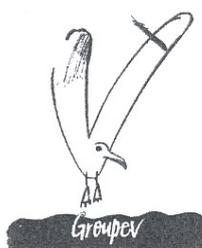


Le journal n°4
HEBDOMADAIRE du 25/02/00

Igicaniro

Rwanda 94



Sommaire

-Avertissement	p.2
-La couverture	p.2
-Présentation des acteurs Rwandais	p.3
-Le Chemin du Sens (suite)	p.8
-Le Coin des Hyènes	p.15
-Les Inédits	p.21
-« Il s'agit de développer deux arts. .. »	p.27

« Rwanda 94 »

Création et production du Groupov

En coproduction du Groupov et du Théâtre de la Place/Centre dramatique de la Communauté française de Belgique et de 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

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).

JD.

La couverture

Les Rwandais de « Rwanda 94 »

Notre spectacle n'existerait pas ou perdrait son sens, sans la participation des amis rwandais qui ont collaboré avec nous à sa conception, à son écriture, et maintenant à son interprétation - « Igicaniro » nous rappelle leurs visages et quelques éléments de leur carrière. Par rapport à la persécution et au génocide, ils représentent plusieurs aspects d'une même communauté. Certains vivaient au Rwanda en 1994 et sont des rescapés dont la famille a été massacrée, d'autres ont connu l'exode de 1959, d'autres encore sont nés en exil en Afrique ou en Europe. Tous ont perdu des parents dans le génocide et certaines de ces morts sont racontées par eux dans le « Tutti 1 » du chœur des morts. - Musiciens, danseurs, chanteurs et acteurs, nous les remercions du fond du cœur d'être là, pleinement là.

J.D.

Présentation des acteurs rwandais

Kayitesi Jeanne,

Née le 18/06/1974 à Bujumbura/Burundi, est arrivée en Belgique le 23/01/00

Profession : actrice de la troupe culturelle Indahemuka à Kigali, entraîneur de danses rwandaises.

Dans « Rwanda 94 », elle est actrice du Chœur des Morts.

Majyambere Augustin,

Né le 02/08/1974 à Bujumbura/Burundi, résidant à Kigali/Rwanda, est arrivé en Belgique le 23/01/2000

Profession: entraîneur et musicien compositeur, acteur (théâtre), tambourinaire.

Dans « Rwanda 94 », il est acteur du Chœur des Morts et maître tambourinaire.

Massamba,

Est arrivé en Belgique il y a deux ans et demi.

Profession : compositeur/interprète, musicien, percussionniste, maître de ballet, cithariste.

A participé à plusieurs festivals (Couleur Café, Polé Polé, à Grenoble, en Martinique, en Israël.)

Dans « Rwanda 94 », il est acteur du Chœur des Morts.

Dorcy Ingeli Rugamba,

Né le 29/09/69.

Formation: études de pharmacie.

Activités culturelles : de 1981 à 1994, danseur Intore du Ballet Amasimbi N'Amakombe ; en 1992, fondateur du Ballet Insango à l'Université Nationale du Rwanda; depuis 1996, danseur du Ballet Amarebe N'Imena de Bruxelles. En 1998, acteur d'un court-métrage « Le diable », adaptation d'une nouvelle de Maupassant.

Dans « Rwanda 94 », il est acteur du Chœur des Morts, et a contribué à l'écriture du Chœur (Tutti 2 et Naho se bene wacu.)

Carole Umulinga Karemera,

Née le 10 Janvier 1975 à Bruxelles.

Formation : Art dramatique et déclamation aux Conservatoires Royaux de Mons et Bruxelles.

Profession : Comédienne, danseuse et musicienne (saxophone soprano).

1996-1999 : Travail sur Brecht : « La bonne-âme du Se- Tchouan », cabaret textes et chansons.

« La fuite au paradis » de Michel Kheilfi , Kunstenfestival des Arts.

Tournage de plusieurs courts et longs métrages, téléfilms, spots publicitaires, etc.

Dans « Rwanda 94 », elle est actrice du Chœur des Morts.

Muyango Jean-Marie,

Est arrivé en Belgique en 1986.

Profession: Artiste. Auteur-compositeur- interprète. Chef du ballet Imanzi n'Amaliza au Burundi, Ishyaka n'Imitari en Belgique, lauréat Découverte 89 R.F.I.

Concerts à Cannes, Marseille, Paris et Libreville au Gabon.

Dans « Rwanda 94 », il est musicien : compositeur/interprète.

Kalisa Rugano,

Auteur de plusieurs pièces de théâtre, en français et en Kinyarwanda.

Poète, travaille sur un roman. Directeur du Théâtre-Ballet Mutabaruka à Kigali. A participé aux Chantiers Dramaturgiques de Limoges, de l'Université du Burundi, Lauréat du concours de poésie Nord-Sud en 1988. Longs métrages-vidéo pour la résolution des conflits dans la Région des Grands Lacs.

Dans « Rwanda 94 », il est acteur du Chœur des Morts et a contribué à l'écriture.

Yolande Mukagasna, 46 ans.

Est en Belgique depuis le 16/02/1995.

Elle était infirmière propriétaire d'un dispensaire et infirmière en chef à Kigali. Actuellement, Yolande Mukagasana travaille sur le génocide au Rwanda, contre les divisions, en donnant des conférences dans les écoles en Europe. Elle a également écrit des livres « La mort ne veut pas de moi », Editions Fixot; «N'aie pas peur de savoir », Editions Laffont ; et un troisième prévu en automne 2000). Elle est présidente d'une jeune association qui fonctionne déjà:

«Nyamirambo Point d'Appui.» Elle a reçu deux prix: le Prix international Alexandre Lauger en Italie; le Prix des Droits de l'Homme de compréhension des peuples en Allemagne de l'est. De plus, elle expose sur le génocide des portraits et témoignages des rescapés du génocide et des bourreaux: «Les blessures du silence».

Dans « Rwanda 94 », elle témoigne du génocide en racontant sa propre histoire.

D'autres Rwandais nous accompagneront chaque soir par l'image sur notre grand écran, les «fantômes électroniques» dirigés par Tharcisse Kalisa Rugano et filmés par Marie-France Collard: Umutoni Kalisa Annick, Kayishema Landry, Ryumugabe André, Munyankindi Janvier, Nyiramariza Noura, Nzikenera Ramazani.

Enfin, last but not least, Gasana Ndobu incarne Monsieur Kamali, linguiste, dans l'émission de Bee Bee Bee « Mwaramutse 95 ». Gasana Ndobu est un ami de longue date du projet et il continue à l'aider activement aujourd'hui encore, aussi occupé soit-il par ses hautes fonctions. En effet, juste après le tournage du film où il joue, Gasana accepta de retourner au Rwanda pour y devenir Président de la Commission Nationale des Droits de l'Homme.

Dernière minute:

Nous apprenons que Gasana Ndobu serait proposé par le gouvernement de la Communauté Française de Belgique comme candidat au Prix Nobel de la Paix. Cette désignation n'honore pas seulement un homme, mais à travers lui toutes les victimes qu'il n'a cessé de défendre.

J.D.

Le chemin du sens (suite)

Résumé: les numéros précédents nous ont conduits jusqu'à l'entracte. La reprise du spectacle troisième partie, s'intitule Ubwoko(1).

Pour une fois commençons par une attention plus marquée pour les formes dans ce «chemin du sens», ce ne sera pas vraiment un détour. A la reprise du spectacle, l'orchestre interprète le «Prélude 2». Il débute par un appel de clarinette, rappel au Prélude qui ouvrait la pièce, appel inspiré d'un thème rwandais, Mais à la différence de ce premier morceau, il inclut des chanteuses et une récitante. En effet, le «Prélude 2» n'a pas seulement pour fonction de créer un climat favorable à la réception de l'œuvre, il fait explicitement la transition entre «La Litanie des Questions» et «Ubwoko». La récitante déclare :

1

«Mesdames et Messieurs vous avez vu et entendu ITSEMBABWOKO - génocide et MWARAMUTSE - Avez-vous passé la nuit?

Madame Bee Bee Bee a été durement ébranlée, son cœur déborde, son petit cerveau travaille éperdument.

Elle se demande avec nous : Comment on peut tuer un million d'hommes si facilement en 1994 ? Ubwoko Ubwoko Ubwoko Ubwoko

Voici un mot-clé.

Ubwoko ; nous y sommes,

Et c'est le mot-clé.

Dans ce mot grondent plusieurs décennies

d'ignorance, de mensonge, d'oppression,

d'exploitation, de haine, de honte, d'exil et de sang. Ubwoko.

Madame Bee Bee Bee commence un long et dangereux voyage.»

Nous retrouvons là comme une évocation des introductions de scène chères à Brecht et rarement dépourvues d'amicale ironie. Cette façon de débiter la troisième partie du spectacle annonce, par elle-même, certaines des différences importantes avec les parties précédentes. Tout comme le Prélude nous indique que nous sommes avec Bee Bee Bee au seuil d'Ubwoko (un long et dangereux voyage), les scènes suivantes seront précédées d'un titre et / ou d'un commentaire plus ou moins explicite. Jusqu'ici « Rwanda 94 » n'avait pas balisé ainsi son déroulement. Seulement: «Itsembabwoko, génocide» avait été prononcé à haute voix par Garrett List à la fin du «Prélude 1», introduisant le récit de Yolande Mukagasana. L'émission de télévision ne s'annonçait pas, mais son titre revenait à plusieurs reprises dans l'écran avec les portraits des «fantômes électroniques» : «Mwaramutse 1995 ». Mais pour la troisième partie il en va différemment, accentuant ainsi le caractère de trajet, chemin, voyage « initiatique » de Bee Bee Bee, ainsi que le côté prémédité, délibéré du choix des sujets des scènes. Cependant, ces équivalents des panneaux brechtiens, ou des têtes de chapitre d'anciens romans (« où l'on découvre que..., où notre héros... » etc), ne seront pas toujours formalisés de façon identique. Parfois titre projeté sur le grand mur, parfois dits par un acteur, où - comme dans ce « Prélude 2 » - chantés/parlés.

Si ce balisage du chemin d'« Ubwoko » rappelle donc d'anciens procédés, c'est aussi que toute

(1) Rappel : Ubwoko était la mention présente sur les fiches nationales de recensement qui classait les Rwandais selon quatre ethnies : les bahutu, les batutsi, les batwa et les naturalisés. En réalité, Ubwoko ne signifie pas « ethnies », mais « clan ». Les Rwandais n'avaient pas de mot pour dire « ethnies ».

cette partie s'inscrit dans une théâtralité plus proche de dramaturgies déjà connues, elle en fait même clairement usage et citation.

La raison évidente de ces emprunts à la tradition tient au rôle central désormais de Bee Bee Bee, et la présence d'un tel personnage de fiction reconduit nécessairement certaines formes dramatiques. Cependant, comme nous le verrons plus tard, « Ubwoko » produit encore des moments de «trouble», de jeu sur la limite de la représentation à l'intérieur de cette narrativité plus convenue.

Théâtralement, à part les titres, cette partie présente deux différences significatives avec les précédentes.

1/ La rupture fréquente de la «frontalité» scénique qui dominait jusqu'ici, et un certain retour au « réalisme » des mises en place et du jeu.

2/ La perturbation, dans chaque scène, de cette convention réaliste, progressivement plus forte jusqu'au bousculement complet dans l'onirisme (scènes des « Visions »).

La première scène d'« Ubwoko », « Nécessité du savoir », illustre clairement ces deux types de changements, et aussi l'usage très spécial des références « réalistes » dans cette partie du spectacle.

Nous sommes au bar de l'Hôtel Intercontinental. Quels éléments permettent d'évoquer cette situation? Le grand mur rouge prend figure de décor de luxe, il fait assez « palace ». Devant, un serveur africain, signe de «classe» de certains établissements. A une table, un homme assis devant une consommation. Une touche musicale complète le tableau : un pianiste laisse traîner ses doigts sur le clavier comme il en va souvent dans ce genre d'établissement. Et c'est tout.

Mais d'autres éléments donnent à ces signes un réalisme relatif: la présence de l'orchestre, la présence du Chœur des Morts, table et chaises en métal pur, la boisson? Un verre d'eau claire. Et dès ses premiers mots le personnage, Jacob, est dans l'adresse directe au public.

Arrive la personne avec qui il a rendez-vous : Bee Bee Bee. Son entrée est soulignée par l'orchestre, elle porte, bien visible, un micro émetteur devant la bouche, dans l'idéal elle serait entourée d'un halo de lumière... Ses premiers mots, aussi, s'adressent au public. Puis les deux personnages font connaissance, retour à davantage de réalisme? Oui, mais elle parle amplifiée légèrement avec une typique «voix micro» et lui voix naturelle. Oui, mais il s'exprime régulièrement à la troisième personne pour le public: « me dit alors Bee Bee Bee », comme s'il était à la fois protagoniste et narrateur... et, de surcroît, à certaines propositions fortes de Bee Bee Bee, l'orchestre intervient pour enrober et soutenir ses paroles, toujours pour elle, jamais pour lui, comme si la voix des sirènes devait tenter Ulysse, et le Chœur des Morts rappellera en chantant son avertissement sur les médias. Plus loin encore dans le cours de la scène, le mur s'ouvrira pour permettre la projection d'un document que Bee Bee Bee désire faire voir à Jacob.

Il s'agit donc d'un réalisme très distant et très formalisé, en même temps, entre eux surtout, le jeu des acteurs doit être vivant et point trop solennel. Comme si la convention étrange où ils sont impliqués n'empêchait en rien l'évocation de la réalité, mais lui conférait aussi le caractère d'une fable.

De quoi cela parle-t-il, au fait, et que se veulent-ils? La scène s'intitule «Nécessité du Savoir ». Bee Bee Bee, au terme de la « Litanie... », est entrée dans un grand désir de savoir. Mais, et ceci constitue déjà une rupture significative avec son milieu, elle ne se croit pas suffisamment armée pour dégager seule un savoir utile des informations qu'elle entend récolter. Elle veut un partenaire, tout à la fois mentor, ange gardien, témoin, de son parcours. Et elle ne l'a pas choisi, deuxième rupture, parmi les spécialistes, les diplômés et les confrères, mais sur d'autres critères.

Anecdote parlante, quand après lecture d'une première version je demandai à l'auteur de cette scène, Jean-Marie Piemme, quel était l'aspect physique de Jacob dans son esprit, et que je suggérai certains vêtements assez typiques du milieu universitaire, il me répondit: « Mais pas du tout! Pas ça ! C'est un autre genre d'homme, disons: un facteur par exemple. » Cette indication donnait un tout autre sens au chemin déjà fait par Bee Bee Bee, et sur le type d'aide qu'elle attendait de Jacob. Je proposai alors une profession qui accentuerait ces caractéristiques (« facteur » impose un uniforme) et il accepta : ébéniste. Ces artisans au métier séculaire, plutôt solitaires, proches des matériaux simples et nobles et dont la fonction est de créer des choses à la fois utiles et belles.

Cet ébéniste est un juif, famille anéantie dans la Shoah. De ces différents aspects du personnage, et de ceux qu'on peut en déduire, le choix de Bee Bee Bee apparaît plus clair, plus moral que technique, plus humain que spectaculaire. Elle lui demande de l'accompagner dans son voyage, il y était prédisposé, le voilà qui hésite. Le Chœur renforce ses doutes. Dès les premières minutes de la scène, une question revient : cet outil, la télévision, est-elle le lieu possible d'un pareil travail ?

Alors Bee Bee Bee montre deux choses « Regardez-moi » dit-elle d'abord. Elle dépose son casque-micro, renonce à son halo. Elle s'offre naïvement à son regard, sûre qu'il ne peut pas ne pas lire sa parfaite sincérité. Mais ce serait encore un gage bien faible de la justesse d'une démarche. Aussi lui montre-t-elle un extrait de journal télévisé, celui de France 2, présentateur Bruno Masure, invité : Jean Carbonare, représentant de la Fédération Internationale des droits de l'Homme, de retour d'une mission au Rwanda, nous sommes un an avant le génocide. L'homme parle du rapport de cette mission d'enquête, il a les larmes aux yeux, il appelle à l'aide. Il dit que le génocide est en route, et sur décision prise au plus haut niveau. Il dit que la France a les moyens de l'empêcher.

En passant ce document, Bee Bee Bee obtient l'adhésion de Jacob à son projet. Cette femme s'est débarrassée d'une part de l'insupportable suffisance de sa fonction, elle a aussi montré pourquoi la télévision doit être un des lieux de réparation du crime.

Ensemble, que vont-ils faire? Elle pose la question la plus simple: «Hutu, Tutsi, qu'est-ce que cela veut dire? ». « Je veux en savoir davantage» dit Jacob.

Le spectateur, en principe, a fait un pas de plus du côté de Bee Bee Bee. Non pas essentiellement parce qu'elle paraît plus sympathique, plus désarmée, mais parce que le fragment de journal télévisé et l'appel de Jean Carbonare, irruption-intégration du réel dans le fictif, réunit brièvement salle et scène dans une même communauté: ceux qui pouvaient savoir, ceux qui auraient pu réagir. Nous.

(A suivre...)

J.D.





(dessin de Plantu dans «Le Monde» du 18 juin 1994)

Le Coin des Hyènes

Les dix commandements des Bahutu



« En décembre 1990, un texte particulièrement significatif est publié par Kangura(2). Après une dénonciation du « plan des reconquêteurs du pouvoir » en Afrique centrale et de son « application au Rwanda », un long texte inquisiteur fait appel à la « conscience des Bahutu » et leur fixe un code de conduite, qui se présente volontairement sous une forme quasi biblique, évoquant les tables de la loi confiées par Dieu à Moïse »(3)

1. Tout Muhutu doit savoir que Umututsikazi où qu'elle soit travaille à la solde de son ethnie tutsi. Par conséquent, est traître tout Muhutu qui épouse une mututsikazi, qui fait d'une Umututsikazi sa concubine, qui fait d'une Umututsikazi sa secrétaire ou sa protégée.

2. Tout Muhutu doit savoir que nos filles Bahutukazi sont plus dignes et plus conscientes dans leur rôle de femme, d'épouse et de mère de famille. Ne sont-elles pas jolies, bonnes secrétaires et plus honnêtes !

3. Bahutukazi, soyez vigilantes et ramenez vos maris, vos frères et vos fils à la raison.

4. Tout Muhutu doit savoir que tout Mututsi est malhonnête dans les affaires. Il ne vise que la suprématie de son ethnie.

Par conséquent, est traître tout Muhutu :
- qui fait alliance avec les Batutsi dans ses affaires;
- qui investit son argent ou l'argent de l'Etat dans une entreprise d'un Mututsi ;
- qui accorde aux Batutsi des faveurs dans les affaires (l'octroi des licences d'importation, des prêts bancaires, des parcelles de construction, des marchés publics...)

5. Les postes stratégiques tant politiques, administratifs, économiques, militaires et de sécurité doivent être confiés aux Bahutu.

6. Le secteur de l'enseignement (élèves, étudiants, enseignants) doit être majoritairement Hutu.

7. Les Forces Armées Rwandaises doivent être exclusivement Hutu. L'expérience de la guerre d'octobre 1990 nous l'enseigne. Aucun militaire ne doit épouser une Mututsikazi.

8. Les Bahutu doivent cesser d'avoir pitié des Batutsi.

(2) *Kangura*, n°6, décembre 1990, pp. 6-8, « Les Hutu vivant à l'étranger invitent tous les Hutu à renforcer l'unité. Appel à la conscience des Bahutu ». Le texte a été publié en français. Noter également la grande photo du président Mitterrand qui orne la couverture, sous-titré de la déclaration et de la devise suivante « Un véritable ami du Rwanda. C'est dans le malheur que les véritables amis se découvrent. »

(3) in « Rwanda Les médias du génocide » Jean-Pierre Chrétien.

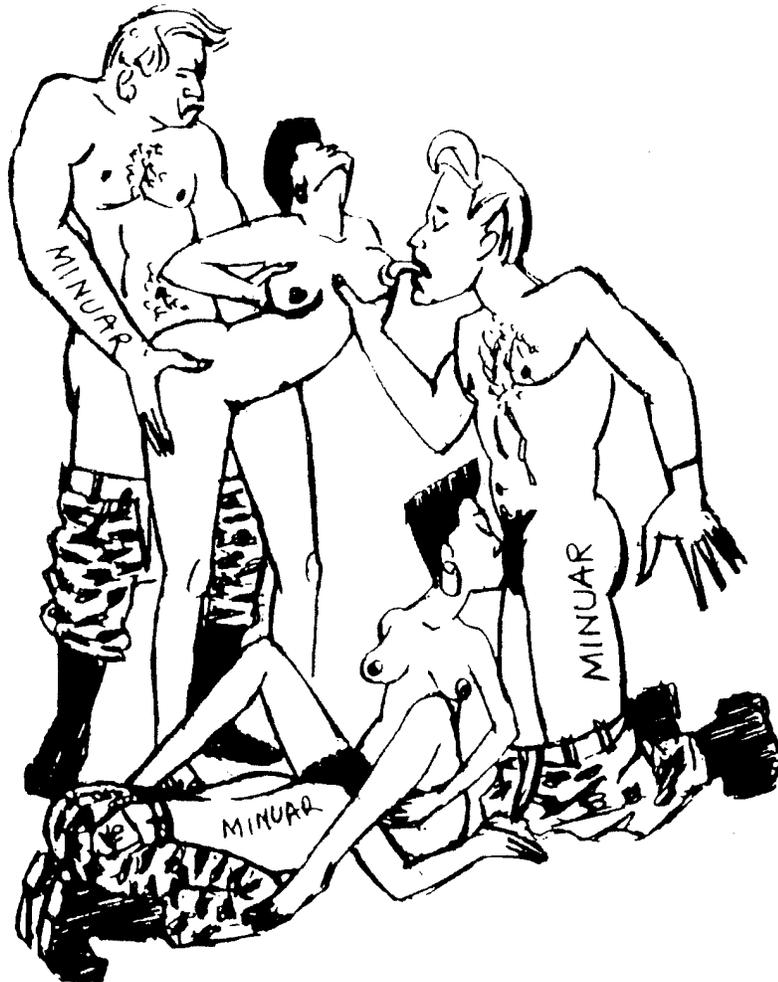
9.-Les Bahutu, où qu'ils soient, doivent être unis, solidaires et préoccupés du sort de leurs frères Bahutu.
- Les Bahutu de l'intérieur et de l'extérieur du Rwanda doivent rechercher constamment des amis et des alliés pour la Cause Hutu, à commencer par leurs frères bantous.
- Ils doivent constamment contrecarrer la propagande tutsi.
- Les Bahutu doivent être fermes et vigilants contre leur ennemi commun tutsi.

10. La Révolution Sociale de 1959, le Référendum de 1961, et l'idéologie Hutu, doivent être enseignés à tout Muhutu et à tous les niveaux.

Tout Muhutu doit diffuser largement la présente idéologie.

Est traître tout Muhutu qui persécutera son frère Muhutu pour avoir lu, diffusé et enseigné cette idéologie.»

LA FORCE DU SEXE ET LES PARAS BELGES.



Propagande préalable à l'assassinat des casques bleus belges le 7 avril 1994

(Power, décembre 1993, n°2, p. 12)

La « force du sexe » des filles tutsi et les paras belges de la Minuar

Après la chute du mur de Berlin et la conférence de la Baule pour les pays africains, un vent de démocratisation souffle partout, de l'Europe de l'est à l'Afrique abattant à son passage tous les partis uniques. Au Rwanda cette ouverture au multipartisme qui devait garantir des libertés plus larges et une rotation du pouvoir a pour effet de réveiller les démons de l'exclusion qui somnolaient jusque là depuis la prise de pouvoir de Juvénal Habyarimana le 5 juillet 1973. Habyarimana vient au pouvoir à la suite d'un pogrom, celui de 1972-1973 qu'il a savamment entretenu. Partout dans le pays mais surtout dans les écoles et établissements supérieurs, les batutsi sont pourchassés. C'est après ces massacres auxquels il a participé comme chef d'Etat-major qu'il prend le pouvoir se présentant comme un barrage à la barbarie. En meilleur stratège que Kayibanda. Habyarimana sait que les massacres ternissent l'image du régime, il opte pour une exclusion plus sournoise mais pas moins redoutable. Il soigne son image, parfait son français, abandonne la prose raciste de la Première République et opte pour un langage plus policé qui plait à l'étranger. De 1973 à 1989 son pouvoir n'organise pas de massacres mais il installe un système d'exclusion étatique basé sur l'ethnie (comme nous l'avons déjà vu avec la carte d'identité ethnique); il l'applique et le justifie; c'est ce qu'il appelle la politique des quotas. Traduction: le Rwanda est peuplé à 90% de bahutu - des recensements truqués sont organisés pour jouer avec les statistiques minorisant encore plus les batutsi et les batwa. Donc tous les postes, toutes les places dans les écoles,... doivent être occupés exclusivement par des bahutu. Ici et là, le pouvoir nomme un mututsi, son gouvernement compte toujours un mututsi représentant à lui seul les soi-disant 9% de la population. Cela s'appelle la démocratie responsable, un dogme inventé par la Deuxième République. Un système qu'il justifie jusqu'à l'étranger sans être contredit. A un journaliste européen qui lui demande pourquoi son armée est exclusivement hutu, Habyarimana répond que les bahutu et surtout ceux du nord sont robustes, que les batutsi sont des gringalets incapables de faire de longues distances un fusil sur l'épaule sous un soleil de plomb...

Bref, le pouvoir de Habyarimana ayant fini d'écarter totalement les batutsi, étend son exclusion aux régions. Désormais, il est préférable d'être un muhutu du nord que du sud et même parmi ceux du nord, il vaut encore mieux être un mushiru qu'un mulera, etc., etc. La structure en oignon de l'exclusion s'installe jusqu'à la formation de l'AKAZU (la Petite hutte) : cercle restreint - composé essentiellement de la belle famille de Habyarimana - qui s'accapare des caisses de l'Etat qu'ils dilapident vers les banques étrangères créant un mécontentement grandissant dans tout le pays. Quand le pays s'ouvre au multipartisme, dès les premiers jours Habyarimana se trouve en très mauvaise posture. Il se crée une opposition intérieure importante et d'autant plus inquiétante qu'elle est animée par des bahutu au nom desquels il a bâti son pouvoir ségrégationniste. Des partis de plus en plus populaires se forment, et comble de tout, certains grands partis (PL, PSD) poussent le culot jusqu'à mêler politiciens bahutu et batutsi sous la même bannière. Un front uni de l'opposition se crée et décide même de jeter le pont et de négocier avec le FPR. Des leaders de l'opposition avouent ouvertement leur sympathie pour le FPR. Jusque là l'ennemi est identifié et il est même pour l'opposition interne comme pour l'opposition armée du FPR; c'est le pouvoir de Habyarimana qu'il faut remplacer par un régime démocratique dans un Etat de droit ignorant les ethnies et les régions.

Cette perspective dessert Habyarimana et le prive de son fond de commerce : le «pouvoir aux bahutu » et l'oblige à être jugé sur sa gestion du pays; ce qu'il ne peut accepter, le pays est exsangue et les siens ont ruiné le pays. Habyarimana ressort alors les bonnes vieilles recettes de la Première République. Il faut mener le combat sur un autre terrain, celui des ethnies.

A côté du MRND vitrine officielle du pouvoir, qui joue des ethnies mais de manière plus subtile pour garder une image présentable à l'étranger, Habyarimana crée officieusement la CDR (Coalition pour la défense de la République), parti extrémiste où les faucons de l'idéologie hutu peuvent laisser libre cours à leur haine anti-tutsi et traduisent en termes plus clairs le discours imagé du MRND.

Il infiltre alors les partis d'opposition avec ce nouveau message et le résultat ne se fait pas

En même temps Habyarimana crée des organes de presse parallèles aux médias officiels que sont Radio Rwanda et l'hebdomadaire Invaho. Désormais ceux-ci seront relayés par des médias plus libres ayant les coudées franches pour exprimer clairement ce que les plus naïfs n'auraient pas encore compris. Il s'agit essentiellement de RTL (Radio Télévision Libre des Mille Collines) et du journal Kangura. Ces médias se chargent de propager le nouveau credo qui est celui-ci: «les bahutu se trompent en entrant dans l'opposition contre Habyarimana, un président hutu. Ils partagent un ennemi commun; les batutsi. Tout muhutu qui n'a pas compris cela est un traître. »

attendre. Tous les partis les uns après les autres se scindent en deux avec une version originelle et une version dite « power » qui adhère à la nouvelle idéologie hutu.

Mais cela ne suffit plus. La ségrégation ne doit plus être le seul fait de l'Etat et de la classe politique ; il faut que même le simple citoyen participe à cette ségrégation. Tous les moyens sont alors bons pour convaincre les récalcitrants ; de gré ou de force. On voit fleurir tous les préjugés entretenus jusqu'à l'étranger sur les Batutsi. Ils sont malhonnêtes, méchants, malins ; les femmes batutsi se prostitueraient pour servir la cause de leurs frères.

Tout est mis en œuvre pour imposer ces idées. Si la cause du FPR trouve grâce aux yeux des étrangers, c'est parce que ceux-ci couchent avec des batutsikazi, etc.

Mais il y aurait peut-être des gens qui n'auraient pas encore compris se disent-ils. Des idéologues se chargent alors de traduire cela dans la vie de tous les jours ; on établit un code de conduite : « Les dix commandements des bahutu ».

Pour la petite histoire, le texte dont nous voyons ici la copie aurait été rédigé par un certain Ntezimana Vincent actuellement professeur assistant à l'Université catholique de Louvain.

Il a été publié dans le n°6 de Kangura en décembre 1990. Quatre ans avant le génocide. Quatre

années durant une campagne de haine de plus en plus extrémiste va se déchaîner dans les médias et meetings politiques au Rwanda. Tout est mis en œuvre pour déculpabiliser le peuple sur un acte collectif que des centaines de milliers de rwandais accompliront sans états d'âmes : l'assassinat de sang froid d'un million d'hommes et de femmes accusés d'un péché originel.

« Les bahutu doivent cesser d'avoir pitié des batutsi ».

8^{ème} commandement des tables de la loi.

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



Les Inédits

Cette semaine, publication d'un texte que nombre d'entre vous connaissent déjà. Il ne fait, n'a jamais fait partie du spectacle, mais il est la première écriture dans l'histoire de ce projet. Le premier texte. Il est de la plume de Marie-France Collard.

J.D.



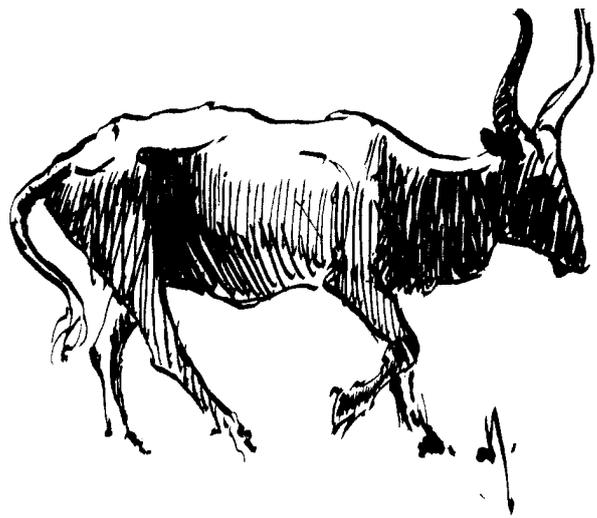
Les collines du silence.

L'homme se tait, son silence s'ajoute à d'autres silences. Il savait. Tout le monde savait. Il médite sur ces silences, celui de la complicité, celui de la complicité, celui de la honte, le silence de la stupeur, ou de l'aveuglement, du racisme, le silence des victimes, celui des bourreaux, la peur de dire, celle de savoir. Nos résistances. Primo Levi dans "Si c'est un homme" raconte comment à son retour des camps, les gens se détournaient quand il essayait d'évoquer ce qu'il avait vu et enduré. Oui. les collines se sont tues. Quiconque voyage dans la désolation du Rwanda en ces jours d'avril à juillet 1994 pense aux ravages de la bombe à neutrons face à l'absence de vie humaine dans des viliages naguère bourdonnants. Seuls les rescapés, partis très loin, entendent encore les os craquer sous les coups de machette ou les gémissements s'élever avec la nuit, quand l'obscurité devenait camouflage. Tout ici est désert. L'homme maintenant avance, un mouchoir posé sur le nez. A ses pieds, des photos se déroulent, des morceaux de papiers tachés d'encre bleue, un certificat d'études, un carnet de mariage, quelques traces de ce que fût la vie ici, avant. Il dit: "les créanciers du génocide sont les bailleurs de fonds internationaux". Ce sont ses premiers mots. Une brouette dans un enclos est gardée par des chiens devenus gras, ils grognent, préservent leur butin, ils ont appris à aimer la chair humaine. L'homme est en présence d'une abolition inouïe : pour la troisième fois dans l'histoire du siècle, l'imaginaire d'un peuple s'est inscrit sur les corps mêmes des victimes. Il dit : "le langage lui-même est blessé". Le vent érode déjà les fosses communes, des crânes apparaissent, quelques poignées de cheveux crépus, des os blanchis se mêlent à la chair verdâtre.

L'odeur le submerge. Un oeil le regarde, fixe, impénétrable. L'autre a disparu, picoré par une pie. L'oiseau est là, dédaigne cette part du festin. L'aubaine la rend hardie, elle dispute leurs proies aux chiens. Leurs cris trouent le silence. L'homme ne veut pas pleurer, il fait appel à sa raison : on pardonne à la pie, on pardonne aux chiens - *Le souffle d'un rire court sur les collines, c'est le rire de celui que j'aime, clair, heureux* - L'homme se souvient: à Nairobi, un bureau avait été ouvert pour soigner les chiens et les chats que les expatriés blancs emportaient avec eux, protégés par les Casques Bleus, abandonnant au massacre leurs amis noirs, leurs voisins, la bonne, les enfants de la bonne, un peuple entier. Non-assistance à personnes en danger. L'homme fait un signe de croix. Dieu dit-on venait se reposer la nuit au Rwanda. D'un peuple devenu chrétien et soumis, nul n'a osé défier les véritables maîtres, ceux-là même ou leurs fils qui, à Berlin, s'étaient partagé l'Afrique. Ils ont l'arrogance que contèrent le pouvoir et l'argent, le sourire condescendant, le mépris au coin des lèvres. Dans la société du crime, les assassins sont respectés. Les morts l'entourent, l'appellent. Leur douleur est immense. Laissez la place à leur douleur : c'est à eux de parler. Ecoutez-les. Regardez ces quelques centimètres de peau sur la machette : un univers à considérer. *Ces quelques centimètres de peau attendrissent mes yeux, c'est la peau de celui que j'aime, vieillie, imparfaite, douce à caresser.* Les chiens aboient, contents d'être chiens. La pie

s'envole. *Pie, jolie pie. Ce sont les yeux de celui que j'aime. Vole, vole très haut. Vole la pie là-haut. Les nuages seront le linceul de celui que j'aime.* L'homme avance. Il est blanc. Il oublie. Il veut oublier. Il dira : oui les mensonges, oui l'hypocrisie...

Posez la main sur ma poitrine. Sentez le cœur qui bat : je suis le cœur de l'Afrique, j'ai été tuée à la machette, j'ai été tuée à la grenade, j'ai été jetée dans les latrines, ils m'ont coupé la tête, ils ont éventré ma sœur, ils ont violé ma fille. L'homme, face à la rivière, s'y soulage. Il dit: en 1933, la tutelle belge, sur les conseils de Monseigneur Classe, a inscrit sur la carte d'identité "l'ethnie" hutu, tutsi ou twa, Ils firent de termes qui signifiaient à cette époque une appartenance sociale, un marquage ethnique. Il ajoute : en 1942, en Belgique occupée, les juifs se sont rendus dans les maisons communales pour faire indiquer sur leur carte d'identité le mot : juif. Cela commence donc toujours ainsi, par désigner, l'autre, le différent, celui qui deviendra la chose, ou l'animal. Oui, les mensonges, oui, les silences, oui, le carnage: qui ne les dénonce est complice. Les morts vous le disent: ici, le blanc habilement a passé les armes au nom du sang et de la science - *money money* - Les morts pour la troisième fois vous en parlent. Ce fut un crime organisé, minutieusement préparé, des listes furent établies, l'impunité promise. *Chaque jour pendant trois mois dix mille d'entre nous ont été tués selon un alphabet formant le langage du crime: un doigt deux doigts trois doigts les oreilles quatre doigts cinq doigts puis un bras ou l'autre, une jambe, reste un tronc palpitant, il faut payer pour mourir d'une balle.* Il aura fallu de longues années pour préparer un fils à tuer sa mère, un frère à dénoncer sa sœur, un voisin à massacrer celui qui l'aidait. Il aura fallu l'indifférence calculée des pays amis, la manipulation volontaire et étudiée des passions humaines. Il aura fallu des années de misère, celle particulière imposée à l'Afrique entière par des technocrates assassins dissimulés derrière les vitres du Fonds Monétaire International et de la Banque Mondiale Il aura fallu travestir « ce nazisme tropical»: en démocratie chrétienne. Il aura fallu la duplicité des Eglises, la complicité des Pères Blancs. Il aura fallu des aides politiques, militaires et financières, celles - et non les moindres - de nos gouvernants - belges, français, américains -: voilà les forces insufflées à des milliers de bras africains. Pendant ce temps, les marchands de journaux devant les bâtiments de l'ONU à New York ânonnent les titres en plusieurs langues des quotidiens mis en vente : le 9 avril 1994 : « dans les pays développés, vous appelez cela "purification ethnique." » Les délégués onusiens les croisent, deux ou trois fois par jour, ils sont sourds, aveugles et muets. La France, "pays des droits de l'homme", s'oppose jusqu'à la mi-mai - six semaines après le début des massacres, déjà cinq cent mille morts - à l'appellation : génocide. Un journaliste "dépassé" commente une des rares images que l'on ait vue: dans le lointain, derrière un rideau d'arbres, une longue machette décapite une tête, il dit : on se défoule comme on peut. Le déferlement des images viendra plus tard, avec l'opération Turquoise, accordée par l'ONU à la France : des milliers de réfugiés servant de boucliers involontaires au repli des assassins. Dans le silence, à nouveau, et avec l'insidieux sourire du présentateur télé vendant l'opération humanitaire. Buons la honte jusqu'à la lie. La liste est longue. Une femme africaine meurt devant une caméra, vous l'avez vue, longtemps, le caméraman l'a shootée comme il le ferait d'un animal agonisant, il tourne autour d'elle, elle râle, elle nous regarde. L'homme s'est assis, pris de vertige, il ferme les yeux, les larmes coulent, il offre son visage au soleil, au vent des collines, au souffle des morts. Vivre. La lutte est engagée, la lutte entre l'oubli et la mémoire. Vivre. Dénoncer. Combattre. Il se relève, d'une main calme cueille un million de cris perdus dans le silence des étoiles. Combattre ! Le souffle des morts l'accompagne.



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

Bertolt Brecht

Chers amis,

Nous continuons notre voyage au pays du théâtre. D'abord, voici un bon «ange» pour nous tenir compagnie: Bertolt Brecht a écrit toute sa vie des chansons et des poèmes sur le monde réel - Voici « A ceux qui viendront après nous » qui nous met en perspective des générations futures - Nous déposons ce poème «sur les genoux de votre âme», ce poème nous accompagne depuis de longues années et nous a toujours profondément émus...

Le deuxième texte est le compte-rendu d'un débat réunissant plusieurs praticiens de théâtre (dont Jacques Delcuvellerie et Jean-Marie Piemme) autour de la question des rapports du théâtre et du monde réel. Il donne la parole à quelques uns parmi les rares créateurs qui travaillent cette question en Belgique francophone.

Enfin, j'ai tenu à y joindre le «manifeste» de Jean-Marie Piemme, qui précise sa position sur son rapport et sa responsabilité d'auteur face au réel.

Bonne lecture
Et bon travail à chacun,

Francine



À CEUX QUI VIENDRONT APRES NOUS

1

Vraiment, je vis en de sombres temps!
Un langage sans malice est signe
De sottise, un front lisse
D'insensibilité. Celui qui rit
N'a pas encore reçu la terrible nouvelle.

Que sont donc ces temps, où
Parler des arbres est presque un crime
Puisque c'est faire silence sur tant de forfaits!
Celui qui là-bas traverse tranquillement la rue
N'est-il donc plus accessible à ses amis
Qui sont dans la détresse ?

C'est vrai: je gagne encore de quoi vivre.
Mais croyez-moi: c'est pur hasard. Manger à ma faim
Rien de ce que je fais ne m'en donne le droit.
Par hasard je suis épargné. (Que ma chance me quitte et je suis perdu.)
On me dit: mange, toi, et bois ! Sois heureux d'avoir ce que tu as !
Mais comment puis-je manger et boire, alors
Que j'enlève ce que je mange à l'affamé,
Que mon verre d'eau manque à celui qui meurt de soif?
Et pourtant je mange et je bois.
J'aimerais aussi être un sage.
Dans les livres anciens il est dit ce qu'est la sagesse:
Se tenir à l'écart des querelles du monde
Et sans crainte passer son peu de temps sur terre.
Aller son chemin sans violence
Rendre le bien pour le mal
Ne pas satisfaire ses désirs mais les oublier
Est aussi tenu pour sage.
Tout cela m'est impossible:
Vraiment, je vis en de sombres temps!

2

Je vins dans les villes au temps du désordre
Quand la famine y régnait.
Je vins parmi les hommes au temps de 'émeute
Et je m'insurgeais avec eux.
Ainsi se passa le temps
Qui me fut donné sur terre.

Mon pain, je le mangeais entre les batailles,
Pour dormir je m'étendais parmi les ssassins.
L'amour, je m'y adonnais sans plus d'égard
Et devant la nature j'étais sans indulgence.

Ainsi se passa le temps Qui me fut donné sur terre.

De mon temps, les rues menaient au marécage.
Le langage me dénonçait au bourreau.
Je n'avais que peu de pouvoir. Mais celui des maîtres
Était sans moi plus assuré, du moins je l'espérais.
Ainsi se passa le temps
Qui me fut donné sur terre.

Les forces étaient limitées. Le but Restait dans le lointain.
Nettement visible, bien que pour moi Presque hors d'atteinte.
Ainsi se passa le temps
Qui me fut donné sur terre.

3

Vous, qui émergez du flot
Où nous avons sombré
Pensez
Quand vous parlez de nos faiblesses Au sombre temps aussi
Dont vous êtes saufs.

Nous allions, changeant de pays plus souvent que de souliers,
A travers les guerres de classes, désespérés
Là où il n'y avait qu'injustice et pas de révolte.

Nous le savons:
La haine contre la bassesse, elle aussi
Tord les traits.
La colère contre l'injustice
Rend rauque la voix. Hélas, nous
Qui voulions préparer le terrain de l'amitié
Nous ne pouvions être nous-mêmes amicaux.

Mais vous, quand le temps sera venu
Où l'homme aide l'homme,
Pensez à nous
Avec indulgence.

Bertolt BRECHT.
Éditions de l'Arche



Débat

y a-t-il un retour du réel au théâtre?

Table ronde avec Pascal Crochet, Jacques Delcuvellerie, Émile Hesbois, Jean-Marie Piemme, Fabienne Verstraeten, Lorent Wanson

Débat animé par Nancy Delhalle

On a souvent mis en évidence le manque de références aux réalités actuelles dans le théâtre de Belgique francophone. Beaucoup de textes occultent leur ancrage historique, semblent étouffer les échos de la vie sociale et politique. Pourtant, à partir des années 90, une série de pièces s'ouvrent à la réalité concrète, se confrontent aux données sociales et politiques du monde qui les entoure et s'engagent. Quels facteurs ont-ils généré cette mutation? Comment est-elle intégrée et conçue dans une démarche artistique?

Pour débattre de ces questions, nous avons réuni autour de la table, le 21 avril dernier, à la Maison du Spectacle-la Bellone:

Pascal Crochet et Fabienne Verstraeten, metteurs en scène. Ils ont réalisé il y a peu *Personne ne m'a prise par la main pour m'emmener là-bas*, un spectacle basé sur le film documentaire de Raymond Depardon, Muriel Leferle, montrant les démêlés avec la justice d'une jeune délinquante, SDF, droguée, séropositive, prostituée.. (À propos de ce spectacle, se reporter dans la revue de presse, au chapitre «Bruxelles Nord», au Théâtre National.) Jacques Delcuvellerie, metteur en scène. Il est le maître d'œuvre d'un spectacle sur le génocide rwandais: *Rwanda 1994*, dont une première étape de travail a été présentée en Janvier dernier au Théâtre de la Place à Liège (se reporter à la revue de presse de ce numéro) et sera reprise au Festival

d'Avignon 99. Ce spectacle réunit de nombreuses collaborations (dont celle de Jean-Marie Piemme à l'écriture) et met en scène Yolande Mukagasana, une rescapée des massacres.

Émile Hesbois, auteur dramatique engagé depuis de nombreuses années dans la pratique du «théâtre-action»: un théâtre qui offre à chacun la possibilité de s'exprimer à partir de son vécu et de son imaginaire. Sa dernière pièce, *Les mangeurs de candélabres*, parle de la réalité des gens qui habitent dans des caravanes. Émile Hesbois anime au sud de la Belgique, à Houyet, en Famenne, le Centre dramatique en région rurale.

Jean-Marie Piemme, auteur dramatique. Il a écrit notamment *Café des patriotes*, mis en scène au Théâtre Varia à Bruxelles la saison dernière, pièce directement inspirée de faits et de personnages de la réalité belge actuelle. *Toréadors*, sa dernière pièce, qui vient d'être montée au Théâtre Le Public à Bruxelles, fait, elle aussi, beaucoup allusion à des faits réels de l'actualité belge. (À propos de *Toréadors*, on se reportera au chapitre «Bruxelles Nord» de la revue de presse de ce numéro; on lira aussi, au chapitre «Bruxelles Sud», les extraits de presse consacrés à *Pièces d'identité*, une autre pièce de Jean-Marie Piemme, montée au Théâtre Le Café), Notons encore que Jean-Marie Piemme signe le texte intitulé «Comme un manifeste» dans ce numéro de *Scènes*.

Lorent Wanson, metteur en scène. Sa dernière mise en scène, *Jouée à travers toute la Wallonie*, dans les maisons du peuple et foyers culturels, est *Faut pas payer!*, de l'auteur italien Dario Fo. (Se reporter au chapitre «D'un lieu à l'autre», dans la revue de presse de ce numéro.) Lorent Wanson a adapté la pièce en y introduisant toute une série de références à la réalité sociopolitique belge actuelle.

On trouvera d'autres informations sur les parcours artistiques des intervenants à cette table ronde dans l'article de Nancy Delhalle, «Le réel au théâtre: les formes pour le dire», publié dans les pages qui suivent: celle-ci replace les prises de position exprimées dans ce débat dans le cadre plus large de la création théâtrale belge de ces vingt dernières années.

Sont également intervenues dans le débat Christine Delmotte, metteur en scène, et Danièle Stern, rédactrice en chef de *Scènes*.

Jean-Marie Piemme, vous commencez à écrire de la fiction en 1986, après avoir publié de nombreux écrits théoriques sur le théâtre et la télévision et avoir travaillé comme dramaturge et conseiller littéraire aux côtés des metteurs en scène Marc Liebens et Philippe Sireuil, et de Gerard Mortier au Théâtre royal de la Monnaie à Bruxelles.

Alors que vos premières pièces gommaient la référence au contexte belge, 1953 et **Café des Patriotes** (créées en 1998) s'inscrivent plus explicitement dans le réel historique du pays. S'agit-il d'une mutation consciente, voulue?

Jean-Marie Piemme: Il faudrait se mettre d'accord sur ce qu'on entend par «réel». Ma première pièce, **Neige en décembre**, sans localisation particulière, n'est pas en dehors du réel; c'est une métaphore politique, mais elle ne s'inscrit pas dans des coordonnées sociopolitiques particulières. De même, la suivante, **Sans mentir**, est une fable politique, mais elle ne s'inscrit pas non plus dans un contexte particulier. Ces pièces datent des années 80. Depuis, des événements difficiles à assimiler se sont passés en Belgique. Dans ma démarche d'écriture, j'ai ressenti le besoin de rencontrer cette nouvelle réalité de façon plus précise en cherchant toutefois à ne pas tomber dans un théâtre d'actualité. Ainsi, **Café des patriotes** s'adosse à des événements - les tueries toujours Impunies aujourd'hui du Brabant Wallon dans les années 85 -, mais ne raconte pas l'histoire des tueurs du Brabant Wallon. **Toréadors** s'appuie également sur des situations qu'on trouve en Belgique. Mais on les rencontre aussi ailleurs: ici on parle de Spitaels, quand en France on parlerait de Roland Dumas (1).

Jacques Delcuvellerie, pendant une période assez longue, vous ne considérez plus comme possible de mettre en œuvre, par le théâtre, une représentation du monde. Vous travaillez donc, au sein du Groupov, que vous fondez en 1980, à partir de ce que vous appelez les restes: restes de notre civilisation, de notre culture, et vous créez des performances, des événements publics plutôt que des spectacles. En 1991, vous ouvrez, avec **L'annonce faite à Marie** de Paul Claudel, un triptyque sur la notion de «vérité» qui se poursuivra avec **Trash (a lonely prayer)**, de Marie-France Collard, et **La mère**, de Bertolt Brecht. Considérant alors qu'il est à nouveau possible d'énoncer quelques vérités au théâtre, vous entamez un projet sur le génocide au Rwanda. Comment expliquer cette évolution? L'outil théâtral, que vous jugiez en retard sur la société, a-t-il changé? Les facteurs sociopolitiques ont-ils été déterminants?

Jacques Delcuvellerie: Je crois que nous devrions d'abord préciser que nous parlons entre praticiens, et non en philosophes. Ce qui ne va pas sans risque de malentendu, voire de débat esquivé. Des mots comme «réel» ou «représentation» mériteraient d'être interrogés jusqu'à ce que nous cernions mieux les concepts que chacun élabore à partir d'eux. Ceci dit, à côté des termes «réel», «réalité», qui d'emblée se relie à la question de la vérité, j'ajouterais une autre notion qui n'a pas encore été évoquée: celle de la *polis*, la cité, la dimension du politique. Comme si on avait peur, ou comme si c'était suranné, d'accoler théâtre et politique, quand on parle du rapport du théâtre au réel. Ces trois pôles ont toujours été essentiels dans le travail du Groupov. Mais nous avons, peut-être, pris beaucoup de retard pour oser à nouveau créer explicitement quelque chose autour de ce rapport.

Dans les années 80, notre postulat était que le théâtre est intrinsèquement, qu'il le veuille ou non, une représentation du monde. Représentation qui, dans le temps ou elle se donne, se confère ou se voit conférer l'authenticité d'une *vérité*. Or, il ne nous semblait pas possible, à l'époque, d'organiser la représentation d'un point de vue sur le monde qui s'avancerait comme vérité, dans les formes théâtrales dont nous avions hérité ou qui «étaient sur le marché». C'est pourquoi, nous avons décidé de travailler sur les «restes». Mais nous espérons bien retrouver un jour une représentation du monde avec laquelle nous pourrions travailler de manière plus positive.

La chute du mur de Berlin, la crise qui dure depuis 1974-75, qui s'installe

et s'aggrave, les conditions de vie matérielle et affective du monde qui deviennent effroyables, y compris dans les citadelles riches, tout cela a déclenché un tournant dans notre travail. Ces événements historiques ont en effet fait ressortir avec une grande violence que le discours sur la fin des idéologies n'était lui-même qu'une idéologie, et des plus conformistes: celle de la marchandise, de la consommation, du capitalisme éternel, de la démocratie parlementaire telle que nous la connaissons comme horizon d'organisation humaine impossible à dépasser. À partir de ce moment, après avoir monté **La mère**, de Bertolt Brecht, nous avons cherché à comprendre et à créer de manière à ce qu'il y ait un espace pour le spectateur, un espace pour la critique, l'interrogation et la révolte contre l'état du monde, et surtout - c'est notre terrain -, contre les discours qui entretiennent ou justifient le scandale.

Pascal Crochet, vous venez de monter, en collaboration avec Fabienne Verstraeten, **Personne ne m'a prise par la main pour m'emmener là-bas, d'après un film documentaire de Raymond Depardon. Un de vos précédents spectacles, **La connaissance inutile**, partait de témoignages de femmes rescapées des camps de concentration nazis recueillis par Charlotte Delbo... Dans les deux cas, il s'agit de réalités portées au théâtre.**

Pascal Crochet: Le choc avec le monde qui nous entoure, avec les événements, ce fut pour nous les événements en Yougoslavie. Nous avons monté **La connaissance inutile** autour des témoignages recueillis par Charlotte Delbo sur l'expérience concentrationnaire. Nous avions le désir de réagir notamment à ces mots galvaudés qu'on entendait trop souvent dans les médias.

Le spectacle que nous venons de présenter, **Personne ne m'a prise par la main pour m'emmener là-bas**, d'après le film documentaire de Raymond Depardon, a été motivé par la réalité de la fracture sociale, de l'errance. La question est: que souhaite-t-on faire entendre aujourd'hui sur un plateau de théâtre, quelle parole d'aujourd'hui peut s'adresser à des gens d'aujourd'hui? Nous ressentons un sentiment d'urgence qui amène à considérer que le plateau de théâtre pourrait être comme une chambre d'écho, un lieu où se font entendre des paroles qui, par ailleurs, n'ont pas de lieu pour s'exprimer. Le théâtre est un outil qui permet de souligner. Dans le film de Depardon, par exemple, les images défilent brutalement; le théâtre, lui, peut se donner le temps et les moyens de retourner à ces situations et de les interroger.

Émile Hesbois, vous êtes animateur du Centre dramatique en région rurale à Houyet et auteur de plusieurs pièces. Dans la perspective du théâtre-action, la question du réel s'est sans doute posée de manière plus constante. Comment l'abordez-vous?

Émile Hesbois: Ma démarche d'écrivain consiste à m'immerger dans un milieu; je suis comme un comédien qui passe six mois dans un endroit, un hôpital, par exemple, pour pouvoir jouer un rôle. Je passe du temps avec les gens, je vis comme ils vivent, j'écoute ce qui se dit et je les amène à voir, à analyser au-delà. Je tente alors de rendre plus universelle cette parole qui est régionale, locale. Ainsi, **Les mangeurs de candélabres** parlent de ces gens qui fuient les banlieues, vivent comme résidents permanents dans les campings et qu'on met dehors. J'ai vécu dans les roulottes, et de façon très subjective, ce que je reçois, c'est ce que j'ai envie de voir. J'avais envie de voir la solidarité, l'utopie de ces gens et j'ai écarté les blessures, les trous dans les pyjamas. Ce sont de nouveaux Robinson Crusoe, des gens qui ont choisi de vivre là. Bien sûr, il y a des contradictions: certains n'ont pas choisi de vivre là et c'est leur situation, la crise qui les amène dans ces endroits parce qu'ils ont fui Droixhe (une cité HLM dans la banlieue de Liège) ou ailleurs pour se retrouver au bord de l'eau.

Je trouve aussi important d'utiliser leur langue, la langue de la région; ils ont des rituels et des codes propres. À côté du contenu, la forme, la manière de dire est donc fondamentale. En Famenne, j'ai rencontré des gens qui se retrouvaient hors camping, ils n'avaient plus rien, plus de

papiers, plus de boîte aux lettres, ils se cachent... J'ai aussi rencontré, dans un camping, un demandeur d'asile kabyle sans-papiers. J'ai mis en parallèle la langue kabyle, la langue de la Famenne qui emploie des métaphores, et celle d'un ouvrier de la banlieue de Bruxelles, et j'en ai fait une écriture plus universelle. Mettre un Algérien en scène soulève une autre réalité, celle des immigrés chez nous. Il faut les confronter: tout ce qu'il peut y avoir de contradictions, de violences entre les individus et, cependant, la recherche de faire des choses ensemble parce qu'ils se trouvent dans une même galère.

Cette ouverture aux pays du sud est une nouvelle réalité dans le théâtre-action. Le danger de travailler sur une région, ses codes, ses rituels, sa langue, c'est évidemment de voir de petits groupes s'armer contre le groupe voisin. Il faut pouvoir faire éclater cela quand on travaille sur une région.

Lorent Wanson, vous travaillez dans les grandes institutions théâtrales sur un répertoire d'auteurs qui ont une dimension politique (Ibsen, Brecht, Fo...). Mais vous adoptez une démarche qui est en elle-même un engagement. Pour préparer Sainte Jeanne des abattoirs, de Bertolt Brecht, par exemple, vous vous êtes immergé avec votre équipe dans la région industrielle du Borinage au contact des chômeurs, des ouvriers... D'une certaine manière, vous effectuez ainsi une jonction entre l'institution théâtrale et ce qu'il est convenu d'appeler un « non-public ». On vous doit aussi un spectacle sur la sécurité sociale, C.Q.F.D. Dans Faut pas payer!, votre dernière création, vous déplacez les références de Dario Fo vers l'actualité politique et sociale belge... La réalité politique dans laquelle nous vivons est donc au cœur de votre travail: pour vous, le théâtre a un rôle social à jouer et est un outil idéologique..

Lorent Wanson: Le théâtre qu'on fait n'est jamais que le résultat d'une histoire.

Je travaille dans une grosse institution, le Théâtre national de la Communauté française de Belgique, et j'ai été confronté à la question: à qui s'adresse-t-on? Question qui renvoie à «pourquoi le fait-on?». La forme de théâtre dans laquelle ma génération a été éduquée était éloignée des préoccupations de la réalité. Et même le monde dans lequel nous évoluons en était éloigné. La question se pose également pour la formation dans les écoles. Si la confrontation avec les textes apporte des éclairages différents, il vient quand même un moment où on se pose la question: qui suis-je pour faire ce métier-là, qui suis-je pour dire ça aux gens, de quel droit, qu'est-ce que je sais du monde, du réel?

Des lors, à partir de **Sainte Jeanne des abattoirs**, le travail participait d'une nécessité, pas d'une volonté socioculturelle. Je recherchais une légitimité artistique, donc nous nous sommes mis en immersion avec les chômeurs et les ouvriers du Borinage, types de populations dont parlait Brecht. Mais il fallait aussi une légitimité pour dire ce que sont les mécanismes mêmes du capitalisme et le fait de partager des combats syndicaux m'a permis de savoir ce que c'est. Je ne veux donc pas faire un travail socioculturel avec des populations qualifiées de « non-public » exclusivement pour qu'elles viennent au théâtre, mais je cherche à créer les conditions d'un véritable partage. C'est en ce sens que je parle de théâtre agissant. Le théâtre agissant soulève aussi des interrogations sur le plateau comme lieu de partage, de débat et de questionnements sur la société. Il faut essayer que ce soit libérateur et désaliénant, autant pour ceux qui provoquent un acte théâtral que pour ceux qui le partagent. Ce théâtre ludique et jubilatoire doit libérer une énergie de résistance à la situation politique et sociale inacceptable. C'est une manière de retirer les masques du réel. Parfois sans rendre compte exactement du réel, parfois en l'excédant, parfois en le poussant dans les derniers retranchements. Pour **Faut pas payer !**, de Dario Fo, toutes les références à la situation socio-politique italienne des années 70 ont été transposées et renvoient à la situation sociale et politique de la Belgique aujourd'hui. Dario Fo appelle à libérer et désaliéner les gens qui sont dans la salle. Le théâtre se fait avec ces gens-là, personne d'autre. Agir sur le réel, c'est agir avec ces gens, même totalement minoritaires. La représentation est elle-même une réalité et c'est cette

réalité-là de la représentation qu'il faut modifier.

Comment définir ou caractériser le réel dont nous parlons?

Jacques Delcuvelier: Tout est réalité. Même le théâtre d'un auteur qui ne serait pas, pour nous, en dialogue avec le réel, traduit une certaine conception du monde, un certain rapport à la réalité. La question importante est de savoir si c'est intéressant. Si l'artiste a une responsabilité, c'est peut-être celle-là. Est-ce complexe, riche, cela ne s'épuise-t-il pas dans la consommation d'un plaisir immédiat? Une création peut-elle être intéressante si l'artiste exclut de se poser toute question sur les conditions sociopolitiques d'énonciation de sa propre expression? S'il ne veut pas s'interroger sur ce qu'il trouve intéressant, sur la manière dont il s'est fait cette opinion et sur les déterminations qui l'ont amené à trouver intéressante, par exemple, sa première dent, plutôt que l'extermination inexorable de peuples, de langues, de cultures, depuis deux siècles?

Il faut, en outre, se demander pour qui c'est intéressant. L'interrogation fondamentale devient donc: qui trouve intéressant quoi dans le réel? Ou, pour utiliser un exemple très gros: quel type d'individus trouve intéressant de continuer à faire de la calligraphie sur soie pendant un génocide? Or, des génocides, des déportations ont lieu tous les jours. Tous les jours, 40000 enfants meurent à cause du sous-développement ou attrapent des maladies aux séquelles irréversibles. On connaît parfaitement les raisons: on peut amener l'eau potable partout dans le monde pour le prix de ce que nous dépensons en Europe en parfums. Je ne trouve pas très intéressant l'artiste qui, pendant ce temps-là, fait de la calligraphie sur soie; je ne trouve pas qu'il assume sa responsabilité d'artiste ni d'homme. Encore moins s'il possède le talent d'organiser du discours et des signes...

Donc, si on décide de représenter du réel, je dirais (en paraphrasant Brecht) qu'il ne s'agit pas de montrer des choses vraies mais comment sont vraiment les choses... En effet, la télévision s'emploie constamment à montrer des choses vraies: de vrais réfugiés kosovars ou, au Rwanda, l'opération Turquoise, ces soldats qui allaient sauver des petits bébés et qui, à Goma, donnaient des soins médicaux à des gens atteints du choléra. C'était vrai, mais était-ce vraiment «comment sont les choses»? Pourquoi la France était-elle là, à quoi cela servait-il? Que dissimulaient ces choses vraies? On réintroduit donc la notion de vérité, inextricablement liée à celle de la politique. Qu'on le veuille ou non, tout énonciation artistique est intervenante, fût-elle avancée au nom de « l'art pour l'art ». Mais pour pouvoir tenter d'avancer dans l'élucidation du «comment sont vraiment les choses», il faut un outil, un instrument d'analyse. Or, tout le monde y est devenu très réticent. Cette attitude d'économie d'une pensée politique radicale, cette élégance, cette retenue (ou cette lâcheté?) dans le même temps qu'on ose quand même se présenter devant un public, il me semble qu'elle est aujourd'hui la règle la plus générale, mais qu'elle fait et qu'elle fera de plus en plus problème au fur et à mesure de l'ampleur et de la proximité des catastrophes en gestation.

Jean-Marie Piemme: Le réel est le point de départ et l'écriture consiste à faire advenir un autre réel... Il est faux de dire que la vérité est dans le réel et qu'il faut simplement la nommer. Le travail consiste à faire advenir du réel différent du réel du départ. Il y a donc un processus de transformation entre une impulsion, un matériau de départ et quelque chose qui devient une forme, un objet fabriqué, formé.

Pascal Crochet, par rapport au film de Depardon dont vous avez tiré votre spectacle, vous parlez de «transposition». Donc ni adaptation, ni relecture du matériau... Or, il n'y a pas vraiment d'équivalence entre la caméra et le théâtre. La caméra, à travers le cinéma et la télévision, est assimilée à la production d'une illusion vraie tandis que le théâtre suppose la présence du public dans le même temps, au même moment. N'y a-t-il pas le risque de tomber dans le voyeurisme ?

Fabienne Verstraeten: Dans les deux spectacles (**La connaissance inutile et Personne ne m'a prise par la main...**), la réalité dont nous parlions avait déjà été captée, déjà été retranscrite; le théâtre redouble, va un peu plus loin. On s'interroge alors sur la manière dont on va travailler cette matière, sur la forme, sur la transmutation que le théâtre va apporter. Il n'est pas question de traiter un réel immédiat.

Pascal Crochet: Le sentiment qui ressort peut-être est que de toute manière le théâtre est toujours en deçà de ce qu'on peut appeler « le réel ». Le théâtre n'arrive pas à redonner ou à retrouver - quête illusoire et qui n'aurait pas de sens - quelque chose qui a déjà été dit à travers les images de Depardon. Depardon capte ces images d'une jeune délinquante, Muriel Leferle, face à des représentants de la justice et nous les donne à voir sans porter de jugement: il laisse parler le réel, il laisse ouvertes toutes les questions qui se posent lorsqu'on voit le documentaire. Rien n'est résolu, il n'y a pas de discours. Chaque spectateur a à se faire son idée. Au théâtre, les protagonistes deviennent des personnages et donc des figures exemplaires. Chez Depardon, Muriel Leferle n'est que Muriel Leferle. Joué par une comédienne sur un plateau de théâtre, ça devient un personnage emblématique. C'est cela, la transmutation. Notre position était d'en rester là. Nous ne souhaitons pas en faire une héroïne. Nous voulions laisser entendre les contradictions des personnages, leurs vérités, leurs mensonges et en rester là.

Jacques Delcuvellerie, vous proposez, avec Rwanda 1994, de mettre le public dans le sentiment du réel. Le spectacle s'ouvre par un long monologue, à la fois brut et à la fois mis en forme, d'une rescapée. En outre, vous projetez sur scène pendant plusieurs minutes des images de meurtres commis au Rwanda et de cadavres... Quelle fonction attribuer à cette irruption d'éléments presque bruts de réalité? Comment gérer une certaine fascination que peut générer l'image? N'est-ce pas aussi une manière de faire l'économie d'un discours?

Jacques Delcuvellerie: Du réel dans la représentation, c'est de la représentation. Ou direz-vous que deux acteurs qui «s'embrassent vraiment» s'aiment sur scène et ne «représentent» pas? À poser cette question, on sent bien qu'on touche au caractère unique du théâtre. C'est un mode d'expression artistique qui travaille avec du «vrai» et pas du virtuel, du synthétique, du reproductible... Ce sont de vrais corps, un vrai temps, de la vraie sueur... Le théâtre a donc paru intolérable à de nombreuses civilisations ainsi qu'aux Pères de l'Église: interdiction totale ou limitée; pas de femmes en scène, par exemple. Mais on sent aussi que si le «réel» au travail dans la représentation caractérise le théâtre, entre autres, c'est bien aussi en quoi il s'en distingue qui le fonde. Le théâtre n'a jamais été, nulle part, ni vraiment documentaire, ni sacré. Il vient aussi de là, mais c'est en sortant du temple ou des bacchantes ou de l'église, que commence le jeu. Cependant, à cause de cette tension complexe entre «réel» et «symbolique», pour faire vite, beaucoup de dramaturgies ont joué sur les limites. Par exemple, jadis, le Living theatre. Aujourd'hui, si une véritable rescapée vient, en quelque sorte, incarner son propre rôle, ou si je fais projeter des images de massacres, un trouble, une gêne, peut-être, mais aussi un questionnement sont générés. À cause du sujet, le génocide rwandais, mais aussi du statut de ces éléments. Ceci dit, on est en droit d'exiger de ces «éléments» qu'ils inventent quelque chose qui soit en accord avec les nécessités d'une représentation. Ils ne sont pas dispensés de l'élaboration symbolique parce qu'ils proviennent du réel. La rescapée du génocide parle pendant quarante minutes. C'est du vrai, le texte n'est pas écrit. Elle pourrait parler très longtemps de ce qu'elle a vécu, cela fait maintenant des années qu'elle témoigne. Dès lors, on est confronté à des choix, à un montage nécessaires. En outre, elle raconte en français, qui n'est pas sa langue. Comment a-t-elle appris le français, quelles sont les tournures apprises et qui lui reviennent spontanément? Cela donne à son récit, malgré toute son authenticité, un aspect maladroit avec des formes qui ne sont pas exactement les siennes. Vers quel type de langue nouvelle veut-on essayer d'aller avec elle pour que le spectateur francophone ne

ressente pas un embarras au-delà des émotions? De plus, son français ne lui permet peut-être pas de dire exactement ce qu'elle veut dire ni d'adopter le ton qu'elle voudrait (elle a, parfois, un peu le ton avec lequel on récitait les fables à l'école).

Autrement dit, la rescapée est «réelle», mais son rôle s'élabore à partir des mêmes problèmes que toute théâtralisation. Et pourquoi un corps serait-il, au théâtre, davantage du «réel» que le discours? On peut aussi entendre le discours que tiennent les gens sur le génocide, c'est aussi du réel. Plusieurs phrases du spectacle sont quasiment des reprises de déclarations de journalistes et d'hommes politiques. Ensuite, les images. Il est étrange de voir à quel point celles-ci ont un statut authentificateur du réel alors qu'on peut si facilement les manipuler. Nous avons fait un montage de quelques-unes des très rares scènes filmées de ce génocide où les gens sont tués, agonisent, et de ces restes, ces crânes où l'on voit que bientôt, il ne restera plus rien, plus de traces... Ce film de six à huit minutes est inséré dans une scène où un comité de rédaction de TV discute pour savoir si on peut montrer ça. Bien sûr, le spectateur reçoit, au-delà des mots, la réalité de ce que c'est que crever et tuer en masse. Cette scène livre aussi une série d'interrogations sur l'impact des images, sur l'insertion ou non de musique... Elle interroge sur la manière dont on peut ou ne peut pas délivrer du réel dans cet outil de communication qu'est la TV...

Danièle Stern: Le parti de Pascal Crochet et Fabienne Verstraeten de faire jouer Muriel Leferle par une comédienne, et celui de Jacques Delcuvellerie de faire intervenir une rescapée comme si personne ne pouvait la représenter, sont à l'opposé. Les deux façons de faire mettent le spectateur dans une position inhabituelle. Être devant Yolande Mukagasana, rescapée du génocide, qu'on applaudit à la fin au même titre que les acteurs, ou avoir vu la vraie Muriel Leferle dans le documentaire et se retrouver devant la comédienne qui l'incarne peut même provoquer un certain malaise...

Fabienne Verstraeten (à Jacques Delcuvellerie): Pourquoi ne pas avoir fait interpréter le texte de Yolande Mukagasana par une comédienne?

Jacques Delcuvellerie: Tout d'abord, Yolande avait très envie de le faire. En outre, il nous semblait important que ce soit une Rwandaise qui raconte. Or, il y a peu d'actrices rwandaises et celle à qui nous pensions n'imaginait pas de jouer Yolande devant Yolande et sans son vécu. Ce sont là des facteurs subjectifs. Quant au trouble, au dérangement du spectateur, c'est le trauma du réel que je crois indispensable pour quelque chose d'aussi excessif et d'aussi proche dans le temps. Nous voulions aussi donner d'abord une vraie place, au début du spectacle, aux victimes du génocide qui n'avaient pas eu droit à la parole, qu'on ne voyait pas, qui n'existaient pas individuellement... Le génocide, c'est un million de fois la mort d'une personne singulière. Yolande rend cette réalité concrète.

À la fin du spectacle, une cantate, entièrement composée sur un texte écrit, raconte un épisode du génocide. Cette cantate est interprétée par une seule comédienne rwandaise, tous les autres acteurs sont européens. Nous pensions faire interpréter cette cantate par des Rwandais mais lorsque nous l'avons vue jouée à la commémoration du génocide à Bruxelles devant 95% de Rwandais nous avons renoncé. En effet, nombreux sont ceux qui nous ont dit que l'émotion était d'autant plus forte pour eux. Il n'y a pas de solution-type.

La représentation, les formes ont une histoire. Lorent Wanson, représenter les conflits en référence à Brecht, par exemple, n'est-ce pas recourir à une forme déjà très codifiée?

Lorent Wanson: L'injustice générée par ce système-ci n'est-elle pas identique malgré les avancées qui ont fait que les grilles de pensée ne sont plus les mêmes? Les metteurs en scène de la génération précédente (2) ont eu le droit d'être maoïstes, d'avoir un engagement politique, mais dès que nous, nous voulons nous interroger, nous sommes des ringards,

des démagogues, des simplistes; nous n'avons pas droit à ce discours. N'est-ce pas une réussite du système dans lequel nous sommes que d'avoir individualisé continuellement les problèmes? On a souvent parlé au théâtre de la complexité de l'individu et de son rapport à la société, de son impossibilité à s'engager dans le monde avant d'avoir résolu son conflit avec lui-même. A partir du moment où je ne suis en conflit qu'avec moi-même, je ne peux pas être en conflit avec le monde; donc, je ne change ni le monde ni l'injustice et je participe à sa continuation... Peut-être ces grilles de lecture sont-elles décalées, mais la situation sociale et politique a empiré. Donc, tout a empiré, mais on ne peut plus dire que le patronat, la haute économie aliènent les trois quarts de la planète: ça fait ringard! C'est fondamental et ça signifie qu'on nous a volé notre histoire. Le monde tel qu'on nous l'a représenté était tronqué. On ne m'a pas raconté la solidarité, les raisons de la solidarité (c'était le sujet de ma pièce, **CQFD**), on ne m'a pas dit que les acquis sociaux grâce auxquels nous vivons et qui sont en train d'être dégradés viennent d'une histoire et pas de nulle part. Et si on trouve cette histoire injuste, qu'est-ce qu'on fait? Je veux rendre aux gens que je rencontre dans le travail cette histoire qui est la leur. Le quart monde a une histoire, le monde ouvrier a une histoire, et cela fait aussi partie de l'histoire collective. Le théâtre a toujours raconté l'histoire des grands hommes... Pour moi, une des grandes questions sur le réel est: comment raconter la collectivité, une foule qui revendique quelque chose, sans que ce soit suranné?

La quête d'un théâtre qui se connecte aujourd'hui à la réalité socio-politique ne passe-t-elle pas par la recherche de formes qui correspondent davantage aux structures actuelles de la pensée? La plupart des auteurs ou metteurs en scène conservent la notion de personnage, ou reprennent des formes héritées, comme le chœur, la parabole..

Lorent Wanson: Dans les trente dernières années, le théâtre s'est enfermé. Les formes représentées sur les scènes de théâtre ne pouvaient plus en rien correspondre à un public populaire. Le fossé s'est creusé car on ne produisait plus de formes que par rapport au public extrêmement privilégié qui venait au théâtre. On en est donc arrivé à un code de pensée. Mais que savait-on de la souffrance des gens dans les régions où il y a 45% de chômage? Alors, que fait-on? On abandonne ces gens? Y compris de la culture? On ne fait plus le monde avec eux? On ne fait le monde qu'avec ceux qui sont capables de comprendre nos formes? Je n'ai pas l'impression d'abaisser mes exigences esthétiques. Je crois en la capacité des gens à analyser la société dans laquelle ils sont. Ce sont les intellectuels qui ont du mépris et ça me révolte! Je ne crois pas qu'un ouvrier de Clabecq n'ait pas des grilles d'analyse de la société aussi Intelligentes que celle dont nous parlons.

Dès lors, la forme, c'est celle qui vient quand on travaille sur un matériau et qui va ou ne va pas parler à ceux qui sont en face. Il n'y a pas une forme prédestinée à une action culturelle... La forme sera aussi celle de ce que les quarante ouvriers présents pendant le travail amènent au moment où ils sont là. La notion d'individu à laquelle on se réfère la plupart du temps aujourd'hui est la première chose qui empêche la libération de la société. En s'interrogeant continuellement sur l'individu, sur sa capacité à s'interroger sur lui-même, les intellectuels sont le premier obstacle à la libération.

Jacques Delcuvelierie: Je ne pense pas que, spontanément, les ouvriers aient une grille de lecture du monde plus Juste que celles qu'on nous délivre. Ils reçoivent la même éducation, en plus fruste, mais ils ont un certain nombre de chances d'y voir clair plus vite. C'est pour tout le monde un travail, de voir clair, ce n'est jamais spontané ! Cela dit, c'est bien qu'on se pose la question de la forme pour un théâtre qui veut pointer les contradictions du monde et offrir d'intervenir à ceux qui y viennent ou qui y participent. Car cette question se pose tellement moins ailleurs! Je pense que le théâtre de répertoire, le théâtre d'écriture contemporaine a fait, au point de vue des formes, un retour en arrière terrifiant par rapport au début du siècle ou même par

rapport à l'immédiat après-guerre et aux formes nouvelles d'écriture proposées par Heiner Müller (3). Tout le monde recommence à raconter des histoires avec fable, personnages, contradictions, intrigues, et un peu de découpage, de montage pour faire moderne! Il en va de même dans la représentation du répertoire: tout l'héritage de Brecht - par exemple, les signes de la mise en scène qui doivent interpeller le spectateur - a été dévoyé. Cela fait aujourd'hui partie du bagage courant et n'interpelle plus du tout. Il est par exemple totalement exclu, à présent, qu'une scène qui doit se passer dans le boudoir d'un château se passe dans le boudoir d'un château: il faut qu'il y ait le chauffage central, que les personnages ne portent pas des costumes de la même époque... Or, le spectateur regarde cela sans plus jamais s'interroger sur les raisons d'une telle mise en scène. D'ailleurs, un certain nombre de metteurs en scène seraient bien en peine de le justifier.

Quel théâtre créer et pour quels enjeux?

Jacques Delcuvelierie: Le réel, la réalité nous arrive quand même avec sa claqué. Que cette claqué arrive par le théâtre, c'est assez important, non pour la commercialisation du choc ou du scandale... Mais c'est important que le choc du réalisme, sa brutalité, soient en partie restitués par le théâtre, parce que nous vivons dans une société qui masque tous ces chocs: la mort s'efface, les aveugles deviennent des malvoyants et les bombardements de l'OTAN font des dommages collatéraux...Manière d'éduquer les enfants, de leur éviter les traumatismes... Or, je pense qu'il est nécessaire qu'une part du trauma qu'est le réel nous parvienne. Il faut qu'il soit un peu restitué dans un monde qui le cache ou qui le rend consommable...

Lorent Wanson: l'attitude de provocation, de perturbation, est très vite condamnée: où sont encore les espaces de contestation, de résistance? Au niveau de la pensée comme au niveau des formes artistiques, de plus en plus, cette notion de contestation disparaît au profit d'une forme prête-à-porter. Cette forme peut être complexe mais elle arbore la complexité comme quelque chose qui empêche d'être contesté. Cela interpelle dans un pays comme celui-ci où une attitude de résistance conduit les gens en prison pour huit heures, pour faire peur. Craignons pour nos métiers: on ne nous mettra pas en prison, on nous retirera sans doute les moyens de production...

Christine Delmotte (4): La question à se poser, par rapport aux institutions théâtrales en Belgique, est: qu'est-ce qui fait violence aux spectateurs? Ici, nous faisons tous partie d'une classe moyenne, d'une bourgeoisie: qu'est-ce qui, dans cette classe moyenne, ferait réellement violence? Aller chercher des spectateurs ailleurs me paraît un travail essentiel. Mais ça n'a pas de sens de livrer une critique de la classe ouvrière à la classe bourgeoise: qu'on essaie de faire une critique de cette classe bourgeoise qui est dans les théâtres, qu'on essaie de faire violence aux spectateurs qui sont présents ici et maintenant.

Jacques Delcuvelierie: Si on ne dérange pas, si on n'amène pas des questions, si les gens sortent réconfortés par rapport à leur petite vision du monde bourgeoise, c'est que nous n'avons pas fait notre travail comme il fallait, que nous avons manqué d'exigence au niveau du propos et des formes. La question du destinataire est cependant importante. Même si ce n'est pas la première tâche des artistes, ils pourraient s'en soucier un peu plus activement. Par ailleurs, les théâtres ne font pratiquement plus rien pour sortir de la détermination sociale du public. Je suis très content de voir des ouvriers assister à **Sainte Jeanne des Abattoirs** ou des bus de Caterpillar venir pour **La mère**; le problème, c'est qu'ils viennent parce que ça parle de la classe ouvrière et qu'on a fait un travail spécifique pour qu'ils viennent, mais pour la pièce suivante, ils ne viennent plus. Idéalement, je crois qu'il faudrait davantage de **Sainte Jeanne** ou de **La mère** d'aujourd'hui, ce à quoi apparemment beaucoup aspirent, mais il faudrait aussi qu'une pièce de Shakespeare, par exemple, ne soit pas fermée aux gens de Caterpillar. Et même qu'un

travail se fasse pour que ces ouvriers puissent avoir un regard critique sur la manière dont la pièce est conçue et montée. Cette problématique, si chère à Jean Vilar (5), a ensuite été très moquée. Certaines critiques étaient fondées, mais on a jeté l'enfant avec l'eau du bain.

Le réel au théâtre: les formes pour le dire

Nancy Delhalle *

Émile Hesbois: J'ai été amené à travailler avec quatre femmes indiennes, intouchables. Elles sont venues préparer le spectacle ici parce qu'en Inde, les femmes qui font du théâtre sont encore considérées comme des putains. Pour arriver à les faire jouer ici, nous avons construit un patchwork sur la condition de la femme ici et en Inde. Il règne là-bas une violence terrible sur le geste et le corps. Ce que ces femmes indiennes amenaient dans le spectacle était très dur à regarder. Les quatre femmes wallonnes, elles, avaient mené des enquêtes, avaient construit des personnages à partir des histoires et des réalités de chez nous. Et c'était aussi assez violent. Nous avons conçu le spectacle en fonction du public de chez nous. Nous nous sommes donc heurtés à des contraintes d'espace car les Indiennes jouaient en rond et nous n'en avons pas la possibilité partout car c'était l'hiver. Nous avons aussi rencontré des différences dans le rapport au temps: les femmes indiennes avaient l'habitude de jouer quatre ou cinq heures et nous ne pouvions pas faire rester le public plus d'une heure ou deux. Donc, il y a eu sans cesse des tensions car des vécus, des situations politiques et économiques très différentes se confrontaient. Le spectacle était d'une violence extrême, difficile à regarder. Il était extraordinaire de voir que lors des discussions dans les villages où nous montrions le spectacle, les femmes du public s'identifiaient chaque fois aux femmes indiennes et non aux femmes wallonnes qui véhiculaient notre vécu. Cela pose des questions car la volonté de résistance des femmes wallonnes était très forte, mais elle n'allait pas aussi loin que celle des femmes indiennes. Pourquoi? Les Indiennes heurtaient le public mais, lui, il se reconnaissait dans cette violence.

Propos retranscrits par Nancy Delhalle.

1. Guy Spitaels, homme politique belge, ancien président du parti socialiste et ancien ministre-président de la Région wallonne, et Roland Dumas, ancien ministre socialiste français, ont tous deux eu des démêlés avec la justice.

2. Lorent Wanson est né en 1967.

3. Heiner Müller (1929-1995), poète et auteur dramatique allemand, auteur entre autres de **Hamlet-machine** (1977) et d'autres œuvres de facture moderne, qui constituent une tentative singulière pour renouveler l'écriture dramatique. (D'après le **Dictionnaire encyclopédique du théâtre.**)

4. ChrIstine Delmotte est metteur en scène. Sa dernière réalisation est **Ahmed le subtil**, d'Alain Badiou, monté au Théâtre de la Place à Liège, en octobre dernier.

5. Jean Vilar (1912-1971). Acteur, metteur en scène, maître d'œuvre du Théâtre national populaire, Vilar est un des grands hommes français du théâtre du XXe siècle. C'est aussi un républicain et un démocrate qui n'aura de cesse de relier ses convictions civiques et morales à sa passion du théâtre. Il défendra un théâtre populaire pour tous qui rassemble et réconcilie. (D'après le **Dictionnaire encyclopédique du théâtre.**)

■ Nancy Delhalle vit il Liège où elle enseigne le français. Elle prépare un doctorat sur le théâtre politique en Belgique aujourd'hui. Elle a conçu le Répertoire des auteurs dramatiques contemporains. Théâtre belge langue française, (*Revue Alternatives Théâtrales* n° 55) et collaboré à diverses revues.

