent marches avant d'y arriver. Une vraie fournaise. On y travaille toute la journée.

Je ne suis pas exigeante sur les lieux de répétition, parce que, si je commence à pester, cela met tout le monde de mauvaise humeur.

Ce qui me perturbe le plus, c'est l'absence de lumière, particulièrement dans les salles de théâtre en Belgique avec leur éclairage au néon. Cela me déprime très fort, et les spectacles ont la couleur de cette absence de couleur. Ici, rien de cela, tout est coloré et lumineux. La misère est moins pénible au soleil.

Le 6 juillet 2013

Le repentir

Cet après-midi, c'était Jean-Marie et Ewout qui prenaient en charge les garçons. Moi, je les aidais.

Le groupe de Jean-Marie était sous l'arbre. Ils faisaient une scène où ils buvaient, fumaient du chanvre, flirtaient avec les prostituées.

De nouveau les gestes sont sûrs. Même chez les petits. Le point de départ de la scène : un moment de bonheur.

Je leur demande :

Est-ce cela le bonheur ? — Oui.

Est-ce que la vie peut durer comme cela ? — Non.

Est-ce que vous faisiez des projets ? — Non.



Le salut militaire, projet « Enfants soldats », RDC, 2014. Photographie Benjamin Géminel.

Est-ce que vous pensiez que vous alliez mourir demain ? — Oui, nous étions comme morts.

Est-ce pour cela que vous profitez de l'argent gagné ? — Oui. D'où provenait l'argent ? — Des pillages, des crimes, des chefs de guerre.

Est-ce que vous vous sentiez coupable de tuer ? — Pas du tout. Pourquoi ? — On nous disait que les hommes étaient moins que les fourmis, que notre kalachnikov était notre père, notre mère, notre nourriture, notre bonheur. Rien n'avait d'importance.

Et une fois sorti de l'armée ? — Oui, je regrette, je comprends maintenant mais Dieu m'a pardonné. Je n'avais pas d'avenir, rien que le moment présent. L'alcool, la drogue, les prostituées.

Je laisse Jean-Marie se débrouiller avec cela, je lui dis que c'est avec cette matière de culpabilité qu'il doit travailler. Il me fera une superbe scène où les enfants, après avoir jeté l'argent par les fenêtres, diront : « Je ne pensais pas à... »

Je n'avais pas l'idée d'aider ma famille.
Je n'avais pas l'idée d'étudier.
Je n'avais pas l'idée de construire.
Je n'avais pas l'idée d'acheter des habits.
Je n'avais pas l'idée d'épargner mon argent.
Je n'avais pas l'idée de comment vivre en famille.
Je n'avais pas l'idée.
Je n'avais pas l'idée de sauvegarder ma vie.
Je n'avais pas l'idée de vivre avec mes parents.
Je n'avais pas l'idée de comment chercher la vie.
Je n'avais pas l'idée de savoir vivre.
Je n'avais pas l'idée que je peux aller étudier.
Je n'avais pas l'idée de pouvoir être avec autrui.
Je n'avais pas l'idée de préparer ma vie de demain.
J'avais l'idée de piller.
J'avais l'idée de détruire.
J'avais l'idée détruire les autres.
J'avais l'idée d'être ivre chaque jour.
J'avais l'idée d'abîmer ma maison.
J'avais l'idée de voler.
J'avais l'idée de ne pas vouloir vivre en famille.
J'avais l'idée de tuer.
J'avais l'idée de gaspiller l'argent.
J'avais l'idée de violer seulement les femmes.
J'avais l'idée de frapper.
J'avais l'idée de fumer le chanvre.
J'avais l'idée d'aller voir des prostituées.
J'avais l'idée de boire chaque jour.
J'avais l'idée de piller.
J'avais l'idée de détruire.
J'avais l'idée détruire les autres.
J'avais l'idée de ne pas vouloir vivre en famille.
J'avais l'idée d'abîmer ma maison.
J'avais l'idée de voler.
J'avais l'idée...

J'avais l'idée de voler.
J'avais l'idée de ne pas vouloir vivre en famille.
J'avais l'idée de mourir.

Le punctum

Jean-Marie me demande comment je fais pour trouver l'élément avec lequel je vais travailler. Parfois, je pars d'une scène proposée, de ce que je vois, mais, d'autres fois, je pars aussi de la discussion qui vient après. Je prends l'exemple d'une scène chez les filles. C'était une improvisation au sujet des enfants dans la guerre, lorsqu'elles avouent être en première ligne.

Le punctum sur lequel je vais travailler est à l'intersection de plusieurs ensembles :

- il doit pouvoir être mis en scène et immédiatement compréhensible par un public très large composé de beaucoup d'enfants ;
- il doit avoir du sens par rapport à la problématique, ici, celle des enfants soldats ;
- son traitement théâtral doit pouvoir avoir un effet sur le spectateur, sur sa compréhension de la problématique ;
- son traitement théâtral doit avoir un effet sur la compréhension de l'acteur de la problématique dans laquelle il se trouve ;
- au mieux, il doit avoir un effet cathartique sur les acteurs qui jouent la scène ;
- mais encore, il doit mettre en lumière une aliénation, un mystère, une relation de cause à effet qui est ignorée de l'acteur ;
- il doit émanciper le spectateur ;
- il doit émanciper l'acteur.

Si un punctum jaillit qui soit à l'intersection de tout cela, alors il faut travailler dessus.

Il y a aussi des visions ou des références de spectacles, de films, de tableaux qui interfèrent. Dans ce cas, une image de première ligne de la guerre napoléonienne, superposée à une image d'un spectacle de



Chendeko, projet « Enfants soldats », RDC, 2013. Photographie Benjamin Géminel.

Castellucci avec des rangs de personnes qui tombent et se relèvent.

Par conséquent, après m'être assurée que les filles étaient bien de la chair à canon, je crée l'image : un rang s'avance meurt, remplacé par un autre et ainsi de suite.

Mais quel effet cette image doit-elle provoquer chez l'acteur ?

Elle met une image et des mots sur ce qu'il a vécu. L'image apparaît comme un symbole de la manipulation dont il a été l'objet.

Ensuite, ils sont reconnus dans ce qu'ils ont vécu, puisque j'en fais une scène théâtrale. Enfin, des milliers de spectateurs pourront la voir. Au travers de mes yeux et de ceux des spectateurs, l'acteur qui a vécu une telle situation traumatique se sent soutenu et reconnu. C'est une scène qui fait avancer tout le monde, c'est une scène qui émancipe.

Chendeko, le plus charismatique, le meilleur acteur, le plus fort, la plus grande gueule, le meneur de troupe. Il m'a donné le grade de général, lui a pris celui de colonel.

Il était là l'an dernier, c'est lui qui menait le spectacle. Il a une énergie débordante. Je l'adore. Je m'appuie sur lui. C'est un vrai dur. Il a seize ans.

Il est resté plusieurs années dans les forces armées.

Ewout était un peu perdu dans une structure narrative. Leur improvisation relate l'histoire d'un conflit entre les riches et les pauvres : les riches ont brûlé l'école afin que les enfants pauvres n'y viennent plus. Le gouvernement a débloqué l'argent pour reconstruire, mais l'argent a été détourné, les nantis sont corrompus, l'école ne sera jamais construite.

Ewout veut garder trop de choses et ne s'y retrouve plus.

Cette scène parle de la pauvreté, du conflit entre les riches et les pauvres, de la corruption. On ne peut pas tout mettre ensemble.

Il est indispensable de travailler les choses séparément.

D'abord, créer une image de corruption. Là, je reprends une scène que j'ai cherchée longtemps et qui figure dans plusieurs spectacles : policiers, élections, *Amakuba*, conflits de terre...

Je n'hésite pas à reprendre des scènes qui existent déjà, du moins dans la forme, quitte à en changer le contenu. La vitesse à laquelle je suis contrainte de travailler m'oblige à m'appuyer sur des scènes qui fonctionnent déjà. Ensuite, je demande à un acteur de dire en quoi il est pauvre.

Enfin, je mêle les deux scènes, l'une s'imbriquant dans l'autre. Tout est dit sans que ce soit surligné ni explicatif.

Le 8 juillet 2013

Choisir au hasard

Il faut faire confiance au hasard. Il n'y a pas nécessairement de bons ou de mauvais sujets d'improvisation. Il faut faire confiance à ce qui vient. Et puis il s'avère que la réalité est si puissante que, quoiqu'on propose comme sujet, c'est toujours proche des problématiques vécues par les participants. Il m'arrive même de prendre un mot au hasard dans un livre et de faire faire des improvisations sur ce mot.

D'autre part, la manière de repérer le punctum résulte aussi beaucoup du hasard, il convient d'être attentif à toutes les informations qui passent au hasard, une image, un mot, un rêve pendant la nuit, une conversation. Le hasard deviendra une conjonction de coïncidences. L'accumulation de ces signaux enrichira, par couches, le travail théâtral.

Je vois Jean-Marie qui dirige un chœur : « Quand je regarde par la fenêtre ». Il pensait sans doute qu'un chœur, c'était simple à mettre en scène ou à diriger, mais il y a plein d'embûches techniques : parler fort, penser à ce qu'on dit, voir les images, ne pas bouger, laisser les bras le long du corps. Voilà ce qu'elles disent dans ce chœur.

Quand je regarde par la fenêtre, je vois les voleurs.
Quand je regarde par la fenêtre, je vois les morts.
Quand je regarde par la fenêtre, je vois les enfants en train de jouer.
Quand je regarde par la fenêtre, je vois les sorcières.
Quand je regarde par la fenêtre, je vois les enfants de la rue.
Quand je regarde par la fenêtre je vois des enfants qui appro-
chent et embrassent leur maman.
Quand je regarde par la fenêtre, je vois un enfant qui tombe.
Quand je regarde par la fenêtre, je vois les gens à l'église qui
pleurent les morts.
Quand je regarde par la fenêtre, je vois les prostituées.
Quand je regarde par la fenêtre, je vois les gens qui entrent dans
l'église.
Quand je regarde par la fenêtre, je vois les blancs.
Quand je regarde par la fenêtre, je vois les morts.
Quand je regarde par la fenêtre, je vois les soldats à la guerre.
Quand je regarde par la fenêtre, je vois les enfants de la rue qui
devienne des patrons.
Quand je regarde par la fenêtre, je vois les blancs qui filment les
noirs.
Quand je regarde par la fenêtre, je vois qu'on attrape un voleur.
Quand je regarde par la fenêtre, je vois des gens qui chantent à l'église.
Quand je regarde par la fenêtre, je vois les morts.
Quand je regarde par la fenêtre, je vois les gens en deuil.
Quand je regarde par la fenêtre, je vois les soldats qui tuent.
Quand je regarde par la fenêtre, je vois la pluie qui tombe et les
enfants mouillés.
Quand je regarde par la fenêtre, je vois les gens qui fuient.
Quand je regarde par la fenêtre, je vois les gens qui se marient.

218

Jean-Marie leur demande de ne garder que les aspects négatifs de la guerre.

Je ne suis pas d'accord.

Les spectacles ou les films catastrophistes, désastreux, ne montrent que les aspects douloureux : il s'agit d'une pensée négative, qui insiste sur la dénonciation mais qui offre peu de portes de sortie aux acteurs.

Cela part aussi de l'idée, je pense, que pour être pris au sérieux il vaut mieux dire tout ce qui va mal. Il s'agit d'un voyeurisme malsain, et, toutes les actions des ONG se fondant sur le constat des catastrophes, cela entraîne le sentiment commode de faire le bien.

Ce qu'il y a de bien, justement dans cette scène, c'est la juxtaposition d'images positives aux images négatives, d'images de la vie quotidienne heureuse et de la vie quotidienne dans la guerre.

Il n'est pas salutaire de ne travailler que sur le désastre. Même s'il est important de dénoncer les dysfonctionnements, il faut pouvoir faire respirer l'imaginaire avec des images ou des pensées lumineuses.

L'élaboration d'une scène doit donc ouvrir un espace, être lumineuse, éclairer l'imaginaire. Nous travaillons dans des sociétés tellement détruites qu'il est de mon devoir d'y amener le scintillement, d'ouvrir la pensée sur de l'optimisme, et non sur de la dépression. Je veux que les acteurs, comme les spectateurs, acquièrent la force d'agir, la force d'exister, et non pas les amener dans des chemins tortueux.

Ewout me demande alors : « Mais la scène que j'ai faite avec les garçons, où ils pensent à un de leurs amis qui est mort ou qu'ils n'ont plus revu et ne reverront plus, c'est quand même une scène de catastrophe, non ? Une scène de désastre, une scène douloureuse ? »

Je pense à Mathieu, il est mort devant mes yeux.

Je pense à Marc, il était mon ami, je ne sais pas où il est à présent.

Je pense à Chikourou, on était toujours ensemble.

Si cette scène est cathartique et fait remonter à la surface un souvenir qui émeut et si, en principe, l'effet sera similaire chez le spectateur, elle est aussi une pensée pour ceux qui sont morts ou disparus. Elle agit comme une prière publique.

219

Penser aux morts et aux disparus, c'est donner du temps au souvenir, à la mémoire. C'est donner du temps à la construction de son histoire personnelle, qui fait écho à l'histoire collective. Tout le monde a perdu dans cette guerre.

Prendre du temps au théâtre pour penser aux morts ou aux disparus, pour créer un monument aux morts symbolique et théâtral, permet de rendre hommage ou d'enterrer dignement et symboliquement les morts qui n'ont pas eu de sépulture. Penser aux morts, c'est construire son identité, c'est refuser d'oublier, c'est construire sa mémoire. Cela, ce n'est pas triste ; cela, ce n'est pas désastreux, c'est juste la vie.

Cette scène soigne les vivants et les morts.

220

Une fée doit descendre tous les jours dans les répétitions. Parfois elle est même présente physiquement, il faut la repérer.

Elle doit aider à comprendre ce qui se dit, elle doit donner le courage de faire éclater la vérité, elle doit donner la force et le courage de se construire, elle doit être discrète, elle doit ouvrir les imaginaires du metteur en scène et des acteurs, elle doit donner de la joie, elle doit donner du recul. Elle doit donner des médicaments pour nettoyer les cœurs meurtris. Elle doit donner des permissions et de la force. Elle doit aider à ne pas juger, ni les bons ni les méchants, elle doit aider à être juste. Elle doit permettre de se forger une identité en dehors du désastre.

Quand la fée est là, tout devient simple. Quand la fée est là tout est lumineux. Il faut prier pour que la fée soit là tout le temps. Sinon, le metteur en scène, les acteurs, les répétitions et toute l'institution sont assombris par l'obscurité du désastre.

Jean-Marie me dit : « Mais comment fait-on pour penser à tout cela, les techniques de théâtre, les techniques de Théâtre & Réconciliation, les punctums, la mise en scène ? »

Il ne s'agit pas d'appliquer les règles qui ont été posées, il faut laisser parler son instinct et surtout son cœur. Si tu veux maîtriser tous les paramètres, tu vas t'enfermer dans une partition très compliquée, tu vas vouloir bien faire et tu vas oublier l'essentiel au profit de la performance technique ou de la performance théâtrale.

Il faut se tromper, bien sûr. Et c'est en se trompant qu'on apprend. Si tu prends garde à une chose : ne pas blesser et faire grandir les personnes que tu as devant toi, c'est déjà extraordinaire. Pour arriver à cela, ce n'est pas le metteur en scène qui parle, c'est l'être humain face à un autre être humain. Il faut se faire confiance et faire confiance à sa capacité d'empathie, et le reste coule de source.

Le 9 juillet 2013

C'est délicat

Le tribalisme, quel vilain mot !

Combien vous avez de tribus ? — 450.

Parlent-elles toutes la même langue ? — Non.

Ont-elles les mêmes coutumes alimentaires ? — Plus ou moins, il y a certains interdits, certains ne mangent pas les chauves-souris, d'autres pas le poisson.

Habitent-elles dans les mêmes zones géographiques ? — Oui, les tribus sont circonscrites dans certaines zones.

Est-ce que les chefs d'une armée sont d'une même tribu ? — Oui.

Est-ce que cette armée enrôle des gens d'autres tribus ? — Oui.

Ces autres ont-ils le même statut que les chefs ? — Non.

Connaissez-vous l'appartenance tribale de vos compagnons ? — Non.

Pouvez-vous reconnaître l'appartenance tribale des autres ? — Oui. À quoi ? — La manière de parler, la manière de danser, la manière de marcher, l'activité.

Est-ce qu'il y a des conflits entre vous à cause de votre appartenance tribale ? — Non, on doit déposer cela à la porte quand on arrive.

221

Avec ces renseignements, je fonce. Je leur demande de former trois groupes et de caricaturer cinq ethnies dans chaque groupe.

Ils reviennent avec des trucs très rigolos, des Banyamulenges qui marchent comme des vaches toutes dents dehors, des Bashis qui aiment

porter des trucs lourds, des Batembos qui parlent tout le temps et très fort, des Babembes qui payaient.

La scène est présentée par Chendeko, qui explique qu'au BVES, on endosse toutes les tribus.

C'est caricatural et bien-pensant, je sais. Je n'ai pas trouvé de manière plus subtile de le faire. Au Burundi, quand j'ai fait une scène similaire sur les Hutus et les Tutsis, et dans le spectacle destiné au public belge, le message consistait à dire que les clichés ne correspondaient pas à la réalité et qu'il ne fallait pas mettre tout le monde dans le même sac.

Ici, le message est autre, il consiste à dire que, indépendamment de leur appartenance tribale, tout le monde est rassemblé au BVES.

C'est une scène délicate, elle joue sur les ancrages du conflit ou l'utilisation des clivages tribaux pour alimenter les conflits.

Les blancs arrivent !

Ils nous amènent la démocratie, internet, la paix, la réconciliation, le théâtre, l'art, la corruption (Chuuut), la bonne gouvernance, les armes (Chuuut), le chocolat, les bonbons.

Dansons pour les blancs !

C'est une scène tirée d'*Amakuba*, elle-même tirée d'un spectacle fait avec des déplacés en 2008.

Je dois aller vite, je n'hésite pas à prendre une forme qui marche et à lui coller un autre contenu.

Nous travaillons sur « Les blancs arrivent ! » Un petit me dit qu'il faut un traducteur.

La scène est très comique avec un mec qui parle un baragouin traduit en swahili. Il dit en substance qu'il aime le Congo, qu'il n'a pas d'argent, que le Congo est dans son cœur...

Et qu'il salue les blancs qui travaillent dans des conditions si difficiles.

Il est photographié, filmé, il repart comme il est venu... en tambour.



Sifa et Neema, projet « Enfants soldats », RDC, 2013. Photographie Benjamin Géminel.

Le 10 juillet 2013

La scène du viol

Les professeurs et les instituteurs violent leurs élèves. Cela apparaît systématiquement dans les répétitions.

La scène retravaillée : les plus petites des filles qui chantent « Deux plus deux, quatre, quatre plus quatre, huit, ... »

Carole, qui figure le professeur masculin, attire la plus petite sur ses genoux, la petite se débat, les autres continuent à chanter : « Deux plus deux, quatre, quatre plus quatre, huit, ... »

La plus petite, à qui j'ai demandé de jouer cela, doit avoir onze ans tout au plus. Je m'assure qu'elle est d'accord de le jouer, et je m'assure également qu'elle et toutes les autres ont compris qu'il s'agit d'un viol, que c'est interdit, qu'on emprisonne les gens pour cela. Qu'il faut en parler à une personne de confiance.

Elles ne savaient pas que c'était interdit.

Elles sont très attentives à ce que je dis. Cette scène est vraiment très importante et très dure à regarder. Cela va secouer !

Le 11 juillet 2013

Le président

Une scène où le futur président de la république fait des promesses électorales surréalistes : les enfants le huent.

La scène prend difficilement. Au niveau théâtral, elle est embrouillée et, au niveau du contenu, elle n'est pas intéressante et surtout elle est dangereuse : elle critique le président ou le futur président, dans son propre fief, c'est déplacé.

Et puis, cette scène est-elle réellement indispensable ? Ce qu'il faudrait, c'est rattacher cela aux problématiques des enfants soldats.

Il faut toujours s'assurer que la scène n'entraîne pas des violences au sein des spectateurs. Nous jouons devant plus de 3 000 personnes, les mouvements de foules peuvent être dangereux. Il faut aussi s'assurer qu'on ne se met pas le spectateur « à dos », ce serait desservir la cause des enfants qui prônent leur réintégration au sein de la communauté. Je pense, personnellement, que ce serait particulièrement malvenu.

Je travaille souvent sur l'ironie et le second degré, mais il faut être certain que le spectateur ne prenne pas pour argent comptant et au premier degré ces scènes. Dans l'exemple du président :

Le citoyen : Je suis douanier, devrais-je payer des taxes ?

Le président : Quand je serai président, il n'y aura plus de frontières.

Le citoyen : Comment faire arrêter les violences sexuelles ?

Le président : Quand je serai président, il n'y aura plus d'hommes.

Ce n'est pas évident de comprendre le second degré, dans ce cas, il vaut mieux s'abstenir. Le spectateur peut effectivement croire que ces choses vont réellement se passer. Au Burundi, pour éviter la confusion quand un acteur jouait un criminel, il y en avait toujours un autre pour rappeler à la fiction et dire aux spectateurs, en riant : « C'est du théâtre, ce n'est pas la réalité, ce n'est qu'un jeu. »

Mais je comprends aussi autre chose. C'est Ewout qui a fait cette scène, il vient avec des codes européens, d'humour, de convention et

de cynisme. Mais ici, comme cela et dans ce cas, ça ne peut pas marcher.

Je suis impatiente, les choses ne vont jamais assez vite à mon goût. Jean-Marie et Ewout me reprochent de les presser pour faire des scènes. Ils ont raison. Mais dès que je ne suis pas en charge, je piétine d'impatience. J'ai aussi toujours la crainte que les enfants s'ennuient. Je suis en permanence attentive au rythme de la répétition. S'empêtrer dans une partition trop compliquée dans une scène est ennuyeux.

Pour remplir un sac de pierres, il faut commencer par les grosses, puis les petites, les cailloux et puis le sable.

Pour donner des indications aux acteurs, il faut commencer par la structure globale, ensuite affiner ce que l'on dit, ensuite affiner le jeu, la présence, éliminer les gestes parasites.

Les grosses pierres d'abord.

Zaïrata, l'an dernier, était un jeune garçon effacé. Il était collé en permanence à Jan. Il jouait peu. Aujourd'hui, il a grandi. Et il joue. Bien d'ailleurs.

Je garde une scène qui m'intéresse moins ; mais protéger un acteur qui en a besoin est plus important.

Le gamin n'est plus le même, il prend confiance, il est regardé autrement par les autres. Il faut tout faire pour perfectionner la scène.

Dans ce sens, l'effet du travail sur l'acteur est plus important que la scène elle-même.

Le 12 juillet 2013

L'ange passe

« Non non, la parole de Dieu jamais ne passera. » : je le comprends comme « Dieu ne passera jamais par ici », la porte lui est fermée. C'est une chanson que les filles chantent lors de l'échauffement.

L'ange vient d'une scène de paradis sur terre, où j'ai vu Olive comme un ange. Je l'ai isolée et puis voilà. L'ange terrestre est là, joué à présent par Bernadette.

On a cousu un voile de plusieurs mètres. Que va-t-il advenir de l'ange si Dieu ne passe pas ?



Bernadette, l'ange passe, projet « Enfants soldats », RDC, 2013. Photographie Benjamin Géminel.

Le 14 juillet 2013

La scénographie par SMS

Dialogue par SMS avec Christine, la scénographe :

Faut-il des T-shirt nouveaux ou des vieux ? — Pas de nouveaux et pas des blancs.

Faut-il écrire Sauvé par Théâtre & Réconciliation en imprimé industriel ou bricolé ? — Bricolé, en pochoir, le faire faire par les enfants.

Faut-il des jeans longs, coupés ou frangés ? — Je préfère coupé, mais pas frangé, ça fait trop enfant des rues.

Le 15 juillet 2013

Logique

Ewout dit : « Est-ce qu'on ne va pas faire un spectacle trop logique ? »

D'un côté, il faut que cela soit compréhensible, on ne peut pas faire des connexions trop impressionnistes, sinon les spectateurs ne vont pas

s'y retrouver. Mais, d'un autre côté, si c'est trop narratif, cela coince le spectacle dans une leçon qui passe dans la tête, mais pas dans le cœur.

Le rythme de la succession des scènes reste à trouver. Il faut que le spectacle respire comme une symphonie, avec des accélérations, des moments doux, des cavalcades.

La qualité du spectacle, une fois le montage et le rythme trouvés, est de rajouter des petits détails qui font tout. Souvent, c'est le chœur à l'arrière qui fait écho à ce qui se passe sur scène, ou c'est un rappel visuel, par exemple l'image des filles avec les mains enchaînées au-dessus de leur tête qui revient plusieurs fois.

Le 16 juillet 2013

Les blancs d'abord

Ewout a fait un montage magistral. Mais... (et c'est l'objet de notre discussion).

Ewout a commencé le spectacle avec la scène « Les blancs arrivent, qui nous amènent la démocratie, les armes (Chuuut)... », suivie de la scène où les blancs, joués par les enfants, font un discours en baragouin traduit par Jimmy. Les « blancs » restent et assistent aux scènes suivantes en applaudissant :

La scène expliquant les différentes ethnies (quatre cents cinquante mais on va seulement vous parler de cinq, les autres c'est pour demain !) [applaudissements]

La scène montrant les conflits intertribaux entre « les feuilles et les arbres ». [applaudissements]

La scène de manipulation des enfants soldats, tout le monde meurt. [applaudissements]

Les blancs sortent, souriants et confiants. Les morts restent.

Jean-Marie demande si un tel montage n'est pas fait pour un public européen, et ne prendrait son sens que s'il y avait des blancs parmi les spectateurs, ce qui risque de ne pas être le cas.

C'est vrai qu'on semble fort éloigné du théâtre de sensibilisation tel que le préconisent les ONG. Je n'ai jamais vu et ne pourrai jamais voir un point de vue aussi critique sur l'industrie de la paix. Lorsque je travaille sur commande, je suis tenue à un discours qui m'est imposé sur les vérités, la police, les déplacés, les conflits de terre...

Dans ce cas-ci, au BVES, je n'ai pas reçu de directives précises sauf celle de faire un spectacle avec les enfants soldats.

Mon objectif, c'est de faire en sorte qu'après les répétitions les enfants sortent plus éveillés sur ce qui les a amenés à la guerre, que les spectateurs comprennent un peu les pièges dans lesquels ils se trouvent. Il s'agit de travailler sur la prise de conscience. On peut tout se permettre. Ou presque.

C'est vraiment un cadeau de pouvoir travailler aussi librement et de dire des choses que l'on ne peut pas dire. On se dit ces choses entre blancs. C'est impossible de voir ce type de scènes ici dans le cadre des ONG, même si les blancs que je rencontre ou les cadres des ONG ne sont pas idiots et voient bien les failles du système. De là à les dénoncer dans un spectacle... Ce serait du jamais vu.

Ce qui est étrange et contradictoire, c'est que je travaille souvent sur les questions de vérités : dire les vérités, raconter ce qui s'est passé, toutes ethnies confondues. Mais visiblement, cela ne nous concerne pas, nous les blancs. On est comme de nouveaux curés : on oblige les autres à se confesser, mais on se garde bien de le faire nous-mêmes.

Le 17 juillet 2013

Différents montages

Ewout est mécontent du premier montage fait par Jean-Marie (moi, je suis très contente).

Les moins : pas de climax, pas de changement à l'intérieur du spectacle, pas de montée dramatique, pas de résolution d'un conflit, pas de changements notoires entre le début et la fin, pas de théâtre, pas de silence,

pas de pauses, pas de respiration. C'était un collage narratif.

Les exposés de Ghislaine et les « réveillez-vous » ne prenaient pas de sens. Cela aplatissait tout.

Les plus : le spectacle était posé, il y avait de l'énergie.

Je n'ai pas vu tout cela, j'ai été aveuglée.

Ewout s'essaye à un montage.

Il bouscule tout.

Les plus : un revirement dans le spectacle où l'accumulation des malheurs entraîne une prise de conscience chez les acteurs pour dire « réveillez-vous ! »

L'articulation est bonne, la structure narrative soulève les acteurs.

Le moins : trop impressionniste de mon point de vue, et pas assez compréhensible pour un spectateur peu habitué à cette accumulation de signes sans explications.

Je me réveille un peu, je m'étais endormie sur mon pneu, et j'avais regardé le montage de Jean-Marie avec naïveté.

Là-dessus, je me lance sur un autre montage (les acteurs sont crevés, Julie est tombée dans les pommes, je souffre aussi, il fait très chaud).

J'installe une leçon : on va vous apprendre à vous réveiller, vous les acteurs, et vous les spectateurs. C'est comme une vision de leur passé sur lequel elles disent « Non ».

Ce qu'il faut expliquer à Jean-Marie, qui n'est pas là ce soir car trop fatigué, c'est le statut du réel, le rapport qu'on établit vis-à-vis de la réalité, de l'urgence. Dans le montage de Jean-Marie, c'était posé sur un discours, mais pas sur un état. Ewout me dit qu'on ne peut toucher le spectateur que lorsque c'est l'état réel de l'acteur qui est sur le plateau et je suis bien d'accord.

C'est là que spectateurs et acteurs vont se reconnaître ou s'identifier sans que cela passe par le discours.

Cette sensation que le spectateur doit avoir, il faut l'articuler sur un discours, en tout cas en début de spectacle.

Ewout me propose de mettre le discours et le réel en tension.

Ghislaine dit : « Est-ce ainsi que les hommes se conduisent ? Est-ce ainsi que les enseignants se conduisent ? »

C'est vraiment un discours explicatif.

Mais si elle dit :

Des malheurs qui se passent tout près d'ici tous les jours, vous en voulez encore ?

Encore et encore ?

Je crois que vous n'avez pas encore bien compris où nous voulions aller, on va encore vous en montrer.

230

Du narratif, oui, mais s'en méfier.

Ce n'est pas le narratif qui est à la base du spectacle, mais l'état de l'acteur sur scène qui entraîne un déclic chez le spectateur.

Si on n'a que le narratif, ce n'est pas assez : la structure narrative ne va pas émanciper, elle va raconter l'émancipation, elle va dire comment on doit penser, mais elle ne va pas changer les gens.

La structure narrative endort les esprits et cache ce qui est en dessous qui est théâtral, émouvant et intéressant.

Elle renforce le sens dominant.

Alors que nous sommes dans le contresens, nous voulons faire sortir ce qu'il y a en dessous.

C'est avec l'émotion qu'on travaille.

Le 18 juillet 2013

Les petits cailloux

On a mis les grosses pierres, maintenant les petits cailloux : la concentration, l'énergie, les détails dans les scènes, des rajouts, ce qui va donner la couleur des scènes.

Je suis déchaînée, j'essaye de communiquer mon énergie, je ne laisse rien passer et je hurle. Je ne suis pas toujours très fière de ces hurlements, je veux vraiment qu'ils comprennent qu'il ne faut pas parler entre

les scènes, qu'il faut éviter les gestes parasites. Je suis très exigeante. D'autant plus que, devant un si grand nombre de spectateurs, l'attention se disperse facilement. Il faut donc être mille fois plus concentré. Ce n'est pas si facile. Après les petits cailloux viendra le sable, mais cela c'est pour samedi.

C'est encore Chendeko qui présente et assure le lien entre les différentes scènes. Il démarre au quart de tour. Il comprend tout très vite. On procède comme ceci. Je monte en jouant le raccord qu'il doit dire :

Mesdames et messieurs, il y a beaucoup de morts dans ce spectacle, vous en voulez encore ?

Encore des morts. Ça ne finit jamais. On continue quand même ?

231

Alors, Jean-Marie rejoue la scène en swahili et hop Chendeko la reprend immédiatement. C'est assez simple comme processus. Surtout quand on a besoin de traduire du français au swahili. Tout se fait toujours dans la langue maternelle. C'est un va-et-vient entre le français le swahili. Les enfants ne parlent pas ou peu le français.

Jean-Marie traduit en permanence. Cela prend un peu de temps, mais ce temps n'est pas perdu, c'est le temps de la compréhension mutuelle, c'est le temps aussi des efforts que nous faisons mutuellement pour nous comprendre.

Le narrateur établit le lien entre toutes les scènes du spectacle, c'est lui qui pose les questions aux spectateurs, c'est lui qui ironise sur les catastrophes dont parle le spectacle, c'est lui qui a une longueur d'avance sur les autres acteurs et sur les spectateurs.

Chendeko assure dans toutes ces fonctions sans défaillir. Il a l'habitude, aussi.



La combattante, projet « Enfants soldats », RDC, 2013. Photographie Benjamin Géminel.

Le 19 juillet 2013

Je ne veux pas jouer les morts

Julie, qui est tombée dans les pommes hier, lors du montage, me dit ce matin qu'elle préfère ne pas jouer la scène des morts parce que cela lui rappelle des mauvais souvenirs. Elle est enceinte de huit mois.

Elle impute sa syncope à ses mauvais souvenirs.

Rose, la directrice du centre des filles et psychologue me demande d'intervenir pour expliquer le processus.

Je parle alors du mécanisme de la tentative de l'oubli impossible, et j'explique que puisqu'on ne peut oublier, il faut bien dépasser, et que pour dépasser l'être humain a des moyens à sa disposition : les rêves ou les cauchemars qui sont une sorte de traitement symbolique du traumatisme, mais aussi la parole. Échanger avec d'autres personnes permet de soulager les épines qu'on a dans le cœur. Le théâtre fait partie de cette prise de parole. Une parole exprimée, une parole amplifiée dans le cadre du jeu. Mais aussi une parole écoutée par les personnes qui assistent à la répétition et ensuite par les spectateurs. Cette parole partagée témoigne de ce que l'on vit ou de ce qu'on a vécu. Et affirme l'identité. Permet d'être reconnu dans son identité. Une parole haute et affirmée soulage le cœur. Mais pas toujours. Cela soulage, mais cela ne répare pas tout à fait, cela fait avancer. En tout cas, je le vois tous les jours et chaque fois que je fais du théâtre.

L'explosion d'énergie elle-même est comme un miracle.

Ces petites filles ou ces jeunes filles, toutes renfermées, toutes discrètes, toutes soumises, comme je les vois prendre un envol. Elles sont littéralement déchaînées.

J'espère surtout que cette énergie va contaminer leur vie.

Ils restent debout pendant tout le spectacle. J'avais oublié que c'est comme cela qu'il faut faire, si on veut qu'ils soient concentrés sur toute la durée du spectacle. Cela les rend disponibles et attentifs tout le temps.

D'expérience, je sais que, lorsque la foule se rassemble autour de nous, c'est comme une mer houleuse, une tempête. Il faut que le bateau

soit stable et que tout soit organisé pour ne pas couler. Pour peu que les acteurs soient inattentifs et contaminés par le désordre ambiant, l'ensemble de la représentation coule.

Le 20 juillet 2013

Les beignets, les bananes, les sardines, la démocratie

Interminable discussion chez les garçons :

Pas de sardine : Oh

Des avocats : Oh

Des bananes : Ah

Des sardines à la fin : Ah

Du jus : Oh

De l'eau : Ah

Une cannette de Fanta à la fin : Ah

On veut des beignets, parce que les avocats c'est pour les filles et nous, ça nous donne la diarrhée et comment jouer si on a la diarrhée ?

Eux : Nous on préfère des beignets

Ah

Moi : Vous voulez des beignets ?

Oui.

Moi : Ok pour les beignets.

Eux : Il faut acheter les beignets chez Emmanuel.

On peut faire les beignets nous-mêmes.

...

Une heure passe

...

Chendeko : vous devez décider, sinon on va discuter comme cela pendant des heures, chacun va vouloir quelque chose de différent.

Tous : Oui, décidez pour nous !

[Applaudissements]

Moi : Ce serait effectivement plus facile pour moi de dire : « Pour

tous autant de bananes, et pas de discussion. Mais, est-ce que je ne ressemblerais pas alors à ces chefs de guerre que vous dénoncez dans le spectacle et qui vous disent : debout, couchez, garde à vous, mourez ? »

Eux : Oui

Moi : Alors, apprenez à vous mettre d'accord. Cela prend du temps. Mais ce temps-là est important. Nous, les Belges, nous sommes des spécialistes du compromis.

Ensuite, on file deux fois le spectacle. Ils commencent à être concentrés.

Il y a plus d'énergie mais cela reste fort technique et sans âme. Cela va s'arranger lors des représentations.

La pression des milliers de spectateurs va donner un coup d'adrénaline à tout cela.

Je ne suis qu'à moitié satisfaite, il y a quelque chose qui manque, je ne sais pas quoi.

Le 21 juillet 2013

Un travail artistique ?

On fait un travail artistique. Mais si le travail n'est que cela, cela ne suffit pas. On ne travaille pas dans un contexte artistique ; et la réalité est tellement dure que le travail théâtral risque de devenir secondaire.

Pourtant, je ne fais que du théâtre toute la journée.

Rien que du théâtre ? Pas vraiment, il y a aussi beaucoup de discussions avec les participants, des ajustements, des explications et surtout le spectacle devient comme une sorte de passage pour les enfants, une sorte d'initiation.

Non, ce n'est pas un instrument au sens où des thérapeutes pourraient utiliser le théâtre à des fins thérapeutiques.

Mais le théâtre ne suffit pas.

Le travail doit avoir une qualité artistique, une qualité didactique, pédagogique, initiatique et de passage pour les acteurs, mais aussi pour les spectateurs.



Julie et son petit Frédéric, projet « Enfants soldats », RDC, 2013. Photographie Benjamin Géminel.

Le processus doit éclairer le chemin, le théâtre va aussi servir à cela et toutes les discussions qui ont lieu servent à mettre sur ce chemin.

Le point d'accroche n'est pas le théâtre, le point d'accroche, ce sont les êtres humains. Le théâtre n'est pas un instrument, c'est un métier, c'est le mien et il me permet de faire éclater la vérité.

Le 22 juillet 2013

Julie a eu son bébé

Julie vient d'avoir son bébé. Elle ne jouera pas. Un petit garçon, on ira le voir demain.

On a remplacé Julie.

C'est facile de remplacer les acteurs dans ce type de travail, parce que tout le monde a assisté à toutes les répétitions. Il suffit de faire glisser les scènes de Julie sur une autre personne. Pas de texte à apprendre, juste un cadre de texte à respecter. Le cadre est fixe, mais le contenu est mobile.

Quoique pour les textes des présentations, comme ceux de Ghislaine et Chendeko, il faut être plus précis. Ghislaine doit se déchaîner pour stimuler tout le groupe. Les commentaires passent par elle. Il faut resserrer le texte de plus en plus. Aujourd'hui, Ewout a noté tout ce qui n'allait pas dans les textes, parce que, quand je suis occupée à monter, je n'ai pas le temps de noter, surtout dans ces conditions, avec autant de jeunes.

Resserrer le texte, c'est mettre le sable, après les petits cailloux. Nous sommes à la fin du processus. On ajoute de petites choses, on figole, on met la dentelle.

Les grosses pierres : la structure de la scène, l'action théâtrale.

Les cailloux : l'énergie, le jeu.

Le sable : resserrer le texte, les idées qui viennent compléter la mise en scène.

Le 23 juillet 2013 **À l'hôpital**

Je ne me rappelle rien de cette journée, si ce n'est l'hôpital. Ewout et Benjamin sont partis chercher un cadeau pour Julie. On arrive à l'hôpital, elle est là, prostrée. Elle n'a rien eu à manger, le bébé n'est pas changé, elle n'a pas de vêtements, elle n'a pas de lait, le bébé aussi est prostré.

Les voisines de chambre me disent qu'il faut faire quelque chose. C'est terrible, je pleure, j'essaye de me retenir, je n'y parviens pas.

Julie, qui est si dynamique en scène, est muette, les autres mamans me disent qu'elle ne leur a pas dit son nom, qu'elle ne parle pas. Elle n'a pas de médicaments, il lui faut des antibiotiques, des vêtements pour le bébé.

On va manger avec elle, et le lait monte, elle va nourrir son bébé, on part au marché acheter des habits, des couvertures, des langes, des serviettes de bain, du savon, de l'huile pour le bébé. Elle n'a rien.

Mais que font toutes ces ONG partout dans Bukavu, que fait le CICR dont elle devrait dépendre, que fait le BVES ?

Si on n'était pas venus, que serait-il arrivé ? Elle serait morte ? C'est possible.

C'est quoi ça, ça s'appelle comment ?
Je ne comprends pas. Je suis hors de moi.

Je lui ai demandé le nom de son bébé. Elle m'a dit : « Tu choisis ».

Il s'appellera Frédéric. C'est la deuxième fois que je suis grand-mère ce mois-ci.

Le 24 juillet 2013 **Tout va bien**

« Tout va bien », c'est ce qu'il faut dire pour ne pas plomber l'ambiance. Mais il faut bien reconnaître que ça ne va pas.

Je suis excédée, très en colère, j'ai hurlé toute la journée.

Que se passe-t-il ?

Hier Julie à l'hôpital, sans soins, sans médicaments, sans nourriture, sans visite ni du BVES ni du CICR. Mais que font les ONG ? Remplir des rapports idiots.

Des remarques désobligeantes sur le fait d'avoir invité les gens de l'Unicef pour assister au spectacle : « Que vont-ils dire : que nous exposons les enfants sur la voie publique ? » Quelle disproportion ! Cela me semble obscène.

Aujourd'hui, avec les soixante-dix enfants rassemblés pour le filage, les assistantes ne font rien, ne prennent aucune initiative et font des bêtises, comme par exemple écrire le nom des filles sur les jeans, je veux dire pas à l'intérieur du jean mais sur une jambe du jean, au marqueur noir... Et Rose qui s'absente à chaque fois pour aller faire ses examens...

De quoi devenir folle.

Et puis Jan, qui s'occupe des deux cents soixante-dix bananes, des sandwiches, des beignets, des jus, de l'argent, des comptes, des factures, des relations avec le BVES, des demandes de factures qui n'arrivent pas.

Tout est flou et on se demande pourquoi.

Personne pour dire aux enfants de faire ceci ou cela, si ce n'est moi, aucune initiative. Mon équipe porte tout sur son dos. C'est terrible. Et demain, on part jouer deux fois, avec ces quatre-vingt-dix personnes. Je

crains que l'horaire ne soit pas respecté : si c'est le cas, la deuxième représentation va tomber.

Ça va être terrible.

Le filage avec tout le monde, ce n'est pas si mal, ça roule, les deux spectacles sont bien. Pourtant, c'est difficile de se rendre compte.

Il y a une telle confusion, du bruit, les soixante-dix enfants et ados complètement hystériques, et moi aussi. Le bruit, le manque de concentration. C'est à devenir fou.

Mais ça marche, oui ça marche.

Le spectacle est émouvant et drôle et didactique. Il faudrait que je décrive chaque scène, mais je n'ai pas le temps. Je dois penser à tout, ma tête explose.

Le 25 juillet 2013

Première représentation

Je craignais fort pour la logistique : cinq voitures, de la nourriture et de l'eau pour 90 personnes, le matériel son, deux représentations, des pistes improbables.

Mais tout s'est bien passé. Une heure et demie de retard qui risquait de compromettre la représentation de l'après-midi, encore des cris et des hurlements, des punitions : « Cette infraction mérite une sanction, puisque tu as 1 h 30 en retard tu auras 3/24^e en moins des douze heures prévues au départ » (je calcule vite dans ces moments). C'est la panique à bord.

Il faut se rendre compte que, si la logistique ne suit pas, rien ne se passe. Je suis mal entourée par les animateurs (« On ne m'a pas dit qu'il fallait donner des bananes », « On ne savait pas qu'il fallait de l'essence », « J'ai donné de l'eau, mais les autres étaient partis »,...).

Ça m'exaspère, je suis hors de moi, j'ai traité une éducatrice de « cruche », ce qui est un comble quand on manque d'eau.

Je dois tirer mon chapeau à Jan, qui est bien la personne chargée de tout à la bonne place, il court dans tous les sens : aller au marché, marchander, trouver les « leveranciers », comme il dit, négocier les meil-

leurs prix, négocier avec le directeur, avec moi. Ce serait impossible s'il n'était pas là.

Dimanche, je rentre à Bujumbura, tandis que lui reste ici. Sinon, les représentations risquent de ne pas avoir lieu.

Finalement, on a commencé presque à l'heure, et la seconde représentation une heure à l'avance.

Il a fait très chaud, on est tous brûlés par le soleil.

Les acteurs ont explosé pendant les représentations, c'est un très bon spectacle de 1 h 30, environ. trois mille spectateurs, les gens intéressés.

Fabrice du WBI est venu de Kinshasa pour assister au spectacle.

On n'a jamais peur quand on joue dans mes spectacles : pas de trac, pas de texte à apprendre par cœur, juste être dans le bon état et dans la bonne énergie pour jouer.

Le tout est de se sentir libre de jouer. Les spectateurs si nombreux sont comme un tremplin sur lequel les acteurs rebondissent. Et, plus la représentation avance, plus ils sautent haut.

Je ne conçois pas que les acteurs puissent avoir le trac. Il faut leur donner le maximum de confiance pour qu'ils puissent s'envoler. Aujourd'hui, garçons et filles se sont envolés.

Des scènes qui me semblaient géniales le sont moins en public, d'autres que je croyais faibles prennent leur essor. Il m'est difficile de mesurer la qualité du spectacle. Dans le contexte, c'est vraiment bien. Mais ne suis-je pas aveuglée par le contexte, justement ?

Le spectacle est comme un morceau de bravoure pour les comédiens, un tournoi de *killers*, une compétition sportive de haut niveau avec des athlètes qui tombent, pleurent, jouent, se déchainent pour gagner. L'énergie est là, et il le faut, aussi bien chez les garçons que chez les filles.

Lors d'une discussion le soir avec Ewout, nous parlons de la vitesse avec laquelle le spectacle s'est réalisé. En moins de dix jours, l'essentiel y était.

L'urgence est nécessaire pour maintenir l'énergie de cette grande troupe d'ado. Il faut vite dire « OUI » ou « NON », trancher, aménager, mettre en scène vraiment rapidement.

Ewout, qui est là pour la première fois en Afrique, a dû s’acclimater très vite, mais pas assez vite pour qu’il puisse prendre un essor créatif sur toute la durée d’un spectacle. Et c’est tellement normal : une première fois en Afrique, et c’est ici, à Bukavu, qu’il arrive. On ne peut pas choisir baptême plus douloureux.

Et puis nous parlons encore de l’opéra que nous allons faire. Avec Ekoma, Jean-Claude, Prosper, Jean Berchmans et des enfants soldats.

Un opéra, on se disait que ça faisait mieux que « comédie musicale ».

Je suis sûre que cela va se faire.

Et on fera une tournée internationale.

Le premier opéra africain.

L’opéra du miracle de Théâtre & Réconciliation, ça s’appellera.

Le 26 juillet 2013

Ghislaine

J’ai écouté toute la traduction aujourd’hui. Ghislaine est extraordinaire. Je n’ai pas noté ce qu’elle a dit mais ces paroles sur la condition des femmes sont décisives. C’est elle qui mène le spectacle des filles, elle est la narratrice et interroge les spectateurs. Elle a une énergie et une violence dingues. Elle sait de quoi il s’agit quand elle parle de soumission, d’exploitation sexuelle, de prostitution. Je l’adore. Si toutes les filles pouvaient suivre son exemple...

Le 27 juillet 2013

Au matin

6 h 30, tout le monde arrive. Je convoque Chendeko, Jimmy et Ghislaine. Claude et Papy sont présents. Ewout, Benjamin et Jan.

On déjeune ensemble.

Je leur explique leurs responsabilités.

S’ils doivent reprendre le spectacle sans moi, et si Jean-Marie n’est pas là, ce sont Jimmy et Chendeko qui assureront la mise en scène pour les garçons, et Ghislaine pour les filles. Je leur recommande de :



Ghislaine, projet « Enfants soldats », RDC, 2013. Photographie Benjamin Géminel.

- ne pas utiliser leur pouvoir à des fins malsaines ;
- ne pas régler leurs comptes au sujet des conflits ethniques ;
- ne pas faire de copinage ;
- considérer les plus faibles et les défendre ;
- englober tout le monde.

Chendeko, Jimmy et Ghislaine prennent la relève. La balle est donc partie dans ce sens pour la pérennisation.

Discussion avec Rose, la « maîtresse » des filles :

Comment va-t-on continuer notre formation ? – Jamais.

La mise en scène, c’est comme la cuisine. Si tu étudies un livre de cuisine, cela ne fait pas de toi un cuisinier. Un cuisinier va inventer, mélanger, goûter. Cela ne s’apprend pas dans les livres.

Il faut pratiquer Théâtre & Réconciliation, le vivre de l’intérieur. Ni Rose, ni Claude, ni Papy n’ont vécu le processus de l’intérieur, ils ont juste observé et encore, pas avec attention, de façon dilettante et passive.

Mais observer ne suffit pas. L'an dernier je me suis fatiguée à déplier la matière tous les soirs. Pourquoi ? Juste pour donner l'impression que je formais des gens. En revanche, ceux que je forme vraiment, c'est Jean-Marie, Ekoma, Ghislaine, Chendeko et Jimmy.

J'explique donc à Rose qu'on n'apprend pas comme cela la méthode, qu'il faut la pratiquer. Pour la pratiquer, il faut répéter, expérimenter la mise en scène... Rien de tout cela n'a été fait.

Le seul moyen est d'avoir une semaine ou dix jours d'initiation, mais il n'y a pas le budget pour cela.

Quoi qu'il en soit, même si j'ai le budget pour cette formation, elle ne sera pas destinée aux animateurs du BVES.

244

J'ai besoin de structures de personnalités précises, et pas n'importe lesquelles. J'ai besoin de leaders : Chendeko, Ghislaine, Jean-Marie. J'ai besoin de gens qui comprennent le processus : Jimmy.

Toutes les personnes qui travaillent pour Théâtre & Réconciliation doivent avoir expérimenté la méthode pour eux-mêmes et en avoir vu les effets.

Alors, Jimmy a fait le montage avec moi à ses côtés.

Il a étudié l'enchaînement, les gestes, m'a demandé de les répéter encore et encore. Et, au moment de la représentation, il a assuré. Il reste maintenant à le former davantage. Ce serait vraiment super s'il pouvait venir faire un stage en Belgique avec Jean-Marie.

Ghislaine aussi a assuré, elle est déchaînée dans le sens d'avoir brisé ses chaînes.

Le 29 juillet 2013

La plus belle scène

C'est celle qu'Ewout a faite avec les garçons sur les amis qu'ils ont perdus dans la guerre.

Je me souviens de mon ami Benjamin, il est mort, je ne le verrai plus.

Je me souviens de mon ami François, je ne sais pas ce qu'il est devenu.

Je me souviens de Jean, je jouais avec lui, il est mort devant moi.

Elle est très émouvante et, chaque fois que j'ai la traduction précise, je pleure.

Je n'aurais pas osé poser cette question aux acteurs, par pudeur. Mais Ewout l'a fait et il a eu raison.

Il faut avoir de la pudeur, mais il faut foncer aussi.

Nous rentrons à Bujumbura ; Jan reste pour gérer la logistique des quatre dernières représentations.

Nous allons nous baigner au lac Tanganyika en attendant l'avion. Une vraie douceur touristique après tant de violence et de chaos : le luxe d'une plage, d'un hôtel quatre étoiles et de sa clientèle.

Ewout et Benjamin sont soulagés. Je pense que ça a été dur pour eux, surtout pour Ewout. Ils étaient inquiets.

Jean Berchmans et Prosper, les acteurs burundais qui nous accompagnent et sont venus voir les représentations, me disent qu'ils écoutaient les réactions des spectateurs et notamment celle pendant la scène « les blancs arrivent ». Les spectateurs leur ont demandé s'ils n'avaient pas peur de jouer cela devant des blancs. Ce à quoi ils ont répondu que c'était ces mêmes blancs qui avaient conçu le spectacle.

Voilà, c'est fini, ils sont partis.

Au téléphone, Jan me dit qu'Ekoma est arrivé en retard à la représentation... le chat parti...

Quant à moi, j'attaque un volet déplaisant, celui de la prospection à Bujumbura.

J'y suis pour une semaine, Jean Berchmans m'a pris des rendez-vous. Soupir.

Je suis triste d'avoir quitté tous ces enfants : Chendeko, Jimmy, François, Master Black, Pascal, Ghislaine, Julie, Zavouadi, Florence. Et puis, voilà. Je serai là l'année prochaine, je crois.



Ewout, échauffement, projet « Enfants soldats », RDC, 2013. Photographie Benjamin Géminel.



Ewout avec les petits, projet « Enfants soldats », RDC, 2013. Photographie Benjamin Géminel.

Ewout D'Hoore

SAUVÉ PAR THÉÂTRE & RECONCILIATION. UNE CORRESPONDANCE SUR LE TRAVAIL AVEC DES EX-ENFANTS SOLDATS

1. Je me trouve dans le train vers l'aéroport. Il y a trois jours, j'étais dans le même train avec ma bien-aimée et notre petit poucet, en partance pour le Canada. Aujourd'hui, c'est moi qui pars et c'est en direction de l'Afrique. Cela sonne glorieux et terrifiant et j'ai peur d'y aller. J'ai peur de me sentir responsable sans pouvoir venir en aide, que le gouffre soit trop grand pour pouvoir l'enjamber, peur de ne pas avoir Internet et du bon café durant tout un mois... Ces dernières semaines j'ai vu des Africains qui cherchaient en vain leur place sur le continent européen, tentant d'avoir un air de digne réussite. Maintenant, c'est à mon tour de trouver un espace légitime en Afrique.

Eigen volk eerst (Son propre peuple d'abord)
Autocollant sur le sac d'un *skinhead* dans le train.

2. Je bois du café à l'aéroport. Le chanteur des White Stripes apprend à un enfant noir comment hurlent les rock stars. Je rejoins Frédérique et Jan, son amoureux, il sera responsable de l'aspect pratique du projet. Avec eux, Benjamin, un photographe français qui a travaillé pour la campagne de François Hollande. Il a rencontré Frédérique il y a quelques années sur une plage de Tanzanie. Il ne sait pas encore ce qu'il va faire mais, quand Frédérique l'a invité, il n'a pas pu résister... Dans l'avion, je parle avec lui de l'Afrique, de sa beauté, de son désespoir. Il a été au Sénégal et dans d'autres pays de l'Afrique de l'Ouest et il est heureux

d'y retourner, mais me confie qu'il a toujours été terrifié à l'idée d'aller au Congo, surtout là où nous allons, dans l'Est du pays. Nous parlons d'*Enjoy Poverty*, de Renzo Martens, de la responsabilité de l'artiste, du photographe, du journaliste. On parle du grand public qui en a marre d'entendre toujours les mêmes histoires sur l'Afrique. On parle des 7 euros à payer par mois à l'Unicef pour avoir le droit d'oublier. On parle de l'exotisme monstrueux des enfants soldats, comment le viol est devenu un sujet sexy dans les médias et puis, après 45 minutes, on se tourne gentiment vers notre propre projection privée de Daniel Craig, Roger Moore et Milla Jovovich...

Quand nous atterrissons à Bujumbura, la terre est étendue et exotique. Le trafic est fou, les gens sont chaleureux, mais j'ai des difficultés à identifier quelque chose que je connais dans ce rassemblement chaotique de gens, de maisons et de rues à moitié trouées. J'aurais pu atterrir sur une planète lointaine, dans une autre galaxie et me serais senti autant chez moi qu'ici. Les acteurs burundais avec qui j'ai partagé la scène en Belgique sont là pour nous accueillir. On a des vieux amis ici. Nous allons manger des frites et des brochettes en buvant une Amstel dans le centre-ville, juste à côté d'un chemin poussiéreux. J'arrive à me détendre un peu. J'ai du mal à oublier que je suis blanc... De retour à la maison de passage, je découvre un cafard géant sur le mur de ma chambre à coucher. Étrangement, cela ne me gêne pas. Il sera mon compagnon pour la nuit. Je me sens moins à l'aise avec la moustiquaire et les néons.

Ah ! Ah ! Bienvenue au cœur de l'Afrique !

Jean Berchmans, un des acteurs burundais

3. Je me suis réveillé avec le cri bizarre d'un étrange oiseau blanc et noir qui faisait un bruit de crapaud. Je me suis levé, j'ai salué mon ami le cafard, et aussi le gardien qui est inclus dans la location de chaque maison en Afrique. J'avais effectivement eu le sentiment que quelqu'un veillait sur moi la nuit. Nous irons à Bukavu en taxi par la route, en passant par le Rwanda. Cela nous permettra d'éviter les embuscades dans la région frontalière entre le Burundi et le Congo... Entre-temps

nous allons visiter Johan, un ami belge de Frédérique qui vit dans un quartier chic de Bujumbura, une maison avec un beau jardin. Il est très sympathique. Frédérique et lui parlent d'un nouveau projet sur les futures élections. Il nous souhaite bonne chance pour le passage des frontières. Une demi-heure plus tard, nous sortons de la ville dans un carrousel chaotique de voitures ressemblant à l'étape finale du Tour de France qui, malencontreusement, aurait pris deux directions différentes. Il y a des minibus chargés de plus de quarante personnes, des voitures qui tiennent debout par miracle, des vélos portant quinze bidons d'eau ou des tours de sac de riz ou de bananes. Pas de signalisation, pas de règlement visible. J'essaie de résister à l'envie de fermer les yeux ou de hurler sans fin, et je m'agrippe au siège en espérant qu'il me protège...

Après une demi-heure de circulation en ville, nous pénétrons dans un paysage verdoyant, luxuriant, dont la route est trouée de toutes parts, roulant l'heure suivante de gauche à droite, de droite à gauche, hélas jamais tout droit. Finalement les routes deviennent acceptables et poussiéreuses et les plateaux verdoyants font place à un paysage sec et de basses collines. Nous atteignons enfin la frontière du Rwanda, passons un contrôle méticuleux et nous retrouvons sur des routes qui ressemblent à des routes suisses. Tout a l'air plus propre, plus discipliné et Frédérique me dit : « Ici, on ne rigole pas. » Effectivement, les gens que nous croisons sur le bord de la route ne rigolent pas. Ils ont l'air un peu perdus, il y a une sorte d'hostilité contenue dans leurs yeux. Est-ce dû au récent génocide ou aux lois rigides de la nouvelle administration ? Frédérique me dit qu'il lui serait impossible de travailler au Rwanda... Après avoir voyagé pendant une heure dans une Suisse tout africaine, nous traversons un pont qui nous mène au Congo. La route se transforme subitement en un chemin improbable, boueux, jonché de trous.

Des douaniers souriants nous accueillent à bras ouverts. J'ai soudain le sentiment d'être une grosse souris réceptionnée par un chat affamé. Ils rassemblent nos passeports. Un douanier commence à chanter une vieille chanson française. Il joue avec une flûte invisible une longue introduction et se met à gazouiller « Vous les femmes... » Impossible de dire si c'est doux, gentil, intimidant ou un dangereux mélange des trois. Les kalachnikovs, comme dans les films et les journaux télévisés, sont

accrochées aux dos de jeunes adolescents. Je ne suis pas davantage rassuré. Le douanier nous régale avec des histoires de son passé en Belgique : comment il a grandi, comment il était un fabuleux joueur de tennis, combien il recevait de cadeaux et puis, quand la guerre civile a été terminée, son père l'a ramené au Congo. Il semble le regretter. Pendant ce temps, notre chauffeur disparaît dans une hutte en bois... Vingt minutes plus tard, nous avançons de vingt mètres et c'est notre tour d'attendre à l'extérieur d'une misérable hutte de rien du tout. Je rentre, il fait sombre, je peux à peine distinguer les visages, ils portent un drôle de mélange de vêtements civils et d'insignes officiels. Ils ressemblent plus à des sortes de magiciens de cirque qu'à des bureaucrates. Le sol est en terre.

Les uns après les autres, ils essaient de trouver quelque chose d'anormal ou d'irrégulier sur lequel ils peuvent capitaliser. La grosse mama dans le coin a découvert qu'il n'y a pas de preuve de ma vaccination. Elle ne veut pas que je pénètre le pays sans me faire une piqûre ici et maintenant et brandit une mallette médicale d'une propreté douteuse. Je commence à paniquer. Frédérique joue : « Eh bien le certificat doit être à l'ambassade, je connais l'ambassadeur, je vais l'appeler et il va l'envoyer dans quelques jours. » Entre-temps, à l'extérieur, il y a vingt dollars qui changent de main. « Faites un gros effort », me disent-ils. Maintenant la grosse souris est à l'intérieur de la cité des chats... Notre voiture grimpe une montagne de fourmis faite de déchets, de fragments, de débris d'une civilisation qui s'appelle Bukavu. Dans un éclair de conscience, je suis reconnaissant de ne pas devoir m'intégrer et d'être blanc. Je ne voudrais jamais être pris pour une de ces pauvres âmes qui portent deux fois leur propre poids sur leur tête et qui vivent dans les rigoles de la fin du monde.

Bukavu a l'air d'un asile post-apocalyptique où tout le monde sourit. Jan et Frédérique, qui étaient là l'an dernier, essaient désespérément d'expliquer au chauffeur notre destination. Finalement on arrive à trouver de l'aide auprès de quelques personnes travaillant pour une ONG américaine. Ils nous guident et nous arrivons enfin au centre des garçons. Ils n'ont pas l'air de zombies sans espoir. Ils sont très excités de voir Jan et Frédérique, et pensent que Benjamin et moi sommes des rigolos. J'arrive à cacher ma peur. Tôt demain, on commencera le travail avec eux... À la fin de la journée, nous arrivons à la maison où l'on restera

tout ce mois. Un peu glauque, du fil barbelé tout autour, mais de l'électricité et un petit jardin. Dehors, il fait sombre et le soleil s'est couché. Le trafic autour de la maison s'apaise peu à peu. Cela fait vingt-quatre heures que je suis en Afrique et je suis totalement déstabilisé. J'ai l'impression d'être arrivé sain et sauf dans l'ancre aux lions. Notre bunker est sécurisé, mais que diable fais-je dans l'ancre des lions ? Le danger est tout autour, peut-être, mais j'ignore où, quand et comment il va nous sauter dessus. On nous dit qu'il ne faut pas aller dans les rues quand le soleil est couché, ne pas prendre un taxi moto, ne pas manger la nourriture qu'on sert dans les restaurants des alentours, ne jamais prendre une petite rue arrière, etc. Chaque personne qu'on rencontre devient un danger potentiel. Chaque mouvement est suspect et potentiellement dangereux... J'essaie d'imaginer mon fils Holden qui vient d'avoir un mois et sa maman au Canada, mais je suis incapable de connecter cette réalité à la réalité dans laquelle je me trouve : apparemment je suis incapable d'imaginer un monde qui échappe à l'univers de cette ville folle. Je ferme la porte de ma chambre à clé et je grimpe dans mon lit.

La communauté internationale, c'est un petit nombre de personnes qui représentent un petit nombre de pays occidentaux et, soyons francs, ces gens-là ne veulent parler qu'avec des blancs.

Johan, dans son jardin à Bujumbura, très très loin d'ici.

4. J'ai passé une très mauvaise nuit. Sans surprise. À cinq heures du matin, j'ai été réveillé par le chant d'une centaine de personnes. J'ai cru qu'une révolution avait commencé pendant la nuit et qu'ils voulaient mettre le feu à toutes les maisons où résidaient les blancs. J'ai décidé de ne pas y croire, d'ignorer tous les signes de ma mort imminente et de retourner dormir... À la table du petit-déjeuner, j'ai découvert que je m'étais inquiété pour rien : les bruits venaient d'une église à côté, où les fidèles chantaient le très populaire service de cinq heures... Nous commençons à travailler à huit heures avec les garçons. La plupart vivent au centre des garçons du BVES, l'organisation qui nous a invités. À ce que je comprends, le BVES négocie avec les groupes armés la démobilisation des enfants soldats. Lorsqu'ils les font sortir, le BVES leur offre un lit, de la

nourriture et la sécurité pendant trois mois. La plupart des enfants restent plus longtemps. Lorsque c'est possible, ils retrouvent leur famille. Certains arrivent à terminer l'école, d'autres sont réintégrés dans les groupes armés. Nous allons travailler avec eux pendant un mois et leur donner l'opportunité de créer un patchwork théâtral au départ de leur expérience collective et individuelle. Au total, nous avons dix jours de répétition avec les garçons, dix jours avec les filles et un jour pour rassembler le tout pour, au final, espérer jouer le spectacle dix fois devant un public de plus ou moins mille personnes par représentation...

Il est huit heures du matin et cinquante garçons enthousiastes et transportés, âgés de dix à dix-sept ans, ont envahi le jardin. Ils sont impatients de commencer. Frédérique présente tous les intervenants et nous commençons un échauffement... Une demi-heure plus tard, deux des collaborateurs congolais de Frédérique arrivent. Personne n'a pu les joindre à l'avance et c'est un peu un miracle qu'ils soient là. Le premier, Jean-Marie, acteur/assistant/traducteur, est extrêmement gentil et discipliné. Le deuxième, Ekoma, guitariste, passionné, a une voix en or. Ils nous rejoignent immédiatement, Jean-Marie prend en charge la suite de l'échauffement. Frédérique commence à travailler sur une improvisation et Ekoma crée une nouvelle chanson, écho musical de la scène en train de se créer. Il est neuf heures du matin et j'ai l'impression que nous sommes totalement opérationnels... Frédérique demande aux garçons comment ils sont arrivés dans les groupes armés. Un petit garçon du nom d'Exaucé nous dit qu'il y est entré parce qu'il a tué quelqu'un et qu'après cela il a été envoyé dans les groupes armés. Frédérique demande d'en savoir plus, mais un assistant du BVES intervient en disant que « le sujet est douloureux, très sensible, il faudra en parler plus tard ». On laisse passer. Plus tard, Frédérique et moi on se reprochera d'avoir écouté l'assistant et de ne pas avoir immédiatement créé une scène. Quand des choses de cet ordre arrivent, il ne faut pas être timide, il faut venir à la rescousse immédiatement. Et le meilleur moyen de venir en aide est de faire une scène de théâtre, où le trauma est mis en scène.

Trois minutes plus tard, Exaucé s'approche, il reste à mes côtés, accroché à moi tout le reste de la journée. Il me pose des questions d'enfant comme « si tu es un metteur en scène, comme cela se fait-il que je n'ai jamais

vu ton film ? Pourquoi tu mets des boucles d'oreilles ? Est-ce que tu es une fille avec une barbe ? » On travaille à l'extérieur, dans le jardin, sans ombre. Le travail est exigeant, plein d'émotion et très gratifiant. Aujourd'hui j'observe. Demain nous irons travailler chez les filles, et on me dit déjà que c'est l'enfer là-bas. Je n'ai pas d'accès Internet.

L'avantage avec les garçons, c'est que cela ne les gêne pas de refaire la guerre, alors que les filles ne vont pas aimer refaire le viol.

Benjamin, notre photographe français.

5. Ce matin, nous allons de l'autre côté de la ville, dans le centre des filles. Bukavu m'a l'air d'une ville arrachée, fragmentée et lancée au hasard au milieu la jungle. Neuf heures passées et nous sommes assis dans la plaine de jeu d'une sorte d'école faite de bric et de broc, et nous attendons les filles. Des petits garçons et des petites filles hurlent, courent partout, font pipi dans la rigole, se baignent avec des jets d'eau et arrosent les autres. Les filles avec lesquelles on va travailler ont toutes vécu la violence, mais toutes n'ont pas été dans les groupes armés. Certaines d'entre elles viennent de la prostitution infantile ou se sont cachées dans la jungle après que leur village a été attaqué, brûlé par les groupes armés. La plupart des filles de plus de douze ans ont été violées, et une sur trois a des enfants. On s'échauffe, on danse joue contre joue, fesses contre fesses, ventre contre ventre, et bien sûr tout le monde rigole quand je danse ventre contre ventre avec une fille. Elles sont timides, lentes, ont peu confiance en elles, mais elles sont curieuses. Nous travaillons de la même manière qu'avec les garçons. Divisées en cinq groupes, elles doivent trouver cinq sujets d'improvisation. Elles sont assises autour de nous, attendent et nous regardent. Après cinq minutes d'observation, Frédérique se fâche et leur dit que les idées ne leur viendront pas en nous regardant comme des veaux. Peu à peu, elles se mettent à discuter...

Pendant ce temps, j'essaie de trouver des sujets d'improvisation pour le lendemain avec les garçons. J'ai accepté de travailler avec un groupe de garçons demain, mais je dois encore savoir quoi faire. Je fais une petite liste :

- *Quelle est la vie dont ils rêvent ?*
- *Comment voient-ils leur vie dans cent ans ?*
- *S'ils avaient des pouvoirs magiques, que feraient-ils ?*
- *S'ils imaginent une vie pour leurs enfants, comment serait-elle ?*
- *S'ils devaient inventer une arme qui n'est pas destructive mais constructive, comment fonctionnerait-elle ?*
- *Une histoire ou une chanson de leur vie avant la guerre.*

Entre-temps, les filles recommencent à nous observer en silence. Elles disent qu'elles sont prêtes. La liste des thèmes sur lesquels elles veulent travailler est longue et n'est pas caractéristique de leur âge. La voici : la guerre, la violence, le vol, vivre sans parents, forcer les femmes à faire l'amour avec d'autres femmes (pour le plaisir des hommes), la violence sexuelle, le droit des enfants, le manque de vêtements, les égouts qui ne fonctionnent pas, les enfants des rues, les forces armées, vendre des gens, la violence domestique, la position d'une fille dans la famille, l'abus sexuel, l'abus dans l'armée, vendre des enfants, vivre dans de mauvaises conditions, la pauvreté, le viol, le mariage, les abus sexuels dans les écoles, la sorcellerie.

On choisit cinq thèmes de cette liste sur lesquels on travaillera le reste de la journée. Le premier groupe nous présente une scène sur l'homosexualité. La scène a l'air d'être en faveur du mariage homosexuel (peut-être parce qu'elles pensent que c'est cela qu'on veut entendre ?) mais, quand on leur demande, elles semblent croire que l'homosexualité ouverte mènerait, d'une manière ou d'une autre, à la violence sexuelle ou aux premiers signes d'une apocalypse totale. Frédérique leur dit qu'il n'y a pas moyen d'être d'accord sur cette perspective-là, elle explique qu'elle ne peut pas partager leur point de vue et donc qu'elles ne peuvent pas travailler sur une scène comme celle-là. Dans le processus, on peut uniquement travailler sur des sujets sur lesquels on peut trouver un accord et il semble que ce point particulier soit vraiment difficile à aborder.

Le groupe suivant présente une scène de prostitution qui donne l'impression que la faute vient des femmes. De nouveau, Frédérique leur demande si c'est ce qu'elles pensent. Apparemment non, elles disent que des filles se prostituent parce qu'elles n'ont pas le choix. Frédérique

fait une scène où elles jouent les prostituées qui dansent, vendent leur corps. Les autres filles rigolent. Une fille sort du groupe et demande au public imaginaire : « Est-ce que vous pensez vraiment qu'on aime cela, que l'on prend du plaisir à se dégrader soi-même, que c'est ainsi que nous nous voyons ? » Ekoma compose une chanson simple sur le thème « Réveillez-vous ». Toutes les filles rejoignent le groupe et chantent « Réveillez-vous ! » Tout à coup, on sent qu'une petite étincelle jaillit, qui peut mettre toute une forêt en feu. Tout se passe comme si elles pouvaient y croire et arrêter d'être un groupe de victimes silencieuses. Même si on sait qu'on ne fait que du théâtre, c'est comme si quelque chose venait de s'ouvrir, quelque chose qui avait été caché jusqu'à présent : quelque chose d'essentiel a été exprimé et tout le monde sait de quoi on parle...

Dans l'improvisation suivante, une des filles, Julie, joue un homme, c'est très rigolo. Elle est un papa qui ne prend pas soin de ses enfants. Frédérique les fait marcher comme des durs, des cow-boys : « Nous sommes les hommes, nous sommes forts, les femmes ont peur de nous, nous quittons nos femmes et nos enfants, nous faisons d'autres enfants ailleurs. » Après la pause banane, nous travaillons sur une scène qui parle des petites filles qui sont enrôlées de force dans l'armée. La plupart disent qu'elles ont connu cette situation. Frédérique fait courir les petites filles dans tous les sens alors qu'elles sont poursuivies par une fille qui joue le commandant hurlant et donnant des ordres : « Couchées, debout, nettoyez, couchées, partez, revenez, la tête dans la poussière, debout... » La fille qui joue le commandant se tourne vers un public imaginaire : « Est-ce que vous voyez ce que vous nous avez fait ? Est-ce que vous le voyez, maintenant ? »

La scène suivante concerne les instituteurs qui commettent des abus sexuels sur les petites filles en échange de bonnes notes. Très dure à regarder. Frédérique leur dit qu'elle voudrait travailler sur cette scène, mais elle n'arrive pas directement à la matérialiser. On finira par trouver plus tard...

Il y a aussi une impro sur la vie quotidienne dans l'armée. Frédérique leur demande :

Est-ce que la plupart d'entre vous ont été dans les forces armées ?

Oui.

Est-ce que vous alliez au combat ? Oui.

Est-ce qu'on vous envoyait en première ligne ? Oui.

Est-ce vous qui étiez les premières à mourir ? Oui.

Est-ce que c'était vous qui attaquiez les mines ? Oui.

Est-ce que c'était vous qui voliez les minerais ? Oui.

Est-ce que c'était vous qui faisiez le ménage, la cuisine, le nettoyage ? Oui.

Saviez-vous pour qui ou pour quoi vous vous battiez ? Non.

On les aligne rang après rang, les filles parcourent la scène et, une à une, elles meurent lentement. D'une manière ou d'une autre, cette image transmet l'essentiel du dialogue ci-dessus.

Amukeni, amukeni, amukeni (répété sans fin).

Les filles chantent « Réveillez-vous »

6. Aujourd'hui, c'est le deuxième jour avec les garçons. Nous les séparons en trois groupes. Jean-Marie, Frédérique et moi en prenons chacun un, et Ekoma va devoir courir de l'un à l'autre avec sa guitare... Je demande aux garçons quels films ils ont vu récemment : *Superman*, *Rambo*, *Conan le barbare*. Je leur demande d'imaginer une scène dans ce contexte-là, et je souligne le fait que cela ne doit pas être réaliste ; qu'ils peuvent avoir des pouvoirs de super-héros ; que cela peut se passer dans un autre temps ; sur une autre planète ; dans le futur ou le passé... Quand ils présentent leur impro, ils jouent un groupe des forces armées sur une zone frontière. Ils sont attaqués par un autre groupe armé, certains d'entre eux sont capturés par l'ennemi, et ceux qui restent se regroupent et se demandent ce qu'ils doivent faire. Ils décident d'être héroïques et, bien que très peu nombreux, ils attaquent la base ennemie et arrivent à libérer leurs amis. Je leur demande :

Est-ce que vous avez tous perdu des amis dans la bataille ? Oui.

Savez-vous où ils sont maintenant ? Non.

Savez-vous s'ils sont toujours en vie ? Non.

Sont-ils morts à vos côtés ? Oui.

Ils pourraient être avec vous aujourd'hui mais ils ne le sont pas. Oui.

Vous avez eu de la chance. Oui.

Vous avez pu vous en sortir et pouvez maintenant témoigner de leur existence. Oui.

Est-ce que vous voulez le faire ? Oui.

Je travaille un chœur où, un à un, ils viennent commémorer un ami qui n'est plus avec eux.

Je me rappelle de Pepe Calé, il avait quinze ans, il a été pris par l'ennemi.

Je me rappelle de Christian qui avait seize ans, il est mort.

Je me rappelle de Chewbaka, treize ans, je n'ai plus de nouvelles de lui depuis cinq ans...

Même les plus petits des garçons ont une liste sans fin d'amis qu'ils ont perdus. Tout à coup, on n'est plus seulement avec des enfants sortis des groupes armés, tous sont avec nous, ceux qui sont morts, ceux qui ont été capturés, ceux qui travaillent dans les mines et ceux dont personne jamais ne saura ce qui leur est arrivé. Ils témoignent simplement qu'ils les ont connus, qu'il y a toujours une trace vivante de leur existence et qu'ils sont un à un commémorés.

J'avais tenté de les éloigner de leur passé, d'échapper au présent dans une fantaisie toute hollywoodienne, mais bien vite notre besoin collectif de rédemption nous a menés à faire face à la réalité et à faire la paix avec les morts. Moi qui pensais ne pas pouvoir venir en aide...

Malgré toutes nos différences, on n'est pas si différents, on comprend et on répond tous aux mêmes besoins humains essentiels et plus qu'autres, nous sommes les mêmes.

Frédérique, le jour où j'ai fait sa connaissance en 2007.

7. Nous arrivons dans le centre des filles pour la seconde fois. Elles se sont toutes joliment habillées, certaines ont mis du rouge à lèvres et d'au-

tres des perruques. Peut-être pour nous séduire Jan et moi, parce que Benjamin prend des photos ou parce que c'est juste gai à faire ou simplement parce qu'elles prennent leur travail au sérieux. On s'échauffe, on joue à faire semblant de rire et pleurer avec les autres. Je me permets d'exagérer et tout le monde rit. L'atmosphère est beaucoup plus relax et dynamique que la première fois. Aujourd'hui, dans les impros, nous allons travailler sur les thèmes suivants :

- la position de la femme dans le foyer ;
- la vie avec des parents ;
- un conte de fées ;
- une solution miracle ;
- vendre quelque chose d'impossible à vendre.

La première impro raconte l'histoire de la première épouse qui accepte chez elle une autre femme qui vit des moments difficiles. Le mari est également d'accord de l'héberger, il avoue à cette seconde femme qu'il l'aime, veut lui acheter des chaussures, la prendre comme seconde épouse mais lui demande de garder le secret. Celle-ci intrigue avec une amie pour détrôner la première femme. Frédérique leur demande :

Est-ce possible pour une femme de ne pas être dépendante d'un homme ? — Oui.

Mais dans la vie quotidienne ? — On souhaiterait autre chose.

Est-ce possible ? — On voudrait bien, mais la pauvreté rend tout compliqué.

On en fait une scène de théâtre où les femmes arrivent à dominer les hommes, à se rebeller contre les hommes. Cela pourra-t-il devenir réalité un jour ?

La scène suivante est un conte de fées. Un crocodile accuse un coq de l'insulter. Il demande aux juges d'interdire au coq de chanter. Les juges qui ont peur du crocodile s'exécutent. Dès lors, le coq ne chante plus le matin et les gens ne se réveillent plus. C'est la tyrannie des plus forts. On en fait une scène rigolote, mais on n'arrive pas à la faire aboutir. (On verra plus tard)...

Ensuite, la scène où l'on vend quelque chose qu'on ne peut pas vendre. Elles décident de vendre un enfant.

Est-ce que ça arrive ? — Oui.

Qu'est-ce qui se passe avec l'enfant ? — Ils lui prennent le sang.

Est-ce que les enfants meurent ? — Oui.

Une des assistantes du centre des filles vient nous assurer que ce n'est pas fréquent, mais qu'il arrive qu'on laisse mourir un enfant dans la jungle avec une corde attachée au cou. Une fois mort, la corde devient magique, ensuite on vend la corde et on laisse le corps. Je questionne :

Devrions-nous leur demander si cela leur est arrivé ? — Non.

Imagine si elles disent oui !

Mais on peut leur demander si elles connaissent des gens à qui c'est arrivé. C'est sans doute une histoire d'horreur qu'on raconte pour faire peur aux gens.

Je suis atterré par cette vision de cauchemar. Cela me semble trop horrible pour y croire, mais en même temps je suis persuadé que ce que ces filles ont vécu est impossible à croire ou à imaginer. Frédérique décide de faire une scène où une petite fille demande au public si quelqu'un veut l'acheter. Elle peut nettoyer, elle peut travailler et pour un très bon prix. La scène est simple mais elle fonctionne.

On reprend aussi une scène de l'année précédente, celle où les filles chantent qu'elles sont des petits poussins, des oiseaux pour le chat. Elles chantent et dansent, et c'est un vrai plaisir de les voir. La prochaine impro est sur la vie des orphelins. Elles jouent une scène où la vie des enfants orphelins est misérable. « Est-ce qu'elles sont orphelines ? » Presque toutes disent oui. Certaines d'entre elles ont été trouvées dans les forces armées, certaines dans la jungle, d'autres toutes seules, d'autres encore dans la prostitution. Frédérique demande à une des filles de parler au nom de tout le monde.



Zavouadi, projet « Enfants soldats », RDC, 2013. Photographie Benjamin Géminel.

Je suis une orpheline, je vis dans la rue, personne ne prend soin de moi, mes parents sont déjà morts, je suis une orpheline, il n'y a personne qui me protège, je ne sais pas où aller, je n'ai personne qui me donne à manger, personne pour me donner des vêtements, je ne sais pas quoi faire, la vie est dure, personne ne veut de moi, je ne sais pas où dormir, ma famille ne veut pas de moi, je me fais battre et on me chasse, personne ne veut de moi, personne ne m'aime, personne n'est là pour me protéger.

Zavouadi en scène.

8. Aujourd'hui, je travaille avec un groupe de garçons pendant que Jean-Marie s'occupe d'un autre groupe. On leur laisse inventer une scène sur un thème spécifique. Quand ils présentent la scène, il y a toujours quelque chose que Frédérique appelle le *punctum* qui apparaît, qu'on peut utiliser et sur lequel on peut travailler. Quel est ce mystérieux *punctum*? Roland Barthes introduit ce fameux mot dans *La Chambre claire*, où il essaie de comprendre ce qu'est la photographie. Il appelle *studium* ce qui est intentionnellement construit par le photographe, la composition,

le contexte, le contraste et, à côté de cela, il voit ce qu'il appelle le *punctum*, quelque chose qui l'intéresse davantage, qui échappe à l'intention du photographe (et à l'intention de la personne photographiée?), quelque chose qui le touche et lui procure une émotion. C'est une notion qui m'a toujours été très chère et qui m'a frappé lorsque j'ai fait la connaissance de Frédérique. C'est un concept sur lequel elle travaillait depuis des années déjà. L'idée de Frédérique sur le *punctum* est très simple : lorsque les gens inventent une improvisation, quelque chose d'important qui n'a pas nécessairement à voir avec l'improvisation va apparaître. Parfois cela fait tellement partie de la personne ou est tellement apparent qu'on ne peut le cacher. Ou bien cela se dévoile après, quand on questionne l'impro. Son travail consiste à créer plus d'espace pour cette chose qu'on a tenté de cacher ou de ne pas voir. Parfois c'est simplement la couleur de la peau, parfois c'est une attitude soumise, subjective, une obsession de vouloir bien faire, de vouloir constamment parler, un trauma, un abus sexuel ou de guerre. Parfois c'est un tabou qui tient toute une communauté en otage. La mission consiste simplement à ouvrir un espace pour que ce qui a toujours été là mais qui a été caché et dont on n'a jamais parlé puisse être révélé, non d'une manière thérapeutique mais théâtrale. Il faut trouver une façon de le mettre en jeu, d'évacuer la peur, d'être transparent dans ce qu'on est, dans qui on est...

Après la répétition, nous nous réunissons, Frédérique, Jean-Marie et moi, pour analyser le travail. À ce sujet, Jean-Marie demande à Frédérique quoi prendre comme point de départ. Frédérique répond que n'importe quoi à l'intersection de trois choses peut être un point de départ : la première, une image théâtrale qui marche; la seconde, quelque chose qui ouvre la compréhension émotionnelle de la situation et la troisième, quelque chose qui permet à l'acteur de faire face à son bagage émotionnel, ce qu'il porte sur lui et permet de mettre en jeu son aliénation. Si je reprends la scène que j'ai faite lors de la précédente répétition avec les garçons, lorsqu'ils témoignent des amis qu'ils ont perdus pendant la guerre, je dirais trois choses : c'est une image théâtrale qui marche, ça leur donne la possibilité de travailler sur leur passé et cela montre au public que le groupe des victimes est beaucoup plus large que les garçons que nous voyons sur scène...

Plus tard, nous allons à une soirée en l'honneur du ministre belge de la Coopération et du Développement lors de sa visite à Bukavu. En Belgique, nous ne serions jamais invités à ce type d'événements, mais, d'une manière ou d'une autre, le prestige de chaque personne blanche est multiplié par cent quand on est en Afrique. Par conséquent, nous faisons comme si nous étions parfaitement à notre place dans le luxueux hôtel Orchidée. On mange, on boit, on parle avec d'autres gens très importants, on écoute le ministre, on parle avec l'ambassadeur, avec le gouverneur du Sud Kivu, on parle avec les gens de notre travail. Frédérique veut s'en aller au bout d'un moment à boire de l'excellent vin blanc, mais nous l'enjoignons de se calmer et, comme on aurait pu le faire pour une courtisane, nous tentons d'établir un premier contact avec les personnes importantes autour de nous et, si elles se montrent assez intéressées, nous les mettons en contact avec la reine des abeilles. Le jeu est un peu absurde et rigolo, mais nous y jouons. Quand il n'y a plus d'alcool ni rien à manger, nous rentrons à la maison, comme toutes les autres personnes très importantes.

Vive le roi et Vive le prince !

L'ambassadeur belge portant un toast à l'ancien roi et au prince qui va devenir roi

9. Troisième jour chez les filles. On danse, on s'échauffe, Jean-Marie prend en charge la première improvisation. Il laisse travailler les filles sur ce qu'elles voient dans leur imaginaire, quand elles regardent par la fenêtre. Il fait une scène où elles sont placées dans un chœur et l'une après l'autre, elles disent ce qu'elles voient. Des visions positives mélangées à des visions négatives, des visions du passé mélangées à des visions du futur. Jean-Marie développe ce chœur avec une très belle chanson d'Ekoma à la fin.

Pour la scène suivante, je leur demande d'imaginer une vie meilleure pour leurs filles. Je dois avouer que j'ai déjà une scène dans ma tête, un chœur où elles décrivent une vie pour leurs filles sans les mésaventures et les événements lourds qu'elles ont vécus. (Si j'avais une fille elle serait libre, si j'avais une fille elle ne saurait rien de la guerre, si j'avais une fille elle ne serait pas violée, si j'avais une fille elle n'aurait

pas d'enfant à treize ans). Mais, puisque Jean-Marie a déjà fait un chœur et que j'ai déjà cette idée dans la tête, j'espère que quelque chose d'autre va apparaître. Peut-être qu'elles vont trouver un idéal pour lequel elles sont prêtes à se battre, et aussi un moyen d'impliquer le public dans la scène. Elles viennent avec une scène confuse sur le droit d'avoir une éducation : la maman et le papa sont en train d'avoir une discussion pour savoir si on doit envoyer les filles à l'école ou si elles doivent rester à la maison. Cela ne semble pas être connecté avec ce qu'elles ont vécu, ou à ce qu'elles pourraient espérer pour leurs filles. Je leur demande :

Est-ce vrai que vous avez toutes eu une vie très difficile ? — Oui.

Est-ce que vous avez l'espoir que vos filles pourront grandir sans ces difficultés ? — Oui.

Est-ce que c'est possible ? — Oui.

Mais, pour que ce soit possible, les choses doivent changer ? — Oui.

Quelles sont les choses qui doivent changer ?

Entre-temps, je vois comment je peux construire la scène.

Une fille s'adresse au public :

On a toutes eu des vies difficiles, des vies qu'on ne souhaite à personne. Une vie que jamais une mère ne souhaiterait à sa fille. Mais un jour on aura des filles, si on veut qu'elles aient des vies meilleures, il nous faut changer les conditions dans lesquelles les femmes vivent. Selon vous, quelles sont les choses qu'on devrait changer ?

Une par une, elles viennent avec des suggestions, comme :

Ma fille devrait être capable de grandir à la maison, de ne pas être l'objet d'un viol, d'avoir une éducation, de ne pas vivre la guerre, d'être l'égale des hommes, d'avoir l'opportunité de discuter, de parler avec moi quand elle grandit, de ne pas avoir d'enfant avant qu'elle ait seize ans.

Après chaque suggestion, la présentatrice demande au public : « Est-ce que vous êtes d'accord avec cela ? » Et elle demande aux filles : « Est-ce que vous êtes prêtes à vous battre pour cela ? » Les filles hurlent « Oui » et elles demandent au public : « Est-ce que vous êtes prêts à vous battre pour cela ? » Le public imaginaire dit « Oui ». Je n'ai pas l'impression que c'est de la propagande ou du théâtre politique, cela a juste l'air res-senti, c'est comme si elles avaient besoin de ces phrases pour survivre, comme si elles avaient besoin de croire qu'une autre réalité sera possible un jour.

*On peut tout analyser mais c'est quand même le cœur qui marche
comme moteur.*

Frédérique.

10. Trop de soleil et pas assez de sommeil. On travaille sur le tribalisme. Frédérique est inspirée mais je quitte la répétition à midi pour me reposer. L'après-midi, nous sommes invités dans un petit village juste en dehors de la ville. Une amie américaine de Frédérique a commencé là-bas un programme pour l'éducation des enfants. Les gens nous accueillent et lisent des lettres écrites en notre honneur. Les enfants jouent des percussions, ils dansent, ils jouent de petites scènes théâtrales et chantent des chansons. Ça a l'air de ne jamais finir. Ils espèrent sans doute qu'elle ou nous, les blancs je veux dire, puissions continuer à contribuer, et que cette contribution ne finira jamais. En filigrane, je sens le désespoir mais personne n'en parle, tout le monde est content, tout le monde est heureux. Notre amie américaine va sur scène avec eux et les guide dans un exercice bizarre où elle leur demande de se rappeler de toutes les mauvaises choses qui leur sont arrivées. Je parviens à grand-peine à ne pas vomir. Benjamin, le photographe, s'est déjà échappé il y a une heure. Je cours vers la porte, j'essaie de sortir et, une fois à l'extérieur, je suis pris dans une embuscade d'un million d'enfants et me revoilà dans l'embarras. Je ne veux pas prétendre que tout va bien, qu'il n'y a pas de problèmes, je n'ai aucune idée de ce que cette mascarade doit prouver, je ne sais quoi dire à ces enfants, ou à moi-même... Le soir, le chauffeur de l'ONG vient nous rechercher et on retourne en ville. Je me sens très mal.

*Dans le grand honneur de nos honorables hôtes, spécialement
honorés qui pour notre plus grande joie nous honorent avec grand
honneur ceux qui nous ont donné tellement qu'on espère que notre
hôte est honoré et qu'ils pourront nous donner davantage que
notre honoration n'aura jamais de fin et c'est avec grand respect
et admiration qu'on demande que ça ne finisse jamais et qu'il y
aura encore toujours plus de possibilités à honorer.*

Les vieux du village

11. Je me sens beaucoup mieux aujourd'hui. Quatrième journée chez les filles. Nous décidons de retravailler des scènes. Jean-Marie et moi reprenons les scènes tour à tour, Frédérique intervient à la fin. La journée progresse bien et le travail avance. Une des scènes que nous retravaillons est une scène d'abus sexuel par les instituteurs, nous l'avions déjà travaillée la semaine précédente. C'est très difficile à regarder, probablement parce qu'on a le sentiment que la plupart des filles autour de nous ont été ou pourraient être victimes de ces pratiques. On leur demande :

Est-ce que vous savez de quoi parle la scène ? — Oui.

Est-ce que vous savez que c'est interdit ? — On n'est pas sûres.

Vous devez comprendre que ce n'est pas bien. — Oui.

*Personne n'a la permission de faire cela, pas un soldat, pas un
prêtre, pas un professeur ni un membre de la famille. — OK.*

Vous devez comprendre que vous devez dire non. — OK.

*Vous devez comprendre que, même si on vous demande de garder
cela secret, vous devez en parler à des gens en qui vous avez
confiance. Si ces personnes-là réclament le secret, vous ne devez
pas leur faire confiance et en parler à quelqu'un d'autre. — OK.*

*Si on vous dit qu'il n'y a rien de mal à faire cela, vous devez
savoir que c'est aussi très mal pour les adultes et que cela ne
peut en aucun cas leur faire du bien.*

On reprend la scène, les enfants chantent. La victime essaye de s'échapper en hurlant et le narrateur demande au public :

Est-ce que vous voyez ce qui se passe ? Est-ce que vous voyez comme c'est horrible ?

Le musicien rassemble tout le monde par une chanson et crie :

Est-ce que vous savez que c'est mal ? — Oui.

Est-ce que vous savez qu'il faut dire non ? — Oui.

Est-ce que vous savez qu'il ne faut pas garder ça secret ? — Oui.

Réveillez-vous, réveillez-vous, réveillez-vous, réveillez-vous !

J'ai de nouveau le sentiment que nous sommes en train de créer un espace qui n'a jamais existé auparavant, un espace où les enfants peuvent trouver une nouvelle liberté, changer les règles du jeu. Le théâtre semble être idéalement équipé pour créer de tels espaces.

Je préfère leur mettre un pétard dans le cul que pleurer.

Frédérique

12. Le soleil est en train de me tuer aujourd'hui. Frédérique s'en fout. Ce n'est pas qu'elle soit une super-héroïne, c'est juste qu'elle a une idée en tête et que rien ni personne ne va l'empêcher de le faire. Elle me raconte une vieille histoire. Lorsqu'elle était dans une zone de conflit, il y a quelques années, les obus tombaient tout autour. Mais elle, elle allume une chandelle et commence à lire son bouquin en pensant « C'est pas ça qui va m'empêcher de lire » (ignorant qu'en allumant une chandelle, elle devient une cible d'autant plus facile). C'est une attitude très pragmatique. Les gens avec qui elle travaille se trouvent dans des conditions de vie difficiles. Penser que rien ne va l'empêcher de faire ce travail est probablement la première condition pour le rendre possible.

Qu'est-ce qu'il faut pour bien travailler ? Premièrement, pas de petit-déjeuner. Deuxièmement, être convaincu qu'on est capable.

Jean-Marie.

13. Les répétitions vont bon train. On a presque tout le matériel dont on a besoin. Après les répétitions, nous avons eu une discussion, Jean-Marie, Frédérique et moi, afin de questionner le travail et le processus. Jean-Marie demande à Frédérique pourquoi elle exclut certains gamins pendant les répétitions. Frédérique lui dit que c'est simplement sa manière à elle de leur faire comprendre qu'elle est sérieuse dans le travail. Chaque metteur en scène transmet sa propre manière de faire. Cela semble rigide mais j'ai la même expérience. Il faut montrer aux gens où se trouvent les limites et qui est le responsable. Personnellement, j'explose une ou deux fois pendant la période de travail et après cela tout le monde se calme. Frédérique se demande si elle se fâche plus facilement en Afrique, mais non, elle élève la voix aussi souvent en Europe. Peut-être que c'est plutôt de cela dont il s'agit, élever sa voix, être très ample vocalement, parler très fort, c'est cela qui encourage les gens à sauter et à se mettre dans le vortex émotionnel qu'on est en train de créer. Je sais que pour jouer dans ses spectacles il faut être totalement à sa disposition afin de remplir les objectifs qu'elle a dans la tête. Personnellement, en tant qu'acteur, cela me rassure et je vais simplement donner tout ce que j'ai pour contribuer au résultat.

Le théâtre n'est pas très démocratique... Le Congo non plus. On fait une scène ce matin sur les promesses électorales. Les garçons veulent croire que, s'il y a quelqu'un d'autre au pouvoir, ce sera mieux. J'ai tenté d'en faire une scène mais cela n'a rien donné... À la fin de la journée, je reviens d'une promenade que j'ai faite en ville, tout seul. Chaque pas que je fais me donne l'impression que le sol en dessous de mes pieds peut s'écrouler à tout moment et me faire tomber dans ce trou sans fin que cette ville représente pour moi. On doit donner de l'espoir à ces enfants, ils doivent absolument croire que la vie peut valoir d'être vécue. Jean-Marie demande si on peut faire quelque chose pour eux. Il veut dire plus que du théâtre, si on peut établir un programme éducatif. Frédérique et moi, on se regarde. C'est une question légitime. Nous espérons pouvoir continuer le travail et que Jean-Marie en reprenne la responsabilité lorsque nous rentrerons en Europe. On espère pouvoir transmettre quelque chose, une base de théâtre à un ou plusieurs des enfants et les charger de continuer le travail. Mais en dehors de cela ? En dehors du théâtre ? Et en dehors de leur mettre un pétard symbolique

dans le cul ? Peut-être qu'on est limité à l'ordre symbolique des choses. Et oui, sans doute, ce n'est pas assez au regard de leurs besoins, mais nous refusons de nous sentir coupables.

Tu es devenu chocolat.

Les enfants des rues de Bukavu à propos de mon bronzage

14. Aujourd'hui Frédérique se fâche sur les filles. Elle dit qu'elle veut les tuer. Elle me demande de les prendre en charge et de faire la mise en scène en direct. Maintenant je dois orchestrer un montage. Les filles sont assises de l'autre côté de la scène, distraites. Toutes les scènes correspondent à un signe très simple que je peux faire avec les mains. J'espère qu'elles vont savoir ce qui doit se passer. Si ça marche bien, on malaxe des niveaux d'émotions et de significations dans une forme qui n'existait pas avant et peut-être n'existera plus jamais. Quand le montage ne marche pas, cela montre très vite ce qui ne fonctionne pas et ce qui doit être corrigé. Cela demande un très haut niveau de concentration, mais c'est immensément gratifiant. Certaines scènes marchent très bien, d'autres pas. Apparemment il y a deux grands groupes de scènes, les premières sur la guerre, les secondes sur l'émancipation des filles. Instinctivement, je commence avec les scènes sur l'émancipation en espérant bousculer un peu au début et, à la fin, il me reste toutes les scènes sur la guerre.

Ce montage-là rend l'ensemble pessimiste, comme si tout était devenu impossible. Il semble évident qu'on doit inverser les deux et chercher une perspective plus optimiste. Mais, à part cela, le montage marche bien et ouvre beaucoup de possibilités.

Entre-temps, Benjamin le photographe a fait des interviews des filles. Il nous raconte des histoires interminables de viols, de meurtres, de guerre, de sorcellerie et de rejet. Après la répétition, deux assistantes parlent avec Frédérique qui leur demande si c'est habituel pour les filles d'avoir été violées. « Oui très courant. » Et les filles qui ont le sida ? « Oui très courant, oui. » Et la plupart sont passées par la prostitution ? « Oui. » Et donc la plupart d'entre elles sont séropositives ? « Oui, oui. » Et les gens les repoussent, les rejettent pour cette raison-là ? « Oui. »

Même si cela peut paraître étrange, c'est simplement un complément d'information pour moi. Le contexte est plus clair, mais cela ne change rien à la manière dont je les regarde. À présent j'ai l'impression que je les connais à un niveau plus personnel. Elles font confiance à Frédérique et me font confiance à moi aussi. Je ne suis pas l'un des leurs mais je les accompagne dans leurs témoignages. Je parle à Benjamin du projet que j'ai fait en prison avec Frédérique. Comme dans ce projet-ci, on n'était pas intéressés par les histoires qui avaient amené les gens en prison. Dans la plupart des cas, on était surpris d'entendre les récits des prisonniers un an plus tard, quand un documentaire sur le projet a été diffusé à la télévision. C'est mieux de ne pas trop savoir quand on commence le travail avec les gens. Tout ce qui doit se révéler va apparaître pendant les répétitions et uniquement quand on peut travailler dessus. Il y a quelques années, lorsqu'on travaillait en prison, Frédérique nous a interdit d'écouter sans prendre d'initiative de mise en scène, spécialement quand un témoignage de nature traumatique était révélé. Ici, où nous sommes entourés par un nombre sans fin de biographies malheureuses, il devient évident que se contenter d'écouter n'est pas possible.

C'est épouvantable, vraiment.

Frédérique qui vient de terminer *Tess d'Urberville*

15. En voulant montrer à l'un des garçons comment recevoir des coups sans avoir de contact, j'ai fait un faux mouvement. J'ai eu mal au dos pendant quelques jours, mais hier je pouvais à peine me lever. Nous avons fait tout un périple pour trouver le centre de médecine chinoise et, après quelques heures et un grand nombre de chauffeurs de taxi, nous sommes arrivés chez les médecins des forces armées chinoises qui font partie des gardiens de la paix des Nations Unies. Une gynécologue chinoise m'a mis au lit avec des électrodes et les a branchées. J'ai eu une brève pensée pour les salles de tortures mais l'électricité m'a juste procuré une sensation agréable. On a parlé de la Chine et de la Belgique et elle s'est montrée fort jalouse des Belges et surtout de leurs beaux et grands jardins. En sortant, on a salué quelques soldats pakistanais qui recevaient des soins. Ces soldats ont la réputation d'importer au Congo des bus



Les enfants morts, représentation, projet « Enfants soldats », RDC, 2013. Photographie Benjamin Géminel.

entiers de jeunes filles burundaises et de les violer durant le week-end. Je passerai la journée de demain couché sur le dos, en espérant que les médicaments m'apportent un apaisement.

16. Aujourd'hui je vais mieux, je suis en forme. Frédérique semble mécontente de ce que l'on a préparé avec les garçons, insatisfaite des scènes et du montage. Je m'y mets et essaie différentes structures. Je ne sais pas ce que je vais faire, je retourne la matière, je renverse les scènes cul par-dessus tête, et ça explose de la meilleure manière possible. Au début, je mets une scène très rigolote que Frédérique a faite. La scène montre une délégation de blancs à qui on souhaite la bienvenue au Congo. Le porte-parole blanc explique qu'ils n'ont plus d'argent à donner parce que c'est la crise en Europe. Tout le monde applaudit et arbore un immense sourire. Ensuite, la délégation va rester pendant toutes les scènes suivantes. Elle assiste d'abord à une scène sur le tribalisme. Là ce sont les blancs qui applaudissent et qui sourient. Puis vient une démonstration violente où les tribus, montées les unes contre les autres, manipulées, s'entre-tuent. Les blancs applaudissent de nouveau, ils rigolent les pouces

en l'air et regardent une scène sur les gens au pouvoir qui prônent la guerre. Encore un massacre. Ils applaudissent cette fois poliment, quittent discrètement la scène sans faire de bruit en enjambant les cadavres, souriant béatement au chef de guerre et le rassurant sur la qualité du spectacle. Viennent ensuite le chœur des amis morts, puis la scène montrant comment les enfants soldats sont utilisés pour extraire les minerais. Un autre massacre la clôture. Quand tout le monde est mort, le porte-parole blanc du début revient en intimant au public de rester silencieux. Il remplit un seau avec les diamants pour lesquels tout le monde s'est entre-tué. La représentation des garçons devient très critique sur la position des blancs et c'est même rigolo. Les blancs ne sont plus représentés comme des bénéficiaires innocents, comme c'est le cas la plupart du temps. Je termine ce montage avec des scènes évoquant leur position dans la société, leurs regrets et le défi incroyable de construire un futur paisible. Les gamins rentrent totalement dans le jeu et jouent très bien. Maintenant, il reste juste à faire respirer le spectacle, peut-être à ajouter une ou deux scènes et à clarifier quelques transitions. Vive le fait d'être deux à la tête d'un processus créatif! Spécialement dans un contexte si exigeant...

L'après-midi nous filmons des petites scènes avec Benjamin, le photographe. Nous faisons des plans pour une représentation avec les enfants soldats en Europe, peut-être un opéra ou une comédie musicale. Le soir, on commence à dire des bêtises, à avoir des idées idiotes de publicités pas sérieuses, comme de faire des T-shirts pour Théâtre & Réconciliation. Cela commence par « Sauvé par Théâtre & Réconciliation » et cela se termine par « Problème d'érection? Théâtre & Réconciliation »; « Vous n'aimez pas les Hutus? Théâtre & Réconciliation »; « Vous en avez marre de la prison? Théâtre & Réconciliation ». Et encore bien plus, que je ne vais pas reprendre ici parce que c'est franchement un peu idiot. Mais on a rigolé comme des fous.

Ces enfants ont vu des choses qu'ils n'auraient jamais dû voir et ont fait des choses qu'ils n'auraient jamais dû faire.

Frédérique, avant que la fête ne commence

17. Aujourd'hui, nous avons fait un filage chez les filles qui m'a beaucoup gêné. L'ensemble est propre, compréhensible et dynamique, mais plat. La ligne narrative ne met en scène aucune évolution, aucun conflit, elle démarre sur un constat : devant toutes ces choses horribles, réveillons-nous ! Mais, comme les acteurs sont en train de se réveiller, il n'y a plus lieu de s'alarmer et il ne reste plus aux spectateurs qu'à se rassurer en applaudissant. Ce qui me gêne le plus, c'est qu'il n'y a pas d'évolution sur la scène. La représentation commence et finit sur une note optimiste avec au milieu des atrocités qui sont représentées d'une manière joyeuse, voire boy-scout. Rien qui corresponde, de mon point de vue, à la réalité. Un théâtre plein de bonne volonté, sans danger et qui ne fait rien pour personne. C'est comme si on avait fait une liste de tous les dysfonctionnements que l'on retrouve dans la région. Nous pouvons maintenant cocher tout ce qui est sur la liste et rentrer satisfaits. Je suis probablement mécontent aussi parce qu'il y trop de *studium* et pas assez de *punctum*.

Je me charge du prochain montage, mais je ne peux pas tout réparer. En revanche, je veux montrer à Frédérique ce qui manque. Je mets toutes les scènes terribles au début. Une grande montagne de misère, de viols, de grossesses, d'enfance perdue, d'orphelins, de guerre, d'abus sexuel, etc. À la fin, j'injecte un appel aux armes et l'ordre de se réveiller. Je jette tout dans la casserole et les filles me regardent bouleversées par le montage. Julie, enceinte, doit sortir parce qu'elle est tombée dans les pommes. À la fin de ce montage éprouvant, Frédérique voit ce que je veux dire. Elle reprend directement un autre montage plus explicatif, avec un autre rythme mais plus ou moins le même ordre de scènes. Je suis soulagé. Je n'aimerais pas faire ce laborieux travail pour que finalement cela ne change rien du tout. Je sais qu'on est limité par l'ordre symbolique, mais même avec l'ordre symbolique il y a une distinction importante à faire entre ce qui est communiqué intellectuellement et ce qui nous affecte émotionnellement.

Non, non, non, jamais ne passera la parole de Dieu, jamais ne passera.

Chanson d'enfant

18. Je rêve de faire aboutir ce travail théâtral et vis avec l'espoir de trouver un lieu où je pourrai retrouver ma femme et mon enfant. Ici, c'est le purgatoire. Frédérique a rassemblé les garçons dans un cercle pour discuter de ce qui s'est passé à la dernière répétition. Est-ce qu'ils sont d'accord avec le montage qu'on a fait ? Ils disent que c'est dur de voir les blancs rigoler quand tout le monde meurt, ils disent que tous les blancs ne sont pas mauvais. Ils disent que, lorsque la communauté internationale intervient dans les conflits, d'autres groupes armés reprennent les territoires à leur suite, ce qui provoque un nouveau conflit. Ils disent que, quand les blancs arrivent, ils voient le progrès entrer même dans les petits villages et que la plupart des blancs sont bien, quand même. Ils disent que les forces armées des Nations Unies viennent parfois avec des armes et qu'ils les échangent contre des diamants, de l'or et des minerais. Ils disent que, puisque les blancs n'ont pas de diamants, de l'argent ou de l'or, c'est logique qu'ils viennent en chercher au Congo. Ils disent qu'ils n'ont jamais vu de leurs yeux les blancs venir chercher les diamants et l'or. Ils disent qu'il y a une compétition énorme entre les Français et les Américains. Que les deux parties essaient visiblement de saboter le travail de l'autre, que les Américains et les Français essaient de s'attacher certaines tribus. Ils ne savent pas si les Américains sont mauvais ou bons, ils disent qu'ils ont vu de mauvais Américains mais aussi des bons, ils disent qu'ils ne savent plus que croire ni penser. Ils disent que les choses ne pourront s'améliorer que quand les blancs seront partis définitivement. Ils disent qu'ils lisent les journaux et qu'ils pensent que les pays où on jette les blancs à la porte sont vraiment stupides et qu'après les choses vont encore plus mal.

À la fin, tout le monde est bien d'accord sur le fait que le système est compliqué et peu clair et pour faire un spectacle qui le montre. On s'échauffe et on commence un autre filage. Je dois faire un peu d'espace pour Frédérique. C'est elle qui doit prendre la relève. Les garçons doivent se livrer à elle, être à son écoute, comprendre ce qui va se passer même quand elle ne les regarde pas avec ses yeux de tueuse. Elle prend son temps dans le premier montage. Expliquant le comment et le pourquoi, mettant les gens là où elle veut vraiment les mettre, essayant d'améliorer la qualité du jeu. Elle leur dit que, s'ils ne sont pas concentrés, ils

doivent sortir. Il fait très chaud, les garçons ne sont pas facilement à l'écoute et on poursuit tout de suite avec un autre filage. Elle soutient les garçons quand ils jouent, criant avec eux, disant le texte en français, qui est immédiatement traduit en swahili par Jean-Marie et repris par les acteurs. À la fin de la journée, elle a réussi à charmer ou à dompter les garçons. Ils comprennent immédiatement où ils doivent se mettre, quelle couleur une scène doit avoir et comment réagir aux gestes qu'elle fait... À la fin de la répétition, les garçons commencent à danser et à chanter une chanson qui dit que le travail que Frédérique leur a demandé est maintenant achevé. Nous avons encore deux répétitions avant la première représentation pour faire mieux, mais la plus grande partie du travail semble effectivement accomplie.

Il y aura un changement, peut-être mieux, peut-être pire.

La réponse diplomatique de Jean-Marie quand je lui demande s'il croit que la situation à Bukavu va s'améliorer

19. Nous sommes chez les filles. J'écris entouré d'une nuée de petits enfants appuyés sur mes épaules, ils me tirent la barbe et espèrent que quelque chose de magique va apparaître sur le petit écran. Le chauffeur n'est de nouveau pas arrivé ce matin, nous sommes en retard. Le soleil est brûlant. Il nous reste peu de temps avant qu'il nous épuise, nous et les filles. Frédérique commence par leur expliquer qu'on n'a plus que deux jours de travail et que l'enchaînement des représentations sera fatigant. On viendra les chercher à 6 h 15 du matin, elles seront regroupées avec les garçons. Nous partirons de la maison à 6 h 45 pour arriver au premier endroit de représentation avant 8 h 30. Le but est de tout organiser pour pouvoir commencer à jouer à 9 h 30 et puis remballer tout le matériel avant 11 h 30, aller au second endroit, tout remettre en place avant 13 heures, jouer la deuxième représentation de 14 à 16 heures et, si tout va bien, nous serons de retour à la maison à 18 heures.

Est-ce qu'elles croient qu'on peut le faire? — Oui.

On ne pourra pas le faire si vous ne prenez pas en charge une partie du travail. Est-ce que c'est OK? — Oui.

*On ne va pas être capables de laver vos costumes, ils vont être vraiment sales, vous devrez les mettre et les porter avec fierté.
— Oui.*

Une des assistantes des filles demande : « Qu'est-ce que les filles vont faire pendant la pause entre les deux représentations ? Est-ce qu'elles vont être capables de rentrer au centre ? »

Apparemment elles n'ont pas bien écouté : « Il n'y a pas de break, il n'y a pas de pause du tout. » Une des filles intervient : « Mon père ne va jamais me laisser partir si tôt et pour toute une journée. Il faut me comprendre, j'ai un mauvais père. » « Dis-lui *toka* (quitte, en swahili). Non, je blague ! nous allons demander à tous les parents et les parents adoptifs leur permission. »

Julie, enceinte de huit mois, dit qu'elle ne peut pas jouer la scène où tout le monde est mort parce que « c'est trop douloureux ». Frédérique leur demande si elles sont traumatisées par la mort de proches ? « Oui. » Elle dit qu'elle a souvent entendu que les gens essayaient d'oublier. « Est-ce que vous croyez que c'est possible d'oublier ? — Non. Donc il est impossible d'oublier ? — Oui. Puisqu'il est impossible d'oublier, il faut faire quelque chose avec les atrocités qui se sont passées. Il y a des protections qui se mettent en place forcément : des rêves, des cauchemars. Cela nettoie le cœur. Est-ce qu'elles font des cauchemars ? — Oui. Une seconde étape est de parler de ce qui s'est passé à des amis, à de la famille. Qui, parmi vous, parle de ces choses-là ? » Tout le monde se tait. « Qui n'en parle pas ? » De nouveau, tout le monde se tait. « Une troisième manière de nettoyer son cœur, c'est de créer avec ce qu'on a vécu. Par exemple faire du théâtre. Mettre en scène les troubles du passé, les partager avec un public, peut aussi nettoyer votre cœur. Julie, si tu es capable de jouer la scène, ça va nettoyer ton cœur, mais c'est uniquement à toi qu'appartient le choix de décider si tu peux le faire... »

On s'échauffe. Frédérique indique les gestes qui correspondent aux scènes. Moi je sors mon crayon, je le taille, prêt à consigner un brouhaha graphique de flèches, de noms, de scènes et d'interventions spontanées. Le but sera de se souvenir de ce qui, je l'espère, va devenir un bon filage.

Frédérique y va au galop, les filles sont accessibles, le montage a l'air de s'ouvrir facilement. Dans l'introduction, il y a trois scènes. Les filles se mettent sur une ligne et chantent « Nous sommes les petits pous-sins », une chanson légère et dynamique. Ensuite vient une danse. Elles chantent :

Achète-moi, je ferai tout ce que tu veux, tu pourras jouer mon chef, je pourrai être violée par toi, je vais prendre en charge tes enfants, tu ne dois même pas me payer ou m'envoyer à l'école, je dormirai sur le sol, si tu en as marre de moi, tu peux me vendre aux forces armées.

276

Tout cela sur une chanson style Bollywood. Elles chantent et dansent les bras croisés au-dessus de leur tête, comme si elles étaient des esclaves exotiques. Ensuite vient une scène où tout le monde se met ensemble pour apprendre à une fille à dire « non ». Ces trois scènes de groupe chantées et dansées sont un résumé dynamique de la représentation.

Après arrivent des scènes plus courtes et plus difficiles à regarder, comme la scène de la petite fille à l'école. Elles chantent une comptine, l'une d'elles est appelée par l'instituteur et abusée.

Dans une autre scène, une fille pose et danse comme une prostituée, elle pleure alors que les autres filles jouent les hommes qui l'insultent, l'encouragent, lui disent que c'est très bien ce qu'elle fait, la traitent de « sale pute ».

Ensuite une scène d'hommes à la démarche de gorilles qui parlent grossièrement. Une scène où les petites filles sont entraînées par un colonel de l'armée à qui elles doivent obéir. Une scène où une fille joue un homme qui essaie de séduire une petite fille en lui promettant des bonbons, des cartes de téléphone, des vêtements à la mode. Et une chanson collective sur les oncles, les membres de la famille qui violent les petites filles.

Ces scènes-là sont interrompues par des chœurs qui disent « non » et la chanson du thème « Réveillez-vous les filles, réveillez-vous ! » Et par Ghislaine qui demande au public : « Est-ce que vous en voulez encore ? Des choses comme ça arrivent tous les jours. Est-ce que vous comprenez la vie qu'on a menée ? »

Après ce premier groupe de scènes, un ange passe sur le plateau. Il parle du paradis sur terre, de l'éducation, des bons parents, sans les viols, sans la guerre. Toutes les autres filles jouent un massacre au ralenti. L'ange marche parmi les morts. Une des filles se lève et tue l'ange.

Trois filles se dégagent et pleurent sur leur sort. Elles racontent au public qu'elles sont de nouveau enceintes. L'une d'elles, Julie, est réellement enceinte de son second bébé. Elles disent qu'elles ne savent pas quoi faire, quel avenir donner à leurs enfants.

À ce moment, Ekoma passe d'un air triste à un air plus optimiste. Les filles se redressent. L'une d'elles raconte ce qu'elle peut voir quand elle regarde par la fenêtre. Ghislaine révèle au public que leur vie a été remplie de toute la misère évoquée dans ces scènes, et qu'elle souhaiterait autre chose pour leurs enfants, pour leurs filles. Elle demande aux filles de suggérer des solutions et chaque fois elle s'écrie : « Est-ce que vous êtes bien d'accord ? — Oui. Est-ce que vous êtes prêts à vous battre pour ça ? — Oui. » Après il y aura peut-être un remake de la chanson Bollywood du début : « On n'est pas à vendre, notre futur est le nôtre, on va élever nos propres enfants jusqu'à un futur meilleur, on dit non. » Un dernier appel aux armes « Réveillez-vous les filles, réveillez-vous les filles et battons-nous pour un avenir meilleur ! » Le spectacle est là, et maintenant il faut faire tout ce qu'on peut pour le faire décoller.

277

On va te tuer.

Une embuscade de petits garçons de deux à quatre ans qui sont en train de sauter, de me tirer, de me pousser en essayant de me faire tomber afin de pouvoir me tirer la barbe

20. Dernier jour chez les filles et je commence à me sentir un peu inutile. Sur le chemin qui y mène, on passe dans les rues peuplées d'innombrables ONG (Let Afrika Live, Women for Women, Child Focus, War Child, Unicef, Monusco, UN, Women Plus, The City of Joy, Save the Children, Oxfam, Médecins sans Frontières) et des églises, des églises et encore des églises. Des agences de sécurité et des vendeurs de rue ont l'air de boucher les espaces qui restent et quelque part derrière ce tas chaotique se cachent les maisons de tolérance où les hommes peuvent se payer une

filles de n'importe quel âge. Il doit y avoir toutes sortes de pratiques illégales dans les rues arrière — trafic d'armes, de diamants, d'enfants soldats et d'enfants prostitués. J'ai l'impression que cette ville d'ONG est bâtie directement sur une ville illégale et florissante, grâce à la corruption qui agit à tous les niveaux. Pas si étonnant que les Congolais d'ici essaient de laver leurs péchés à partir de 5 h 30 du matin. Le coût de la vie est étrangement haut. Un ticket de concert, par exemple (oui, ça existe), coûte 30 euros et les loyers sont chers. Peut-être à cause de la gentrification due aux ONG, ou peut-être parce que tout, excepté les bananes, doit être importé. Par conséquent, comme les gens luttent pour rester en vie et nourrir leur famille, toute opportunité devient un moyen de survie. Dans ce contexte-là, qui a le luxe de se soucier de la morale, spécialement quand les ONG prennent déjà cette responsabilité en charge ? Quand on arrive chez les filles, on apprend que Julie a accouché d'un petit garçon la veille au soir. On ira la voir demain. Frédérique prend en charge un filage et ensuite Jean-Marie en fait un autre. On commence à être très contents du spectacle. Maintenant, espérons que les filles vont être capables de rester concentrées face au public, avec trois mille femmes qui se disputent, des enfants qui crient et qui jouent, des vaches volantes qui tombent, des chèvres en feu, des guerriers, des poules en rébellion.

Djhhdhghc dhexmmks, flapsp, wksjsjakosmx, dywnwaMZKXOS.

Les plus petites des filles écrivent leurs pensées sur mon Ipad

21. Ce matin on fait deux filages avec les garçons et tout se passe très bien. L'après-midi, je sors avec Benjamin et Chendeko. Nous allons chercher un cadeau pour Julie que nous visiterons cet après-midi à l'hôpital. Nous débattons longuement de la couleur du pagne, un cadeau typique pour une jeune maman. Pourtant elle a déjà un enfant, même si elle n'a que seize ans... Quand on arrive à l'hôpital, Julie est très silencieuse et triste. Ses compagnes de chambre nous racontent qu'elle ne leur a pas dit son prénom et n'a rien mangé en deux jours. Le bébé non plus, elle n'a pas de lait. Elle nous implore de lui apporter des couvertures, du savon, l'essentiel. On va à la pharmacie, on va au marché, on l'amène à la gargote de l'hôpital et sur les conseils de ses compagnes de chambre, on lui donne

du lait en poudre chaud avec du sucre. Je la laisse manger, je sors et je commence à pleurer comme un enfant. Je pense à tout l'amour, le confort et le soin que j'ai pu apporter à ma femme quand elle était enceinte et quand elle a accouché, et puis je vois Julie ici, un être beau et courageux. Elle est en train de mourir silencieusement dans un petit coin avec un bébé affamé. Personne pour lui rendre visite, pas de famille, pas de partenaire, sans le soutien d'une organisation qui aurait dû lui apporter des médicaments ou quelque chose à manger. Apparemment, ces médicaments devraient être payés par la Croix-Rouge mais les assistantes du centre des filles n'ont pas voulu les informer ou elles ont oublié, qui sait ?

On a l'air d'être les seuls à s'occuper d'elle ou les seuls à en être capables. On est tellement enragés par le désespoir qu'on ne sait pas si on doit être contents d'être là ou si on doit être furieux et faire un scandale. On décide de l'aider, de ne rien dire et de garder notre rage à l'intérieur. Après vingt minutes, le lait monte et elle peut nourrir son bébé...

Rentrés à la maison, on a une entrevue avec Claude et Jean-Marie pour voir s'ils peuvent prendre des rendez-vous avec des ONG pour négocier des contrats pour Théâtre & Réconciliation. À suivre. La réunion est interrompue par Mouna. C'est le grand boss et il est fâché qu'on ait invité l'Unicef à l'une des représentations. Il avait dit à Frédérique de ne pas inviter les ONG qui ont à voir avec les droits des femmes et des enfants. Elle lui dit de ne pas se faire de soucis mais il se fâche. Elle lui explique que, s'il y a une question concernant les mineurs qui témoignent devant un public, elle prendra la responsabilité d'y répondre. Il lui dit qu'il pourrait être forcé de virer Claude, qui a envoyé l'invitation sans le consulter. Cette entrevue est interrompue par les acteurs burundais qui arrivent de Bujumbura avec Botchum, le technicien du son. Je suis content de la diversion parce que je brûle de rage après ce que nous avons vu à l'hôpital. Je suis aussi ravi de voir nos amis burundais réaliser que nous sommes très seuls ici.

Quel est le nom du bébé ? – Tu peux choisir.

Tu veux l'appeler Frédérique ? – Oui.

Julie et Frédérique à l'hôpital

22. Aujourd'hui, c'est le dernier jour de répétition, les garçons défoncent presque le portail à 7 h 15. Les premières filles arrivent une heure plus tard. Nous tentons de distribuer les costumes à plus de 70 filles et garçons, des blue-jeans et des T-shirts avec des dessins néo-tribaux de Jan Standaert. Le département technique souffre d'un manque d'électricité. Les garçons se battent pour les pantalons et les filles s'entre-tuent. Frédérique a prévu de se fâcher, et ça va faire mal. Elle inspecte les troupes, elle dégrade la moitié de ses lieutenants, condamne quelques enfants au peloton d'exécution et crie sur tout ce qui bouge ou ne bouge pas. À la fin de la journée, ceux qui osent encore cligner des yeux courent aux abris. Je propose de passer Frédérique sous une douche froide, mais décide finalement d'y chercher refuge moi-même. Aujourd'hui, c'était de toute évidence le jour le plus difficile. Rassembler les troupes et faire un drill pour la bataille. Frédérique est dure pour elle-même, et c'est probablement pourquoi elle n'a pas de problème pour l'être avec les autres. Elle a peut-être été un grand général dans une vie antérieure. Aujourd'hui elle a gagné beaucoup de temps. Le résultat positif de tout ce drill est un maximum de concentration et de dévouement. Le revers de la médaille, ce sont des acteurs qui sont tellement terrifiés à l'idée d'être jetés dans l'eau bouillante et épluchés qu'ils ont l'air d'asperges tremblantes. Avec cette discipline forcée et la nouvelle amplification sonore, toute l'intimité, toute la douceur et l'oxygène du spectacle semblent être partis. On verra si le patient sera encore vivant demain matin.

Jouez bien sinon je vous coupe la tête.

Général Frédérique Lecomte

23. Je suis au Coco Lodge, un endroit pour les *bazungus* — les blancs. Je prie pour une connexion Internet et aujourd'hui c'est mon jour de chance. À la table voisine, trois quinquagénaires qui ont l'air d'être des ingénieurs : un Japonais, un Irlandais, un Canadien. Ils discutent de quelque chose de sérieux. J'entends « *Mining, we are trying to assess if they want to get out of the agreement we have or if they are really in trouble* » [on essaie de comprendre s'ils essaient de rompre notre accord ou s'ils ont vraiment des problèmes]. Ils sont en communication sur Skype avec

quelqu'un à l'autre bout du monde. Est-ce que ces hommes-là sont les blancs dont on parle dans le spectacle ? Ils ont l'air bienveillants, avec de bonnes intentions... Je suis venu ici pour écrire et structurer mes émotions de ces derniers jours.

Frédérique, pendant ce temps, retourne à l'hôpital pour voir Julie. Elle est accompagnée de Jean-Marie, peut-être vont-ils mieux comprendre ce qui a pu se passer. Frédérique est furieuse contre les assistantes des filles. Elles nous ont dit qu'elles avaient apporté à manger, de l'huile et du savon à Julie. On se demande pourquoi elles nous mentent et jusqu'à quel degré. Est-ce qu'elles ont voulu punir la fille d'être de nouveau enceinte ? Peut-être que quelqu'un a détourné le savon et la nourriture destinés à Julie ? Ou est-ce qu'elles sont consciemment en train d'abandonner une mère et un bébé pour qu'il y ait deux bouches de moins à nourrir ? Ou bien est-ce simplement un exemple d'inefficacité, de manque de moyens et de motivation causé par leur maigres salaires ?

Est-il possible — comme le croit Frédérique — qu'être lente et inefficace soit l'unique moyen pour les femmes de contrecarrer leur position dans la société ? Le seul moyen de résistance contre le fait qu'elles doivent être soumises, abusées et violées par des hommes qui les traitent comme des créatures inférieures ? Mais est-il vraiment possible que cette forme de résistance et d'opposition soit appliquée à une autre femme qui est dans le besoin ? À l'encontre de quelqu'un qui a été victime de viol ou d'abus ou de pauvreté ? Est-ce que Julie leur rappelle tellement leur position dans la vie qu'elles essaient littéralement de garder le plus de distance ? Tout cela me semble trop improbable.

Notre visite à l'hôpital a révélé une chose essentielle et horrible, une chose qui a toujours été là, qui a toujours existé, un trou noir sans fin qui avale tout. Même avec les meilleures intentions — je regarde de nouveau l'équipe internationale des ingénieurs sympathiques sur ma gauche — il semble qu'il n'y ait aucune issue, qu'il n'y ait pas de terre ferme sur laquelle on puisse s'appuyer. L'horreur d'*Apocalypse Now* replacée dans son cadre originel. Peut-être que c'est pour ça que Frédérique travaille ainsi — *Fast and Furious* —, probablement la seule manière de faire ici. La seule manière de ne pas être prise au piège dans une spirale descendante et de ne pas tomber dans le trou noir.

Donnez-nous cent francs.

Bernadette et Zavouadi, deux de nos meilleures actrices

24. Aujourd'hui, c'est le grand jour. On se lève à cinq heures du matin. Tout le monde est très en retard, mais on arrive quand même à sortir de la ville au complet avant neuf heures. Le premier village où l'on joue est à 35 minutes de la ville. On longe le lac, on gravit les collines successives qui nous emmènent de plus en plus haut dans la campagne verdoyante et paradisiaque. On croise des plantations de bananes, des petits villages, des marchés. Des petites routes de terre s'échappent à gauche et à droite dans un paysage exotique, doux et accueillant. J'ai l'impression que j'arrive finalement à voir un côté de l'Afrique qui ne me fait pas peur. Quand on arrive au premier endroit de représentation, les garçons nous donnent un coup de main pour installer des bâches en plastique orange autour d'une scène circulaire d'un diamètre d'à peu près dix à douze mètres. Ils nous aident à installer le matériel technique sonore. On est prêts. On attend dix minutes pour un *muzungu*, Fabrice, qui vient de Belgique.

On commence. Les garçons jouent très bien, les filles sont un petit peu perdues. Je me place à côté de Prosper, du Burundi, qui tient le parapluie d'une femme en échange d'un peu d'ombre. Les femmes autour de nous disent à Prosper : « Ceci n'est pas le théâtre, on a vécu tout cela, on en a été témoins et bien plus d'une fois. » Directement après la représentation, tout le monde commence à donner un coup de main pour emballer le matériel technique et les accessoires. Un policier me dit qu'il a beaucoup aimé le spectacle mais qu'il attend toujours sa boisson sucrée. Je n'ai pas vraiment envie de donner une des petites bouteilles de jus d'ananas qu'on a apportées pour les enfants, donc je fais comme si je n'avais pas entendu. On plie les bâches en plastique et on rentre tout le matériel dans la jeep. Deux heures après être arrivés, on est à nouveau prêts à partir. Claude me dit que l'agent de police demande à être payé pour la protection qu'il prétend nous avoir donnée, et qu'il lui faut deux mille francs congolais. Je suis dégoûté et je lui donne l'argent.

Tous les enfants s'installent dans les cinq minibus et on part pour le deuxième village pour une seconde représentation. Il est situé juste à

côté de l'aéroport de la ville. Quand on arrive, un grand terrain sans ombre nous invite à une confrontation ouverte avec la chaleur africaine. Et on recommence ; on construit une scène et on place le matériel technique. On passe les bananes, le pain et le jus d'ananas aux enfants. Des enfants du village s'approchent et nous demandent de la nourriture. Je donne la moitié du sandwich-banane que je me suis fait et je dis aux enfants avec qui je le partage de garder le secret. Le jus d'ananas, je le garde pour moi.

On est en avance. Est-ce qu'on commence déjà ou est-ce qu'on attend ? Le soleil est dur. On n'attend pas. Les garçons jouent mieux qu'avant. Les filles s'en rapprochent. Le spectacle entier prend environ 1 h 25 et fonctionne très bien. Le spectacle qui était encore hier sous le choc a pu sortir de l'hôpital, il est dans la rue et a commencé à danser. De nouveau, Prosper fait un service parapluie avec l'une des spectatrices. Elles commentent les scènes qui évoquent leur réalité. Je ne suis pas sûr de l'effet du spectacle sur les spectateurs et de ce qu'ils en tirent, mais les enfants et l'équipe sont très satisfaits.

À la fin de la représentation, on danse tous ensemble. Les petits enfants du village sont surpris et heureux. Ils veulent toucher ma barbe, ils veulent m'emmener avec eux ou faire de moi leur prisonnier. Après une demi-heure de courses, de tirage de barbe, de rires et de catch, je parviens à m'enfuir vers un des minibus où les acteurs sont en train d'attendre le départ. Les enfants du village demandent du pain et des bananes. Un des vieux du village vient me saluer et m'explique que ce serait impoli de ne pas lui donner quelques dollars. Je lui dis qu'on est venu pour leur offrir du théâtre et malheureusement pas de l'argent. Il comprend et me remercie pour la représentation, mais maintenant que celle-ci est terminée, il est temps de retourner à la réalité. Je m'excuse auprès de lui et je lui dis que tous nos moyens sont investis pour les enfants avec lesquels nous travaillons. Deux minutes plus tard, nous reprenons la route. Je me sens lâche et blanc, heureux d'avoir échappé aux cannibales enragés et affamés.

D'une manière ou d'une autre, j'ai changé d'avis sur le symbolique. Il me semble maintenant que faire usage de la dimension symbolique du théâtre est l'un des seuls moyens de créer un espace où

l'on peut partager quelque chose qui n'est pas réduit à une relation du type « vous-devez-me-donner-de-l'argent-parce-que-nous-on-n'a-rien-et-vous-vous-avez-tout ». Nous sommes en train de créer un espace qui n'existait pas avant et qui n'avait pas l'air possible. C'est un espace qui est strictement symbolique, aucunement matériel. Dans la scène du discours des blancs, l'acteur dit : « Nos poches sont vides, mais nous venons avec du symbolique et ça vaut plus que de l'argent. » Sommes-nous ironiques ? Même si on se sent coupable, je ne suis pas sûr qu'on doive l'être.

Namuuu na bukaletu di na Frédérique na pune tadi gaaa (répété sans fin).

Les garçons et les filles chantant « le travail qu'on a fait avec Frédérique est maintenant terminé » en swahili

25. Il ne faudra plus attendre longtemps avant que je prenne la route du retour. Aujourd'hui j'arrive enfin à apprécier l'Afrique. Les gens, la poussière, les chèvres, la route. Tout cela se mêle dans une sorte d'harmonie. Le matin on joue à Panzi, un quartier très pauvre à l'entrée de Bukavu. On aperçoit Panzi depuis la route, à moitié caché par les colonnes de fumées du plastique brûlé. La pauvreté ne me fait plus peur, tout le monde me semble beau. L'après-midi, on joue dans un village à quelques kilomètres de la ville. Bukavu semble bien loin. Des jeunes filles dansent et chantent en groupe autour des collines. On mange en dessous des eucalyptus. Il y a une plantation de bananes juste à côté d'une petite église et derrière une colline avec de l'ombre qui jette un œil sur le terrain de foot qui sert de centre au village... Puisqu'on ne sera pas là pour les quatre prochaines représentations, Frédérique décide de nommer une chaîne de commandement. Le premier responsable sera Jean-Marie, suivi de Jimmy, Ghislaine et Chendeko. Jimmy prend le rôle de Frédérique et fait un test qui marche très bien. Doué comme acteur et peut-être aussi comme metteur en scène... Quand on revient à la maison quelques heures plus tard, tout le monde a l'air enchanté. Le travail était dur, mais on voit à quel point il en valait la peine.

Ces enfants n'ont pas peur de parler, même s'il y a des blancs qui regardent.

Prosper qui traduit ce que dit une maman dans le public

26. Il est 4 h du matin ce dimanche, mon dernier jour en Afrique, et il fait noir. Sur ce que j'ai appelé Deadwood Avenue, des jeunes passent par milliers, entraînés par des adultes qui leur donnent des ordres. Ça pourrait être un échauffement militaire ou un exode de réfugiés. La première semaine, j'aurais probablement eu peur et pensé que la guerre était déclarée, mais il y a quelque chose de festif dans les sons que j'entends depuis mon lit. Je descends et demande au gardien ce qui se passe. C'est l'événement sportif du mois. Il n'y a pas de terrain de sport dans la ville, et Deadwood Avenue, toujours déserte à cette heure, devient ainsi l'équivalent d'un stade avec plusieurs milliers de jeunes qui courent, s'échauffent, s'entraînent dans l'obscurité avant l'aube...

Quelques heures plus tard, nous faisons nos adieux aux filles et aux garçons. C'est le plus doux-amer au revoir que j'aie jamais fait dans ma vie. Ils me demandent de leur rapporter des chaussures la prochaine fois... Quand on sort de la ville, en descendant jusqu'à la frontière, je n'arrive toujours pas à croire qu'on va pouvoir sortir d'ici. Le premier arrêt est la frontière du Congo. Ils nous font attendre une demi-heure, il n'y a pas trop de problèmes, disent-ils. De l'autre côté du pont, la frontière du Rwanda. Il y a une difficulté avec la voiture. Le numéro de série du moteur manque. Je prie Dieu qu'ils ne nous renvoient pas au Congo. On attend quarante-cinq minutes et ils nous laissent enfin passer. On se fait arrêter une fois de plus par la police. Vingt minutes plus tard, on doit payer une amende. Frédérique fait allusion à Jésus qui nous accompagne, en l'occurrence moi et ma barbe. Ils nous laissent passer. On traverse la frontière du Burundi sans trop de difficultés. Je commence à me sentir plus libre. On roule de gauche à droite dans la poussière en essayant d'éviter les grands trous de la route. Après quelques heures le trafic devient de plus en plus fou. On est tout proche de Bujumbura. Miraculeusement on arrive à entrer en ville sans trépasser. Frédérique suggère de passer l'après-midi à la plage. Quand on arrive là, on se sent au paradis. On se paie un bon dîner, quelques bières, on va nager dans

le lac. Je flotte dans l'eau, il n'y a pas de danger, pas de menace (à part les crocodiles) et j'ai l'impression qu'on a échappé au pire. Je ne me sens pas coupable. À 17h30, on se dirige vers l'aéroport. Benjamin et moi sommes les premiers à rentrer en Europe. Frédérique reste encore une semaine pour préparer les futurs projets au Burundi. On se dit au revoir de nouveau. On boit davantage. Cette fois, je me laisse flotter dans l'alcool. Quand on monte dans l'avion, j'ai l'impression d'être dans un vaisseau spatial. On fait une escale à Nairobi et de nouveau j'ai le sentiment que quelque chose va mal se passer, que tout ceci est trop beau pour être vrai. Plus tard, on survole le Sahara et j'arrive finalement à m'endormir. Quand je me réveille, on est au-dessus de l'Italie. On est tout d'un coup dans la réalité aérienne européenne. Je sens que le fil avec l'Afrique est déjà coupé. Juste avant de descendre, je regarde la Belgique d'en haut, ça m'a l'air tellement paisible, hors de danger et doux. Quelque temps plus tard, je reverrai ma femme et notre enfant, un appel nous avertira que des pickpockets circulent dans l'aéroport, et puis on prendra le train et on sera à la maison.

Dames en heren, de volgende halte is Aalst. (Mesdames et messieurs, le prochain arrêt est Alost.)

Le conducteur du train dans l'omnibus en direction de Gand

**« JE PRÉFÈRE LEUR METTRE UN PÉTARD
DANS LE CUL QUE PLEURER »
OU LA MÉTHODE THÉÂTRE & RÉCONCILIATION
SELON EWOUT D'HOORE**

On m'a demandé d'écrire quelque chose sur Frédérique pour le livre. Quelque chose sur sa méthode, et pourquoi cela fonctionne si bien dans le contexte du continent africain. Je ne suis pas convaincu que Frédérique ait vraiment une méthode. Et encore moins une méthode qui puisse être transmise. Personnellement, je crois qu'il s'agit surtout d'une perspective morale, un point de vue sur l'âme humaine. Et des outils pour se battre. Se battre n'est probablement pas une mauvaise description de ce qu'elle fait. Même si elle a appelé sa structure Théâtre & Réconciliation, c'est un chef de guerre. Elle regarde et écoute les gens et puis, quand elle voit quelque chose qui mérite qu'on se batte, elle bondit. Et elle ne s'arrête plus. Ça ne lui prend pas beaucoup de temps. Les conditions ne doivent pas être parfaites, les gens ne doivent pas être de bons acteurs. L'important, c'est qu'ils soient prêts à se battre.

J'ai fait sa rencontre dans une prison belge, il y a des années. Les acteurs dans le spectacle étaient des gens avec un passé pas très glorieux mais la plupart avaient « un cœur puissant et savaient comment se battre », selon ses propres termes. On les aimait pour cela. Même si ces gens avaient échoué dans leur passé, ils possédaient une vigueur et une combativité incroyables. Je crois que c'est ça qui continue à motiver Frédérique. Assister des gens qui sont endommagés par la vie et leur donner l'opportunité de se battre, de réclamer leur dignité et leur droit de vivre sans peur et sans honte. Et cela sous les yeux de leur communauté.

Je me souviens aussi de ce prisonnier qui nous a raconté une histoire horrible et traumatisante. Comment il était arrivé en Europe, comment il avait perdu deux compagnons durant leur odyssée. Frédérique nous a reproché d'écouter et d'écouter encore, jusqu'à nous retrouver pliés sous le poids de l'horreur. Elle nous a ordonné de ne plus jamais faire ça – être assis là à regarder comment les gens vivent leurs drames sans intervenir, soi-disant par respect – mais de faire du théâtre, peu importe la situation, peu importe le temps, peu importe l'espace. Elle nous a fait comprendre que lorsque des choses horribles sont révélées, on doit donner à l'acteur la structure d'une scène pour qu'il puisse se battre contre ses démons. On doit ouvrir un espace de jeu où il peut défier ce qui le hante afin qu'il puisse dépasser tout ce qui le maintient dans une identité figée. Et Frédérique nous a mis en garde contre le risque de nous perdre dans des trouvailles esthétiques ou dans un jeu intellectuel. Pour cela, elle nous a incités à faire sauter les barrières symboliques qui nous isolent, de sorte qu'on puisse tous partager nos expériences.

Cette clarté d'esprit lui est venue il y a quinze ans, quand elle s'est retrouvée en Afrique, entourée d'horreurs, mais aussi de combativité. Sa seule arme était le théâtre et elle n'a pas hésité à travailler dans des conditions difficiles, sans texte ni script, dans la langue maternelle des acteurs, avec des outils tellement simples et essentiels qu'ils peuvent toujours être mobilisés, qu'il y ait de la censure, la guerre, ou pas d'électricité, pour créer des espaces qui n'existaient pas, sans tabous, sans mensonges polis, mais emplis d'humanité, d'espoir et de grâce.

LES AUTEURS

Frédérique Lecomte, sociologue, metteuse en scène et auteur, est née en 1958 en Belgique. Elle a créé et applique sa méthode de Théâtre & Réconciliation auprès de publics vulnérables, entre autres en Afrique dans les zones de conflits ou post-conflits, mettant en contact des populations (victimes de tortures et tortionnaires, déplacés et détenus, Hutus et Tutsis au Burundi) qui, par l'intermédiaire du théâtre, peuvent se rencontrer autour de thèmes tels que la justice, le traumatisme, les élections, les conflits de terre ou ethniques, et aussi en Belgique (prisonniers, patients en milieu psychiatrique, diasporas, sans-papiers et demandeurs d'asile). Le but est de créer, avec tous, des spectacles ayant pour fil conducteur et finalité la qualité artistique. Frédérique Lecomte organise aussi des formations en Théâtre & Réconciliation pour des ONG, des associations ou des particuliers.

Marie Soleil-Frère est maître de recherche au Fonds national de la recherche scientifique et chargée de cours à l'Université libre de Bruxelles. Elle consacre ses recherches à la place et au rôle des médias dans les évolutions politiques en Afrique francophone. Elle s'est impliquée dans la mise en œuvre de nombreux projets de formation des journalistes et d'appui aux médias en Afrique. Elle a publié *Presse et Démocratie en Afrique francophone* (Paris, Karthala, 2000), *Afrique centrale. Médias et conflits. Vecteurs de guerre ou acteurs de paix* (Bruxelles, Complexe, 2005) et *Médias et élections en Afrique centrale. Voie des urnes, voix de la paix* (Paris, Karthala, 2009).

Karel Vanhaesebrouck est chargé de cours en histoire et théorie du spectacle vivant à l'Université libre de Bruxelles, où il dirige la filière en arts du spectacle vivant. Il enseigne également l'histoire du théâtre et l'histoire culturelle au RITS (Bruxelles) et à l'ESACT (Liège) et travaille en tant que dramaturge (notamment *Tribuna(a)l* en 2013). Ses recherches récentes portent, entre autres, sur la question de la théâ-

tralité (néo-)baroque et sur l’histoire de la violence scénique. Il a codirigé plusieurs ouvrages (*Cedipe contemporain ? Tragédie, tragique, politique*, Lavérune, L’Entre-Temps, 2007 ; *Art and Activism in the Age of Globalization*, Rotterdam, NAI Publishers, 2011 ; *Spectacle et justice. Regards croisés sur la justice pénale en Belgique*, Bruxelles, Racine, 2014) et est l’auteur de l’ouvrage *Le Mythe de l’authenticité. Lectures, dramaturgies, représentations de Britannicus en France (1669- 2004)*, Amsterdam, Rodopi, 2009. Il vient de publier, avec Jan Baetens, *Kleine Vlaamse Mythologieën*, Alost, Het Balanseer, 2014.

Ewout D’Hoore est metteur en scène et artiste pluridisciplinaire. Après sa formation de mise en scène au RITS, il a travaillé dans divers contextes artistiques, notamment dans le cadre de divers projets socio-artistiques (Victoria Deluxe). En 2013, il fut l’un des cinq « résidents urbains » du Vooruit à Gand. Il a rencontré Frédérique Lecomte pendant ses études, au moment où il travaillait avec Thomas Bellinck sur un projet théâtral à la prison de Louvain. Depuis, Lecomte et D’hoore travaillent régulièrement ensemble. En 2013, il l’a accompagnée lors de son voyage au Congo.

Véronique Vercheval, engagée dans les combats sociaux, utilise la photographie comme un outil de connaissance de l’autre et de dénonciation. Elle commence sa carrière comme photjournaliste pour le magazine féminin et féministe *Voyelles* en 1979. À partir de 1983, elle collabore avec *Archives de Wallonie* à une enquête photographique sur le monde du travail en Belgique francophone. En 1995, elle réalise l’exposition « Demandes d’Asile » consacrée à l’accueil des réfugiés et en 2001 elle publie le livre *La Route à tout prix* consacré à la vie des chauffeurs de poids lourds. Depuis 2002, elle réalise des reportages à l’étranger, notamment en Palestine, en Haïti, au Rwanda ou au Congo. Elle publie *Palestine, carnet de notes*, en 2006 et *Usine occupée, 46 portraits des travailleurs de Royal Boch* en 2009. Pour chaque projet, son regard la porte à privilégier le point de vue social et le côté humain.

Benjamin Géminel est photographe et réalisateur de documentaires. Il a grandi à Nanterre et commence à photographier sa ville à travers un travail personnel sur le quotidien des bars et des SDF. Pour pouvoir continuer à photographier la banlieue, il travaille pour la presse locale de Seine-Saint-Denis et des Hauts-de-Seine. Il publie ses reportages dans le journal *L’Humanité*. Il essaye toujours de penser ses commandes comme un travail personnel et expose régulièrement ce qu’il produit. C’est en 1998 qu’il découvre l’Afrique et publie *La Voiture est dans la pirogue*, un livre de photographies rapportées du Mali et du Burkina Faso. Il sera photographe de la campagne de François Hollande puis de la ministre Najat Vallaud-Belkacem. Qu’il s’agisse de la banlieue parisienne, de la politique ou de l’Afrique, Benjamin Géminel photographie de la même manière, au plus près des gens.

TABLE

Marie Soleil-Frère

Introduction 9

Karel Vanhaesebrouck

**Théâtre & Réconciliation : du burlesque à l’horreur,
et retour à la case départ** 17

Marie Soleil-Frère

**Du théâtre dans les pays sortant de conflit :
quelques éléments sur la conflictualité au Burundi
et en République démocratique du Congo** 25

Frédérique Lecomte

**Journal du Burundi.
Victimes de torture et tortionnaires (avril-mai 2008)** 37

Frédérique Lecomte

Ma méthode de travail 111

Frédérique Lecomte

**Journal de République démocratique du Congo. Enfants soldats
et filles victimes de violences sexuelles (juillet 2013)** 203

<i>Ewout D’Hoore</i>	
Sauvé par Théâtre & Réconciliation	247
 <i>Ewout D’Hoore</i>	
« Je préfère leur mettre un pétard dans le cul que pleurer »	287
 <i>Les auteurs</i>	289

Frédérique Lecomte remercie chaleureusement les personnes et les associations suivantes pour leur soutien à la production de ce livre ainsi qu’aux activités de Théâtre & Réconciliation : Ulrich Allagbe, Jan Baetens, Florence Brasseur, Mieke Bruggeman, Léniaic Brulé, Charles Burquel, Claire Coché, Michel Colot, Annick Cornette, Olivier De Clercq, Bénédicte De Gruben, Nathalie Decoene, Véronique Decruyenaere, Lia Decuyper, Christelle Delbrouck Sandrine Devers, Michel Dugardyn, Victor Ede, Élise Féron, Marie-Soleil Frère, Hélène Gailly, Patrick Geeraerts, Ronald Geerts, Delphine Giltay, Esther Gouarné, Daniela Guarneri, Guido’Lu, Bernadette Hermans, Wouter Hessels, Wouter Hillaert, Marc Host, Claude Hotterbeex, Carmelo Iannuzo, Infini Théâtre, Claire Jaumain, Fadila Laanan, Florence Laloy, Alain Laurent, Max Lebras, Robert Lecomte, Michel Leroy, Myriam Malo Irakoze, Stephan Mardaga, Pierre Martinot, Katty Masciarelli, Gilberto Montas, Mathilde Mottoulle, Murhabazi Namegabe, Dominique Mussche, Michael Nguyen, Michel Nolevaux, Floran Pedeflous, Nicolette Peyre, Maria Rita, Kristin Rogghe, Sylvie Sarolea, Emmanuel Sepulchre, Lena Slachmijlder, Jeroen Theunissen, Christel Totté, Marylou Van Impe, Didrik Van Zuylen, Piet Vanhaesebrouck, David Verdeure, Fernand, Veuthey, Benoit Vreux, Laurent Wets, Dominique Willaert, Lana Willems, Joelle Yana.

Des remerciements tout particuliers à mon grand ami Yves Wellens, qui a corrigé, mis en forme et surtout inspiré.

Je remercie également ceux et celles qui, à une étape ou une autre du processus, ont contribué à l’écriture : Véronique Vercheval, Jean-Marc Amé, Léniaic Brulé, Catherine Mailleux, Ewout D’Hoore, Estelle Petit. Mes collègues et amis ou Burundi et au Congo : Jean-Marie Kasongo, Prosper Nduwayo, Gérard Nicaynezi, Jean-Berchmans. Les musiciens qui accompagnent les répétitions : Jean-Claude Minani, Ekoma Isenga. Tous les acteurs, actrices, les enfants soldats, en particulier Jimmy, Chendeko, Ghislaine, Julie, les déplacés, prisonniers, réfugiés, femmes, militaires, policiers, hommes qui ont créé les spectacles avec moi.

Le WBI et Anne Dechamps qui ont régulièrement financé les projets.

LA TRICOTERIE
LINK FACTORY



WALLONIE - BRUXELLES
International.be



ACHEVÉ D'IMPRIMER EN OCTOBRE 2015
SUR LES PRESSES DE L'IMPRIMERIE SNEL GRAFICS (LIÈGE)
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS DE LA LETTRE VOLÉE

