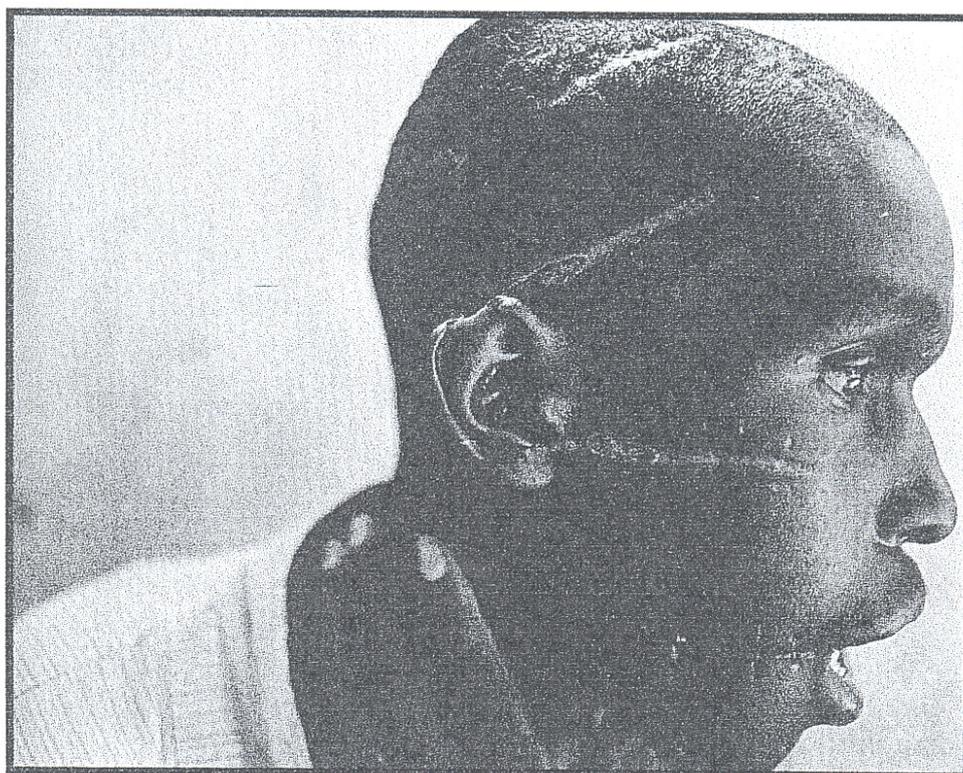


Le journal n°7
HEBDOMADAIRE du 17/03/00

Igicaniro

Rwanda 94



Sommaire

- Avertissement	p.2
- La couverture	p.2
- Le Chemin du Sens (suite)	p.3
- Quelques notes sur la cantate	p.14
- Le Coin des Hyènes	p.17
- Interview de Garrett List	p.23
- Point de vue psychanalytique...	p.29
- « Ubupfura »	p.41
- Il s'agit de développer... »	p.61

« Rwanda 94 »

Une production du Groupov

En coproduction avec le Théâtre National de la Communauté Wallonie Bruxelles, le Théâtre de la Place,
Bruxelles/Brussel 2000, Ville européenne de la culture de l'an 2000.

Avec l'aide du ministère de la Communauté française, Direction Générale de la Culture, Commissariat Général
aux Relations internationales de la Communauté française de Belgique (CGRI) et de Théâtre et Publics asbl, et
de la Fondation Jacquemotte.

Avertissement

1/ Ce journal accompagnant notre travail, se situe sur le même terrain : le génocide de 1994, ses causes, ses protagonistes, ses langages. Il n'évoquera pas les événements depuis cette date, auxquels le Groupov reste extrêmement attentif, mais qui ne constituent pas notre sujet.

2/ L'essentiel de l'analyse historique et des grandes options dramaturgiques de « Rwanda 1994 », est contenu dans la volumineuse « note d'intention » d'octobre 1997. Le journal n'en remplace pas la lecture pour ceux qui n'en auraient pas encore pris connaissance. (Disponible au Groupov).

J.D.

Le comité de rédaction

Jacques Delcuvelerie, Marie-France Collard, Mathias Simons, Francine Landrain, Benoit Luporsi, Daniel Hicter, Dorcy Rugamba, Aurélie Molle, Younouss Diallo, Tharcisse Kalisa

La couverture

In : Robin, Marie-Monique, Les 100 photos du siècle, Editions du Chêne, 1999.

«

CETTE PHOTO A été prise trop tard, elle n'a sauvé personne. J'espère qu'elle restera dans la mémoire collective et qu'elle nous aidera à réagir si un nouveau génocide se profile. " La voix est douloureuse qui cherche les mots dans la nuit new-yorkaise. Photographe à l'agence Magnum, James Nachtwey débarque au Rwanda à la mi-mai 1994, après avoir couvert l'élection de Nelson Mandela à la présidence sud-africaine. Prés de 500 000 Tutsis ont déjà été massacrés. " C'était très dur de travailler : les milices hutues mais aussi l'armée tutsie (le FPR) limitaient l'accès à la presse. " Après d'âpres négociations, le FPR autorise un petit groupe de journalistes à rejoindre la région de Nayensa, fraîchement libérée. C'est ainsi que Nachtwey se retrouve dans un hôpital de la Croix-Rouge internationale où viennent d'être évacuées les victimes du camp de la mort de Tangaï. Il aperçoit un homme " horriblement mutilé ", assis dans un coin. De grandes balafres déchirent son visage : Hutu, il a refusé de s'associer au génocide et la milice s'est vengée à coups de machette. Blessé à

la gorge, il ne peut plus parler : " Je l'ai regardé dans les yeux et il m'a regardé dans les yeux. Il était très faible, mais j'ai compris à son regard qu'il me donnait l'autorisation de le photographier.

Il a tourné la tête pour que je voie mieux les cicatrices, comme si, à travers moi, il voulait montrer au monde ce qu'il avait vécu, lui, et tous les autres. Le fait qu'il m'ait donné un accord tacite m'a permis de travailler intensément... ".

JAMES NACHTWEY
« Cette photo a été prise trop tard. »

Le Chemin du Sens (suite)

Résumé : Avec les Hyènes et leur chanson, le spectacle a basculé. Où sommes-nous ? Rêve, allégorie ? Et, à présent que résonnent les tambours du Rwanda, que les Hyènes terrifiées cherchent à fuir par la fissure du mur qui leur avait donné passage, que l'écran soudain s'anime d'images étranges en négatif; de fantômes jouant aussi les tambours, de danseurs de la houe et de danseurs Intore, où sommes-nous ?

Bee Bee Bee ne se pose pas la question qui aspire, avec nous, ce grand bol d'air pur, qui sourit dans ce grand soulagement et à cette grande joie des tambours joués à pleine puissance maîtrisée par Augustin Majyambere soutenu par Rugamba, Massamba et Muyango. Devant la scène, Carole Karemera balaie le chemin laissé par les Hyènes. Jeanne Kayitesi vient s'asseoir doucement près de Bee Bee Bee.

Que voyons-nous ?

Qu'entendons-nous ?

Je cède ici la parole à Dorcy Rugamba du Chœur des Morts :

Les tambours du Rwanda contrairement aux tambours du Burundi mieux connus en Occident sont plus un récital destiné aux mélomanes qu'un spectacle pour les yeux. Les tambours au Rwanda rythmaient la vie à la cour et accompagnaient les actes du Roi dans son exercice du pouvoir. De fait la fonction de tambourinaire était une des plus considérées, le roi Musinga lui-même jouait du tambour.

Le tambour Ingoma est fait d'un grand cône tronçonnique recouvert de deux peaux de vache tendues par savant laçage. Un orchestre de tambours Ingoma est en général constitué de 16, 12 ou 9 tambours de trois types différents.

Un orchestre de 9 tambours comprend par exemple un ishakwe; petit tambour dont le tronc est de taille et de calibre réduit. L'inshakwe se tient en général en retrait, donne le ton et joue un rythme continu sur lequel les autres tambours tissent leurs variations.

Un jeu de 9 ingoma comprend également 5 à 6 tambours très lourds de taille et de diamètre imposants appelés Ibihumulizo; ils livrent un son plus grave et exécutent des rythmes prédéterminés sur commande du chef d'orchestre. Le jeu comporte également deux ou trois Inyahura, tambours de grande taille mais de petit diamètre. Ils donnent un son aigu et parmi eux l'inyahura central qui est joué par le maître tambourinaire. C'est le maître tambourinaire qui se place aux antres, qui donne les rythmes à suivre et les enrichit selon son inspiration par des contretemps improvisés.

Traditionnellement les tambours du Rwanda jouaient dix-huit rythmes qui remontent de l'époque pré-coloniale.

Dans la danse des morts, l'orchestre Ingoma est constitué de deux Inyahura et deux ibihumulizo qui jouent cinq rythmes traditionnels à savoir : Umugendo. C'est le rythme de la procession que les tambours sont mis en place, le maître tambourinaire (Majyambere) donne le ton pour quatre rythmes successifs (Imilindi, Agasiga Ko hijuru). Le maître tambourinaire joue alors au gré de son inspiration sur ces quatre rythmes qu'il enrichit pour mieux les faire ressortir.

Comme l'acte purificateur de Carole qui balaye la crasse laissée par les Hyènes, les percussions des tambours Ingoma viennent substituer au verbe infamant des Hyènes une musique plus éloquente qu'un discours.

Mais comme le dit Carole cela ne suffit certainement pas, les Hyènes sont chassées mais pas éliminées; il faut donc rester vigilant et veiller à ce qu'elles ne tiennent plus le crachoir.

Le chant Amararo (littéralement les veillées) vient justement appeler tous les hommes à veiller et à se serrer les coudes car le danger est dans les parages. « Nous sommes dans leur tanière ».

Amararo est un chant ancien. Il aurait été composé au sein des Inyaruguru, les armées du prince Muhigirwa (un des fils du Roi Rwabugiri) dont le camp des marches (itorero Eyo Ku Nkiko) gardait la frontière sud du Rwanda.

Le chant appelle dans son premier couplet tous les hommes, tous les guerriers à répondre à l'appel de l'Impuruga (le cor qui sonnait l'alarme) puis les chanteurs appellent un à un tous les hommes dans leurs Ibyivugo. Les ibyivugo sont une poésie guerrière particulière au Rwanda. Normalement chaque homme a son ikivugo (le singulier d'ibyivugo) qui retrace ses haut-faits réels ou supposés et qui permet à chacun de déclamer pour se galvaniser, son moi idéal vers lequel il tend. Les ibyivugo peuvent être chantés ou déclamés dans un rythme très rapide. Le chant amararo est notamment précédé et entrecoupé des ibyivugo du Chœur des Morts.

Dorcy Rugamba

Tandis que le chant s'éloigne lentement derrière le décor (derrière les collines ?), Bee Bee Bee s'est allongée et repose. Assommée par trop d'émotions, ou rêvant ce que nous voyons...

Entre Jacob, un grand cahier à la main. Il dit :

« Je lutterai pour la vérité, avait dit Bee Bee Bee.

Et elle le fit.

Se dépensa beaucoup.

Tout doit être montré, rendu public proclamait-elle.

Nous le devons à un seul visage

Et aussi à un million de fois un visage.

Petit à petit ses supérieurs commencèrent à s'inquiéter de son zèle.

Qui sait où une bonne intention peut mener ?

Un matin, elle vint au studio.

Cette nuit,

- c'était la nuit anniversaire

la nuit où le génocide commença -,

j'ai eu trois visions, dit-elle.

Bee Bee Bee :

« Oui, trois visions pendant que le sommeil tardait

et que je me tenais

assise, inquiète, raide dans mon lit.

Dans la troisième vision, j'ai vu un spectre hanter la roche de Solutré.
Dans la seconde, je volais au-dessus des chutes du Niagara.
Dans la première, j'ai gravi les pentes du Golgotha. »

Nous entrons dans les Trois Grandes Visions de Bee Bee Bee. En Avignon, nous ne les jouions pas mais les racontions. Il fut question, plus tard, de les supprimer.

Pourquoi finalement sont-elles là ?

Les visions permettent trois choses :

1/ elles poursuivent et achèvent ce grand mouvement dramaturgique vers l'onirisme qui s'est emparé du spectacle, presque à notre corps défendant. Si elles étaient supprimées, des scènes comme les Hyènes - et même la Veillée - deviendraient incongrues - quelque chose ne s'accomplirait pas. Dans l'économie du spectacle, elles permettent de dériver du théâtre semi-documentaire (il y a encore le JT de France 2 dans la première scène d'Ubwoko) à un théâtre de totale vision subjective avec « Père et Fils », où les Mitterrand ne sont plus les personnages réels, mais ceux que des rescapés du génocide peuvent se plaire à représenter et incarner. Dans le même temps, ce genre subjectif autorise à glisser du tragique (scène du Golgotha) au grinçant (scène du Niagara) et finalement au rire retenu de la parodie (Père et Fils). Qu'un tel mouvement, amorcé par les Hyènes, finisse par culminer dans une scène d'humour « noir » nous paraissait éminemment profitable au spectacle. La scène suivante, « Façon de fabriquer », réaliste, polémique et terrifiante (les images), se jouant alors sur une rupture complète, brutale, avec ce qui précède. La gifle du réel y redevient maximale.

2/ Les visions manifestent l'intervention croissante et décisive du Chœur des Morts. Depuis la « Litanie des questions » ils aidaient Bee Bee Bee à progresser dans son chemin, là ils sont directement les acteurs de son théâtre intérieur. Car, bien sûr, il ne s'agit pas de rêves surgis de l'inconscient personnel de notre héroïne, mais de songes « envoyés », ce très vieux moyen de communication entre les morts et les vivants, et qui nécessitait interprétation.

Le Chœur des morts adresse à Bee Bee Bee ces visions comme autant de messages. Et les signes du théâtre manifestent clairement qu'il s'agit de visions rwandaises. D'abord, par la part prépondérante prise par les acteurs rwandais dans l'incarnation des visions, ensuite par la matérialisation des personnages. L'évêque n'est pas un homme, mais un de ces grands oiseaux à la fois mélancolique et charognard, genre marabout, vêtu d'étoffes superbes mais qui semblent de récupération.

La Vierge et le Christ sont noirs, et leur bourreau est un Interahamwe armé d'une machette. Père et Fils sont noirs, et ce fils du Président de la République Française ressemble à un loubard doré d'Afrique Orientale, quant au monstrueux molosse incarnant le général de la MINUAR, il synthétise physiquement ce que les rescapés et les morts pourraient percevoir de son rôle : fortement armé (les dents) mais incapable d'autre chose que se lamenter (les larmes).

Après le moment de culture traditionnelle de « La veillée », les Visions nous emmènent dans un art d'aujourd'hui, les représentations que des Rwandais d'aujourd'hui peuvent se donner de quelques acteurs majeurs de leur histoire récente : l'Eglise, l'ONU, l'Elysée¹.

3/ les visions procèdent toutes du même sujet : des instances occidentales qui portent de grandes responsabilités à des degrés divers, dans la genèse ou le déroulement du génocide de 1994, manifestent leurs regrets, mais justifient leur comportement.

- L'évêque déplore les massacres mais maintient la nécessité en 1959, de « réparer une injustice » et pense que Dieu ne punit pas par caprice.

- Le général pleure les morts et s'insurge contre l'ONU, contre son mandat, contre le secrétaire général... c'est leur faute, pas la sienne, « j'attendais un feu vert ! ». Le chœur lui refuse ces excuses et affirme que le général porte une pleine responsabilité dans la criminelle absence d'intervention de la MINUAR

- Le Président de la République défunt, regrette ce qui s'est passé, « une tragédie », mais justifie son action : « je n'allais pas laisser ces territoires aux Ougandais, aux Américains, aux Anglo-saxons ». Et puis : « je n'ai pas choisi mon allié (...) Habyarimana, c'est tout ce que j'avais sous la main ».

Autrement dit, les trois sont navrés, mais persistent et signent. Ce qui est une attitude extrêmement commune aujourd'hui. On se souvient de Léo Delcroix, ex-ministre de la défense belge, refusant de présenter même des excuses aux familles des dix casques bleus assassinés. Aujourd'hui, on demande parfois pardon, mais on refuse de réparer.

Notons au passage, à l'usage de ceux qui pourraient trouver ces scènes trop caricaturées, qu'elles sont au contraire au-dessous de la réalité pour certains personnages et qu'au demeurant elles sont largement composées de citations intégrales ou à peine modifiées².

Ainsi les Visions sont-elles bien partie constitutive de « Rwanda 94 ». Elles s'achèvent

¹ Ici, la vision ne se restreint pas du souci d'exactitude historique de la conférence, par exemple.

Nous savons que ce ne sont pas tous les membres du clergé qui ont poussé de cette façon ethniste à la « révolution » de 1959, de même la scène « Père et Fils » ne vise aucunement la crédibilité réaliste.

² Par exemple, la réponse de J.C. Mitterrand à la BBC : « Bullshit ! » est authentique. Nous aurions pu être plus cruels et lui laisser cette réplique également véridique (cfr BBC) où à la question de savoir si les événements au Rwanda constituent ou non un génocide, il a répondu ne pas y croire car « les Africains ne sont pas assez organisés pour cela... »

par les derniers mots du Père-Président : « Adieu Fils, lave mon nom du crime dont on l'accable, et que le peuple de France se souvienne de moi ». Résonnent nécessairement les premières notes de la Marseillaise, les premières notes seulement. Le temps de la distance et de la sinistre dérision est passée. Un accord se prolonge et bouge où se fait entendre la mélodie rwandaise qui scandait la procession du Golgotha : « Dieu du Rwanda », et se conclut par l'appel aigu de clarinette qui nous accompagne depuis le premier Prélude.

Après cette transition sonore majestueuse et poignante, la scène est vide. Ce plateau qui s'était enfin, peu à peu rempli et animé, ne comprend plus au centre qu'une grande table de fer, trois chaises de fer, un cendrier de fer.

« Façon de fabriquer ».

De cette dramaturgie onirique, où l'humour même devrait rester cauchemardesque (la Vierge au Christ décapité est restée en scène jusqu'à la fin de « Père et Fils »), nous passons d'un coup dans la situation et le jeu les plus proches du naturalisme de tout le spectacle. Ici, pas d'a parte au public, pas de « dit-il », pas d'intervention de chœur. C'est la discussion en comité de rédaction, telle qu'elle se pratique à des milliers d'exemplaires dans le monde, tous les jours³.

On y discute peu de choses apparemment : le début de la première grande émission spéciale de Bee Bee Bee sur le Rwanda, les premières minutes. Mais elles font problème. Bee Bee Bee veut montrer sans commentaire et sans musique, pendant huit minutes, un montage des images existantes sur le génocide⁴. Le génocide lui-même, ni ses causes, ni ses conséquences, ni son discours, ni son organisation. Non, l'acte lui-même. Comme elle dit : « C'est mon idée ».

Nous remarquerons que ce n'était donc pas la nôtre pour le spectacle. Voici près de quatre heures trente que dure « Rwanda 94 » et jusqu'ici le spectateur n'a pas même une seule image du génocide. Il a entendu des récits, observé des fantômes, écouté des questions, subi une conférence, suivi Bee Bee Bee de l'enquête au cauchemar, mais il n'a pas vu le génocide. Horriblement on pourrait dire qu'après ces 4h30, il a « mérité » ces images. Aussi dures qu'elles soient, elles ont une vertu : celle du « ça », c'était « ça ». Une journaliste suisse en Avignon nous a dit à leur propos : « en les voyant, je me suis aperçue que – sur le temps du spectacle – j'avais déjà apprivoisé dans ma tête le génocide. Il était devenu un problème, avec ses interrogations, avec ses responsables, mais j'avais oublié que c'était "ça". »

« Rwanda 94 » ne suit donc pas la proposition de Bee Bee Bee qui veut ouvrir son émission par

³ J'ai personnellement assisté à de nombreuses réunions semblables à la radio et à la télévision.

⁴ On ne saurait trouver meilleure preuve que le génocide fut un non-événement médiatique, c'est-à-dire de nos jours: un non-événement tout simplement (cfr. Igicaniro n°6 : « Un génocide sans image »). Ces fameuses huit minutes (en réalité 6'30" dans le spectacle) réunissent à peu près tout ce que l'on trouve comme traces de CNN à la BBC en passant par des images d'amateur...

cette réalité « brute ». Néanmoins, dans l'âpre controverse qui va l'opposer à son directeur de l'information et à Dos Santos, ce sont les arguments de ceux-ci qui paraissent vicieux, lâches et formalistes. En réalité, la question est moins de savoir si l'émission doit commencer ainsi que de pouvoir juger des motifs par lesquels, tout s'oppose dans la machine-télévision à ce que puisse se développer une démarche comme celle que voudrait désormais entreprendre Bee Bee Bee.

Parallèlement, l'insertion de ces images dans le spectacle – même après 4h30 de « préparation » - soulève chez certains des critiques voisines de celles de M. UER et de Dos Santos. La discussion sur le plateau entre personnages fait écho au débat intérieur de bien des spectateurs : peut-on, doit-on les passer ? Et comment ?

Chez nous, l'image n'est pas seulement exposée, mais elle offre le sujet d'un débat sur l'image. Ce débat a un enjeu : quel type de journalisme est recevable ou non, et ce : avant même qu'un différend explicitement politique n'apparaisse...

Bee Bee Bee aborde ce dernier round avec une obstination et un calme presque farouches. Une part d'elle-même sait qu'elle n'emportera pas ce combat, une autre refuse de lâcher prise.

Au moment où l'on en vient au marchandage habituel sur le nombre de minutes que comportera la séquence, elle pouffe d'un petit rire nerveux. Huit minutes ou six minutes ou quatre minutes... Après ce que nous venons de partager avec elle au fil des heures de « Rwanda 94 », ces chiffres paraissent parfaitement dérisoires. Et pourtant, qui ne serait tenté d'utiliser le moindre espace pour dire, quand même, quelque chose de ce qu'il juge essentiel ? Ce dilemme est perpétuel.

Monsieur Jacob : « Bee Bee Bee ne fit jamais son émission ».

Le Chœur des Morts s'avance tout au bord de la scène, l'une d'entre eux dit posément, sans plainte ni agressivité :

« A travers nous, l'humanité
vous regarde tristement
nous morts d'une injuste mort
entaillés, mutilés, dépecés
aujourd'hui déjà : oubliés, niés, insultés,
nous sommes ce millier de cris suspendus
au-dessus des collines du Rwanda.

Nous sommes, à jamais, ce nuage accusateur.

Nous redirons à jamais l'exigence,
parlant au nom de ceux qui ne sont plus

et au nom de ceux qui sont encore ;
nous qui avons plus de force qu'à l'heure où nous étions vivants,
car vivants nous n'avions qu'une courte vie pour témoigner
Morts, c'est pour l'éternité que nous réclamons notre dû. »

Puis, tous reprennent la phrase qui concluait leur première intervention dans le spectacle :

« Narapfuge, baranyishe, sindaruhuka, Sindagara amahoro
Je suis mort, ils m'ont tué, je ne dors pas, je ne suis pas en paix. »

Noir.

« Rwanda 94 » a fait un long chemin, le monde lui n' a pas bougé. « Le ventre est encore fécond d'où a surgi la bête immonde ». La phrase de Brecht souffre d'avoir été trop employée, mais la réalité qu'elle métaphorise s'est, elle, avérée inusable. Ce ventre ne tarira pas de lui-même, les monstruosité ne s'effaceront pas aimablement devant les larmes, les reproches, les analyses.

C'est pourquoi le spectacle ne peut s'achever sur les paroles du Chœur.

Au yeux de ceux qui l'ont entrepris, « Rwanda 94 » évoque la manifestation paroxystique (le génocide) d'une situation beaucoup plus générale. A l'heure où la planète produit 110% des nécessités alimentaires de sa population, un milliard d'êtres humains souffre de malnutrition et des dizaines de millions en meurent. Etc, etc. Trouverions-nous, dans l'horreur même du génocide, une source d'inspiration, d'encouragement à entreprendre ce combat démesuré qui viserait à faire de cette Terre un monde habitable ? « Rwanda 94 » s'achève donc par la Cantate de Bisesero.

Jadis, dans la musique baroque notamment, certains compositeurs ont dénommé « Tombeau » des œuvres offrant un hommage solennel à un homme, un maître le plus souvent (exemple : « Tombeau pour François Couperin »). La « Cantate de Bisesero » offre ce type d'hommage, que nous avons voulu à la fois sobre et splendide, à un groupe d'hommes, de femmes et d'enfants, qui pendant trois mois ont résisté au génocide sur les collines de Bisesero, déployant des trésors d'intelligence, de courage et de solidarité. Sur les cinquante mille êtres humains qui s'étaient réfugiés là, un millier environ a survécu. L'exemple qu'ils ont donné dépasse de loin, pour nous, les frontières du Rwanda.

J.D.

Quelques mots sur la Cantate de Bisesero

Mathias Simons

Le spectacle « Rwanda 94 » s'achève sur la cantate de Bisesero. Ce texte a été composé à partir de l'enquête réalisée par l'association « African Rights » au Rwanda et publiée en brochure à l'occasion de la quatrième commémoration nationale du génocide à Bisesero. Il comporte cinq parties : « L'exode vers Bisesero », « La résistance », « L'implacable massacre », « L'agonie », « Les soldats français ». Il s'ouvre sur un prologue et se conclut par un épilogue. Un refrain vient ponctuer chaque mouvement, insistant sur Muyira, nom de la colline où se dresse le mémorial de la résistance.

La cantate est composée en vers libre et, comme son nom l'indique, mise en musique. Inspirée dans sa facture par la tragédie grecque et le poème épique brechtien, elle relate, à partir de témoignages réels, des faits de résistance unique dans l'histoire du génocide au Rwanda. Quatre acteurs-récitants, prennent en charge les différents témoignages d'hommes, de femmes et d'enfants qui, durant trois mois, ont subi les assauts répétés des génocidaires ivres de fureur. Le cinquième récitant – le coryphée – a pour fonction de décrire, au nom du chœur, l'enchaînement implacable des événements d'avril à juin 94.

Si la cantate conclut le spectacle, elle est également un retour au début. Elle vient, une fois encore, nous rappeler qu'un génocide n'est pas un chiffre abstrait – aussi énorme soit-il – mais bien des vies singulières détruites, broyées, éradiquées. Elle fait écho à ce que Yolande – en ouverture – a décrit avec précision.

Elle cherche à redire au public – une dernière fois - l'intensité de souffrance, de peur et de désespoir qu'ont vécu des individus de tous âges et des deux sexes. Une fois encore elle fait apparaître le caractère organisé et planifié des tueries ainsi que l'abandon dans lequel se trouvaient les victimes.

Comme pour Yolande, les rescapés ne veulent ni terrifier ni apitoyer mais seulement témoigner. Un génocide c'est cela. Oui c'est cela qui s'est passé au Rwanda en avril, mai et juin 94. La cantate est d'une certaine manière le multiple du singulier de Yolande.

Après le parcours vers la connaissance de Bee Bee Bee, après le constat de l'impossibilité de rendre compte des causes du génocide dans les médias, la cantate ramène le spectateur au concret des événements. N'oubliez pas, semble-t-elle dire car sur Muyira il ne reste que « des pierres, des crânes, des os. »

Si la cantate suggère une symétrie de sens avec le début de « Rwanda 94 », elle a également l'ambition de rendre hommage. En effet, à Bisesero, dans la commune de Gishyita, dès le début du génocide, des femmes, des hommes, des enfants ont refusé d'être

exterminés comme des rats. Ils ont dit non ! Ils ont préféré mourir debout en combattant jusqu'à leurs dernières forces. Pendant trois mois, au mépris de leur vie, s'organisant militairement malgré la pauvreté flagrante de leurs moyens, les Tutsis de Bisesero, aidés au début par les Hutus et les Twas, ont résisté désespérément aux militaires et aux miliciens. Ils ont montré par leur courage et leur discipline qu'il était possible de rejeter la logique génocidaire. Contre une idéologie raciste, haineuse et meurtrière ils ont opposé une pratique de la fraternité, de la solidarité et de la résistance. Par leur lutte, ils générèrent un faible espoir pour l'humanité : il est possible de dire non même si le prix à payer est très élevé.

Le spectacle a aussi besoin de cela. Il ne peut que rendre hommage à ces morts qui ont su préserver un bien extraordinairement précieux : la dignité.

Mais l'hommage n'a de sens que si il a un but, une direction. Sans quoi il ne servirait pas à grand chose. La cantate n'a pas uniquement pour fonction de conclure, elle tente également de transmettre quelque chose au public.

Structurée comme un poème, dans l'écriture, tissée en mouvements par la musique, interprétée comme un chœur par les acteurs, elle s'inscrit dans la tradition de l'épopée et du poème épique. Dès le prologue, le coryphée nous transmet tout. Le lieu, le temps, l'événement, sa conclusion. Après quoi on est invité à suivre le processus de l'intérieur et à se faire une opinion. L'épilogue nous rappelle l'issue réelle : ce qu'il en est aujourd'hui de la poignée de survivants et ce qu'il en est des assassins, libres ou emprisonnés.

L'architecture de la cantate rappelle les formes les plus anciennes de la transmission orale car elle veut s'inscrire symboliquement dans l'Histoire. C'est pourquoi elle est ainsi composée. Le poème épique ne se contente pas de relater les hauts-faits des personnages, il se veut aussi témoin de l'histoire d'une communauté. De génération en génération, utilisant le vers pour des raisons de facilité de mémoire, les faits graves et essentiels vécus par un peuple, s'inscrivent dans les mémoires et ainsi préviennent et enseignent à ceux qui viennent ensuite.

Ainsi, le poème épique dans la littérature possède intrinsèquement une valeur éducative non seulement pour une communauté mais pour l'humanité. Ce n'est donc pas par hasard si la cantate s'inspire de ce genre. Elle utilise une technique très ancienne pour relater un événement contemporain dans le but de transmettre et d'avertir. Muyira n'est pas seulement le nom d'une colline c'est un avertissement, un devoir de mémoire, un appel à la vigilance. Si elle émeut, si elle suscite de la compassion c'est qu'elle réveille en nous notre appartenance à l'espèce. Mais l'émotion qu'elle dégage doit servir à quelque chose et ce quelque chose devrait s'appeler : réfléchir.

M.S.

Le Coin des Hyènes



Dans le numéro précédent, nous vous présentions dans la rubrique « Les inédits », une partie du Tutti 2 ayant trait, entre autre, à l' Akazu d'Agathe.

En écho à ce texte, nous vous proposons, ici, pêchée par Daniel Hicter, au détour d'une vague sur Internet, une présentation de la structure sociale coercitive sous le régime du Président Juvénal Habyarimana et la main mise par quelques pairs du régime – dont Agathe Habyarimana – sur le contrôle et les bénéfices des « affaires »...

Marie-France Collard.



ma cabane au Rwanda

l'Etat c'est nous

Big Brother

citations

l'arbre aux "salauds"

les femmes et les enfants plus tard

autres pages traitant de dictature et de préméditation du génocide :

UNE COLLINE

LES ANNEES 80

DEJA EN 1992

Akazu signifie petite maison ou plus précisément maisonnée, dans le sens où ce terme désigne davantage une famille qu'un type d'habitation. Il faut entendre ici le mot famille dans toutes ses acceptions : les liens y sont de sang, d'intérêts politiques communs, liens mafieux aussi... Au sein de l' Akazu, on scelle des pactes, on cultive le secret, on marie les enfants, on partage le gâteau, on baigne dans une plénitude craintive, presque féline. " Gorille business ", " réseaux Zéro ", " le Parrain ", " Monsieur Z ", " Amasazu " (les balles de fusil, cercle des " purs et durs " de l'armée), " le Sorcier ", tous ces qualificatifs leur appartiennent et parlent d'eux-mêmes : le trait est marqué, l'exotisme a ce qu'il faut de références, tout cela fleure bon le roman d'espionnage des années soixante et la dictature " bananière ". Il n'est rien dans ces ingrédients, qui ne participe de la même cuisine que celle concoctée à l'étranger par des réseaux de " coopération " du genre " Foccart ou post-Foccart ". Nous sommes là entre gens de bonne compagnie, protégés par le " secret défense " et travaillant pour l'intérêt supérieur de leur pays. Mais revenons au maillage politique, militaire et administratif du Rwanda sous la dictature " Habyarimana "...

Chaque citoyen rwandais...	... est d'office militant du MRND , parti unique
Dix à cinquante familles...	... constituent une cellule du MRND et élisent un comité de Cellule de cinq membres (1 Président et 4 assesseurs). Chaque rwandais est obligatoirement membre d'une cellule et doit y être connu.
Toutes les cellules d'une Commune...	... sont fédérées dans un Conseil Communal et son Comité , dont le président est le bourgmestre , choisi et placé là par le MRND sans consultation électorale.
Toutes les communes d'une préfecture...	... dépendent d'un Conseil Préfectoral dirigé par le préfet , fonctionnaire " très politique " dont la nomination dépend du Comité Central du MRND. Un baron régional vient souvent compléter le tableau au côté du préfet, membre de, ou coopté par l'Akazu .
Les dix préfectures du pays...	... rapportent au gouvernement , mais d'abord au Conseil National de Développement qui fait les lois (70 personnes choisies pour leur fanatisme au parti-Etat), et au Comité Central du MRND qui est chargé d'élaborer la politique générale du pays (petit groupe émanant directement de l'Akazu). Tous trois sont contrôlés par le Président Juvenal Habyarimana .



" Big Brother " n'a pas encore de micro ni de caméra dans chaque foyer du Rwanda en 1989, mais les cellules du parti sont " vigilantes " et la délation devient sport national par la force des choses. La peur s'immisce partout, personne n'est tranquille et surtout pas celui qui n'a " rien à se reprocher ". Dans les cellules, des listes sont dressées, de Tutsi, de tièdes, d'opposants, de militants des droits de l'homme, de gens qui chantent faux pendant la fête nationale, ou qui " restent dans leur lit douillet " ce jour-là... etc. L'écrasement de l'individu est manifeste et permanent dans les collines, mais aussi dans tous les services publics et privés et même à l'étranger où les ambassadeurs sont de surcroît présidents de leurs " cellules locales "...

" Si vous êtes directeur d'une école, d'une entreprise, vous êtes ipso facto responsable politique du MRND dans l'école ou l'entreprise. Au niveau diocésain, **l'évêque** était conçu comme le **responsable du MRND pour toutes les paroisses et congrégations religieuses**... Ces nominations (d'évêques) étaient téléguidées par Habyarimana et son akazu, le groupe restreint dont le colonel **Sagatwa Elie et Mme la Présidente** faisaient partie. " (" Les Temps Modernes " N°583. Juillet-août 1995. " Les politiques de la haine, Rwanda-Burundi 1994-1995 ". p.95)



" **L'Akazu** était le noyau dur d'un véritable réseau de mise en coupe réglée du pays et de contrôle de toutes les activités des habitants au profit de l'entourage présidentiel. Les miettes étaient distribuées aux populations des régions de Ruhengeri et de Gisenyi qui constituaient sa clientèle élargie. **Aux mains des " Bakiga " (les montagnards du nord)**, le pays était dirigé comme une véritable entreprise privée dont les **principaux responsables** étaient **trois des frères de la présidente**, à savoir le colonel **Elie Sagatwa, Protas Zikiranyirazo et Séraphin Rwabukumba**. " (" Histoire du Rwanda " de Bernard Lugan)

" Les extrémistes Hutu bénéficient des encouragements plus ou moins officiels et des soutiens financiers de ce qu'il a été convenu de désigner sous le nom d'**Akazu**, ce groupe famille qui dirige en sous main le Rwanda et qui est **essentiellement animé par la belle-famille du président Habyarimana**...

(plus loin, à propos du début du processus de démocratisation en 1992)... car il allait falloir rendre des comptes. C'est ainsi qu'un nom revenait de plus en plus sur toutes les lèvres : celui de **Protas Zikiranyirazo** dont on murmurait qu'il serait impliqué dans des **trafics de gorilles** et donc dans le **meurtre de l'américaine Diane Fossey**, mais également dans de nombreuses autres opérations criminelles allant **de la drogue au trafic d'or**... Les réseaux de l'Akazu sont présents dans tous les domaines de la vie politique et militaire. C'est ainsi que la **Garde Présidentielle** en était un des bras armés avec les **" Interahamwe "** ces derniers dérivant de mouvements de jeunes supporters de football organisés en milice présidentielle à partir de 1992. " (" Histoire du Rwanda ")

Après de nombreux recoupements, nous pouvons établir une première liste des membres de L'Akazu que le livre " Les médias du génocide " (J.P.Chrétien. Reporters sans frontières. 1995. Editions Karthala) cerne avec précision :

" Autour de **Juvenal Habyarimana et de son épouse**, on y trouve (dans le " réseau Zéro " et les " escadrons de la mort ") le **colonel Elie Sagatwa**, chef d'état-major particulier du président, un sorcier amené par Sagatwa, **Nathanaël Musaza**, un pasteur des Adventistes du septième jour, **et le noyau dur de l'Akazu : Joseph Nzirorera**, le ministre des Mines, **Charles Nzabagerageza**, préfet de Ruhengeri, **Come Bizimungu**, préfet de Gisenyi lors du massacre des " Bagogwe " (en 1991, à l'instigation de l'akazu, des militaires et des militants du MRND exterminent sans raison apparente plusieurs centaines de personnes, issues d'un petit groupe tutsi marginalisé du nord-ouest du Rwanda, les " Bagogwe "), puis nommé président du conseil d'administration de la Banque Nationale du Rwanda, **Léon Mugesera**, conseiller du président de la République et qui sera l'un des principaux artisans de l'idéologie du génocide, **Casimir Bizimungu**, ministre des Affaires étrangères, **Protas Zikiranyirazo**, autre beau-frère du président très influent, le député **Boniface Rucagu**, le **capitaine Pascal Simbikangwa, dit " le tortionnaire "**, un invalide qui ne se déplace qu'en chaise roulante, mais qui aime participer aux mauvais traitements des " ennemis " amenés au service central de Renseignement ou au bureau de criminologie... "

Cette liste n'est pas exhaustive, loin s'en faut. **L'Akazu** comprend selon la majorité des observateurs, **une trentaine de personnes** après 1989. A l'exception de ceux qui sont **morts**, tels que le **président Habyarimana**, le **général Déogratias Nsabimana** et le **colonel Elie Sagatwa** dans l'attentat contre l'avion présidentiel du 6 avril 1994, et à l'exception encore, des militaires " d'active " (**le capitaine Pascal Simbikangwa**, le **colonel Théoneste Bagosora**, cousin de la présidente), et des politiques chapeautant le

gouvernement du génocide et la " logistique " des exodes (**Casimir Bizimungu** qui fondera dans les camps du Zaïre, le RDR parti extrémiste hutu et négationniste du génocide), **tous les autres se sont évanouis le 9 avril 1994** lors du pont aérien organisé pour le rapatriement des diplomates et ressortissants français (se sont ainsi mis sous la protection française, **l'épouse du président Agathe Habyarimana, une dizaine de membres de sa famille et trente quatre" accompagnateurs d'orphelins "**, toutes leurs **identités étant encore aujourd'hui**, en mai 1998, **tenues secrètes par la France**).



AKAZU

1. Juvénal Habyarimana Président.
Tué le 6 avril 1994.
2. Agathe Habyarimana son épouse. Tête réelle de l'Akazu.
3. Protais Zigiranyirazo frère d'Agathe. Surnommé « Mr. Z ».
4. Léon Mugesera, MRND.
Apologiste du génocide.
5. Col. Théoneste Bogosora cousin d'Agathe, principal responsable du génocide.
6. Joseph Nzirorera, ami d'Agathe.
Financier MRND.
7. Séraphin Rwabukumba, frère d'Agathe « Réseau Zéro ».
8. Casimir Bizimungu, tête RDR au Zaïre dans les camps de réfugiés.
Négationniste.
9. Col. P. Célestin Rwagafilita frère d'Agathe, chef d'état major Gendarmerie durant le génocide.
10. Col. A. Ndiriryimana, membre du comité de crise du 7 avril 94 avec Th. Bagosora.
11. Col. Tharcisse Renzaho, préfet Kigali durant génocide.
12. Noël Mbonabaryi, dit « Le Parrain ». Patriarche d'Akazu
13. Félicien Kabuga, finance les milices « Interahamwe » et les médias extrémistes hutu.
14. Ferdinand Nahimana, un des idéologues du génocide.
15. Juvénal Uwilingiyimana, bras droit de « Mr. Z », trafic or, drogue, « gorille business »...
16. Mathieu Ngirumpatse, remplace Habyarimana an 92 à la tête du MRND



Auxquels on peut joindre...

- | | |
|---------------------------|------------------------|
| • Cap. Pascal Simbikangwa | • Côme Bizimungu |
| • Gen. Augustin Bizimungu | • Georges Rutaganda |
| • Jean Kambanda | • Boniface Rucagu |
| • Jean Bosco Barayagwiza | • Clément Kayishema |
| • Charles Nzabagerageza | • Jean Baptiste Gatete |

Sans oublier...

- Elie Sagatwa, frère d'Agathe, secrétaire particulier du Président et spécialiste des dossiers secrets de l'armée
- Général Déogratias Nsabimana, ancien chef d'Etat Major de l'armée et possesseur en 93 et 94 des listes d'opposants à éliminer (1500 noms pour Kigali par exemple)

Morts tous deux dans le crash de l'avion présidentiel le 6 avril.

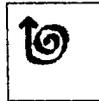


La chronologie du génocide nous montre que le 9 avril 1994, rien ne permet de penser que tout est perdu pour la dictature. Les opposants Hutu principaux sont morts assassinés par la Garde Présidentielle, un comité de crise et un gouvernement intérimaire ont été nommés, de tendance " Hutu-Power ", après le putsch du colonel Théoneste Bagesora et de junte militaire. Seuls 600 hommes du FPR sont alors à Kigali, retranchés dans le bâtiment du CND, ancienne assemblée nationale, et ne devront leur survie qu'à l'arrivée de renforts le 12 avril, trois jours après le départ de l'Akazu.

En clair, dès le déclenchement du génocide qu'ils ont programmé et minutieusement mis sur pied, l'Akazu prend la clé des champs et **se fabrique un alibi** pour l'avenir. Tout juste pourront-ils être gratifiés de chefs d'inculpation portant sur " **l'incitation** " mais pas sur la réalisation du génocide. D'ailleurs qui donc, pensent-ils sans doute avec amusement, viendra leur demander des comptes à Paris, au Gabon, au Cameroun, au Canada ou encore en Suisse ?... Le **TPIR**, Tribunal Pénal International pour le Rwanda qui siège à Arusha en Tanzanie, est bien loin d'avoir vu le jour à l'époque, et ceux que la justice rattrapera sont alors **sûrs de leur impunité**. Quatre ans après, il demeure difficile de les détromper.

Leur fuite est donc un calcul, mais dans quel dessein et pour quels " intérêts supérieurs " de la nation rwandaise ?

LES ANNEES 80





Interview de Garrett List à propos de son travail musical sur " Rwanda 94 ", réalisée par Marie-France Collard

Quels changements apporterais-tu à ta note de 1998, alors que la musique prend une place plus importante que ce qu'on imaginait au départ ?

Un moment donné, je me suis dit que ce n'était plus du tout cela, mais finalement, en pensant à mon rapport à la culture rwandaise et à comment je l'ai apprise, je la rejoins. Car c'est la tradition orale qui a fait que c'est devenu possible et la tradition orale chez moi, c'est le " jazz music " et " improvise music ", la musique contemporaine.

La musique pour la pièce n'est pas devenue une musique lyrique, les paroles sont toujours très importantes. Ce n'est pas une situation où on entend quelqu'un qui chante avec une belle voix et où les paroles ont souvent moins d'importance comme dans l'opéra. Je généralise un peu vite pour l'opéra, je sais. Disons qu'à la différence de l'opéra le texte est ici véritablement premier. Ici, c'est très important de comprendre ce que les gens disent, alors j'ai toujours essayé d'obéir à cette règle.

L'acoustique est un autre problème dans la composition, et l'intervention d'instruments : le rapport entre l'acoustique et le texte est très difficile. Et parfois, il y a des moments où l'on glisse d'un côté à l'autre, on ne comprend pas le texte, on entend pas assez la musique... Finalement, on est arrivé à vaincre cela avec un très bon ingénieur de son qui est aussi un musicien, Jean-Pierre Urbano. L'objectif pour moi est accompli.

Le rapport entre la musique et le texte est quelque chose de très spécial, que l'on ne trouve pas dans la musique classique ni dans la musique pop. Il y a une collusion, une connivence entre la parole et la musique qui est très forte, une intimité très spéciale et cela me réjouit. Par exemple, à la fin de la scène " les larmes du général ", il y a une petite transition – qui ne dure pas longtemps, pas une minute – j'ai transposé cela trois fois, dans toutes les tonalités pour faire en sorte que la voix de Joëlle – qui est Bee Bee Bee – puisse sortir plus facilement. J'ai transposé, changé les instruments, changé les octaves. A un moment donné, tu te rends compte qu'une certaine tonalité fait que la mélodie est plus douce ou pas. Cet objectif là est assez bien atteint, la relation parole-musique, mais d'une façon assez insolite, c'est pas les solutions typiques, loin de là.

Peux-tu parler des différents statuts de la voix dans la musique et dans la pièce ?

La voix parlée, la voix chantée dans l'orchestre, la voix chantée sur scène.

La voix chantée dans l'orchestre fait une liaison, à différents niveaux, entre la parole dite et la musique. Je pensais cela au début et je crois que c'est vrai encore dans le spectacle, même si on a besoin de le peaufiner encore.

Dans la cantate, ça va très bien : on entend les paroles de façon différente, ça change la façon dont c'est compris – c'est connu, c'est pour cela qu'on aime chanter au lieu de dire...

On a eu des moments de discussion avec toi justement sur la compréhension du texte dans la cantate, où tu nous disais parfois le texte ne doit pas être compris...

Il y a des moments où le texte ne doit pas être compris ! Dans la cantate, il y a des moments où le texte échappe... Dans une situation musicale, la façon de comprendre est différente parce que le support est différent... Quand j'ai entendu pour la première fois la chanson des Beatles « I

want to hold your hand... » je n'ai pas compris les paroles la première fois, tous ces rapport avec les mots changent dès qu'on met la musique. En n'étant pas francophone, il y a des choses qui sont dites par les comédiens, quand ils le disent pour la première fois, par exemple, quand Jacob dit " Je lutterai... " à la fin des visions, ça m'a pris plusieurs fois pour comprendre ça... Ce n'est pas seulement la compréhension littérale qui est importante pour moi dans la compréhension d'un texte. Parfois, oui, bien sûr, dans la litanie des questions, c'est très important. Avec Jean-Pierre, on est arrivés à un truc où on comprend ce qu'ils disent et la musique est tout aussi présente. Dans l'absolu, ce ne sont pas des choses nouvelles, je fais cela depuis longtemps, dans les années 70, avec les chansons, le théâtre et la musique, on arrive à comprendre les différentes fonctions. J'ai la volonté de faire comprendre les paroles, malgré ce que tu pourrais croire... Tu sais, tu prends un autre compositeur, qui a un sens plus classique, tu auras la voix lyrique : pour arriver à chanter lyriquement, c'est presque impossible de comprendre les paroles à cause de la technique lyrique...

Ton rapport avec la musique rwandaise ?

Je n'ai pas une méthode très méthodique, je travaille d'abord instinctivement, beaucoup d'artistes diraient la même chose sans doute. Mon rapport avec la musique rwandaise était très kinétique, très physique, si on veut... Je suis allé au Rwanda, avec toi d'ailleurs, et je te remercie infiniment d'avoir organisé cela, franchement, parce que sans cela, je ne sais pas si j'aurais pu vraiment comprendre... Le voyage de Kampala jusqu'à Kigali était très révélateur, parce que tu traverses les frontières et tu vois les différences entre les géographies et tu commences petit à petit à comprendre comment c'est possible, qu'un peuple, que les gens en arrivent là...

Puis il y a eu la rencontre avec la musique enregistrée, je l'ai beaucoup écoutée et enfin, avec les Rwandais qui vivent en Belgique. Même mon rapport avec eux est très musical. Muyango, il me tape les rythmes sur la table, il me chante... j'écoute, je m'imprègne de ce qu'il fait. C'est mon rapport avec la musique improvisée, la musique jazz qui m'a permis de faire cela. Si j'étais comme Bartok, un transcritteur de la musique folklorique – je l'admire d'avoir fait cela, ce n'est pas ça, mais mon optique n'est pas celle-là : pas une transcription, pas une fusion non plus – j'abhorre cela franchement, la notion de fusionner avec une tradition, on les a déjà baisés assez de fois – mais je veux faire un parallèle, j'ai essayé de respecter les deux traditions – la mienne, occidentale – je suis américain, pas européen, et même si j'ai fait du jazz, je suis lauréat de la Julliard School, j'ai joué dans des orchestres symphoniques, j'ai suivi des cours avec Berio, je suis un pur produit de l'occident, il n'y a rien à faire. Donc, plutôt un parallèle, pas une fusion, et mettre en avant les qualités des deux choses, autant que possible. A un moment donné, comme dans la procession où les choses se mêlent très fort, on entend les différences, je crois, entre l'orchestre et les chants rwandais.

Comment avez-vous travaillé ?

J'ai passé beaucoup de temps à écouter Muyango chanter, en direct, puis sur cassette... je suis au piano avec lui, pour essayer de comprendre ce qui aurait été possible en harmonies sur un clavier qui divise la table en douze temps. Parce que la musique rwandaise ne travaille pas en douze temps égaux... On travaille en Occident sur 12 tons divisés également, c'est chiant, mais eux pas...

Est-ce qu'ils ont fait le même trajet vers ta musique occidentale ?

Non. il n'y avait pas besoin, c'était à moi de faire cela...

C'est principalement à travers les chants que s'est passée cette rencontre ?

Oui, principalement, c'est tout à fait dans la note d'intention, même si je ne savais pas vraiment, à l'époque. Je suis très porté sur cela, le rapport entre la musique et le texte, non plutôt le rapport entre la musique et la langue. La langue parlée, c'est un rapport intime...

Existe-t-il des formes improvisées dans la musique rwandaise ?

Il y a différents niveaux, par exemple les poèmes dynastiques, on ne chipote pas avec cela... Certains textes étaient attribués à certaines familles, qui en étaient dépositaires et cela faisait aussi la différence de rang entre les gens... Dans la vision avec l'Evêque, on dit : il y avait des tutsi qui étaient pauvres... j'imagine qu'une façon " d'anoblir " une famille c'était donner un texte à garder pour le Roi et quand le Roi voulait entendre certain jour de fête un texte, il appelait la famille et la famille devait le réciter... Et aussi apparemment, il y avait la famille de contrôle, celle qui devait vérifier que le texte était gardé...C'est comme cela qu'ils ont pu préserver les poèmes sur plusieurs centaines d'années.

A un niveau plus populaire, apparemment et sur les choses quotidiennes, il y avait un troubadour qui racontait la vie de tous les jours et les grands instants de la vie dynastique. C'était plus en rapport avec le peuple, c'était une poésie plus artistique, plus une expression personnelle qui pouvait être improvisée – il faut voir les écrits d'Alexis Kagame – c'est lui qui a fait cette étude. L'improvisation fait partie de la vie quotidienne, ce n'est pas différent pour les Rwandais...

Tu parlais hier d'un texte de Rszewski sur l'improvisation qui t'a fait réagir ?

C'est un discours sur l'impro – déjà il faut le faire – mais qui est coincé dans le désir d'une vision du monde plus large, ancrée, enracinée dans la dialectique depuis les Grecs et qui ne peut pas lâcher le rapport objet/sujet... Il faut analyser, il faut comprendre... C'est pour cela que je voulais répondre à ce poème de Brecht... " A ceux qui viendront après nous. "

Tu peux répondre ici ?

Son point de vue est très touchant, magnifiquement fort : il nous demande d'être indulgent à son égard, et connaissant ce qu'il a fait, on ne peut que l'être. Merci d'avoir fait ces efforts, mais on est obligés aussi de comprendre qu'il a fait des erreurs, ou plutôt, il y a des erreurs qui ont été commises et il a fait partie de ces erreurs aussi : on est obligés de faire cela sinon on est pas dignes d'être indulgents. On lui rend un hommage sincère et il faut être aussi critique, parce que j'espère que les gens qui nous suivront feront la même chose pour nous aussi, car sûrement on fait des erreurs qu'on ne voit pas...

De quelles erreurs parles-tu ?

Je vois cela de manière très générale. Je suis généraliste... Les spécificités me semblent moins importantes que les grandes lignes, quand la grande ligne est juste, les spécificités deviennent plutôt justes...

Marxiste et communiste, il a lutté pour le marxisme et le communisme, je suis indulgent

et dans sa situation, j'aurais fait la même chose et si je suis poussé aujourd'hui, je ferai la même chose aussi – je ne me mettrai pas au service du capital, mais au service des gens qui sont dans le besoin... Ce que je souhaite pour l'avenir, c'est qu'on puisse trouver une autre façon de voir le monde, qu'on ne doive pas le couper en deux pour le comprendre, ça relève de la dialectique, c'est enraciné depuis 6000 ans, pas seulement chez les Grecs, mais aussi dans la philosophie chrétienne, monothéiste.

Il faudrait trouver une autre façon de voir le monde, abandonner ces visions polarisées. C'est aussi ces visions du monde que nous avons apportées au Rwanda et nous les avons obligés à les ingurgiter.

Quel est ton sentiment, aujourd'hui, en tant que compositeur, dans ton rapport avec les auteurs : si la part de la musique est devenue très importante, qu'elle contribue bien sûr largement au sens de la pièce, elle n'en donne pas le sens premier....

La seule façon de répondre pour moi est que je me suis inscrit dans un projet auquel j'ai cru au départ par le propos et les intentions annoncées. Au fur et à mesure que j'avançais, au plus j'ai vu la nécessité de la chose et je me suis inscrit dans ce projet avec des gens en qui j'accorde totalement ma confiance. J'ai mis les quelques talents que j'ai au service de ce projet. Plus largement, la force du projet tient aussi de l'organisation collective de cette création : comme d'autres artistes associés, j'ai participé au groupe dramaturgique et aux réunions préparatoires où la pièce s'élaborait et après chaque confrontation d'une partie ou l'autre avec un public – d'abord entre nous, puis après janvier 99, après Avignon, - nous avons remanié collectivement ce qui était proposé pour aboutir au résultat d'aujourd'hui. J'ai eu l'occasion de donner mon avis sur le sens et je n'ai pas l'impression qu'il a été ignoré. Pour plein d'autres choses propres au théâtre, je m'incline devant ces gens de théâtre et ainsi que devant ces choses qui sont propres à l'écriture. Je m'incline devant les écrivains, et je sais qu'on me fait confiance de la même façon pour la musique. On m'a dit : fais-nous une proposition que tu crois qui est juste, à ce moment-là, dans cette demande là, on s'est compris là-dessus. Les grandes lignes on était tous d'accord. Je ne pensais pas que la musique prendrait autant de place. Au départ, je ne savais pas. Je sais que les musiciens sont plus sur scène qu'un seul acteur ! Peut-être seulement Carole, elle doit être là autant de temps que les musiciens. Ça fait un certain boulot, de jouer cela. Je me suis pris au service d'un collectif et du processus de création, j'aime beaucoup cela, ce travail en collectivité.

Comment penses-tu la relation de Jacques avec la musique ?

C'est un homme qui a une très grande culture. Il peut commencer à réciter Victor Hugo ou chanter une chanson, intégralement, comme ça. Et, notamment dans la musique, son champ d'intérêt va de la musique baroque à John Cage, et il connaît l'histoire du jazz dans le détail, depuis les premiers bluesmen enregistrés jusqu'à aujourd'hui. Mais le savoir, c'est une chose. C'est autre chose d'être sensible à la musique. Et il est très très sensible à la musique. Nos rencontres en dehors du projet même où on parle de musique sont toujours une source de grand plaisir pour moi, parce qu'il est tellement sensible : c'est cela qui fait mon rapport avec lui, cela donne notre rapport. Avec sa culture et sa sensibilité à la musique, il pouvait formuler ses demandes, ses souhaits de manière beaucoup plus précise que les metteurs en scène en général. Il

pouvait aussi être plus patient, comprendre ce qui se cherchait. Il a compris les propositions, les efforts que j'ai faits et la position que j'ai prise. Et aussi les autres musiciens. Ici, j'ai le sentiment d'être compris. Souvent dans le théâtre, les musiciens sont un peu comme des accessoires, ce n'est pas le cas ici, ils ne sont pas des accessoires. C'est très réjouissant et très important pour les musiciens.

Il y a souvent incompréhension entre acteurs et musiciens, mais ce n'est pas le cas ici. Dans les Hyènes, par exemple, c'est Fabien et Vincent qui travaillent avec les acteurs, et c'est très bien. Avec Max, aussi, être avec lui sur scène c'est la première fois alors qu'on se connaît depuis longtemps et que l'on fait beaucoup d'autres travaux ensemble...

Pour amorcer une piste d'étude annoncée par Jacques, dans le numéro 6 d'Igicaniro – à savoir : dans la compréhension des prolégomènes du génocide et de son exécution, que pourrait nous apporter l'approche psychanalytique ? - Nous vous proposons l'analyse faite par Dominique Temple d'un texte de José Kagabo paru dans les Temps Modernes – Juillet et Août 1995 - *Après le génocide, notes de voyage.*

Cela ne veut pas dire que nous sommes ou non d'accord avec les analyses de ce texte, mais que ce type d'approche devrait être davantage approfondi.

Il est une invitation à la mise en chantier d'une réflexion sur la perte de sens symbolique à l'œuvre dans la société rwandaise et qui l'a conduite au génocide dans *ces formes-là...* L'imaginaire d'un peuple s'est inscrit sur le corps même des victimes : il ne suffisait pas de tuer, il fallait encore le faire avec raffinement, il fallait " désorganiser " les corps, comme on l'a dit à propos d'Auschwitz, mais ici selon un code propre au Rwanda, propre à une collectivité où la perte des référents culturels ancestraux se conjugue à l'adhésion imposée aux valeurs de la civilisation occidentale...

Il n'aura pas fallu beaucoup de temps à l'échelle de l'histoire de l'humanité - un siècle - pour que ce mélange détonnant aboutisse à ce résultat terrible... Pourquoi ?

Marie-France Collard

Le génocide au Rwanda : Une analyse des responsabilités

Juin 1997

Dominique TEMPLE

Le crime raciste traduit l'impuissance, la peur de l'autre, notamment lorsque l'autre, perçu comme étranger, se révèle soudain identique à soi-même; ou l'inverse, lorsque le proche, le frère, se révèle si différent de soi qu'il semble trahir la cause commune.

Le passage de la peur d'autrui à son extermination systématique requiert néanmoins un intermédiaire entre l'affectif et le logique : l'idéologie, élaborée par des intellectuels comme, par exemple, en France, Alexis Carrel. L'idéologie raciste prétend que les caractères psychologiques des hommes, leurs facultés mentales, leur conscience sont déterminés par des facteurs génétiques; elle soutient également que ces mêmes facteurs génétiques sont liés à des caractères somatiques qui permettraient donc de reconnaître a priori les caractères psychologiques. A partir de quoi, l'idéologue raciste conclut : « Sauver les faibles et les tarés, leur donner la possibilité de se reproduire, c'est produire la dégénérescence de la race. La race ne peut être améliorée que par le plus grand développement des forts »... et l'élimination des faibles par ceux qui s'estiment les forts.

Une telle idéologie ne semble pas s'être imposée au Rwanda. L'absence de critères idéologiques obligea même les meurtriers à recourir à la carte d'identité décernée par les Belges pour discerner ou désigner les victimes. Sur quoi donc se fondait la détermination des assassins ? Se fondait-elle sur des motivations affectives irrationnelles ? Certaines réactions de peur comme l'exode de centaines de milliers de paysans devant l'offensive et les massacres du FPR (Février 1993) pourraient le laisser croire, mais ces réactions peuvent être soumises à une froide détermination logique : le rapport d'African Rights précise en effet que les femmes Hutu tuèrent les nouveaux-nés classés Tutsi parce qu'« ils étaient de futurs soldats FPR ». Ces femmes postulaient qu'une fois adultes, ils ne pourraient agir que selon une logique identique à la leur : la liquidation de ceux qui ne seraient pas classés tutsi. Elles réagissaient à une détermination classificatoire rationnelle. Mais pourquoi cette référence à la vengeance traditionnelle se généralise-t-elle en génocide ? Pourquoi la violence n'a-t-elle plus de limites, n'obéit-elle à aucune règle ? La question de la responsabilité et de la culpabilité se pose à un autre niveau que celui de l'opposition traditionnelle : " ceux qui ne sont pas des alliés sont des ennemis ".

José Kagabo écrit en Août 1994 :

« Ce sont les mêmes qui ont tué la famille de Munyambo, celle de Nturo : ces

deux-là étaient identifiés comme de " grands Tutsi ", historiquement connus, et c'est pourquoi ils ont été spécialement liquidés, tout de suite. Le slogan, c'était : " Nous, nous connaissons les choses du passé. Autrefois (1959-1961) on " travaillait ". Nous donnons le mode d'emploi et vous réglez la question de ces Tutsi. A vous de faire le travail maintenant " disaient les chefs miliciens aux assassins à leur ordre ».

Le génocide ne commence donc pas en Avril 1994 comme le laissent penser les instructions données au tribunal international créé pour juger les coupables. Il était escompté comme une arme politique par les hommes au pouvoir dans les années 60 pour garder le pouvoir à leur avantage.

Claude Lanzmann a publié dans Les Temps Modernes le témoignage de José Kagabo, dont il dit :

« Par dessus tout, j'invite les lecteurs à lire et méditer les " Notes de voyage " de José Kagabo, texte d'une intelligence, d'une honnêteté et d'une profondeur bouleversantes, qui récuse tous les euphémismes et s'affronte à la plus centrale des interrogations : « il faut savoir comment on a tué. » « " pour pouvoir s'en sortir, écrit-il, il faudrait que tout le monde puisse parler ". »

Son témoignage parle, en effet, avec une force terrible non seulement par les événements qu'il décrit mais aussi par son commentaire, par le texte lui-même.

« La seule question qui me paraît se poser, c'est la difficulté de faire la part des choses entre les grands coupables et les petits coupables. Les grands coupables – si on reste dans la logique des analyses occidentales, de la rationalité – sont ceux qui ont pensé le génocide, qui l'ont organisé, etc. Mais quand on examine la manière dont les petits coupables l'ont exécuté, alors là, il n'y a plus de théorie de la grande et de la petite culpabilité qui tienne. Quand je pense à Claver qu'on a traîné des jours dans la rue, en le rouant de coups..., je me dis bien que dans les mots d'ordre donnés par les penseurs du génocide, il n'y avait pas de mode d'emploi. La personne qui a pensé faire un barrage de son corps nu et mutilé, il a trouvé ça tout seul, on ne lui a pas dit de le faire. Si l'un a mis toute son intelligence à la conception, l'autre n'a-t-il pas consacré son génie à trouver la forme de la mort qu'il souhaitait donner. (...) Je connais un couple d'anciens instituteurs protestants. Selon les stéréotypes rwandais, ce sont des gens de condition plutôt modeste. Ils avaient une fille qui commençait la fac de médecine à Butare. Je connais le garçon qui l'a tuée avant de tuer ses parents. Il leur a dit : " Il paraît que votre fille fait des études de médecine... ". Il a donné l'ordre à ses petits miliciens : " Il faut lui ouvrir le crâne, il faut voir à quoi ressemble le cerveau d'une fille Tutsi qui fait sa médecine ". Devant les parents. Puis, on a tué les parents, en coupant d'abord les pieds de la femme et en les mettant sous le nez du mari. " Sens ! Sens la mort ", lui disait-on. » (...) « J'ai connu ses parents (de l'assassin). Quand j'ai quitté le Rwanda, son père qui atteignait la soixantaine, et sa mère avaient vécu comme des gens qui n'avaient pas de problèmes d'identité par rapport aux Tutsi, des gens qui ne vivaient plus sur les collines depuis de nombreuses années, de purs urbains, qui n'ont jamais eu de vaches, jamais eu de champs. La femme faisait du commerce, comme beaucoup d'autres foyers...Tout d'un coup, le fils de ces gens là se découvre d'une cruauté

extrême, au nom d'une idéologie à laquelle son existence n'a jamais été associée historiquement. Je veux dire que, ayant élu domicile en ville depuis l'époque coloniale, ses parents n'ont jamais été impliqués véritablement dans les rapports sociaux hutu-tutsi.

« Pour moi, commente José Kagabo, Il faudra bien clarifier tout cela, si l'on veut éviter le risque d'une criminalisation collective. »

Comment clarifier tout cela ? José Kagabo dit qu'en apparence rien ne peut expliquer le comportement de l'assassin, « si on reste dans la logique des analyses occidentales, de la rationalité. » Ses parents étaient des gens « qui ne vivaient plus sur les collines depuis de nombreuses années, de purs urbains. » Si l'on traduisait cette observation en termes traditionnels africains on pourrait dire " des gens qui ont perdu toute tradition d'Umuhana ". L'auteur insiste : « de purs urbains, qui n'ont jamais eu de vaches, jamais eu de champs. » En termes africains " des gens qui n'ont plus de relation d'Ubugaké ". L'auteur précise qu'il veut signifier la coupure des relations de réciprocité traditionnelle : « Je veux dire que, ayant élu domicile en ville depuis l'époque coloniale, ses parents n'ont jamais été impliqués véritablement dans les rapports sociaux hutu-tutsi. » L'opposition est nette entre la situation urbaine associée à l'époque coloniale, et les rapports sociaux hutu-tutsi. Le texte indique même la substitution des relations de libre échange à ce rapport de réciprocité hutu-tutsi : « La femme faisait du commerce. » Dans les références occidentales, donc, tout était normal, rien ne laissait présager un chaos mental qui « relève de la psychanalyse » comme dit l'auteur en introduction de son témoignage. Le racisme est apparemment absent de l'acculturation bien ordonnée des paysans rwandais qui rompent avec leur tradition. L'idéologie raciste proviendrait-elle des rapports tutsi-hutu traditionnels ? Mais qu'en est-il du texte de Kagabo dans une logique non plus occidentale mais africaine ? La cruauté extrême de l'assassin est liée à un " tout d'un coup ". Mais précédemment Kagabo avait dit : « Comment (tout d'un coup ou progressivement ?) s'est-il révélé d'une cruauté impensable jusque-là ? J'ai connu ses parents ». Le " tout d'un coup " est passage à l'acte, mais ne sanctionne-t-il pas une potentialisation " progressive " ? Ce " progressivement " est immédiatement associé à l'histoire des parents. L'idéologie en question serait celle d'une contradiction irrémédiable tutsi-hutu. Voilà ce que laisse supposer la logique occidentale, mais comment cette opposition a pu devenir la base discriminatoire pour un génocide, c'est encore ce qu'il faut préciser.

Essayons de déchiffrer le texte de Kagabo sur l'assassinat lui-même en dépit de l'épreuve. D'abord les paroles de l'assassin lui-même. Ces paroles ont deux sens : ce que se représente l'assassin. Et ce que dit l'inconscient à travers sa démence. Ce qu'il dit chercher, c'est dans le crâne. Ce qui est devenu fou dans sa tête à lui, le chaos mental, a sa correspondance, son image, dans le cerveau de sa victime : " Il faut lui ouvrir le crâne, il faut voir à quoi ressemble le cerveau d'une fille tutsi qui fait sa médecine ". " Ils ont ouvert le crâne de la fille, on a sorti son cerveau, on l'a montré » Il veut voir ce qui pose problème. Il pourrait dire aussi bien " je veux savoir à quoi ressemble le cerveau d'un instituteur ou d'un pasteur "... A ce niveau de lecture, on pourrait donc penser que l'enjeu est celui de l'acculturation, pas nécessairement celui de l'impasse que nous essayons de dévoiler. Mais l'assassin précise « d'une fille tutsi qui

fait sa médecine. » Il ordonne la question à la dualité tutsi-hutu. Or, il ne s'agit pas d'une opposition qui aurait une racine traditionnelle (qui mettrait en jeu une caractéristique tutsi) mais une opposition exprimée par une image typiquement sinon exclusivement occidentale : la " médecine ". Si le fait de faire la médecine est invoqué comme une différence pour qualifier l'opposition hutu-tutsi, n'est-ce pas pour récuser que l'on puisse établir le génocide sur les oppositions complémentaires hutu-tutsi ? L'inconscient ne refuserait-il pas de prêter l'idéologie raciste à la tradition ? On pourrait traduire : « l'exclusion réciproque c'est dans les termes occidentaux que cela se passe. » Le terme médecine est lui-même symbolique car le médecin " soigne le malade " comme l'Occidental " apporte la civilisation "... Que le discours précise que l'étudiante est un futur médecin et pas seulement un étudiant, ou un universitaire, communique une force incroyable à ce témoignage : la médecine a valeur de signifiant tout autant que le cerveau : le crime est une dissection anatomique de la folie.

Où se situe l'enjeu du crime, quelle est la signification de cette dissection, de cette analyse ? La réponse est dans une phrase laconique, sans verbe, entre deux points comme un décor de théâtre : « Devant les parents. » C'est là qu'a lieu le drame. « Puis, on a tué les parents, en coupant d'abord les pieds de la femme et en les mettant sous le nez du mari. " Sens ! Sens la mort ", lui disait-on. » L'assassin est pris sans partage de la tête aux pieds dans la folie qui dit au père que de la fille à la mère la genèse de l'humanité est pourrie, et que tout sent la mort.

Une mort qui n'a pas trouvé d'expression symbolique dans le langage du père. « Ce qui est refoulé dans l'ordre du symbolique, resurgit dans le réel », dit Jacques Lacan. La cruauté est le retour du refoulé dans le réel, lorsque se crée un vide dans la conscience ou lorsqu'il n'y a plus de symbole pour dire la vérité, ou que l'ordre symbolique est dans l'impasse.

Kagabo conclut : « Pour moi, il n'y a pas plus de génocide populaire que de génocide hutu. Il y a eu un génocide, commis par une fraction de Hutu, et il y a de pauvres imbéciles qui ont trempé là dedans. »

Mais il nous donne immédiatement une idée de la façon dont se constitue l'imbécillité (imbécillité qui est peut être à la limite d'une psychose).

Il raconte aussitôt l'histoire d'un Rwandais dont la fille eut un enfant sans être mariée, ce qui selon la tradition aurait dû lui valoir d'être « exposée aux bêtes féroces dans la forêt » « Mais comme il n'y avait plus de forêt et que de toute façon la loi des Blancs (la police, l'Eglise) avait supplanté la coutume il fallait inventer un autre supplice. Ils crevèrent les yeux du bébé... ».

Cette histoire, commente Kagabo, dit à quel point la société rwandaise « refoule le réel ». Il nous offre ainsi une clef : le refoulement de ce qu'il appelle le réel pour les Africains. Pour lui, il s'agit du génocide depuis l'indépendance « Lorsqu'on lit des textes de Rwandais de tous bords sur les massacres, les différents cycles deviennent : " les événements de 59 ", " les événements de 73 ". La violence est là, on la vit, mais on ne la dit pas. »

Mais le réel depuis l'indépendance c'est aussi le remplacement des références

traditionnelles par des références venues de l'extérieur, et celui des coutumes par des contraintes sur lesquelles les Rwandais n'ont aucune prise (Comme il n'y avait plus de forêt et que de toute façons les Blancs avaient supplanté la coutume...). Ce refoulement est imposé par les Occidentaux (la police, l'Eglise) Alors, on crève les yeux de l'enfant. Comment le réel pourrait-il avec plus de violence révéler que le refoulement est un aveuglement ?

« Ils crevèrent les yeux du bébé pour ne pas qu'il voie les champs, pour ne pas qu'il voie les vaches. » Et plus loin : « ce type-là, c'était un Hutu de la ville : il n'avait pas de vaches, il n'avait pas de pâturages, mais son petit fils illégitime constituait une menace pour le troupeau ! » : il aveugle le fils de sa fille comme pour anticiper un raid ennemi, en imaginant que dans une société patrilinéaire l'enfant se découvrira plus tard une paternité ennemie, et reconnaîtra pour les détruire vaches et champs de son grand-père. Sans doute est-ce là une explication, une raison que le criminel invoque pour justifier son acte.

A nouveau l'essentiel de la tradition tutsi-hutu, la relation de l'Ubugaké refait surface puisque " ce Hutu de la ville n'avait pas de champs, n'avait pas de vaches " et sa négation voire son inversion en concurrence fait problème.

Mais pourquoi le grand-père du bébé refoulait-il à ce point la contradiction entre " tradition " et " modernité ", qui était alors de toute évidence, car nous sommes dans les années 50, précise Kagabo. Comme pour répondre à la question, Kagabo avait présenté cet homme ainsi : « Un homme bardé de galons reçus des autorités coloniales et de médailles d'anciens combattants, chrétien comme Dieu le père et le fils réunis n'ont pu l'être, toujours à la messe ». C'est-à-dire comme le porte-drapeau de l'acculturation civile et religieuse. Comme il l'avait fait pour la narration du meurtre de la jeune fille, José Kagabo rapproche l'acculturation des parents (les médailles des anciens combattants, la messe) et la tradition hutu-tutsi la plus standard, (les pâturages, les vaches). Ce sont exactement les mêmes termes qui reviennent dans les deux textes : dans le premier « de purs urbains, qui n'ont jamais eu de vaches, jamais eu de champs. » Dans le second « Ce type-là, c'était un Hutu de la ville; il n'avait pas de vaches, il n'avait pas de pâturages ». Ces termes ne sont-ils pas symptomatiques ?

Sous couvert d'une violence traditionnelle, logique selon la tradition, (l'exposition des filles mères), l'aveuglement ne signifie-t-il pas la contradiction que doit vivre l'enfant ? Il n'appartient plus au système de réciprocité entre pasteurs et agriculteurs mais à la concurrence entre propriétaires rivaux. Mais cette contradiction n'est pas reconnue dans l'ordre symbolique : elle est refoulée, elle est niée par les Occidentaux, qui affirment unilatéralement et absolument le bien-fondé de leurs normes religieuses, économiques et politiques. Cette contradiction refoulée revient soudain à la surface où elle est tranchée dans le réel tout court, dans le réel tel que le nomment les psychanalystes : ça crève les yeux pour de bon.

On n'en finit pas de lire le texte de Kagabo. La rédaction de la revue *Les Temps Modernes* a respecté son écriture avec finesse. Il parle avec une telle force qu'il ploie la langue française à la vérité qu'il est chargé de dire. Il dit : « Ils lui crevèrent les yeux pour ne pas qu'il voie les vaches, pour ne pas qu'il

voie les champs. » L'aveuglement porte sur la négation. C'est ne pas qui est révélé par l'aveuglement. Voir les vaches reste aussi lumineux, aussi présent que toujours. C'est là, c'est encore là, car c'est une donnée symbolique en soi, mais cette lumière est masquée, cachée, refoulée. C'est parce que voir les vaches n'est plus compréhensible, qu'on lui crève les yeux. C'est l'interdiction de comprendre ce que signifie voir les vaches qui est matérialisée, somatisée, par l'aveuglement. Les grands-parents ont exprimé dans le réel ce qui est refoulé dans l'ordre du symbolique : la contradiction des références traditionnelles et occidentales. Comprendre la relation hutu-tutsi, saisir la contradiction de ce rapport social et du rapport social imposé par les Blancs, voilà ce qui a été occulté.

Pourquoi Kagabo fait-il suivre le récit du meurtre de la jeune fille étudiante en médecine de cette anecdote en disant : « Chaque fois que je pense à la violence du Rwanda, je me souviens de l'histoire d'un certain Elias (l'homme qui aveugla l'enfant) » si ce n'est pour nous éclairer sur le génocide lui-même ? « Cette histoire date des années 50. » Et il précise le contenu de ce message : le refoulement « Si je la rapporte, c'est pour dire à quel point (à quel prix aussi) la société rwandaise refoule le réel. »

Au moment même où il se demande : « Il faudra bien clarifier tout cela », Kagabo se réfère à un crime qui crève les yeux ! Or ce crime a lieu dans un contexte ethnocidaire et économicidaire qu'il stigmatise avec des expressions caractéristiques.

C'est depuis des décennies que l'impasse génocidaire, l'impasse d'une norme étrangère et d'une norme autochtone contradictoires l'une de l'autre, l'impasse du " pouvoir-sans-partage de la tradition et du pouvoir de groupes d'intérêts rivaux ", est connue.

Dénoncée par E. Gasarabwe en 1978, elle n'a cessé d'être comptée comme une arme stratégique, brandie comme une menace de riposte à toute agression armée, et parfois invoquée comme justification de la rébellion armée, depuis cinquante ans. La poursuite des combats, l'assassinat du président rwandais, alors que la procédure de paix était en cours à partir des accords d'Arusha (Août 1992) montrent que les responsables politiques des deux bords ont fini par accepter l'idée de passer de la menace à l'acte.

Quelle part les Occidentaux, Français et Belges en particulier, ont dans cette logique ? Les auteurs interrogés par la revue *Les Temps Modernes*, en se basant sur l'observation sur le terrain, accablent la France dont ils disent « qu'elle est directement complice pour la deuxième fois de son histoire d'un génocide. »

De notre point de vue, la responsabilité de l'impasse génocidaire incombe d'une manière plus large à toutes les autorités occidentales. Les Occidentaux savent depuis toujours que les sociétés africaines sont organisées en systèmes communautaires. La contradiction des principes économiques de la société africaine et des principes de l'économie occidentale est reconnue des hommes politiques comme des hommes religieux, mais elle est sciemment occultée, systématiquement déniée pour ne pas compromettre l'expansion économique occidentale.

Nous ne partageons pas l'opinion de Claudine Vidal : « Nous ne pensons pas, dit-elle, que l'analyse sociologique ou anthropologique puisse pour l'instant rendre intelligible une telle perversion du lien social. On ne peut que la constater. » Les analyses anthropologiques et sociologiques notamment les analyses africaines ont révélé clairement et depuis longtemps que les Occidentaux conduisent les populations africaines au chaos, et qu'ils poursuivent leurs objectifs économiques sans hésiter devant aucun sacrifice.

E. Gasarabwe, dénonçant les causes du génocide de 1963-1964, stigmatisait l'impasse génocidaire dès 1978 avec ce qu'il appelait la démocratie charnier. Il rappelait que la réciprocité au Rwanda (l'Ubugukwa) était le facteur d'intégration des trois communautés originaires du Rwanda et que l'on ne pouvait la détruire sans risque de chaos, si on ne la remplaçait pas. Or, ses analyses furent publiées en France, à Paris, qui plus est dans une collection de poche, et sous l'autorité de Robert Jaulin, dont la renommée indiscutable est associée à la dénonciation de l'ethnocide.

En réalité les hommes politiques occidentaux condamnent les sociétés africaines avec la même indifférence que les responsables du sang contaminé par le VIH ont sacrifié la vie des gens transfusés : pour réaliser leurs objectifs de rentabilité économique. Responsabilité collective, diffuse des Occidentaux ? Sans doute, comme l'était celle des Français dans leur assentiment de la politique de Pétain sous l'Occupation, mais une responsabilité qui s'accroît et se précise avec l'accumulation des compétences et de l'information au sommet de la hiérarchie politique. A ce niveau, la critique théorique est confirmée par le témoignage de ceux qui rendent compte des preuves de collaboration sur le terrain.

Il est cependant logique que ces analyses provoquent une résistance en béton, pour reprendre l'expression de Claudine Vidal, de la part de ceux qui défendent leurs intérêts et privilèges, parce qu'elles mettent en question le modèle de société auquel ils soumettent les Africains aujourd'hui.

SOMMAIRE

michab@mnet.fr

Dominique.TEMPLE@wanadoo.fr

Dans l'ancien Rwanda, l'Education des jeunes gens était en grande partie assurée par des académies que l'on appelait « Amatorero ». Dans ces académies les jeunes gens étaient éduqués au contact de leurs aînés qui leur apprenaient l'art de la guerre, la danse ; surtout la danse des Intore ; la conduite morale ou le codée implicite de l'Ubuphura, l'art du verbe : la Rhétorique, la poésie. Les jeunes recrues des amatorero recevaient également une éducation physique des plus complète. Des compétitions sportives étaient régulièrement organisées dont les disciplines principales étaient : la course à pied (gusigarwa), le lancer du javelot (gutera uruziga), la lutte (gukirana, guturana kwiwaka), le tir à l'arc (kumasha), le saut en hauteur (gusimbuka urukiramende). Dans ce dernier exercice, les jeunes Intore étaient particulièrement impressionnants. Ils pouvaient faire des bonds de 2m50 en prenant appui sur une motte de terre de 15 cm tout au plus.

Sur cette photo qui date du début du siècle, on voit deux explorateurs allemands en-dessous d'une barre placée à 2m40 au-dessus de laquelle s'élance un jeune Intore dont la méthode n'a rien à voir avec le retourné de Javier Sotomayor le recordman mondial du saut en hauteur (2m43).

Dorcy Rugamba.

Ubupfura

On peut légitimement se poser des questions sur une société qui tue les siens. Qu'elle les accuse de rage ou de peste, une population qui avale ses enfants est malade dans son sein. Mais malade de quoi ? De sa mentalité, sa culture propre ou d'une idéologie dont on l'a nourri ? Pourquoi le peuple allemand qui a produit de grands penseurs, de grands artistes, a accouché de ce monstre qu'était le III^{ème} Reich ? Pourquoi le fascisme est-il revenu au pouvoir en Italie et en Autriche ? L'Italie de Mussolini ! l'Autriche de Hitler ! Peut-on trouver une explication de la cruauté des armées nippones d'Hiro-Hito dans la tradition des Samourais ? Face à des crimes de masse des questions fusent d'elles-mêmes ; des questions que l'on ne peut balayer d'un revers de la main. S'agissant du Rwanda, ces questions se posent d'autant plus que le crime s'est fait au sein d'une même nation.

Encore maintenant, quand on parle du Rwanda pré-colonial qui n'a pas connu de conflit ethnique entre bahutu et batutsi ; quand on tente de revoir les préjugés entourant l'ubuhake ; même chez les esprits les plus honnêtes, on sent pointer le scepticisme : ça ne pouvait pas être aussi beau, c'est idéalisé ; le Rwanda d'avant la colonisation était-il donc un paradis ? Bien-sûr que non. Aucune société humaine jusqu'ici n'a vécu le grand soir où tous les hommes égaux auraient ignorés les classes, les injustices, l'exploitation, la misère. Mais il serait injuste d'imputer à la culture rwandaise des travers qu'elle n'avait pas. Pour ma part, les auteurs du génocide au Rwanda ne peuvent se réclamer de la culture rwandaise. Ce sont des acculturés gavés d'une idéologie de haine extrinsèque au Rwanda. Leur mentalité n'avait plus rien à voir avec des valeurs humaines rwandaises qu'ils combattaient d'ailleurs volontiers. Autant un Waffen SS sorti des jeunesses hitlériennes est plus un disciple de Mein Kampf qu'un héritier de la culture germanique, autant un interahamwe a plus à voir avec le Parmehutu qu'avec le Rwanda de Nyakayonga ka Musare.

Mais alors quelles sont ces valeurs humaines rwandaises ? En Kinyarwanda ça s'appelle l'Ubupfura : le propre de l'Infura. Qu'est-ce qu'un Infura, quel est cet homme idéal vers lequel tous les Rwandais tendaient quel que soit leur condition sociale ?

Comme une esquisse de réponse, je me permets de proposer à votre lecture deux articles d'un même auteur, un prêtre belge du nom de Dominique Nothomb. S'il signe l'article « Ibyacu bya kera » de son nom propre ; il signe le deuxième « Ubupfura » sous un pseudonyme de semakuba (l'infortuné en kinyarwanda) ; volonté de se travestir ? Ou volonté de travestir la culture rwandaise ?

Même si cet article n'évite pas les préjugés fréquents sous la plume de nombreux pères blancs (les danseurs sont immoraux, les nègres sont paresseux, lents,...), on peut toutefois reconnaître à l'auteur le mérite de s'être penché sur la question et de faire un effort de

compréhension louable.

Il livre un exposé qui permet mieux à un Européen de cerner ce « concept » puisque l'auteur est lui-même européen et qu'il tente une comparaison avec ses propres valeurs.

Dans l'article « Ibyacu bya kera » paru trois ans plus tôt, l'auteur manifeste déjà sa volonté de s'intégrer dans la culture rwandaise, de la comprendre mais pour mieux la changer, la transformer ou encore plus inquiétant lui substituer autre chose ! Edifiant ! On évoque dans « Rwanda 94 » l'éradication de la culture d'un peuple et les dégâts que cela produit de fait. Ici quelqu'un exprime de manière claire cette volonté d'éradiquer dans la culture rwandaise ce que lui et les siens jugent inutile et comble d'audace, il semble être conscient de jouer avec le feu (il s'interroge sur la mort du Rwanda après amputation).

Mais que lui importe ; il est là en mission de l'Eglise catholique et non pour la survie du Rwanda.

Que l'on imagine le même souci de substituer à la culture rwandaises des repères culturels d'ailleurs mais de la part d'autres pères blancs qui eux n'avaient aucune sympathie pour la culture rwandaise et ne lui reconnaissaient aucune vertu.

Un peuple peut transformer, adapter ou abandonner ses coutumes, ses repères ; cela tient de l'évolution même. Mais le drame au Rwanda, c'est que des gens d'une autre culture (occidentale) poursuivant leurs objectifs (la colonisation des esprits par l'Eglise) se sont permis de faire l'inventaire pour le peuple ; décidant de ce qui est à jeter, à retenir, à changer. Cela avec d'autant plus de facilité qu'ils se chargeaient de l'éducation de l'élite (toutes les écoles appartenaient à l'Eglise). Le résultat fût éloquent; actuellement pas mal de termes du kinyarwanda, pas mal de coutumes ont perdus leur sens premier pour ne garder que celui qu'en a donné l'Eglise. Ainsi quand on dit Icyuhagiro, le rwandais d'aujourd'hui comprend le goupillon et non la queue de vache utilisée dans le rituel du Kubandwa. Deux personnes qui ne se sont pas vues depuis longtemps ne se saluent plus en se disant Gira so - Iteka ryose (Aie (ton) père - pour toujours) comme il était de coutume dans le temps mais se disent plutôt Yezu akuzwe - Iteka ryose (Que Jésus soit loué - pour toujours). On a traduit Dieu le père d'abord par Mungu (un terme swahili) puis par miracle il est devenu Imana (y'i Rwanda ?). Un terme comme Ingoma y'Imana qui dans un vrai kinyarwanda ne devrait rien signifier est utilisé pour dire le Règne de Dieu dans la catéchèse, etc. La liste est longue.

Des apprentis sorciers et leur disciples rwandais ont conduit la population rwandaise à une transformation artificielle et très vite à se renier. L'éducation de l'Ubutwura tant chère aux rwandais s'est vite retrouvée suspecte, taxée d'être rétrograde, revancharde, à rejeter. Après l'avènement de la République du Rwanda, on a vu des gens qui portaient par exemple des noms comme Bigirimfura les transformer en Bigirimana; le mot même d'Infura étant devenu

« non grata ». Sous la deuxième République, le parlement a adopté une loi comme quoi la dot ne devrait plus être la vache lors d'un mariage mais trois houes à la place.

Des exemples ne manquent pas pour montrer comment on a amené des gens à consommer un prêt à vivre pensé par d'autres.

Nothomb écrit au début de son article qu'un peuple ne se renie pas lui-même. Le même homme se demande plus loin dans le même article si le Rwanda mourrait si ses structures étaient remplacées par d'autres. Tiens donc !

« Arrachez pendant un siècle jusqu'aux racines même de la culture d'un peuple et vous planterez d'un même élan, dans chaque tête les germes du crime »

Dorcy Rugamba
(acteur du Chœur des Morts dans
« Rwanda 94 »)

N° 5 VINGT-QUATRIÈME
ANNEE 1963

SERVIR

ORGANE DES ELEVES ET ANCIENS
ELEVES
DES SECTIONS SPECIALES
DU GROUPE SCOLAIRE D' ASTRIDA

UBUPFURA

**ou La Noblesse du Cœur
en culture rwandaise.**

« Ubupfura buba mu nda »
(« La vraie noblesse est dans
le fond du cœur »)

On se propose ici de décrire brièvement une attitude morale que les banyaRwanda estiment assez généralement, dans toutes les couches de la population, comme la qualité morale des plus appréciable. Cette vertu se nomme *ubupfura*. Le type d'homme parfait, celui dont le *mutima* (= cœur) s'épanouit de la manière idéale, est *l'impfura* c'est-à-dire « l'aîné », le premier, le modèle auquel tous ambitionnent de ressembler. C'est à la réalisation de cet idéal, nous le verrons, que doit tendre l'éducation, familiale et sociale.

Une légende débute de cette manière : « *Immana* (= Dieu) a créé trois vertus : *Umpfura*, *Ubwenge* (= Intelligence, habileté), *Ubumwe* (= solidarité). L'œuvre de Dieu était à peine terminée que les trois qualités et les défauts opposés entrèrent en lutte d'influence sur l'humanité. Ce fut à la suite de la victoire des défauts sur les qualités que les qualités devinrent presque introuvables et que la société humaine fut mal arrangée... »

Quoiqu'il en soit, *Ubupfura* est donc la première des vertus humaines. Comment traduire ce nom en français ? Aucun mot,

sans doute, ne peut en exprimer exactement le contenu. Peut-être la meilleure traduction serait-elle : « la noblesse du cœur ». Cette version me permet de répondre tout de suite à une objection que plus d'un serait tenté de faire tout au long de ces pages. L'image que vous nous donnez du *munyaRwanda* - type - dirait le contradicteur, n'est elle pas le portrait idéalisé du modèle d'une partie seulement de l'ensemble, d'une classe sociale, celle des tutsi, et non celle de la population entière ?

Je réponds de deux manières. D'abord en précisant que mon intention n'est pas tant de décrire la réalisation concrète d'une qualité qui en fait n'est possédée par personne à la perfection, que de poser au premier rang de la hiérarchie des vertus morales celle qui est conçue comme la plus digne et la plus éminente. Un idéal est par définition un but vers lequel on tend, c'est-à-dire dont on est encore loin. N'empêche qu'il soit le point de mire des âmes bien nées et l'ambition vertueuse des meilleurs d'entre elles.

Ma seconde réponse est que dans tous les peuples du monde il existe une double noblesse : celle de la naissance et celle qui est acquise par le mérite personnel. Or, précisément, *Ubupfura* est considéré dans ce pays comme un idéal possible pour tous et non réservé aux membres seuls d'une aristocratie de naissance. Parmi les nobles par le sang, il y a des lâches (*imbwa*, littér. = chiens). Parmi les gens ordinaires et les pauvres, on compte des cœurs nobles. Tout *munyaRwanda* à quelque race ou classe sociale qu'il appartienne, voit dans le *bupfura* l'idéal vers lequel il doit et peut se diriger s'il veut posséder les qualités qui conviennent à tout *muntu* (homme) digne de ce nom. Sans doute la naissance ne place que rarement dans les rangs de la noblesse du sang. Mais il y a la conviction que l'éducation et l'effort personnel peuvent y suppléer et même l'élever plus haut que les fils des grandes familles : *Uburere buruta ubuvuke* (= l'éducation surpasse la naissance) dit le proverbe bien connu. Bref, le vrai *bupfura* n'est pas un privilège de race : c'est une vertu intérieure du cœur. C'est ce qu'enseigne cet autre proverbe si important pour notre propos : *Ubupfura buba munda* (Le *bupfura* se trouve dans le fond le plus intime de l'être).

I Les composantes du *bupfura*

Pour un étranger de naissance et d'éducation, il est très hasardeux d'entreprendre un inventaire des composantes essentielles du *bupfura*. On risque fort d'en rester aux apparences et d'interpréter faussement les attitudes extérieures. La seule manière de tenter une description qui ne soit pas une

trahison est de procéder par tâtonnements partiels et de refuser toute définition exhaustive. Évoquer quelques traits, rapprocher certaines observations, indiquer les aspects du comportement social moyen qui frappent l'étranger, rassembler puis comparer ces manifestations plus caractéristiques avec ce que disent les proverbes, les légendes, les ethnologues : telle est la méthode que je me suis proposé de suivre, sans aucune prétention de réussite complète ni d'exactitude parfaite.

A. Maîtrise de soi

Un premier point de contact avec le *bupfura*, un des plus visibles en tous cas pourrait se résumer dans la maîtrise de soi. Autant l'enfant peut se permettre d'extérioriser spontanément ses réactions intérieures devant les événements ou les agissements d'autrui, autant l'homme adulte, celui qui a quitté l'enfance, doit savoir se dominer et ne manifester ses sentiments intérieurs aux yeux des autres que s'il est avéré que la chose est avantageuse. À ce propos, maint Occidental, sans le savoir peut-être et parfois avec les meilleures intentions, s'est ridiculisé ou déconsidéré auprès des *banyaRwanda*. Extériorisant trop vite une pensée, un reproche, un enthousiasme, voulant faire preuve de bonhomie, de simplicité ou de camaraderie il est apparu comme un être enfantin, léger, primesautier, peu digne de respect. Les excès de colère particulièrement, ou les éclats de paroles, ne contribuent pas peu à diminuer ou à saper complètement l'estime qu'un *munyaRwanda* aurait conçue à l'égard d'un Occidental trop exubérant. Celui-ci croyait imposer son autorité ou sa supériorité par ses cris, le ton dur et massif de ses ordres le bouillonnement de ses gestes. Il ne se rendait pas compte que c'était le meilleur moyen de perdre tout crédit et toute considération auprès de ceux qu'il espérait avoir ainsi « matés ». Comment respecter un homme si faible, si peu maître de lui, si peu homme en un mot ? Devant de tels spectacles, le *munyaRwanda* commence par se taire, selon le dicton : *Ibize nabi uyima ifu* (= à la marmite qui bout mal, tu refuses la farine). Il ne peut ensuite s'empêcher de mépriser l'auteur de si sottes démonstrations...

Pour ce qui le concerne, au contraire, il apprendra dès sa jeunesse à se maîtriser, voire à se composer un personnage. Il ne lui paraît ni sage ni séant d'étaler devant le public tout son secret monde intérieur qui peut-être, en son for intime, s'échauffe ou se raidit. Le ton de la voix sera mesuré, les gestes ne seront jamais brusques, la conversation n'abordera pas le

sujet à brûle-pourpoint.

Quand on entre en contact avec quelqu'un, le *bupfura* exige qu'après les salutations d'usage, on commence par parler de choses et d'autres, des événements du jour, du temps qu'il fait, de la pluie qui, espère-t-on, va tomber bientôt... Lors même qu'on se propose de traiter les sujets les plus graves, il ne sied pas d'en venir tout de suite au fait. Les chemins détournés sont ceux qui permettent d'arriver le plus sûrement au but. S'ils sont trop directs, tout pourrait échouer, et, en tout cas, la réputation du coupable trop pressé en serait compromise.

C'est selon ce protocole, par exemple, que se passent, encore de nos jours, les démarches entreprises en vue des fiançailles. Mais tant d'autres conversations obéissent à cette règle. Les visites les plus familières, entre amis ou parents, comme les réceptions les plus officielles et les plus solennelles comportent toujours une « partie d'introduction » où la conversation roule sur les sujets les plus anodins et les plus banals.

Il faut, en effet, créer une atmosphère qui permettra progressivement de toucher les points à discuter, les nouvelles sérieuses à communiquer ou les renseignements à fournir, dans le climat le plus favorable.

Par après, au plus vif de l'échange de vues ou du débat, lorsqu'on posera les questions brûlantes ou qu'on donnera la réponse décisive, lorsqu'on racontera l'événement le plus grave ou qu'on écoutera l'éventualité la plus tragique, on prendra bien garde de paraître trop ému ou trop affecté. On ne manifestera aucun emballement ou aucune dépression. Le vrai *impfura*, parfaitement distingué dans ses manières et maître de lui, doit pouvoir rester souplement impassible, garder son aisance habituelle, et ne trahir par aucun trait du visage la colère, le dépit ou l'enthousiasme qu'il ressent dans son cœur. Non seulement les muscles de son corps obéiront docilement aux impératifs de la prudence, mais les paroles elles aussi, par leur abondance même et l'habileté de leur choix, pourront donner le change à ceux qui ne sont pas initiés. Dans ce domaine, le vocabulaire et l'art oratoire, de la culture rwandaise sont parvenus à un degré de raffinement qui surpassent de loin les possibilités fournies par les cultures occidentales. Je pense, entre autres, à l'utilisation si fréquente des *malenga* (= insinuations, allusions voilées) qui déconcertent tellement les étrangers. Les *banyaRwanda*, même ceux des milieux les plus populaires, pourraient, s'ils le voulaient, se parler entre eux sans que l'étranger, rompu même au vocabulaire des dictionnaires comprenne de quoi il s'agit en réalité, ou les avis

que l'on émet à ce propos.

Cette maîtrise de soi, faut-il le dire, a le don d'exaspérer l'Occidental moyen. Celui qui n'aime guère les détours ou les circonlocution. Il lui répugne de patienter longtemps avant d'en arriver au fait. Il aime mettre aussitôt les points sur les i et régler les affaires en termes précis, dans le minimum de temps. Il considère comme une vertu, non sans raison sans doute, de se montrer tel qu'il est, d'exprimer directement ce qu'il éprouve ou ce qu'il pense. Confronté au *munyaRwanda*, il le traite facilement d'hypocrite ou le taxe de fausseté. Cette interprétation correspond-elle à la réalité ? Pas nécessairement. Dans cette maîtrise de soi et cette réserve, il faut voir d'abord et surtout un réflexe de prudence et une marque de bienséance.

La prudence en effet s'avère également un des éléments importants du *bupfura*. Elle est une preuve de bonne éducation et un devoir social. En vertu des liens de la solidarité familiale et clanique, on n'a jamais le droit, en culture rwandaise traditionnelle, d'exposer l'*umwe* (= solidarité) aux coups d'une vengeance toujours possible ou d'un châtement provoqué éventuellement par une action ou une parole inconsidérées. Il importe donc de *kwitonda* (=être prudent, faire attention, se montrer « sage » comme on dit d'un enfant qu'il est « sage », rester bien à sa place) et de ne jamais s'engager à la légère. La précaution est une nécessité sociale.

On ne sait jamais, en effet, ce que le partenaire se propose, ni quels sont ses secrets desseins. Est-il adversaire ou ami ? Va-t-il agréer mes propositions ou sera-t-il opposé à mes projets ? Il me faut faire attention et prévenir quelque fâcheuse issue qui serait préjudiciable pour moi-même ou pour les miens. Il importe donc que je m'adapte à mon interlocuteur : *Umuhunda ahoroshye ku rutare bararambika* (litt. « Là où la pointe de la lance s'émousse sur le rocher on la dépose ». Sens : toute précipitation peut être fatale). *Ubwira buca umuryango* : « la hâte tue le clan ».

On ne gagne jamais rien à se précipiter. Par contre, la bienveillance et la douceur sont vraiment efficaces pour acquérir la faveur des autres : « la hâte n'obtient pas plus que la bonté » Saint François de Sales comparait le miel et le vinaigre pour dire la même chose.

Il n'y a pas que ces considérations intéressées qui entrent en jeu. La maîtrise de soi et la prudence sont également un signe de bienséance. Et celle-ci n'est-elle pas à son tour une marque de respect et de bienveillance envers autrui ? Les proverbes enseignent cette politesse élémentaire. *Ujya mu rw'undi aisiga*

ingeso kwirembo (= celui qui va dans l'enclos d'un autre laisse ses défauts à la porte). *Ingeso ntizinduka* (= les défauts ne vont pas en voyage, on les laisse chez soi). Pourquoi accabler les autres de ce poids désagréable ? Il y a des choses d'ailleurs qu'il ne convient pas de dire à tout le monde, même si elles sont vraies. « Si on racontait au roi le badinage des abeilles, disait un vieux proverbe, il ne boirait pas d'hydromel : *Uwabwira umwami amahumbire y'inzuki ntiyanywa ubuki*. Et même si telles paroles ne blesseront pas l'auditeur, à quoi bon l'affliger de détails ou de plaintes qu'il ne pourra comprendre ? *Ikineg ntukiganyira ayabeneso* (= auprès de l'enfant unique, tu ne te plains pas des actes de tes frères.)

Ce mélange d'intérêt parfois, faut-il le reconnaître, quelque peu égoïste et de considérations pour les susceptibilités compréhensibles ou l'innocence de l'interlocuteur, dicte ainsi à l'homme bien éduqué cette maîtrise de soi faite de dignité, de distinction et de prudence où je vois un premier aspect du bupfura.

B. La pudeur

Une seconde approche de cette qualité pourrait se situer dans un tout autre domaine : à savoir dans le comportement social qui convient aux jeunes filles. Elles aussi doivent se distinguer par une réserve attentive propre à leur sexe : celle d'une pudeur respectueuse qui, poussée jadis à l'extrême, s'appelait le *gutinya* (= craindre)

Tout le monde sait au Rwanda qu'il était « impensable que les jeunes filles et les jeunes gens se mêlent dans la vie quotidienne. Dès que la jeune fille atteint l'âge appelé (environ 13 à 15 ans) elle doit s'écarter de la compagnie des hommes. Les jeunes gens de son voisinage peuvent certes la rencontrer en chemin, la saluer en passant lui adresser la parole et lui poser des questions de la vie courante, mais ils ne pourront engager de conversations avec elle. Elle sortira en groupe avec d'autres jeunes filles, mais jamais dans un groupe de jeunes gens, ni, à plus forte raison, avec un seul jeune homme. La jeune fille ne restera que dans un groupe de festivité où femmes et hommes sont assemblés. Mais dans les petits groupes où hommes, jeunes-gens et femmes devisent en privé, la jeune fille qui se respecte ne viendra pas prendre place. Elle ira travailler chez sa maman ou constituer un groupe à part avec d'autres jeunes filles. En agissant autrement, elle se ferait la mauvaise renommée de fille sotte qui passe son temps à rire avec les

jeunes gens et les hommes, et par conséquent de mœurs légères. Cette mauvaise renommée la condamnerait à ne pas trouver un mari, car les informateurs du fiancé éventuel rapporteront toujours qu'elle n'est pas sérieuse, qu'elle n'a pas la pudeur instinctive propre aux jeunes filles puisqu'elle prend plaisir aux assemblées d'hommes(5).

Ces prohibitions et ces règles de pudeur étaient encore plus sévères dans les familles de haute noblesse tutsi. Les jeunes filles et même les femmes de ces milieux devaient éviter rigoureusement la rencontre de toute personne de même rang social qui ne leur était pas connue(6).

Mais de toute façon, la règle du *gutinya* était imposée à toute jeune fille de n'importe quelle classe de la société à partir de ses fiançailles, vis-à-vis de son futur époux. Dès qu'elle l'apercevait à distance, elle devait prendre une direction autre pour ne pas le rencontrer. Le fiancé lui-même marquait sa déférence en s'écartant le premier pour ne pas gêner son élue. Celle-ci agissait de même à l'égard des personnes mâles adultes de la parenté de son fiancé, qui, de leur côté, se gardaient de manquer à la courtoisie de règle(7).

Il est incontestable que ces formes du *gutinya* sont en train de tomber en désuétude. Il est heureux qu'il en soit ainsi pour ce qui concerne les relations entre les fiancés. Toutefois la réserve des jeunes filles bien élevées continue, heureusement aussi, à les caractériser. Les contacts que j'ai pu avoir avec les milieux coutumiers et spécialement avec les familles où les parents prennent à cœur la bonne éducation de leurs enfants, m'ont persuadé qu'une déférente et délicate réserve est observée, encore de nos jours, par les jeunes filles ou par les jeunes gens vis-à-vis d'elles. L'attitude du corps, la direction du visage, et des yeux, la distance entre les personnes, le ton de la voix, le choix des expressions, tout concourt à donner à ces relations une certaine distinction respectueuse qui tranche, très avantageusement, sur certaines formes de liberté et de familiarité que l'on retrouve, hélas, dans tel ou tel milieu qui se pique d'emboîter le pas sur les mœurs et les « progrès » de l'Occident.

Les modes vestimentaires témoignent d'un même souci. La manière dont, à notre époque principalement dans les milieux coutumiers, les femmes et les jeunes filles aiment se vêtir,

⁵ Abbé Alexis KAGAME, « Les organisations socio-familiales de l'ancien Rwanda », Bruxelles, 1954 p. 124.

⁶ Ibid. p. 125.

⁷ Ibid. p. 135.

surtout aux jours de fêtes ou simplement quand il s'agit de se produire en public, témoigne d'un goût exquis et du meilleur aloi, mais également de ce même sentiment de pudeur et de modestie dont il vient d'être question. On comprend sans peine que d'aucuns regrettent avec une certaine nostalgie que les jeunes filles fréquentant les écoles secondaires et supérieures adoptent toujours et en tout lieu les modes européennes, incontestablement plus pratiques et commodes, mais parfois plus légères et plus provocantes.

C. La fidélité

Prudence, considération envers autrui, maîtrise de soi, pudeur et réserve, distinction des manières et de la tenue : voilà déjà quelques traits qui nous décrivent le *bupfura*. Ajoutons-en un autre, plus profond : la fidélité. L'*impfura* est l'opposé du lâche et du félon, dénommé *imbwa*(= chien). Il doit tenir ses promesses et ne pas trahir ses engagements, s'il s'agit du moins de véritables engagements, conçus subjectivement comme tels.

Cette dernière remarque est importante. Il arrive qu'un *munyaRwanda* abandonne un patron européen, lâche en cours de route une tâche entreprise, sorte d'un « contrat » conclu cependant en bonne et due forme... selon les formes de l'Occident. On le taxera vite d'infidélité. Il arrive cependant que le Rwandais ne l'envisage nullement ainsi. En bien des cas, en effet, il ne s'est pas réellement senti lié. Ou encore il a cru être libéré de tout engagement sérieux en observant que son patron n'adoptait aucunement à son égard l'attitude d'un engagé. Deux alliés, traditionnellement, se partageaient et échangeaient bien des choses, s'entretenaient souvent et librement ensemble, se rendaient visitent fréquemment... Si mon patron se contente de me payer un salaire et limite ses paroles à ses ordres et ses reproches, suis-je vraiment lié à lui ? Lui dois-je fidélité ?... Ces remarques ne prétendent pas blanchir tous les torts, mais inviter à la prudence dans le jugement que l'on porte sur certains comportements...

Quoiqu'il en soit, le *bupfura* exige le sacrifice de tout ce qu'on possède, jusqu'à sa propre vie pour être fidèle à sa parole. Cette idée fut merveilleusement mise en lumière par un nommé Mushobora dans le célèbre testament qu'il laissa à son fils.

« Mon fils que j'aime, toi l'espoir de notre lignée, retiens ce que je te dis et lègue-le en héritage à tes enfants.

Sois fidèle au rendez-vous. Lorsque tu es en retard, marche d'un pas plus pressé. Tes adversaires mettront sur tes routes des

jeunes filles bien parées, au sourire envoûtant, et d'une grâce propre à séduire la jeunesse. N'y fais pas attention, poursuis ta route, achève ta promesse.

Tes adversaires mettront sur ta route de belles vaches aux cornes élancées et au poil luisant. N'y fais pas attention, poursuis ta route, achève ta promesse.

Tes adversaires mettront sur ta route de jeunes mamans portant sur la tête la couronne de la maternité. Tu entendras les cris des enfants alterner avec la douce mélodie des berceuses. N'y fais pas attention, poursuis ta route, achève ta promesse.

Lorsque tu auras précédé ton ami au terme, attends-le, attends toujours, attends jusqu'à ce que, n'en pouvant plus, tu t'effondres par terre et tombes en pourriture... : *aho impfura zasezeranye inwe iyo ihatanze indi irahaborera!* : lorsque deux hommes chevaleresques se sont donnés rendez-vous, le premier arrivé attend jusqu'à tomber en pourriture. »

D. Reconnaissance

Une autre touche sur le clavier du *bupfura* serait peut-être la *reconnaissance*. Sans doute, parmi les lecteurs européens qui croient connaître le Rwanda, d'aucuns affecteront un certain scepticisme à ce propos. Même les mieux intentionnés ont cru fréquemment remarquer, au contraire, une carence assez prononcée de cette vertu. Ils ont observé, par exemple, que les formules de gratitude envers un bienfaiteur ne sont que rarement utilisées. Cette parcimonie est d'autant plus grande que le bienfaiteur est proche et intime. Il se pourrait même que l'habitude de les employer ait été importée par l'Occident. Par contre, lorsque la reconnaissance s'adresse, en des circonstances solennelles, à un personnage lointain, ou haut placé, elle semble s'exprimer parfois avec une obséquiosité qui touche à la flatterie et au formalisme verbal.

Que faut-il en penser ? Il me paraît exact qu'envers les personnes les plus liées par le sang ou l'amitié, les formules de gratitude paraissent superflues aux *banyaRwanda*. L'un d'eux, au cœur noble s'il en fut, m'avoua un jour n'avoir jamais dit merci à sa mère... Il éprouvait cependant vis-à-vis d'elle, faut-il le dire, la plus profonde reconnaissance. Pour apprécier le motif de ce silence, qu'on se rende compte de l'unité que produit l'appartenance au même groupe familial ou social. Plus la proximité avec la même source est étroite, plus l'union est serrée. L'interdépendance est telle que la distinction entre les personnes s'estompe un peu. Or, convient-il de se remercier soi-même ? Le ruisseau se retourne-t-il vers la source pour lui exprimer sa gratitude ? La meilleure et la plus sincère « reconnaissance » n'est-elle pas de « naître-avec-de-

nouveau », c'est-à-dire de continuer à recevoir en gardant vivant le contact ? En un mot, les paroles ne paraissent pas aux yeux de vrais *banyaRwanda* l'expression la plus adéquate du merci sincère. L'expression « *gushimira kw'iriro* » (= litt. Remercier en fin de repas) insinue que les pique assiette sont les plus empressés à multiplier les formules de remerciement... Un enfant ne remercie pas sa mère par les paroles de sa bouche, mais par son affection et son obéissance, son attachement et sa présence auprès d'elle...

Il est vrai aussi qu'assez souvent les « adresses » et les compliments, en paroles ou en gestes, qui sont destinés à manifester envers un personnage supérieur les sentiments de reconnaissance qu'il convient de lui exprimer en certaines circonstances publiques, sont ampoulés, flatteurs, démesurément louangeux ou conventionnels... Qu'on observe d'abord que ce défaut se retrouve dans bien d'autres cultures, et qu'il cesse d'en être un si chacun est prévenu de la relativité du vocabulaire employé et s'il y discerne le sens global de la gratitude plus que la signification précise de chaque mot.

On peut aussi ajouter que ces protestations quelque peu emphatiques d'admiration ou de reconnaissance s'inséraient jadis dans le système social du *buhake* (= structure de clientèle). Celui-ci imposait à l'inférieur une série de prestations obséquieuses s'il voulait conserver la faveur de son patron. Que de telles conditions aient fait souvent infléchir le sentiment vertueux de gratitude envers l'autorité en une tendance défectueuse à l'hypocrisie, ou la basse flatterie, personne n'y contredira, bien qu'il ne faille pas généraliser cette déformation regrettable. Mais alors ces formes intéressées de reconnaissance fictive n'étaient et ne sont pas considérées comme les signes du *bupfura* véritable. Elles sont plutôt la conséquence de la structure de clientèle ou de la mentalité issue d'elle. Or le *buhake*, étant une sorte de contrat, imposait également au supérieur des obligations envers ses clients. En y satisfaisant, il accordait moins les bienfaits gratuits (les seuls qui méritent la reconnaissance du cœur) qu'il n'accomplissait un devoir strict. Les redevances auxquelles il avait droit en retour suffisaient à exonérer le *mugaragu* (= client) de la dette de reconnaissance extérieure qu'il avait contractée envers son *shebuja* (= patron).

En d'autres termes, le responsable d'une dévaluation (là où elle se vérifie) du sentiment de reconnaissance entre inférieur et supérieur hiérarchique n'est pas la conception qu'on se faisait et qu'on se fait encore du *bupfura* qui au contraire exige et entretient cette noble vertu, mais le régime du *buhake*, lequel a estompé dans beaucoup de cœurs le sens de la gratuité du don en le remplaçant par l'intérêt. Ceci étant dit, il s'avère évident, pour qui a aimé les *banyaRwanda* et a été aimé d'eux, que ceux-ci peuvent exprimer leur gratitude avec une touchante

délicatesse et une fidélité qui défie les années.

Remarquons en outre que l'ingratitude a toujours été condamnée comme un grave défaut, incompatible avec le *bupfura*. Quelques proverbes en font foi. *Ushyira umuja ku kigega akakwimira umwana ihundo* (= si tu préposes ta servante à ton grenier, elle refuse un épi à ton enfant) : l'ingratitude est le propre des *baja* (=servantes) qui ne brillent guère par leur *bupfura*. *Kazabagarura ni ingongo ya kagalu* (littér. : « le nom du couteau du nommé Kagaju est le souvent : cela les ramènera ». Sens : l'ingrat ne songe pas que les difficultés dont on l'a tiré peuvent surgir à nouveau) stigmatise la vulgarité de l'ingrat auquel peut s'appliquer également cet autre dicton : *ukiza umuntu bwacya ntumukire*(= tu sauves un homme et demain tu ne lui échappes pas). Comment ne serait-on pas indigné devant de telles bassesses ?

Une courte légende illustre bien le mépris dont l'ingratitude est l'objet. Le chien, on le sait, est considéré au Rwanda comme l'animal le plus méprisable. Or, *Immana* (= Dieu) « a créé trois sortes de chiens : l'homme qui refuse quelque chose à son bienfaiteur, c'est le plus vil des trois ; l'homme qui demande un bienfait à celui auquel il a refusé quelque chose ; le troisième est le chien à queue : c'est le meilleur des trois... Le premier mettant bas, a donné naissance à l'ingratitude, le second a donné naissance à la lâcheté, le troisième a donné naissance à la précipitation. »

En revanche, la vraie reconnaissance est chaudement recommandée par la sagesse populaire. Ainsi on dira : *akebo kajiya iwamugarura*(= un petit panier aime aller chez celui qui le rendra), ou encore : *gira so yiturwa indi* (= une salutation en appelle une autre), ou enfin : *ineza yiturwa indi* (= on remercie d'un bienfait en en rendant un autre au bienfaiteur).

Concluons donc en affirmant que la gratitude, élément essentiel du *bupfura*, est d'autant moins suspecte qu'elle s'exprime sobrement en paroles mais constamment en fidélité. C'est le cas d'appliquer l'adage : *imvugo si yo ngiro* (= dire n'est pas faire) : mieux vaut l'attachement en actes que la louange des mots.

Telles sont les trois premières composantes du *bupfura*. La légende des trois chiens, rapportée il y a un instant, en confirme l'inventaire jusqu'ici poursuivi. Si la précipitation, la lâcheté et l'ingratitude sont, en ordre progressif, les trois principaux vices qui lui sont opposés, il est donc exact que leurs contraires, à savoir la *maîtrise de soi*, la *fidélité* et la *reconnaissance* en constitue l'ossature. Il nous reste à dire quelle en est l'âme et le fruit le plus excellent.

E. La Bonté

Il reste donc une dernière touche, et non la moindre, à ajouter à notre tableau.

L' *impfura* nous disent les *banyaRwanda*, doit à la force joindre la bonté, il doit incarner en lui le courage et la simplicité et briller plus encore par sa modestie que par sa distinction.

Pour illustrer ce point, on ne peut mieux faire que de citer le texte suivant. Je l'ai découvert un jour, un peu par hasard, dans les notes personnelles rédigées par un des premiers prêtres rwandais, décédé depuis lors :

« ... je ne trouve pas en français un terme pour dire exactement ce que nous entendons par le mot *impfura*. C'est un attribut dont le *munyaRwanda* est très avare ; il le donne très rarement. Car pour lui, être *impfura*, c'est être tout.

Nous appelons *impfura*, chez nous, un homme d'un caractère droit et énergique, noble de cœur, digne et simple dans ses manières.

L' *impfura* se distingue bien du « *mugabo* » (= litt. Homme, dans le sens de *vir*. Sens dérivé : tout homme qui est courageux, fort). Car chez ce dernier, c'est la force de volonté qui domine. Il est d'ordinaire intransigeant avec le mal, très dévoué et entreprenant, entier dans tout ce qu'il fait, mais il est facilement dur et exigeant pour les autres, dédaigneux et hautain, dépourvu de délicatesse et de tact. Il est plutôt redouté qu'aimé.

Dans l' *impfura*, au contraire, cette force de volonté, qui peut être même plus grande et plus éclairée, est comme tempérée, adoucie et cachée par une grande bonté et une charmante simplicité qui inspirent l'estime, la vénération, la confiance et l'amour. C'est pourquoi tout *impfura* est un *mugaboi*, mais tout *mugabo* n'est pas *impfura*. Aussi y a-t-il très peu d' *impfura* et pas mal de *bogabo*.

On ne peut mieux dire. Ainsi le *bupfura* inclut nécessairement la bonté et la simplicité. Et c'est là peut-être la qualité que lui attribuera le plus spontanément le *munyaRwanda* « moyen ». C'est si vrai que lorsqu'on a voulu traduire les premiers mots de la célèbre prière : « O bon et très doux Jésus... » on n'a pu trouvé mieux que de dire « *Yezu, ugira ubupfura...* » « O Jésus, vous qui, plus que tout autre, possédez le *bupfura* »

Notre esquisse est, je crois, terminée. Distinction, pudeur, fidélité, reconnaissance, bonté et simplicité : tout cela réuni forme le *bupfura*. Voyons maintenant comment se réalise son apprentissage.

II. L'éducation de l'impfura

Le *bupfura*, nous le savons, est plus une question d'éducation que de naissance. Le proverbe le dit clairement : *ubrere buruta ubuvuke* (l'éducation l'emporte sur la naissance).

Il n'est évidemment ni possible ni opportun dans le cadre de ces notes de parler longuement de l'éducation familiale dans la culture traditionnelle du Rwanda. Contentons-nous de deux observations.

La première est que précisément le but même de l'éducation idéale était de former dans le cœur des enfants les vertus du *bupfura*. Il s'agissait de les habituer à maîtriser leur langue et leurs réactions spontanées, à acquérir la distinction des manières, l'*ikinyahupfura* (= ce qui convient aux *impfura*, la politesse) et les comportements sociaux exigés par la bienséance, à servir fidèlement leurs supérieurs et leur obéir prestement, à manifester leur reconnaissance en s'attachant de cœur et de fait à leurs bienfaiteurs... plutôt qu'à leur enseigner méthodiquement les sciences et les arts. Sans doute, les compagnies de *ntore* (- pages de la cour ou des grands chefs) étaient-elles, bien que d'assez loin, des sortes d'écoles destinées également à ouvrir l'intelligence et la meubler de nombreuses connaissances, surtout à la rompre à l'art de la parole et l'habileté de la discussion. Mais cette « élite » ne se recrutait que dans une infime minorité de la jeunesse, et la principale éducation digne de ce nom était donnée au foyer familial, spécialement par la mère. On sait d'ailleurs que les troupes de *ntore* brillaient plus par la dépravation des mœurs que la pureté des vertus morales... Ce n'est pas là que s'acquerrait le *bupfura* véritable.

La seconde remarque au sujet de cette éducation répond à un étonnement très souvent ressenti par les européens qui tentent d'en étudier les méthodes. Ils sont, en effet, désagréablement surpris et peinés d'observer le peu de soins apparents que les parents prennent de leurs enfants, le peu de souci de les surveiller, de les reprendre, de leur faire la leçon, de leur enseigner systématiquement la vertu... Sans doute faut-il reconnaître une inquiétante et fréquente insouciance de beaucoup de parents vis-à-vis de leur progéniture. Sans doute aussi, un vaste programme d'action s'impose à la nouvelle génération de foyers en vue d'une éducation plus rationnelle et plus complète des enfants. D'énormes progrès sont encore à franchir. Dans beaucoup trop de ménages, l'enfant est presque roi, il fait un peu ce qu'il veut sans craindre une surveillance serrée ni des réprimandes sérieuses, vraiment éducatives. Ses caprices, trop souvent, tiennent lieu de loi.

Tout cela est à peu près vrai. Qu'on soit toutefois attentif à deux choses. D'abord que nous nous trouvons actuellement dans

une période de transition entre deux régimes sociaux. L'ancien étant désorganisé, le nouveau n'étant encore ni bien compris ni bien enraciné, l'équilibre est rompu et il est assez compréhensible qu'en se recherchant il n'ait pas encore trouvé son harmonie. L'école s'étant implantée partout, fort heureusement, et retenant entre ses murs les enfants presque toute la journée, les parents en perdent quelque peu le sens de leur responsabilité et en tout cas les occasions les plus propices pour accomplir leur tâche éducatrice. La famille compte sur l'école, mais celle-ci est limitée dans ses moyens pour façonner en profondeur des vertus qui ne se peuvent acquérir qu'au sein de l'intimité familiale. Tout ceci peut expliquer en partie le déficit que l'on doit enregistrer dans l'éducation donnée par les parents.

Observons surtout ceci qui me paraît capital pour apprécier le système d'éducation qui est traditionnel au Rwanda.

L'éducation morale a toujours été conçue, dans cette culture, non comme un enseignement formel mais comme une communication vitale, par le toucher du symbolisme des gestes, des actes, des rites, des *migani* (= proverbes), plus que par des leçons didactiques ou systématiques.

L'éduqué doit moins apprendre qu'imiter, moins savoir que mimer, moins écouter que suivre. En termes techniques de la pédagogie contemporaine, on dirait volontiers que les *banya-Rwanda*, comme par instinct, ont toujours été partisans des méthodes « actives et intuitives » en éducation. Pour ce qui nous concerne ici, on peut dire qu'on n'« étudie » pas la science du *bupfura* : on *devient impfura* en *assimilant* et en *transposant* dans sa conduite le suc vivant des proverbes et des contes, le modèle observé dans le comportement concret de ses parents, et la sagesse pratique des remarques occasionnelles des supérieurs. Petit à petit, sans rien de forcé, d'artificiel ou de commandé avec précision, une transformation imperceptible mais efficace se produit par sympathie et assimilation. Le *bupfura* « sera inculqué à l'enfant sans être prêché directement, explique Monsieur C. Rugamba. On se contentera de décrire, comme au gré du hasard, les défauts qui lui sont opposés. De tels contes se feront toujours dans le calme de la nuit afin que l'enfant s'endorme, la leçon du jour dans la tête. Les jours suivants il aura à la reproduire à l'imitation de ses aînés ou de ses parents »⁸.

Tous ceux qui ont décrit l'éducation familiale observent cette méthode active et pratique⁹. Les proverbes suggèrent la même constatation. Ils mettent souvent en relief la ressemblance

⁸ Cyprien Rugamba, « La chanson de chez nous », étude inédite sur la culture rwandaise.

⁹ Par exemple Abbé A. Kagame, « Les organisations sociaux-familiales de l'ancien Rwanda », Bruxelles, 1954, pp. 250-263.

spontanée qui se retrouve, et doit se retrouver, entre l'éducateur et l'éduqué, l'un étant le modèle et l'autre sa reproduction par le simple jeu du contact quotidien et l'imitation progressive. Ainsi par exemple :

Inyana niya mweru = la génisse est celle de la blanchette
Impfizi y'intama itega nka se = le bouc porte les cornes comme son père
Umwambari w'umwana agenda nka shebuja = le page marche comme son patron
Ntayima nyina akabara = il n'est point de génisse qui refuse à sa mère un peu de ressemblance

Et surtout, bien en situation ici :

Impfura nziza isubiza nka se = l'impfura répond comme son père
Impfura na se birangana = l'impfura et son père sont tout semblables

D'autres proverbes enseignent que la méthode forte ne porte guère de fruit. Ainsi :

Inkoni ivuna igufwa ntihanaingeso = le bâton brise l'os, il ne brise pas le vice.
Inkoni iragira inka ntiragira umuntu = le bâton mène paître la vache, mais pas un homme

Les vrais parents, au contraire, préfèrent la bonté à la remontrance : *Inkoni y'umubyeyi iba ndende* = le bâton du *mubyeyi* (litt. L'engendreur, le père ou la mère, mais toujours avec la nuance de bonté) est long (c'est-à-dire : tarde avant de frapper).

Pourtant, il faut que l'enfant obéisse. C'est même là sa première vertu. On le lui fera comprendre, de nouveau, par la force persuasive des proverbes plus que par des leçons austères. On lui dira :

Utumvira se na nyina yumvira ijeli = celui qui n'obéit pas à son père et à sa mère, obéit au grillon.

Et pour l'inviter à une prompte et joyeuse docilité, on lui rappellera que : *Uvoma yanga avoma ibirohwa* = celui qui puise de l'eau à contre cœur, puise en eau trouble. Mais que par contre : *Ushira nyina ntarambirwa* = celui qui donne à sa mère ne se fatigue pas.

Une telle méthode, évidemment, ne peut réussir que si elle est utilisée dès le plus jeune âge. Les dictons y insistent : *Inkoni igororwa ikiri mbisi* = le bâton est redressé quand il est encore vert. Ou encore : *Akabuliye mw'isiza ntikaboneka mw'isakara* = ce qui manque aux fondations, n'apparaîtra pas non plus quand on couvrira le toit. Surtout, elle est compromise par les mauvais exemples que l'enfant pourrait rencontrer : *Uwiba ahetse aba*

abwiriza uwo mu mugongo = celui qui vole ayant un enfant sur le dos, lui montre comment faire. Ou : *Wicarana n'imbwa, ikagusiga imbaragasa* = celui qui s'assied à côté d'un chien en reçoit les puces.

Le meilleur éducateur sera donc, en définitive, celui qui dans sa propre conduite incarne toutes les qualités du *bupfura* :

Utirahuriye ntarahurira unde = celui qui n'a pas de feu chez lui, ne peut en fournir à son voisin.

Au terme de cette ébauche du *bupfura*, on pourrait se demander si cette description ne se présente pas comme une sorte d'idéalisation irréaliste. La noblesse du cœur, telle qu'elle est de fait vécue parmi les plus belles réussites humaines du Rwanda, ne comporte-t-elle pas également quelques ombres, voire quelques défauts, épinglés ci-dessus et indûment comme des qualités ? Ne lit-on pas parfois dans les livres que le *munyaRwanda* type se montre volontiers, fier, orgueilleux, hautain, hypocrite même ? Et n'est-ce pas cet idéal qu'ambitionne plus ou moins confusément la jeunesse lorsqu'elle cherche à ressembler aux héros qu'on lui propose en exemple ?

Pour apprécier la valeur de telles affirmations, qu'on se rappelle d'abord que toute conception purement naturelle de la noblesse ou de la grandeur humaine, à quelque culture qu'elle ressortisse, cache en elle une subtile tentation d'orgueil, cette tendance inhérente à tout fils d'Adam. Sous toutes les latitudes, la politesse extérieure et le souci de distinction des manières risquent de dégénérer souvent en hypocrisie, simulation, fiction plus ou moins mensongère ou habileté déloyale. Ce phénomène n'est pas propre au Rwanda, il est le tribut que nous payons tous à la blessure causée dans nos cœurs par le péché d'origine. Avant de faire des reproches à d'autres, souvenons-nous de la paille et de la poutre de l'Évangile.

Ce qui diffère de peuple à peuple, c'est la manière selon laquelle l'orgueil se manifeste. Ainsi, chez l'Occidental, il prend volontiers la forme de la volonté de puissance, du sentiment de supériorité culturelle. Il se manifeste souvent par des accès de colère, la dureté du langage, ou le ton autoritaire et accablant des ordres et des reproches. Ne parlons pas de la cruauté, car s'il fallait évoquer les méthodes raffinées de torture que certains régimes politiques occidentaux, monstres d'orgueil, ont inventé, naguère encore, ou les armes de guerre et d'intimidation psychologique pour lesquelles ils dépensent de colossales fortunes, on serait mal venu de faire la leçon à d'autres...

Quoiqu'il en soit, l'homme Rwandais est aussi un fils d'Adam et naît par conséquent nanti de l'orgueil universel. Comment va-t-il le manifester à sa manière ?

Pour le comprendre, il faut faire appel de nouveau à une autre caractéristique, très originale, de la culture rwandaise ancienne : à savoir la structure de clientèle, dite *ubuhake*.

Or il existe une distinction fondamentale entre le *bupfura*, qui est une vertu morale, et le *buhake* qui est une organisation de la société. C'est ce système qui a donné à l'orgueil, commun à tous les hommes, sa forme propre au Rwanda. La structure de clientèle, en effet, peut être rendue responsable d'avoir corrompu partiellement la notion pure du *bupfura* en y introduisant les notes de servilité, de prestige intimidant, d'intérêt ou de favoritisme, là où ces défauts se rencontrent. Car on aurait tort de les y voir partout : il est bien des cas où la vraie noblesse intérieure en demeure partiellement indemne.

Les caractères aberrants que l'on a remarqué dans les réalisations concrètes du *bupfura*, sont donc extrinsèques à celui-ci, et pourraient parfaitement disparaître sans le blesser, bien au contraire en le libérant et en lui permettant de s'épanouir dans l'harmonie et la pureté.

On peut donc reconnaître dans l'incarnation vécue du *bupfura* en culture rwandaise une série de déficiences. Qui s'en étonnerait ? On sent de toute évidence, mêlée au bon grain, une ivraie malheureuse. Pour sauver et libérer le premier, un sang nouveau et une purification venant d'une autre source s'avèrent urgents et nécessaires. Mais il fallait observer que ces aspects négatifs ou appauvrissants des vraies valeurs humaines inscrites dans le *bupfura* rwandais sont l'effet de leur collusion fatale avec d'autres forces, ou pour parler correctement : avec le paganisme. On ne peut demander à une culture humaine qui depuis des siècles innombrables est restée étrangère à la Révélation de produire des types d'hommes comparables aux Saints que l'Évangile et la grâce de Jésus-Christ ont seul été capables de créer.

Il est donc certain qu'une opération qui consisterait à extirper du *bupfura* le paganisme délétère et toutes ses entraves, et à inoculer à sa place la sève vivante de force divine et éternelle apportée par le Sauveur du monde, aboutirait à des résultats inattendus d'une originalité et d'une vigueur remarquables, mais aussi d'une fidélité vraie à un héritage culturel désormais décanté.

JEAN-BAPTISTE SEMAKUBA

SERVIR

ORGANE DES ELEVES ET
ANCIENS ELEVES
DES SECTIONS SPECIALES
DU GROUPE SCOLAIRE D'
ASTRIDA

Ibyacu bya kera.

Un peuple ne se renie pas lui-même. Il doit à sa tradition nationale ce qu'il est. Il ne peut y être infidèle. Il est donc nécessaire qu'il s'efforce de conserver ce dépôt, de l'exploiter, de lui faire porter tous ses fruits et de l'enrichir, puis de le transmettre à ses enfants, mais de plus en plus épuré et ennobli. On peut donc poser en principe qu'une étude de ce que les Banyarwanda aiment appeler « Ibyacu bya kera », et qu'un effort de fidélité à ces richesses culturelles sont, non seulement légitimes, mais sains et dignes d'encouragement.

Principe de discernement

Encore faut-il discerner dans les réalités du passé celles qui constituent les vraies richesses culturelles, enracinées dans l'âme même du peuple. Car dans toute société humaine, et dans tout trésor familial, il y a des réalités superficielles qui stoppent sans doute l'observateur, qui éclatent au grand jour, qui fournissent aux conversations et aux préoccupations quotidiennes leur sujet habituel, mais qui ne sont que des manifestations périphériques de la vie profonde. Ces manifestations sont mouvantes et changent de fait au cours des temps : la mentalité qui les explique demeure et continue de se transmettre.

Un exemple facile permet d'illustrer ce que je viens de dire. Voyez la manière de s'habiller, surtout chez les jeunes filles. Rien n'est plus changeant que la « mode », en ce domaine ; mais rien n'est plus permanent que le désir de plaire, la forme des habits est la manifestation superficielle d'un instinct profond, celle d'attirer sur soi l'attention et la complaisance des autres, surtout de l'autre sexe que le sien. Autre exemple : les armes de chasse peuvent différer de peuple à peuple, de régions à régions, de chasseurs à chasseurs,

d'époque à époque. Mais la joie de poursuivre le gibier sauvage ou le besoin de tuer les animaux pour pouvoir vivre sont des besoins psychologique ou économique observables dans tous les peuples du monde.

Application au Rwanda.

Revenons au Rwanda. Dans la vie séculaire du peuple qui y habite, il existe des phénomènes sociaux et culturels originaux et propres à ces régions ; d'autres sont communs à tous les peuples d'Afrique, d'autres sont communs à tous les peuples de notre terre. Regardez le mot « phénomène ». Il signifie étymologiquement : « ce qui apparaît ». Or ce qui apparaît n'est souvent qu'UNE des traductions possibles d'une tendance ou d'un besoin cachés et inconscients qui peuvent recevoir plusieurs traductions différentes. Ainsi la joie peut se traduire par le rire, la danse, le chant, la beuverie ou... les larmes.

Si nous voulons discerner les vraies valeurs culturelles du Rwanda, celles qui doivent demeurer et s'épanouir en se purifiant, il faut donc s'efforcer d'interpréter les manifestations visibles de la vie individuelle et sociale et d'en déchiffrer le « sens » profond, le vrai motif intérieur, la pente psychologique qui les explique.

Abordons maintenant le vif de notre sujet ? qu'on me permette d'abord une précaution indispensable. Je suis européen d'origine, je ne suis au Rwanda que depuis peu d'années. Je n'ai donc aucunement la prétention d'avoir compris l'âme du peuple rwandais. Je ne puis oser dire que ceci : j'essaie de comprendre, c'est tout. Je puis donc me tromper. Mais il se peut aussi que les réflexions suivantes inviterons les lecteurs à réfléchir à leur tour et à mieux discerner dans l'héritage culturel qu'ils ont reçu de leurs ancêtres ce qui doit et peut demeurer, et ce qui peut – ou doit – changer.

Valeurs superficielles, superstructures variables.

Ainsi donc, quand on arrive au Rwanda ou quand on parcourt un livre sur le Rwanda, on ne peut pas ne pas remarquer, par exemple, l'importance de la vache. Elle était le sujet privilégié d'un genre littéraire à elle réservé elle jouait un rôle social de premier plan, soit dans les alliances entre familles, soit dans les rapports hiérarchiques elle était l'étalon de la richesse et le signe de la puissance etc., etc. Mais va-t-on dire que la vache, ou l'estime et l'honneur dont elle était entourée, sont des valeur culturelles profondes, dont l'abandon serait un reniement du passé ? Il me paraît évident que non. Et que le Rwanda reste parfaitement lui-même, des coutumes et le folklore en moins, si le statut de la vache se modifie. Est-ce à

dire que la vache ne jouait aucun rôle dans la vie culturelle ? Aucunement : elle a permis pendant des siècles, peut-être, d'exprimer et de traduire des tendances profondes dont nous parlerons plus loin.

Autre exemple. L'organisation militaire d'avant l'occupation belge pouvait, peut-être, s'enorgueillir de sa structure propre et vraiment originale ; elle a pu répondre à des nécessités de cette époque et exercer dans ce cadre un rôle positif et bénéfique au point de vue culturel. Je n'en discute pas et laisse aux historiens et aux ethnologues le soin de porter un jugement favorable ou défavorable sur cette forme de l'armée et sur ses structures. Ce que j'ose pouvoir dire, c'est que la disparition de cette organisation ne compromet en rien le dépôt culturel véritable du Rwanda, et que sa résurrection, loin d'être exigée par la fidélité à sa culture, ne ferait sans doute que la desservir et lui nuire.

On pourrait dire des choses analogues, semble-t-il, sur la forme extérieure de l'organisation dynastique, la délimitation des pouvoirs royaux, le protocole de la cour, les rites et les fonctions qui entouraient l'exercice de la royauté etc. Le Rwanda meurt-il si ces structures-là sont remplacées par d'autres ? On peut estimer que non. On peut même penser que la sauvegarde des vraies richesses culturelles nationales postule des modifications et des substitutions. Chacun est libre, d'ailleurs, d'avoir à ce sujet des opinions personnelles, qui dans leurs différences même exprimeront toutes, probablement, une tendance beaucoup plus profonde, beaucoup plus riche, et toujours valable : celle de réaliser un « Bumwe » national, véritable et vital : voilà ce qui doit s'exprimer et demeure dans les structures qui n'auront jamais rien de définitif.

D'autres exemples pourraient encore être apportés. Ceux-ci sont peut-être les plus névralgiques.

Vraies valeurs culturelles Rwandaises

Avec une certaine présomption peut-être, mais dans un souci de communion fraternelle, j'ai recherché modestement, depuis mon arrivée au Rwanda, à pénétrer si possible au plus intime de la culture rwandaise, afin d'apprendre d'elle les valeurs humaines que mon éducation occidentale ne m'aidait pas à apprécier de cette manière. Et j'ai ainsi cru découvrir, avec une réelle admiration, certaines richesses humaines saines et pures que m'apportait le message d'humanité, vécu par ce peuple. Qu'on me permette ici de confier aux lecteurs de Servir les résultats partiels de cet inventaire provisoire.

a) Quelle est la valeur personnelle la plus appréciée, celle selon laquelle en définitive on juge un homme ? C'est sans contredit son « mutima ». Les proverbes, les expressions du

langage courant, et les réactions psychologiques spontanées permettent de déchiffrer le contenu très riche de ce concept de « mutima ». Le « cœur », c'est le secret profond, ce centre intime de l'homme d'où émanent toutes ses réactions proprement humaines, affectives, intellectuelles, volontaires, amoureuses, sensibles, et qui font qu'il est ce qu'il est. On peut remarquer, en passant, que ce concept ressemble assez à son correspondant de la culture biblique, ce qui ouvre une porte intéressante au Message que Dieu nous a transmis par les Ecritures.

b) L'homme éprouve dans son mutima le besoin impérieux de se reproduire dans un autre que lui, de transmettre la vie qu'il possède, et peut-être surtout de vaincre la fatalité de la mort. Le kubyara et la dignité éminente du mubyeyi, voilà une seconde valeur culturelle, humaine et saine. La fécondité est une bénédiction de Dieu et l'objet des plus beaux souhaits ; la stérilité, au contraire, est considérée comme une honte et un malheur presque irréparable. Ici encore, nous rejoignons certaines perspectives bibliques qui s'épanouissent de manière parfois inattendue dans et par l'enseignement du Christ. Mais nous touchons certainement une richesse humaine, un facteur culturel qui est appelé à demeurer et, en christianisme en tout cas, à connaître de nouvelles dimensions ennoblissantes.

c) Une troisième valeur culturelle d'importance capitale, c'est la conception que depuis des siècles on s'est fait d'Immana. La connaissance, pourtant purement naturelle, qu'on en avait, manifeste un sens religieux remarquable. Et j'ajouterais presque philosophique. Tous les attributs divins que les plus éminents philosophes des civilisations antiques ont péniblement découverts et traduits en concepts techniques, la tradition populaire et la sagesse ancestrale du Rwanda les ont connus et compris, comme d'instinct. Ce qui frappe surtout, c'est le sens aigu et concret de la Transcendance de cet Etre qui est au dessus de tous les êtres et l'absence de commune mesure entre lui et nous. Ce en quoi Immana y'i Rwanda, « Dieu » tel qu'il est connu au Rwanda, diffère considérablement du Dieu Saint et Vivant de la Bible, qui dans sa Transcendance décuplée demeure cependant au milieu de son peuple et rêve d'une communion avec lui aussi intime que l'union conjugale et que la tendresse maternelle.

Mais il reste que la connaissance que le Rwanda ancien avait d'Immana constitue certes une vraie valeur culturelle, qui, encore une fois, ne pourra que s'enrichir au delà de toute espérance dans la religion du Christ.

d) Il m'a semblé en outre qu'une des caractéristiques de la

culture du Rwanda est constituée par le rythme, plutôt calme, paisible et même un peu lent, selon lequel le munyarwanda aime traverser les jours et les années. J'y vois un signe d'une tendance saine de communion amicale avec les rythmes de la vie naturelle. La nature, selon la culture rwandaise, ne semble pas être considérée comme une usine à rendement accéléré ou comme une mine à exploiter au maximum. Mais comme une amie avec laquelle on tâche de bien s'entendre, dont on recueille paisiblement les fruits, et que l'on ne discipline et ne maîtrise que le moins possible.

Ce souci de se couler fraternellement, sans artifices, dans les cycles sages et expérimentés de la vie de la nature que Dieu a créée pour le bien de l'homme se prolonge dans une certaine joie, quelque peu insouciant de vivre calmement, sans agitation et sans préoccupation de satisfaire de besoins factices. De là un certain sens de l'humour, de la détente reposée, peut-être une certaine nonchalance et une sorte de confiance dans le malheur ou l'incertitude du lendemain. J'estime positive cette valeur, et j'y crois volontiers, outre un élément bienfaisant d'humanité, une préparation heureuse à certaines révélations évangéliques.

e) Mais jusqu'ici, nous n'avons pas encore touché le fond même de la culture rwandaise. La participation amicale à la vie de la nature n'est qu'une forme mineure d'une tendance plus centrale : à savoir la volonté d'« ubumwe », de la solidarité du groupe humain dont on fait partie, que ce soit le rugo, l'inzu, l'umulyango, le bwoko ou la nation. Voilà je crois la valeur culturelle fondamentale : ce sentiment de la réciprocité, de la communauté des intérêts, des besoins et presque des vies individuelles qui n'existent et ne se renforcent que dans la communion vitale. Solidarité « verticale » entre ancêtres, parents, progéniture, solidarité « horizontale » entre « co-membres » d'un même groupe : presque tout dans la vie traditionnelle consistait à protéger, équilibrer, renforcer et transmettre cet héritage et ce bien commun. Que cette valeur ait des revers, on ne peut le nier, mais qu'elle constitue une richesse culturelle valable et digne de respect, on ne peut en disconvenir. On peut ajouter que l'union vitale divine, inaugurée et communiquée par le Christ, vient apporter à l'amour du Bumwe un élargissement et une puissance absolument uniques et efficaces, libératrices et élevantes.

f) Comment va se transmettre les richesses du Bumwe ? Sans doute, entre autres, par la génération. Mais aussi, et dans une large mesure, par la Parole. Le Primat du verbe, dans la langue, dans l'art et la culture au sens étroit du mot, dans l'éducation, dans la vie sociale et cette part considérable de la vie des hommes qu'on appelle les « loisirs », s'avère également, à mon

sens, une caractéristique de la culture (au sens large du mot) de ce peuple qui n'a jamais connu l'écriture avant ses contacts avec les civilisations de l'occident. Que l'on remarque aussi le caractère efficace de la parole, puisqu'elle est censée en certaines circonstances produire ce qu'elle exprime, mais que l'on observe surtout ses fonctions vitales d'expression de la personnalité et de communication avec autrui.

Il saute aux yeux que la dignité de la Parole et son pouvoir de transmission vitale prédisposent le munyarwanda à une religion de la Parole de Dieu, incarnée et efficace, qui nous rejoint encore aujourd'hui dans la prédication évangélique et l'activité sacramentelle confiée à l'Eglise vivante.

g) Tant de richesses et tant d'influences vitales sont capables de faire aboutir les qualités du mutima à leur épanouissement idéal dans le type d'homme auquel tout cœur bien né tend à se conformer : l'impfura. Que l'on se souvienne tout de suite que le véritable bupfura, selon les données de la culture rwandaise, n'est pas un privilège de naissance ou de race. Il est beaucoup plus le fruit de l'éducation, et il se situe non dans les manières extérieures, mais dans les dispositions du cœur. De quoi se compose cette noblesse du cœur ? Peut-être des vertus suivantes : la maîtrise de soi, la dignité et la finesse des relations sociales, la fidélité qui est la reconnaissance en acte, la seule valable, une certaine pudeur et une prudente réserve... Que ces vertus risquent souvent de s'accompagner de tendances moins nobles, il faut l'admettre sans doute. Mais il faut quand même retenir comme authentique valeur culturelle ce tableau d'un type d'homme idéal qui ne manque ni de dignité ni de grandeur. Il va sans dire que l'idéal chrétien du saint qui cherche à se modeler sur le Modèle unique et parfait, qui est Jésus-Christ, fait franchir cette notion de la noblesse du cœur un dépassement et une purification qu'aucune autre conception de vie n'aurait jamais pu proposer ni surtout réaliser, puisque le Christ offre à ceux qui veulent tendre à cet idéal de perfection la grâce intérieure et victorieuse qui le rend possible.

Telles me paraissaient être les sept piliers vraiment positifs que la culture rwandaise traditionnelle est parvenue à poser, à consolider et à transmettre jusqu'aujourd'hui aux fils de ce peuple. Voilà, à mon sens, les valeurs et les richesses spirituelles qu'il ne faut à aucun prix sacrifier, renier, ou laisser se perdre. Il importe au contraire de les mettre plus que jamais en valeur, et de leur infuser une force nouvelle, capable de les purifier de leurs faiblesses, de les délivrer de leurs étroitesse inévitables, et d'en épanouir toutes les possibilités encore cachées. Et qui ne voit que le Christianisme se présente comme la Rédemption, le Salut et l'enrichissement suprême que le Créateur offre, par son Fils Jésus-Christ et dans l'Eglise

universelle d'aujourd'hui, aux Banyarwanda soucieux de rester
fidèles à l'héritage culturel reçu de leurs ancêtres ?

DOMINIQUE NOTHOMB,
NYUNDO, *le 25 octobre 1960.*

« Il s'agit de développer deux arts : l'art dramatique et l'art du spectateur »

Bertolt Brecht

Erwin Piscator, né en 1893 dans un village de Hesse a été l'un des explorateurs d'une nouvelle forme de théâtre pour les temps nouveaux du 20^{ème} siècle. Comme Brecht pour lequel il sera une sorte de frère aîné, c'est l'Histoire et ses bouleversements qui forgea son destin de bâtisseur d'un Théâtre politique. Le premier texte que j'ai choisi de vous proposer raconte ce cheminement né de l'inhumanité de la première guerre mondiale. Le deuxième est extrait d'une réflexion sur le métier qui préfigure ce que Brecht continuera à chercher : le jeu épique et l'attitude qu'elle réclame (ou engendre) chez l'acteur et tous les travailleurs de la scène.

Je veux continuer ce chemin dans l'arbre des filiations avec Eugénio Barba, né lui en Italie en 1936. Parce que dans le travail qu'il a initié, nous reconnaissons sa « justesse historique ». Les années ont passé sur le monde et il est avec Jerzy Grotowski, dont il fut le collaborateur, un des rares praticiens à comprendre les enjeux d'un théâtre qui aurait encore un sens pour le futur : un théâtre qui est dans l'urgence à reformuler sa fonction dans la société, de se réinventer dans un nouvel Art peut-être, et qui pour cela interroge ses origines et ses traditions. Un théâtre qui intègre avec la même exigence les découvertes des sciences humaines, de l'anthropologie par exemple ou aussi la découverte de l'inconscient ou alors la mutation des pratiques humaines les plus fondamentales – pour les riches comme les pauvres dans la société capitaliste de consommation. Car sa pratique est profondément politique, c'est une pratique de résistance et de combat. Et Barba, c'est aussi l'exploration des secrets de l'énergie et du mouvement chez l'homme, dans ce qu'on peut encore connaître des pratiques artistiques traditionnelles partout dans le monde. Un grand résistant. Son texte « Planter des lapins en rêvant des lions » est paru en postface de son livre « Théâtre – Solitude / Métier / Révolte » récemment paru aux éditions « L'Entretemps »

Enfin je ne peux m'empêcher d'achever (pour l'instant ?) ces rencontres avec les grands témoins par celle de Pier Paolo Pasolini, poète / cinéaste / marxiste et témoin jusqu'au martyr.

MERDE A TOUS !

Francine

PPP., Qui je suis, éd. Arléa, 1994

Erwin Piscator, Le théâtre politique, éd. L'arche, 1962



Ernst Busch, acteur chez Brecht et Piscator

-1) DE L'ART A LA POLITIQUE

Ma « chronologie » commence le 4 août 1914¹⁰.

Que veulent dire ces deux mots : évolution personnelle ? Dans de telles circonstances, personne n'a d'évolution « personnelle ». C'est quelque chose d'autre qui vous fait évoluer. La guerre surgit devant les yeux du jeune homme de vingt ans. Elle surgit. Le destin. Il rend tout autre maître superflu.

Les premiers jours de l'été 1914. Munich. J'étais un acteur « non rétribué¹¹ » et je suivais à l'Université plusieurs cours : histoire de l'art, philosophie, études germaniques.

Mais *cela* arrivait et toutes les voies différentes qui s'ouvraient se séparaient, face à l'avenir pressenti par tous - sans que nul cependant le reconnût. Toutes ces voies avaient si peu, si peu de réalité !

On s'étourdissait grâce à la mascarade nationale qui plus tard devint de « bon ton » et plus tard encore dégénéra en une psychose, pour ne pas dire en une folie hystérique.

Et que l'on ne vienne pas me reprocher de n'être pas « un bon, un vrai Allemand ». Ma famille est une vieille famille de pasteurs, j'ai été élevé dans « l'esprit national ». Seulement je sais aussi que mon père, bien que fidèle encore aujourd'hui à cet « esprit national », tremblait alors à la seule pensée que je pouvais être enrôlé, et qu'il se réjouit lorsque je fus ajourné par un premier conseil de révision, pour « faiblesse physique générale ».

L'esprit national ? Voilà : mes yeux brillaient comme ceux de tous les autres jeunes gens quand, lors de l'anniversaire de l'empereur, tambours et fifres résonnaient sur le Spiegelslustberg (Marbourg-sur-Lahn).

Je ne me plaisais pas à l'école. La sécheresse des pédagogues d'alors, l'éducation « petite bourgeoise » me poussèrent très vite à suivre plutôt mes propres penchants. Je m'isolais avec deux amis. Ils faisaient de la peinture. Moi, des poèmes.

Mes parents étaient originaires de la campagne où je suis

¹⁰ A partir de cette date, le baromètre monta : treize millions de morts, onze millions d'invalides, cinquante millions de soldats qui « marchèrent », six millions de projectiles, cinquante milliards de mètres cubes de gaz.

¹¹ Au Théâtre de la Cour triomphait pendant ce temps le drame classique, puis Wildenbruch, Anzengruber, etc. Par ailleurs Ibsen et Rosenow (*Kater Lampe*) passaient déjà au théâtre pour l'extrême avant-garde. Deux tendances s'affrontaient : celle de Lützenkirchen (un élève de Possart) et celle de Steinrück, le représentant de la dernière mode berlinoise. Aucun autre essai d'expérience scénique ou dramatique. Dans les Kamerspiele (théâtre de poche), Hauptmann, Strindberg et Wedekind dominaient nettement le répertoire. On jouait aussi Oscar Wilde, des auteurs français et un théâtre dit social, mais en fait commercial.

né. Cinq ans passés parmi les paysans ! Alors Marbourg, avec ses vingt mille habitants et ses étudiants associés par corporations, et qui s'imaginaient être des « créatures supérieures » (à cause de l'argent des papas et de leur casquette bariolée), m'apparut comme une très grande cité.

Nous habitons dans l'étroite vieille ville, au milieu de bourgeois, d'artisans et d'ouvriers.

Je n'ai pas été à l'école préparatoire, liée alors à la secondaire. Je fréquentai simplement l'école primaire. Cela correspondait au désir exprimé par mon père, qui descendait, je le répète, d'une famille fort simple, et de plus menait la vie patriarcale des paysans. La famille de mon père avait pour principe de vivre selon les préceptes du vrai christianisme, dans la mesure, bien sûr, où ceux-ci pouvaient être appliqués dans un tel milieu social. Je n'ai vraiment pas connu de gens plus simples et de meilleurs chrétiens que mes grands-parents et mon oncle paternel. Je pense à l'indulgence pour les fautes d'autrui, à la compréhension, à la bonté, au total désintéressement vis-à-vis du monde extérieur (politique, ambition, etc.). Mais je n'ai pas l'intention de rédiger ici une chronique familiale. Je ne mentionne cela que pour bien prouver que l'on peut être communiste sans aucune origine juive.

Die Welt am Montag (Berlin). Fragment du numéro du lundi 1^{er} mars 1927. Signé Erwin Piscator : « Une partie de la presse répand l'information fallacieuse selon laquelle je serais un juif émigré de l'Est, se nommant Samuel Fischer. Ce n'est malheureusement pas exact. Je ne daignerais même pas répondre si cet argument n'était utilisé constamment contre mon travail. Peut-être maintenant les gens qui s'intéressent si fort à mes origines « personnelles » voudront-ils me faire l'honneur d'une visite, au cours de laquelle je pourrai leur prouver, m'appuyant sur « mes » vieilles bibles, que leur traducteur n'était rien moins que mon ancêtre, Johannes Piscator (professeur de théologie, d'abord à Strasbourg puis à Herborn), et que lesdites bibles amélioreraient la traduction de Luther. L'édition parut en 1600 et fit sensation. Deux cents ouvrages du même auteur. »

Si je me distingue dans une certaine mesure de ce Johannes Piscator, je crois cependant que quelques gouttes de strict protestantisme, dépourvu du sens de l'humour, me sont restées dans le sang. Ce qui ne veut pas dire que j'eusse aimé devenir pasteur comme l'aurait souhaité mon père. Une autre tribune m'apparaissait autrement importante.

Bien sûr, dès que j'exprimai mon désir de « faire du théâtre », la réprobation m'entoura. J'ai entendu dire alors ce que je dis moi-même aujourd'hui aux comédiens : « Vous feriez mieux

d'abandonner cette profession, elle est trop hasardeuse, trop difficile ; même les plus talentueux ont de la peine à s'y frayer une voie, et la jalousie et l'envie y foisonnent. »

Aujourd'hui encore, j'entends la voix de mon grand-père. Il disait : « alors, tu veux être comédien ? » exactement comme s'il avait dit : « tu veux être bohémien, vagabond » ou je ne sais quoi de ce genre.

Ce furent Nietzsche, ce détracteur des bourgeois, le snob et l'esthète Wilde, tous ceux enfin qui ironisèrent sur la société morbide des cinquante dernières années – soit en se contentant de l'interpréter, soit en la combattant – ce furent eux qui, il faut bien le dire, me permirent de me débarrasser de l'état d'esprit « petit bourgeois »¹².

Régnait alors une mentalité à la fois résignée et atteinte par le mal du siècle, mentalité qui se reniait elle-même, vestige, en apparence du moins, de la fin de ce siècle, « laisser-faire, laisser aller », qui contrastait manifestement avec la fiévreuse activité politique et économique. Je ne pressentais du reste aucun rapport possible : les socialistes m'apparaissaient simplement comme des hommes portant le bouc et ces fameuses casquettes bouffantes rouges. Je ne savais pas alors contre quoi et contre qui il fallait se tourner, il me semblait que je n'avais qu'à me laisser emporter par ce large flot pâteux.

On y arrive : la grande ovation allemande, l'enthousiasme pour la guerre. Autour de moi, tous, volontaires pour la guerre. Moi pas. Par sentiment, pas encore par conviction. Neutre. Les masses défilaient dans les rues de Munich, chantaient, se saoulaient, faisaient des discours. Lors d'un discours, précisément, tandis que tous, le chapeau à la main, hurlaient le *Deutschland über alles* (et que le courage faisait froid dans le dos), j'entendis brusquement à côté de moi quelques « authentiques » Munichois dire : « Regardez-le, celui-là, il n'enlève pas son chapeau, c'est un espion. » Et on exigea de l'homme qu'il enlevât son chapeau, mais lui, au lieu d'obéir, s'enfuit, traversa la place du Stachus. Tous le poursuivirent, beuglant : « Un espion ! Un espion ! » Ils l'attrapèrent, on le battit jusqu'au sang. Mais déjà la masse, qui ne connaissait pas de limites à son enthousiasme, allait vers son « Kini » (son roi). Et pendant ce temps, les soldats parés de fleurs rejoignaient la gare.

Je ne me laissai pas entraîner par ce vertige insensé et

¹² Coup d'œil sur ma bibliothèque : Heinrich Mann, Thomas Mann (*Mort à Venise*), Tolstoï, Zola, Werfel, Rilke, Rimbaud, Stefan George, Heym, Verlaine, Maeterlinck, Hofmannsthal, Brentano, Klabund, Strindberg, Wedekind, Messer (psychologie), Wundt, Windelband, Fechner, Schopenhauer, et enfin Otto Ernst, Conan Doyle, A. de Nora.

répugnant, comme en témoigne le poème ci-dessous, que j'écrivis pendant les jours d'août :

PENSE A SES SOLDATS DE PLOMB

S'il faut que tu pleures, mère, eh bien pleure.
C'était ton garçon, qui, petit encore
Jouait avec des soldats de plomb.
Ils avaient tous charge à balles
Et tous tombèrent : patatras, et sans un mot.

Le petit garçon d'alors est devenu grand,
Il est maintenant soldat à son tour.
Il se trouve exposé sur le champ de bataille.

S'il faut que tu pleures, mère, eh bien pleure.
Et lorsque tu lis : « mort en héros »
Pense à ses soldats de plomb.
Ils avaient tous charge à balles
Et tous tombèrent : patatras, et sans un mot.

Le jeune homme de vingt ans que j'étais alors trouva d'autant plus incompréhensible ce vertige général qu'une génération entière, qui n'avait cessé de parler de « la liberté de l'esprit » et du « développement de la personnalité », y était maintenant en proie - et sans opposer la moindre résistance. A quelques exceptions près, l' « élite intellectuelle » européenne se dressait, plus avec la plume qu'avec le fusil, pour défendre « les biens sacrés » que jusqu'ici elle avait regardés avec scepticisme. Soulèvement général contre les ennemis : Tolstoï, Dostoïevski, Pouchkine, Zola, Balzac, Anatole France, Shaw, Shakespeare, - et Goethe et Nietzsche dans la giberne. La banqueroute intellectuelle était ratifiée par toute une génération. Elle avait eu beau penser ceci, faire cela, il apparaissait évident le 4 août 1914 qu'elle n'avait rien fait et rien pensé.

Et nous, les jeunes, qui n'avions pas de chefs capables de nous retenir, de chefs à la parole humaine, auxquels nous aurions pu nous raccrocher, nous étions en proie à la plus terrible désillusion. Nous n'avions pas d'expérience, nous hésitions en toute chose.

Et pourtant, j'avais en 14, et même déjà en 12 et 13, des pressentiments que je notais dans des vers comme ceux-ci :

GUERRE !

Je te ressens.

...

La guerre ?

Qui dira la guerre ?

Couvée de pensées chassées de leur nid,

Compte des yeux déchirés,

Des gorges grandes ouvertes par la peur,

Des bas-ventres déchiquetés

Dans la grande douleur de centaines d'années,

Milliards de nuits d'amour

Détruites d'ores et déjà.

La guerre ?

Implorez, proclamez : Guerre à la guerre !

Mais dans les conditions présentes, où l'isolement prévalait, une révolte individuelle contre la guerre me parut absurde, et quand je reçus l'ordre de me présenter, j'obéis comme à un « appel du destin ».

La pensée du refus de servir ne me vint même pas à l'esprit. Le mot d'ordre de l'empereur : « Je ne connais plus de partis », et l'attitude convaincue des sociaux-démocrates mettaient le comble à la confusion¹³.

En janvier 1915, je piétinais au commandement sur le terrain d'exercice gelé de Gera, encore vêtu d'un uniforme de drap bleu et rouge; mon col béait de dix centimètres, le fond de mon pantalon pendait jusqu'à la hauteur des genoux : l'un de mes souliers avait la pointure 42, l'autre la pointure 39 ; ma casquette sans visière se dressait, raide et sale, sur ma tête. (Ce ne fut que lorsqu'un sous-officier me la prit et me frappa les oreilles avec elle que je compris qu'il eût été possible de la laver). Nous fûmes alors dressés jusqu'à « en chier dans nos culottes ». Bref, la grande époque se préparait dignement. De petites gens s'en occupaient. C'est contre eux que l'on se tourna d'abord.

« Ces hommes, ces maçons, ces bouchers ou créatures du même acabit, maintenant transformés en hommes de peine du militarisme, en sous-officiers et en caporaux, osèrent, prenant des

¹³ Rien de tout cela ne transpira au dehors, et personne ne sut que le 3 août, lors d'une séance décisive de la fraction sociale démocrate du Reichstag, une résolution fut présentée par Ledebour ; Lensch et Liebknecht, résolution tendant à refuser les crédits militaires. Personne ne sut qu'à Neukölln trois cent ouvriers manifestèrent contre la guerre et furent arrêtés. Personne ne sut que Rosa Luxembourg, apprenant que la S.P.D. avait accepté de voter les crédits militaires, éclata en sanglots.

airs importants, attraper les âmes qui rentraient dans leur coquille à la manière des escargots pour fuir tout contact odieux; seulement ces âmes savaient pourquoi, au fond, on déguisait leurs corps comme au temps du carnaval : parce qu'elles devaient mourir dans ces corps.

« Entendez-vous ? Oui, vous, messieurs les sous-officiers, messieurs les gardiens de bestiaux en uniforme de soldats. Entendez-vous ? Savez-vous ce que mourir signifie véritablement ? Non, non, et encore une fois non ! Vous ne le savez pas, vous, fils de paysans, vous qui devriez calculer la semence selon le fumier pendant que le ciel bleuit et que le soleil le couronne. Pourquoi ne levez-vous pas la crosse en l'air, pourquoi ne la brisez-vous pas sur la tête d'un flic, d'un de ces profanateurs de nos âmes ?

« Oh ! le système est bon, et la torture fonctionne avec la sensibilité qui convient : le joug repose, rigide, sur la nuque de tous ceux à qui il ne reste plus qu'à prendre conscience du fait qu'ils font l'Etat, qu'ils sont cette force sans laquelle l'Etat ne serait qu'une boule de billard lisse et ronde.

« Nous attendons ce jour, messieurs les sous-officiers. »

(Extrait de mon journal, février 1915.)

Nous avançons dans l'arc d'Ypres. Première offensive allemande du printemps 1915. Pour la première fois on employait les gaz. Des cadavres anglais et allemands empestaient sous le ciel gris et désolé des Flandres. Nos compagnies étaient décimées. Nous devions combler les vides. Avant de nous jeter en première ligne, on nous faisait avancer et reculer. Quand nous nous remîmes à avancer, arrivèrent les premiers obus. Ordre de se disperser en tirailleurs et de s'enterrer. Je me jette par terre, le cœur battant, et j'essaye tout comme les autres de m'enfoncer dans la terre, m'aidant de ma pelle. Mais tandis que les autres y réussissent, moi je n'y réussis pas. Le sergent s'amène, rampant, et crie :

- Mille tonnerres ! Qu'attendez-vous ?
- Je n'arrive pas à m'enterrer !
- Pourquoi pas ?
- Je n'y arrive pas !

Alors lui, injurieux :

- Votre métier ?
- Comédien.

Au milieu des obus qui explosaient de toutes parts, il me sembla, à l'instant où je prononçais le mot « comédien », que ce métier pour lequel, pourtant, j'avais combattu jusqu'à la limite de mes forces, que cet art que je mettais toujours au-dessus de tout, était si apprêté, si bête, si ridicule, si menteur aussi, bref si peu

adapté à la situation réelle de cette époque et de ce monde, que j'avais, quand tout est dit, encore moins peur devant les obus qu'à la seule pensée honteuse de ce pauvre métier.

Un petit épisode, mais significatif pour moi de cette époque, et à jamais. L'art, l'art réel, l'art absolu doit montrer qu'il est à la hauteur de toutes les situations et capable de faire ses preuves devant chacune d'elles. J'en ai vu de pires (de pires que le tir d'obus dont je parlais), j'en ai vu de pires depuis, dans les tranchées d'Ypres, et c'est alors que mon métier « privé », mon métier de comédien a été rasé comme les tranchées que nous occupions et tué net comme ces hommes, devenus cadavres, autour de nous

Cependant l'*Aktion* me prouva, à partir de ce moment, que l'art n'a pas à reculer devant la réalité. L'*Aktion*, ce journal auquel collaboraient alors un groupe d'hommes qui, bien que ne décelant pas clairement les raisons profondes de la guerre, griffonnaient sur les parois de leurs abris son vrai visage, et criaient à pleine gueule la haine qu'ils avaient d'elle. Seulement leurs appels se perdaient parmi les éclatements d'obus, et leurs silhouettes disparaissaient dans la fumée. Déjà auparavant j'étais, grâce à mes poèmes, entré en rapport avec l'*Aktion*, que dirigeait Pfemfert, le seul à s'opposer à l'enthousiasme guerrier de rigueur. (Il me faut ici remercier rétrospectivement Franz Pfemfert, un homme devenu depuis haineux, plein de fiel, et qui par la suite détruisit ses œuvres). Bâillonné par la censure, Pfemfert n'en rassemblait pas moins les voix qui tentaient de faire connaître le vrai visage des choses, du moins dans ses grands traits. Il concluait par ces mots une anthologie de poèmes, tous nés sur le champ de bataille : « J'oppose ce livre, refuge d'une idée aujourd'hui sans refuge, à notre temps. » Premier rudiment d'une lutte politique par des moyens artistiques.

Après deux ans de tranchées, je parvins à me « planquer », d'abord dans une section d'aviateurs. Puis je me fis porter volontaire pour un Théâtre aux armées qui venait de se créer. Cela me convenait quand même davantage, car ainsi je pouvais exercer mon métier. Je séparais encore mon métier de l'idée qui me dominait de plus en plus.

Edouard Büsing, l'organisateur et le futur directeur, me reçut chez lui - logement civil - dans une pose très élégiaque. Devant Büsing était assis un jeune homme aux lèvres épaisses en forme de cerise, et dont le front s'ornait d'une frange fort peu militaire. Son visage enfantin et rêveur contrastait totalement avec sa prétentieuse arrogance. Il ne s'en montra pas moins condescendant à mon égard. Büsing l'ayant présenté comme un

poète, il se mit aussitôt à réciter un de ses morceaux lyriques. Il était à l'époque éditeur de la *Neuen Jugend* à laquelle collaboraient entre autres Johannes R. Becher, Ehrenstein, Hülsenbeck, Georg Trackl, Landauer, E. J. Gumbel, Theodor Daübler, George Grosz, Else Lasker-Schüler, Hans Blüher, et Mynona. Nous sortîmes ensemble, Wieland Herzfelde (le directeur actuel du Malik-Verlag) et moi. Et nous devînmes amis. Nous le sommes restés.

Le Théâtre aux armées fut créé. La troupe, à l'origine composée exclusivement d'hommes, avait son siège à Courtrai. A partir de ce point de ralliement, elle se déplaçait le long du front et se rendait près des troupes au repos, aussi loin que les opérations le permettaient. Contraste singulier : voir dans des villes détruites par les obus des représentations de théâtre, et non pas celles qui mériteraient ce nom, mais *La Mouche espagnole*, *Hans Huckebein*, *La Tante de Charley*, *L'Auberge du cheval blanc* et autres œuvres de la même veine. De plus, il me fallait interpréter des rôles de bon vivant.

La spécialité du rôle traditionnel de la vieille comique était dévolue à un soldat auquel une balle avait enlevé un œil et une bonne partie des dents. A peine surgissait-il en scène que les soldats se tordaient de rire. Plus tard des dames entrèrent dans notre troupe, mais le répertoire ne changea pas pour autant. Ici, l'art avait pour but de « remonter le moral » (de même que l'on a coutume de dire aujourd'hui : celui qui s'est épuisé au travail dans la journée a besoin d'une détente dans la soirée).

Je ne parle pas de ce Théâtre aux armées parce que le fait de soldats jouant devant d'autres soldats me paraît extraordinaire, mais parce qu'il éclaire, lui aussi, l'absurdité de cette époque. En face de la vie et de la mort, l'art a été, comme le reste, dégradé, ravalé au rang d'un mauvais alcool.

Vous me direz : l'Armée Rouge n'a-t-elle pas, elle aussi, un Théâtre aux armées ? Certes, elle en a un, mais c'est là justement que réside la différence. Son Théâtre aux armées, à elle, ne risque pas de prôner les buts idéologiques de la guerre, le drapeau de l'armée et du combat « en soi ». (Il reste aussi à décider si l'artiste doit accomplir son devoir au Théâtre des armées et s'il n'est pas plus indispensable qu'il l'accomplisse dans les tranchées. Mais c'est au commissaire du peuple pour la guerre, ou au commissaire du peuple pour la culture qu'il appartient d'en décider).



George Grosz
Dessin pour le film de Schweyk

Jusqu'alors, je n'avais vu la vie qu'à travers le miroir ardent de la littérature, mais la guerre provoqua un retournement et je commençai à voir la littérature, et l'art tout entier, à travers le miroir ardent de la vie. D'autre part, la guerre avait englouti tous les souvenirs à la manière d'un gigantesque aspirateur. J'étais contraint « de tout recommencer à zéro ».

Ce que j'acceptai à partir de ce moment, ce n'était plus l'art ni même l'éducation en vue de l'art, mais la vie, l'éducation par la connaissance.

Je dis cela car on me sert, comme à tout artiste, ma généalogie (ce qui, après tout, se justifie) ; on dit aujourd'hui que j'ai fait des emprunts aux Russes, que je suis un épigone de Meyerhold, comme on a dit auparavant que j'étais un élève de Reinhardt. Cela est absolument faux. N'étant arrivé à Berlin pour la première fois qu'en 1918, je n'ai pu assister à l'apogée de Reinhardt. Je n'ai vu alors que des pièces qui ne m'intéressaient nullement : la question des influences ne saurait donc jouer. Influencé, je l'aurais été, il va sans dire, aussi par les représentations munichoises, et dans le plus mauvais sens. Un seul homme dominait cette époque, une seule personnalité : Albert Steinrück, que je considérais, lors de mon séjour à Munich, comme un acteur génial, et dont je conserve jusqu'ici le souvenir vivant, dans tous les rôles qu'il tint : Woyzeck, Kater Lampe, Mahl le moqueur, Hermann le Chérusque. Malgré son cou de taureau, son visage rond et ses nœuds musculaires tout rouges, il était, de par son exaltation intellectuelle, sa vision jamais bornée des choses, le type même de comédien tel que je le souhaite encore aujourd'hui.

Pendant très longtemps, jusqu'en 1919, l'art et la politique furent pour moi deux voies parallèles. Certes, sur le plan du sentiment, un retournement s'était opéré. L'art ne parvenait plus à me satisfaire. Mais d'autre part je ne voyais pas comment pouvait se produire l'intersection de ces deux voies, la naissance de la nouvelle conception de l'art, active, combattante politique. Pour que ce retournement sentimental fût total, devait s'y ajouter une connaissance théorique permettant de formuler en termes clairs des pressentiments. Ce fut la Révolution qui m'apporta cette connaissance.

A chaque crépuscule, à chaque aube, le mot « paix » reve-

nait sur les lèvres des soldats. Il revenait toujours. Il réglait toutes nos actions. Il était la Fin et le Salut. Et plus la paix se faisait attendre, plus on la désirait. La seule chose qu'on ne savait pas du tout, c'est d'où elle viendrait, qui l'amènerait. Et ne pouvant fournir aucune réponse, on espérait en un miracle. *Et le miracle se produisit.* Ce fut pour nous la nouvelle de la Révolution russe.

Un espoir gigantesque éclaira tous les événements qui suivirent. Il tendit son arc bien au-delà de la fin de la guerre. Les arrière-plans s'éclairèrent tout à coup. Cet élément indéfinissable, qui était apparu jusqu'ici comme destin, acquit des formes sensibles : ses origines devinrent évidentes, dépouillées de tout romantisme, de tout héroïsme. On reconnut le Crime, et cette reconnaissance fut immédiatement accompagnée par une rage immense, celle d'avoir été joués par des forces anonymes (c'est ce que j'ai plus tard voulu démontrer dans Raspoutine, cette âme petite bourgeoise toute puissante, et qui dominait alors le destin des peuples).

MESSAGE RADIOPHONIQUE DES COMMISSAIRES DU PEUPLE (tronqué)

Tsarskoï Selo, le 28-11-17.

Appel aux peuples des pays belligérants :

La révolution victorieuse des ouvriers et des paysans en Russie place au tout premier plan la question de la paix... Les gouvernements de toutes les classes, de tous les partis, de tous les pays belligérants doivent aujourd'hui donner une réponse catégorique à cette question : sont-ils ou ne sont-ils pas d'accord pour entreprendre des négociations concernant un cessez-le-feu immédiat et la paix générale ? De leur réponse à cette question il dépendra que nous nous lancions dans une nouvelle campagne d'hiver avec toutes ses horreurs et tous ses malheurs, et que des flots de sang continuent à recouvrir l'Europe... Nous situons cette question au tout premier plan. La paix que nous proposons doit être la paix des peuples, elle doit être une paix pour l'entente qui assurera à chaque peuple la liberté de son développement économique et culturel. La révolution des ouvriers et des paysans a déjà fait connaître son programme de paix... Le gouvernement de la Révolution victorieuse n'est pas reconnu par la diplomatie officielle. Mais nous posons cette question aux peuples : leurs pensées et leurs espérances sont-elles exprimées par la diplomatie réactionnaire ? Et nous leur demandons aussi s'ils permettront à leur diplomatie de tenir pour nulle et non avenue la grande possibilité de paix qui s'est fait jour par la Révolution russe. La réponse à cette question... (*Parasites*)... « A bas la campagne

d'hiver ! Vive la paix et la fraternité entre les peuples ! »

Le commissaire du peuple pour les Affaires étrangères :
Trotzky.

Le Président du Soviet des commissaires du peuple :
Oulianov-Lénine.

Certes, nous n'avions pas encore appris à reconnaître les vrais mobiles de la Révolution russe, à déceler sa signification dans le sens de la grande Révolution à venir. Grâce à la victoire allemande, à l'écrasement militaire russe, on croyait pouvoir conclure très vite la paix, mais en même temps on tremblait à l'idée que cette paix pouvait sceller aussi la fin de la Révolution. Je me souviens encore d'avoir, au retour du front, exprimé cette frayeur dans la librairie de Pfemfert, et c'est même à cette déclaration que je fais remonter la naissance du sentiment d'éloignement entre nous, puis de notre inimitié ouverte.

Vinrent les jours de novembre. Des bruits circulaient comme : « Les Français désertent », « Partout sur le front des divisions fraternisent », « Les marins ont hissé le drapeau rouge ». A tous les coins de rues, des soldats erraient sans but, discutaient, puis, sans que personne sache d'où venaient les ordres - probablement des officiers eux-mêmes - on appelait à la formation de conseils d'ouvriers et de soldats.

J'étais avec ma troupe de théâtre à Hasselt, en Belgique. La première réunion avait lieu dans le foyer des soldats. Les orateurs étaient tous, sans exception, des officiers, ils avaient tous adopté le ton : « Restez dans l'ordre et le calme, restez unis, n'écoutez que vos supérieurs hiérarchiques, l'armée doit être ramenée... », etc. Pour finir, un pasteur se leva, un homme que je tenais pour un des pires bourreaux de soldats. Maintenant tous étaient devenus pour lui « des frères en Jésus-Christ », ses frères en somme. Bref, l'amour commun entre les hommes, et le devoir patriotique, nous unissaient tous. Cela dit, il aurait, s'il avait pu, fait immédiatement enfermer toute recrue qui ne le saluait pas réglementairement. (Il était l'un de ces élégants serviteurs de Dieu, revêtus de l'uniforme d'officier, qui sévissaient dans l'armée allemande au cours de la grande guerre mondiale). Il dépassait vraiment les bornes. Je n'aime guère parler en public, mais je fus alors obligé d'intervenir et mes paroles - les seules que je prononçai durant la Révolution reflétaient ma haine de ces représentants du christianisme en général (et de celui-ci en particulier). Ils n'avaient opposé aucune résistance aux crimes de la guerre mondiale, ce qui pourtant eût été leur devoir le plus strict, mais ils voulaient faire obstacle à la Révolution. Ils se plaçaient une fois de plus du côté des officiers.

Le souvenir de l'oppression que nous avons subie ces quatre dernières années me fit trouver les mots qui entraînaient des milliers de soldats. Un véritable conseil de soldats remplaça le conseil d'officiers, et une députation partit exiger le sabre du général.

Retour vers l'Allemagne. Je retrouvai Marbourg. Tout dans ma chambre était resté à sa place : ma bibliothèque, mes cahiers d'écolier, les meubles. Mais le sol de la sécurité bourgeoise s'était effondré sous eux. Les objets semblaient suspendus dans l'air, comme les chambres de ces maisons dont les obus ont abattu les murs. Seul demeurait le souci, un souci aussi grand que celui de l'Europe qui pleurait ses cadavres et sa richesse perdue.

Cauchemar. Novembre. Temps pluvieux. Les effectifs de l'armée traînaient dans les rues, les affaires marchaient mal; y compris celles de mon père, dont les revenus avaient été en grande partie engloutis dans les emprunts de guerre. Le gouvernement de Guillaume, la politique catastrophique de Helfferich étaient parvenus à déposséder les classes moyennes, dont ils avaient trahi la confiance et volé les revenus. C'étaient eux les vrais responsables, et non pas la République de Weimar, à qui échut ce triste héritage.

Mais ces malheureux se dupaient eux-mêmes. Eux qui n'étaient pas exempts de fautes se chargèrent encore de nouvelles fautes en négligeant la leçon et en cautionnant rétrospectivement, par esprit réactionnaire, les vrais coupables. Bêtise. Idiotie. Mais bêtise et idiotie attendues, « logiques ». Simplement, je ne pouvais pas comprendre cela, et quand je regardais autour de moi, tout me semblait aussi désespéré, aussi vide que quatre ans auparavant.

Je brûlais de partir pour Berlin, cette « citadelle du bolchevisme ». Je pensais toujours à mon métier, mais de plus en plus vaguement, ne sachant plus ni où ni comment je pourrais l'exercer.

Berlin, janvier 1919.

Rues d'un désordre indescriptible. Groupes discutant dans tous les coins. Manifestations monstres composées d'ouvriers et de sympathisants. Unter den Linden, Wilhelmstrasse, cortèges divisés en deux : Parti communiste, Parti social-démocrate. Les pancartes droites au-dessus des têtes. Des inscriptions : « Vive Ebert et Scheideman », « Vive Karl Liebknecht et Rosa Luxemburg ». Une excitation extraordinaire s'était emparée de tous. Des insultes brutales s'entrecroisaient. Malheur au parti qui se saisissait des pancartes de l'autre. Sur le trottoir, elles étaient réduites en pièces.

J'ai assisté une fois à une lutte passionnante : des commu-

nistes avaient pénétré dans les rangs d'un défilé social-démocrate. Trente poings environ s'accrochaient autour de la hampe pour laquelle on combattait. Mais les forces s'équilibraient, et la pancarte n'oscillait même pas. Elle demeurait, immobile, au-dessus de la cohue. Et puis, tout à coup, elle s'inclina en avant, quand un socialiste sauta, sans plus perdre une seconde, et arracha la pancarte de sa hampe. Elle passa alors au-dessus des autres, fut brandie plus loin, tandis que des milliers de gosiers hurlaient : « Vive Ebert et Scheidemann ! » et que tout aussi vigoureusement on entendait, de l'autre côté, le grand cri de la réponse : « A bas, à bas ! » Et ce cri sans fin se répercutait, s'amplifiait à son tour : « Vive Liebknecht ! » Et tous de courir vers un coin de la rue. Là, un taxi arrêté. Dans le taxi, assis, Liebknecht. Il devait parler, il parla. Un discours très proche des faits, d'une argumentation grandiose, un discours parcouru aussi par la vibration de l'émotion personnelle. Dans mes souvenirs il se dresse encore au-dessus de son cadavre, comme une flamme vive qui ne saurait être éteinte même dans le sang. Ce soir-là les premiers coups de feu claquèrent.

A Berlin, je revis Herzfelde. Il me mit en rapport avec le cercle de ses amis : son frère Helmut (qui sera plus tard John Heartfield), George Grosz, Walter Mehring, Richard Hülsenbeck, Franz Jung, Raoul Hausmann, etc. La plupart d'entre eux appartenaient au mouvement dadaïste. On discutait à perdre haleine sur les problèmes de l'art, et toujours d'un point de vue politique. Et nous constatons, ce faisant, que l'art ne pouvait être l'art, ne pouvait avoir quelque valeur que s'il n'était qu'un moyen parmi d'autres dans la lutte de classes. Pleins des souvenirs d'un passé récent, déçus dans nos espérances, nous ne voyions de salut pour le monde que dans la lutte organisée du prolétariat, la prise du pouvoir. Dictature. Révolution mondiale. Notre idéal : la Russie. Et notre sentiment fut d'autant plus fort, nous écrivions sur les drapeaux de l'art le mot action avec des couleurs d'autant plus rouges, que nous vivions, au lieu de la victoire escomptée, une suite de défaites prolétariennes. L'exaspération des sentiments suscita alors une lutte âpre (d'où pourtant tout pathétique était exclu), lutte dans laquelle nous nous enfoncions. Nous portâmes en terre Liebknecht, cette fanfare de la volonté de paix qui nous avait réveillés dans nos tranchées, traversant les réseaux de fils de fer barbelés de l'esprit dressés dans notre dos. Et Rosa Luxemburg. Les rues du Golgotha : Unter den Linden, le Marstall, la Chausseestrasse... Le sang de milliers de prolétaires rougit le pavé des rues de Berlin, et nous fûmes contraints de reconnaître que ceux que nous avons inconsidérément pris, lors de la guerre, pour

nos sauveurs, les sociaux-démocrates pour tout dire, étaient leurs assassins. Nous adhérâmes tous au mouvement spartakiste. C'est en pleine connaissance de cause que je me fixai politiquement.

Je veux toutefois ajouter que j'espérais malgré tout exercer régulièrement mon métier. Je raisonnais à peu près à la manière de Kanehl qui déclara plus tard séparer son attitude politique de la profession bourgeoise qu'il exerçait en tant que metteur en scène chez Rotter : « Même un ouvrier organisé sur le plan politique extrait du charbon pour le capital. » Bien sûr, cette thèse ne pouvait absolument pas se justifier. Je ne parvins toutefois jamais à convaincre Kanehl - bien que sa courageuse attitude politique et ses poèmes sincères et nullement ambigus n'eussent rien de douteux - de ce que les mots n'étaient pas des briques, avaient un sens, et un sens qui n'était pas le même dans *Lissy la cocotte* et dans *Hop là, nous vivons !*

J'aurais volontiers dès cette époque mis l'art au service de la politique si seulement j'avais su la manière de m'y prendre. Or, jusque-là, notre cercle n'avait accompli, à l'exception de Grosz, dont les violents dessins politiques représentaient déjà un réel engagement, rien de vraiment efficace - seulement quatorze *représentations dadaïstes* controversées et ridiculisées par la bourgeoisie. Rangés sous la devise : « L'art c'est de la merde », les dadaïstes entreprirent sa destruction. Présentant des poèmes « simultanés », très incompréhensibles, avec revolvers d'enfants, papier hygiénique, fausses barbes et poèmes de Wolfgang Goethe et de Rudolf Presber, nous attaquions le « public des premières du Kurfürstendamm », le public « amateur d'art ».

Mais notre « chahut » avait aussi une autre signification. Ces iconoclastes faisaient table rase de tout et s'approchaient ainsi, sortant résolument du camp bourgeois, du point de départ du prolétariat dans son ascension future vers l'art.

Tandis que les éléments sentimentaux des années 1918-1919 se fixaient de plus en plus, que les exigences politiques concrètes prenaient des contours de plus en plus nets, que, de leur côté, les dadaïstes dépouillaient l'art de tout sentiment - ou, pour user de la plus récente terminologie, le « refroidissaient », le « rafraîchissaient » - une nouvelle invasion sentimentale vint du côté des auteurs dramatiques « O Mensch » (Ah ! l'homme !). Cet art dramatique constituait, bien sûr, lui aussi, une « révolution », mais une révolution individualiste. L'homme, l'individu se cabrait contre le destin. Il appelait tous les hommes ses « frères ». Il visait à « l'amour de tous envers tous » à l'humilité de chacun vis-à-vis des autres. Ce théâtre était essentiellement lyrique, jamais

dramatique. A vrai dire, ce n'étaient pas là des pièces, mais des poèmes adaptés à la scène. Dans la confusion de cette guerre, en réalité la guerre des machines contre la chair humaine, ce que l'on recherchait, à travers la négation, c'était l'« âme » de l'homme. Cet art dramatique représentait donc quelque chose de fondamentalement réactionnaire. Réaction contre la guerre, certes, mais dirigée surtout contre son collectivisme, revalorisation du concept du Moi retrouvé, retour aux éléments culturels de l'avant-guerre. L'œuvre la plus caractéristique de cette tendance, et en même temps son plus grand succès public, fut la *Wandlung* d'Ernst Toller. Dans cette pièce se mêlaient les thèmes personnels (aspect lyrique), ceux du « destin » (aspect dramatique) et les faits politiques (aspect épique). La prédominance en Toller du « poète », formulant des jugements au lieu de décrire des faits, des considérations de valeur, des idées morales abstraites sur le « mode poétique », est la raison pour laquelle son œuvre ne fut pas une fanfare, une « pièce d'actualité » ayant toutefois une valeur bien au-delà de son temps; la raison pour laquelle elle n'atteignit pas une « valeur éternelle », même au sens de l'art pur.

Lorsque j'ouvris, pendant l'hiver 19-20, un théâtre à Kœnigsberg, théâtre auquel je donnai le nom significatif de « Das Tribunal », je projetais une mise en scène de *Die Wandlung* fondamentalement différente de celle de Berlin : je voulais en monter toutes les scènes de la façon la plus réaliste (la plus conforme aux expériences que j'avais effectivement vécues au cours de la guerre). Je me souciais même du langage, pour faire à Toller (qu'il veuille bien me le pardonner : la noirceur de mes desseins lui est demeurée inconnue jusqu'à présent) des propositions tendant à libérer son style des marques trop intempestives du lyrisme expressionniste. En un mot, cette école (post-expressionniste) ne m'indiquait pas la ligne qu'il fallait suivre. J'étais déjà trop proche de la politique. Nous jouâmes Strindberg, Wedekind, Sternheim, mais Toller, lui, resta dans le domaine des projets. Nos déclarations de principe soulevèrent dans les cercles bourgeois, et même étudiants, une vive opposition, si bien que lorsque dans ma brochure-programme je polémiquai avec un critique, le public et la presse se déchaînèrent contre moi au point de me contraindre à fermer le Théâtre.

De retour à Berlin, je m'aperçus que des ruptures encore plus nettes s'étaient produites. « Dada » était devenu plus méchant. La vieille attitude anarchiste contre l'esprit petit bourgeois, la révolte contre l'art et les autres activités intellectuelles, s'était accentuée, et prenait déjà presque la forme d'une lutte politique. Le « à chacun son ballon de football » représentait encore sans doute

une insolence destinée à « épater le bourgeois (1) », mais *La Faillite* (éditée par Grosz et Heartfield) était déjà le gant du défi lancé à la face de la société bourgeoise. Dessins et poèmes n'étaient plus dirigés par des postulats artistiques; seule jouait l'efficacité politique qu'ils pouvaient posséder. Le sujet déterminait la forme. Plus exactement, des formes non adaptées à un but précis prenaient toutefois des contours plus rigides et plus durs en raison du sujet qui, lui, et presque à leur insu, visait un but précis.

Je commençai aussi à voir clairement la mesure dans laquelle l'art n'est qu'un moyen en vue d'une fin. Un moyen politique. Un instrument de propagande. D'éducation. La formule, pas prise seulement au sens des dadaïstes : « Libérons-nous de l'art, finissons-en avec lui ! » (Nous ne voulons pas ici discuter la question de savoir où commence le talent qui permet d'énoncer cette formule, tant du point de vue de l'artiste que du point de vue du profane). A Berlin vivaient des gens qui avaient su transposer ces idées au théâtre. Karlheinz Martin, Rudolf Leonhard et un ancien étudiant en théologie, qui fut l'organisateur du Proletarisches Theater : Hermann Schüller.

En tant que membre du mouvement spartakiste, et plus tard du Parti Communiste Unifié (V. K. P.), j'attendais leur soutien.

Un nouveau théâtre naquit.

Nous avions un programme plus radical que celui du groupe rassemblé autour de Leonhard. Moins d'art, davantage de politique : culture prolétarienne et agitation prenant racine dans tous les éléments prolétariens.

Aujourd'hui, dix ans plus tard, a surgi un autre groupe, qui redécouvre cette solution, et croit se montrer radical et faire des miracles. Nous étions alors en pleine crise, aujourd'hui nous sommes (relativement) stabilisés. Le travail systématique s'avère plus que jamais nécessaire. Plus que jamais il est difficile de tenir éveillée l'attention générale sur l'objet de notre lutte. (...)

2) Il n'est pas possible de séparer un comédien du style général du théâtre où il travaille, de sa nature et de sa conception du monde. En Russie, un acteur de chez Meyerhold ne peut jouer chez Taïrov ni chez Stanislavski. En outre, la différence de style qui sépare les générations est aussi grande que la différence de style qui sépare les théâtres, qu'il s'agisse des thèmes, des pièces ou des auteurs. Or, notre génération s'est délibérément opposée à la surestimation du sentiment. Des changements de cette sorte n'interviennent pas du jour au lendemain. Je n'ai pas consacré moins de temps à transformer le jeu des comédiens qu'à transformer les techniques. Etant donnée la construction ouverte de la scène faite de bois, d'acier et d'écrans, le jeu du comédien devait être authentique, rigoureux, ouvert, dépourvu d'ambiguïté. En quoi consiste l'effet produit par un enfant, par un animal pour le regard « grossissant » du cinéma ? Dans le naturel du mouvement et du geste, qui dépasse le « jeu » des plus grands comédiens. Il va de soi que nous n'exigeons pas un naturel d'homme de métier, mais une création à ce point réfléchie, intellectuellement et scientifiquement, qu'elle reproduit le naturel à un niveau supérieur et cela avec des moyens aussi peu improvisés, aussi concertés que ceux de la scénographie. Chaque parole doit se situer au centre de l'œuvre comme le centre au milieu du cercle. Ce qui veut dire que tout théâtre doit être calculé, structuré organiquement. Ainsi le comédien acquit pour moi, qui songeais à l'effet global d'une œuvre, et à son orientation politique, une fonction analogue à la lumière, à la couleur, à la musique, au dispositif scénique, et au texte lui-même. Qu'il répondît plus ou moins bien à sa fonction, selon le degré de son talent, ne devait pas me conduire à lui faire plaisir en modifiant les visées du théâtre.

Il faut toutefois admettre que la personnalité du comédien représente une valeur indépendante de sa fonction. C'est un élément esthétique particulier. Mais là où cette valeur apparaît en tant que facteur esthétique, pour elle-même, nous ne pouvons pas plus l'utiliser qu'une belle table de travail rococo dans un mobilier moderne fonctionnel. Ce qui importe, ce n'est pas que le comédien gagne en qualités humaines à partir de sa fonction de comédien, mais qu'il y ait transposition de ses qualités sur le double plan de sa fonction politique et artistique. Faire du bon théâtre avec de bons comédiens - cela va de soi. Tout régisseur quelque peu doué doit pouvoir faire ce théâtre-là, ou abandonner la partie. Mais - et c'est là l'essentiel de ce que j'ai observé comme « spécialiste » - le comédien conscient de sa fonction se développe avec elle et lui doit son style. Inutiles désormais et la trouvaille occasionnelle et l'arabesque caricaturale - il n'a, pour obtenir l'effet voulu, qu'à

représenter (naïvement, au sens plein du terme) sa nature physique et morale. Il me paraît donc curieux que la presse ait fait semblant, lors de la mise en scène de *Rivaux* (au Théâtre de la Koniggratzerstrasse, en mars 1929), de découvrir en moi « le directeur d'acteurs ». J'ai toujours été, en réalité un « directeur d'acteurs », quoiqu'à partir de critères différents de ceux de la critique. J'ai toujours vu dans le travail du comédien une science relevant de la structure intellectuelle du théâtre, de sa mission pédagogique. A l'opposé de la danse artistique, de la commedia dell'arte, telle que le théâtre russe la cultive encore aujourd'hui, notre point de départ réside dans la mission constructive de la pensée.



TOM FJORDEFALK, acteur chez BARBA, à Paris, en 1977

PLANTER DES LAPINS EN REVANT DE LIONS

Dans mon travail, je cherche l'imprévu tout en sachant qu'il ne vient à ma rencontre que si je franchis les frontières ordinaires et légitimes qui délimitent mon champs d'investigation artistique. En conséquence, je me pose ces questions :

Comment transformer l'Odin Teatret en incarnation vivante et métaphorique du prince Mischkine, Schweik et Basho ?

Comment répandre, telles des semences, les fruits de l'action de cette poignée de personnes de l'Odin qui mourra dans quelques années, mais qui pour l'heure vit, obstinément enraciné dans sa petite ville d'Holstebro, à la périphérie de l'empire ?

Comment élaborer les divers types d'informations qui imprègnent l'action de l'acteur (information technique, sensorielle, organique, spirituelle, sensuelle, intellectuelle, archétypique, liée à l'histoire du métier, à la tradition qu'on s'est choisie, au foisonnement des sens) ?

Comment ne jamais être pris en compte par les statistiques ?

Comment l'Odin Teatret peut-il être une aiguille incandescente qui perce le glacier des idées, des convictions, des critères et des valeurs de son temps, ouvrant, pour ceux qui viendront demain, un tunnel invisible qui laisse deviner l'autre côté ? Qu'est ce que l'« autre côté » ?

Comment ne pas devenir exclusivement ingénus ou exclusivement rusés ?

Comment être amphibie, appartenir à l'élément théâtre mais aussi à un autre élément ?

Comment se laisser guider par le cheval aveugle qui est en nous et qui galope sur le bord verglacé d'un précipice ?

Comment créer, sciemment, un spectacle où 7000 lions dansent sur la pointe d'une épingle ?

Comment, pourquoi, où et pour qui faire du théâtre ?

Souvent je dialogue avec moi-même. Les questions que je me pose concernent des obsessions personnelles, toujours à mi-chemin entre la technique et l'éthique du métier. Je ne me demande jamais quelle relation j'entretiens avec le temps dont je suis une partie. Notre temps est toujours l'écoulement de courants innombrables qui, à des rythmes et à des niveaux différents, empruntent des routes divergentes. Nous ne pouvons suivre qu'un seul de ces courants, parfois caché, que souvent nous ne découvrons qu'en refusant les autres courants.

Rien en soi n'a de sens ni de valeur ; c'est nous qui décidons quel sens insuffler à ce que nous faisons. Le théâtre est un « rituel vide » qui, parce qu'il est élaboré avec précision et soin, évoque un sens qu'en soi *il ne possède pas*.

Tout spectacle nous donne une douloureuse impression de décalage. Décalage entre l'engagement et la persévérance qu'exige un travail théâtral bien fait, et la valeur qu'on lui reconnaît dans la vie courante d'aujourd'hui. C'est un travail qui produit l'éphémère, le divertissement, ou qui, au mieux, sert un art fugace. Mais c'est un travail qu'il faut accomplir comme s'il était question de vie ou de mort.

Copeau, à la fin de sa vie, disait que le travail théâtral était finalement un gaspillage : être un bon acteur ou une bonne actrice exige l'intelligence, le zèle, la persévérance et la rigueur qui sont nécessaires aux saints. Ne vaudrait-il donc pas mieux choisir la sainteté ?

Voici quatre siècles, une question semblable résonnait sur un chemin de Castille. C'était Sancho Pança qui demandait à Don Quichotte : si le mieux que l'on puisse faire c'est d'être saint, pourquoi tant de sacrifices et de peines pour être chevalier ? Saints et chevaliers c'est la même chose, répondit Don Quichotte.

Ce paradoxe est une vérité, mais est-ce aussi une réponse ?

Que signifie être « saint », pour celui qui ne croit pas aux dogmes des églises ?

Pour ma part, est-ce que je veux être « saint » ? Certainement pas.

Et mes acteurs ? Ils riraient, et nous ririons ensemble si je leur posais cette question.

Mes spectateurs le veulent-ils ? Je ne crois pas.

Pourtant, si « sainteté » voulais dire égoïsme poussé jusqu'à l'abnégation, blasphème

jusqu'à découvrir malgré nous le sacré, si « être saint » voulait dire être hérétique envers tous les maîtres, y compris ceux qui enseignent et pratiquent l'hérésie, pourrions nous alors nous reconnaître dans ce mot mystérieux, dans ce paradoxe ?

Que signifie être hérétique envers son époque, son travail, soi-même ? Peut-on être loyal et hérétique à la fois ? A défaut de concepts, je vais essayer de répondre par une fable.

Il était une foi un paysan qui, au lieu de haricots, décida un jour de semer dans son champ des lions.

« A quoi peut bien servir de cultiver les lions ? », disaient les voisins.

« Vous verrez ça au moment de la récolte », répondait notre paysan.

Vint le printemps. Mais dans le champ, au lieu des lions attendus, on vit pousser des lapins.

Les voisins se tordaient de rire : « Le voilà sans haricots, mais avec des lapins qui vont lui brouter tout ce qui pousse dans son champ ».

L'homme ne se découragea pas. L'année suivante il recommença à semer des lions. Et à nouveau il récoltait des lapins. Les gens riaient.

Au fil des années, on cessa de trouver la chose plaisante. On trouva normal que dans ce village où tout le monde plantait des choses utiles et comestibles, il y eût un excentrique qui semait des lions et récoltait des lapins.

Quand le paysan mourut, son fils hérita du champ et sema des lions. Les voisins recommencèrent à rire : pour qui se prend-il ! Et ils se gaussèrent de plus belle en voyant la récolte des lapins.

Alors le fils comprit qu'il valait mieux cesser et il sema des haricots.

Les voisins le regardèrent avec mépris. Ils hochèrent la tête et décrétèrent : son père, ça c'était un homme ; il semait des lions, lui.

J'ai souvent parlé du théâtre comme un corps hémophile qui perd son sang en se heurtant à la réalité ; du théâtre comme un ghetto de liberté, une île flottante, une forteresse remplie d'oxygène ; du théâtre comme un canoë qui rame à contre-courant et reste sur place comme la troisième rive du fleuve ; du théâtre comme une maison à deux portes, l'une pour entrer et l'autre pour s'évader ; du théâtre comme le peuple d'un rituel vide ; du théâtre comme un vaisseau de pierre capable de nous faire voyager à travers l'expérience de l'individu et de l'histoire ; du théâtre comme un mur qui nous oblige à nous hisser sur la pointe des pieds pour voir ce qu'il y a derrière ; du théâtre comme troc, comme potlatch, comme gaspillage, comme émigration.

Ce sont là des métaphores pour suggérer un théâtre qui ne vaut qu'en se transcendant, un théâtre qui cherche sa valeur en essayant de se libérer de sa fonction de théâtre.

J'ai essayé d'expliquer tout cela en parlant de Tiers Théâtre, d'un théâtre asocial, de la voie du refus, de l'héritage de nous à nous-même et de la nécessité d'échapper à l'esprit de son temps.

Je crois que le sens et le sous-texte de tous mes propos transparaît clairement dans l'histoire du paysan qui semait des lions et récoltait des lapins.

Surtout rôtis ou en civet, avec de l'ail et des olives, comme on les prépare dans mon pays.

E. BARBA



« Le temps décidera le sens et la valeur de nos actions. Le temps, en réalité, ce sont ceux
qui viendront après nous. » (Eugenio Barba, Pérou, 1978)

(...)

Tu sais - je te l'ai dit, vieil ami, père
un peu intimidé par le fils, hôte
allophone puissant aux humbles origines -
que rien ne vaut la vie.
C'est pourquoi je ne voudrais que vivre,
même en étant poète,
parce que la vie s'exprime aussi par elle-même.
Je voudrais m'exprimer avec des exemples.
Jeter mon corps dans la lutte.
Mais si les actions de la vie sont expressives,
l'expression, aussi, est action.
Non pas cette expression de poète défaitiste,
qui ne dit que des choses
et utilise la langue comme toi, pauvre,
direct instrument ;
mais l'expression détachée des choses,
les signes faits musicaux,
la poésie chantée et obscure,
qui n'exprime rien sinon elle-même,
selon l'idée barbare et exquise
qu'elle est un son mystérieux
dans les pauvres signes oraux d'une langue.
Moi, j'ai abandonné à ceux de mon âge,
et même aux plus jeunes,
une telle illusion barbare et exquise :
je te parle brutalement.
Et, puisque je ne peux revenir en arrière,
et me prendre pour un garçon barbare
qui croit que sa langue est la seule
langue au monde,
et perçoit dans ses syllabes des mystères
de musique
que seuls ses compatriotes, pareils à lui
par caractère
et folie littéraire, peuvent percevoir
- en tant que poète je serai poète de choses.
Les actions de la vie
ne seront que communiquées,
et seront, elles, la poésie,
puisque, je te le répète,
il n'y a pas d'autre poésie que l'action réelle
(tu trembles seulement quand tu la retrouves
dans les vers ou dans les pages de prose,
quand leur évocation est parfaite).

(...)

P.P.P.