



HAL
open science

La parole ‘hors-plateau’ comme source : Réflexion sur l’usage d’une retranscription de table-ronde dans le cadre d’une recherche sur le théâtre au Rwanda

Maëline Le Lay

► **To cite this version:**

Maëline Le Lay. La parole ‘hors-plateau’ comme source : Réflexion sur l’usage d’une retranscription de table-ronde dans le cadre d’une recherche sur le théâtre au Rwanda : Suivi de Théâtre, mémoire et réparation au Rwanda (table-ronde). Sources. Material & Fieldwork in African Studies, 2023, 5, pp.215-276. hal-03977524

HAL Id: hal-03977524

<https://hal.science/hal-03977524>

Submitted on 28 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike 4.0 International License



SOURCES

Materials & Fieldwork in African Studies
Matériaux & terrains en études africaines

Varia
no. 5 | 2022

La parole 'hors-plateau' comme source : Réflexion sur l'usage d'une retranscription de table-ronde dans le cadre d'une recherche sur le théâtre au Rwanda.

Suivi de Théâtre, mémoire et réparation au Rwanda

Maëline Le Lay

URL: <https://www.sources-journal.org/1006>

HAL Id: [hal-O3977524](https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03977524)

Cite | Citer :

Le Lay, Maëline. 2023. "La parole 'hors-plateau' comme source : Réflexion sur l'usage d'une retranscription de table-ronde dans le cadre d'une recherche sur le théâtre au Rwanda. *Suivi de Théâtre, mémoire et réparation au Rwanda*." *Sources. Materials & Fieldwork in African Studies* no. 5 (2022): 215–276.

<https://shs.hal.science/SOURCES/hal-03977524>.

Ce texte de Maëline Le Lay, avec la traduction en kinyarwanda de l'entretien rassemblant Florent Piton, Paul Rutayisire, Charles K. Mulinda et Philibert Gakwenzire, constitue dans ce numéro un mini-dossier « Sources pour l'histoire du génocide des Tutsi au Rwanda ». Il prolonge l'initiative menée en commun avec la Revue d'histoire contemporaine de l'Afrique depuis 2021 autour de l'histoire de ce génocide. Voir l'éditorial commun aux comités de rédaction des deux revues, qui définit le programme de cette collaboration :

<https://oap.unige.ch/journals/rhca/announcement/view/15>.

Résumé

Arrimé à la retranscription d'une table-ronde sur « Théâtre, mémoire et réparation au Rwanda » co-animée par l'auteure au Kenya (IFRA-Nairobi) en février 2019, cet article propose une réflexion sur l'usage d'un tel document pour la recherche sur le théâtre et les arts de la scène au Rwanda depuis le génocide. La table ronde réunissait Carole Karemera, metteuse en scène et directrice de Ishyo Arts Center à Kigali ; Assumpta Mugiraneza, psycho-sociologue, co-fondatrice et directrice de Iriba, centre pour le patrimoine multimédia à Kigali et Ariane Zaytzeff, docteure en études théâtrales, auteure d'une thèse sur le théâtre au Rwanda après le génocide et ex-coordinatrice de la compagnie de danse Amizero basée à Kigali et du festival East African Nights of Tolerance.

Tant l'analyse des spectacles des principales femmes de théâtre du Rwanda (Carole Karemera, Hope Azeda, Odile Gakire Katese) que celle d'autres spectacles sur le génocide mettent en exergue l'importance des récits et témoignages sur le génocide portés à la scène. Ces formes semblent être les plus à même de dire la nécessité de porter une parole juste dans une société où la prise de parole n'est pas toujours aisée et tend même à laisser place à un silence polymorphe (à plusieurs facettes et recouvrant des motifs variés). Il s'agit en effet pour les artistes de réinventer une langue et un langage scénique spécifiques qui ne

se confondent pas avec les langages du « Nouveau Rwanda » forgés par le gouvernement occupé à reconstruire le pays depuis 1994.

Ressortent aussi de la conversation entre les trois intervenantes tenue pendant la table ronde les questionnements éthiques soulevés par les choix scénographiques et les orientations esthétiques des différent-e-s metteur-e-s en scène, qu'ils viennent d'Europe et du Rwanda. Ce dernier aspect nous conduit à interroger ce qui est représentable sur scène et pour quel(s) public(s), tant les besoins mais aussi les attentes et surtout les limites (éthiques, psychologiques) ne convergent pas nécessairement en fonction qu'on est un spectateur européen en Europe ou un spectateur rwandais.

L'article se conclut sur l'opportunité de travailler à partir de matériaux spécifiques comme cette transcription d'une parole publique (puisque déroulée lors d'une table ronde), et non comme on le fait coutumièrement dans la recherche en sciences humaines et sociales, à partir d'entretiens individuels. Non seulement ce type d'échange peut venir opportunément pallier une difficulté d'accès aux principales informatrices dans le cas d'un terrain délicat comme le Rwanda, mais surtout sa dimension publique et son devenir matérialisé par l'écrit peuvent en faire une source utile tant pour des chercheurs en études théâtrales (africaines, rwandaises) que pour des chercheurs travaillant sur le Rwanda, et plus particulièrement le génocide et ses suites.

Mots-clés : théâtre, performance, génocide, récits, silence.

Abstract

The 'off-stage' words as a source: Reflection on the use of a round-table transcript in the framework of a research on theatre in Rwanda. *Followed by Theater, memory and reparation in Rwanda*

Based on the transcript of a roundtable discussion on "Theater, Memory and Reparation in Rwanda" co-moderated by the author in Kenya (IFRA-Nairobi) in January 2019, this article expands on the use of such a document for research on theater and performing arts in Rwanda since the genocide. The roundtable brought together Carole Karemera, the director of Ishyo Arts Center in Kigali, Assumpta Mugiraneza, a social psychologist and political scientist, co-founder and director of Iriba, center for multimedia heritage in Kigali and Ariane Zaytzeff, a PhD candidate in performance studies, author of a thesis on theater in Rwanda after the genocide and former coordinator of the Kigali-based Amizero dance company and of the East African Nights of Tolerance festival.

Both the analysis of the performances of Rwanda's leading women theater artists (Carole Karemera, Hope Azeda, Odile Gakire Katese) and other performances about the genocide highlight the importance of stories and testimonies about the genocide being brought to the stage. These forms seem to be the most likely to express the need to speak out in a society where speaking out is not always easy and even tends to give way to a polymorphous silence (with several facets and covering various motives). Indeed, reinventing a language and a specific scenic language is a crucial matter for the artists, languages which are not confused with the languages of the "New Rwanda" forged by the government who has undertaken to rebuild the country since 1994.

The conversation between the three participants held during the roundtable raised two aspects: first, the importance of stories and testimonies and the need to speak out in a society where speaking out can be tricky. Second, ethical questions raised by the scenographic choices and aesthetic orientations of different directors (coming from Europe or Rwanda) triggered a reflection on what is stageable and for which audience(s). The needs but also the expectations and especially the limits (ethical, psychological) do not necessarily converge depending on whether one is a European spectator in Europe or a Rwandan spectator.

The article concludes with the opportunity to work with specific materials such as this transcription of a public speech (since it took place during a roundtable), and not, as often in social science research, with individual interviews. Not only can this type of exchange opportunely compensate for the difficulty of access to the main informants in the case of a sensitive field such as Rwanda, but above all, its public dimension and its materialization in writing can make it a useful source both for researchers in theater studies (African, Rwandan) and for researchers working on Rwanda, and more particularly on the genocide and its aftermath.

Keywords: theatre, drama, performance, genocide, stories, silence.

Resumo

A palavra ‘fora de cena’ como fonte: Reflexão sobre o uso da transcrição de uma mesa-redonda no âmbito de uma pesquisa sobre teatro no Ruanda. *Seguido por* Teatro, memória e reparação no Ruanda

Este artigo baseia-se na transcrição de uma mesa redonda sobre «Teatro, memória e reparação no Ruanda» co-animada pela autora no Quênia (IFRA-Nairobi), em fevereiro de 2019, e propõe uma reflexão sobre o uso desse documento na pesquisa sobre teatro e artes cênicas no Ruanda desde o genocídio. A mesa redonda reuniu Carole Karemera, encenadora e directora de *Ishyo Arts Center* em Kigali; Assumpta Mugiraneza, psicóloga, co-fundadora e directora de *Iriba*, centro para o património multimédia em Kigali e Ariane Zaytzeff, doutora em Estudos Teatrais, autora de uma tese sobre teatro no Ruanda após o genocídio e ex-coordenadora da companhia de dança *Amizero* baseada, em Kigali, e do festival *East African Nights of Tolerance*.

Tanto a análise dos espectáculos realizados pelas principais mulheres de teatro do Ruanda (Carole Karemera, Hope Azeda, Odile Gakire Katese) como a de outros espectáculos sobre o genocídio, destacam a importância das histórias e testemunhos levados à cena. Estas formas parecem ser as mais adequadas para falar da necessidade de levar uma mensagem verbal justa a uma sociedade onde o uso da palavra nem sempre é fácil e tende mesmo a dar lugar a um silêncio polimórfico (multifacetado e com vários motivos). Com efeito, trata-se para os artistas de reinventar uma língua e uma linguagem cênica específicas que não se confundam com as linguagens do «Novo Ruanda» forjadas pelo governo, ocupado a reconstruir o país desde 1994. Ressaltam também da conversa entre as três intervenientes da mesa redonda os questionamentos éticos levantados pelas escolhas cenográficas e orientações estéticas das diferentes mulheres realizadoras, quer venham da Europa ou do Ruanda. Este último aspecto leva-nos a questionar o que é representável em cena e para que tipo de público, porquanto quer as necessidades quer as expectativas e sobretudo os limites (éticos, psicológicos) não convergem necessariamente, dependendo do facto de o(a) espectador(a) ser de proveniência europeia ou ruandesa.

O artigo conclui com a oportunidade de se trabalhar a partir de materiais específicos, como esta transcrição de um discurso público (uma vez que foi proferido numa mesa redonda) e não, como é habitual na pesquisa em ciências humanas e sociais, a partir de entrevistas individuais. Este tipo de intercâmbio pode vir oportunamente não só colmatar as dificuldades de acesso às principais fontes de informação, num campo delicado como o Ruanda, como pode também, pela sua dimensão pública e materialização na escrita, constituir uma fonte útil tanto para investigadores em estudos teatrais (africanos, ruandeses) como para investigadores trabalhando sobre o Ruanda, particularmente sobre o genocídio e suas consequências.

Palavras-chave : teatro, performance, genocídio, narrativas, silêncio.

La parole ‘hors-plateau’ comme source

Réflexion sur l’usage d’une retranscription de table-ronde dans le cadre d’une recherche sur le théâtre au Rwanda

Suivi de : Théâtre, mémoire et réparation au Rwanda

Maëline Le Lay

UMR 7172 THALIM – CNRS.

<https://orcid.org/0000-0002-6838-3875>

Note de l’auteure. Cet article s’articule à la transcription de la table-ronde « Théâtre, mémoire et réparation au Rwanda », qui avait été organisée à l’IFRA-Nairobi en février 2019. Cette séance, qui s’inscrivait dans un programme de recherche financé par la région Nouvelle Aquitaine et porté par l’unité de recherche Les Afriques dans le monde (LAM, Bordeaux), avait été imaginée dans le cadre de ma recherche sur les dynamiques littéraires et théâtrales en Afrique des Grands Lacs, adossée à un travail de terrain de longue durée mené en plusieurs étapes échelonnées entre 2018 et 2021. Aussi cette table-ronde constitue à mes yeux comme un contrepoint au terrain, elle alimente une réflexion ultérieure qui vient nourrir et étoffer la matière récoltée sur le terrain. Comme une source donc, au sein d’un corpus, mais d’une autre nature que les principaux matériaux qui le constituent, ceux collectés et co-produits sur le terrain, au gré des rencontres et sur le vif des observations.

Donnée associée à l’article : « Théâtre, mémoire et réparation au Rwanda. Table-ronde : IFRA-Nairobi, le 1^{er} février 2019 ». <https://doi.org/10.34847/nkl.607drgym>
Retranscription éditorialisée de cette discussion (également disponible à la suite de cet article).

Introduction : la parole « hors-plateau » comme source

Une conversation à cinq voix qui se déroule autour d’une table, ce que l’on appelle communément une « table-ronde », peut-elle être considérée comme une source pour la recherche en sciences humaines ? Quel statut ces paroles improvisées dans l’échange des expériences et des points de vue, puis transcrites et éditorialisées pour les besoins de la cause (disponible [ici](#) et en annexe de cet article) ont-elles par rapport au terrain, *a fortiori* quand cette conversation, cette table-ronde, s’est tenue en dehors du terrain ? Quelle richesse heuristique cette conversation, sur le théâtre au Rwanda qui s’est tenue « hors sol », « hors-plateau » pourrait-on dire pour filer la métaphore théâtrale¹, charrie-t-elle, au regard des « matériaux » et autres sources collectés et coproduits sur le terrain ? En quoi les modalités mêmes d’un échange circulaire de paroles permettent-elles une parole peut-être plus articulée, en tout cas plus ciblée, une pensée plus élaborée et moins consensuelle que si elle s’était tenue à l’endroit directement concerné par cette conversation analytique, à savoir au Rwanda ?

1. Le plateau désigne l’espace scénique, dans les arts du spectacle.

Ce sont là les questions qu'a de prime abord soulevées le statut de ce qui est devenu un support écrit, à savoir la retranscription de cette table-ronde « Théâtre, mémoire et réparation au Rwanda » qui s'est tenue à Nairobi en février 2019 et qui a fait l'objet d'un enregistrement par l'institution hôte. Cet enregistrement a ensuite fait l'objet d'une retranscription précise par Antoine Kauffer (journaliste-pigiste et éditeur free-lance spécialisé dans la littérature d'Afrique de l'Est), qui a également fait des propositions d'éditorialisation. Autrement dit, fort de sa bonne connaissance du contexte, il a suggéré quelques coupes et des reformulations et proposé de structurer l'entretien en autant de parties et sous-parties, afin de rendre plus visible la progression de la discussion. La parole n'a pour autant pas été réagencée, la progression des arguments mobilisés dans la discussion ayant été conservée. J'ai ensuite revu l'ensemble pour amender ses interventions puis ai fait lire aux intervenantes pour recueillir leurs amendements respectifs.

Cette rencontre réunissait, dans la salle de conférences de l'IFRA, une artiste rwandaise installée à Kigali (Carole Karemera), une psychologue sociale et politologue rwandaise, familière de la scène artistique rwandaise et également installée à Kigali où elle a fondé le centre Iriba sur la mémoire du génocide et les archives audiovisuelles (Assumpta Mugiraneza), une docteure française en *performance studies*, auteure d'une thèse sur le théâtre au Rwanda, résidente au Rwanda pendant dix ans (Ariane Zaytzeff), ainsi que les deux chercheuses organisant cette table-ronde (Armelle Gaulier, et moi-même).

Après avoir analysé les conditions d'énonciation d'une parole sur le théâtre, je mettrai en lumière les différentes facettes de ma recherche sur le théâtre dans le Rwanda post-génocide qui sont apparues comme des points saillants de cette conversation.

Commençons, en préambule, par poser le cadre et la genèse de cette réflexion sur les potentialités du théâtre dans le Rwanda post-génocide. Elle s'inscrit dans une perspective plus large qu'est celle de ma recherche sur les dynamiques littéraires et théâtrales dans l'Afrique des Grands Lacs, une région qui vit un contexte de post-génocide (Rwanda) et de (post)-conflit (RDC, Burundi), et pour les besoins de laquelle j'ai séjourné une douzaine de mois dans la région entre 2018 et 2021.

Dans le cadre de cette recherche en cours, je cherche plus particulièrement à retracer la généalogie des discours dominants dans les mondes de l'art en matière de pratique artistique dans la région et, plus largement, à comprendre les mécanismes sociaux agissant sur les artistes investis auprès des publics dans un accompagnement des processus de vivre-ensemble, que cela s'inscrive dans des politiques de réparation, réconciliation ou plus simplement de cohésion sociale. Cela implique la nécessité de décrypter la part d'empirie inhérente à chaque entreprise artistique, comme à chaque projet de recherche mené dans la sphère académique. Aussi, ce travail se fait-il volontiers réflexif, à l'instar de cet article dans lequel je m'interroge sur ma « méthode », mon approche des textes et des spectacles, des artistes et du terrain.



“THEATRE, MEMORY AND REPARATION IN RWANDA”

(Seminar in French)

Venue: IFRA

DATE: 1st February 2019

Time: 4pm – 6pm

**With Dalila Boitaud, Assumpta
Mugiraneza and Ariane Zaytzeff**

**Facilitators: Maëline Le Lay & Armelle
Gaulier**

Affiche originale de l'événement

« “Theatre, Memory and Reparation in Rwanda (Seminar in French).” Venue: IFRA. DATE: 1st February 2019. Time: 4pm- 6 pm. With Dalila Boitaud, Assumpta Mugiraneza and Ariane Zaytzeff. Facilitators: Maëline Le Lay & Armelle Gaulier. »

Cette affiche avait circulé en janvier 2019 ; Carole Karemera avait finalement complété le panel et Dalila Boitaut-Mazaudier annulé sa venue après l'édition de cette affiche

IFRA-Nairobi, 2019. Voir version PDF en ligne : <https://apela.hypotheses.org/files/2019/01/Roundtable-Theatre-memory-and-reparation.pdf> [archive].

Voir aussi l'annonce de l'événement sur le site de l'IFRA :

<https://web.archive.org/web/20191103005653/http://ifra-nairobi.net/2569>.

Revenons à présent à l'objet de cet article qui en est le point de départ. L'objet à partir duquel je tente de développer une réflexion sur le théâtre au Rwanda – son historique et ses enjeux des années 2000 à la décennie 2020 – au prisme de mon approche propre, c'est cette retranscription d'une conversation à trois voix (ou à cinq, si l'on ajoute les discutantes de la table-ronde) sur le théâtre et les arts de la scène dans le Rwanda post-génocide.

En guise de préalable, commençons par énoncer le fait que les récits et témoignages du génocide et leur mise en scène sont, dans cette conversation, érigés au rang de nécessité quasi-vitale par les intervenantes, et ce pour rompre le silence et ainsi tenter de renouer le lien entre les habitant·e·s divisé·e·s par un passé récent et toujours traumatique.

La nécessité de la prise de parole après l'événement procède essentiellement, au Rwanda, d'une politique gouvernementale de justice restaurative. Le Rwanda a mis en place les désormais célèbres tribunaux *gacaca*, tribunaux à ciel ouvert inspirés des assemblées de village destinées à régler conflits et contentieux. Organisés sur chaque colline, entre 2001 et 2012, dans l'optique de confronter les victimes, rescapées du génocide, appelées à livrer leur témoignage, et leurs bourreaux, exhortés à avouer leurs forfaits et à demander pardon, ils reposaient entièrement sur la confiance dans le pouvoir libérateur de la parole : celle des rescapés comme celle de leurs bourreaux². Un des articles de l'historienne Hélène Dumas, qui a consacré aux tribunaux *gacaca* sa thèse de doctorat, s'ouvre d'ailleurs par l'épigraphe suivante, de José Kagabo, traduisant l'importance de cet enjeu crucial pour la construction du Rwanda post-génocide : « Comment gérer cette mémoire génocidaire avec, premièrement, ces horreurs et, deuxièmement, si ces horreurs-là n'étaient pas dites³ ? » Dans son dernier ouvrage qui prend pour objet les cahiers de récits du génocide écrits par des personnes qui étaient enfants au moment de l'événement, Hélène Dumas observe que la saisie de l'écriture par les survivants fut en outre une « entreprise encouragée assez tôt après le génocide », également par les associations de rescapés telles Ibuka et AVEGA (Association des veuves du génocide d'avril), entreprises qui s'inscrivent dans « une perspective de catharsis psychologique et testimoniale » (Dumas 2020, 12-13⁴).

La question de José Kagabo, interrogeant la cohésion sociale aux lendemains de l'événement dans les traces encore fraîches des massacres, a trouvé un écho sur le

2. Pour en avoir un aperçu, voir l'extrait du film d'Anne Aghion, *Mon voisin, mon tueur/My Neighbor my Killer* (2009), pour lequel Assumpta Mugiraneza était l'experte scientifique : <https://youtu.be/TIMGKvNJvK>.

Il faut noter que la prise de parole judiciaire et même artistique ne date pas de la période de mise en place des *gacaca*. Disons simplement que ce dispositif l'a favorisée.

3. Citation de l'historien José Kagabo (1995, cité in Dumas 2008).

4. « Depuis 1994, une véritable "culture survivante" est née sur les ruines du génocide, se matérialisant par la production de milliers de poèmes et de chants, sans compter les innombrables témoignages égrenés au fil des commémorations nationales et locales » (Dumas 2020, 13).

plateau de théâtre où les artistes et intellectuelles « retournées »⁵, comme Carole et Assumpta, trouvèrent leurs pairs, encore blessés et en proie à la sidération, comme elles le racontent dans la table-ronde. Il leur est apparu qu'il fallait avant tout ménager un espace singulier pour pouvoir exprimer cette expérience si singulièrement atroce et traumatisante qu'est le génocide. En effet, elles s'apercevront bien vite qu'écrire et dire contre le silence, après le génocide, implique la réinvention d'une langue et d'un langage propre à la scène.

Dans un second temps, nous verrons comment ces créations théâtrales réalisées au Rwanda ont pu être remises en perspective dans un corpus plus large de spectacles sur le Rwanda, dont ceux, à la portée internationale, commis par des créateurs européens, créés et/ou diffusés au Rwanda. Ce genre de création, dont on pourrait considérer avec Annick Asso qu'elle tombe dans la catégorie du « théâtre du génocide » (Asso 2012), pose, dès lors, d'épineuses questions relevant d'une éthique de la prise de la parole et de la représentation d'un tel événement par une personne extérieure au contexte.

Enfin, cette discussion sur les caractéristiques, les richesses et les risques, les aspérités et les fragilités de toutes ces créations théâtrales et spectaculaires pose *in fine* la question des enjeux de la représentation. L'urgence et l'importance de la transmission d'une mémoire s'imposent comme impératif premier. Cela est la plus grande balise à faire flotter dans la *mer des histoires* du Rwanda⁶, en guise de tentative d'« enterrer les morts [et] réparer les vivants », d'après la belle formule de Tchekhov dans *Platonov*⁷. Ce dialogue constitue une très riche conversation sur la création en arts de la scène, entre des personnes actrices du champ artistique et observatrices de ce champ. S'y entrelacent un discours réflexif de type méta-théâtral (tenu par Carole Karemera, femme de théâtre) et un discours plus analytique, informé par une excellente connaissance du Rwanda et par les sciences humaines et sociales (discours tenu par la psychologue sociale Assumpta Mugiraneza). La troisième intervenante,

5. On parle de « retourné-e-s » ou « *returnees* » pour qualifier ces personnes originaires du Rwanda, né-e-s ou grandi-e-s dans la diaspora et qui revinrent s'installer au Rwanda pour certain-e-s quelques mois après la fin du génocide, comme c'est le cas de ces deux intervenantes.

6. Dans *Haroun and the Sea of Stories* (1990), Salman Rushdie met en scène un petit garçon, Haroun, qui part en quête de la mer des histoires où s'abreuvait son père, Rashid, après que ce dernier en ait été brutalement coupé, suite au départ de sa femme et à l'humiliation par son fils. C'est en quête de cette mémoire paternelle et dans l'espoir de réparer l'offense faite à son père qu'Haroun part découvrir ce pays aquatique merveilleux où les histoires ont le don de soigner le chagrin : « [...] *unlike a library of books, the Ocean of the Streams of Story was much more than a storeroom of yarns. It was not dead but alive. "And if you are very, very, careful, or very very highly skilled, you can dip a cup into the Ocean," Iff told Haroun, "like so," and here he produced a little golden cup from another of his waistcoat pockets, "and you can fill it with water from a single, pure Stream of Story, like so," as he did precisely that, "and then you can offer it to a young fellow who's feeling blue, so that the magic of the story can restore his spirits"* » (Rushdie 1990, 72).

7. cité par Jacques Delcuvelier, metteur en scène du spectacle *Rwanda 94* (2000), le sous-titre de son spectacle étant : « Tentative de réparation symbolique envers les morts à l'usage des vivants » (<https://www.groupov.be/index.php/spectacles/show/id/9> [archive]).

Ariane Zaytzeff, est au croisement des deux autres, étant à la fois du monde du théâtre au Rwanda, et chercheuse.

Les traces – quelque peu remodelées – de cette conversation sont précieuses, car les échanges nourris, posés, de qualité, et dépouillés des filtres bien souvent de mise lorsque les échanges se tiennent au Rwanda, sont plutôt rares, aux dires des participantes, corroborés par mon expérience. Il m'a en effet été difficile, durant mes nombreux terrains au Rwanda, de m'entretenir longuement avec la plupart des gens de théâtre que je sollicitais. La difficulté de rencontrer une parole fluide et apparemment libre au Rwanda a maintes fois été documentée par des chercheurs ayant écrit sur le silence comme expérience singulière dans leurs interactions dans le pays (Smith 2022 ; Thomson 2011 ; 2010 ; Burnet 2012). Avec le recul, je me rends compte que les conversations les plus riches que j'ai pu avoir sur le Rwanda pré et post-génocide, ou sur le génocide en lui-même, étaient en majorité non tant celles que j'avais pu avoir avec les artistes de la scène (qui m'ont semblé moins faciles d'accès) que celles que j'avais avec des Rwandais·es ayant écrit des textes littéraires (des récits), parfois des textes académiques (de type essais).

Or, je suis frappée, à relire cette table-ronde, de la place centrale qu'occupent les récits et témoignages du génocide – préalablement écrits et souvent publiés – dans les spectacles dont il est question. Ils en sont souvent, ou bien le point de départ, le socle fondamental, ou bien alors ils en constituent des éléments clés.

Les récits et témoignages et leur mise en scène pour rompre le silence

Lorsqu'elles évoquent les différentes créations théâtrales dans lesquelles elles ont été impliquées ou dont elles ont été les spectatrices attentives, les intervenantes font référence à de nombreux récits, dont une importante part est d'ordre autobiographique puisqu'il est en effet beaucoup question de témoignages de rescapé·e·s.

Certaines dramaturges font le choix d'intégrer dans leurs spectacles des récits qui ont été composés pour la scène et qu'elles ont commandés. C'est le cas d'Odile Gakire Katese qui, pour son spectacle *The Book of Life* (dont Ariane Zaytzeff nous entretient dans cette conversation de table-ronde) a demandé à des rescapé·e·s d'écrire des lettres à un proche disparu pendant le génocide ou la guerre qui l'a précédé. Ce projet, entamé en 2009, a été réalisé dans le cadre d'ateliers d'écriture qui accueillaient tant des génocidaires que des veuves et des orphelin·e·s du génocide⁸.

Son ambition, en inscrivant le texte des lettres au texte théâtral, était de contribuer à créer une « mémoire apaisée »⁹ du génocide pour la transmettre à la société

8. Ariane Zaytzeff, qui connaît très bien le travail d'Odile Gakire Katese, dite Kiki, raconte, lors de notre échange dans la table-ronde, qu'il s'agit d'un projet envisagé sur un long terme puisque l'artiste l'a repris en 2012 en y mêlant de la musique et qu'au moment de la table-ronde, début 2019, la dramaturge travaillait à une nouvelle version du spectacle en mettant en scène certaines de ces lettres.

9. Voir son interview dans la vidéo de présentation de *The Book of Life* (2019) : <https://vimeo.com/348091956>.

rwandaise traumatisée. Elle tenait en outre à ce que les morts ne sombrent pas dans l'oubli ; ainsi fallait-il les nommer sur scène et parler d'eux. Il y a chez elle l'idée selon laquelle provoquer le récit par le passage à l'écrit (et le format contraint de la lettre) matérialise la prise de parole, constituant ainsi le matériau premier d'une création en gestation : « *When you write, you bring life! You create something!* » (Katese 2019.) C'est le récit écrit, élaboré pour les besoins du spectacle, qui en forme l'épine dorsale.

Cet usage du récit est pour le moins fréquent parmi les spectacles discutés par les intervenantes à la table-ronde. La plupart des spectacles sont en effet élaborés à partir de récits qui leur préexistent. Ce sont des récits de fiction ou bien des témoignages qui ont fait l'objet d'une publication préalable, et qui sont alors adaptés au théâtre. Le spectacle dont parle Carole Karemera, *Hagati Yacu* (« Entre nous » en kinyarwanda, 2014), co-réalisé avec Dalila Boitaud de la Compagnie Uz et Coutumes d'Uzeste en Gironde, est adossé à un roman, *Murambi, le livre des ossements* du romancier, essayiste et éditeur sénégalais Boubacar Boris Diop (2000). *Murambi* est sans doute l'un des romans écrits en français les plus connus sur le génocide. Cela est certainement dû à la notoriété de son auteur qui l'a écrit lors d'un voyage au Rwanda en 1998 sous l'impulsion du festival Fest' Africa de Lille, qui organisa à Kigali une résidence d'écriture pour écrivains africains francophones, baptisée « Rwanda : Écrire par devoir de mémoire ». Cette mobilisation des écrivains du continent a joui d'une certaine médiatisation, ce qui permit d'attirer l'attention sur l'un ou l'autre texte conçu lors de cette résidence d'écriture, dont celui de Boubacar Boris Diop¹⁰. Par ailleurs, il ne cachera pas, dans ses essais et autres textes pamphlétaires parus dans la presse ultérieurement, le fait que l'expérience du Rwanda lui servit de révélateur violent du potentiel de nuisance de la Françafrique, et même de son caractère létal. Cette résidence d'écriture marque un tournant dans son engagement politique contre l'impérialisme occidental, et notamment contre l'ingérence française en Afrique, et initie une série d'écrits prenant pour cible ce qu'Achille Mbembe qualifie, lui, de nécropolitique. Ce concept que Mbembe définit comme la souveraineté d'un pouvoir qui, sur des critères xénophobes et à partir de dispositifs juridico-politiques tels que l'état d'exception, exerce une violence létale sur un groupe d'individus, s'est particulièrement illustré à travers le colonialisme et ses suites : le néo-impérialisme vilipendé par B. B. Diop (Diop 2005 ; Traoré et Diop 2013 ; voir aussi Mbembe 2006).

Murambi est dès lors un texte aussi connu des amateurs de littérature que du milieu militant luttant pour la reconnaissance du génocide des Tutsi, le roman écharpant de manière cinglante la France pour ses agissements coupables lors de l'événement et

10. Citons aussi, sans être exhaustive, quelques autres romans et récits auxquels donna lieu cette résidence : *La phalène des collines* de Koulsy Lamko (2002), *Moisson de crânes. Textes pour le Rwanda* d'Abdourahman Waberi (2000), *L'Aîné des orphelins* de Tierno Monémbo (2000). Citons aussi la poésie : *Nyamirambo !* de Nocky Djedanoum (2000). Voir aussi le spectacle conçu par Koulsy Lamko, adapté des textes écrits par ces écrivains à l'occasion de Fest' Africa, *Corps et voix, paroles rhizome* (2001). Trois extraits de la mise en scène du spectacle par Cécile Cotté sont disponibles sur YouTube, accessibles via le site de sa compagnie (<https://cecilecotte.fr/corps-et-voix-paroles-rhizome/> [archive]) : Extrait 1 : https://youtu.be/cxGmAi_Bqgg ; extrait 2 : <https://youtu.be/69OMvRtbu8w> ; extrait 3 : <https://youtu.be/tWUwWl9w6IU>.

en amont de celui-ci. C'est d'ailleurs sur un extrait de ce roman que s'ouvre le récent documentaire de Gaël Faye et Michael Sztanke, *Rwanda : Le Silence des mots* (2022), portraiturant trois rescapées, femmes violées par des soldats français et laissées pour mortes.

Si *Murambi* est un texte de fiction, il s'inspire de près de plusieurs récits et témoignages qui ont été donnés à l'auteur lors de son voyage, si bien que ce dernier récuse le terme de roman. Cultivant la même indétermination générique, Jean Hatzfeld, dont il est question dans le spectacle *Igishanga* (2002) rapidement évoqué par Assumpta Mugiraneza, est connu pour sa « série rwandaise », cet ensemble de textes portant sur le génocide, à la croisée du témoignage et de la création littéraire. Le journaliste ne se contente pas de transcrire tout bonnement les histoires qu'on lui confie depuis cette même colline de Nyamata où il vient poser ses valises régulièrement ; sa spécificité, c'est qu'il les transmet en réalisant un important travail de cisèlement linguistique qui donne lieu à un style tout à fait singulier, à une voix – timbre et intonations – qui est devenue sa marque de fabrique. Ce sont des extraits de son tout premier opus rwandais, *Dans le nu de la vie. Récit des marais rwandais* (2000) qui ont été adaptés à la scène par la comédienne et metteuse en scène française Isabelle Lafon.

Certains metteurs en scène vont plutôt avoir à cœur de recueillir une parole directe sur le génocide, une parole de rescapé.e qui ne soit pas médiée par un regard tiers. Et c'est alors que le témoignage personnel, le récit autobiographique est mobilisé et amené sur scène dans toute son âpreté. Tel celui de Yolande Mukagasana, rescapée et auteure de *La mort ne veut pas de moi* (1997, sans doute l'un des plus célèbres témoignages de rescapé.e-s écrits en français), qui constitua la source première d'inspiration du spectacle *Rwanda 94* du Groupov (2000), réuni autour du metteur en scène belge Jacques Delcuvellerie. Ce dernier ne se contenta pas de reprendre une large part de son témoignage écrit, il l'invita à rejoindre l'équipe et lui donna un rôle sur scène : le sien. Le spectacle total que représente *Rwanda 94* s'ouvre donc sur le récit autobiographique de Yolande Mukagasana qui, très tôt, éprouva la nécessité de prendre la plume et de raconter son supplice dans ce récit autobiographique. Quelques années plus tard, n'incarnant personne d'autre qu'elle-même sur le plateau, lui sera alors donnée l'occasion d'énoncer sur scène son terrifiant récit qui ouvre, de manière bouleversante, le spectacle *Rwanda 94*¹¹.

Le tissage, dans le fil de la diégèse théâtrale, de récits et témoignages permet de rendre palpables les horreurs commises, de créer un sentiment de proximité et d'empathie chez le spectateur pour qui devient alors audible le vécu traumatique de celles et ceux qui ont traversé le génocide et y ont survécu. Ces procédés énonciatifs et narratifs visent à combattre le silence et l'oubli, à empêcher l'envahissement du vide et l'anéantissement total provoqué par l'évanouissement de la mémoire des morts qui découlerait de la disparition physique des corps massacrés. À l'instar de l'ambition portée par la résidence d'écriture de 1998 au Rwanda, l'omniprésence, au théâtre,

11. Le début du spectacle (le témoignage de Yolande) est disponible en ligne : <https://youtu.be/wO06-qa1ffc>.

de ces récits (en partie à caractère autobiographique) semble obéir à une conception transitive des arts de la scène applicable à des sociétés traumatisées, à savoir « écrire/ créer comme devoir de mémoire ». Cette poétique de type fonctionnaliste repose sur la conviction selon laquelle libérer la parole évitera le traumatisme de l'occultation, du déni de réalité et de l'oubli. Ce parti-pris a gagné la majorité des programmes d'aide internationaux qui ont fait du théâtre un outil dans les pays dits en voie de développement, dans la lignée de la politique de développement culturel lancée à la fin des années 1970 et de manière plus significative dans les années 1980¹².

C'est aussi l'ambition du récent documentaire *Rwanda : Le Silence des mots* de Michael Sztanke et Gaël Faye avec ces femmes qui décident de faire le voyage en bus pour se rendre sur le lieu où elles ont enduré d'ignobles sévices sexuels à la fin du génocide et de raconter à leurs filles, ainsi qu'au réalisateur et à l'écrivain qui les accompagnent, le récit de ces horreurs, pour limiter les effets du traumatisme¹³. Pour autant, on le voit, raconter est difficile. Que ce soit sur les lieux du crime, au milieu de ce qui semble être une terre en friche sur une colline de Nyarushishi et à Murambi¹⁴, ou bien dans la chaleur et la sécurité de leurs foyers respectifs, la parole ravive le souvenir qui les mortifie. Elle se délie péniblement dans un flux sobre, un peu haché : tantôt entrecoupée de larmes, tantôt elle s'étrangle dans un rire nerveux. C'est que, commente gravement Gaël Faye à la fin du documentaire, « l'histoire d'un génocide ne finit jamais de s'écrire. Et les témoins qui ont réchappé au désastre se risquent parfois à nous raconter des histoires dont il ne reste que des ruines. Des récits dont les mots sont des silences » (*Rwanda : Le Silence des mots* 2022).

Cette dernière phrase du célèbre musicien et écrivain franco-rwandais inscrit tragiquement les récits des rescapé·e·s dans la catégorie de l'indicible qui a maintes fois été mobilisée s'agissant des écrits du génocide, fût-ce la Shoah ou le génocide du Rwanda. À propos des poèmes de Paul Celan au cœur des études sur l'indicible¹⁵, le philosophe Philippe Lacoue-Labarthe écrit : « Ils se dérobent nécessairement à l'interprétation, ils l'interdisent. Ils sont écrits, à la limite, pour l'interdire » (Lacoue-Labarthe 2015 [1986], 23). S'interrogeant sur ce que produisent de tels textes, il ajoute : « Qu'est-ce qu'une œuvre de poésie qui, s'interdisant de répéter le désastreux, le mortifère déjà-dit, se singularise absolument ? » (*Ibid.*, 25.)

12. À propos de ce *social engineering* qui instaura des méthodes censément applicables à tous les contextes de jeunes démocraties et sociétés en voie de développement, voir Le Lay (2021), notamment la première partie qui propose un historique de ce tournant de l'aide internationale dans la région.

13. Une scène montre Concessa en conversation avec Jacqueline, évoquant leur voyage de retour à venir sur les lieux du crime : « Y retourner nous fera pleurer mais on se sentira mieux après. Même si on devait guérir de tout ça... On dit que ceux qui ne savent pas d'où ils viennent ne savent pas où ils vont. Si on oubliait ce qu'on a vécu, notre cerveau ne fonctionnerait plus. » Voir *Rwanda : Le Silence des mots* (2022) : <https://youtu.be/VCfjB7hiO-4> (disponible jusqu'au 18 mars 2025).

14. Murambi, l'un des six sites mémoriaux officiels du génocide, est une ancienne école technique où fut perpétré l'un des massacres les plus massifs (environ 45 000 tué·e·s).

15. Voir Meschonnic (1973) ; Rinn (1998) ; Jurgenson (2003). Voir aussi Coquio (2015).

Même si ces femmes qui racontent à l'écran leurs supplices et leur douleur de vivre ne font pas de la poésie, ce qui est mis à mal, empêché ou interdit dans la parole quelle qu'elle soit, c'est la langue et la possibilité de raconter, de construire du sens avec des mots. L'expression « le silence des mots » désigne ainsi le fait que, même proférés, les mots de ces récits ne résonnent pas, ils échouent à traduire l'intensité et l'acuité de ce qu'ils désignent.

La parole ne peut donc, dans ce cas, qu'être singulière ; la langue articulant la parole ne pouvant qu'être forcément et foncièrement autre. De fait, non seulement le silence apparaît comme un leitmotiv constant tant dans le discours des intervenantes¹⁶ que dans les textes littéraires portant sur le génocide et dans les témoignages des rescapé·e·s, mais est également exprimée unanimement la nécessité de forger de nouvelles langues et de nouveaux langages.

Comment, d'abord, faire avec ce silence si prégnant au Rwanda, de l'époque du génocide à nos jours ? De quel silence s'agit-il, pour taire quels faits ou quelles pensées, quelles idéologies ? Le silence étant politique, la question mérite d'autant plus d'être posée s'agissant du Rwanda et de l'écheveau compliqué que le génocide déplie depuis sa perpétration, d'un bout à l'autre du spectre, des survivants aux génocidaires et affiliés. Comment, aussi, appréhender ce silence en tant qu'artiste et en tant que chercheur ou chercheuse ? C'est à cette question que tente de répondre Bobby Smith dans son article « Navigating Silence. An Ethnographic Encounter in Rwanda » (Smith 2022). Il y articule son expérience sensorielle du silence au Rwanda où il se rend pour la première fois en 2019 pour la vingt-cinquième commémoration du génocide, à son observation du festival d'arts de la scène *Ubumuntu* qui se déroule à la fin de la période de commémoration au mémorial de Gisozi à Kigali. Bobby Smith pose l'hypothèse que ce silence – contemporain donc – découle de la peur, c'est-à-dire de la crainte de la censure et de la grande sévérité de l'encadrement étatique des commémorations, comme du fonctionnement quotidien du pays. De nombreux travaux académiques ont en effet pointé le caractère autoritaire du régime de Paul Kagame qui corsète la parole, voire l'interdit, et qui contraint les actes des citoyens, y compris les plus ordinaires¹⁷

16. Exemples : « Au Rwanda, même dans la sphère privée on ne prend pas la parole devant ses aînés : on vous donne la parole, on vous la reprend, vous pouvez ne pas l'avoir » (Carole Karemera) ; « Cela fait une mise en scène qu'on ne peut pas supporter facilement quand elle est jouée par les corps... alors que quand c'est entendu avec une voix douce, avec les espaces de silence offerts par les gens qui ont permis [...] à ceux qui ne trouvaient pas la parole, à ceux qui n'arrivaient pas à comprendre ce qui était arrivé de dire : "Enfants, pleurez en silence" – parce qu'au Rwanda on ne hurle pas, au Burundi non plus d'ailleurs. Et ce n'est pas parce que les gens sont cachotiers, ce n'est pas mauvais ou ce n'est pas bien, c'est juste que les réactions les plus intimes, ce sont des élaborations anthropologiques de longue durée » (Assumpta Mugiraneza).

17. Voir par exemple le dossier de *Politique africaine* coordonné par Benjamin Chemouni, « Rwanda. L'État depuis le génocide ». En introduction, il rappelle que des chercheurs tels que Filip Reytsjens et Andrea Purdekova qui ont mis en évidence la puissance des structures profondes du pouvoir dédiées au contrôle et à la surveillance soulignent les liens de continuité dans le fonctionnement de l'État Rwandais pré et post-génocide (Chemouni 2020, 32).

L'anthropologue Jennie Burnet, dans son ouvrage *Genocide Lives in Us : Women, Memory and Silence in Rwanda*, consacre une analyse importante au silence qu'elle rencontre régulièrement au cours de ses enquêtes et qu'elle attribue, elle-aussi, à la peur et à la censure. Ce silence « amplifié », comme elle le qualifie, désigne à la fois l'autocensure des individus et l'intervention de l'État à l'endroit de discours qui mettent à mal le gouvernement, tels par exemple les exactions du FPR lors de la libération du pays en juillet 1994 ou dans ses suites au Zaïre de l'époque¹⁸ : « Le silence amplifié est à la fois l'état de silence et le fait d'«ensilencer». Le silence amplifié n'est pas le sous-produit de pratiques de deuil nationalisées. La peur est sa fondation » (« *Amplified silence is simultaneously the state of silence and the act of silencing. Amplified silence is not an inconsequential byproduct of nationalized mourning practices. Fear is its foundation*¹⁹ » ; Burnet 2012, 110-111).

Observant elle aussi la prégnance du silence dans les interactions quotidiennes, Susan Thomson y lit plutôt une attitude de résistance face aux injonctions gouvernementales à la réconciliation. Elle décrit chez ses interlocuteurs une tactique de « mutisme renfermé qui sabote les efforts des officiels locaux de promotion de la réconciliation parmi les paysans rwandais » (« *withdrawn muteness [...] that sabotages the efforts of local officials to promote reconciliation among Rwandan peasants* » ; Thomson 2011, 453) et en conclut que « quand ils n'expriment aucune opinion, apparaissant ainsi comme conciliants, de nombreux observateurs ordinaires en concluent que les gens croient au bien-fondé du régime et le soutiennent. Leurs actes quotidiens de résistance illustrent l'opposé » (« *when they express no opinion, and therefore appear compliant, many casual observers conclude that peasant people believe in and support the regime. Their everyday acts of resistance illustrate the opposite* » ; *ibid.*, 456).

Les descriptions des interactions des interlocuteurs de Thomson montrent que le silence peut tout autant être une façon de défier l'autorité par une résistance passive non dénuée de mépris qu'une façon de se protéger, en refusant de se mettre en avant. Une attitude qui ne va pas sans risque du reste, tant un silence obstiné à l'endroit où l'on attend, voire où l'on commande une parole d'un registre particulier, celui de la réconciliation, peut au contraire attirer l'attention sur soi et entraîner des avertissements réprobateurs.

Rejoignant Thomson sur la fonction protectrice du silence, Jennie Burnet, quoiqu'elle l'attribue majoritairement à la peur et à un processus de silence actif et délibéré qu'Aurore Vermeylen et Julien Moriceau (2021) appellent « ensilencement » au Burundi (dont la similitude avec le Rwanda, à la fois historiquement et culturellement, a maintes fois été soulignée), reconnaît cependant que le silence peut également être pour les individus un mode de protection pratiqué d'autant plus efficacement qu'il s'enracine dans un *habitus* rwandais : « Une des motivations

18. Le FPR est le Front patriotique rwandais, parti au pouvoir au Rwanda depuis la fin du génocide, dont l'armée des Inkotanyi a mis fin au génocide en juillet 1994.

19. Toutes les traductions en français des citations sont de l'auteur.

du silence de Mutara, Diane et Flore aurait pu être la réticence à parler de leurs expériences violentes avec moi pour leur permettre de conserver leur souvenirs de violences à distance. Ce qui semble primordial cependant, c'est que le silence était un mécanisme d'adaptation culturellement approprié pour gérer leurs souvenirs de violences » (« *One motivation of their silence may have been that Mutara, Diane and Flore resist talking about their violent experiences with me to help keep their violent memories at bay. More importantly, however, silence was a culturally appropriate coping mechanism for managing their violent memories* » ; Burnet 2012, 116).

C'est précisément là tout l'argument d'Assumpta Mugiraneza, qui insiste sur la dimension culturelle du silence dans l'expression de soi des Rwandais-es, comme un moyen de dire son émotion (ou de ne pas la dire justement). Analysant la manière rwandaise traditionnelle de réagir à une émotion, elle affirme :

« On ne va pas hurler, on pleure en silence : on dit des hommes que leurs larmes coulent à l'intérieur, parce que l'expression des sentiments à l'extrême n'est pas chose courante chez les Rwandais. Quand il va falloir trouver un mot qui tente de partager une expérience douloureuse, il y aura la gestuelle, il y aura beaucoup de silence, et il y aura des mots très chargés qui permettent la pudeur, mais en même temps permettent aussi de dire les choses dans leur entièreté » (Mugiraneza 2014, 124).

Cette manière de conserver le silence face à l'émotion, afin de la contenir, est également fort justement exprimée par le dicton rwandais flanqué en épigraphe du roman de l'auteure rwando-française Beata Umubyeyi Mairesse, *Tous tes enfants dispersés*, et qui en constitue le fil narratif, à coups d'images répétitives : « le cou est le couvercle du chagrin » (Umubyeyi Mairesse 2019). Le silence abyssal des personnages est dans ce roman rendu par l'image obsédante de l'emmurement de la parole dans le corps dépeint comme un puits bouché par le couvercle de la gorge.

Mais comment, dans la création littéraire ou théâtrale, « dire les choses dans leur entièreté » dans et par le silence, ou bien malgré lui, quand il domine dans les interactions ordinaires ou quand il s'impose à soi par nécessité de se protéger ou par réaction à une menace planante émanant des autorités ? Ou bien, comme le rappelle si justement Ariane Zaytzeff, quand ce silence s'inscrit en creux de la parole commanditée à travers une forme de témoignage formaté pour les besoins de l'entreprise mémorielle : « [...] il existe finalement peu d'espaces de parole en dehors des cadres légal et commémoratif et la prise en charge des témoignages par le gouvernement au niveau national engendre une uniformisation de la parole » (Zaytzeff 2017, 469).

Les intervenantes se rejoignent sur ce point : il y a urgence à réinventer un langage. Un langage qui permettrait de libérer les traumatismes tout en protégeant, un langage artistique qui incarnerait le renouveau que la société post-génocidaire appelle de ses vœux. La question de la langue de création est cruciale dans cette exploration à trois voix du tissage d'une parole scénique à vocation cathartique. Y sont discutés les potentialités, les risques et les contraintes de l'usage du français, de l'anglais et surtout du kinyarwanda. Assumpta Mugiraneza explique qu'il y a une difficulté aujourd'hui à trouver les mots justes en kinyarwanda pour exprimer diverses

choses, y compris les plus ordinaires, tant la langue a été blessée par les usages mortifères et criminels qui en ont été faits lors du génocide et même bien avant, durant les événements qui y conduisirent. Elle en veut pour exemple la connotation du verbe « *gukora* », « travailler », dont on connaît l'usage dévoyé par les miliciens Interahamwe qui, s'en allant massacrer leurs voisins chaque matin, disaient qu'ils allaient « travailler »/« au travail ».

La réinvention de la langue va de pair avec la réinvention de la société, ce « *New Rwanda* » promu et mis en œuvre par le gouvernement de Paul Kagame depuis plus d'un quart de siècle. Il s'agit de rebâtir une société nouvelle en s'enracinant dans un substrat prétendument ancestral, c'est-à-dire en s'appuyant sur des concepts issus du Rwanda pré-colonial auxquels on insuffle une énergie nouvelle, et qu'on va réinvestir sémiotiquement selon les priorités établies pour la nouvelle société. Assumpta Mugiraneza et Benjamin Chemouni, dans leur article sur les chants patriotiques du FPR, montrent bien que la lutte majeure du FPR une fois au pouvoir a consisté à en finir avec « le siècle de honte du Rwanda », ce qui a eu pour principale implication politique la revivification des valeurs traditionnelles rwandaises comme antidote au sort funeste du pays. En conséquence, écrivent-ils,

« dans les deux dernières décennies, le Rwanda a vu fleurir une profusion d'institutions traditionnelles réinventées, les soi-disant solutions : "fait maison". Cela comprend les tribunaux *gacaca*, le programme de répartition du bétail *girinka*, les camps d'éducation civique *itorero*, le fonds souverain *agaciro* [...] ce qui a cours en réalité, c'est une talentueuse réinvention menée par le gouvernement, et souvent une expérimentation intégrale davantage qu'un rétablissement d'activités du passé pré-colonial populaire²⁰. » (Mugiraneza et Chemouni, 2019, 22.)

Tout comme le « Nouveau Rwanda » est fréquemment comparé à un laboratoire d'élaboration politique qui passe notamment par une réinvention sémantique et conceptuelle, la littérature et le théâtre, la plume et le plateau, fonctionnent au Rwanda comme autant de laboratoires où réinventer un langage artistique. D'ailleurs Assumpta Mugiraneza (2014) convoque le poète Paul Celan pour lequel il fallait réinventer la langue après le génocide et, dans le même esprit, Adorno qu'elle paraphrase ainsi dans notre table-ronde : « La poésie après Auschwitz, elle n'est pas interdite, elle est prescrite même, mais on ne peut plus la faire *comme avant*. »

Face à ce silence ambiant et à un tel cadrage de la parole, à une telle re-prise de la langue par les autorités, la tâche est ardue pour les artistes de la parole œuvrant dans le monde du théâtre au Rwanda. L'on comprend dès lors que dans un cadre énonciatif si contraint, elles et ils ont à cœur de se mettre au diapason des voix qui s'élèvent pour dire l'intime de la violence subie, au travers de vibrants témoignages²¹.

20. « *In the last two decades, Rwanda has seen a profusion of reinvented "traditional" institutions, the so-called "home-grown" solutions. These include for example the gacaca courts, the girinka livestock distribution programme, the itorero civic education camps, the agaciro sovereign fund [...] what actually goes on is a skillful government-led reinvention, and often the plain experimentation rather than a recovery of activities from the popular pre-colonial past.* »

21. Au passage, on remarque que les auteurs de témoignages « vibrants » dans lesquels on ne lisait que l'émotion et la sidération, comme celui de Yolande Mukagasana, ont pu évoluer

Mais elles et ils ont également su se mettre à l'écoute du silence et lui donner toute sa place sur scène, ainsi qu'en témoigne C. Karemera évoquant la création, avec la compagnie Uz et Coutumes, du spectacle *Hagati Yacu* : « Et puis alors après, de laisser des espaces pour le silence, parce qu'il est des choses que l'on ne peut pas simplement décrire, les mots se heurtent à la violence du vécu qui est encore... parce que les gens continuent à vivre le génocide jusqu'à aujourd'hui. Voilà le deuxième tableau. »

C'est à la fois ce dont les intervenantes ont témoigné lors de cette table-ronde, et à la fois ce qu'elles performant d'une certaine manière, par leur parole abondante et généreuse sur leurs pratiques de créatrices et de spectatrices avisées.

Il n'est d'ailleurs sans doute pas anodin que la richesse de cette conversation soit aussi due au fait qu'elle se soit tenue en français, au Kenya – et non au Rwanda – avec trois femmes vivant au Rwanda, dont deux Rwandaises francophones natives et qui, au Rwanda, s'expriment en anglais par convention ou diligence, mais qui entretiennent en revanche une relation différenciée avec le kinyarwanda (Assumpta Mugiraneza le maîtrisant jusqu'au registre soutenu, Carole Karemera en ayant une connaissance plus sommaire), cette langue étant du reste rarement la langue principale des débats tenus dans la sphère artistique et culturelle au Rwanda. Autrement dit, la langue (française, et non anglaise) et le lieu (décentré) des échanges ont très certainement influé sur la teneur, la profondeur et l'exactitude des propos tenus.

La scène théâtrale transnationale à propos du Rwanda : une pluralité d'esthétiques et l'éthique en question

Cette conversation offre une remise en perspective unique sur l'esthétique des spectacles « globaux », ces spectacles transnationaux sur le génocide – certains conçus au Rwanda, d'autres au Nord mais tournant au Rwanda – et sur leur réception dans le contexte rwandais. Ces propos offrent ainsi, souvent en creux, un aperçu des orientations artistiques des artistes rwandaises installées au Rwanda, concevant elles-mêmes leurs spectacles dans le cadre de collaborations transnationales, avec d'autres artistes du continent (c'est notamment le cas de Kiki, comme on le verra ci-dessous), ou, plus fréquemment, avec des artistes européen·ne·s et américain·e·s. Ce corpus de spectacles s'inscrit en fait dans le registre d'une scène transnationale rayonnant à partir de l'Est de l'Afrique – brillamment décrite par Laura Edmondson (2018) dans *Performing Trauma in Central Africa: Shadows of Empire* – dont le fonctionnement repose sur la co-création de spectacles entre artistes du Nord et artistes du Sud, condition *sine qua non* pour obtenir des financements de bailleurs à l'heure actuelle, bailleurs essentiellement situés au Nord (Organisation de la francophonie, agences onusiennes...).

vers des positionnements militants plus affirmés. En témoigne la diatribe de l'auteure envers la France à l'occasion de la présentation de la traduction anglaise de son livre, *Not My Time to Die* (Mukagasana 2019), à la Kigali Public Library, lors de la vingt-cinquième commémoration, vendredi 5 avril 2019.

Pour autant, en dépit du caractère foncièrement transnational de toutes les créations abordées, la lecture de cette retranscription fait apparaître une différence majeure entre les spectacles conçus par des dramaturges européen·ne·s et ceux conçus par des dramaturges rwandais·es ; ceci étant corroboré par mes observations personnelles de ces spectacles transnationaux comme de la littérature rwandaise. En effet, autant les textes de la plupart des écrivaines et dramaturges rwandaises de Kigali font résonner le silence des personnages et témoignent d'une sorte d'évitement de la parole crue, du récit factuel du génocide dans la concrétude du macabre, autant les textes issus d'une collaboration artistique transnationale ont tendance à aborder plus frontalement l'événement. Les spectacles transnationaux au sujet du génocide sont légion, le génocide perpétré contre les Tutsi, officiellement désigné comme étant le « dernier génocide du xx^e siècle » ayant attiré une foule d'artistes venant principalement d'Europe et d'Amérique du Nord, et animés par des motivations diverses.

Il est donc question dans la conversation de ces spectacles transnationaux que l'on pourrait qualifier d'« exogènes », c'est-à-dire conçus et produits par des Européens : *Rwanda 94* du Groupov, *Hate Radio* de Milo Rau (2012), ou encore *Hagati Yacu/Entre nous* (2013) et *Ejo N'Ejo Bundi* (2018) de la Compagnie Uz et Coutumes, autant de spectacles connus du public européen et reconnus, c'est-à-dire salués, légitimés par la critique et les institutions théâtrales européennes. L'analyse, par les intervenantes, des conditions de production de ces spectacles et de leur réception dans le contexte rwandais contemporain, par le public rwandais, permet de revoir à nouveaux frais leurs forces mais surtout leurs limites, d'indiquer leurs lignes de faille.

Citons pour exemple le cas-limite de *Hate Radio*, un spectacle de Milo Rau, metteur en scène suisse-allemand fondateur de l'International Institute of Political Murder, basé à Zürich, Berlin et Gand. Cette structure au nom de *think tank* ou d'institution de recherche et d'enseignement est bien une compagnie de théâtre et de film spécialisée dans le théâtre politique et le « *real theatre* », une sorte de théâtre documentaire multimédia accompagné de débats avec le public²². Carole Karemera évoque dans cette conversation les échanges qu'elle eut avec le metteur en scène et Assumpta Mugiraneza au sujet du montage du spectacle à Kigali. Fidèle à son esthétique de « théâtre réel », le projet de Milo Rau était de re-crée, sur le lieu des massacres, dans la capitale du Rwanda, le studio de la RTML, la Radio-télévision des Mille Collines, ce média qui contribua de manière très efficiente au génocide en diffusant des messages haineux envers les Tutsi, mais aussi des listes de noms de personnes à abattre et autres programmes divertissants destinés à galvaniser les tueurs (voir Chrétien 2000). Craignant que le principe de « reconstitution » de l'événement, ce *re-enactment*²³ cher à Milo Rau (Wind 2017), ne re-traumatise les

22. Voir le site très complet de l'IIPM et notamment la page de présentation en anglais (« About IIPM » N.d) : <http://international-institute.de/en/about-iipm-2/> [archive].

23. Carole Karemera, dans la conversation, parle de « re-création », mais « reconstitution » est la traduction en usage. Il me semble également plus exact. On parle aussi de « rejeu ».

spectateurs, à peine vingt ans après le génocide, A. Mugiraneza et C. Karemera avaient préconisé la mise en place d'un dispositif visant à encadrer la production afin de préparer le public mais aussi de le contenir – littéralement – dans l'espace confiné et dédié du Kigali Genocide Memorial Center, au sein de l'« aquarium », ainsi que C. Karemera nomme la salle des archives. Ce dispositif d'aquarium, qui figurait de manière évidente l'espace d'un studio radio et isolait du même coup le laboratoire de la haine²⁴, le contenant dans un bocal loin des spectateurs mais soumis à leur regard scrutateur, a d'ailleurs été recréé dans les spectacles conçus en Europe.

D'autres spectacles imaginés dans un premier temps par des artistes basés en Europe, quoique cherchant également, à l'instar de Milo Rau, à atteindre le cœur du mécanisme génocidaire en dépit du risque psychologique ainsi induit, ont pourtant invité les artistes rwandaises à appréhender l'événement sous un angle indirect et pour autant puissant. Évoquant le spectacle *Hagati Yacu*, C. Karemera nous confie que « ce qui [la] touchait d'abord beaucoup c'était la simplicité, la recherche vraiment des rapports humains avant, pendant, et potentiellement après le génocide ». Le traitement du voisinage, aspect crucial et singulier du génocide des Tutsi au Rwanda²⁵ est en effet au cœur du spectacle :

« *Hagati Yacu*, au début ça commence avec des voisins – et ça c'est quelque chose, tout le monde a des voisins avec lesquels on a parfois des heurts – et ça racontait de manière très symbolique et très simple la proximité entre tueurs, victimes *et cetera*, ce passé commun – ce n'est pas des gens qui sont venus de l'extérieur nous tuer, c'est des gens avec qui on se passait le lait, le sel, chez qui les enfants allaient dormir²⁶... »

Autre exemple de spectacle qui cherchait à appréhender la teneur de l'expérience du génocide tout en l'abordant de biais : l'adaptation de *L'Espèce humaine* (1947) de Robert Antelme par la metteuse en scène française Maylis Isabelle Bouffartigue (Compagnie Monsieur Madame), interprété par Diogène Ntarindwa, dit Atome, comédien rwandais qui joue également dans *Hate Radio*. Raconter le mécanisme d'un certain génocide dans les lieux où sévit un autre génocide, une cinquantaine d'années auparavant, tel était le pari de la compagnie. La pièce fut jouée pour la première fois à la troisième édition du festival *Buja sans tabous* à Bujumbura au Burundi, où la logique génocidaire aurait également pu résonner. En réalité, il n'en fut rien, les extraits choisis du texte de Robert Antelme étant d'une froideur clinique et les détails d'une grande précision livrés par le narrateur relevant de l'expérience concentrationnaire propre aux méthodes du Troisième Reich, en ceci éloignées du génocide des Tutsi au Rwanda ou des massacres à caractère ethnique au Burundi²⁷.

24. De nombreuses images du spectacle circulent sur internet. À titre d'exemple, on consultera avec profit ces extraits (Rau 2016) : <https://youtu.be/fZ7ebzWUNfs>.

25. Le Mémorial de la Shoah, présentant le génocide des Tutsi au Rwanda, parle de « génocide des voisins » (« Les spécificités du génocide des Tutsi » 2014). Voir Dumas 2014.

26. Voir Boitaud-Mazaudier 2022.

27. Notes de terrain durant la troisième édition du Festival *Buja sans tabous* à Bujumbura, au Burundi, mars 2018.

A *contrario*, les spectacles que l'on pourrait qualifier d'« endogènes », soit ceux conçus par les femmes de théâtre de Kigali, portent davantage sur le ressenti de l'après-catastrophe, le processus de deuil, le chagrin, la nécessité de forger, peu à peu, une mémoire de l'événement. C'est ce lent et délicat processus que relate Carole Karemera dans la table-ronde²⁸. Elle raconte comment la sidération de l'immédiat *après* s'est peu à peu dissipée lors des veillées de parole où les *returnees* (les « retourné-es », ces Rwandais-es de la diaspora, né-e-s en exil, qui n'avaient pour la plupart jamais pu mettre le pied au Rwanda et qui sont venu-e-s s'y installer aux lendemains du génocide) se sont mis-es à l'écoute des rescapé-e-s et ont appris à « prendre leur chagrin sur le dos », comme le dit l'expression en kinyarwanda (voir Carole Karemera, retranscription de la table-ronde, section 1.1). Instaurer, au Rwanda post-génocide, la pratique théâtrale, constitua ainsi une entreprise longue et patiente. Elle relate le laborieux défigement des corps corsetés par la peur et le traumatisme qui accentuaient encore une forme de réserve des Rwandais, liée à une introversion culturelle. Il fallut aussi apprivoiser les peurs de leurs congénères pour favoriser la libération des émotions enfouies dans ces corps traumatisés et vaincre la défiance vis-à-vis de la parole et des artistes de la parole, les mots ayant servi à tuer sur chaque parcelle des mille collines. L'écrivain d'origine tchadienne Koulsy Lamko, venu au Rwanda par le biais de Fest' Africa, qui créera à l'Université nationale du Rwanda à Butare le Centre universitaire des Arts et qui le dirigera durant une dizaine d'années, s'attellera entièrement à cette tâche. Il formera certain-e-s des interprètes et gens de théâtre les plus dynamiques tels qu'Odile Gakire Katese (voir *infra*) ou encore Diogène Ntarindwa.

Puis vint la quête collective de sens pour tâcher de s'expliquer ce qui s'était passé, pour vaincre aussi la honte d'être rwandais-e. Une fois ces processus préliminaires engagés, il s'est agi en premier lieu de donner la parole aux morts, de leur faire une place sur le plateau, afin de lutter contre l'oubli conçu comme l'enfouissement définitif qui scellerait une disparition intégrale de leur existence après leur mort tragique dans d'atroces souffrances. Cette adresse s'est accompagnée d'une quête de sens esthétique, d'une remise en question des formes héritées et traditionnelles, notamment du dispositif théâtral classique de type frontal.

Recréer du lien avec les morts, c'est également tout le sens du travail d'Odile Gakire Katese (dite Kiki), dont nous entretient Ariane Zaytzeff dans la table-ronde, au sujet de deux spectacles. Le premier est *La pluie et les larmes ou Ngwino Ubeho* (du kinyarwanda, « *Viens et sois en vie* »), écrit par Odile Gakire Katese du Centre universitaire des arts du Rwanda à Butare/Huye, chorégraphié par la togolo-française Flora Théfaine de la Compagnie Kossiwa, sur une musique du compositeur burkinabé Alif Naaba, à l'occasion de la quinzième commémoration en 2009. Pièce essentiellement chorégraphique mettant en scène des femmes tambourinaires, des

28. C'est également ce dont traitent les travaux de Ariane Zaytzeff sur la scène théâtrale au Rwanda de l'ère post-génocide dans lequel les femmes occupent une place singulière. Sur la littérature rwandaise plus généralement, voir Rudacogora (2007) ; Nkejabahizi, Kayishema et Rudacogora (2009) ; Brinker (2014).

danseurs et des chanteurs interprétant des chants en kinyarwanda et en kiswahili, le spectacle fait entendre une narration en français, énoncée par une comédienne, qui est une adresse aux morts, un hommage à leur vie par le don de la beauté performée sur le plateau. L'ensemble – textes et scénographie – est éminemment poétique. Le sujet, quoiqu'infiniment douloureux, est sublimé par l'amour et la générosité de l'adresse aux morts. En outre, en faisant jouer sur scène des femmes tambourinaires (sachant que l'art du tambour est traditionnellement dévolu aux hommes), Kiki, à l'instar de C. Karemera, endosse elle aussi la responsabilité d'interroger les formes d'art héritées et les formes d'arts traditionnelles, dans la perspective de proposer une forme singulière, qui réponde au besoin de créativité requise pour inventer, au niveau artistique, les formes du nouveau Rwanda. Ariane Zaytzeff considère que l'alliance transculturelle de cette création spectaculaire pluridisciplinaire permet de « conjure[r] le passé au sein d'un présent marqué par l'absence » (Zaytzeff 2015, 91), et de faire « déborder » la mémoire du génocide du discours officiel, en tissant une mémoire intime de l'événement, en créant un lien émotionnel avec les disparus comme avec les spectateurs : « En cherchant à dire ce qui est absent du discours officiel, ce sont les absents eux-mêmes qu'elle appelle afin de les réintégrer dans la reconstruction du présent » (*ibid.*, 92).

L'autre création – toujours *in-progress* – de Kiki, *The Book of Life*, déjà évoquée, convoque également les morts à travers des lettres réelles qui leur sont adressées par leurs proches rescapés du génocide. Il s'agit de raconter publiquement l'histoire de ces personnes assassinées en masse et qui, sans cela, seraient condamnées à l'anonymat. Parler d'elles sur scène est une manière de lutter contre le néant provoqué par leur absence. Énoncer le nom des morts, raconter leur histoire pour ne pas les oublier, tel est le sens de la quête du personnage de théâtre « testamentaire » (Banu 1993, 180), telle Joséphine dans *Littoral* de Wajdi Mouawad (1999). Collectant les bottins des villages dévastés par la guerre (du Liban), elle arpente la région, lestée de ses sacs remplis de noms et d'adresses des disparus et elle s'échine à retenir les noms des disparus de villages dont elle n'a pas retrouvé les bottins.

Pendant, *The Book of Life* va au-delà de l'énonciation et du testamentaire. En effet, l'adresse des scripteurs à leurs morts dans ces lettres lues sur scènes sont pour certaines d'une intensité telle que les scripteurs semblent s'adresser à des vivants susceptibles de leur répondre. Analysant l'expression de ce désir de performativité qui n'est pas sans générer un certain trouble chez les spectateurices, Ariane Zaytzeff conclut : « En demandant aux participants des ateliers d'écrire aux morts, Gakire leur a donné la possibilité d'écrire leur impossible retour à la vie, auquel les lecteurs participent par leur acte de lecture » (Zaytzeff 2017).

Outre Carole Karemera et Kiki, les participantes de cette table-ronde convoquent également une troisième femme de théâtre, tout aussi importante que ses consœurs dans la dynamique théâtrale rwandaise : Hope Azeda. Dans le triumvirat des papesses du théâtre au Rwanda, Hope Azeda occupe à cet égard une place singulière et une place à part. En effet, contrairement à Carole Karemera, née et grandie en

Belgique francophone et à Kiki, née et grandie au Congo, Hope Azeda a grandi en Ouganda et a été socialisée dans les réseaux anglophones du monde de la scène. Le danseur et comédien Yannick Kamanzi, qui jouera dans des créations de H. Azeda comme de C. Karemera, dira d'ailleurs de ces deux artistes qu'elles se « répartissent équitablement et intelligemment » la scène théâtrale actuelle au Rwanda, l'une côté francophone, l'autre côté anglophone, sans marcher sur les plates-bandes de la consœur²⁹. Azeda occupe aussi une place à part puisque son théâtre apparaît comme une forme épousant plus étroitement les lignes du discours officiel du gouvernement rwandais. En effet, en 2004, à l'occasion de la dixième commémoration, elle créera, à la demande de AEGIS Trust International (une ONG britannique dédiée à la prévention des génocides, influente au Rwanda) et du ministère de la Culture du Rwanda, le spectacle *Rwanda My Hope* (spectacle principalement en anglais avec un peu de kinyarwanda), qui « retrace les événements du génocide à travers l'histoire de plusieurs rescapés, évoque ensuite leurs espoirs pour le futur et finit sur une note positive avec des danses traditionnelles de célébration » (Zaytzeff 2015, 85).

Dans son article, Ariane Zaytzeff montre bien combien cette pièce de théâtre reprend le discours officiel : « certains des témoignages mis en scène sont pris presque mot pour mot des panneaux du Kigali Genocide Memorial, le mémorial principal et le plus visité, financé et géré par Aegis Trust » (*ibid.*, 86). Dix ans plus tard, Hope Azeda se voit commanditer par la présidence le spectacle officiel de la vingtième commémoration. Ce sera *Shadows of Memory*, spectacle présentant la même configuration linguistique que le précédent, préparé sous haute surveillance des autorités avec une exigence encore plus haute (retracer l'histoire millénaire du Rwanda en 20 minutes), et qui reprendra parfois textuellement des fragments du précédent spectacle. Ces deux spectacles furent joués dans le stade Amahoro où se déroule chaque 7 avril la cérémonie officielle annuelle de lancement de #Kwibuka³⁰. Des performances d'Hope Azeda, Ariane Zaytzeff en conclut que « figées dans le cadre officiel, [elles] semblent condamnées à réitérer le discours officiel et à se réitérer elles-mêmes » (*ibid.*, 88).

Toutefois, cette tendance, Hope Azeda est la seule à l'incarner, du moins la seule visible sur la scène rwandaise transnationale, celle qui s'exporte ou bien bénéficie de collaborations internationales³¹. Cette tendance à aborder le génocide de biais, à suggérer le silence, à le figurer poétiquement comme un abysse tapi dans l'ombre, se

29. Conversation avec Yannick Kamanzi qui fut notamment interprète du spectacle « Génération 25 » dont il est question plus loin, en conclusion. (Journal de bord, Derry, samedi 4 juin 2022).

30. *Kwibuka*, littéralement « se souvenir » en kinyarwanda, est le nom de la célébration annuelle de commémoration des victimes du génocide perpétré contre les Tutsi, organisée par le gouvernement rwandais.

31. Outre le soutien cité de l'ONG AEGIS Trust, Hope Azeda est à l'origine d'un festival d'arts de la scène, Ubumuntu, sans doute l'un des festivals les plus dynamiques de la région, où se croisent et se rencontrent nombre d'artistes de tous les pays et continents venus célébrer l'humanité sans frontières, ainsi que le veut la devise du festival (« *Created for the sake of humanity* », « Créé pour le bien de l'humanité », voir : <https://ubumuntuartsfestival.com/> [consulté le 27 janvier 2023]).

retrouve aussi dans les fictions narratives des écrivaines rwandaises de Kigali, telles Dominique Celis et Natacha Muziramakenga.

Le génocide dévore l'espace des personnages, il colonise leur intimité par un amoncellement de non-dits et de secousses qui viennent les ébranler sans crier gare, comme autant de traces héritées ou de réminiscences des horreurs portées par les leurs.

Dans « Retours impossibles », la nouvelle autobiographique de l'écrivaine rwandaise née en République démocratique du Congo, Natacha Muziramakenga (2019), le génocide est présenté comme une déflagration à effet différé : il agit sur la narratrice comme par ricochets de la douleur d'une perte intime à la douleur d'une meurtrissure collective. C'est en effet son retour à Lubumbashi, où elle naquit et grandit en exil et d'où elle suivit lointainement, enfant, le déroulement du génocide dans le pays d'origine de ses parents, qui provoque la réminiscence de la perte de sa mère, décédée au Congo. Cette perte est irrémédiablement associée à la perte des siens, tués massivement lors du génocide, et au lien (dis)tendu avec son pays natal, frère ennemi du pays d'origine de la famille, où elle a choisi de s'installer. De même, *Ainsi pleurent nos hommes*, le roman de la Belgo-rwandaise Dominique Celis (2022), met en scène un personnage nommé Erika, qui ouvre le lecteur et la lectrice aux affres des personnages menant tou-te-s une vie qu'ils veulent ordinaire mais qui est irrémédiablement marquée par l'histoire récente et la place de chacun – réelle, projetée, imaginée – vis-à-vis de cette histoire³². À travers l'histoire intime amoureuse et familiale de la narratrice dans un Rwanda contemporain, post-génocide en pleine reconstruction, se donnent à lire les éclats diffractés de leurs « abîmes », de ses propres « béances » face à ce qu'elle appelle « une *dévastation* » (Celis 2022, 7).

Tous tes enfants dispersés, premier roman de la nouvelliste Beata Umubyeyi Mairesse (2019), fait également entendre les douloureux impacts du génocide sur les membres d'une famille durablement déchirée par l'événement. Ce roman à forte teinte autobiographique – l'écrivaine est, comme la narratrice, une Franco-rwandaise installée à Bordeaux et qui vécut à Butare/Huye jusqu'aux premiers jours du génocide – propose en réalité une sorte de variation sur le poids écrasant du silence. Les non-dits assortis de leur lot de frustrations, peurs, chagrins, amertumes, hontes envahissent les relations filiales et fraternelles, au point d'être fatales aux personnages.

À les entendre, à les lire et à les relire, ces femmes de théâtre du Rwanda nous disent combien délicat est le tissage d'une parole poétique, d'une diégèse théâtrale, d'une forme spectaculaire concernant le génocide en tant que tel ou même l'ère post-génocide. Combien il faut se prémunir de dispositifs préparatoires pour tâcher d'endiguer au mieux la violente souffrance de celles et ceux qui sont en contact avec la scène : public comme interprètes, danseurs et danseuses, comédien·ne·s. Instaurer

Le spectacle de Mashirika à l'occasion de la vingt-cinquième commémoration est d'ailleurs le fruit d'une collaboration avec des artistes britanniques et américains.

32. Voir aussi *Ainsi pleurent nos hommes* (Celis 2022).

des temps de dialogue, aménager des espaces dédiés à l'échange sur l'expérience et le ressenti de chacun·e, savoir écouter et prendre en compte, savoir prendre le temps d'introduire petit à petit la création artistique dans le paysage rwandais, savoir se saisir des propositions extérieures sans les imposer ou les accepter d'un seul élan... Autant de précautions qui ont permis d'aboutir, pour l'essentiel, à des créations sensibles et poétiques abordant souvent de biais l'atrocité de l'événement, quand un certain nombre de créations imaginées en dehors du Rwanda par des non-Rwandais ont cherché, *a contrario*, à percer à jour les rouages de la haine. Ce décalage entre les deux approches s'explique sans doute par l'adresse au public telle qu'on se l'imagine, au Rwanda et en Occident. À l'origine d'une initiative théâtrale autour du génocide dans les mises en scène occidentales, il y a toujours *a minima* une forte sensibilité à l'événement, voire une fêlure personnelle qui vient lui faire écho. La souffrance d'autrui ressentie s'accompagne bien souvent d'une indignation, d'une colère vis-à-vis de l'ignorance de leurs pairs voire de la complicité de leurs dirigeants. C'est donc tout naturellement qu'ils vont chercher à frapper l'esprit de leur public imaginé qui est en premier lieu constitué de leurs congénères.

Lorsque les intervenantes évoquent ces créations exogènes, c'est la question de la légitimité qui est soulevée en creux, laquelle est adressée plus généralement à tou·te·s les artistes qui entreprennent un travail mémoriel. Carole Karemera, en tant que Rwandaise « retournée » et non rescapée, évoque son hésitation à endosser le rôle de passeuse de mémoire. Assumer un rôle de témoin serait une imposture ; il doit revenir aux rescapé·e·s, comme Yolande dans *Rwanda* 94. L'historienne Hélène Dumas relate même la maxime irrémédiablement attachée à l'expérience des rescapés depuis 1994 : « *Ijoro ribara uwariraye* », « Seul celui qui a traversé la nuit peut la raconter » (Dumas, 2020, 9³³).

La conversation sur le statut de la parole et de celle ou celui qui l'énonce conduisent ainsi à une réflexion collectivement menée sur l'éthique de la pratique de comédien·ne : qui, finalement, est habilité à dire l'horreur de l'événement, qui peut jouer/interpréter les victimes ? Les victimes elles-mêmes et les témoins, mais dès lors que « personne ne témoigne pour le témoin », ainsi que le regrettait déjà Paul Celan en son temps (« Gloire de cendres » [1964], in Celan 2003, 78), la littérature et le théâtre, via les artistes de la parole et de la scène, peuvent le faire. Manière d'inviter les artistes de la parole à se saisir de cette parole pour décharger un peu les victimes et les témoins de leur fardeau, afin de « prendre un peu de leur douleur sur leur dos », ainsi que le formule C. Karemera, d'après l'expression consacrée en kinyarwanda.

33. Des variantes de ce proverbe sont énoncées répété par plusieurs scripteurs des cahiers qu'elle analyse. Par exemple : « En kinyarwanda, on dit "*Ijoro ribara uwaribonye*" [celui qui raconte la nuit, c'est celui qui l'a vue] » (Dumas, 2020, 135). C'est d'ailleurs ce proverbe qui ouvre l'essai, aux premières lignes de l'introduction (*ibid.*, 9).

Conclusion et ouverture : la conversation publique comme source

Afin d'expliquer en quoi la transcription de cette table-ronde constitue une source concernant la constitution d'un corpus globalisé de créations théâtrales sur le génocide au Rwanda et sur le mode d'incarnation des textes de type témoignages et récits de soi, je commencerai par indiquer en quoi ce document fait source pour moi, puis je livrerai quelques suggestions quant à la manière dont il peut être utilisé comme source pour d'autres chercheur·e·s en sciences humaines travaillant sur le Rwanda/au Rwanda, ou même pour des chercheur·e·s en théâtre, performance et littérature dans des contextes de (post)violences politiques.

En premier lieu, je considère ce document – transcription d'une conversation qui s'est tenue en public, dans un cadre académique – comme une source, compte tenu de ma difficulté (évoquée en introduction) à m'entretenir avec ces femmes de théâtre. En dépit de nombreux séjours à Kigali et de mon insistance à m'entretenir avec elles, mes demandes d'entretien ont été soit éconduites, soit ignorées. J'ai simplement pu croiser Carole Karemera à de nombreuses reprises, en général sur le lieu de ses créations ; et j'ai également eu la chance de rencontrer Kiki dans un cadre privé chez Ariane Zayzteff. J'ai ainsi pu échanger avec elle de manière informelle, mais elle n'a pas donné suite à ma proposition d'entretien plus formel. Quant à Hope Azeda, nous nous sommes rencontrées brièvement lors du festival qu'elle a fondé et dirige, *Ubumuntu*, mais elle n'a pas donné suite à mes sollicitations³⁴.

Aussi, pouvoir ainsi bénéficier de la finesse, de l'intelligence et de la générosité de Carole Karemera dans ce cadre particulier, en dialogue avec des consœurs qui ne sont pas exactement ses alter ego (ni Ariane ni Assumpta ne sont metteuses en scène et directrices de compagnie théâtrale), mais néanmoins des personnes du milieu artistique et intellectuel rwandais était une chance et un enrichissement certain pour moi. Sa parole était forcément adaptée à une audience publique, et l'on peut supposer qu'elle aurait été différente dans un cadre d'emblée plus privé, en face-à-face. Pour autant, d'une certaine manière, le cadre de cette table-ronde – public très dispersé mais très attentif, atmosphère feutrée –, la familiarité des intervenantes entre elles et la délicatesse du sujet, ces conditions réunies ont généré une fluidité dans les échanges, une sincérité dans le partage qui conféraient une franche impression d'intimité. C'est d'ailleurs parce que nous, organisatrices comme intervenantes, étions unanimes quant à la qualité de l'échange, la profondeur du dialogue, l'humanité des propos, le souci d'une transmission juste et sensible de l'expérience de chacune comme du vécu et de la réception des Rwandais-es vis-à-vis

34. Je suis depuis en contact avec elle via un programme de recherche (« Stages of Violence: Rwanda, Kenya, Northern Ireland », voir : <https://gtr.ukri.org/projects?ref=AH%2FW000520%2F1> [archive]) que je co-dirige, avec Bobby Smith de Warwick University qui lui, a été plus chanceux que moi et a pu bénéficier d'un entretien avec elle, qui a donné lieu à plusieurs collaborations, dont ce programme que nous avons monté ensemble. J'espère ainsi pouvoir m'entretenir avec elle durant l'un ou l'autre workshop de notre programme de recherche, organisé en 2022-2023.

de ces questions, l'écoute et le respect mutuel des intervenantes, que nous avons souhaité rendre compte de ce moment d'échange, unique à mes yeux, dans le cadre de mon terrain.

La transcription de cette conversation peut en effet aussi être considérée comme une source pour ma recherche en ce qu'elle permet, par un échange inédit entre des personnes centrales du champ investigué, d'inscrire dans un temps plus long que celui de mes observations de terrain (2018-2021) les créations artistiques au Rwanda/du Rwanda, toutes celles dont il est question dans cet échange et qui s'inscrivent dans une scène théâtrale mondialisée, « transnationale » comme le dit L. Edmondson (2018). Relire ce texte m'a permis par exemple de mieux appréhender le spectacle de Mashirika Theatre Company de Hope Azeda concocté, dans le cadre d'une collaboration avec des Américains et des Britanniques, pour la vingt-cinquième commémoration en avril 2019, soit quelques mois après que se soit tenue cette conversation à Nairobi. Intitulé *Generation 25*, ce spectacle de type comédie musicale à l'américaine s'inscrivait dans la ligne officielle de cette vingt-cinquième commémoration qui ciblait la génération actuelle, celle de tou-te-s ces Rwandais-es du Rwanda, nombreux/ses, qui sont né-e-s après le génocide, et qui veulent aller de l'avant, se concentrer sur l'avenir à bâtir. J'avais été surprise par l'aspect premier degré du discours énoncé et chanté par les performeurs, qui m'avait initialement semblé être une pure chambre d'échos du discours officiel du gouvernement. Cela était aussi sans doute dû au genre de la comédie musicale à l'américaine dans lequel s'inscrivait délibérément ce spectacle et qui s'explique par la formation anglophone de Hope Azeda et ses nombreuses collaborations avec des structures culturelles et caritatives américaines. Dans un second temps, relisant cet échange, j'avais mieux compris les choix esthétiques de la metteuse en scène, en percevant comment ils s'inscrivaient dans l'histoire et le fonctionnement de la troupe qu'elle a fondée. Puis, dans un troisième temps, j'ai pu mettre en regard mon expérience de spectatrice et les données livrées par les intervenantes de la table-ronde au sujet du monde de la scène au Rwanda, avec la réception du spectacle par mon collègue Bobby Smith qui réfléchit comme moi, et avec moi, aux questions de mise en scène des violences politiques, de réconciliation, prévention ou réparation des blessures et préjudices par le théâtre, mais aussi à la prégnance d'une forme de silence et de parole autorisée dans des contextes de (post-)violences politiques. Il m'avait fait voir, en creux, des reprises évidentes du discours officiel, la relative audace de certaines répliques qui questionnaient certains aspects du discours officiel, révélant une complexité au premier abord insoupçonnée, et dont les intervenantes de la table-ronde ne semblaient pas convaincues. Aussi, relisant encore cet échange, cette transcription, tandis que je travaillais avec Bobby Smith sur son article dans le cadre d'un dossier spécial « Théâtre, performance et parole politique dans l'espace public » que je co-éditais (Smith 2022), je percevais mieux combien cet échange dans cette table-ronde entre une des trois principales femmes de théâtre, et ses acolytes connaissant parfaitement la scène théâtrale rwandaise, avait pu aussi être

l'occasion de se positionner chacune dans le champ artistique rwandais, y compris idéologiquement, tant vis-à-vis des collaborations extérieures (ici françaises, belges, suisses), que vis-à-vis des autres artistes de la place et des injonctions généralisées à la réparation ou à la réconciliation. Les échanges – surtout dans le dernier temps de la table-ronde – laissent en effet affleurer, sinon une forme de rivalité entre les unes et les autres, en tous les cas, des divergences tant dans les pratiques et les esthétiques choisies que dans les modalités de collaborations transnationales.

Enfin, à la lecture de cette conversation croisée et de cet article, il est loisible de s'interroger sur la valeur de cette transcription de table-ronde, au-delà de l'usage personnel que j'en fais pour ma propre recherche : en quoi peut-elle être considérée comme une source pour des chercheur·e·s en littérature et arts de la scène et pour les chercheur·e·s en sciences humaines travaillant sur le Rwanda/au Rwanda ?

Il me semble que ce document vient se positionner en miroir des textes sur le Rwanda post-génocide ou sur le génocide vécu depuis l'exil, des textes aujourd'hui publiés, disponibles pour les chercheur·e·s. À l'instar des tables rondes autour de la parole sur le génocide organisées à Paris en 2015, « Articuler un langage de l'âme »³⁵, la conversation réfléchit en effet les grandes questions brassées par ces textes littéraires ou même les narrations cinématographiques et les productions théâtrales transnationales à propos du génocide³⁶. Elles sont ici explorées densément, discutées sans fard, illustrées par des exemples concrets et des anecdotes inédites concernant les processus de création et la réception du public rwandais à ces spectacles transnationaux et à ces fictions mondialisées du génocide.

Au terme de ces deux heures et demi de conversation (et vingt-cinq pages de retranscription intégrale) au sujet de la possibilité d'une parole adaptée et d'une scénarisation possible du génocide et de ses corollaires sur la vie sociale, la question, néanmoins, subsiste : est-il possible, au Rwanda, de « réparer une maison de briques sans ciment », comme le dit Carole Karemera ? Ne s'agit-il pas avant tout, pour les artistes de la scène et de la parole, encore aujourd'hui, de faire exister la mémoire de celles et ceux qui ont vécu cet événement en « assemblant les petits morceaux » de ce qui subsiste, des émotions, ressentis et savoirs qui émergent au gré des séances de pratique du spectacle et de dialogue méta-théâtral ? Revient en effet maintes fois dans la conversation – singulièrement à la fin – l'expression unanimement affirmée de la nécessité de conserver les traces des disparu·e·s, par exemple en entretenant leurs maisons et en tâchant d'empêcher leur démolition ainsi qu'exigée par le plan urbain

35. Journée d'échanges sous forme de tables rondes organisée par HorsLesMurs-Centre National de ressources des arts de la rue et des arts du cirque et la Compagnie Uz et Coutumes, le Mémorial de la Shoah, l'association Ibuka, l'association Cauri, le collectif VAN, la coopérative de rue et de cirque, l'EGAM (European Grassroots Antiracist Movement) : http://reseauculture21.fr/wp-content/uploads/2015/05/Conf_Hagati.pdf [archive]. Ces tables-rondes firent l'objet d'enregistrements qui me furent aimablement confiés par Dalila Boitaud, directrice artistique de la Compagnie Uz et Coutumes que je remercie.

36. Dans une perspective élargie aux conflits dans les Grands Lacs, voir aussi l'ouvrage tiré des tables-rondes tenues lors de la première édition des Rencontres littéraires de Goma en 2018 (Le Lay et Mirlesse 2019)

de rénovation de Kigali. Qu'il s'agisse de mettre en scène des récits et témoignages, d'exprimer par la performance non verbale la douleur et l'absence, ou bien encore de mettre en exergue et d'interpréter les récits d'enfants rescapés du génocide, il s'agit de redonner à l'événement sa factualité pour lutter contre un oubli ou un effacement criminel : « Sortir l'événement des limbes d'un discours déréalisant, c'est partir en quête de ses traces imprimées à jamais dans les corps et la psyché des rescapés ; c'est partir à la recherche de stigmates, apparents ou imperceptibles, au sein des paysages ; c'est revenir aux êtres, arpenter collines et marais, écouter le kinyarwanda » (Dumas 2020, 10).

Cette injonction à élaborer une mémoire matérielle de l'événement rejoint d'ailleurs la politique mémorielle qui présida à la construction des mémoriaux, ces édifices officiels dédiés à la mémoire des disparu·e·s. Qu'il s'agisse de murs de maisons ou d'institutions préexistant au génocide et aujourd'hui reconvertis en lieux de recueillement, ou bien de nouveaux édifices bâtis à des fins mémorielles – telles les stèles et autres murs recouverts de noms, ou encore des caves des églises de Nyamata et Ntarama aménagées pour accueillir des ossements –, des échos de la politique mémorielle entreprise au Rwanda sourdent tacitement des propos des intervenantes. Il apparaît ainsi que les politiques et les artistes de la parole et de la scène se rejoignent dans l'élan premier, pour rebâtir une société nouvelle, de coller à la matérialité du génocide, en conservant les traces des massacres mais surtout celles des disparus, afin de rendre l'événement réel (face aux tentatives d'oubli, d'effacement ou pire, de dénégation), et parvenir à une parole qui soit juste, inoffensive et sécurisante, pleine de sollicitude et finalement libératrice.

Bibliographie

- « About IIPM ». N.d. *International Institute of Political Murder (IIPM)*. <http://international-institute.de/en/about-iipm-2/> [archive].
- « Articuler un langage de l'âme. Quelle responsabilité face à l'humanité en danger : Journée de réflexions culturelles plurielles ». 2015. Programme de la journée, 28 mai 2015. http://reseauculture21.fr/wp-content/uploads/2015/05/Conf_Hagati.pdf [archive].
- Banu, Georges. 1993. *Les mémoires du théâtre*. Le temps du théâtre. Arles : Actes Sud.
- Brinker, Virginie. 2014. *La Transmission littéraire et cinématographique du génocide des Tutsi au Rwanda*. Littérature, Histoire, Politique. Paris : Classiques Garnier.
- Boitaud-Mazaudier, Dalila. 2022. *Conjuguer Conjurer. Geste théâtral dans les sillons de la mémoire, 10 ans de travaux artistiques entre la France et le Rwanda*. Photographies de Cécile Marical, mise en forme par David Alazraki. Uzeste : Uz et coutumes.
- Burnet, Jennie. 2012. *Genocides Lives in Us. Women, Memory and Silence in Rwanda*. Madison : University of Wisconsin Press.
- Celan, Paul. 2003 [1967]. *Renverse du souffle*. Traduit de l'allemand par Jean-Pierre Lefebvre. La Librairie du XXI^e siècle. Paris : Seuil.
- Celis, Dominique. 2019. « Première lettre ». In « *Au-dessous du volcan* », *Rencontres littéraires de Goma*, dirigé par Maëline Le Lay & Alexandre Mirlesse, 181-187. Paris : Sépia.
- Celis, Dominique. 2022. *Ainsi pleurent nos hommes*. Paris : Philippe Rey.

- Chemouni, Benjamin. 2020. « La recherche sur l'État rwandais en débat ». *Politique africaine*, n° 160 (« Rwanda. L'État depuis le génocide ») : 7-34. <https://doi.org/10.3917/polaf.160.0007>.
- Chrétien, Jean-Pierre. 2000. *Les médias du génocide*. Paris : Karthala.
- Coquio, Catherine. 2015. *Le Mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*. Le temps des idées. Paris : Armand Colin.
- Diop, Boubacar Boris. 2000. *Murambi, le livre des ossements*. Paris : Stock.
- Diop, Boubacar Boris. 2005. *Négrophobie* (essai en collaboration avec Odile Tobner et François-Xavier Verschave). Paris : Les Arènes.
- Dumas, Hélène. 2008. « Histoire, justice et réconciliation : les juridictions *gacaca* au Rwanda », *Mouvements* 53 (1): 110-117. <https://doi.org/10.3917/mouv.053.0110>.
- Dumas, Hélène. 2014. *Le Génocide au village. Le massacre des Tutsi au Rwanda*. L'Univers historique. Paris : Seuil.
- Dumas, Hélène. 2020. *Sans ciel ni terre. Paroles orphelines du génocide des Tutsi (1994-2006)*. À la source. Paris : La Découverte.
- Edmondson, Laura. 2018. *Performing Trauma in Central Africa. Shadows of Empire*. Bloomington, IN : Indiana University Press. <https://muse.jhu.edu/book/58315>.
- Jurgenson, Luba. 2003. *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible?* Monaco : Éditions du Rocher.
- Kagabo, José. 1995. « Après le génocide. Notes de voyage ». *Les Temps modernes*, n° 583, juillet-août 1995 : 122-123. Archive : <https://web.archive.org/web/20210725055933/https://francegenocidetutsi.org/KagaboApresGenocideNotesDeVoyage.pdf>.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. 2015 [1986]. *La poésie comme expérience*. Titres. Paris : Christian Bourgois.
- Lamko, Koulsy. 2002. *La phalène des collines*. Paris : Serpent à plumes.
- Le Lay, Maëline. 2021. « Performing for Peace and Social Change in Africa's Great Lakes Region ». *Theatre Research International* 46 (1): 23-38. <https://doi.org/10.1017/S0307883320000565>.
- Le Lay, Maëline, et Alexandre Mirlesse, dir. 2019. « *Au-dessous du volcan* ». *Rencontres littéraires de Goma*. Paris : Sépia.
- « Les spécificités du génocide des Tutsi ». 2014. In « Rwanda 1994 : le Génocide des Tutsi. Exposition 11 avril-5 octobre 2014 ». *Mémorial de la Shoah*. <http://www.memorialdelashoah.org/upload/minisites/rwanda/specificites/genocide-de-voisins.html> [archive].
- Mbembe, Achille. 2006. « Nécropolitique ». Traduit de l'anglais par Sandrine Lefranc, Émilie Cousin, et Eleni Varikas. *Raisons politiques*, n° 21 : 29-60. <https://doi.org/10.3917/rai.021.0029>.
- Meschonnic, Henri. 1973. « On appelle cela traduire Celan ». In *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, 369-405. Paris : Gallimard.
- Monénembo, Tierno. 2000. *L'Aîné des orphelins*. Paris : Seuil.
- Mugiraneza, Assumpta. 2014. « La langue blessée ». Propos recueillis par Ghislaine Capogna-Bardet. In *Clinique du trauma*, dirigé par Ghislaine Capogna-Bardet, 123-140. Centre Primo Levi. Paris : ERES. <https://doi.org/10.3917/eres.barde.2014.01.0123>.
- Mugiraneza, Assumpta, et Benjamin Chemouni. 2019. « Ideology and Interests in the Rwandan Patriotic Front: Singing the Struggle in the Pre-Genocide Rwanda ». *African Affairs* 119 (474) : 1-26. <https://doi.org/10.1093/afraf/adz017>.
- Mukagasana, Yolande, et Patrick May. 1997. *La mort ne veut pas de moi: document*. Paris : Fixot.

- Mukagasana, Yolande, et Patrick May. 2019. *Not My Time to Die : A Testimony*. Traduit par Zoë Norridge. Kigali : Huza Press.
- Muziramakenga, Natacha. 20019. « Retours impossibles ». In « *Au-dessous du volcan* ». *Rencontres littéraires de Goma*, dirigé par dans Maëline Le Lay et Alexandre Mirlesse, 217-222. Paris : Sépia.
- Nkejabahizi, Jean-Chrysostome, Jean-Marie Vianney Kayishema, et Augustin Rudacogora. 2009. *Anthologie de la littérature rwandaise moderne*. Butare : Éditions de l'Université Nationale du Rwanda.
- Nocky, Djedanoum. 2000. *Nyamirambo !* Bamako : Le Figuier ; Lille : Fest'Africa éditions.
- Rinn, Michael. 1998. *Les récits du génocide. Sémiotique de l'indicible*. Paris, Delachaux et Niestlé.
- Rudacogora, Augustin. 2007. « La littérature rwandaise après 1994 - génocide et société », In *Discours et écritures dans les sociétés en mutation*, dirigé par Manuel Bengoéchéa, Delphine Chaume, Claire Riffard, et Katerina Spiropoulou, 77-84. *Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 39. Paris : L'Harmattan.
- Rushdie, Salman. 1990. *Haroun and the Sea of Stories*. London : Penguin Books.
- Smith, Bobby. 2022. « Navigating Silence. An Ethnographic Encounter in Rwanda ». *Cahiers de Littérature orale*, n° 89-90 (« Théâtre, performance et parole politique dans l'espace public », dirigé par Elara Bertho, Aurore Desgranges, et Maëline Le Lay) : 133-156.
- Thomson, Susan. 2010. « Getting Close to Rwandans since the Genocide: Studying Everyday Life in Highly Politicized Research Settings ». *African Studies Review* 53 (3) : 19-34. <https://doi.org/10.1017/S0002020600005655>.
- Thomson, Susan. 2011. « Whispering Truth to Power: The Everyday Resistance of Rwandan Peasants to Post-genocide Reconciliation ». *African Affairs* 110 (440) : 439-456. <https://doi.org/10.1093/afraf/adr021>.
- Traoré, Aminata Amané, et Boubacar Boris Diop. 2013. *La Gloire des Imposteurs. Lettre sur le Mali et l'Afrique*. Paris : Philippe Rey.
- Umubyeyi Mairesse, Beata. 2019. *Tous tes enfants dispersés*. Paris : Autrement.
- Vermeylen, Aurore, et Julien Moriceau. 2021. « "Ensilement" et insécurité sur les rives du lac Tanganyika. Une étude par le bas du faire politique au Burundi ». In *Conjectures de l'Afrique centrale 2021*, dirigé par Régina Ndayiragije, Sahawal Alidou, An Ansoms, et Sara Geenen. Paris : L'Harmattan ; Tervuren : Musée Royal de l'Afrique centrale. [https://www.eca-creac.eu/sites/default/files/pictures/ensilement et insecurite sur les rives du lac tanganyika. une etude 0.pdf](https://www.eca-creac.eu/sites/default/files/pictures/ensilement_et_insecurite_sur_les_rives_du_lac_tanganyika_une_etude_0.pdf) [archive].
- Waberi, Abdourahman. 2000. *Moisson de crânes. Textes pour le Rwanda*. Paris : Serpent à Plumes.
- Wind, Priscilla. 2017. « L'art du reenactment chez Milo Rau ». *Intermédialités/ Intermediality*, n° 28-29. <https://doi.org/10.7202/1041080ar>.
- Zaytzeff, Ariane. 2015. « Création artistique au Rwanda après le génocide des Tutsi. Transmettre la mémoire, reconstruire la culture ». *Témoigner. Entre histoire et mémoire. Revue pluridisciplinaire de la Fondation Auschwitz*, n° 121 (« Violences radicales en scène ») : 84-94. <https://doi.org/10.4000/temoigner.3331>.
- Zaytzeff, Ariane. 2017. « *The Book of Life*. Écrire les morts au présent. Déplacer le témoignage ». In *Rwanda 1994-2014, Récits, constructions mémorielles et écriture de l'histoire*, dirigé par Virginie Brinker, Catherine Coquio, Alexandre Dauge-Roth, Éric Hoppenot, Nathan Réra, et François Robinet, 469-478. Dijon : Presses du Réel.

Films cités

Mon voisin, mon tueur/My Neighbor my Killer. 2009. Réalisé par Anne Aghion. Gacaca Productions, 80 mn. <https://mubi.com/films/my-neighbor-my-killer>.

Extraits vidéo :

My Neighbor, my Killer | Official Trailer. Gacaca Productions, 2 mn 26. YouTube, mise en ligne par MUBI, le 1^{er} avril 2014. <https://youtu.be/TIMGKvNJvVk> [consulté le 27 janvier 2023].

Rwanda : Le Silence des mots. 2022. Réalisé par Gaël Faye et Michael Sztanke. Arte Reportage, 50 mn 04. <https://www.arte.tv/fr/videos/105291-000-A/rwanda-le-silence-des-mots/> ; Youtube, mise en ligne par Arte, le 26 avril 2022 (disponible jusqu'au 18 mars 2025). <https://www.youtube.com/watch?v=VCfjB7hiO-4> [consulté le 27 janvier 2023].

Spectacles cités

2000

Rwanda 94. Une tentative de réparation symbolique envers les morts à l'usage des vivants. 2000. Écrit par Marie-France Collard, Jacques Delcuvellerie, Yolande Mukagasana, Jean-Marie Piemme, Mathias Simons et Dorcy Rugamba. Mis en scène par Jacques Delcuvellerie. Production : Groupov. <https://groupov.be/index.php/spectacles/show/id/9> [archive].

Captation (première partie) [consulté le 27 janvier 2023] :

Collard, Marie France, et Patrick Czaplinski. 2007. *Rwanda 94 : une tentative de réparation symbolique envers les morts, à l'usage des vivants. Partie 1/4 : Itsembabwoko = Génocide*. Le Groupov, Parallèle production, 2 h 00 mn. Vidéo YouTube, mise en ligne par Sébastien Abegg, le 17 mai 2013. <https://youtu.be/wO06-qa1ffc>.

2001

Corps et voix, paroles rhizome. 2001. Écrit par Koulsy Lamko. Mis en scène par Cécile Cotté. Production : Compagnie IO. <https://cecilecotte.fr/corps-et-voix-paroles-rhizome/>

Extraits vidéo [consultés le 27 janvier 2023] :

Corps et voix paroles rhizome [2001 ?]. YouTube, mise en ligne par Cécile Cotté, le 25 juin 2021, 8 mn 25. https://youtu.be/cxGmAi_Bqgg.

Corps et Voix Paroles rhizome – 2 [2001 ?]. YouTube, mise en ligne par Cécile Cotté, le 25 juin 2021, 2 mn 01. <https://youtu.be/69OMvRtbu8w>.

Corps et voix, Paroles rhizome 3 [2001 ?]. YouTube, mise en ligne par Cécile Cotté, le 25 juin 2021, 3 mn 38. <https://youtu.be/tWUwWl9w6IU>.

2002

Igishanga. 2002. Écrit par Jean Hatzfeld (2000). Mise en scène par Isabelle Lafon. Production ; compagnie Les Merveilleuses. <http://www.isabelle-lafon.com/?p=45> [archive].

2004

Rwanda My Hope. 2004. Écrit et mis en scène par Hope Azeda. Production : Mashirika.

2009

La pluie et les larmes ou Ngwino Ubeho. 2009. Écrit par Odile Gakire Katese (texte) et Alif Naab (musique). Mis en scène par Flora Théfaine. Production : Compagnie Kossiwa.

Présentation vidéo : <https://www.youtube.com/watch?v=UUMC2-oARGU>.

2013

Hagati Yacu/Entre nous. 2013. Écrit par Dalila Boitaud-Mazaudier et Boubacar Boris Diop. Mis en scène par Dalila Boitaud-Mazaudier et Cécile Marical. Production : Compagnie Uz et coutumes. [https://www.uzetcoutumes.com/hagati-yacu/\[archive\]](https://www.uzetcoutumes.com/hagati-yacu/[archive]).

2014

Shadows of Memory. 2014. Écrit et mis en scène par Hope Azeda. Production : Mashirika.

2016

L'Espèce humaine. 2016. Écrit par Robert Antelme (1947). Mis en scène par Maylis Isabelle Bouffartigue. Production : Compagnie Monsieur Madame. <https://entreleslignesentrelesmots.files.wordpress.com/2016/02/espece-humaine-dossier-prod-janv-16.pdf> [archive].

2018

Ejo N'Ejo Bundi. 2018. Écrit et mis en scène par Dalila Boitaud-Mazaudier. Production : Compagnie Uz et coutumes. <https://www.uzetcoutumes.com/ejo-nejo-bundi-hier-aujourd'hui-demain-et-apres-demain/> [archive].

Hate Radio. 2012. Écrit et mis en scène par Milo Rau. Production : IIPM - International Institute of Political Murder. <http://international-institute.de/en/hate-radio-4/> [archive].

Extraits vidéo : *Hate Radio - Milo Rau - Extraits*. 4 mn 36. YouTube, mise en ligne par La Comédie de Clermont-Ferrand scène nationale, le 29 septembre 2016. <https://youtu.be/fZ7ebzWUNfs> [consulté le 27 janvier 2023].

2019

Generation 25. 2019. Écrit et mis en scène par Hope Azeda. Production : Mashirika.

2022

The Book of Life. 2022. Écrit par Odile Gakire Katese (texte) et Mutanganan Moise (musique). Mise en scène par Ross Manson. Production : Volcano Theatre. <https://www.volcano.ca/the-book-of-life> [archive].

Théâtre, mémoire et réparation au Rwanda

Table-ronde : IFRA-Nairobi, le 1^{er} février 2019

Armelle Gaulier, Carole Karemera, Maëline Le Lay,
Assumpta Mugiraneza, & Ariane Zaytzeff

Contexte

Le présent texte consiste en une restitution – éditorialisée par Antoine Kauffer pour les besoins du passage à l’écrit et revue par Maëline Le Lay^a – d’une table-ronde qui s’est tenue à l’IFRA (Institut français de recherche en Afrique) de Nairobi en 2019. Ces échanges s’inscrivaient dans le cadre d’un projet plus large initié en 2015 par les chercheuses Maëline Le Lay et Armelle Gaulier, porté par l’unité de recherche LAM (Les Afriques dans le Monde, Pessac) et financé par la région Nouvelle-Aquitaine, « Ce que l’art fait à la citoyenneté ».

Le débat, modéré par Maëline Le Lay et Armelle Gaulier, a réuni le temps d’un après-midi :

- Ariane Zaytzeff, docteure en *Performance Studies* de New York University (NYU). Après avoir travaillé plusieurs années dans le milieu artistique au Rwanda, elle a consacré sa thèse au rôle des arts vivants dans la reconstruction de la mémoire culturelle après le génocide des Tutsi. Elle est aujourd’hui chargée de communication auprès de la compagnie Baro d’evel (Balma, Toulouse métropole).
- Assumpta Mugiraneza, psychologue sociale et politologue. Elle est fondatrice et directrice du centre Iriba (« la source », en kinyarwanda) pour le Patrimoine Multimédia du Rwanda, à Kigali^b.
- Carole Karemera, comédienne de théâtre, actrice de cinéma et metteuse en scène. Elle est fondatrice et directrice du centre culturel Ishyo Arts Centre à Kigali, particulièrement impliqué dans plusieurs projets artistiques liés à la question de la mémoire du génocide des Tutsi au Rwanda.

Préambule

Maëline Le Lay

Explorer l’articulation entre théâtre, mémoire et réparation au Rwanda est l’occasion de réfléchir à la question plus large des caractéristiques et des conditions de la pratique artistique, et plus particulièrement des arts de la scène et des arts de la parole (littérature, théâtre, performance) dans les Grands Lacs, une région communément désignée comme étant en « post-conflit », pour reprendre les termes officiels. En particulier, dans les trois pays que sont le Rwanda, le Burundi et la

a. Les notes et les précisions entre crochets dans le texte sont des éditeur-ric-e-s du texte.

b. Voir : https://kichkafr.files.wordpress.com/2020/02/iriba_breve_presentation_2020.pdf[archive]; <https://www.linkedin.com/company/centre-iriba-pour-le-patrimoine-multim%C3%A9dia/>[archive].

République démocratique du Congo (RDC) – notamment l’Est du pays, la province du Kivu – qui ont beaucoup en partage, à commencer par une géographie et une histoire commune et intriquée. Une région, donc, qui a subi – et qui subit encore – des périodes de grandes violences, caractérisées par des crimes de masse. À cette situation dite de « post-conflit », et plus spécifiquement de « post-génocide » au Rwanda, les gouvernements de ces pays, la société civile et le secteur humanitaire tentent de répondre par leurs moyens spécifiques.

Dans cette configuration, le théâtre apparaît souvent comme l’un des « outils », l’une des voies empruntées pour tenter de renouer des relations entre les êtres, les groupes de personnes, de recréer du lien entre les individus, les communautés, de réparer, peut-être, un lien brisé, et de construire de l’en-commun, voire de reconstruire une forme de citoyenneté. En tout cas, nombreux et nombreuses dans la région sont ceux et celles qui se saisissent – ou qui se sont saisis – de la forme théâtrale à cette fin : pour participer, chacun à sa façon, avec ses moyens, au travail de renforcement de la cohésion sociale.

Ce travail a été entrepris par une multiplicité d’acteurs : les gouvernements, la société civile, la communauté internationale via les ONG, mais également via d’autres projets de coopération artistique venus d’Europe et d’Amérique du Nord dont les initiateurs s’associent à des artistes de la région – et ici il sera plus particulièrement question du Rwanda. Mais aussi, bien sûr, les artistes directement de leur plein gré, de leur propre initiative, travaillent dans ce but ; ils cherchent, par le biais des arts de la scène, à participer à la cohésion sociale. C’est pour mieux comprendre comment se négocient les relations diverses entre ceux qui pourraient venir d’en haut – que ce soit le gouvernement, les ONG, un pouvoir – et les praticiens – c’est-à-dire les artistes qui créent, qui performant et qui, ce faisant, véhiculent des paroles, des sons, des images, des discours, des sensations –, que l’on a réuni un panel d’intervenantes qui occupent chacune une position spécifique dans le paysage culturel rwandais.

Carole Karemera est bien entendu celle qui est le plus directement concernée puisqu’elle est artiste au Rwanda. Elle est assurément l’une des principales femmes de théâtre au Rwanda depuis deux décennies environ. Son apport est doublement intéressant, dans la mesure où non seulement elle initie ses propres projets – toujours plus nombreux et novateurs^c –, mais elle est aussi impliquée dans de nombreuses collaborations artistiques. Elle participe notamment aux projets d’une compagnie d’Uzeste, la compagnie Uz et Coutumes, dirigée par Dalila Boitaud-Mazaudier. Ces projets font partie de ces nombreuses collaborations artistiques évoquées précédemment.

Ariane Zaytzeff et Assumpta Mugiraneza participent également de la dynamique théâtrale rwandaise, quoique n’étant ni l’une ni l’autre praticiennes de théâtre. Chacune est néanmoins une fine observatrice de ce qui se crée et s’initie depuis la

c. Voir l’entretien passionnant qu’elle a accordé, avec sa partenaire Valérie Suner, directrice du Théâtre de la Poudrerie à Sevran, à Margaux Lombard, dans les *Cahiers de littérature orale* (Lombard, Karemera et Suner 2021).

fin des années 1990 en matière de projets de création artistique liés aux questions de mémoire au Rwanda, et plus particulièrement liés à la mémoire du génocide. Forte de sa longue expérience dans le milieu artistique rwandais et de formation universitaire en études théâtrales, Ariane Zaytzeff porte un regard à la fois précis et englobant sur la scène artistique du pays. Sa thèse et ses articles sur le sujet constituent des sources infiniment précieuses pour quiconque s'intéresse au théâtre dans le pays. Assumpta Mugiraneza travaille, elle, au plus près de la mémoire de celles et ceux qui ont vécu le génocide, en tout cas qui en portent encore douloureusement les stigmates. Par un patient travail de collecte et d'archivage, comme par l'accueil généreux qu'elle réserve à chacun-e dans son centre, elle accompagne dans leur réflexion ou leur cheminement intime toutes celles et ceux qui, d'une manière ou d'une autre, se sentent concerné-e-s par cet événement : rescapé-e-s, chercheur-e-s, artistes, enseignant-e-s et tou-te-s celles et ceux qui s'en sentent les héritier-e-s. Après dix ans de collaboration avec Anne Aghion aux quatre films documentaires que cette dernière a réalisés sur les juridictions Gacaca, elle a collaboré, entre autres, au travail de théâtre documentaire de Milo Rau *Hate Radio* [2012], la pièce, *Retour de Kigali* mise en scène par Dorcy Rugamba et Olivia Rosenthal [2016].

1. Un panorama des arts de la scène au Rwanda depuis 1994

Maëline Le Lay : En guise d'introduction, une question très simple : pourquoi et comment on fait du théâtre au Rwanda après le génocide ?

Carole Karemera : Comment fait-on du théâtre au Rwanda ? Je vais me concentrer sur les vingt-cinq dernières années. Pour commencer par la fracture sociale qu'a constitué le génocide contre les Tutsi en 1994 : tout de suite après le génocide, on ne fait *pas* du théâtre. La plupart des artistes qui s'élevaient contre le régime à l'époque sont morts, ceux qui sont restés dans le pays pour la plupart sont encore stupéfaits, choqués, et puis ceux qui sont comme moi – ceux qu'on appelle les « gens de retour » littéralement en anglais –, pour beaucoup d'entre nous c'est trop : le temps est beaucoup trop court, le sujet est beaucoup trop intense, et on se pose aussi la question de la légitimité, même si on est rwandais. Quand on arrive au Rwanda après 1994, on sait qu'on n'est pas rwandais comme les autres ; on sait que les personnes qui sont restées dans le pays pendant ces cent jours ont traversé de manière brutale, intense, une période du Rwanda qu'on ne pourra que lire, qu'entendre – éventuellement, quand ça peut se dire.

1.1 Juste après : être auprès

(renouer le lien, écouter, commencer à énoncer)

Les toutes premières années, il y a très peu d'événements culturels ou artistiques. De manière très subjective, parce que je ne suis pas chercheuse, je suis artiste, les premières choses que j'ai observées, c'est qu'il y avait beaucoup de veillées.

Dans ces veillées, on tentait d'abord de recréer un peu de lien, de chaleur humaine, que ce soit au sens propre ou au sens figuré – avec du feu. Des gens essayaient de

prendre la parole pour ceux qui n'arrivaient pas à parler, pour ne pas rester dans le silence. Je pense à ces veillées à l'université où les jeunes Burundais ou les anciens militaires parlaient beaucoup à la place des autres, pour prendre en charge ou bien les émotions ou bien la colère des autres.

Il y avait aussi de la part des artistes pas mal de moments où ceux-ci s'asseyaient simplement, ensemble, juste pour être *à côté de*. Comme on dirait en kinyarwanda, on essaie de « prendre la douleur et le chagrin sur le dos ». Mais c'est tout ce que l'on peut faire. Si une personne ne souhaite pas commencer à raconter et quand bien même raconterait, on ne sait pas si on est capable d'entendre.

Voilà, ça c'était pour moi les toutes premières années. Non pas que la plupart des survivants – des artistes survivants – n'arrivaient pas à parler, mais beaucoup d'entre eux se disaient que c'était beaucoup trop lourd à porter pour la personne qui écoute. En tout cas, moi je me suis retrouvée très souvent dans des situations où les gens commençaient et puis s'arrêtaient. Et puis c'est tout. Et vous ne dites pas : « Mais si, continue ! », car ce n'est pas comme un conte pour enfants. Vous vous demandez quand la personne pourra reprendre la parole, reprendre son souffle, quand, comme on dit « ses poumons seront à l'intérieur et plus à l'extérieur d'elle », quand elle sera en mesure éventuellement de continuer. C'est tout ce qu'on peut faire.

Un deuxième élément pour moi aussi : il m'a fallu quelques années pour me rendre compte que les artistes aussi étaient sujets de méfiances et de suspicions – de la part des autorités d'abord, et puis de la population aussi, parce que bon nombre ont aussi participé à la propagande génocidaire sous toutes ses formes. Et que donc, le fait de prendre la parole publiquement, de chanter publiquement en tout cas, de transformer ça de manière artistique, il y avait beaucoup de réticence... il m'a fallu plusieurs années pour pouvoir mettre des mots là-dessus. Ce que l'on appelle la « liberté d'expression » *et cetera* n'a pas du tout le même sens dans un pays où effectivement on a manipulé la langue et les chants – ces chants qui ont parfois servi à emmener les gens à s'entre-tuer. On ne chante pas, on ne chante *plus* de la même façon. Le fait que les chanteurs osent prendre la parole, osent chanter peut potentiellement créer quelque chose que l'on n'attendait pas, parce que les gens ont été soumis à ces choses-là.

Donc, il a fallu du temps, je crois, pour pas mal d'artistes – rwandais en tout cas – pour oser braver la peur de tous et se dire : « Je vais essayer tant bien que mal de m'emparer de ce fragment de l'histoire du Rwanda » – parce que 1994, ce n'est qu'un tout petit fragment de l'histoire du Rwanda, même s'il fait beaucoup de bruit –, « et je vais essayer de voir comment on peut imaginer quelque chose d'aussi inouï artistiquement ». C'est pratiquement impossible. Est-ce qu'on pourra mettre des mots sur des choses que les gens n'arrivent plus à dire, qui sont indicibles, est-ce que l'on peut mettre des images en superposition sur des choses que les gens ont vues des plus atroces ? Toutes ces choses-là ont vraiment, pour bon nombre d'artistes avec qui j'ai travaillé, fondamentalement changé le rapport à la forme, à l'esthétique, aux conditions de réception, de ce qu'on peut faire. Ça a remis un peu

tout à plat. Il y a eu plusieurs étapes : la première, c'est qu'après 1994, il y avait beaucoup de challenges. Il y avait les problèmes de justice, des problèmes de santé, le négationnisme, la perte, l'humiliation, enfin il y avait quantité d'éléments. Et je crois que les artistes ont pris ce qu'ils pouvaient prendre.

Certains ont pris en charge le côté émotionnel : essayer de sortir les émotions des corps qui étaient figés par le génocide – parce que culturellement au Rwanda, nous sommes une population relativement introvertie, même si nous avons des formes artistiques très sophistiquées. Ce n'est pas publiquement qu'on se met en colère, ce n'est pas publiquement que l'on se met à pleurer, à hurler. Tout d'un coup après le génocide, il y avait une autre culture qui essayait de trouver sa voie – la tradition culturelle n'avait plus sa place à cet endroit-là, on ne pouvait plus demander aux gens de prendre sur eux, c'était impossible. Donc pour nombre d'artistes, il y avait une représentation de la douleur, des cris, des corps en douleur ou des corps morts, que ce soient des créations de danseurs ou d'auteurs.

On voyait en tout cas avec les premières œuvres la nécessité de pouvoir dire et montrer sur une scène ce qui se passait à l'intérieur des corps, avec parfois plus ou moins de distance – mais pas toujours énormément, ni de la part des artistes ni de la part du public. Ce qui donnait – en tout cas avec Koulsy^d – des périodes de répétitions très compliquées, parce que ça faisait sortir des choses qu'il fallait plusieurs heures pour réparer avant de pouvoir continuer à travailler.

1.2 Un deuxième temps : chercher à l'intérieur

Plus tard, je crois que les artistes, comme tout un chacun, comme tous les Rwandais – une fois que l'on est sortis de la honte d'être rwandais, d'avoir fait ça –, ont essayé de comprendre ce qui s'était passé, comme la population. Il y avait beaucoup de spectacles et de textes sur les mécanismes qui mènent aux génocides : à partir de notions comme l'éducation, l'impunité, le désir de justice. On s'adressait à la partie la plus intellectuelle, en se disant que si on allait dans l'émotionnel les gens ne n'allaient pas être prêts.

On remonte un tout petit peu, et on essaie de comprendre les choses. Et ensuite, je crois que quantité d'artistes – pour faire très court – se sont sentis plus... légitimes – parce qu'il s'agit quand même d'un crime contre l'humanité toute entière, donc personne n'est exclu de l'humanité, en tout cas pas les êtres humains que nous sommes – de pouvoir dire à sa façon, de manière plus individuelle, moins collective, moins en phase, ou moins en rythme avec ce qui se passait au niveau national, de s'approprier un petit peu cette histoire et de pouvoir la raconter.

d. Koulsy Lamko est un dramaturge tchadien qui œuvra longtemps dans le théâtre au Burkina Faso puis au Festival des Francophonies à Limoges. En 1998, il participe à l'opération initiée par le Fest'Africa de Lille sous la houlette de Nocky Djedanoun, « Rwanda. Écrire par devoir de mémoire » et décide de s'installer au Rwanda. Il y dirige pendant cinq ans le Centre universitaire des arts à l'Université nationale du Rwanda à Butare et poursuit parallèlement ses recherches doctorales à la faculté de Limoges sur le théâtre de la participation en Afrique.

Dès lors, on raconte les morts. On donnait la parole aux morts d'abord. Moi c'est ce que j'ai entendu au tout début : c'était « Je suis parti », et les gens prenaient le « je » de leurs frères, de leurs pères, de leurs grands-mères. « Je suis parti », « J'ai été tué comme ça » et tout ça. C'était aussi une façon de pouvoir ancrer l'Histoire, la vie, le fait, pour que les gens n'oublient pas, le sachent, aussi probablement pour réaliser que la personne n'est plus là. Mais c'était d'abord les morts qui parlaient.

Et puis, petit à petit, je trouve qu'il y a eu un plus grand équilibre, un dialogue, qui est arrivé dans la société : les gens ont relancé les cultes des ancêtres par besoin de pouvoir communiquer avec les morts, parce qu'on n'arrache pas un million d'âmes comme ça, sans que ça ne se sente au niveau énergétique. Quelle que soit la culture ou la philosophie du Rwanda, il y a la coexistence des esprits et des vivants. Et donc, il y a eu de plus en plus de pièces qui abordaient cette question en disant que le monde des morts et le monde des vivants ne sont pas dissociés, et que si l'on ne résout pas la question des morts, de la sépulture, de la justice, les vivants ne seront jamais en paix.

En même temps, il fallait pouvoir oser parler à nos morts avec toute la culpabilité que les vivants ressentaient, le sentiment d'abandon – parce que certains avaient l'impression d'avoir été abandonnés, les autres étant partis – et donc on a vu les artistes de plus en plus aller au cœur de ce qui se passait vraiment dans le corps, pas seulement de la société, mais de chaque Rwandais.

Et les mots de « réconciliation » sont venus, je crois, beaucoup trop tôt pour nous – et je parle encore en tant qu'artiste mais aussi en tant que Rwandaise. Quand on a dit : « On va se réconcilier », j'étais un peu comme : « Pardon ? ! » Et après, petit à petit, on décompose ce mot : « Ah d'accord, "réconcilier" : d'abord le lien puis après il y a concilier les choses » ? Est-ce qu'on peut concilier l'inconciliable ? Qu'est-ce que ça veut dire concilier le mort et le vivant ? Le bourreau et le survivant ? On est encore dans cette société-là, où on est assis tous les jours à côté des gens qui ont commis ces crimes ou malheureusement avec des enfants qui portent sans pouvoir faire quoi que ce soit la responsabilité de ça. Et puis ensuite on pourra passer à la réconciliation.

Beaucoup d'entre nous avaient l'impression qu'on était dans un ordre un peu décousu des choses ; un ordre national évidemment, pas un ordre individuel ou personnel. Je crois que c'est là où les artistes, en tout cas de théâtre, ont pu, de temps en temps, ramener les choses à une dimension plus humaine dans le rythme des gens et de la population. Par exemple, dans le refus du pardon – parce que c'est vrai qu'on n'est pas obligés d'accepter le pardon : la personne peut le donner mais on n'est pas obligé de l'accepter. Et à nous de dire aux gens : « Ce n'est pas grave, vous n'êtes pas obligés. Acceptez simplement vous, vous-même de dire : je ne suis pas en mesure de pardonner. » Cela a beaucoup évolué et voyagé : beaucoup de pièces montraient à la fois la quasi-impossibilité de mettre sur scène un événement aussi complexe qu'un génocide, et donc faisaient recours à des formes qui n'allaient pas forcément ensemble, et reposaient même la question des formes esthétiques,

artistiques habituellement au théâtre et posaient la question : est-ce que cette forme à l'italienne a du sens pour nous ? Pas du tout, parce que c'est juste être voyeur, observateur, donc qu'est-ce ça veut dire au Rwanda de commencer à créer du théâtre pour des gens qui sont sur une scène à vingt mille kilomètres de là ?

Donc, il y a eu beaucoup de formes théâtrales très différentes où les comédiens étaient parmi les gens, ou parmi les prisonniers, ou jouaient parmi les gens en bi-frontal ou quadri-frontal ; toutes les possibilités qui cherchaient à inventer ou à réinventer un rapport (si rapport est) public – parce que ce n'est pas un événement public, c'est un événement intime, le génocide. C'est là qu'on se rend compte, lorsqu'on est personne de théâtre, que le sujet que l'on traite n'est pas du domaine public : il est au plus profond de chaque Rwandais, de chaque enfant, de chaque femme, de chaque grand-mère, des vivants, des morts, de l'histoire, de la politique, et que ça n'a rien de public, ça n'a rien de : « Voici ce qu'on va faire », et on applaudit à la fin.

Beaucoup d'artistes de théâtre, je crois, ont aussi fait appel à des disciplines différentes pour comprendre les choses : on allait voir les psychothérapeutes, on allait voir les historiens, tout le monde est allé chercher des réponses ou d'autres cheminements pour essayer de poser la question : comment est-ce qu'on fait du théâtre aujourd'hui ? Et je pense que tout ce qu'on voit aujourd'hui, ce ne sont que des tentatives de comprendre comment, dans une société qui est encore aussi fragile, on crée du théâtre, comment est-ce qu'on éveille les imaginaires là où les gens ont vu des choses que l'on ne pourra jamais imaginer, et comment est-ce qu'on embrasse le rythme de chacun ?

Ariane Zaytzeff : Pour ma part, je parle d'un point de vue plus extérieur. Pour recontextualiser ma thèse plus précisément : j'ai commencé à travailler au Rwanda en 2009. Effectivement, il y a toute une période de laquelle je ne peux pas parler, puisque tout ce que je sais, je l'ai appris de gens comme Carole et Assumpta, que je préfère laisser parler directement.

Ma démarche consistait à travailler sur des créations par des Rwandais au Rwanda. Et surtout des créations qui n'étaient pas juste uniques, ponctuelles, mais des créations qui allaient dans le sens d'un projet artistique plus global, une tentative de recréation, de reconstruction de la culture, de réimagination de la culture comme un espace où on peut penser ensemble, créer ensemble.

J'ai travaillé notamment sur le travail de Carole, et de deux autres artistes rwandaises, Hope Azeda et Odile Gakire Katese – connue aussi sous le nom de Kiki. Voilà sur la période 2009 jusqu'à peu près aujourd'hui.

Il se trouve que ces trois artistes ont en commun le fait d'être des Rwandaises de retour, comme le disait Carole, donc qui sont nées et ont grandi en exil et sont revenues ensuite. À l'époque où je suis allée faire mon terrain au Rwanda, j'ai commencé à y travailler – je suis aussi artiste de théâtre de formation, mais je ne suis pas allée au Rwanda dans l'esprit d'initier des projets, plus volontiers dans

l'esprit d'une chercheuse qui cherche à observer, à écouter ce qui se passe, à trouver différents espaces de collaboration, à participer de loin.

À cette époque, ce que j'ai observé, c'est que les trois personnes qui pour moi étaient les plus présentes dans le milieu culturel rwandais, parce que non seulement elles créaient des choses mais parce qu'elles avaient aussi des espaces, elles créaient des espaces où des artistes de leur génération et plus jeunes pouvaient se réunir, pouvaient se former, pouvaient poser toutes les questions qu'évoquait Carole, quelque chose qui tiendrait peut-être un peu plus dans la durée ce sont ces trois femmes-là : Carole, Kiki et Hope.

Et donc mon travail de thèse a été de poser cette question-là : en quoi est-ce que leur position, qui sont un pas de côté par rapport au génocide, dans la mesure où elles sont touchées de très près parce que rwandaises mais qui en même temps n'ont pas vécu l'événement – comme l'a dit Carole : « rwandaises, mais différemment » –, en quoi cette position-là peut faire naître des possibilités autres, leur donner plus de liberté, donner plus de distance par rapport à l'événement du génocide et donner plus de liberté aussi dans l'expérimentation des formes ?

Ce que j'ai observé des projets de 2010 à 2015 à peu près – quand j'ai fini ma thèse –, c'est effectivement cette variété de formes. C'est rarement seulement du théâtre, il y a très souvent de la chanson, de la musique. Le corps aussi est utilisé, c'est multidisciplinaire.

Je prends simplement l'exemple du travail de Kiki : elle a créé un premier spectacle en 2004 qui s'appelait *Iryo Nabonye*. Il suivait un petit garçon au moment des commémorations et cet enfant pose des questions autour de lui pour comprendre ce qui s'est passé : « Qu'est-ce que le génocide ? »

C'est une pièce qui a tourné dans les prisons, dans les écoles, pendant trois ans. Elle a eu un certain succès de ce point de vue-là, et elle a aussi pu provoquer des réactions assez intenses dans le public. Cela a été une première étape de travail. Ensuite, Kiki a créé *Ngwino Ubeho (Désespoir) [La Pluie et les Larmes ou Ngwino Ubeho 2009]*. *Ngwino Ubeho* est quelque chose de beaucoup plus poétique avec un rapport un peu plus « classique », au sens occidental du terme quand on pense au théâtre, mais avec encore une fois de la musique, de la danse, du théâtre, de la poésie, voilà, un mélange. Là, il ne s'agissait plus d'interroger mais de recréer ce lien avec les morts, de les faire vivre sur scène, de donner corps à cette absence, leur parler directement ; il y a quelque chose de plus direct dans ce lien-là.

Ensuite il y a eu un autre projet qu'elle a fait toujours en 2009 : un projet d'écriture dans lequel elle a travaillé directement avec des génocidaires, des veuves du génocide et des orphelins du génocide dans le cadre d'ateliers d'écriture. Elle leur demandait d'écrire une lettre à un de leurs morts, soit quelqu'un qu'ils ont tué dans le cas des génocidaires soit quelqu'un qu'ils ont perdu dans le cas des orphelins, des veuves. Le projet s'appelait *The Book of Life*. Elle a récolté une centaine de lettres, et elle continue de travailler avec. Elle a ajouté à cela en 2012 un projet musical qui s'inspirait des lettres pour cette commémoration. Aux dernières nouvelles que j'ai

eues, elle travaille justement à une mise en scène de certaines de ces lettres^e. C'est vraiment un travail sur le long terme, qui part de sa position de Rwandaise qui n'a pas connu le génocide et qui n'a pas connu les gens qui ont été tués et qui demande aux gens qui sont directement concernés de raconter les morts, parce que sinon on ne les connaîtra pas. Il y a vraiment ce souci-là de découvrir les morts, et avec la continuation du projet, de demander à la jeune génération de poser ces questions et de rejoindre un petit peu cette conversation.

2. Un rapport renouvelé à l'espace et au public : l'expérience des (re)créations de la compagnie Uz et Coutumes

2.1 Le contexte de collaboration artistique

Armelle Gaulier : Avant de passer la parole à Assumpta, je vais vous poser une question par rapport à ce panorama que vous donnez sur le théâtre au Rwanda et, on l'aura compris, le rapport à l'espace, le rapport à l'esthétique, qui est complètement changé, modifié, modelé, cette irruption de la mort et de comment est-ce qu'on parle de la mort... j'aurais aimé que vous retraciez le travail de compagnies extérieures comme la compagnie Uz et Coutumes, en lien avec le Ishyo Arts Centre, et en lien aussi dans ce panorama plus récent avec un travail sur les événements qui ont lieu avec des compagnies extérieures.

Carole Karemera : Par rapport au travail conduit avec la compagnie Uz et Coutumes ; avec Dalila, on s'est rencontrées en 2014. C'est Boubacar (Boris Diop), qui a écrit *Murambi* [2000], qui nous a présentées l'une à l'autre. Il m'a dit : « Il faut absolument que tu rencontres cette femme, elle veut faire du théâtre de rue sur le génocide » ; j'ai répondu : « Elle est folle. » Parce qu'évidemment la question de l'espace public n'était pas du tout une question qui se posait pour nous à ce moment-là. Pas simplement parce qu'on n'aurait pas la culture de l'espace public parce que si, traditionnellement on l'a, mais que l'espace public était – et est encore – un espace contrôlé, sécurisé, et le théâtre d'hier avec des atrocités, ce n'était pas possible de se projeter là.

On s'est rencontrées justement avec Dalila : elle m'a dit qu'elle voulait travailler sur le livre de Boris, que j'ai rencontré au Rwanda quand on travaillait ensemble sur « Écrire par devoir de mémoire »^f, et là cette collaboration internationale était pertinente parce qu'on se rend compte qu'on est tous des passeurs – entre les témoins que Boris a interviewés entre 1997 et 1998, le livre qu'il a écrit et qui a inspiré Germaine Acogny à créer sa pièce de danse, et puis Dalila qui a envie de le mettre dans un espace public, un espace qui n'est pas une option en fait au Rwanda...

Quand on commence à parler de cette question-là, Dalila me parle de tout son travail de recherche, tous les témoins qu'elle a déjà rencontrés et je me dis que ce sera peut-être possible dans un pays qui a une histoire du théâtre dans l'espace public

e. En 2022, *The Book of Life* est devenu un spectacle de théâtre, un solo de Kiki accompagnée de femmes tambourinaires de sa troupe Ingoma Nshya pour la musique et la danse. Le spectacle a été joué au festival d'Édinbourg en août 2022

f. Voir note d.

qui remonte à plus de quarante ans. Mais est-ce qu'on peut poser cette question-là au Rwanda ?

Je n'avais pas peur, mais je me demandais comment est-ce qu'on allait faire... parce que la première question provenait de la discussion qu'on avait eue avec Milo Rau autour de *Hate Radio* [2012]. Il nous avait demandé de travailler avec lui pour parler de collaborations, et là pour une série d'artistes au Rwanda ce n'était pas possible de faire un *re-enactment* (recréation, ou reconstitution du réel sur scène dans une fiction qui cherche à rejouer le passé [voir Wind 2017]) parce que nous n'avions pas la distance nécessaire, et parce que bon nombre de Rwandais ne voyaient pas pourquoi est-ce qu'il fallait refaire à l'identique : « On le sait, tout le monde le connaît par cœur. »

Je me rappelle les discussions que l'on avait eues avec Assumpta à ce moment-là. On avait dit : « Ce n'est pas possible de mettre cela dans un théâtre, parce que les gens ne vont pas comprendre. » Donc on a mis ça dans un cadre très, très confiné, très particulier : ça s'est joué dans le Mémorial du génocide, dans ce que j'appelle « l'Aquarium », qui est la salle d'archives, et je me rappelle qu'Assumpta a justement facilité les discussions après, et que la moitié des gens auxquels on avait demandé de s'inscrire deux semaines avant pour qu'on leur explique ce principe de « re-création » (*re-enactment*) avant de voir la pièce n'ont pas pu voir la pièce, avaient des maux de tête ; beaucoup étaient terriblement en colère.

2.2 Créer, recréer... quoi et pour quel public ?

C'est vrai qu'il y a eu pour certains d'entre nous cette question : en fait, à qui est-ce qu'on s'adresse quand on crée ? C'est l'une des questions que l'on se pose quand on crée. Si on s'adresse à un public qui est ignorant de ce qui s'est passé en 1994 – ce qui était le cas quand même de centaines de millions de personnes à travers le monde –, effectivement la nécessité de dire, de reposer les choses, de les représenter, est tout à fait nécessaire. Dans un pays où rien qu'en donnant la main à quelqu'un, d'une certaine façon la personne repart vingt ans avant, ce n'est pas nécessaire.

Et donc, la question que je posais à Dalila quand on a commencé à travailler ensemble sur *Hagati Yacu* [2013] et qu'elle m'a parlé des différents tableaux, ce qui me touchait d'abord beaucoup c'était la simplicité, la recherche vraiment des rapports humains avant, pendant, et potentiellement après le génocide. *Hagati Yacu*, au début ça commence avec des voisins – et ça c'est quelque chose, tout le monde a des voisins avec lesquels on a parfois des heurts – et ça racontait de manière très symbolique et très simple la proximité entre tueurs, victimes *et cetera*, ce passé commun – ce n'est pas des gens qui sont venus de l'extérieur nous tuer, c'est des gens à qui on passait le lait, le sel, chez qui les enfants allaient dormir...

Ça permettait de raconter sans jugement cette chose pratiquement impossible à expliquer à l'extérieur, que cela pouvait être votre professeur ou votre grand-mère qui tue vos propres enfants. J'ai trouvé cet aspect déjà à l'écriture, parce qu'à l'époque je ne pouvais pas voir la pièce, je n'étais pas en France. Et puis alors après, de laisser des espaces pour le silence, parce qu'il est des choses que l'on ne peut pas simplement

décrire, les mots se heurtent à la violence du vécu qui est encore... parce que les gens continuent à vivre le génocide jusqu'à aujourd'hui. Voilà le deuxième tableau.

Et puis le dernier tableau beaucoup plus poétique – je trouvais ça très fort –, la question de l'artiste : qu'est-ce que je vais pouvoir raconter, est-ce que je vais vraiment pouvoir faire cette pièce ? Et puis tout d'un coup quelque chose de plus poétique qui raconte les corps stupéfaits, qui raconte les corps à la chaux, qui raconte les empreintes des corps laissés sur les collines qu'on ne retrouvera jamais, qui raconte ces rapports tendus mais inévitables – on ne peut pas vivre les uns sans les autres, si vous n'avez plus d'enfants, vous devez faire confiance à votre ancien voisin qui a tué vos enfants pour continuer à cultiver, etc.

Quand j'ai vu la pièce, quand on l'a fait venir au Rwanda, d'abord on l'a traduite en kinyarwanda ce qui n'était pas un exercice évident non plus, en binôme... et en binôme, ce qui était très intéressant aussi c'était de se dire : « Tiens, qu'est-ce qui est dit dans une langue étrangère – la question de la traduction aussi est centrale – et qui ne raconte pas simplement l'extérieur mais qui raconte aussi un rapport compromis, un rapport qui a été manipulé, une vision tronquée des choses ? » Là, avec le kinyarwanda on a utilisé des mots beaucoup plus directs, beaucoup plus incisifs, beaucoup plus méchants, violents, à un endroit où d'habitude le kinyarwanda ne l'est pas... pour avoir aussi cette fameuse distance d'où Dalila écrivait et qui nous permettrait de voir comment les Rwandais le recevraient.

Ça c'était la première rencontre qu'on a eue en disant : « Tiens, vous, Français » – parce que c'est vrai que la première fois qu'on a joué *Hagati Yacu* sur les collines, la moitié des gens n'étaient pas du tout contents de voir des Français. Ils se disaient : « Comment osez-vous venir encore ici, savez-vous ce que vos frères ont fait ? » C'était très violent pour l'équipe française d'ailleurs. Il y a eu des moments où ils n'avaient plus du tout envie de jouer, où ils voulaient arrêter... et ce sont les jeunes actrices rwandaises comme Dida [Nibagwire], les survivantes, qui disaient : « Non, il est hors de question de s'arrêter ici, on va y aller », et tout le monde reprenait de la force.

Après, c'était effectivement l'envie, en fait, de se dire « Aujourd'hui, maintenant, si on peut prendre la parole dans l'espace public, qu'est-ce qu'on pourrait vraiment raconter, Rwandais, aujourd'hui ? » Parce que la question ne se pose pas en France de prendre la parole en public. Au Rwanda, même dans la sphère privée on ne prend pas la parole devant ses aînés : on vous donne la parole, on vous la reprend, vous pouvez ne pas l'avoir. Il y a énormément de codes culturels et traditionnels qui font que l'on ne prend pas la parole n'importe comment ni n'importe où. Donc c'était aussi important de trouver ensemble quelque chose qui ferait en sorte que ce ne soit pas un choc culturel. En se disant par exemple : « Tiens, comment est-ce que Dida peut prendre la parole entourée de Français à tel endroit ? »

Il y avait beaucoup de choses de cet ordre-là, mais aussi l'envie de pouvoir raconter la complexité de porter cette histoire, à la fois pour les Français et à la fois pour les Rwandais, ensemble. Parce que c'est une histoire qui est commune à l'humanité tout

entière... mais bien sûr les Français, les Belges, et les Rwandais – et l'Église –, nous sommes intimement liés, même dans les actions sur ce génocide.

Quelles actions peuvent être portées par qui, quel personnage peut être porté par qui ? À quel moment est-ce que c'est impossible pour les Rwandais de porter cette parole-là ? Comment est-ce que les Français ont pris en charge les choses ? Et inversement, comment une situation impossible à comprendre pour l'extérieur peut être mise en scène ? Comment peut-on raconter cela comme si nous étions une famille humaine ?

Ariane Zaytzeff : Ce qui m'intéressait dans ce projet, c'était l'aspect théâtre de rue : c'est quelque chose qui n'existe pas au Rwanda, l'accès à l'espace public. Déjà, on fait attention avant d'y penser, et même si on y pense il y a des questions d'autorisations. C'est cet aspect-là que je voulais vraiment voir et que finalement je n'ai pas forcément vu. C'est une pièce dont la disposition même dans un stade est assez différente, où il y a un rapport assez frontal, des prises à partie des spectateurs, des regards aussi, assez intenses, qui changent quand même quelque chose.

Mon corpus n'est pas du tout sur les pièces qui ont été créées par des personnes extérieures au Rwanda, mais j'en ai quand même vu beaucoup, et je pense que lorsque l'on emmène ça au Rwanda, la question d'à qui on s'adresse et est-ce qu'on peut jouer exactement la même chose exactement de la même façon devant un public rwandais se pose... et je pense que non, on ne peut pas. Pas pour des questions esthétiques ou de compréhension évidemment, mais pour des questions de vécus et de sensibilités, comme Carole l'évoquait avec *Hate Radio*.

Et quand on se pose ces questions-là – comment adapter, comment se nourrir aussi du fait d'être dans ces lieux – c'est important d'avoir une collaboration avec des artistes rwandais qui ont travaillé sur ces sujets-là. Je pense que cela enrichit l'apport du regard extérieur de se dire que l'on part d'un livre de Boubacar Boris Diop qui est sénégalais, puis que c'est une compagnie française, qui va venir travailler avec des Rwandais... ça apporte une multiplicité de points de vue qui non seulement au niveau du contenu mais aussi de la forme vont donner matière à réflexion.

3. Rupture dans la langue : quoi dire, qui peut dire, et comment ?

Armelle Gaulier : Justement Assumpta, Carole, par rapport au panorama plus large des différents projets qu'il peut y avoir (projets culturels, artistiques) sur le génocide au Rwanda, comment est-ce qu'on dit, comment est-ce qu'on peut dire et en quelle langue prend-on la parole ?

3.1 Trouver la langue

Carole Karemera : En ce qui concerne la langue, en fait, la société rwandaise d'aujourd'hui – en tout cas artistique – est trilingue, quadrilingue, parce que les jeunes qui sont là aujourd'hui passent d'une langue à une autre assez aisément.

Après, on en maîtrise de moins en moins bien une... mais bon, c'est un peu l'effet de l'accumulation ; c'est plus difficile de jongler avec quatre balles qu'avec une seule...

Il y a aussi, je crois, parfois plus de facilités à dire les choses les plus difficiles dans une langue qui n'est pas la vôtre. Il y a une distance qui se place, et c'est parfois beaucoup plus facile de demander à des jeunes comédiens, à des jeunes auteurs d'écrire en français, en anglais, en swahili si vous voulez. Parce qu'en kinyarwanda, c'est comme si cette langue les touchait de partout, comme si tout d'un coup il n'y avait pas de bouclier. Ce qui n'est pas la même chose pour le chant ; pour moi les mots et la voix n'utilisent pas les mêmes canaux.

Il y a dans le kinyarwanda chanté toute une poésie, qui va avec une musicalité, les harmoniques, *et cetera*. Dans une pratique artistique qui est plus éloignée du quotidien des Rwandais qu'est la forme théâtrale, c'est comme si d'un coup faire appel à une langue étrangère permettait de s'approcher avec moins de danger.

Ce qui ne veut pas dire qu'on ne joue pas dans toutes les langues. Ce qui se passe aussi, c'est que souvent on crée des spectacles qu'on joue après dans toutes les langues. « Vous voulez en français ? » Alors en français. « Vous voulez en anglais ? » Alors en anglais. « Vous voulez en kinyarwanda ? » Alors en kinyarwanda. Et ça se passe. Ou alors on mélange toutes les langues dans le même spectacle. Par exemple, ce qui est impossible à dire comme ça, avec des mots parce que, comme disait Assumpta, les mots sont pervertis à plein de niveaux, parfois on trouve la musique et les mots pour le dire en kinyarwanda mais de manière plus musicale, plus sonore ; c'est un paysage sonore, des relais autres qui sont moins pollués que la langue et que les mots.

C'est pour ça qu'on passe d'une forme artistique à une autre, parce que c'est comme si un relais était nécessaire. Je crois que c'est presque impossible de faire une pièce avec que des mots, actuellement. Il faut convoquer beaucoup d'autres formes parce qu'à un moment donné c'est difficile, c'est trop. On sollicite chez les gens quelque chose qui est déjà dans un état de braise ; c'est un volcan, donc vous ne pouvez pas souffler sur un volcan tout le temps. Vous ne pouvez pas y mettre de l'eau, il faut trouver comment le garder vivant, mais en même temps comprendre sa nature.

3.2 Une rupture médiatisée

Assumpta Mugiraneza : Il y a un mot par lequel je voudrais commencer et qui de toute façon finira par nous ramener à l'intitulé du programme, c'est le terme de « rupture ». La rupture qu'a connue le Rwanda s'étale dans la durée, grandit en intensité, et saccage tout au passage, finalement. C'est pour ça que la question de la légitimité, de comment dire, quoi dire, à qui dire, est une question qui va au-delà du fait que la majorité des gens qui voulaient prendre la parole étaient plutôt des jeunes, artistes, militaires, qui venaient de participer à un combat terrible. C'est une question qui va aussi au-delà du fait qu'une bonne partie – enfin, ceux qui pouvaient prendre la parole en général sont ceux qui avaient eu la chance de ne pas être là au moment M –, et que donc quoi qu'ils fassent il y a une barrière qui paraissait infranchissable.

L'autre légitimité qui était posée, c'était : quel théâtre pour le Rwanda ? Parce que le théâtre tel qu'on le connaît n'a pas de racines rwandaises. Mais en même temps, toute vie rwandaise, toute prise de parole est une sorte de mise en scène. Et ce qui est un peu dommage dans la rupture, c'est que très peu de gens ont entendu les mises en scène, notamment les chants et les poèmes qui ont été produits juste après, et qui portaient vraiment de ce saisissement et du besoin de dire : « Tiens tiens, qu'est-ce qui se passe ? »

Parce que quand on essaie de visiter les productions poétiques ou musicales de juste après, on voit justement les négociations entre le « je » « moi-même », le « je » qui peut parler à la place des morts, et le « tu » en tant que « toi qui es mort » ou bien le « tu » de « toi qui as donné la mort ». C'est une mise en scène, peut-être simple, mais qui porte beaucoup.

Je voulais amener les textes des dames qui ont chanté juste après. Cela parle des sensations du corps à la vue de ce spectacle, qui interrogent, qui décrivent au-delà des corps, qui décrivent aussi la situation géographique qu'est le Rwanda, je trouve : comment sont les collines, comment sont les maisons ? Malheureusement, comme elles chantent en kinyarwanda, ces chants échappent à beaucoup de nos contemporains.

Je pense aussi à une dame qui prend la parole en disant : « Rappelle-moi que je te rappelle à mon tour en ce jour du souvenir. » C'est une manière de convoquer presque tout le monde et puis d'insister, comme si on ne pouvait pas le faire seul, en commençant à raconter : « Rappelle-moi, moi j'avais accouché dans le marais, et toi où étais-tu ? » Et l'autre qui répond : « Moi je gisais au milieu des corps des miens. » Cela fait une mise en scène qu'on ne peut pas supporter facilement quand elle est jouée par les corps... alors que quand c'est entendu avec une voix douce, avec les espaces de silence offerts par les gens qui ont permis – je ne dis pas « qui ont fait » – à ceux qui ne trouvaient pas la parole, à ceux qui n'arrivaient pas à comprendre ce qui était arrivé, de dire : « Enfants, pleurez en silence. » Parce qu'au Rwanda on ne hurle pas, au Burundi non plus d'ailleurs. Et ce n'est pas parce que les gens sont cachottiers, ce n'est pas mauvais ou ce n'est pas bien, c'est juste que les réactions les plus intimes, ce sont des élaborations anthropologiques de longue durée qu'il ne s'agit pas de juger moralement.

Toutes ces mises en scène en fait ont échappé, parfois même les gens ne se comprenaient pas. Jusqu'aujourd'hui, dès qu'on ramène ces chansons, des gens pensent que c'est dangereux, qu'on n'est pas en accord avec le programme de réconciliation ou de réconciliation.

3.3 Qui pour médiatiser ?

Donc je crois qu'on a loupé quelque part une connexion. Par exemple, reprenons la question de quand on vient de l'extérieur et qu'on veut prendre la parole sur le Rwanda : le génocide est un crime contre l'humanité et puis le Rwanda fait partie de notre humanité. Moi je suis sans frontières, je considère que je peux prendre la parole sur le Chili à mes risques et périls ou bien sur la Nouvelle-Zélande, pour aller

encore plus loin. Mais le problème c'est que souvent les gens qui ont pris la parole sur le Rwanda – et j'en ai vu plusieurs –, des écrivains, des gens de théâtre, des gens du monde du cinéma, des chercheurs, leur distance géographique, leur distance culturelle, parfois a semblé se muer en distance émotionnelle, en distance humaine : parfois même, certains ont pensé que c'était très bien de ne rien savoir du Rwanda pour en parler.

Et j'en reviens à la fameuse phrase d'Adorno : « La poésie après Auschwitz, elle n'est pas interdite, elle est prescrite même, mais on ne peut plus la faire comme avant. » Et je crois que c'est ce qui a fait défaut.

Mais le problème, le malaise que décrit Carole, en général ce malaise nous reste après le départ de l'artiste étranger qui fait un peu comme l'ONU finalement : lui, il a eu le temps de retourner chez lui, parfois même il ne voit pas ça, ce qu'il provoque. Parfois ça conduit aux difficultés de collaboration, au sentiment que peut-être au Rwanda on a tendance à tout contrôler, alors qu'en fait, humainement on a cette responsabilité. Quand on voit quelqu'un du public qui part en courant et qu'on n'a pas une psychologue pour venir le prendre en charge, punaise, on se sent coupable ! Mais en même temps, on a la responsabilité de faire que cette histoire existe et prenne corps, notamment par le travail des autres. Donc c'est quelque chose d'assez ambigu ces collaborations, et qui rime souvent avec malaise.

3.4 *Hagati Yacu* : retours d'expérience

Alors dans ce cas je crois que c'est une question éthique, sinon épistémologique : quelles sont les exigences pour prendre la parole sur le Rwanda au Rwanda ? Quand on joue à, je ne sais pas, Cracovie, à Moscou, à Johannesburg, il y a certaines choses qu'on peut faire ; quand on joue au Rwanda, c'est différent. Parce que *Hagati Yacu*, comme disaient les gens, « entre nous », « entre moi et tu », et encore une fois en revenant à la chanson, c'est : « Rappelle-moi toi qui tu étais » : entre victimes, chacun ramène sa mémoire, et puis à un moment donné la dame s'arrête devant son frère : « Rappelle-moi que je te rappelle, mon frère avec qui j'avais tout partagé, comment tu es devenu une bête sauvage plus que celle de la forêt et que je t'ai demandé de me cacher et tu m'as ri au nez en me traitant de personne bête. » Et ainsi de suite, donc même lui, l'autre, revient. Mais « *Hagati Yacu* », est-ce que c'est « *hagati* », « entre nous », entre la victime et le bourreau, entre les différentes composantes de la société rwandaise ?

Le problème au Rwanda c'est que c'est difficile de trouver autre chose qu'un rapport entre victime et bourreau – parfois entre victime et/ou bourreau, parce qu'il y a des familles où une partie a été tuée et une autre partie a été tueuse ; et que nous devons vivre ensemble. Quand je dis « devons », ce n'est pas un accident, ce n'est pas un choix de chaque être, c'est un devoir, causé par la nature même de notre pays et de ce génocide. Tout le monde qui était en vie n'avait qu'un seul et même pays, c'était le Rwanda. Pas seulement pour des questions de refus des migrants et compagnie. Ce n'était pas encore là. C'est quelque chose de difficile à imaginer...

3.5 Jouer dans l'espace public : ouvrir la rupture ?

C'est pareil, l'espace public... nos mariages, toute prise de parole publique chez nous c'est du théâtre, c'est codifié avec beaucoup d'improvisation mais c'est du théâtre gratuit quand on peut l'entendre. Oui, quand je viens demander la main de ta fille Salomé, c'est convenu mais quand j'arrive, la cérémonie doit se passer comme si vous ne saviez même pas pourquoi je me retrouve chez vous. Et en général, tu dois savoir me refuser la main de Salomé sans jamais me dire non – et moi je ne dirai jamais « non » – tu me proposeras justement une fille de l'âge de Salomé alors que je voudrais une grande, tu me diras que Salomé a rejoint les ordres, on rigolera, mais ça se fait avec beaucoup de poésie... Quand quelqu'un te donne une vache – mes amis, la vache chez nous c'est mieux que l'or ! – quand quelqu'un te fait don d'une vache, il y a tout un processus qui suit, mais c'est très codifié, et c'est pour des raisons bien précises.

Hé ? Venir jouer dans la rue, ça veut dire qu'on est devenu fous : on ne chante pas dans la rue sauf si on est devenu saoul. On ne joue pas dans la rue sauf si on est complètement dingo. On ne mange pas dans la rue, enfant. C'est quoi ces manières ?

C'est aussi le problème : comment on joue le génocide ? Comment jouer un viol face à quelqu'un qui l'a vécu ou qui l'a commis ? Parce que souvent on oublie ceux qui l'ont perpétré... Pour dire que le théâtre, *Hagati Yacu, Ejo N'Ejo Bundi* [2018], *Hate Radio, Igishanga* [2002], parce qu'il y a aussi des pièces qui ont été inspirées par des écrits sur le Rwanda. *Igishanga*, c'était inspiré par *Dans le nu de la vie* de Jean Hatzfeld [2002]. *Une saison de machettes* [2005] a inspiré une pièce de théâtre qui s'appelait aussi *Une saison de machettes* [2006]. Et d'autres encore, *Hate Radio*, et d'autres. En fait, le problème, je crois c'est que, quelle que soit la discipline académique, artistique, et autres, si on travaille sur ces sujets, on ne peut pas y aller seuls. Je crois qu'il faut vraiment créer des espaces comme ça où l'on s'interroge. Non pas pour dire « C'est mauvais » ou « Tu n'es pas légitime », tout le monde a une légitimité – je dirais même une responsabilité –, mais cette responsabilité exige de nous d'être très humbles et en même temps d'explorer les cimes pour pouvoir poser une parole, peut-être une seule, mais qui ne fait pas plus de mal... que de bien.

4. Envisager une « réparation » ?

Maëline Le Lay : On entend bien la difficulté, combien c'est délicat évidemment de parler du Rwanda, et *a fortiori* quand on vient de l'extérieur, et combien il est important de créer ce réseau et cette étroitesse de liens dans les collaborations.

Je pense que les exemples de Milo Rau et de la compagnie d'Uz et Coutumes montrent à quel point il est important de donner à voir ce théâtre en Europe. Comme tu disais Carole, un certain nombre de gens n'ont pas entendu parler de ce qui s'est passé ou de manière très vague, donc il est certain qu'en Europe ce genre de théâtre a un rôle informatif qui est à la fois vital, essentiel, capital. Ensuite, la question est, on l'aura compris, de savoir comment on adapte cela au Rwanda...

Dalila Boitaud, elle, revendique aussi la nécessité d'une réparation, et elle n'est pas la seule à le faire. Le Groupov déjà, en son temps, avait fait sienne en 2000 cette « tentative de réparation pour les morts, à l'usage des vivants », inspirée de la citation de Tchekhov tirée de Platonov : « Enterrer les morts et réparer les vivants. » Mais, qu'est-ce qu'on répare ? Qu'est-ce qu'on cherche à réparer ?

Le préjudice subi par les victimes ? L'injustice de cette impunité, juste après ? Est-ce qu'on cherche à réparer plus largement la mémoire des Rwandais dans une unité, blessée ? Est-ce qu'on cherche à réparer une société rwandaise peut-être encore assez clivée – il y a encore les victimes et les bourreaux et leurs familles ? Est-ce qu'on cherche aussi à réparer le paysage ?

4.1 Réparer ?

Carole Karemera : Par rapport à la question de la réparation et de savoir si elle est possible, je voulais vous lire un petit extrait de *Ejo N'Ejo Bundi* qui est presque littéralement le témoignage d'Adélaïde [Mukantabana], une rescapée du génocide. Elle dit tout simplement :

« J'aimerais retrouver mes souvenirs d'avant, juste avant et encore avant. Je n'ai pas les clés. Avant, c'est-à-dire avant l'événement. C'est un mot tiroir, un mot fourre-tout, mais comment dire autrement ? Aucun mot ne m'appartient. Il n'y a que les mots des autres, de la civilisation, de l'histoire et des livres d'histoire. Ces mots-là ne sont pas les miens, puisque moi je n'en ai aucun de prononçable. On dit génocide, extermination d'un peuple, destruction massive, crime de masse, épuration ethnique, crime contre l'humanité. L'envie de mourir. Autre chose que l'envie de mourir, la mort dans tout le corps et je respire encore. J'entends des mots faciles et l'horreur du vocabulaire nous apaise. Moi je dis agonie, blessure de l'intime, ça c'est encore possible. Je dis on a tué mes deux enfants, récit de vie, ils étaient dans mes bras et je ne les ai plus jamais revus. Ils ne voulaient pas mourir, ils n'ont pas compris. Ils sont morts en pensant que je les avais abandonnés, je ne tiens plus debout. On ferme les yeux pour faire comme si. Comme si c'était possible. Ça l'est, ça l'a été... J'aimerais retrouver mes souvenirs d'avant, avant que l'on m'arrache mes tripes et boyaux et tout ce qui peut faire que l'on redresse la tête. J'avais un nom, une famille, un rêve et des doutes et des rengaines au quotidien, et de quoi nourrir mes enfants, et pas simplement de riz, une langue, un sentier, des bras, de l'espérance, et toutes ces choses banales qui n'ont plus aucune raison d'être. J'avais des foulards dans les cheveux, un pied qui va devant l'autre et des envies d'amour. J'ai tout perdu dans le cri de mes enfants parce que je n'étais pas là pour les entendre. Quatorze consonnes, cinq voyelles. Elle s'adresse à ses morts en leur disant "Ça va ? Répondez-moi." Moi je mens, je ne suis pas hantée, je n'ai pas peur de dormir, je n'ai jamais voulu vous rejoindre, j'ai de la force à en revendre, je n'ai jamais craqué, j'arbore un sourire accablé, un sourire vivant, qui rassure l'encyclopédie. »

Pourquoi je voulais lire ça ? Parce que quand on parle de « réparer », je pense que ce n'est pas réparable. Quand on parle en tout cas avec tous les « survivants », comme on dit, on parle du génocide qui s'est passé il y a vingt-cinq ans, mais le génocide est encore le corps des gens et dans la tête des gens, tous les jours. Donc, « réparer », je ne sais pas. Tout ce qu'on voit, enfin moi ce que je vois en tant qu'artiste, c'est des petits morceaux de Rwandais partout, qui essaient de constituer un pays.

Il y a un monsieur à Nyamata qui avait dit quelque chose de magnifique. Il avait l'impression que le Rwanda était « une maison de briques sans ciment », et que le ciment, c'était le nom des morts qui avaient disparu, et leur vie. Ça m'avait en tout cas vraiment bouleversée : c'est cet état de fragilité, cet état où chaque jour les gens essaient de récolter leurs petits morceaux et de se balader avec pour essayer de refaire une sorte d'unité. On a parfois envie de faire ça aussi avec tout le monde, avec les personnes qui sont parfois en crise, en trauma, dépressives, parce que c'est difficile de se lever tous les jours, de se tenir debout quand on a traversé cela ; on se dit si on les tient très fort ça va tenir ensemble, mais jusqu'à aujourd'hui ce sont toujours des petits morceaux – en tout cas moi je sens toujours des petits morceaux –, avec parfois quelque chose de l'ordre du magnétisme, qui fait que tout d'un coup des petits groupes humains ont envie ou partagent momentanément la même chose et du coup, hop, ça fait sens, ça fait corps à plusieurs endroits. Et puis parfois vous ne savez pas pourquoi ça ne fait plus corps, et les gens cherchent encore d'autres petits morceaux auxquels s'assembler.

Donc, c'est là où on dit aux gens : « On sait que vous êtes en petits morceaux, et on ne prétend pas en faire autrement, mais si ces tentatives de partager avec vous peuvent, ne fût-ce qu'un petit temps, vous permettre d'être à nouveau entiers » – entiers dans l'émotion, entiers dans la colère, entiers dans la pensée, entiers dans l'incompréhension – et pas simplement toujours en train d'essayer de chercher qui on est dans cette société qui va vite, qui va trop lentement, qui va avec, qui va sans, et comment est-ce que chaque individu peut se sentir un soi et un tout, pris en considération tel qu'il est pendant le temps du spectacle, de la représentation, du chant...

Et je crois que même le mot « tentative » que l'on employait avec le Groupov à l'époque, je crois que l'on est toujours dans cet essai-là, et qu'une des façons, je trouve, d'aider à faire en sorte que la société rwandaise respire mieux – parce qu'on a encore du mal à respirer – c'est ça : accepter le rythme et l'état de confusion et de non-confusion dans lequel chacun est, que chacun puisse avoir son temps par rapport à sa propre mémoire. Parce que c'est vrai que le pays – le gouvernement en tout cas –, a fait un travail assez rapide et efficace sur l'organisation de la mémoire – créer la CNLG [*Commission nationale de lutte contre le génocide*], l'Unité Réconciliation, et a fait un boulot qui était absolument nécessaire. Parce que quand on s'occupe de onze millions de personnes, ce n'est pas comme nous avec deux cents personnes dans une salle de spectacle ; il y a des choses à mettre en place pour essayer de faciliter ce vivre-ensemble.

Là on est à une période où l'on peut de plus en plus avoir cette conversation de un à un, avec ses fractures, avec ses faiblesses, et oser dire qu'on n'est pas debout aujourd'hui et oser appeler quelqu'un et dire : « Est-ce que tu peux venir ? » Ça commence à se formuler, et chacun maintenant, je crois, commence plus ou moins à avoir un rythme et à dire : « Je ne suis pas d'accord, je suis en colère contre ça »... La prise en charge de la mémoire du génocide commence à quitter le collectif pour

aller, tout doucement, vers l'individuel, aussi. Et je pense que c'est la seule voie parce que chacun a une histoire bien personnelle – pas seulement avec le génocide, avec ses fractures, mais aussi avec la mémoire et la reconstruction du Rwanda. Et ce, à tous les niveaux.

Et pour réparer – c'est parce que je repensais encore à Boris qui disait que « l'Histoire informe et que l'art éclaire »^g – je crois que c'est ça qui peut éventuellement... parce qu'on en a parlé beaucoup, on a rencontré des milliers de gens à l'intérieur du pays avec les artistes en disant : « Qu'est-ce qu'on peut faire pour vous ? Est-ce que ce qu'on a fait pendant dix, vingt ans, a servi à quelque chose ? Est-ce que l'Art sert vraiment à quelque chose dans ces choses-là ? » Parce que certains jours on a plutôt envie de taper dans les murs ou de dormir à côté de quelqu'un que de créer une œuvre artistique...

C'est vrai que les gens ont vraiment de plus en plus besoin aussi de ces espaces où ils peuvent être dans le noir sans être jugés, où on peut ouvrir une porte de la maison qu'ils n'ont plus osé ouvrir depuis je ne sais pas combien de temps, laisser la lumière et dire : « Je te tiens la main, tu me fais la visite de ta chambre des horreurs et on y va ensemble, t'es pas seul »... Je crois qu'il y a cette dimension artistique. Comme le disait Assumpta, un artiste au Rwanda n'est pas un artiste comme dans un autre pays. Ça, définitivement pas. Même avec la nouvelle génération – qu'ils aient dix-neuf ans, vingt ans ou vingt-cinq ans –, ils continuent à composer, à questionner cette Histoire, à la vivre dans leur chair, à créer là-dessus... On ne peut pas échapper à cette Histoire-là. Je pense que personne n'a envie d'y échapper fondamentalement. Mais je crois que tout le monde a envie d'avoir son temps pour parler, pour créer, pour recevoir des pièces artistiques. Et ce temps n'est pas forcément le temps que l'artiste a décidé, et le temps que le gouvernement a décidé.

Assumpta Mugiraneza : « Réparer, réparer, réparer »... Dans beaucoup de projets de développement, j'observe souvent que l'*outcome* attendu, c'est « réparer ». Je suis adulte, donc par rapport aux jeunes Rwandais, je peux me sentir dans l'obligation de réparer l'injustice faite à l'enfance – parce que ces jeunes nous disent : « Vous avez pris nos vies en otage, vous avez hypothéqué notre avenir et on ne peut pas vivre normalement, parce que nous sommes vos enfants. » Donc, dans ce cas, on peut se sentir dans le devoir de réparer.

Pendant des années, j'ai enseigné – je pensais qu'en enseignant au Rwanda j'allais pouvoir participer à réparer, à reconstruire. Et puis... il y a de nombreuses années – même avant de revenir au Rwanda –, j'ai rencontré des femmes qui ont été violées pendant le génocide, en particulier certaines qui avaient hérité des enfants de ces viols. J'essayais de faire de petites choses pour tenter de réparer.

Mais en fait, dès que tu travailles sur l'objet « génocide », tu te cognes à d'autres choses qui peuvent te faire véritablement mal, qui peuvent même exiger que tu sois réparé(e) derrière... Depuis onze ans que je suis au Rwanda, avec des collègues, on travaille avec des groupes de femmes tutsi qui ont été violées, des femmes tutsi dont

g. La citation est initialement de Toni Morrison (2006, 16).

les maris étaient hutu, ou qui ont un autre type de trauma, mais depuis cinq-six ans aussi des femmes hutu qui ont besoin de parler... et en fait, chaque fois, au début, on croit qu'on va pouvoir réparer. Et en tant qu'amoureuse des mots – notamment les mots malades –, je sais que les mots ont perdu un peu sens dans ce pays, le Rwanda, et si on doit écrire « réparation », on doit l'écrire avec un crayon malade et avec de petites lettres qui restent très en arrière.

Alors, réparer par une pièce de théâtre qu'on peut jouer dans un coin, discuter, c'est encore plus petit... Mais le théâtre, ce qu'il peut permettre dans un espace où il n'y pas qu'une seule apparition – c'est toi, Carole, qui parlais de catharsis –, c'est de créer un mouvement qui est repris par une classe d'école, qui est repris par les médias, qui revient dans les discussions, dans les familles qu'on n'a plus. Or, quand les familles existent, les espaces d'interactions, de négociations du lien, ce sont des espaces abîmés... Donc quelque part, je crois qu'il y a ce devoir – je n'aime pas ce mot mais je crois qu'il y a un devoir qui vient de nous qui habitons la terre, de s'engager dans la réparation, tout en sachant qu'on ne sait pas encore comment réparer, par où commencer. Et puis on ne sera jamais sûrs qu'on a vraiment réparé.

Cela faisait plus de soixante-dix ans qu'on avait dit « plus jamais ça. » : le génocide des juifs au cœur de l'Europe, berceau de la modernité, berceau des Lumières, avait tellement secoué les consciences, que quand on disait « plus jamais ça », on pouvait se prendre à y croire. Les Nations unies ont été créées notamment pour ça. Je crois en fait que tant que l'on n'a pas vécu cela, on pense, on croit, il y a une sorte d'innocence qui vous permet d'y croire. Quand on a vécu ça, qu'on sait que ça s'est passé, je vous assure, les mots perdent un peu de leur sens. Mais c'est peut-être parce que les mots perdent sens qu'il faut peut-être encore une fois essayer de leur redonner sens et, en ce sens, le théâtre peut contribuer à réparer.

C'est pour ça que le théâtre ou les autres formes d'art, ou les autres interventions, ont l'obligation de donner le meilleur du meilleur de ce qu'ils peuvent donner, parce qu'on sait qu'on donne de petites gouttes pour remplir un océan. Et on doit réparer d'autant plus que vingt-cinq ans après, nos enfants ont grandi, et même ceux qui sont nés après portent en eux ce que Marianne Hirsch [2012] a appelé la « post-mémoire ». Et que dans une société blessée, dans une société qui avance très très très vite – au Rwanda les choses changent très, très vite – le risque de se perdre est immense, donc réparer c'est peut-être le fait de rappeler aux gens que comme on dit en Kinyarwanda : « Il ne faut pas que l'on devienne comme l'érosion qui a tendance à tout prendre et finalement à l'arrivée il n'y a plus grand-chose. » Je crois que c'est ça : la réparation peut-être peut aussi se conjuguer à l'envers – dans la prévention, si je peux me permettre.

Ariane Zaytzeff : En écoutant la question et les deux interventions, je me suis souvenue que j'avais écrit mon mémoire de master sur « Théâtre et dramaturgie de la réparation ». Et en fait, ce concept n'intervient absolument pas dans ma thèse sur le Rwanda. Pas par choix, mais en fait je n'y ai pas pensé – je pense que cela veut dire quelque chose aussi. Parce que dans le mot en français – et je serais curieuse de

voir s'il y a des équivalents en kinyarwanda, comment est-ce que l'on peut penser ça en kinyarwanda ? –, il y a quelque chose de beaucoup trop concret dans la notion de réparation. Cela fait penser à « réparer une voiture » ; il y a quelque chose qui paraît un peu petit par rapport à ce qui s'est passé au Rwanda.

Et en même temps c'est important d'y réfléchir parce que cela pose la question de qu'est-ce qu'on répare ? Quand on répare – si on repart sur le parallèle mécanique –, il y a quelque chose qui a été brisé, mais il reste des bouts et en fait ces bouts on essaie de les remettre ensemble.

Mais qu'est-ce qu'il reste comme bouts au Rwanda ? Il y a des trous béants, il y a des choses qu'on ne récupérera jamais. Mais en même temps, il y a aussi des choses qui restent. Déjà, il y a des gens, des gens qui restent, et des gens qui continuent de naître et un pays qui continue de vivre, donc c'est important quand même de se poser cette question, et d'aller chercher avec quoi on peut travailler, et de se souvenir, comme dans le texte qu'a lu Carole, des souvenirs d'avant, d'avant et d'avant, parce que le projet génocidaire il est beaucoup plus long, ce n'est pas du tout... évidemment 1994, ces trois mois-là... mais ça a commencé beaucoup plus tôt, il y a un travail de destruction de la culture rwandaise fait par la puissance coloniale. Quand je dis « des choses qu'on ne retrouvera plus », c'est parce qu'il y a des archives qui ont disparu, il y a des gens qui sont morts sans pouvoir transmettre leur mémoire et leurs connaissances... Donc voilà, réparer, la réparation, les arts, il y a beaucoup de façons d'y travailler, de faire des tentatives parce qu'en fait, on ne peut vraiment parler que de ça.

Je pense que les arts ont un grand rôle à jouer là-dedans, mais dans ce travail-là qui consiste à se dire : que peut-on aller chercher, avec quoi on peut aller travailler ? Et qu'est-ce qu'on peut construire avec ça ? Reconstruire, oui, mais on sait toujours que ce ne sera jamais à l'identique. Qu'est-ce qu'on peut réimaginer, réinventer à partir de ce qu'il nous reste ? En allant peut-être aussi piocher ailleurs, se nourrir un petit peu partout pour voir et continuer ce travail de questionnements : chercher, essayer des choses, voir ce qui tient, voir ce qui tombe.

4.2 Encourager, chez les jeunes, le devoir de mémoire

Carole Karemera : En parlant de réparer, c'est vrai que le côté technique, pratique, paraît très étrange. Quand on dit réparer une voiture et qu'ensuite elle fonctionne à nouveau... on répare une route, et voilà, d'autres personnes peuvent passer par là, et puis on ne saura jamais vraiment ce qui s'est passé...

Pour revenir au mot aussi « réparer », ce qu'Ariane dit, me fait aussi penser à un des projets de la GAERG [*Groupe des anciens étudiants rescapés du génocide*] qui nous avait inspirés pour la cathédrale sonore^h. Ils réparent les maisons des familles qui ont entièrement disparu, ils en prennent soin tout le temps : ils vont, ils viennent, ils les peignent, ils réparent ces fissures. Et ces maisons sont vides parce qu'il ne

h. La cathédrale sonore est le nom d'un dispositif sonore d'un spectacle de Ishyo Arts Compagny et la Compagnie et Coutumes, *Ejo N'Ejo Bundi*. Voir : <https://www.uzetcoutumes.com/ejo-nejobundi-hier-aujourd'hui-demain-et-apres-demain/> [archive].

reste pas un membre de la famille pour y vivre. Il y a à peu près une soixantaine de maisons dont ils s'occupent comme ça.

Quand on parlait avec eux en faisant les interviews, au départ je me disais : « C'est un trauma de vouloir prendre soin... quelle est la finalité de ça ? Ce sont des jeunes qui avaient entre deux et dix ans au moment du génocide... Qu'est-ce qu'ils vont en faire ? Est-ce que c'est un acte désespéré ? » Voilà ma première réaction, je l'avoue. Ça me semblait désespéré parce qu'il n'y aura jamais personne qui voudra reprendre ces maisons, et ensuite l'urbaniste de la ville ou du pays va dire : « Ça suffit, il faut détruire ces maisons-là ou bien les vendre »... Mais vendre à qui, acheter à qui ?...

Bref, toutes ces questions-là ne sont pas encore posées parce que le gouvernement est tout à fait conscient de la fragilité et de la difficulté de faire ça aux personnes qui connaissaient les membres de ces familles. On ne peut pas, parce que tout le monde a disparu, faire comme si les gens n'avaient pas existé. En fait, je crois que ce que les jeunes de GAERG ont essayé de faire fondamentalement, c'était de se dire : « Ils n'ont pas gagné, ils n'ont pas réussi à tout effacer, il y a encore des traces de leur passage, et l'on prendra soin de ces traces jusqu'à ce qu'eux-mêmes disparaissent. »

C'est là aussi que quand on est sensible à ce qui se passe autour, on peut aussi faire en sorte que des choses se rencontrent. Le fait de les avoir entendus parler de cela, d'avoir visité les maisons, fait que c'était évident : ils veulent prendre soin des rires qu'il y avait dans ces maisons, des odeurs de cuisine, des beignets qu'ils venaient acheter, *et cetera*. Ils n'ont pas envie que si on enlève la maison, leur propre souvenir de cette famille-là ne subsiste plus.

C'est à des endroits comme ça, parfois, quand des groupes humains, des idées qui ne partent pas forcément du même endroit mais qui tout d'un coup se cognent, se rencontrent, par accident – parce que c'est souvent par accident au Rwanda qu'on se rencontre encore – que tout d'un coup ça peut recréer du sens et de la vie pour tout le monde. Ça nourrit tout le monde autour. Du coup les gens disent : « D'accord. » Personne n'ose dire qu'ils sont fous, qu'ils sont jeunes.

D'ailleurs, ce sont des jeunes qui avaient aussi souffert de ne pas être écoutés. Quand Assumpta parlait de « réparer l'enfance », il a fallu pratiquement plus de quinze ans pour qu'on accepte d'écouter les souvenirs des rescapés, des survivants, qui avaient deux ans ou dix ans à l'époque, et à qui on disait : « Vous étiez des enfants, vous ne pouvez pas avoir de souvenirs. » Leur démarche, c'est une autre façon de répondre : « On a vu, on sait, et ce qu'on a vu, ce qu'on sait, on va participer nous aussi, même si on nous dit que parce qu'on est jeunes, on n'est pas capables de contribuer à cet effort de mémoire. »

4.3 Essayer, mais à quel prix ?

Assumpta Mugiraneza : Alors moi, je vis un peu plus, dans la société des rescapés d'en bas parce que je travaille avec ces jeunes, parce qu'on travaille avec leurs mères et parce que j'ai des attaches dans la société rwandaise.

En 1997-1998, quand il y a eu ces retours massifs – un spectacle que vous n’avez jamais vu, même Spielberg ne peut pas rendre une fiction aussi immense que le retour des Hutu réfugiés au Congo à pied, dans un Rwanda habité par les rescapés et les quelques personnes, les anciens réfugiés tutsi qui étaient revenus. Encore une fois – vous me pardonnerez, je travaille avec l’aide au développement mais j’aime critiquer mes pratiques et leurs pratiques –, on ne peut pas compter le nombre de maisons sans personne ou des maisons avec des personnes déplacées, des ruines pas achevées qui ont été rasées, rasées pour construire quelque chose qu’on ne connaît pas.

Je le dis aussi en tant que témoin parce que j’ai dû passer un an au Rwanda dans le refus qu’on détruise une partie de mes ruines – j’en collectionne un bon paquet. En même temps, avant ces enfants – qui aujourd’hui ont eux-mêmes des enfants, mais c’est comme si le temps s’était arrêté –, je connaissais beaucoup de rescapés qui pleuraient pour pouvoir rester dans leurs anciennes ruines, en disant : « La seule chose qu’il me reste, c’est cet espace où j’ai eu mes enfants, où j’ai aimé. » D’ailleurs ils le disent en kinyarwanda : « *Aho twari dutuye, aho banyiciye, aho napfiriye* » ; « Là où j’ai vécu, et là où on m’a donné la mort, où on m’a tué. » Et il n’y avait personne, ou presque, pour les entendre.

Réparer, réparer, mais en fait on a tellement loupé de rendez-vous pour tenter la réparation, que moi je préfère le mot de « restauration ».

Quand ils ont eu cette idée de comptabiliser d’abord les familles des disparus définitifs, les familles éteintes à jamais – on a tué papa, maman, les enfants, plus personne ne reste –, ils l’ont fait avec un tel amateurisme, avec le besoin de dire « on l’a fait », plutôt que de le faire. Ce qui fait que les gens dont les leurs ont disparu – qui n’ont pas été comptabilisés –, se sentent violentés, encore une fois.

Il y a une violence qui nous échappe encore parce que le gouvernement a trop de choses à faire, avec des ressources humaines assez limitées – parce que c’est cela aussi, un génocide, il emporte ceux qui devraient participer à créer une réponse. En plus, chez nous, ce n’est pas seulement que les gens sont morts, il y en a qui sont morts debout. Ceux qui ont tué, c’est difficile de les mobiliser pour réparer.

Mais je voulais parler d’un mur pour nourrir aussi la pensée. Quand on veut faire un mur de 250 000 personnes – au mémorial de Kigali, il est entreposé environ 250 000 personnes – et qu’on a 1 000 à 1 200 noms, c’est d’une violence inouïe. C’est comme le jour où j’y accompagne un groupe de femmes rescapées. On est très graves, et puis à un moment donné une femme crie : « Mais non, mais non, je ne suis pas morte, on m’a mise parmi les morts ! » Eh oui. Pourquoi ? Parce qu’il y aurait tellement en fait à réparer, il y a un si gros besoin de faire quelque chose qu’on a tendance à essayer tout et rarement à y parvenir.

Comment faire pour que la réparation par le théâtre soit nourrie d’en bas, mais aussi continue à nourrir au-delà de la représentation ?

Maëline Le Lay : On comprend mieux, à vous entendre, à quel point ce projet de réparation est énorme. J'ai l'impression que ce qui compte et ce qui est vital et ce qu'on entend dans les différents projets, que ce soit celui du mémorial ou peut-être celui de la cathédrale sonore, c'est d'abord – ce qui est peut-être de l'ordre du possible –, déjà, de sauver de l'oubli. Et même ça c'est gigantesque... tout est tellement vertigineux, tout est tellement massif en réalité, mais malgré tout il faut donner une voix, une place à un nom, à un espace, à un moment, aux morts en fait...

C'est quelque chose que l'on peut retrouver d'ailleurs dans d'autres théâtres – je pense à Wajdi Mouawad [1999] avec ce personnage de Joséphine qui cherche à ramasser les noms de tous ceux qui sont morts et qui accumule dans un geste désespéré, complètement obsessionnel, comme pour préserver les ruines, préserver ce que l'on peut préserver de ceux qui ont disparu. C'est la même idée évidemment ; on reste dans les ruines pour ne pas annihiler complètement les traces de ce qui a été vécu de vie dans tout ça.

Alors, comment concrètement on avance sur ce terrain si fragile ; qui peut dire, qui peut oser dire, à partir de quelle expérience ? Est-ce que ce sont des questions auxquelles vous réfléchissez en amont ?

4.4 Penser une éthique de la pratique

Assumpta Mugiraneza : Je voudrais quand même souligner quelque chose d'important : la place de l'artiste par rapport à ce qu'il joue. Quand Raoul Peck est venu au Rwanda pour ses repérages, je me souviens que j'avais été très surprise d'apprendre qu'il expliquait à Madeleine Mukamabano [*journaliste et productrice de radio franco-rwandaise*] que ces gens n'avaient pas besoin de connaître le Rwanda, qu'ils devaient jouer et puis comme ça ils seraient plus fidèles à ses instructions plutôt qu'au vécu rwandais. Bon... pourquoi pas ?...

En même temps, j'ai vu d'autres gens qui prenaient des Rwandais qui jouaient presque leur rôle. Il est vrai qu'on ne fait pas trop de débats là-dessus. Jusqu'où peut-on aller ? C'est une question d'éthique de la pratique.

Parce que quand même, j'aime l'idée de former des jeunes à ce qu'ils soient ce qu'ils veulent, qu'ils aillent jouer avec Carole, avec ceux qui veulent faire du cinéma, veiller à leur donner le maximum d'attaches culturelles, mais aussi de connaissances sur l'histoire violente du Rwanda. Mais cette question demeure : jusqu'où peut-on aller quand on choisit les acteurs ? Parce que si vous choisissez les Rwandais, vous vous retrouvez parfois avec un enfant d'une famille hutu qui peut se retrouver à jouer la femme victime. Tant qu'on ne la connaît pas, tant qu'on ne le connaît pas et qu'il joue bien, ça peut aller, on peut dire même qu'il y a une distance ; mais le problème au Rwanda c'est que c'est un petit village, c'est comme au Burundi : tout le monde finit par découvrir.

Et moi ce qui m'ennuie un peu, c'est qu'en fait il n'y a pas vraiment d'espace pour débattre de ces questions, pour nourrir ce type de questionnements. Je crois que

c'est important aujourd'hui ou dans les jours qui viennent, de se dire : c'est quoi l'éthique quand on choisit les acteurs de théâtre, de cinéma, ou d'autres choses ? Il y a aussi une exigence que l'on devrait mettre pour les gens qui viennent chez nous. Une fois tous les deux jours au moins, je reçois des demandes de collaborations « parce qu'on va faire un film qui va être montré pendant la période du génocide. » Punaise, comment on peut venir comme ça ?

Ariane Zaytzeff : Il n'y a pas de formation professionnelle pour les acteurs au Rwanda. Les acteurs se forment sur le tas – Carole en a formé beaucoup à Ishy par des ateliers, des gens qui viennent et donnent des masterclasses ou en jouant directement dans des pièces. Quand on est dans l'espace de la fiction par exemple, là on peut imaginer – idéalement, hein – qu'une comédienne, je ne sais pas moi, burkinabé, pourrait jouer une femme rwandaise. Idéalement, se dire c'est un travail d'acteur de se mettre à la place de. Mais c'est vrai que quand on s'attaque à la question du génocide, de ces expériences-là, il y a quelque chose de l'ordre de l'incompréhensible : comment se mettre dans la peau de ? Éthiquement cela pose beaucoup de questions : c'est difficile de parler à la place de – même dans l'espace de la fiction –, mais en même temps c'est difficile aussi de demander à quelqu'un qui l'a vécu de le rejouer. C'est surtout une question de préparation et de comment c'est fait.

Carole Karemera : Je crois que la question de s'emparer du réel pour les artistes est toujours très, très compliquée, parce que ce ne sera jamais suffisamment complet, suffisamment précis. Ça peut être le sujet d'attaques pour tout le monde. C'est le réel partagé par chacun, et donc tout le monde a son interprétation du réel et a vu. On a tous une façon différente de regarder : moi je regarde la nappe, vous allez regarder le verre d'eau vide, etc. Donc, même ce à quoi chacun s'accroche dans une situation vécue par cent milles, un million de personnes, de manière identique, est encore quelque chose de très fragile.

Pour revenir à la question éthique, en fait il n'existe pas une seule fois dans aucune des créations auxquelles il m'a été donné de participer où cette question ne nous a pas explosé à la figure. Pas une seule fois. Et je pense que c'est aussi l'enjeu de créer de la fiction, de voir quel peut être cet apport : est-ce que l'imagerie, est-ce que l'imaginaire a sa place à cet endroit-là ? Est-ce qu'il enrichit, est-ce qu'il appauvrit, est-ce qu'il simplifie ? Est-ce qu'il dénature ? Ces questions sont toujours là.

Je me rappelle, quand on a commencé à travailler à l'écriture de *Rwanda 94* en 1995, le metteur en scène, Jacques Delcuvellerie, m'a dit : « Tu vas lire le livre de Yolande Mukagasana, tu vas le résumer, et tu vas le dire. » On faisait des *work in progress* – devant le public avant tel moment musical. Impossible. Impossible pour moi. Donc je suis rentrée à la maison, j'ai commencé à lire le livre, d'abord une seule fois parce qu'il faut d'abord digérer cette affaire-là. Puis au moment où j'ai voulu couper dedans – croyez-le ou non –, je me suis réveillée le lendemain avec une pneumonie. C'était une impossibilité, c'était une imposture.

J'avais rencontré Yolande, j'ai lu le livre et j'ai dit : « Ce n'est pas possible sur une scène de théâtre. » Je suis rwandaise, donc ça veut dire qu'à partir du moment où je

vais prendre les mots de Yolande et que je vais mettre le « je » en bouche, les gens vont penser que c'est moi ; c'est une imposture, ce n'est pas vrai. La personne est là, demandez-lui si oui ou non elle peut. Je veux bien me tenir à côté d'elle pour l'aider si à un moment donné elle tombe ou si elle perd la mémoire – parce que cela arrive très souvent de perdre la mémoire, d'avoir des fractures, chimiquement, c'est tellement difficile de convoquer cette mémoire. Je veux bien me tenir à côté d'elle pour la tenir, mais je ne peux pas. J'ai fait, je me suis retrouvée à l'hôpital, tout simplement. C'est physique. C'était impossible. Et c'est comme ça que Jacques a demandé à Yolande de prendre en charge sur scène sa propre parole.

Cette question-là, aussi, on se la posait tous les soirs, parce qu'écouter Yolande tous les soirs en train de raconter ce qui lui était arrivé, ce qui était arrivé à ses enfants et à son mari avant de rentrer sur scène quand vous faites une représentation symbolique des morts en disant : « Voici comment on est morts. » Avec quelqu'un qui y a échappé, c'était tous les soirs un combat mental, physique, celui de réussir à prendre la parole après le réel. C'était tous les jours un débat à l'intérieur de chacun de nous et il s'est encore plus posé quand on est venus jouer au Rwanda.

Quand on est venus jouer au Rwanda, j'ai tapé dans les murs. Les gens hurlaient, criaient dans la salle, je me disais : « Mais qu'est-ce que le théâtre vient faire là ? » Donc cette histoire d'éthique ne nous quitte jamais en fait. Je me rappelle aussi qu'à un moment, on a fait appel à toute une série de figurants, qui pour certains d'entre eux étaient très contents d'avoir gardé les vêtements des miliciens de l'époque en se disant « Ça servira encore. » Et un matin on arrive là-bas, ils sont en train de chanter. On leur a dit : « Voilà vous allez chanter tel truc, vous allez faire semblant de vous entraîner. » Et on leur dit : « Vous allez chanter ça.. » J'étais venue voir : la personne qui était là pour coacher le chant (d'encouragement des tueurs) n'a pas eu le temps de terminer les six premières notes, que tout d'un coup huit cents personnes se sont mises à chanter avec une énergie horrible. Tout le monde était tétanisé. Ça a pris comme une traînée de poudre ! Et huit cents hommes étaient heureux, fondamentalement heureux, de rechanter cette chanson. C'était comme si tout d'un coup – ce n'était pas violent, ce n'était pas contre, ce n'était pas à l'adresse de quelqu'un... c'était comme si on avait ravivé un moment de gloire, un moment de force, alors que ça appartient quand même à une situation terriblement tragique, qui a coûté la vie à plus d'un million de personnes.

La même chose dans les marais : on préparait les gens, il y avait des faux corps, bien préparés – parce que les effets spéciaux sont magnifiques –, et puis même vous, vous vous y trompez, et tout d'un coup on oublie, on quadrille sur trois kilomètres pour être sûrs que personne qui n'est pas impliqué dans le tournage ne verra ça. Mais les marais, qui les connaît mieux que ceux qui y ont toujours vécu et qui s'y sont cachés pendant le génocide ? Les survivants. Beaucoup ont demandé à y participer : la production a hésité, certains disaient : « Ça va m'aider à comprendre. » La plupart d'entre eux ont terriblement bien géré ça. Mais une fois, une femme qui connaît mieux les marais que les réalisateurs, a trouvé un autre

chemin et s'est retrouvée en plein milieu d'une scène, d'un tournage, en face d'un corps qui ressemblait à... Ça a réveillé en une seconde la crise chez les trois quarts des figurants qui étaient là.

Ça, c'est le Rwanda où on est aujourd'hui. Le réel, on est toujours dedans. Le génocide, ce n'est pas quelque chose qui s'est passé il y a vingt-cinq ans. Il est là, c'est comme un interrupteur, vous ne faites pas attention, vous allumez la lumière, et tout d'un coup les gens se retrouvent dedans, et vous ne savez ni quand ni comment malgré toutes les précautions.

Avec les comédiens c'est la même chose : moi, j'ai toujours fait attention de ne pas demander aux gens ce par quoi ils étaient traversés. Après, c'est mon boulot en tant que metteur en scène ou directrice d'acteurs de sentir les choses et de voir comment essayer de naviguer au mieux. Parfois les gens disent tout de suite, parfois les gens jusqu'aujourd'hui ne me disent pas, ou m'ont dit quinze ans après. Ça continue à émerger, et vous ne pouvez en aucune manière prévoir quand la fiction va rencontrer le réel de manière brutale ou quand le réel tout d'un coup sera beaucoup plus fort, et vous allez laisser faire parce qu'il n'y a rien d'autre à faire que de laisser les choses exister à cet endroit-là. Et malheureusement, aussi fortes, violentes et brutales, ces choses seront toujours justes parce que c'est le moment présent, et que le fameux réel que vous dites, il sera toujours là.

Références

Articles et livres cités

- Diop, Boubacar Boris. 2000. *Murambi, le livre des ossements*. Paris : Stock.
- Hatzfeld, Jean. 2000. *Dans le nu de la vie : récits des marais rwandais*. Paris : Éditions du Seuil.
- Hatzfeld, Jean. 2003. *Une saison de machettes : récits*. Paris : Éditions du Seuil.
- Hirsch, Marianne. 2012. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York : Columbia University Press.
- Lombard, Margaux, Carole Karemera, et Valérie Suner. 2021. « Pour un théâtre de proximité entre Sevrans et Kigali : entretien avec Carole Karemera et Valérie Suner ». *Cahiers de littérature orale*, n° 89-90 (« Théâtre, performance et parole politique dans l'espace public » dirigé par Elara Bertho, Aurore Desgranges et Maëline Le Lay) : 189-210. <https://doi.org/10.4000/clo.10082>.
- Morrison, Toni. 2006. *Toni Morrison invitée au Louvre : étranger chez soi*. Titres. Paris : Christian Bourgois.
- Mukagasana, Yolande, et Patrick May. 1997. *La mort ne veut pas de moi: document*. Paris : Fixot.
- Mukantabana, Adélaïde. 2016. *L'Innommable – Agahomamunwa : Un récit du génocide des Tutsi*. Écrire l'Afrique. Paris : L'Harmattan.
- Mukantabana, Adélaïde. 2022. *Apaiser la mémoire : Conversations avec mon frère Jean*. Écrire l'Afrique. Paris : L'Harmattan.
- Wind, Priscilla. 2017. « L'art du reenactment chez Milo Rau. » *Intermédialités / Intermediality*, n 28-29. <https://doi.org/10.7202/1041080ar>.

Spectacles cités

- Ejo N'Ejo Bundi*. 2018. Écrit et mis en scène par Dalila Boitaud-Mazaudier. Production : Compagnie Uz et coutumes. <https://www.uzetcoutumes.com/ejo-nejo-bundi-hier-aujourd'hui-demain-et-apres-demain/> [archive].
- Hagati Yacu/Entre nous*. 2013. Écrit par Dalila Boitaud-Mazaudier et Boubacar Boris Diop. Mis en scène par Dalila Boitaud-Mazaudier et Cécile Marica. Production : Compagnie Uz et coutumes. <https://www.uzetcoutumes.com/hagati-yacu/> [archive].
- Hate Radio*. 2012. Écrit et mis en scène par Milo Rau. Production : IIPM - International Institute of Political Murder. <http://international-institute.de/en/hate-radio-4/> [archive].
- Igishanga*. 2002. Écrit par Jean Hatzfeld (2000). Mise en scène par Isabelle Lafon. Production ; compagnie Les Merveilleuses. <http://www.isabelle-lafon.com/?p=45> [archive].
- Iryo Nabonye (Ce que j'ai vu)*. 2004. Écrit et mise en scène par Jean-Claude Uwilingiyimana, Aimable Twahirwa et Odile Gakire Katese.
- Littoral*. 1997. Écrit par Wajdi Mouawad et Isabelle Leblanc. Mis en scène par Wajdi Mouawad . Production originale : Festival de théâtre des Amériques. Texte : Mouawad, Wajdi, et Isabelle Leblanc. 1999. *Littoral*. Montréal : Leméac ; Arles : Actes Sud.
- La Pluie et les Larmes ou Ngwino Ubeho*. 2009. Écrit par Odile Gakire Katese (texte) et Alif Naab (musique). Mis en scène par Flora Théfaine. Production : Compagnie Kossiwa. Présentation vidéo : <https://www.youtube.com/watch?v=UUMC2-oARGU>.
- Retour de Kigali*. 2016. Écrit par Mandali Léon Athanase, Désiré Bigirimana, Amélie Durand, Jean Delacroix Hakizimana, Aimée Ishimwe, Jean-Paul Kayumba, David Lopez, Louise Mutabazi, Natacha Muziramakenga, Élise Rida Musomandera, James Rwasa, Aimable Twiringiyimana, Cécile Umutoni, Élitza Gueorguieva, Olivia Rosenthal, et Dorcy Rugamba. Mise en scène par Dorcy Rugamba et Olivia Rosenthal. Production : Centre Iriba, CEC (Centre Éducation Culture), Université Paris 8, et Théâtre ouvert. <http://www.theatre-ouvert.com/spectacle/retour-de-kigali/> [archive].
- Rwanda 94. Une tentative de réparation symbolique envers les morts à l'usage des vivants*. 2000. Écrit par Marie-France Collard, Jacques Delcuvellerie, Yolande Mukagasana, Jean-Marie Piemme, Mathias Simons et Dorcy Rugamba. Mis en scène par Jacques Delcuvellerie. Production : Groupov. <https://groupov.be/index.php/spectacles/show/id/9> [archive].
- The Book of Life*. 2022. Écrit par Odile Gakire Katese (texte) et Mutanganan Moise (musique). Mise en scène par Ross Manson. Production : Volcano Theatre. <https://www.volcano.ca/the-book-of-life> [archive].
- Une saison de machettes*. 2006. Écrit par Jean Hatzfeld (2005). Mis en scène par Dominique Lurcel. Production : Passeurs de Mémoires. <https://passeursdememoires.wixsite.com/passeursdememoires/single-post/2006/01/27/une-saison-de-machettes> [archive].