

Théâtre pour la Paix



Le travail du SCP au Cameroun,
en RD Congo, au Népal, au Rwanda, en Sierra
Léone, au Sud-Sudan et en Ouganda

zfd



Brot
für die Welt



Théâtre
pour la
Paix



Théâtre pour la Paix

Le travail du SCP au Cameroun,
en RD Congo, au Népal, au Rwanda,
en Sierra Léone, au Sud-Soudan
et en Ouganda

par Kasereka Lusenge Joshua,
Claus Schrowange, Charlie Haffner,
Jean Blaise Kenmogne, Silvia Stroh,
Jeanne Medom, Anne Dirnstorfer

Édité par
Christiane Kayser et Flaubert Djabateng
SCP et Brot für die Welt

Financé par BMZ – Bundesministerium für Wirtschaftliche Zusammenarbeit
(Ministère Allemand pour la Coopération Économique, Allemagne)
par le biais de Brot für die Welt – Evangelischer Entwicklungsdienst (Pain pour le
Monde – Service Évangélique pour le Développement, association des églises pro-
testantes d'Allemagne) / ZFD (Ziviler Friedensdienst – Service Civil pour la Paix),
Allemagne



Photos par

Anne Dirnstorfer pp. 146, 147
Julia Krojer pp. 1, 2, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 85
Frank Langebach pp. 144, 145
Eric Ibrahim Mutuyimana pp. 13, 16, 19, 21, 22, 25, 29, 30, 29,
38, 42, 45, 49, 50, 52, 53, 55, 59, 61, 63, 65, 67 et couverture
Rafiki Theatre pp. 27, 35, 37
Claus Schrowange pp. 10, 17, 23, 32, 36, 71, 73, 75
Silvia Stroh pp. 87, 88, 90, 91, 93, 95, 97, 99, 100, 101, 103, 105,
106, 108, 114, 116, 117, 118, 121, 124, 127, 130, 133, 134, 139, 143

Tous droits réservés pour tous pays

Copyright © 2014 by SCP/BfdW Bafoussam, Berlin

Traduction et expert-conseil en langues : Linda Herbertson
Version française : Françoise Guerlin et Linda Herbertson
Conception, mise en page et production : Eberhard Delius, Berlin
Lithographie : Reih's Satzstudio, Lohmar
Impression : Format Druck, Berlin
Imprimé en Allemagne

Contact :

Flaubert Djabateng: fdjabateng9@gmail.com
www.peaceworkafrica.net

Sommaire

Introduction 6

par Flaubert Djabateng et Christiane Kayser

Que représente le Théâtre-Forum pour l'APRED-RGL ? 8

par Révérend Kasereka Lusenge Joshua

Le Théâtre-Forum pour la paix Expériences en Ouganda, au Rwanda, en République Démocratique du Congo et au Sud-Soudan 11

par Claus Schrowange

L'approche théâtrale communautaire du théâtre des Freetong Players International (FPI) de Sierra Leone 77

par Charlie Haffner

Communiquer par le théâtre pour la paix 86

par Révérend Jean Blaise Kenmogne

Théâtre pour la paix — Contenus et méthodes Le travail du SCP au Cameroun 89

par Silvia Stroh

Les changements produits par les formations du théâtre pour la paix au Cameroun 140

par Jeanne Medom

Le travail de paix au pays de l'harmonie sociale Le SCP au Népal 144

par Anne Dirnstorfer

Contacts 149

Introduction

par *Flaubert Djateng et Christiane Kayser*

En Afrique – comme ailleurs dans le monde -, il existe divers modes d'expression et d'échanges sociaux que nous développons tout naturellement au quotidien. La prise de parole publique, la gestuelle, le conte, le mime, la déclamation, les histoires et chansons des griots, les soirées autour du feu, les formes de langage (verbal, gestuel ou collectif), la narration, etc. sont des formes de communication et d'éducation que l'on ne relie pas nécessairement à ce qui est communément connu sous le concept de théâtre. En général dans les villages et les villes africaines on n'a pas de scènes, de costumes et accessoires, de textes écrits ou de schémas prédéterminés, pourtant le mode théâtral fait partie de la vie quotidienne des gens. Bien sûr il y a également des artistes de théâtre africains. Pour ne donner que deux exemples : Les pièces du prix Nobel nigérian Wole Soyinka sont désormais de grands classiques. Des metteurs en scène comme le Sénégalais Sembene Ousmane ont utilisé l'art théâtral et le cinéma pour porter le débat sur les questions de gouvernance.

Le deuxième manuel pédagogique que nous publions à côté de la série *Construire la Paix* se penche sur le théâtre comme instrument de promotion de la paix, mais aussi d'éducation pour les jeunes générations. Des professionnels et des passionnés de théâtre travaillant dans les pays des Grands Lacs (RD Congo, Rwanda, Burundi, Ouganda et Soudan), en Sierra Leone, au Cameroun et au Népal nous présentent cette discipline comme une technique qui ouvre chez l'enfant et l'adulte, des horizons multiples au niveau de l'expression, du développement des facultés artistiques, mais permet aussi la réflexion et l'interpellation sur nos préjugés et nos valeurs. C'est un premier pas essentiel vers le changement sociétal. Le théâtre, c'est aussi la scène, le public et sa réaction et ses interactions avec le thème. Parler de théâtre pour la paix, c'est penser un projet de communication qui débouche sur une représentation dans laquelle les adultes et les jeunes participent activement et apprennent à devenir acteurs de leur propre avenir.

Nous publions ce manuel à un moment où l'épidémie de fièvre Ebola met à rude épreuve les peuples des pays de l'Afrique de l'Ouest dont le Liberia et la Sierra Leone où Pain pour le Monde travaille avec des partenaires locaux et des professionnels d'appui dans des programmes du Service Civil pour la Paix (SCP). Cette situation est en large partie liée aux défaillances des systèmes de santé dans des pays qui sortent à peine de guerres meurtrières et crée parallèlement une hystérie

difficilement gérable en Occident. Or même dans les pays concernés, il y a un grand danger d'exclusion et de marginalisation des populations concernées, de destruction de solidarités et de tissus sociaux nécessaires à la survie. Pourtant nos collègues locaux sur place nous montrent qu'il ne faut pas baisser les bras, mais tout faire pour conscientiser et armer les populations contre cette terrible maladie. Les superstitions et la rumeur ambiante n'aidant pas, il se développe des comportements nocifs dans l'inconscient populaire. Il faut trouver des moyens d'expression originaux et ambitieux pour faire connaître les risques, pour créer les réflexes nécessaires à la survie chez tous les concernés, des manières de faire, des attitudes et des comportements qui vont freiner l'évolution de la maladie et permettre de la contrôler pour la vaincre à terme.

Dans ce manuel, le réseau SCP partage les expériences de quelques personnes et organisations qui ont utilisé le théâtre comme outil de communication pour le changement et la paix. Il y a des bases théoriques, des exemples concrets par rapport aux contenus et des techniques et méthodes que nous voulons rendre accessibles à un plus grand nombre de personnes. L'objectif ne peut être de faire de vous des professionnels du théâtre, mais vous y trouverez des techniques, des astuces, des expériences et le vécu de personnes ayant une expérience dans cette discipline. Ce contact vise à démystifier le théâtre et à l'ajouter à la boîte à outils des activistes du réseau SCP.

Le théâtre comme outil de réflexion, de communication et d'expression d'émotions et de points de vue qui peuvent être diamétralement opposés, peut permettre une ouverture dans des situations lourdes à porter, dans des impasses qui paraissent sans issue et dans des conflits entre personnes et communautés.

Toutes les expériences décrites dans ce manuel ont été développées de façon communautaire avec l'aide de professionnels d'appui et d'artistes africains expérimentés. Nous remercions Charlie Haffner, Jeanne Medom, Claus Schrowange, Silvia Stroh et nos collègues de la GIZ SCP du Népal pour leurs contributions éclairantes et riches. De nombreuses photos illustrent les textes et permettent de mieux sentir les émotions et les déclics qui se sont passés sur scène et dans le public. Nous souhaitons que cette publication permette également de créer des liens et des échanges entre les différents acteurs qui font avancer cette approche en Afrique, Asie et Amérique Latine.

Octobre 2014

Que représente le Théâtre-Forum pour l'APRED-RGL?

par Révérend Kasereka Lusenge Joshua*

La sous-région des Grands Lacs d'Afrique bénéficie d'une diversité culturelle, d'une beauté naturelle et de ressources abondantes. Mais depuis des décennies, la sous-région est en proie à une instabilité politique et à des conflits armés. Les luttes pour le pouvoir et les tensions liées aux ressources naturelles sont récurrentes et débouchent sur des crises humanitaires et de la pauvreté. Des millions de personnes ont été tuées, grand nombre d'entre elles ont été déplacées ou sont devenues des réfugiées, et des milliers de femmes ont été violées. Beaucoup ont perdu l'espoir.

Une grande partie des conflits violents au Burundi, au Rwanda et en République Démocratique du Congo, au cours des dernières décennies, est issue de la discrimination – et de l'exclusion politique, sociale et économique. Les gens ont été exclus ou même tués à cause de leur identité. Dans les pires des cas, l'intolérance extrême à l'égard des personnes de groupes ethniques différents s'est terminée en massacres et en génocide.

Les rumeurs, les préjugés, les clichés et les mythes au sein des populations de la sous-région conduisent à la discrimination, à l'exclusion et à une haine qui alimente la violence. La méfiance est grande entre les diverses communautés et nationalités de la sous-région. « L'identité ethnique » se fonde sur les observations de son propre groupe à l'égard des autres groupes. Les gens qui appartiennent à d'autres groupes sont jugés en fonction de clichés et de généralisations. Par exemple, en tant que Congolais vivant et travaillant au Rwanda, je suis en quelque sorte directement touché. Parfois j'entends « Congomani! » dans mon dos, certaines personnes disent du mal de moi, d'autres se montrent méfiants quand ils me rencontrent. J'ai vécu l'intolérance et la discrimination, et la même chose se produit sans cesse pour les Rwandais dans mon pays.

Les rumeurs prolifèrent dans les périodes de tensions accrues, on crée des images de l'ennemi... la propagande politique les encourage parfois, en séparant « soi » et « les autres », décrivant l'autre comme « la cause », comme « une menace ».

* Coordinateur de l'APRED-RGL

Le travail de l'APRED-RGL** (Actions pour la promotion de la Paix, la Réconciliation et le Développement durable dans la Sous-région des Grands Lacs) s'inscrit dans ce contexte compliqué. Nous renforçons les capacités locales de paix et de développement durable au Rwanda, au Burundi et en République Démocratique du Congo, en favorisant l'apprentissage interculturel et la réconciliation, en encourageant la cohésion sociale, locale et transfrontalière, la tolérance et la solidarité, et nous voulons contribuer à donner de l'espoir aux gens.

Depuis le mois d'Août 2013, nous nous servons du théâtre-forum comme outil de travail sur les préjugés, les rumeurs, les clichés et les mythes qui divisent les populations de la région des Grands Lacs. Le théâtre forum aide à identifier les causes profondes des conflits et permet d'apprendre comment les résoudre de manière pacifique. Le processus de réconciliation ne se produit pas seulement sur le plan cognitif, mais il implique aussi très fortement le niveau émotionnel. D'après notre expérience, c'est à ce niveau que le théâtre joue un rôle important.

La cohabitation pacifique ne peut pas se construire par le biais d'un programme de théâtre forum de quelques heures, mais cela peut constituer une première étape et préparer la base du développement futur de la personnalité, afin de comprendre l'autre et de cultiver l'empathie et la tolérance. Souvent, nous remarquons que l'attitude de certains participants change au cours du programme de théâtre forum.

Le théâtre forum ouvre des voies de réconciliation et soigne des blessures ouvertes, de sorte que les gens de la Région des Grands Lacs, touchés par de nombreux conflits violents, puissent mieux vivre avec les fardeaux du passé.

Nos groupes cibles apprécient notre troupe de théâtre « Badilika », et les méthodes que nous utilisons. La participation est généralement très active. Badilika est en train de devenir un puissant symbole de paix, réunissant de jeunes acteurs Congolais et Rwandais qui partagent nos valeurs et qui font leur travail avec engagement et passion. Les activités de théâtre forum ne doivent pas être considérées isolément. Celles-ci s'intègrent dans notre programme de paix et de réconciliation.

Souvent, nos groupes locaux sur le terrain s'occupent de l'organisation du lieu, mobilisent les gens, assurent le suivi des plans d'action, etc. Badilika est perçue comme « leur propre troupe de théâtre » et non comme une chose qu'on leur impose de l'extérieur. Et ils s'identifient à elle.

Nous n'utilisons pas seulement le théâtre forum dans les églises, sur les marchés, dans les mairies ou pour des représentations dans les écoles, la méthode peut aussi servir pendant des ateliers et des conférences, soit pour présenter la situation dans la région soit pour intensifier les discussions sur les conflits qui nous touchent.

** Fondée en 2008, l'APRED-RGL est une initiative de la Communauté des Églises Baptistes du Centre de l'Afrique (CBCA) dans l'Est de la RDC, de l'Église Presbytérienne du Rwanda et de quatre diocèses de l'Église Anglicane du Rwanda. En 2013, l'Union des Églises Baptistes du Burundi a rejoint l'initiative.



Interaction avec les spectateurs pendant la représentation

Dernier point mais non des moindres, les activités de théâtre-forum ont également permis de mieux faire connaître notre initiative. Grâce à cet outil particulier, nous pouvons maintenant nous étendre à de nouveaux domaines, et de nombreuses personnes développent un intérêt croissant pour notre travail.

Nous remercions nos précieux partenaires, nos amis et le public de nos programmes de théâtre-forum pour leur soutien et leur collaboration.

Le Théâtre-Forum pour la Paix

Expériences en Ouganda, au Rwanda, en République Démocratique du Congo et au Sud-Soudan

par Claus Schrowange

Sommaire

1. Introduction **12**
2. Pourquoi le théâtre et que signifie « Théâtre-Forum » ? **15**
3. Notre pratique du Théâtre-Forum **20**
 - 3.1 Le cadre **20**
 - 3.2 Scénographie et costumes **22**
 - 3.3 La pièce de Théâtre-Forum **24**
 - 3.4 Le processus de modération **41**
 - 3.5 Le Théâtre-Forum comme méthode de recherche action **47**
4. Une tournée avec Badilika en RDC et au Rwanda **48**
5. La guérison des traumatismes par le théâtre **69**
6. Conclusion – les possibilités et les limites du Théâtre-Forum dans le travail pour la paix **73**

1. Introduction

En 2009 j'ai assisté au festival mondial de Théâtre-Forum à Graz. Des troupes de théâtre interactif venant d'Asie, d'Europe et d'Amérique du Sud présentaient leur travail, ateliers dans la journée et représentations le soir. J'ai été particulièrement touché par trois prestations. Les acteurs de la troupe Londonienne « Cardboard Citizens » créaient un lien émotionnel avec le public¹ par le simple fait de rester eux-mêmes. Ces acteurs étaient des sans-abris, mettant en scène leur vécu dans les rues de Londres. Grâce à l'authenticité de leur mode de jeu, ils devenaient crédibles. Le public éprouvait pour eux un sentiment mêlé d'empathie et de compassion. Ceci a immédiatement brisé la barrière entre les spectateurs et les acteurs.

Le deuxième groupe à laisser une impression durable fut Jana Sanskriti, originaire de l'Inde. Leur type de théâtre interactif comporte de la danse, du mouvement, des tableaux et toute une symbolique qui laisse la place à l'interprétation personnelle et à l'imagination, d'un point de vue à la fois artistique et pédagogique. Jana Sanskriti travaille principalement sur la violence à l'égard des femmes en Inde.

Enfin, il y a eu TO-Tehran, une troupe de théâtre universitaire Iranienne qui utilise le théâtre interactif contre les systèmes oppressifs; avec de simples T-shirts noirs et seulement quelques éléments symboliques, ils ont mis en scène l'injustice et l'abus de pouvoir d'une façon aussi sérieuse qu'absurde, exposant la vérité au grand jour, tout en faisant rire le public et en l'incitant à réfléchir sur les sujets abordés.

Ce qui manquait à Graz, c'était une troupe originaire d'Afrique. Cet état de fait et le puissant impact visuel de certaines représentations m'ont incité à intégrer le théâtre-forum à ma pratique et à explorer ses potentialités dans le travail de paix.

Mon expérience théâtrale est plus ou moins alternative, j'ai été formé par Gabor Csetneki, un professeur de théâtre Hongrois, qui a une approche centrée sur l'acteur, où le théâtre devient la découverte et l'expression du « corps, du cœur et de l'âme », plutôt qu'une approche classique où les acteurs répètent des phrases écrites par d'autres. J'ai également eu la chance de rencontrer et d'être formé par Keith Johnstone, l'inventeur du théâtre d'improvisation. Harald Hahn – spécialiste Allemand du Théâtre de l'Opprimé – m'a initié aux méthodes d'Augusto Boal.

J'ai commencé à travailler pour l'EAIGCM² à Kampala, Ouganda, en Novembre 2009. C'était un engagement dans le cadre du Service Civil pour la Paix³. En

¹ « Les Spect-acteurs » comme les appelle Augusto Boal, fondateur du théâtre forum

² Institut de Gouvernance et de Gestion du Conflit de l'Afrique de l'Est, Kampala

³ <http://www.ziviler-friedensdienst.org/en>



Promouvoir la paix et la réconciliation par le théâtre-forum

Janvier 2010, j'ai réuni 12 étudiants et jeunes diplômés de Musique, Danse & Art Dramatique de l'Université de Makerere, Kampala, tous avides d'appliquer ce qu'ils avaient appris. Le Rafiki Théâtre était né. Durant les quatre années qui suivirent nous avons exploré les potentialités du théâtre interactif pour la promotion de la paix, des droits de l'homme et du développement durable. Nous avons développé notre propre style – un mode de jeu émotionnel et provocateur, authentique et vraisemblable; intégrant la musique, la danse, les mouvements, les tableaux and les symboles.

Nous avons créé des spectacles sur divers sujets, puis nous avons donné des centaines de représentations en Ouganda, au Kenya, au Rwanda et au Sud-Soudan. Sept troupes de Théâtre-Forum ont été formées selon notre approche en Ouganda et une au Sud-Soudan. Nous avons conçu des pièces avec eux et supervisé leur travail. Nous avons participé à des festivals et à des campagnes de plus grande envergure, fait du théâtre de rue autant que des spectacles en salle. Nous avons pratiqué le Théâtre-Forum avec des personnes illettrées dans les lieux les plus reculés de la même façon qu'avec l'élite intellectuelle des villes. Le style que nous avons élaboré est devenu notoire et nous avons partagé nos expériences dans les universités et au cours de divers ateliers.

En 2013 je quitte l'Ouganda pour le Rwanda, où je débute en tant que colla-

borateur de l'UEM⁴ APRED-RGL⁵, une initiative de paix régionale accueillie par les églises protestantes du Rwanda, de la RDC et du Burundi. APRED-RGL essaie de rapprocher les populations de la région des Grands Lacs, afin d'encourager une entente mutuelle et de favoriser la réconciliation. Elle a pour but de renforcer les compétences locales pour la cohabitation pacifique dans une région dévastée par des décennies d'instabilité et de conflit armé, laissant derrière elles crise humanitaire, pauvreté et une haine viscérale envers ceux qui sont perçus comme « l'ennemi ».

En Août 2013 je me retrouve à Goma, (RDC) dans un petit bâtiment poussiéreux, pas encore achevé, de la CBCA⁶, en collaboration avec le groupe de jeunes « Jeunesse en Action ». Nous avons tenu un atelier de Théâtre-Forum alors que 7 grenades explosaient, l'une d'entre elles à moins d'un kilomètre à vol d'oiseau. Les populations locales reprochaient aux Rwandais d'être à l'origine de l'attaque. L'atmosphère était tendue. Malgré tout, nous avons décidé de continuer, nous avons élaboré certaines scènes dans lesquelles nous avons intégré la peur des acteurs et finalement, nous avons joué devant 200 personnes dans une église de la CBCA. La pièce traitait de la haine des populations de Goma envers le peuple Rwandais. J'ai constaté que le « style Rafiki » pouvait améliorer le Programme de l'APRED-RGL.

En coopération avec le centre pour jeunes Rwandaise « Vision Jeunesse Nouvelle » nous avons créé Badilika (« Changement »), une troupe de Théâtre-Forum Rwando-Congolaise. Badilika travaille sur les préjugés, les stéréotypes, les mythes et les rumeurs qui divisent les populations de la Région Africaine des Grands Lacs. Après quelques représentations dans les villes frontalières de Gisenyi et de Goma nous avons effectué une tournée d'environ 3 semaines en Juillet/Août 2014, nous introduisant dans des communautés touchées par le conflit au Rwanda et en République Démocratique du Congo. 28 représentations ont été données, touchant plus de 3700 personnes.

Dans cet article, je propose de décrire l'approche du Théâtre-Forum créée par le Rafiki Théâtre en Ouganda et au Sud-Soudan, et l'expérience de Badilika suivant cette approche au Rwanda et en RDC. Je conclurai par un chapitre sur l'effet de guérison des traumatismes par le théâtre et par quelques remarques sur les possibilités et les limites du Théâtre-Forum dans le travail pour la paix.

4 Mission Évangélique Unie (United Evangelical Mission), organisation internationale de 34 églises protestantes originaires de 3 continents.

5 APRED-RGL a été fondé en 2008 par 3 églises membres de la Mission Évangélique Unie. Pour plus d'information: www.apred-rgl.org

6 La Communauté Baptiste au Centre de l'Afrique (CBCA) est une des trois églises qui ont fondé l'APRED-RGL. Elle opère essentiellement dans la Région du Kivu en République Démocratique du Congo. Les autres églises membres de l'APRED-RGL sont l'Église Presbytérienne du Rwanda, l'Église Anglicane du Rwanda et, depuis 2013, l'Union des Églises Baptistes du Burundi.

2. Pourquoi le théâtre et que signifie « Théâtre-Forum » ?

« Le théâtre est une forme de savoir: il devrait et il peut également être un moyen de transformer la société. Le théâtre peut nous aider à construire notre avenir, au lieu de simplement l'attendre »⁷

Le théâtre peut renforcer l'attrait émotionnel et psychologique d'un message et il offre un moyen intéressant et crédible d'explorer les sujets délicats. Il peut changer la façon d'agir et de penser d'une personne. Le théâtre peut mobiliser l'auditoire, il capte l'attention des spectateurs et il les implique de façon active dans une expérience vivante et touchante. Implication active signifie que les émotions des spectateurs, et pas simplement leurs capacités intellectuelles ou cognitives, sont touchées. C'est cette aptitude à toucher le cœur et l'âme qui permet au théâtre d'influencer les comportements d'une façon dont l'éducation traditionnelle est incapable.

Depuis janvier 2010 je travaille avec des techniques de théâtre interactif telles que le théâtre-image, le théâtre-forum, le théâtre-débat et le théâtre invisible. Ces techniques ont été élaborées par le Brésilien Augusto Boal et on les utilise dans de nombreuses parties du monde pour transmettre le savoir et améliorer le dialogue. Augusto Boal a fondé le « Théâtre de l'Opprimé » au Brésil au début des années 1970. C'est une forme de théâtre interactif qui favorise l'échange entre les participants. Augusto Boal a débuté ses expérimentations sur le théâtre interactif dans les années 50 et 60 alors qu'il était directeur artistique du Théâtre Arena à Rio de Janeiro. Il est allé au delà de la scène et il a organisé des représentations avec la troupe de l'Arena dans les rues, les usines, les syndicats, les églises, partout où ils pouvaient atteindre les populations des favelas ou des bas-fonds de Rio. Boal a découvert comment le théâtre peut être utilisé comme un miroir réfléchissant les défauts d'une société.

Augusto Boal a été influencé par l'éducateur Paulo Freire, auteur de la fameuse Pédagogie de l'Opprimé.

Le Théâtre interactif de l'Opprimé s'enracine dans les quatre principes de « libération » développés par Paulo Freire:

1. Rendre visible la situation vécue par les personnes;
2. Analyser les causes profondes de la situation, y compris ses origines à la fois internes et externes;

7 Augusto Boal, 'Games for Actors and Non-Actors', 1992, page xxxi.



Intervention de spectateurs pendant une séance de théâtre-forum au Rwanda

3. Examiner les solutions à ces problèmes d'un point de vue individuel autant que collectif

4. Agir pour le changement conformément aux préceptes de justice sociale.⁸

Les recherches de Boal découlaient toutes de la démarche de transformer le « monologue » de la représentation traditionnelle en « dialogue » entre le public et la scène. Il pensait que le dialogue est la dynamique la plus habituelle et la plus saine entre les êtres humains, et que chaque être humain a le désir et la capacité de dialoguer. Il a développé une méthode selon laquelle les membres du public pouvaient arrêter une représentation et suggérer des actions différentes aux acteurs qui, à leur tour, réalisaient les propositions de l'auditoire – donnant ainsi aux spectateurs l'opportunité d'apporter leurs propres solutions aux problèmes collectifs. Ce furent les débuts du Théâtre-Forum.

Le Théâtre-Forum est la technique la plus utilisée du Théâtre de l'Opprimé. Dans ce qu'Augusto Boal appelle « Théâtre-Forum », les acteurs démarrent avec une situation dramatique empruntée à la vie de tous les jours — des parents qui essaient d'aider un enfant toxicomane, un voisin qui se fait expulser de sa maison, et un individu confronté à la discrimination raciale ou sexiste. La pièce se dirige vers un triste dénouement, avec un protagoniste abusé, opprimé, maltraité par ses antagonistes⁹. Après la première représentation, on discute du contenu avec le

⁸ <http://brechtforum.org/abouttop>

⁹ Oppresseur, violateur des droits de la personne, auteur des violences etc., alors que les victimes surnommées « protagonistes » par Augusto Boal.

public, quelques scènes sont rejouées avec une différence fondamentale : les spectateurs deviennent « spect-acteurs » et ils peuvent à tout moment remplacer un acteur pour tenter de modifier la situation illustrée. Dans ce processus participatif, n'importe qui peut parler et n'importe qui peut jouer.

Pendant qu'on rejoue la situation, les membres du public sont appelés à intervenir en stoppant l'action, en montant sur scène pour remplacer les acteurs et exprimer leurs propres idées afin de trouver des solutions, alors que les autres acteurs restent dans leur personnage. Le public prend conscience que, de la même façon que dans la vie, s'ils n'interviennent pas, rien ne changera. Et le changement doit être mené de façon stratégique. Les personnes qui jouent les auteurs d'actes de violence directe, psychologique ou structurelle sur scène resteront sur leurs positions de pouvoir jusqu'à ce qu'on les arrête de manière convaincante — et, exactement comme dans la vie, il n'est pas facile de changer l'attitude et le comportement de quelqu'un.

Le jeu de rôles sert de véhicule à l'analyse du pouvoir, il stimule le débat public et la recherche de solutions. Les participants explorent la complexité des relations individuelles/de groupe à divers niveaux d'échanges humains. On les invite à répertorier: a) les dynamiques du pouvoir au sein des groupes et entre eux; b) le vécu et



Donner une voix aux populations ougandaises par le théâtre-forum

la peur de l'impuissance chez l'individu; et c) les schémas rigides de perception générés par le manque de communication et le conflit, ainsi que les moyens de les transformer. Le but du forum n'est pas de trouver une solution idéale, mais d'inventer de nouvelles façons de faire face aux problèmes. A la suite de chaque intervention, les membres du public débattent des solutions offertes. On a appelé cette expérience une « répétition pour la vie. »¹⁰

Les acteurs interagissent avec le public, sur la base des vrais problèmes auxquels les gens doivent faire face dans leur quotidien. La pièce qu'on présente alors à l'auditoire devient un miroir des problèmes vécus dans la communauté. Le théâtre-forum donne au public une occasion d'observer, de penser, de parler et de poser des questions au sujet des situations mises en scène. On encourage l'auditoire à proposer une approche non-violente qui pourrait régler le problème exposé. Cela devient alors un laboratoire pour expérimenter les possibles façons de traiter les problèmes et le conflit. On peut apprendre et mettre en pratique de nouveaux types de comportements et de relations.

En prenant part à ce processus de transformation, les spectateurs font l'expérience des possibilités de changement et prennent conscience de leur capacité à influencer le comportement des autres d'une manière positive. Le public devient apte à imaginer des changements, à mettre ces changements en pratique, à réfléchir collectivement sur les suggestions offertes et à utiliser son potentiel pour créer le changement social.

« A quel moment une session de Théâtre de l'Opprimé prend-elle fin ? Jamais – puisque le but n'est pas de boucler un cycle, de générer une catharsis, ni de terminer un développement. Au contraire, son objectif est d'encourager l'activité autonome, de mettre un processus en marche, de stimuler la créativité qui produit le changement, de transformer les spectateurs en protagonistes. Et c'est pour ces raisons précises que le Théâtre de l'Opprimé devrait être l'initiateur des changements... »¹¹

Une manifestation de théâtre-forum dure généralement 2 à 3 heures, sous l'égide d'un modérateur qu'Augusto Boal appelait le « Joker ». Le Joker est un personnage caractéristique du théâtre-forum, dont la fonction est de modérer et d'animer l'évènement, de faire office de médiateur entre les acteurs et les spectateurs et, de toutes les manières possibles, de faciliter la participation de ces derniers. Son rôle est de guider le public tout au long du processus. Il est important de créer un lieu sûr où les gens se sentent libres de partager leurs récits et de chercher des solutions à leurs problèmes collectifs.¹²

¹⁰ <http://brechtforum.org/aboutforum>

¹¹ Augusto Boal, Theatre of the Oppressed, Page 245.

¹² Parce que le terme n'est pas facile à comprendre et peut causer des confusions inutiles, nous utilisons le mot « modérateur ». Nous avons décidé de ne pas utiliser non plus le terme « animateur », parce que dans notre contexte, ce mot est principalement utilisé dans le cadre d'ateliers.

Après quelques mots de bienvenue, la présentation et l'explication des règles du jeu par le modérateur, la pièce est jouée. La pièce illustre un conflit ou un problème qui se termine mal. Elle est fondée sur des problèmes réels que les gens doivent affronter au quotidien. A la fin de la pièce, le modérateur demande au public de partager ou de commenter ce qu'ils ont observé pendant la pièce, ce que cette pièce décrit véritablement. A la suite de ça, on la confronte à la réalité en demandant à



Intervention des spectateurs pendant la deuxième session

l'auditoire si ces situations se produisent vraiment. On invite les spectateurs à partager leurs propres histoires et leur vécu. Ensemble, on examine les possibles causes profondes du problème et on en discute. À ce stade, on peut faire intervenir brièvement une personne-ressource, si nécessaire. Puis le modérateur porte à nouveau l'attention sur les situations concrètes exposées dans la pièce et demande si l'un des personnages aurait pu agir différemment, de façon à avoir une influence positive sur le dénouement de la pièce. Les scènes sont rejouées. Cette fois-ci, cependant, les membres du public ont la possibilité de remplacer un personnage sur scène et de montrer leurs idées pour amener un changement positif. Les idées et les changements sont analysés ensemble.

L'objectif n'est pas de résoudre le problème ou le conflit immédiatement, ce qui ne serait pas réaliste, mais d'avoir au moins une légère influence sur l'attitude et le comportement des antagonistes. A l'aide de ces petites transformations, on met en marche un processus de résolution du conflit et des problèmes. Pour finir, on conçoit des stratégies afin d'utiliser le savoir pour faire de vrais progrès, en tant qu'individus ou en tant que groupes. Des groupes de travail se forment parfois et il peut en découler des plans d'actions concrètes.

Le théâtre-forum est un moyen pour les gens de peut-être mieux comprendre leurs situations personnelles et d'examiner leurs besoins et les solutions potentielles à leurs problèmes de façon créative et constructive. Il renforce la capacité à analyser les problèmes locaux. Il enseigne la pensée critique, questionne ses propres postulats, exerce l'imagination sociale et l'approche créative de la résolution des problèmes, en même temps qu'il garde à l'esprit les intérêts immédiats de chacun et ceux de la communauté dans son ensemble. Il contribue à unir les gens. Ce rapprochement sert de base à une plus grande implication dans la vie communautaire.

Il offre la possibilité de communiquer de manière plus efficace, d'avoir un regard nouveau sur les choses, il affranchit également des stéréotypes, favorise l'égalité et donne la possibilité de créer une vision commune.

Le théâtre peut devenir un outil esthétique pour le changement. C'est de l'art, et cela doit toujours le rester. L'art peut nourrir la réflexion, motiver, stimuler, provoquer, et ainsi pousser la machinerie émotionnelle et cognitive humaine aux confins de ses limites. Pour reprendre les termes de l'auteur allemand Günter Grass :

« *L'art est accusation, expression, passion. (...) L'art est sans compromis et la vie est pleine de compromis* ». ¹³

3. Notre pratique du Théâtre-Forum

3.1 Le cadre

La représentation de théâtre-forum idéale a lieu à l'intérieur, avec 20 à 100 spectateurs, dans une salle de la taille d'une à trois salles de classe. Plus il y a de public, moins le programme est intense. En présence d'un vaste auditoire, beaucoup de gens qui aimeraient participer n'en ont pas l'opportunité. Les échanges et les discussions deviennent moins intenses.

Le lien émotionnel avec le public est important. Une interprétation authentique, pleine d'émotion, crédible, ne fera pas seulement réfléchir le public – mais mobilisera aussi leur cœur. Ils considéreront la pièce comme une situation de la vraie vie, ils se mettront dans la peau des acteurs et ils essaieront de comprendre leur ressenti. Il est beaucoup plus difficile de créer ce lien émotionnel en plein air. La voix, les émotions, l'énergie se dissipent. Cependant, dans des lieux qui n'ont pas de salle ni de pièce assez grande, il se peut que vous n'ayez pas le choix. Pour les spectacles en extérieur, nous essayons généralement de repérer un mur d'immeuble que nous utilisons comme fond de scène pour éviter d'avoir un public réparti sur quatre côtés. S'il n'y a pas de bâtiment, un gros arbre pourrait aussi faire l'affaire. On peut aussi bien se servir de ruban de balisage pour délimiter la

¹³ http://www.brainyquote.com/quotes/authors/g/gunter_grass.html



Préparation de la scène pour un spectacle en plein air

scène. Il est également facile d'utiliser des cordes et des bâtons. En cherchant l'endroit approprié pour servir de scène à un spectacle en plein air, n'oubliez pas que le public ne doit pas être placé face au soleil, que les acteurs doivent redoubler de volume vocal et laisser plus d'espace entre eux. En général, les spectacles en extérieur exigent qu'un plus grand nombre d'acteurs soit visible pendant les scènes. Habituellement, à la fin d'une scène, nous laissons un acteur en arrêt sur image sur le plateau qui peut « s'éveiller » à tout moment et continuer à jouer un rôle actif dans la pièce. Le fait qu'il y ait plus d'un seul acteur sur scène génère une énergie plus forte dont on a besoin pour le théâtre de rue.

Les acteurs ne devraient pas se servir de microphones, même pour des représentations en plein air. Les micros altèrent la voix naturelle dont on a besoin pour projeter l'émotion vers le public. Il vaut mieux limiter le nombre de spectateurs, et aider les acteurs à placer leur voix. L'utilisation de microphones entrave également les mouvements spontanés des acteurs. On devrait uniquement se servir de microphones pendant la discussion qui a lieu avant et après la pièce, en utilisant de préférence deux micros sans fil¹⁴, l'un pour le modérateur et l'autre à faire circuler dans l'auditoire.

¹⁴ N'oubliez pas les piles de rechange!

3.2 Scénographie et costumes

La démarche artistique que nous revendiquons n'exige qu'un minimum de technique de scène et de costumes.

Les masques et les costumes extravagants ne font qu'attirer l'attention d'une manière superflue. Ce qui compte le plus, c'est l'expression du visage des acteurs, la gestuelle, les paroles et les mouvements. Nos acteurs sont habituellement vêtus de simples T-shirts uniformes, pour la plupart du temps, de deux couleurs seule-



Scène de Badilika avec des lumières de projecteur et de chandelle

ment – noir et blanc, avec une jupe ou un pantalon noir¹⁵. Ils enlèvent leurs montres, leurs boucles d'oreilles et tout autre objet inutile. Afin de mettre leurs sens en éveil, de laisser circuler l'énergie et de faire un meilleur usage de leur corps, ils jouent toujours pieds nus.

Nous ne nous inscrivons pas dans la logique du théâtre classique où la scène crée une distance artificielle entre acteurs et spectateurs, les acteurs devenant ainsi inaccessibles. Quand nous arrivons dans une salle, nous choisissons en général un mur vide comme arrière-plan pour la représentation. S'il y a des photos, des affiches, ou quoi que ce soit d'autre fixé au mur, nous les enlevons afin que cela ne fasse pas partie de la pièce. S'il y a des fenêtres dans la salle, nous les recouvrons souvent avec des rideaux ou des couvertures. Nous installons notre plateau de façon à ce que l'auditoire soit assis en demi-cercle face à la scène. Pour éviter que les spectateurs les plus grands n'empêchent les autres de voir, nous disposons parfois des tapis à l'avant où les gens peuvent être assis, avec des rangées de chaises derrière, et des tables pour s'asseoir au dernier rang. Parfois nous demandons au public de quitter la salle avant le début de la représentation et de s'aligner dehors en fonction de leur taille, sans dire un mot. C'est un bon exercice d'échauffement et cela permet aux plus petits de s'asseoir devant et les plus grands restent derrière ou au fond.

¹⁵ Dans certaines régions où nous avons joué, il était inopportun pour une femme de porter un pantalon. Il est important de s'informer à l'avance sur le contexte culturel, afin d'éviter de semer inutilement la confusion dans l'esprit des gens.

S'il y a de l'électricité, nous utilisons souvent des projecteurs portatifs. Cela fait ressortir les visages des acteurs et cela produit aussi un effet artistique grâce aux ombres projetées sur le mur. On se sert également de torches et parfois même du feu pour créer des effets de lumière.

La scène peut être construite avec des objets dénichés en arrivant sur le lieu de la représentation, depuis les bouts de bois, les plantes et les arbres, jusqu'aux boîtes en fer rouillées, aux pierres ou aux photos¹⁶. Chacun de ces objets peut améliorer le décor artistique de la scène.

Les acteurs utilisent la totalité de l'espace. Ce qui veut dire qu'ils ne se limitent pas à la scène. Ils peuvent apparaître dans le public, ou se cacher dans un arbre et en sauter lors d'une représentation en plein air. Nous plaçons souvent au milieu de l'auditoire des acteurs qui se lèvent brusquement, crient ou génèrent tout autre



L'atmosphère idéale pour le théâtre-forum

¹⁶ En RDC et au Rwanda, Badilika utilise souvent de vieux matériaux jetés et les transforme en décors de scène. Nous avons emprunté cette idée au groupe artistique basé à Kampala « Garbage Collector Africa » (Collecteurs de Détritus Afrique).

effet de surprise. Il y a eu des fois où le public n'avait pas compris qu'il s'agissait d'un acteur de la pièce et où il avait commencé à s'affronter à la personne pour cause de mauvaise conduite. Tout effet de surprise maintient l'attention des spectateurs. Ils gardent le lien avec la pièce, leurs sens en éveil.

Avant le début d'une représentation, les acteurs devraient « dynamiser » la scène et s'habituer au lieu. Traverser l'espace en maintenant un contact visuel, avec des changements de rythme, des mouvements corporels symétriques et asymétriques, et en utilisant la voix, permet aux acteurs de s'échauffer pour la représentation, de relâcher les tensions internes et de se familiariser avec le lieu.

Pour encourager le dialogue sur des sujets sensibles et tabous, il peut être utile de créer une atmosphère dans laquelle le public se sent à l'aise, pas dérangé. En République Démocratique du Congo et au Rwanda, nous avons fermé les portes et les fenêtres, une fois la représentation commencée, et nous avons même recouvert les fenêtres avec des rideaux et des couvertures. Ce-faisant, nous avons évité toute source extérieure de perturbation et donné au public la sensation de se trouver dans un espace clos digne de confiance. Cela les a aidés à prendre la parole.

3.3 La pièce de Théâtre-Forum

La pièce se trouve au cœur de l'activité. Notre but est de laisser les spectateurs bouche bée, inspirés, à la fois éclairés et confus, de les encourager à passer davantage à l'action dans leur quotidien et, dans la limite de leurs moyens et de leurs capacités, à agir contre toutes les sortes d'injustice, de violence et d'atteintes aux droits de l'homme.

Il ne suffit pas d'exiger du théâtre un discernement et des images qui reflètent la réalité. Notre théâtre doit activer un désir de comprendre la réalité et une exaltation à la transformer.¹⁷

De nombreux habitants de la Région des Grands Lacs d'Afrique ne connaissent le théâtre qu'en tant que simple divertissement. Il y a des comédies à succès, dans lesquelles des personnes, souvent habillées bizarrement, sur-jouent et forcent le trait de leur personnage – comme c'est généralement le cas dans les feuilletons Nigériens populaires à la télévision. Les gens n'ont pas l'habitude d'assister à des représentations théâtrales sérieuses, et pour un grand nombre d'entre eux, c'est peut-être la toute première fois. Mais on doit voir cela comme une chance plutôt que comme un défi. La nouveauté excite la curiosité et peut rendre le public plus attentif.

17 <http://quotes.dictionary.com/author/Bertolt+Brecht?page=2>



Préparation de la scène pour un spectacle Badilika

Nos présentations de théâtre-forum durent généralement de 30 à 50 minutes, et comprennent toute une variété d'éléments. Dans les pièces courtes de moins de 30 minutes, le suspense n'est généralement pas aussi intense, et l'expression artistique est également limitée.

Nous intégrons à nos productions des monologues et des dialogues sensibles. Dans un monologue sensible, l'acteur raconte une histoire dans un certain état émotionnel, par exemple, la colère, la controverse/le sarcasme ou la tristesse. Les monologues tristes peuvent être suivis d'une chanson ou d'un poème pour intensifier l'émotion. Les dialogues illustrent principalement des points de vue opposés, souvent exprimés par un antagoniste et un protagoniste. Ils peuvent prendre la forme d'une querelle avec habituellement un rapport de forces inégal entre les personnages. L'antagoniste utilise son pouvoir pour réprimer les opinions du protagoniste.

Au lieu d'utiliser des scénarii tout faits, les acteurs choisiront leurs propres mots et laisseront de la place à l'improvisation. Il n'est pas nécessaire que les acteurs soient experts en théâtre, mais ils doivent être ouverts à la découverte d'eux-mêmes et partager leurs véritables émotions sur scène. Les acteurs devraient jouer dans la langue qu'ils utilisent dans leur vie de tous les jours. Cela les aide à s'exprimer d'une manière plus authentique et crédible, les mots coulent alors naturellement.

Les mots eux-mêmes doivent être des mots simples et faciles à comprendre; des mots que les gens utilisent aussi dans leur quotidien. L'expression non verbale est tout aussi importante – voire encore plus – que l'expression verbale. Le langage du corps, l'expression des émotions, les symboles et ainsi de suite, aident à transmettre des messages clés dans un contexte multilinguistique.

Dans les cas où certains spectateurs ne comprennent pas totalement la langue des acteurs, nous avons fait l'expérience d'arrêter la pièce pour résumer ce qui avait été dit. Mais la coupure dans la pièce avait une incidence négative sur le flux d'énergie et sur le suspense. Plus on interrompt une pièce souvent, plus le lien émotionnel avec le public s'affaiblit. De même, si les membres de l'auditoire qui ne comprennent pas la langue de la pièce se regroupent autour d'une personne qui traduit en simultané, cela déplace l'attention du public, des acteurs vers le traducteur. A nouveau, les perceptions et le lien émotionnel s'affaiblissent.

La leçon que nous en tirons est qu'il vaut mieux résumer la pièce entière après la représentation, puis interpréter les scènes rejouées avec la traduction durant le processus d'intervention.

La situation idéale est que les acteurs parlent la langue des spectateurs. Quand ce n'est pas le cas, l'importance de l'expression non verbale s'accroît. Le langage du corps, les expressions du visage, les images, les symboles, les mouvements et la musique peuvent transmettre des messages clés sans recours à la parole.

Nous formons nos acteurs à exprimer les émotions sur scène de manière authentique et à se servir de musique, de poèmes, de proverbes, de symboles, de peintures de scènes de vie, de sculptures humaines (images), de mouvements, d'acrobaties et de danse pour rendre nos représentations vivantes et artistiques. Une simple variété et des changements de rythme peuvent maintenir l'attention du public, depuis la scène triste, lente, intense, où un acteur peut simplement rester sur scène comme une image pendant quelques minutes, fixant les spectateurs du regard – jusqu'à la scène de Capoeira, vibrante de danse et de mouvements.

Le jeu avec les émotions authentiques

Dans notre approche artistique, il est essentiel que le public soit convaincu par les acteurs. Cela exige un mode de jeu authentique. Les comédiens s'ouvrent, ils dévoilent leur intérieur, ils ne se cachent pas et ne dissimulent rien.

Le jeu est une découverte pour les acteurs. Nous aidons nos comédiens à montrer les émotions et à (re) sentir les situations. Diverses techniques les aident à réaliser cela. Nos acteurs gardent leur vrai nom. D'être appelés par leur vrai nom leur permet de rester eux-mêmes sur scène. À l'exception d'un court poème ou d'un proverbe (choisis par les membres du groupe eux-mêmes), nos comédiens



Jeu émotionnel authentique

utilisent toujours leurs propres mots. Nous ne travaillons jamais avec des scripts complets, appris par cœur par les acteurs et formulés par un scénariste. L'usage de leur propre façon d'exprimer les choses oralement permet aux acteurs d'entrer pleinement dans leurs personnages.

Nous nous servons souvent du vécu réel des comédiens et nous l'intégrons à une scène. L'acteur raconte ce qui lui est arrivé en tant que personnage. Et tout en racontant, il ou elle ressent la situation à nouveau. Souvent les acteurs fondent en larmes, de chagrin ou de colère, devant un auditoire stupéfait, au souffle coupé, particulièrement lorsque, miroir de sa propre réalité, la scène reflète quelque chose qui lui est familier. Il est important de ne jamais essayer de convaincre un comédien de faire cela ni de le manipuler à cet effet. Le metteur en scène peut le suggérer, mais l'acteur est seul à décider s'il, ou elle, est prêt(e) à revivre un événement sur scène et à le partager avec d'autres. À cet instant, le théâtre-forum devient du psychodrame, ce qui peut avoir un effet réparateur sur les acteurs traumatisés.¹⁸

Mais il est aussi possible d'entraîner un acteur à jouer une histoire inventée tout en pensant à un événement réel qui lui est arrivé. Pendant nos séances de formation, nous accordons un espace aux participants pour penser aux bons et aux mauvais moments de leur vie, pour les ressentir à nouveau et les partager avec les autres.

¹⁸ On trouvera chapitre 5, des exemples d'acteurs qui arrivent à mieux gérer les fardeaux du passé depuis qu'ils se sont mis au théâtre.

Parfois, quelques objets personnels peuvent aider le comédien à ressentir des situations à nouveau. Pendant un monologue triste, Cathy, une actrice du Rafiki Théâtre, a utilisé la photo d'une sœur décédée en bas âge. Le public n'était pas au courant. Le fait de regarder cette photo met toujours Cathy dans un état de tristesse, cela lui fait verser des larmes. C'est devenu pour elle une sorte de rituel. Dans son esprit, elle dit adieu à sa sœur.¹⁹

La musique

La musique met en valeur n'importe quelle représentation théâtrale. Nous laissons souvent un acteur composer et chanter une chanson sur les souffrances et la douleur à la suite d'un monologue triste, ou après qu'il ait été maltraité par les autres. L'effet le plus fort est obtenu lorsqu'elle est chantée à Capella par la personne qui l'a composée.

On peut utiliser des morceaux instrumentaux pour accompagner des images, des rituels symboliques, du mouvement ou de la danse. On peut soit les jouer en direct avec des instruments, si des membres du groupe savent s'en servir, ou à partir d'un CD avec un système de sonorisation. De la musique vocale sur un CD peut aussi ajouter une composante émotionnelle. Le fait de jouer en Afrique ne vous oblige aucunement à n'utiliser que de la musique Africaine. Au contraire – il se peut que les membres de vos groupes s'intéressent aux mélodies et aux sons nouveaux. Par exemple, j'ai souvent utilisé la musique de Marie Boine, une musicienne Norvégienne de culture Sami. La musique a un effet sur les sentiments de quelqu'un, même s'il (elle) ne comprend pas la langue.

Une chanson à Capella émouvante devrait avoir une mélodie simple et harmonieuse, avec un refrain facile à retenir. Le fait de chanter dans un certain état émotionnel a autant d'importance que les paroles.

Tout le monde peut jouer, mais tout le monde n'a pas suffisamment d'amplitude vocale pour chanter en solo. Le théâtre doit rester de l'art. Lors des exercices d'entraînement vocal, quand on chante ensemble des chansons connues, il est facile d'identifier ceux qui ont une voix bien développée. La voix de femme correspond souvent mieux à une chanson triste à Capella. Lorsqu'il y a un accompagnement instrumental, par ex. une guitare, les voix d'hommes sont plus puissantes. Si personne dans le groupe n'a suffisamment de capacité vocale pour chanter seul, faites chanter 3 ou 4 personnes à Capella ensemble, et/ou s'il y a un(e) musicien(ne) dans le groupe, faites le accompagner les chanteurs avec un instrument (guitare, flûte, violon, accordéon, etc.).

¹⁹ Autres exemples de jeu sur les émotions authentiques; voir ci-dessous et chapitres 4 et 5.

On peut se servir de morceaux instrumentaux pour accompagner des images, des mouvements et des expressions symboliques. La guitare, l'accordéon, le violon, la flûte ou les instruments à cordes locaux peuvent être utilisés pour intensifier les émotions. J'éviterais les instruments électroniques tels que la guitare électrique ou les claviers qui ont un son artificiel. Nous nous servons souvent des tambours Africains pour accompagner une danse ou une scène gestuelle, ou simplement en tant qu'interlude entre deux scènes.

S'il y a l'électricité et que la représentation est en salle, on peut utiliser différents types de musiques enregistrées pour enrichir l'aspect émotionnel des images et des actes symboliques, ou pour accompagner le mouvement et la danse. Impliquez les membres de votre groupe dans le choix de la musique.

Gardez bien à l'esprit qu'utiliser de la musique avec un système de sonorisation, une table de mixage etc..., demande quelques compétences techniques pour installer le système et le faire fonctionner, et que vous courez le risque d'avoir une coupure de courant, un câble défectueux, ou tout autre imprévu.

L'hymne national chanté par les acteurs ou avec le public peut aussi être utilisé dans la pièce.²⁰

Éléments de théâtre gestuel et chorégraphies dansées

Dans le théâtre gestuel les histoires sont « racontées » par le biais des actions essentiellement physiques des acteurs, à travers le geste, le mime, les mouvements corporels symétriques et asymétriques, alors qu'une chorégraphie dansée relève d'une expression corporelle exercée, coordonnée, symétrique. Dans la danse, on utilise la musique. Le théâtre gestuel ou théâtre du mouvement fonctionne avec ou sans musique. Si on utilise la musique, l'acteur s'en inspire pour montrer une expressivité corporelle, alors que dans une chorégraphie dansée les acteurs bougent sur le rythme et le son d'une

²⁰ Voir ci-dessous « l'expression abstraite et symbolique sur scène ».



Scène de danse avec effets de lumière



Scène de danse de Badilika

façon coordonnée et plus ou moins pré-organisée. Le théâtre gestuel peut aussi fonctionner sans musique. Les acteurs peuvent créer tout seuls des mouvements rythmiques, qui peuvent aller de pair avec de courts moments d'expression orale.

Dans une scène d'une pièce de théâtre-forum créée par le Rafiki Théâtre sur les économies d'énergie et la protection de l'environnement, on a utilisé de grandes marmites, des bidons jaunes et de grosses cuillères de bois afin de créer des sons rythmiques en accompagnement des mouvements des interprètes.

Au Sud-Soudan, les guerriers Toposa²¹ ont une danse de guerre traditionnelle particulière, avec des mots, des sons et des mouvements spéciaux qui symbolisent le combat. La danse est très connue. Nous l'avons utilisée avec notre troupe de théâtre-forum locale Nyakica, dans une pièce qui met en évidence les problèmes de vols de bétail et les violences armées qui en découlent. Le public pouvait facilement s'identifier à la scène. Puisque plus de 99% de l'auditoire n'avait jamais

²¹ Les Toposa sont un groupe ethnique du sud est du Sud-Soudan. La plupart des hommes sont bergers. Les bergers armés qui protègent le bétail s'appellent des « guerriers ». Le vol de bétail est une chose très commune. Une des raisons en est la dot. Un homme doit donner 50 vaches ou davantage pour obtenir une femme. Cela a entraîné des conflits armés entre différents groupes ethniques tels que les Toposa et les Jie. Ainsi les Toposa appellent les Jie leurs « ennemis » et vice-versa.

fréquenté aucune école, cela les a aidés de sentir un lien immédiat avec le contenu de la pièce. Le groupe de danse était dirigé par John Lokai, un jeune homme d'une vingtaine d'années, qui avait été attaqué avec son oncle pendant qu'ils s'occupaient de leurs vaches. Son oncle a été abattu sous ses yeux, alors qu'il échappait lui-même de peu à la mort. John est devenu la personne clé de notre troupe de théâtre-forum et il en est également devenu le modérateur.

Les chorégraphies dansées et les éléments de théâtre gestuel aident aussi les comédiens à relâcher les tensions et à se calmer après une scène investie émotionnellement. Quatre jeunes actrices de Badilika ont créé une courte chorégraphie sur un rythme de tambour, qui était présentée peu après l'hymne national et un monologue triste avec une actrice en larmes.

Enfin, le fait de créer et de répéter une chorégraphie ou une scène de théâtre gestuel, est habituellement une chose amusante, cela enrichit la diversité et la valeur artistique de la pièce, maintient l'attention du public et rend une pièce intéressante à regarder.

Poèmes et proverbes

De courts poèmes au vocabulaire facile peuvent être intégrés aux pièces. On peut finir un monologue avec un poème à la place d'une chanson et ainsi ajouter une strate émotionnelle supplémentaire. Une actrice qui jouait le rôle d'une victime de viol avait l'habitude de dire à la suite de son monologue triste :

*Je veux vivre ma vie
Je veux être en vie
Alors emportez donc au loin mes souvenirs
Au plus profond de l'eau pour les ensevelir
De ce fardeau enfin laissez-moi être libre*

De nombreux pays Africains disposent d'un riche répertoire de proverbes connus de bien des gens. L'utilisation de proverbes populaires peut contribuer à créer un lien avec le public et l'aider à s'identifier aux scènes présentées. Par exemple, dans une pièce sur les rôles attribués aux genres, un homme défendait sa position avec le proverbe Baganda²²: « L'antilope ne peut pas porter les chaussures de l'éléphant ».

Souvent, nous laissons les acteurs dire le proverbe en premier lieu dans leur langue maternelle locale et tout de suite après, le répéter en Anglais ou en Français. Parfois nous transformons un proverbe pour l'adapter à notre propos. Par exemple

²² Le groupe ethnique le plus important en Ouganda.



Formation théâtrale à Karamoja, Ouganda

le proverbe : « En Afrique, toutes les routes ne sont pas goudronnées, quand quelqu'un passe, il laisse des traces derrière lui » a été changé en « Au Congo, toutes les routes ne sont pas goudronnées, quand un Rwandais passe, il laisse des traces derrière lui. »

Les Images

Les acteurs peuvent créer une image ou un tableau pendant la pièce et le conserver un moment. Dans un tableau, les acteurs sont immobiles et ils s'expriment à l'aide de leurs attitudes corporelles et de leurs émotions. Ils créent une espèce de sculpture humaine qui diffuse un message qui est plus ou moins clair, mais qui laisse cependant de la place à l'interprétation. Un tableau imprègnera l'esprit du spectateur plus longtemps qu'une scène en mouvement et « Un petit dessin vaut mieux qu'un long discours ». Nous nous servons souvent d'un tableau comme toile de fond pendant un monologue. Ou bien on crée une image et il y a de la musique en fond sonore ou le chant d'un acteur, pour ajouter un niveau émotionnel à une scène. Une sculpture humaine peut devenir « un poème sans paroles ».

En général, nous terminons nos pièces avec un tableau final qui comprend le plus d'acteurs possible, au moins quelques antagonistes et quelques protagonistes. Les spectateurs auront l'opportunité plus tard, durant le processus de modération, de modifier le tableau final.

Exercices de Théâtre Image

Pendant les séances de formation, nous travaillons à l'aide d'exercices de Théâtre Image. On demande aux comédiens de se déplacer dans l'espace, de bouger toutes les parties de leurs corps, d'utiliser le sol, les murs, et de varier la vitesse de leurs mouvements. A chaque fois que le formateur frappe dans ses mains, tous ensemble les acteurs se figent, s'immobilisent immédiatement. Plus rien ne bouge, pas même une paupière. Grâce à une respiration lente et maîtrisée et au poids du corps placé dans leur centre (juste au dessus du nombril) ils peuvent s'entraîner à garder cette position pour un certain temps.

L'étape suivante est d'ajouter une émotion à l'image. On demande aux acteurs de marcher dans l'espace, avec la démarche qu'ils ont au quotidien. Au bout d'un certain temps, le formateur leur demande de continuer à marcher, mais de penser en même temps à un événement de leur vie. On frappe à nouveau dans les mains pour obtenir l'immobilité immédiate. Le formateur peut utiliser des situations émotionnelles différentes: a) un moment très drôle dans votre vie, b) un moment où vous étiez en colère, c) un moment où vous étiez jaloux(se), d) un moment où on vous a traités injustement, e) un moment de frustration, f) un moment où vous avez été surpris(e), g) le moment le plus triste de votre vie, h) le moment le plus heureux de votre vie, etc...

Plus tard, les acteurs sont invités à partager le moment de leur vie auquel ils ont pensé. Cela aide le formateur à mieux connaître les comédiens, mais aussi à trouver des idées pour des événements de la vraie vie qu'on pourrait inclure dans la pièce. Pendant cet exercice, le formateur peut également déceler ceux dont les expressions du visage ont une intensité émotionnelle qui pourrait renforcer la portée de la pièce. Durant cet exercice, les acteurs apprennent à contacter un état émotionnel.

Il est important de créer un lieu sûr pour faire cet exercice – une pièce fermée, où personne ne vous dérangera. Au cours de cet exercice, certains acteurs « s'ouvrent » et partagent leur ressenti intime. On ne doit pas faire cet exercice au début d'un atelier de formation, mais plus tard, quand la confiance entre les comédiens et le(s) formateur(s) aura été établie. Le formateur ne doit jamais pousser quelqu'un à exprimer ses pensées et ressentis intimes, mais seulement l'inviter à les partager. C'est à l'acteur de décider s'il souhaite partager une chose, et laquelle. Il y a souvent des larmes durant cet exercice, et certaines histoires sont horribles. Permettez aux larmes de couler et donnez tout le temps nécessaire au partage. Le partage dans le cadre sûr d'un atelier de théâtre aide une personne traumatisée à supporter le fardeau du passé. Le formateur doit rappeler aux participants que toute chose partagée ne doit pas sortir du groupe.

L'expression symbolique concrète et abstraite sur scène

Divers objets peuvent être placés sur scène ou directement utilisés par les acteurs pour exprimer quelque chose de façon symbolique. Toute chose présente sur scène, le plus petit objet, véhicule automatiquement un message au spectateur. Il incite le public à réfléchir et à trouver une raison à cela. Plus tard, il fournira au modérateur un outil pour approfondir le dialogue sur les messages clé transmis par cet objet. Pendant le processus d'intervention, le modérateur s'assure que les gens ont bien compris la scène.

En Ouganda, pour une pièce sur la Violence à caractère sexiste, nous avons utilisé deux écharpes noires, avec lesquelles deux hommes habillés en noir bâillaient deux femmes vêtues de blanc. L'idée était d'exprimer symboliquement que beaucoup d'hommes refusent aux femmes le droit à la parole. Dans une deuxième scène, les mêmes hommes reviennent pour leur bander les yeux avec les écharpes, les font tourner jusqu'à ce qu'elles perdent légèrement le sens de l'orientation, puis les forcent à tenir un bâton avec un doigt pendant que les hommes tiennent l'autre extrémité dans leurs poings. Le couple démarre une « danse du bâton » au rythme d'un tambour, dans laquelle les femmes luttent pour ne pas tomber et se font bousculer et diriger par les hommes.²³ Le message est clair : domination masculine.

Le Rafiki Théâtre, de même que Badilika, utilise parfois la peinture corporelle pendant les représentations. Rafiki l'a fait de manière abstraite pendant une pièce donnée à une conférence pour les praticiens du théâtre pour la paix à Kisumu, Kenya. Deux actrices vêtues de noir prenaient de la peinture blanche dans un pot, au son d'une musique électronique rythmée, et l'étaient sur leurs chemises, avec des mimiques désespérées et frustrées. Des effets de lumière, à la fois rouges et blancs, avaient été ajoutés à l'aide d'une torche. Cette scène a eu lieu à la suite de trois monologues, un triste, un rageur et un sarcastique. Une des actrices en larmes a exprimé à quel point la pauvreté les affecte, elle et son enfant, ce que cela fait de ne pas avoir les moyens de payer les médicaments quand votre enfant est malade, comment les enfants à l'école se moquent de son garçon parce qu'il porte de vieilles chaussures usées. Un interprète de Karamoja a décrit dans son monologue coléreux à quel point il est désespérant de vivre dans une région marginalisée, touchée par une pauvreté extrême, et d'être perçu comme un arriéré par le reste du pays²⁴. Et une troisième actrice a provoqué les experts du Théâtre pour le Développement dans l'assistance, avec des mots tels que « ... et vous pensez que vous pouvez changer quoi que ce soit avec une pièce de théâtre. Vous êtes ici dans ce

²³ Cela a exigé de l'entraînement et l'aide d'exercices de théâtre physiques pour que les actrices assimilent les sensations qui font bouger le corps entier en étant stimulées à travers le doigt par le bâton
²⁴ Les deux exemples étaient d'authentiques témoignages de la vie réelle.



« Danse du bâton » avec une femme aux yeux bandés

bel hôtel et vous faites les importants, vous tenez de beaux discours et vous appréciez la bonne chair pendant que les gens dehors meurent de faim ». Les monologues provocateurs ont été suivis de la scène de peinture corporelle abstraite, qui a laissé de la place aux commentaires. Dans cette scène, nous voulions illustrer les contradictions de manière abstraite. Les discussions qui ont suivi ont été intenses.

À Amudat dans le Karamoja, une région touchée par le vol de bétail et la violence armée qui en découle et qui a porté atteinte et coûté la vie à de nombreuses personnes, nous avons posé un cercueil de bois sur la scène. Pendant la pièce, Joyce, une actrice de notre troupe locale de théâtre-forum, était assise en face du cercueil, et pendant 5 minutes, elle a jeté des pierres, une par une, à l'intérieur, produisant à chaque fois un bruit de bois, profond et sonore. Après chaque pierre jetée dans le cercueil, Joyce disait le nom d'une personne qui avait été tuée durant le conflit violent. La plupart des gens de l'auditoire connaissait les victimes.

Les éléments naturels comme l'eau, le feu et la terre sont parfaits à utiliser dans une pièce. Par exemple, Anderson, un comédien de Badilika, ouvre une bouteille d'eau et en disant « l'eau c'est la vie ! », il la verse par terre, tout en regardant le public, puis en criant « 5 millions de Congolais ont perdu la vie dans des conflits violents depuis 1996. Mais qui se soucie qu'un Congolais soit mort ou vivant ! ». Il



Grace fait son « rituel »

termine en écrasant la bouteille d'eau entre ses mains et en la jetant au sol avec violence.²⁵

Grace est une dame âgée. Elle joue dans « Kongasis », une des deux troupes de théâtre-forum que le Rafiki Théâtre a constituées dans la région du Mount Elgon en Ouganda, pour travailler sur les violences à caractère sexiste. Grace a bien plus de cinquante ans. Elle n'a pas pu avoir d'enfants. Quand son mari est mort, sa belle-famille s'est emparée de toutes ses terres et de ses propriétés, la laissant totalement démunie. Pendant la pièce, elle raconte son histoire en tenant un pot d'argile rempli de terre. Lentement, elle retire la terre du pot et elle la laisse filer entre ses doigts jusqu'au sol, avec ces mots: « *Vous pouvez vous emparer de ma terre mais pas de mon âme.* »

Dans la cité de Kisumu au Kenya, nous avons joué une courte pièce simplement en dessinant en temps réel la carte de l'Afrique et en l'aspergeant de peinture rouge tout en citant les faits et chiffres concernant les problèmes auxquels le continent doit faire face, y compris la mauvaise gouvernance et le rôle de la communauté internationale. A la suite de cela, une actrice est entrée lentement sur la scène, elle a allumé une bougie et elle a brûlé la peinture, des larmes coulaient sur ses joues tandis qu'en arrière-plan, un guitariste jouait des mélodies tristes²⁶.

Dans des pièces contre les abus sexuels à l'école, nous avons utilisé deux

²⁵ Voir chapitre 4

²⁶ Il y avait des politiciens et des diplomates dans le public – certains d'entre eux écoutaient attentivement, d'autres étaient agacés et un agent de la sécurité nous a demandé d'arrêter pendant la pièce. Mais le message était déjà passé, nous avons fourni matière à réflexion.

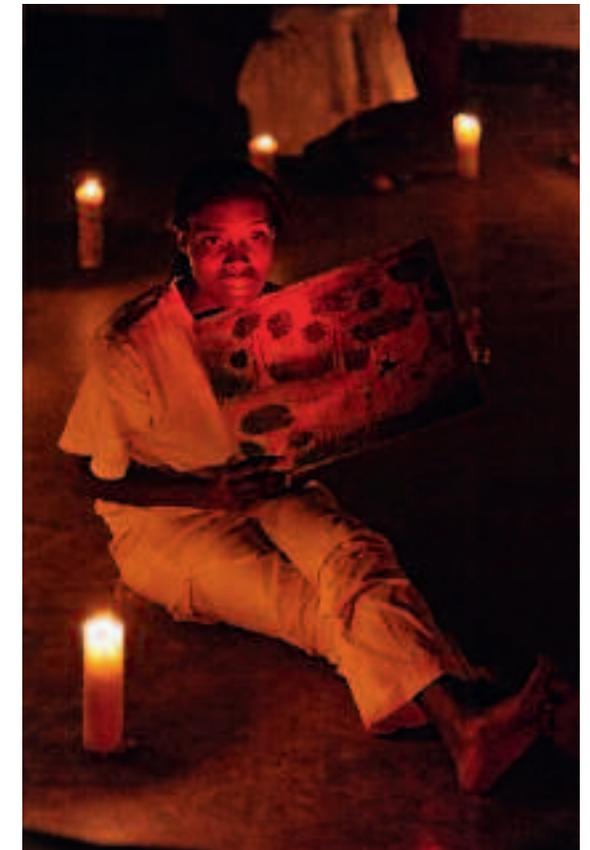
dessins. Ces dessins émouvants avaient été réalisés par des victimes d'abus sexuels. Une actrice les a exposés pendant un monologue triste qui racontait comment elle avait été violée. Cela a amplifié ses émotions aussi et la plupart des gens du public ont cru que l'histoire qu'elle racontait lui était réellement arrivée.

Les drapeaux et les hymnes nationaux ont des significations symboliques puissantes pour les gens que l'on peut explorer dans la pièce. Je fais souvent chanter les hymnes à des comédiens pendant que d'autres questionnent les paroles. Cela produit en général un effet marquant sur l'auditoire. Par exemple, une actrice interrogeait ceux qui chantaient l'hymne pour poser des questions sur le vers « *libres et unis pour la liberté...* », dans une pièce contre les discriminations ethniques. Ou le vers « *oh Ouganda, la terre qui nous nourrit...* » utilisé par un acteur pour parler de la corruption et de la façon dont elle accroît la pauvreté plutôt que de « *nourrir le peuple* ».

Les hymnes nationaux peuvent aussi avoir un aspect émotionnel. Les populations de la région apprennent leur hymne par cœur à l'école, en le chantant parfois

tous les jours jusqu'à la fin des études secondaires. L'hymne a plus d'importance qu'il ne peut en avoir en Allemagne, par exemple. Au Sud-Soudan et en RDC, j'ai demandé à quelques acteurs de chanter leur hymne tout en pensant à des exemples concrets des souffrances des gens de ce pays. Ils l'ont fait et certains d'entre eux eurent des larmes aux yeux en chantant, visibles du public. Le lien émotionnel avec les spectateurs fut créé immédiatement.

Vous pouvez également utiliser et commenter les couleurs et les symboles des drapeaux nationaux dans des scènes théâtrales.²⁷



²⁷ Voir chapitre 4

Dessins de victimes d'abus sexuels utilisés sur scène



Peinture sur corps pour l'expression symbolique

Improvisation

Le théâtre-forum exige que l'acteur ait la capacité d'improviser pendant les interventions lors des reprises de jeu. Ils ne savent jamais ce qu'un spectateur qui monte sur scène pour remplacer un acteur va pouvoir faire. Les antagonistes en particulier doivent être capables de demeurer aussi crédibles que possible dans leur personnage lors d'une intervention.

Nous travaillons avec des pièces à moitié structurées. On décrit une scène vaguement, par exemple, un mari rentre à la maison, frustré, il se dispute avec sa femme, la situation s'envenime et il quitte la scène, très en colère. Les comédiens sont libres de développer la scène, d'en étoffer le contenu, d'utiliser leurs propres mots et d'ajouter spontanément des éléments à la scène. Ils peuvent improviser et adapter la scène au contexte dans lequel elle est jouée. Quand on joue dans un village reculé, le mari peut être producteur de charbon ou fermier, alors qu'il sera peut-être gardien de nuit pour une famille riche dans un contexte urbain. Le comédien qui joue le mari décide parfois de monter sur scène en portant une chèvre, parfois un enfant, parfois à vélo ou en portant une houe. Il est libre de choisir. En

jouant avec Badilika dans une salle à Gisenyi, tout un tas de vieilles tables et chaises se trouvaient dans un angle de la salle, en désordre, et notre actrice a spontanément attiré l'attention des spectateurs sur ce coin en disant « *notre pays n'est pas en ordre, exactement comme ces tables et ces chaises que vous voyez là* ». L'improvisation est toujours un défi dans un rôle et elle empêche que le jeu d'acteur ne devienne une routine.

Exercices d'improvisation

Pour développer des talents d'improvisateurs nous utilisons souvent des exercices de « sport de théâtre » pendant les séances de formation.²⁸ On demande à un, deux acteurs, ou davantage, d'entrer sur scène pendant que les autres membres du groupe s'assoient et deviennent spectateurs. N'importe qui dans l'assistance peut annoncer un thème et les acteurs sur le plateau se mettent immédiatement à jouer la scène pendant quelques minutes, en improvisant sans aucune préparation. A un certain point, on demande aux acteurs de trouver une fin à leur scène, ou le formateur l'arrête lorsque l'énergie décline et il invite les suivants à aller sur scène. Tout type de sujet est possible, depuis « deux anciens camarades de classe se rencontrent dans la salle d'attente d'un dentiste » jusqu'à des thèmes plus sérieux comme « l'enterrement d'un enfant », ou absurdes comme « se réveiller le matin après votre mort ». Ces exercices entraînent la créativité et permettent aux acteurs d'entrer spontanément dans des rôles différents sans se demander quoi faire ou quoi dire. Ils s'entraînent aussi à maintenir l'attention du public et ils apprennent à finir quand le suspense et l'attention déclinent. Quand ils improvisent, il est important que les acteurs ne recherchent pas une réaction rapide de la part du public (par ex. un rire), mais plutôt qu'ils développent une histoire à travers un monologue ou un dialogue, en amplifiant l'attention et le suspense.

L'interaction avec le public pendant la pièce

Les spectateurs peuvent être impliqués durant la représentation de théâtre-forum initiale et pas seulement lorsque les scènes sont rejouées. Encore une fois il faut avoir des talents d'improvisation pour faire face à tout type de réaction de la part des spectateurs. Pendant la pièce, un acteur peut s'approcher du public, regarder un spectateur, et poser des questions, par exemple « *Pouvez-vous vivre avec 50 Dol-*

²⁸ Une technique élaborée par Keith Johnstone, explicitée dans ses deux ouvrages « *l'Impro* » et « *l'impro pour les conteurs* ».

lars par mois? », « n'ai-je pas raison? », « mon ami – me comprenez vous? Je souhaite uniquement l'harmonie dans notre famille. Comment puis-je permettre à ma femme de faire cela? », « Pensez-vous que je sois une mauvaise personne ? »

Il vaut mieux ici que le comédien pose des questions fermées afin de ne pas

Mettre au point une pièce de théâtre-forum pas à pas

1. Choisissez un sujet
2. Recueillez des informations et définissez les messages clé
3. Recrutez des acteurs (idéalement de 8 à 12 personnes, de générations différentes, avec un nombre équilibré d'hommes et de femmes)
4. Atelier de théâtre intensif avec :
 - a) Formation de l'acteur de base: l'espace, les sens, le corps, la voix, les émotions ;
 - b) Exercices pour construire un groupe et renforcer la confiance (par ex. se déplacer deux par deux, l'une des personnes ayant les yeux bandés);
 - c) Exercices de relaxation (nous utilisons par exemple le massage métamorphique²⁹, le Qi Gong³⁰ et des exercices de méditation.);
 - d) Travail spécifique aux sujets avec les acteurs pour intérioriser les messages clé (faites les lire sur les sujets, organisez des entretiens dans la communauté et faites les exprimer leurs points de vue personnels à travers des dessins, l'écriture de nouvelles, de poèmes
5. Développez des scènes: a) Identifiez les personnages; b) Créez des dialogues, des monologues sensibles; c) Composez des chansons et décidez de la musique à utiliser, d) Mettez au point des scènes de danse et de théâtre gestuel, et des images
6. Assemblez les scènes et décidez des entrées et sorties pour chacune d'entre elles
7. Rassemblez des idées pour la scénographie et les effets
8. Faites choisir aux acteurs un nom pour la pièce et un nom pour la troupe de théâtre
9. Formez un modérateur
10. Faites des représentations d'essai devant un public d'invités pour avoir des retours.

Une fois que la pièce initiale a été conçue, jouez-la aussi souvent que possible. A chaque représentation la troupe apprend et fait des progrès. Une pièce de théâtre ne doit pas être une chose statique. Elle doit évoluer à chaque représentation. Restez souples: ajoutez, ajustez, transformez et adaptez!

²⁹ Voir chapitre 5

³⁰ Voir chapitre 5

entamer de discussions profondes à ce stade. S'il n'apprécie pas une réponse ou si le membre du public ne répond pas, l'acteur peut passer à une autre personne.

Il est aussi possible de prendre en douceur la main d'un spectateur et de lui demander gentiment de monter sur scène pour démontrer quelque chose, par exemple « *Regardez cette femme, comme elle est habillée déceamment. Dans notre culture, les femmes n'exposent pas leur corps dans des pantalons étroits!* »³¹

Dans certaines représentations de Badilika, une actrice cherchait un enfant en bas âge dans le public, et elle l'amenait sur scène en demandant à l'antagoniste à quoi la prochaine génération ressemblera si la haine et la violence continuent.

3.4 Le processus de modération

Le rôle du « Joker », ou modérateur, est délicat. Il est facile de laisser le public avec un faux optimisme sur ce qui peut marcher, ou de se trouver à court de temps avant que chacun ne soit satisfait de ce qui a été tenté. Par exemple, à deux reprises nous avons été obligés de mettre fin à une discussion excellente et très intense lors d'un programme à Goma, parce que nos acteurs Rwandais devaient traverser la frontière avant qu'elle ne soit fermée³².

Le modérateur doit prendre de nombreuses petites décisions durant le processus de modération, soit pour donner, ou non, la parole à plus de personnes, soit pour aller plus loin, ajouter ou non, des interventions à d'autres interventions, décider à quel moment mettre fin à une intervention quand elle n'avance plus, et ainsi de suite.

Le modérateur doit avoir une certaine autorité naturelle, être facilement accepté et respecté par l'auditoire, et avoir un mode de communication agréable, sans rigidité, dans son interaction avec les gens. Et il, ou elle, doit se former et acquérir de l'expérience – Plus il (elle) dirige l'interaction souvent, plus il (elle) devient compétent(e). Parfois il peut être utile d'avoir deux modérateurs, de préférence un homme et une femme, qui peuvent animer le processus conjointement.

La plupart du temps nous nous servons de comédiens des groupes de théâtre-forum comme modérateurs, et nous leur offrons un enseignement particulier. Avec cette approche, on donne au groupe un plus grand sentiment d'appartenance. En dehors de cet aspect, un modérateur acquiert des compétences importantes

³¹ Durant une pièce sur les Violences à caractère Sexistes en Ouganda. Traditionnellement les femmes ne portent pas de pantalons dans la culture des Baganda – le groupe ethnique le plus important en Ouganda. Pendant les émeutes à Kampala en 2009, les traditionalistes frappaient toute femme qu'ils rencontraient portant un pantalon.

³² La frontière entre Goma and Gisenyi ferme pour raisons de sécurité à 6 heures du soir. Cela affecte les échanges Rwando-Congolais.



Intégration de spectateurs sur scène pendant le spectacle

pour la vie courante, telles que l'écoute active, le contrôle de soi, la tolérance, et ainsi de suite.

A cause de la double charge, il vaut mieux que le modérateur n'ait pas un rôle clé dans la pièce. Le modérateur ne peut jamais jouer le rôle de l'antagoniste car il, ou elle, ne peut pas être mis(e) au défi par un membre du public et animer le processus de modération en même temps.

La modération débute avec une formule de bienvenue, une prière d'ouverture (selon le contexte), et des explications sur le procédé du théâtre-forum et les règles de base. Même si des autorités locales ont été invitées, la partie introductive doit être aussi brève que possible. Il vaut mieux dédier au (à la) représentant(e) invité(e) les commentaires de conclusion, à la fin du programme. Cela garantit également qu'il ou elle reste attentif (ve). Plus vous saturez le public de paroles pendant l'introduction, plus il perdra sa concentration et son attention rapidement durant la représentation. Une introduction ne devrait pas dépasser 5 à 10 minutes.

Pour la plupart des gens du public, il se pourrait que ce soit la toute première fois qu'ils assistent à un programme de théâtre-forum. Par conséquent, il est important de les informer que le programme ne se termine pas à la fin de la représentation. Il est également important de leur rappeler d'éteindre leurs téléphones et

d'éviter de bouger et de faire du bruit pendant la pièce. Invitez-les à être attentifs – parce que leur opinion sera prise en compte plus tard!

Nos pièces se terminent habituellement sur une image finale, accompagnée la plupart du temps par une chanson émouvante (en direct à Capella) ou par un morceau instrumental joué par un musicien, ou par de la musique classique instrumentale ou vocale sur CD.

Les acteurs maintiennent l'image et la gardent en suspens pendant une ou deux minutes après la fin du morceau, pour que les spectateurs l'intègrent et l'assimilent. A cet effet, le modérateur doit laisser un peu de temps avant d'annoncer la fin de la pièce. A la suite de quoi, il ou elle invite le public à partager ses observations sur la pièce pendant quelques minutes. Dans le même temps, tous les acteurs prennent place sur la scène, afin d'être visibles tout au long de la session de modération. Cela permet au modérateur de faire référence à un personnage à n'importe quel moment.

Après avoir donné à deux ou trois personnes l'opportunité de résumer ce qu'elles ont observé (afin de s'assurer que tous les messages clé de la pièce ont été transmis), le modérateur fait ensuite ce que l'on appelle le « test de réalité ». Il ou elle demande à l'auditoire si les situations illustrées ont vraiment eu lieu ou si elles n'étaient qu'une fiction. On invite les gens à partager leurs expériences. Cette partie devrait prendre du temps, parce que le style provocateur de nos représentations génère habituellement des émotions et réveille des souvenirs, de telle sorte que les gens ont le désir de partager ce qui leur est arrivé ou les histoires que d'autres leur ont racontées.

Vient ensuite la question, « pourquoi ». A ce stade, les causes profondes des problèmes, de la violence et des conflits sont identifiées et débattues, jusqu'à qu'une majorité tombe d'accord. Si l'auditoire pointe trop souvent le doigt dans la même direction, par exemple, blâme uniquement le gouvernement, le modérateur peut demander « Qui d'autre peut être impliqué et causer le problème? ».

Ensuite, on rejoue les scènes³³ et les interventions du public ont lieu. Le modérateur se reporte à la pièce et demande à l'auditoire ce qu'il aurait fait de différent s'il était un des personnages. Il est utile de citer un personnage ou de le, ou la, désigner.

On ne peut pas remplacer l'antagoniste, seulement le protagoniste ou une tierce personne, par exemple un passant indifférent. Ainsi, il est bon d'inclure à la pièce un badaud passif, hésitant, qui de toute évidence, n'a pas le courage d'affronter un antagoniste. Le public pensera « Pourquoi diable ne fait-il (elle) rien? » et cela peut inciter quelqu'un à remplacer le passant et essayer de mieux faire.

Le public peut aussi créer un nouveau personnage. Le modérateur peut, par

³³ Généralement des dialogues entre un antagoniste et un protagoniste, parfois avec un passant neutre.

Pour résumer le processus de modération

Avant la pièce :

1. Formules de bienvenue, explication du procédé de théâtre-forum et des règles de base

Après la pièce :

2. Qu'avez-vous observé? (Partager avec son voisin avant la collecte des réponses)

3. Confrontation à la réalité : Ceci se passe-t-il vraiment, ou est-ce juste une fiction ? Qui a une vraie expérience de vie à partager ?

4. Pourquoi cela se passe-t-il ? Quelles en sont les causes profondes?

5. Si vous étiez l'un des personnages, qu'auriez-vous fait de différent ? (Interventions du public)

6. Imaginez que vous êtes un passant, témoin de la situation, comment réagiriez-vous ? (Interventions du public)

7. En tant qu'individus, que pouvez-vous faire pour vous attaquer aux causes profondes et apporter du changement ?

8. En tant que communauté, que pouvez-vous faire pour vous attaquer aux causes profondes et apporter du changement ? A quoi une « communauté idéale » ressemble-t-elle ? (Modification de l'image finale par les spectateurs)

9. Cérémonie de clôture avec le public (chant, vœux, prière, actions symboliques...)

exemple, demander: « Si vous étiez un voisin qui assiste à cette scène de violence, comment réagiriez-vous? »

Les protagonistes devraient être le genre de personnage auquel la plupart des gens de l'auditoire peuvent s'identifier, de telle sorte que, lorsqu'ils interviennent, d'une certaine façon, ils répètent leur propre réalité. La question n'est pas de montrer ce que nous pensons que les autres devraient faire. Nous ne donnons ni conseils ni solutions. Nous encourageons seulement un processus dans lequel les gens découvrent ce qu'ils sont capables de faire.

A la suite d'une intervention, le modérateur procède à une évaluation de l'intervention, ensemble avec le public, en posant les questions : « Cela a-t-il fonctionné ? » « Qu'est-ce qui a changé ? », « Est-ce que c'était réaliste ? » ou « Quelle serait la conséquence probable de cette démarche ? »

Le modérateur peut inciter un spectateur à devenir spect-acteur en lui demandant gentiment, « Approchez s'il vous plaît. Nous sommes très curieux de voir votre intervention. » Demandez d'applaudir quiconque ayant le courage de monter sur scène. Si un spectateur a trop peur de faire un pas en avant pour mettre en



Changement d'image

scène son idée, respectez-le! Le modérateur peut lui proposer de simplement expliquer l'idée.

Il n'y a généralement pas plus de 8 interventions, y compris le changement de l'image finale.

Il est parfois nécessaire d'avoir deux pièces séparées ou deux espaces extérieurs distincts, afin de partager le public en deux pendant le processus de modération. Par exemple, sur un lieu à large domination masculine, où les femmes n'ont pas l'habitude de s'exprimer en public, on peut effectuer deux sessions de modération simultanées, avec une animatrice pour les femmes et un animateur pour les hommes.³⁴

Modification du tableau final et cérémonie de clôture

Nos pièces se terminent généralement sur un tableau final qui exprime une situation négative. Les membres du public ont l'opportunité de modifier ce tableau pendant le processus de modération. La plupart du temps, nous faisons cela à la fin du processus de modération, mais parfois à la suite des premiers débats, avant

³⁴ Nous avons fait cela par exemple avec Rafiki Théâtre dans des casernes en Ouganda, quand nous travaillions sur les Violences à Caractère Sexiste.

de rejouer les scènes. Dans ce cas, les acteurs maintiennent le tableau pendant que la discussion se poursuit, et de ce fait suscitent davantage de contributions. Le modérateur peut alors toujours, durant le dialogue avec le public, se référer au tableau.

Le modérateur cherche un volontaire dans le public pour transformer le tableau en une image meilleure, idéale, sans utiliser de mots. Les acteurs deviennent semblables à de l'argile que l'on peut modeler en n'importe quelle sorte d'image corporelle statique. Le nouveau tableau peut illustrer quelque chose de concret ou d'abstrait, une action et un sentiment. On peut aussi transformer les expressions du visage et remplacer des objets présents sur scène ou les déplacer.

Après la modification du tableau, le modérateur demande au « concepteur » d'explicitier sa nouvelle image. Le modérateur demande à l'auditoire s'il peut s'identifier à cette image idéale, ou s'il a une autre conception de la « communauté idéale ». Il est également possible que des membres du public s'intègrent eux-mêmes, ou intègrent d'autres personnes, à l'image finale.

Le processus de transformation du tableau permet au public d'exprimer des idées de façon esthétique et de produire ensemble avec créativité quelque chose de positif. Les tableaux peuvent contribuer à générer des solutions de groupe à des problèmes concrets.

En général, nous terminons un programme de théâtre-forum avec une action symbolique commune pour la paix. Il peut s'agir d'une simple chanson pacifique que tout le monde peut chanter ensemble facilement. Ou cela peut être le vœu de mettre fin à une attitude et un comportement négatifs, où le modérateur, ou un acteur, déclame le vœu et le public le répète phrase après phrase. Dans le cas où la représentation a lieu dans une église, une prière commune pour la paix pourrait compléter le programme. En République Démocratique du Congo, au cours de certains programmes, nous avons demandé à des volontaires de brûler un dessin de scènes de violence et de destruction, pour exprimer symboliquement le désir commun de mettre fin à la violence dans la région. Une autre idée est de planter un arbre ensemble, devant le lieu de la représentation, pour manifester symboliquement le processus de transformation qui a été « ensemencé » pendant le programme.

3.5 Le Théâtre-Forum comme méthode de recherche action

Pendant un programme de théâtre-forum, on rassemble beaucoup de données et d'informations. Les gens partagent leur vécu, analysent une situation, génèrent une solution. Prenez garde à ne pas perdre toutes ces informations. Nous demandons habituellement aux acteurs de prendre des notes durant les processus de modération, de prendre des photos, de filmer ou d'enregistrer les contributions du public. L'action de filmer produit deux effets négatifs sur les gens. Certains peuvent se motiver davantage quand une caméra est pointée sur eux et déployer encore plus d'efforts, d'autres peuvent se sentir mal à l'aise. Il est important que le modérateur informe le public avant le début de la représentation, que des photos et des images vidéo seront prises, et qu'il donne à chacun le choix de dire « non » à cela. Même chose en ce qui concerne les dictaphones.

Certaines personnes ne sont pas prêtes à exprimer leurs points de vue devant tout le monde. Par conséquent, nos acteurs procèdent souvent à des entrevues individuelles, ou en petits groupes, après la représentation et la session de modération. Cela permet aux gens d'exprimer leurs opinions en privé et ainsi, davantage d'histoires et d'informations sont partagées.

Avant de mettre au point une pièce de théâtre-forum, il faut rassembler des informations sur le sujet. On peut concevoir un questionnaire simple et les acteurs peuvent conduire des entretiens avec des membres de la communauté choisis au hasard, et inclure ensuite les informations et les histoires recueillies, dans la pièce. Cela permet de garantir que la pièce soit un miroir de la réalité des gens.

En 2011 nous avons eu un contrat avec le Rafiki Théâtre pour élaborer une pièce sur les préjugés et les idées reçues que les habitants de Kampala nourrissaient à l'égard des gens du Karamoja. Nous décidâmes d'y intégrer des acteurs d'une de nos troupes locales apparentées du Karamoja. Certains d'entre eux faisaient pour la première fois le voyage à la capitale, voyaient pour la première fois un embouteillage, un ascenseur, un centre commercial, etc. Nous les avons placés deux par deux – un membre de Rafiki avec un acteur du Karamoja – et ils ont mené des entrevues dans les rues de Kampala, le membre de Rafiki posant à des personnes choisies au hasard la simple question « Qu'est-ce qui vous vient à l'esprit quand on vous dit « Karamoja » ? ». La plupart des personnes interrogées ne savaient pas et n'ont pas réalisé que le confrère de l'enquêteur venait du Karamoja. Tous les préjugés hideux à l'égard des peuples de cette partie reculée et marginalisée de l'Ouganda ont surgi, formulés par des étudiants d'université, des hommes d'affaires et jusqu'aux conducteurs de taxi moto. Les gens du Karamoja ont été qualifiés de naïfs, arriérés, barbares, agressifs, violents, primitifs, paresseux et ainsi de suite. A la fin de la journée, les acteurs du Karamoja étaient choqués, certains d'entre eux voulaient

même partir immédiatement. Nous les avons incités à considérer le résultat des entrevues comme une opportunité plutôt que comme un défi. Ensemble, nous avons décidé d'écrire une pièce basée sur les opinions négatives et destructrices recueillies. Les acteurs du Karamoja ont fait un bout de chemin supplémentaire pendant les trois jours qui ont suivi, très motivés à agir pour influencer l'attitude des gens. A la fin, nous avons eu un impact déterminant avec une pièce intitulée « Pleine lune sur le Karamoja » qui ne décrivait pas seulement les préjugés mais également les raisons politiques et socioculturelles pour lesquelles la région est laissée de côté³⁵.

Même si cela prend du temps et que cela exige des ressources supplémentaires, toutes les données recueillies devraient être analysées, comparées et consignées dans des rapports. Cela permet aux membres de la troupe de théâtre de mieux comprendre la situation et les informations recueillies de première main peuvent fournir d'importantes références aux autres.

4. Une tournée avec Badilika en RDC et au Rwanda

Un dimanche après-midi dans la ville Rwandaise frontalière de Gisenyi. 28ème et dernière représentation de notre tournée de théâtre-forum au Rwanda et en RDC avec Badilika³⁶. Au cours des trois dernières semaines nous avons touché plus de 3700 personnes.

Il fait sombre et tout est calme. On entend de la musique classique. Thérèse entre sur scène lentement, des larmes aux yeux. On projette des photos d'enfants soldats, des rebelles des FDLR et du M23 ainsi que des soldats de la MONUSCO, sur la scène, elles sont tellement grandes, que non seulement le mur mais aussi le sol est recouvert par les projections.³⁷ Thérèse traverse la scène, on peut apercevoir

35 Nous avons également fabriqué et distribué des T-shirts portant le slogan : « Mon ami vient du Karamoja – tous différents, tous égaux, tous Ougandais ».

36 Badilika est la troupe de théâtre forum de l'APRED-RGL et de Vision Jeunesse Nouvelle. Le projet est soutenu financièrement par la GIZ et la United Evangelical Mission/Bread for the World (Mission Evangélique Unie/ Pain pour le Monde).

37 Le M23 est le mouvement du 23 Mars qui a occupé Goma en Novembre 2012 et qui a été vaincu par l'armée Congolaise fin 2013. Les FDLR (Forces Démocratiques pour la Libération du Rwanda) sont un groupe rebelle formé par les Interhamwe qui sont responsables du Génocide des Tutsis en 1994 au



Thérèse pendant la première scène

une partie de la photo sur ses vêtements noirs. Elle allume 8 bougies placées de part et d'autre de la scène. On voit d'autres objets sur scène: un tas de pierres, de vieilles bouteilles calcinées, un petit cercueil de bois, des bouts de bois, un tambour, une grande dalle semblable à une pierre tombale, deux paniers, un morceau de papier fixé au mur.³⁸

La veille, Badilika avait joué dans l'église de la CBCA³⁹ à Buturande, un quartier de Kiwanja. Kiwanja est une petite ville Congolaise située juste à quelques kilomètres de Rutshuru au Nord-Kivu. A peu près 200 personnes ont assisté à la représentation publique.

« *Je hais les Congolais !* » crie soudain Pie en surgissant d'un public qui vient à peine de finir de chanter l'hymne Congolais. Tous les yeux se tournent vers l'acteur Rwandais, vêtu de noir comme tous les Rwandais de la pièce, alors que les acteurs

Rwanda. En dépit des efforts de désarmement le FDLR comprend toujours quelque 1000 combattants, souvent sans uniformes infiltrés dans les communautés locales. La MONUSCO est la mission de maintien de la paix de l'ONU en RDC.

38 Le décor changeait de représentation en représentation. Nous utilisons principalement des articles dénichés à l'intérieur et autour des lieux de représentation, depuis les pierres, les bouts de bois, les feuilles, le verre jusqu'aux matériaux de métal et de fer.

39 Communauté Baptiste dans le Centre d'Afrique



Anderson pendant le spectacle Badilika

Congolais portent des T-shirts blancs. « Pendant le génocide, mon oncle a fui à Masisi. Au lieu de l'accueillir, les gens s'en sont pris à ses biens. On lui a acheté une vache pour le prix d'une chèvre. Voilà comment sont les Congolais! » Pie avance des exemples de la façon dont les Congolais ne tiennent pas leurs promesses, ne respectent pas les contrats signés, des cas qui montrent leur aversion pour le Rwanda et par extension, pour les Rwandais, et sur les célébrations dans les rues de Goma quand, sur Twitter, s'est propagée la nouvelle de la mort du Président Rwandais, Paul Kagame. Il reproche aux Congolais de soutenir les Interhamwe, qui sont toujours actifs maintenant en tant que FDLR. Pour finir, il partage une expérience de la vie réelle: « j'ai fait mes études à Goma, je suis tombé amoureux d'une Congolaise. Sous la pression de sa famille, elle m'a quitté – pourquoi? Parce que je suis Rwandais ».

Tournée de Badilika au Rwanda

District de Rubavu
District de Musanze
Muhanga
Remera-Rukoma (Kamonyi)
Kigali
Ruzizi

Tournée de Badilika en RDC

Goma
Sake
Bukavu
Bagira(Bukavu-)
Kiwanja (Rutshuru)

« J'ai quitté le Congo pour le Rwanda à cause de la guerre. Une fois au Rwanda, j'ai tout de suite senti que je n'étais pas le bienvenu. Les autorités m'ont maltraité, ainsi que les gens. J'étais heureux lorsque j'ai pu rentrer. J'ai trouvé du travail à Goma. Mais mon patron vient du Rwanda. Il est arrogant, et il me traite comme un chien. »

L'étudiant de l'université de Goma verse alors symboliquement de l'eau sur le sol.⁴⁰ Pour lui, l'eau symbolise toutes les vies innocentes sacrifiées dans la région de RDC du Kivu ces deux dernières décennies. Quand plus tard, il termine la pièce de théâtre avec une chanson anti-guerre qu'il a composée lui-même, il est clair que cette chanson n'est pas pour lui seul.

« Les Congolais sont des gens étranges malhonnêtes, ils ne sont pas dignes de confiance, ils sont naïfs, superstitieux, paresseux et manquent de sérieux; ils parlent beaucoup et ne font rien; ils sont mous, ils se mettent facilement en colère mais ils n'ont pas de courage. Les Congolaises sont des femmes faciles; elles aiment offrir leur corps aux blancs... » Les mots de Vicky reflètent l'état d'esprit de nombreux Rwandais.⁴¹

Plus tard, le modérateur demande au public s'il est d'accord avec Vicky. Lors de nos représentations au Rwanda, à peu près un tiers des gens a répondu « oui ».

« Tomates pourries » est le nom d'une pièce de théâtre de 45 minutes que j'ai écrite en collaboration avec de jeunes adultes de la République Démocratique du Congo et du Rwanda. Un étudiant de Bujumbura nous a rejoint plus tard, dans l'idée d'ajouter une dimension Burundaise à la pièce. La pièce parle de la vie de tous les jours dans la région des Grands Lacs d'Afrique, où les préjugés, les idées reçues, les mythes et les rumeurs divisent les gens, génèrent de la haine et provoquent de la violence. Les relations entre les pays frontaliers du Congo, du Rwanda et du Burundi sont toujours tendues, les guerres et les conflits sanglants ont laissé des traces. Les politiciens font souvent mauvais usage des « plaies ouvertes » pour diffuser une propagande haineuse qui divise encore plus les gens.

Les Rwandais se heurtent à l'hostilité en République Démocratique du Congo, les Congolais sont confrontés à l'hostilité au Rwanda. Chacun appelle l'autre l'ennemi. Chacun fait porter la culpabilité à l'autre. Nous en avons eu la confirmation pendant notre tournée.

Dans la scène éponyme, une Rwandaise entre sur scène lentement, avec deux grosses tomates mûres dans chaque main. Elle s'arrête, regarde le public. L'un après l'autre, trois autres acteurs Congolais, deux hommes et une femme, entrent sur scène et déambulent autour d'elle lentement, les yeux fixés sur elle, menaçants. Soudain, ils lèvent tous le bras gauche et ils la pointent du doigt. Ils accélèrent leur marche, la tension grandit. Pas de mots – juste des gestes et des mouvements. Les

⁴⁰ Voir Chapitre 3, expression symbolique abstraite et concrète sur scène.

⁴¹ Les préjugés mentionnés sont issus de l'étude « les mots qui tuent ! » de International Alert, de même que des contributions des spectateurs durant de précédentes représentations au Rwanda.



Scène de « tomates pourries »

de expressions de leurs visages affichent de la haine, la Rwandaise est apeurée. « Pars! » les cinq Congolais menacent la marchande de tomates tous en même temps. « Pars!...Quitte notre pays!...Pars !...Quitte notre pays!...Pars !... » Ils crient – à chaque fois plus fort et avec davantage d’agressivité, tout en continuant à marcher, le doigt pointé vers elle. Le dernier « Pars ! » est un hurlement terrifiant, puis ils s’immobilisent ; image de brutalité.

La femme Rwandaise presse les tomates entre ses mains, un liquide rouge éclabousse sa robe noire. Les tomates tombent au sol. Son visage exprime sa douleur, visiblement choquée, elle a les larmes aux yeux. Les trois Congolais se sont figés, les doigts toujours pointés vers elle. Elle se penche lentement et ramasse ce qui reste des tomates, jette un regard désespéré au public et s’éloigne en marchant. Un suspense intense est créé par son silence.

Cette scène n’a rien de nouveau pour une partie de l’auditoire. Sur un marché de la petite ville Rwandaise de Rukoko, District de Rubavu, il y avait une femme qui racontait qu’il lui était arrivé exactement la même histoire, alors qu’elle vendait des légumes à Goma. Un groupe de gens, comprenant des policiers Congolais, l’avait chassée et ils avaient pris toutes ses marchandises.

Kenge montre le symbole du soleil sur le drapeau Rwandais. « *Le soleil se lève toujours au Rwanda, et les pluies viennent généralement du Rwanda. Et toutes les*



Kenge utilise le drapeau rwandais

guerres qui nous touchent se déclenchent au Rwanda! Nous les avons reçus les bras ouverts après le Génocide. Notre hospitalité a été bafouée ! »

Nadine – une jeune journaliste de Goma – le défie: « *Nous devons cesser de blâmer le Rwanda pour toutes les mauvaises choses qui arrivent au Congo. Notre propre maison n’est pas en ordre!* » Tous deux se disputent pendant quelques minutes, illustrant les divergences d’opinion des gens, de même qu’une partie de la propagande politique. Leurs paroles sont dures et provoquent le public. « *J’ai honte pour toi* » dit Nadine, dégoûtée, en quittant la scène.

« *Kenge a raison!* » Liesse surgit soudain. « *Les Rwandais sont arrogants et dominateurs. Ils veulent prendre le contrôle de toute la région. Ils croient être les seuls à souffrir du Génocide. Mais qu’en est-il de nous, au Burundi?* » Elle raconte l’histoire inventée de son père, disparu sans laisser de signe de vie. Après un interlude musical, Kenge et Liesse quittent la scène.

L’auditoire est stimulé par la scène. Lorsqu’on la rejouera trente minutes plus tard, les gens auront l’opportunité d’intervenir, de remplacer Nadine ou d’entrer en tant que passant neutre pour affronter Kenge⁴²

⁴² La dimension Burundaise a été introduite dans cinq représentations seulement, deux à Kigali, à Remera-Rukoma, à Muhanga et à la représentation d’ouverture à Goma. Lorsqu’elle y était intégrée, Liesse était également mis à l’épreuve par le public.

Un jeune musulman se confronte à Kenge à Gisenyi. « Si un soldat ou un rebelle parle le Kinyarwanda, cela signifie-t-il qu'il vient du Rwanda ? Je parle le Swahili. Mais je ne suis pas Congolais. Je parle Français, mais je ne viens pas de France. »

« Mon père vient du Congo, mais ma mère est Rwandaise. Qui suis-je? Suis-je des vôtres, ou est-ce que je fais partie de vos « ennemis » ? Si vous haïssez les Rwandais, allez-y, commencez donc par m'attaquer moi ! », intervient un jeune homme à Goma.

« Imaginez deux maisons. Dans l'une des maisons, quelqu'un tue de nombreuses personnes. L'assassin cherche ensuite refuge dans la maison du voisin. Les gens de la maison du voisin l'accueillent et l'intègrent, bien qu'ils soient au courant des atrocités qu'il a commises », dit un jeune homme en colère dans un village Rwandais du district de Musanze, faisant référence aux Interhamwe, qui opèrent toujours en tant que FDLR en République Démocratique du Congo.

« Nyiragongo⁴³ est un mot Kinyarwanda. Beaucoup d'endroits du Kivu ont un nom Kinyarwanda. Dans le passé, nous étions unis. Nous devrions rechercher ce qui nous a divisés et trouver une façon de renouer. » Propose un homme à Rubavu.

« Ce n'est pas de notre faute (Rwanda), si vous n'avez pas de routes au Congo. »

« Cette guerre n'est pas la nôtre – c'est une guerre politique. Mais nous pouvons nous dispenser d'y participer. »

« Si vous dites ne pas vouloir la guerre au Congo, pourquoi les Congolais y participent-ils – même s'il est possible que la guerre ait été provoquée par le Rwanda? », objectent à Kenge des élèves Rwandais du secondaire.

« Suis-je laide? Ressentez-vous du dégoût quand vous me voyez? Non? Donnons nous la main, juste tous les deux, Kenge, et nous pourrions convaincre les autres que les Rwandais et les Congolais peuvent vivre ensemble en paix », dit une femme Rwandaise en s'approchant de Kenge à Ruzizi.

« Si vous voulez tuer un Ministre à Kigali – pouvez-vous aller là-bas sans l'aide d'un Rwandais ? Non! Même chose au Congo. Les mauvais Rwandais coopèrent avec les mauvais Congolais pour faire leur affaire », lui dit une femme Congolaise à Bukavu.

« Votre pays est en désordre, et cela nous affecte au Rwanda également. Votre gouvernement a besoin d'assurer une sécurité, mais il échoue sans cesse » dit un élève d'une école secondaire de Busasamana, District de Rubavu⁴⁴

43 Un volcan non loin de Goma. Le mot signifie « volcan » en Kinyarwanda.

44 L'école, proche de la frontière, a dû être évacuée en Juin 2014, quand les soldats Congolais et Rwandais se sont affrontés.



Intervention de spectateurs au Rwanda

En général, Kenge résiste pendant quelque temps, comme dans la vraie vie, on ne change pas facilement les comportements et les attitudes. Si un spectateur lui fait des reproches d'une manière agressive, il se bloque et ses réponses deviennent plus extrémistes. Si quelqu'un fait preuve d'empathie, essaie de comprendre son point de vue, Kenge s'ouvre. Après chaque intervention, le modérateur demande un retour de la part du public. Ainsi, chaque intervention devient une expérience d'apprentissage pour l'intervenant, les spectateurs témoins et pour Kenge lui-même.

Nadine entre à nouveau par un angle de la scène pendant qu'une actrice Allemande habillée en vert olive, entre du côté opposé. On entend une musique classique instrumentale dramatique. Toutes deux se regardent, elles ont des expressions intenses, l'air désespéré, l'une en quête d'une aide que l'autre sait ne pas pouvoir donner. Nadine avance vers le milieu de la scène, en face d'elle, une poterie traditionnelle aux couleurs nationales du Rwanda. Le pot est recouvert

d'un capuchon. Soudain, la musique se transforme en un son électronique puissant et menaçant et Steven, un acteur Rwandais, descend du plafond de manière acrobatique, à l'aide d'une longue corde. Il va se placer derrière l'actrice Congolaise et il commence à faire des mouvements de Karaté.⁴⁵ Le tempo de la musique accélère ainsi que les mouvements de combat que Steven adresse à la jeune femme. Les épaules voûtées et les bras ballants, dans une attitude de désespoir apathique, elle a le visage marqué d'une infinie tristesse, déchiré, blessé. On ajoute alors un effet de lumière. Un projecteur de 1000W a été placé au sol, à peu près à cinq mètres devant Steven, qui profile son ombre derrière Nadine. Nadine, les larmes aux yeux, ouvre lentement le pot. Elle met ses mains à l'intérieur. Ses mains en ressortent, couvertes d'une peinture rouge-sang qui était dissimulée dans le pot. Elle contemple ses mains pendant un moment avant de fixer le public du regard. D'un geste lent et déterminé, Nadine étale la peinture en forme de X sur son T-shirt blanc. A la suite de quoi elle s'immobilise. Steven poursuit sa danse diabolique. L'actrice Allemande reste debout dans le coin, elle observe sans interférer. Sans paroles, la scène est accablante.

Le public interprète souvent cette scène comme celle d'une femme que l'on viole, puisqu'une multitude de femmes a été violée brutalement durant les deux dernières décennies de conflits violents dans la région. D'autres la comprennent comme une agression, une attaque violente, qui implique des combattants du Rwanda. L'actrice blanche évoque souvent la communauté internationale, la MONUSCO ou les organismes de développement, et leur rôle dans les conflits armés est débattu avec l'auditoire.

La scène provoque des réactions émotionnelles de la part du public – et c'est ce que nous recherchons!

De nombreuses expériences vécues ont été partagées pendant les interactions avec le public, qui duraient souvent de 1 heure ½ à 2 heures. Il n'y avait pas vraiment beaucoup de différence entre les réactions des Rwandais et celles des Congolais. Les Rwandais, souvent déclarés timides, calmes et introvertis étaient tout aussi animés, ouverts et émotionnels que les Congolais. Un spectateur a émis ce commentaire, « nous faisons parler les Rwandais » – une remarque que nous avons reçue avec joie, car elle nous indiquait que nous avons atteint notre objectif.

45 Selon le lieu, il surgit d'un poste en hauteur, d'un toit, d'un plafond, d'une échelle etc. où il se tenait en arrêt sur image depuis le début de la pièce.

46 « Idiote » en Kinyarwanda.

Quelques exemples d'expériences vécues partagées par des personnes de RDC

Les Rwandais sont venus et ils ont brûlé notre maison, alors que ma mère et mon père étaient à l'intérieur. Ils ont péri. (Un homme à Kiwanja)

Sur le chemin de Bunagama, j'ai été arrêté par des rebelles Rwandais du M23. Ils étaient cinq. L'un d'entre eux voulait me tuer tout de suite, mais les deux autres l'en ont empêché et m'ont aidé à m'échapper. Tous les Rwandais ne sont pas mauvais. (Un homme à Kiwanja)

Nous apprécions votre venue ici et les messages de paix que vous propagez. Mais néanmoins, toutes les guerres sont planifiées au Rwanda et nous savons que, bientôt, il va s'en déclencher une nouvelle... Un jour, les soldats Rwandais sont entrés dans notre maison, ils ont tué ma mère et emmené mon plus jeune frère, en l'accusant de faire partie des rebelles Mai Mai. Jusqu'à présent, il n'est pas revenu. Mais malgré cela, j'accepte l'idée que tous les Rwandais ne sont pas mauvais. (Un homme à Kiwanja)

Dans ma ville natale de Binja, les Nande sont en conflit avec les Rwandais. Chaque jour, des gens sont tués. Vous devriez faire votre programme là-bas. Les choses doivent changer! (Une femme à Kiwanja)

Une femme Tutsi a subvenu à mes besoins pendant que j'étais à l'école. Sans son soutien, je n'aurais pas pu finir ma scolarité. C'est grâce à elle que je suis ce que je suis. (Un jeune homme à Kiwanja)

Les soldats Rwandais sont venus dans ma maison. Ils m'ont torturée, ils ont sectionné un de mes doigts. Le fait de regarder des Rwandais faire du théâtre pour la paix me fait réaliser qu'il y a aussi de bons Rwandais qui condamnent la violence. (Une dame âgée à Kiwanja)

Les rebelles qui parlent le Kinyarwanda violent nos filles et nos femmes. Ils nous traitent de « Ibicucu »⁴⁶, de personnes sans valeur. (Un homme à Kiwanja)

Des soldats Rwandais sont entrés dans ma maison, ils ont demandé de l'argent. J'étais cachée dans la chambre et j'ai entendu mon mari hurler. Nous leur avons donné tout ce que nous avions. (Une femme à Bukavu-Bagira)

Des Tutsis sont venus dans notre maison et ils ont tué mon mari. Je suis restée seule avec huit enfants. L'église m'aide à survivre et je commence à pardonner ceux qui ont tué mon mari. (Une femme à Bukavu-Bagira)

Des Tutsis m'ont emmené avec 11 autres. Ils nous ont séquestrés dans une petite maison et ils nous ont maltraités. Quatre d'entre nous ont eu la chance de s'échapper. (Un homme à Bukavu-Bagira)

Nous n'avions rien à manger. Aussi nous nous sommes mis à la recherche de quelque chose. Nous avons demandé à des gens qui parlaient Kinyarwan-

da, mais ils nous ont insultés en disant que les Congolais n'étaient pas intelligents. Ils se sont moqués de nous. (Un homme à Bukavu-Bagira)

J'ai une voisine Rwandaise et je suis stupéfaite de la façon dont elle se comporte à mon égard. Elle m'apprécie, elle aime bien mes enfants, elle m'accompagne quand j'ai besoin d'elle. (Une femme à Bukavu-Bagira)

J'ai été kidnappé et maltraité par des rebelles Rwandais. Ils se sont emparés de tous mes biens et ils m'ont forcé à travailler pour eux (Un homme à Bukavu)

Nous avons pris un refuge du Rwanda après le Génocide. Il fait toujours partie de notre famille. Chaque fois que je vais au Rwanda maintenant, j'ai un pied-à-terre, un domicile loin de chez moi. (Une femme à Bukavu)

Une fois, je me trouvais au Rwanda avec 5 amis et nous sommes arrivés trop tard à la frontière. La frontière était déjà fermée. Une Rwandaise nous a proposé de l'aide. Nous pouvions rester chez elle. Tout d'abord, j'ai eu peur. « Impossible de dormir dans la maison d'une Rwandaise » pensai-je. Mais finalement, nous nous sommes sentis les bienvenus et ils ont vraiment pris soin de nous. (Une jeune femme à Bukavu)

Les soldats Congolais qui sont censés nous protéger violent nos femmes. Beaucoup de femmes peuvent en témoigner. (Un homme à Bukavu)

En 2009, notre Ministre des Sports, qui est Rwandais, a soutenu la victoire de l'équipe nationale Congolaise dans la Coupe Africaine des Nations. Vous ne pouvez pas généraliser et dire que tous les Rwandais sont mauvais. (Un homme à Bukavu)

A Sake, c'est exactement comme vous l'avez décrit dans votre pièce. Un(e) Hunde ne pourra jamais épouser un(e) Tutsi. Ils ne peuvent pas se comprendre. Ils se haïssent mutuellement. (Un vieil homme à Sake)

J'ai protégé des réfugiés Rwandais en 94. J'ai dépensé beaucoup d'argent pour les aider. (Un homme à Sake)

Mon fils a épousé une Rwandaise. Ils ont fait des enfants ensemble. (Une femme à Sake)

Des soldats Rwandais sont venus à notre maison en 94. Ils ont pris un enfant et ils l'ont jeté dans le feu. Après cela, d'autres soldats Tutsi sont arrivés et ils ont demandé qui avait tué l'enfant. Ils ont abattu leurs propres soldats en représailles. Plus tard, un soldat Tutsi a épousé ma fille. Tous les Rwandais ne sont pas mauvais. (Une femme à Sake)

Quand j'ai pris le bus à Bukavu, on tourmentait une vieille dame Rwandaise. Des passagers voulaient qu'elle quitte le bus, lui disant qu'il était réservé à l'usage des Congolais. Trois autres passagers ont immédiatement soutenu la Rwandaise, en disant que si elle partait, ils partiraient aussi. Avec un peu de courage, on peut surmonter la discrimination! (Un jeune homme à Goma)



Contributions émotionnelles des spectateurs

Exemples d'expériences vécues partagées par des personnes du Rwanda

Des soldats Congolais ont accusé un Rwandais d'être un rebelle du M23. Ils l'ont brûlé vivant. Cela s'est passé sur le côté Congolais de la frontière. (Élève de l'ESG, Gisenyi)

Pendant l'insurrection du M23 toute personne ressemblant à un Rwandais était maltraitée par les soldats Congolais et par la police à la frontière. Cette guerre est celle des politiciens et c'est nous qui en payons le prix. (Professeur au TTC, Gisenyi)

Après notre fuite en RDC pendant le Génocide, un Congolais nous a donné un bout de terre gratuitement. Il y a des bonnes et des mauvaises personnes partout. (Professeur au TTC, Gisenyi)

Les Congolais sont des voleurs. J'ai été une fois en RDC et on m'a volé mon argent. (Vieil homme à Ryabizige, District de Rubavu)

Je me suis rendu en RDC à l'époque des affrontements entre soldats Rwandais et Congolais, il y a quelques semaines. J'ai été arrêté par la police quand ils ont entendu que je parlais le Kinyarwanda. Les policiers ont pris mon

argent et mon téléphone portable et ils m'ont mis dans une cellule du commissariat, en disant que les Rwandais sont dangereux. J'y suis resté quatre jours et j'ai essayé de parler aux policiers. Après un certain temps, ma famille a trouvé où j'étais et m'a fait libérer contre de l'argent. Je n'ai pas récupéré mon argent ni mon téléphone. (Un jeune homme à Ryabizige, District de Rubavu)

A Goma, on m'a insultée et agressée. On m'a dit que j'étais une « Tutsi de Kagamé » et que je devrais quitter le pays. (Une vieille dame à Rukoko Market, District de Rubavu)

J'ai grandi en RDC et je n'ai jamais eu aucune mauvaise expérience. J'ai toujours vécu en paix avec mes voisins Congolais. (Une vieille dame à Rukoko Market, District de Rubavu)

J'étais à Goma avec deux amis. Des Congolais m'ont dit de repartir, parce qu'ils détestaient tous les Rwandais. Ils m'ont dit que les Rwandais sont de mauvaises personnes qui adorent se battre et qui aiment la guerre. (Élève du TTC, Gisenyi)

Une fois, j'étais à Bukavu et une femme Congolaise hurlait que des Rwandais l'avaient frappée. Les gens ont voulu la venger et ils m'ont attaqué. (Un jeune homme à Ruzizi)

À l'époque des M23, je vendais des tomates à Bukavu. Des gens m'ont agressée. Un vieil homme m'a protégée. Il m'a emmenée chez lui et il m'a aidée à rentrer saine et sauve. (Une femme à Ruzizi)

Mon père est né au Congo, j'ai grandi au Congo et j'ai beaucoup d'amis là-bas. C'est la même chose pour les groupes de rebelles. Certains rebelles parlent peut-être le Kinyarwanda, mais ils ont grandi au Congo et ils sont Congolais. (Un homme à Kigali)

Je ne pourrais jamais aller au Congo. J'ai trop peur. Les gens disent, si vous allez là-bas en tant que Rwandais, vous n'en reviendrez jamais. (Un vieil homme à Kinigi, District de Ruhengeri)

Les causes profondes des conflits entre la RDC et le Rwanda qui ont été identifiées sont presque identiques au Congo et au Rwanda.

Quelques exemples des causes profondes de conflits violents citées par des élèves Rwandais du secondaire au District de Rubavu:

- « Les politiciens servent d'exemple aux populations. Si vous volez quelque chose et que vous portez votre enfant sur votre dos, votre enfant vous voit faire et il vous imite. »
- « Les politiciens profitent de la guerre, pas nous. Une mauvaise gouvernance divise les populations. »



Un canon abandonné par la rébellion du M23

- « Les enfants et les adolescents sont nourris d'idéologies glorifiant la violence par leurs parents, leurs amis et même parfois par les professeurs à l'école. »
- La cause principale de la violence est l'image négative de « l'autre » et le désir de vengeance.
- Le problème est que les « petites gens » de la société acceptent toujours les idées des personnes « haut placées ».

La mauvaise gouvernance et les intérêts politiques ont été en grande majorité identifiés comme la cause profonde Numéro Un dans les deux camps. Outre la volonté politique, la volonté des gens a aussi été mise en doute. « Il serait judicieux de faire une enquête pour savoir si les Rwandais sont vraiment prêts et disposés à faire la paix avec les Congolais », dit un homme à Bukavu.

L'absence de discipline dans l'Armée Congolaise a aussi été citée comme problème essentiel, de même que les hommes d'affaires riches et cupides impliqués dans l'exploitation des ressources naturelles. « Les « gros ventres » n'en ont jamais assez, ils veulent toujours devenir de plus en plus riches au détriment des autres » disait un professeur à Busasamana, District de Rubavu.

Des vendeuses du marché ont évoqué le problème de la langue. « Quand les Congolais se rendent compte que vous ne savez pas parler le Swahili, ils en profitent pour vous trahir. »

On a parfois pointé du doigt la communauté internationale. « *Les blancs nous amènent les armes. Ensuite, ils regardent comment nous nous en servons, et ils constatent les effets meurtriers, sans rien faire.* » disait un jeune homme à Sake.

La présence des Interhamwe en République Démocratique du Congo a également été citée comme une cause essentielle de la persistance des tensions entre les deux nations. « *Les rebelles Hutu devraient retourner au Rwanda, afin que cesse la guerre au Congo !* »

26ème représentation à Gisenyi. Nous rentrions tout juste de Kiwanja. Nous avons dû franchir plusieurs postes militaires sur le chemin et donner quelques Dollars-US à des soldats Congolais qui mendiaient « *pour des cigarettes* », avant d'atteindre Goma. Nous étions sur cette même route que le groupe rebelle M23 avait prise en Novembre 2012, alors qu'ils occupaient Goma depuis deux semaines. Au bord de la route, il y avait un canon que le M23 avait abandonné quand il a été vaincu en 2013. C'est maintenant un jouet pour les enfants.

A peu près 30 jeunes de Gisenyi ont assisté à la représentation. Depuis le début de la pièce, David peint un tableau sur la guerre: des armes, des maisons en feu, le portrait d'une femme en pleurs, les contours d'un avion détruit⁴⁷... chaque fois que nous jouons, sa peinture change. David exprime ses pensées intimes sur la violence qui touche l'Est de la RDC depuis ces vingt dernières années.

Dans la dernière scène de la pièce, David présente son travail en silence. Thérèse et deux actrices Rwandaises font une entrée solennelle avec des bougies et des fleurs, elles portent maintenant des T-shirts blancs avec une croix rouge sang en forme de X⁴⁸. Elles s'immobilisent à côté d'une tour d'un mètre de haut que nous avons construite avec des briques.

« *Quand nous jouions à Kiwanja hier, les gens disaient qu'un bon Tutsi est un Tutsi mort, que nous devrions brûler le Mémorial de Kigali, qu'ils suivront les Interhamwe jusqu'au Rwanda pour les aider à achever leur œuvre, en commençant par les nouveau-nés*⁴⁹ ». Thérèse pleure tout en parlant, ses mots laissent l'auditoire en état de stupéfaction. « *J'ai déjà vu tout cela. Je n'en veux plus* », explose-t-elle soudain. Elle retire une brique de la tour. La tour s'effondre avec un bruit assourdissant.

Thérèse allume une bougie, les autres font de même. J'éteins la lumière. Thérèse met le feu au tableau de David⁵⁰. Les flammes brillent dans l'obscurité. En fond,

47 Inspiré par les débris de l'avion qui s'est écrasé avec le Président Habyarimana en 1994, exposés au Musée Présidentiel de Kigali.

48 Nous nous sommes servis des T-shirts que Nadine utilisait dans une autre représentation. Cela a aidé l'actrice à contacter l'état émotionnel.

49 En jouant elle utilisait le mot « Rwandais » à la place de « Tutsi », parce que, en tant que Rwandaise, elle a appris à éviter la différenciation ethnique et elle hésite à faire le contraire.

50 Pendant les représentations en plein-air, nous avons arrosé les peintures de kérosène pour nous assurer qu'elles brûleraient.



Scène finale de *Badilika*

on entend la musique instrumentale d'un film de guerre. Thérèse pose les fleurs une par une à côté des cendres. Il ne reste que la lueur des bougies. Dans le public, le silence est total, à l'exception du bruit des pleurs des actrices en larmes.

Les mots de Thérèse sont la triste vérité, ce qui prouve qu'il reste encore beaucoup à faire pour s'acheminer vers une coexistence pacifique des peuples de la région des Grands Lacs d'Afrique. La zone du Nord-Kivu a été, et elle l'est toujours, touchée par des conflits armés, impliquant le M23, le FDLR, les Mai Mai⁵¹ et l'armée Congolaise, soutenue par la MONUSCO. Les tueurs, les violeurs et les pillards parlaient souvent le Kinyarwanda dans le passé, ce qui donne à la population la conviction que le Rwanda se cache derrière la crise. Les blessures sont toujours ouvertes aujourd'hui, le poids du passé est lourd, la colère tenace. Bien sûr, les spectateurs ne colportent pas tous une propagande haineuse à Kiwanja. Certains d'entre eux s'y sont immédiatement opposés.

Ce que nous avons vécu à Kiwanja est une triste réalité, mais aussi une opportunité. Nos acteurs Rwandais étaient choqués. Ils ne s'attendaient pas à ça. Mais au lieu de laisser tomber, ils ont supplié de rester plus longtemps, de jouer et de

51 Les Mai Mai sont des milices armées locales. Traditionnellement on croyait que les guerriers Mai Mai jouissaient d'une protection spirituelle qui les rendait invincibles.

parler aux gens, pour prouver que les Rwandais ne sont pas tels que certains le croient. Le jour suivant, nous avons emmené quelques acteurs dans une station de radio locale, nous avons fait un programme d'une heure en direct, pour promouvoir la coexistence pacifique. La chanson anti-guerre d'Anderson a été enregistrée et diffusée. Nous avons ainsi pu laisser quelques empreintes derrière nous.

Pendant cette même représentation à Kiwanja, un homme a partagé sa propre histoire, comment il a échappé de peu à la mort mais perdu une jambe au cours d'un combat entre le M23 et les FARDC. Il reproche au Rwanda d'en être responsable. Il reproduit en partie la propagande haineuse exprimée par d'autres. Durant le processus de modération, il a participé encore deux fois, devenant à chaque fois un peu plus modéré dans son attitude. A la fin, c'est lui qui, en premier, se porte volontaire quand le modérateur cherche quelqu'un pour détruire symboliquement la violence dans la région. Cela prend du temps avant qu'il n'arrive, avec ses cannes. Il allume une bougie et brûle un second tableau de David qu'on avait caché quelque part pendant la pièce, pendant qu'en fond sonore, on joue « We shall overcome (nous triompherons) » de Joan Baez.⁵²

Le tableau final de la pièce est choquant. 5 acteurs sont vêtus de T-shirts blancs avec de la peinture rouge-sang sur le devant, en forme de X.⁵³ David regarde les cendres, les vestiges des dessins qu'il a faits. Thérèse est agenouillée à côté des cendres, des fleurs sont disposées tout autour. 3 autres femmes immobiles, les larmes coulant encore sur leurs joues, tiennent des bougies à la main. Chantal est à genoux, quelque part en arrière-plan, elle est toujours face au public et elle tient les restes de ses tomates dans les mains. Anderson est appuyé au mur, sa guitare toujours à la main; à côté de lui, il y a le tambour sur lequel il a joué un solo enragé pendant la pièce. L'actrice blanche se tient tout au fond, dans un coin de la scène, et, toujours immobile, elle observe la situation.

On invite alors le public à monter sur scène pour transformer le tableau. Cela leur donne l'occasion d'exprimer des idées sans paroles. Le modérateur essaie de choisir parmi les candidats quelqu'un qui n'a pas beaucoup participé pendant les discussions. Les nouveaux tableaux se ressemblent tous: on a enlevé aux acteurs les T-shirts « sanglants » – une action puissante s'il en est. Certains ont nettoyé les mains de Nadine. De nombreuses fois, on a placé les acteurs tous ensemble, en cercle, main dans la main en signe d'unité, parfois on leur a mis les mains en l'air, ou fait tenir ensemble une bougie. On a touché et massé doucement les visages des acteurs jusqu'à ce qu'ils sourient. Parfois, on a partagé entre eux les tomates

⁵² Nous nous sommes rendu compte que de nombreuses personnes à Kiwanja parlaient Anglais, en raison du contact avec les soldats des Nations Unies et autres étrangers.

⁵³ Nous disposons de plusieurs versions de la pièce, dans lesquelles un nombre pouvant aller d'une actrice à 5 acteurs portent un T-shirt utilisé précédemment par Nadine pendant la pièce, quand elle le barbouille d'une croix rouge alors qu'on l'attaque.



Image finale de la pièce *Badilika*

écrasées. Après avoir modifié le tableau, le « concepteur » devait justifier la nouvelle image. Et sur le dernier message du dernier concepteur – qui est toujours un message positif, porteur de paix, nous sommes passés à la cérémonie de clôture.

On demande au public de s'avancer, de former un grand cercle⁵⁴, et, ensemble, nous chantons un chant de paix en Français et en Kinyarwanda.

*Nous disons non à la guerre
Car elle détruit nos pays
Révoltons-nous sans peur
Et chassons la guerre parmi nous,
Congo, Rwanda, Ouganda, Burundi
Main dans la main, cultivons la paix
Dans notre région.*

Dans certaines représentations nous avons ajouté un deuxième « rituel », en demandant à un volontaire de s'avancer et de brûler un second dessin de David, qui montrait encore une fois des scènes de violence. Ensemble avec le public, nous avons brûlé le tableau pour exprimer symboliquement la fin de la violence.

Tout au long du programme, la dynamique a été à peu près semblable à chaque représentation. La pièce poussait les spectateurs à réagir et certains d'entre eux étaient spontanément d'accord avec les préjugés et les stéréotypes présentés. On entendait souvent un « oui » ou un « c'est vrai » dans le public pendant la pièce.

⁵⁴ S'ils sont trop nombreux, on peut former plusieurs cercles – le plus grand à l'extérieur et les autres au centre.

Quand on a partagé les histoires vécues, certains ont confirmé leur sentiment que l'autre était mauvais ou représentait « une menace » mais les exemples positifs ont aussi eu un impact sur les gens. Pendant le processus de modération qui a suivi, quand on a débattu des causes profondes, des interventions qui avaient eu lieu et de la transformation du tableau final, la dynamique a changé progressivement. Des messages de paix de plus en plus nombreux ont été émis, jusqu'à ce que la quasi-totalité des spectateurs soient unis pour la paix et le manifestent au cours de la cérémonie de clôture.

Des entrevues individuelles ou en petit groupe ont été menées au bout de la 10ème représentation sur les 28. Nos acteurs posaient quatre questions:

1. Quel était le sujet de notre pièce ?
2. S'agit-il de la réalité, ou juste d'une pièce de théâtre ? Si c'est la réalité, pouvez-vous partager une expérience de votre vie personnelle ou de celle de quelqu'un d'autre ?
3. Pourquoi existe-t-il des problèmes entre le Rwanda et la République Démocratique du Congo ?
4. Que pourrait-on faire, d'après vous, pour améliorer la situation ?

On a partagé des opinions, des témoignages, des idées. La nature provocatrice de la pièce a éveillé chez de nombreuses personnes le besoin de partager leur ressenti et leurs réflexions sur la situation entre les deux pays. Pendant le processus de modération, la majeure partie du temps, il y avait tellement de mains levées que notre modérateur a dû faire des choix. Beaucoup de personnes qui n'avaient pas eu l'opportunité de parler étaient par conséquent ravies d'être interrogées après le programme.

Une Rwandaise dans la quarantaine a partagé son histoire pendant une entrevue à Ruzizi: *J'ai épousé un Congolais. Nous avons 3 enfants. Pendant le Génocide au Rwanda nous avons fui au Burundi. Mais la vie était très dure là-bas. Aussi, mon mari a décidé de rentrer au Kasai, dont il est originaire. Il espérait trouver du travail. Il a informé sa famille qu'il avait épousé une Rwandaise, chose qu'il leur avait cachée. Il voulait préparer le terrain, de sorte que je puisse le rejoindre sans problèmes avec les enfants. Il est parti et il n'est jamais revenu, me laissant seule avec les enfants. Je n'ai plus jamais entendu parler de lui. Je ne sais pas s'il est mort ou s'il est vivant. J'ai rejoint ma mère qui vivait à Goma à l'époque et j'ai trouvé quelques moyens de subsistance. En arrivant à Goma, je me méfiais de tout le monde. A cause de l'histoire avec mon mari, je m'étais mise à détester les Congolais. Même si quelqu'un me rendait service, me faisait du bien, je ne pouvais monter aucune affection pour les Congolais. Mais avec le temps, les choses ont changé. Les gens ont été gentils, attentifs, tolérants et respectueux... et si quelqu'un vous fait du bien chaque jour, votre cœur*



Cérémonie finale de Badilika au Rwanda

s'ouvre. Aujourd'hui, je vis toujours au Congo, bien intégrée avec mes enfants. J'aime ce pays et son peuple. Il n'y a pas de différences entre Rwandais et Congolais.

Une Congolaise, également dans la quarantaine, a partagé son vécu à Bukavu-Bagira: *« Je suis mariée, avec 6 enfants. J'ai eu de bons voisins originaires du Rwanda. Nous sommes devenus amis. Avant la guerre au Congo ils sont rentrés au Rwanda. Un soir, j'étais chez moi avec mes enfants quand quelqu'un a frappé à la porte. Des hommes armés sont entrés, ils ont pris mon mari et mon fils aîné. L'un d'entre eux voulait nous tuer tous, l'autre, seulement mon mari. Puis, j'ai entendu une voix connue. C'était mon ancien voisin Rwandais. Il faisait partie des rebelles. Je suis sortie et je me suis mise à pleurer quand je l'ai vu. J'ai essayé de lui parler, je l'ai supplié, mais en vain. Ils ont pris mon mari et mon aîné, et 3 ans plus tard, j'ai appris que mon fils avait été tué. Jusqu'à aujourd'hui, je ne sais pas ce qu'il est advenu de mon mari. A cause des Rwandais, ma vie a été détruite. Nous nous sommes retrouvés dans une pauvreté extrême. Deux de mes enfants vivent dans la rue, je fais de mon mieux pour survivre jour après jour avec les trois autres. Je hais tous les Rwandais, jeunes et vieux, et personne ne me convaincra jamais d'aimer un Rwandais »*

A Bukavu, Béatrice, une jeune étudiante Congolaise, a accepté d'être interviewée devant la caméra. Elle est née et a été élevée en RDC. En ce moment, elle habite à Bukavu. Béatrice est une Munyamulenge. Les Banyamulenge ne sont pas

intégrés, fait-elle remarquer, bien qu'ils vivent au Congo depuis des générations. Les gens les considèrent comme des Rwandais et chaque fois qu'il y a un conflit entre les deux nations, les Banyamulenge en payent le prix. Béatrice a elle-même vécu cette haine et cette intolérance. Un jour à Bukavu, elle a été agressée par des jeunes en colère, battue jusqu'à ce que ses yeux soient en sang et enflés. Elle s'est évanouie et a survécu de peu. Une autre fois, alors qu'elle voulait entrer dans un minibus, des passagers l'ont empêchée de monter en lui disant de retourner au Rwanda. Des moments qu'elle n'oubliera jamais. « Je n'ai pas choisi de naître Munyamulenge. Pourquoi ne pouvons-nous pas juste nous accepter les uns les autres ! » On voit à quel point cela la libère de parler d'elle-même, de partager ses mauvaises expériences et son espoir en un avenir meilleur. Partager son histoire l'aide à supporter son fardeau.

Durant les 3 semaines de tournée, les acteurs de Badilika ainsi que le modérateur, sont devenus à chaque fois meilleurs dans leurs rôles. Ils ont acquis du savoir-faire dans la méthodologie du théâtre-forum et sont maintenant tout à fait capables de l'appliquer⁵⁵. Outre cela, le groupe est devenu une communauté solide, comparable à une famille. Notre façon de faire du théâtre – dans laquelle chaque personne impliquée retire les masques invisibles qu'il ou elle porte afin de maîtriser la vie de tous les jours, dans laquelle chaque personne s'ouvre, partage ses pensées intimes et écoute les autres avec empathie, dans laquelle, ensemble, les gens vont au-delà de leurs limites avec l'amour et l'idéalisme comme façon d'influer sur les autres – cela crée des liens très forts entre les acteurs individuels. Le groupe est devenu une part importante de la vie de ses membres et, partout où nous allons, les gens peuvent ressentir cette unité.

D'autres représentations sont prévues et une nouvelle pièce sera créée en 2015.

⁵⁵ Un court documentaire est disponible sur YouTube

5. La guérison des traumatismes par le théâtre

Suzanne, actrice de « Agethe », une de nos troupes de théâtre-forum de Karamoja, a perdu ses dents de devant alors qu'elle était battue par son mari, quelques semaines seulement avant de rejoindre la troupe de théâtre. Dans la pièce que nous avons écrite, elle raconte cette histoire, avec une émotion intense, pas de larmes, mais en revendiquant ses droits et en suppliant de faire cesser la violence contre les femmes. À chaque représentation, son estime de soi grandit. Plus tard, elle s'est séparée de son mari, et elle s'est mise à voler de ses propres ailes et à construire sa vie.

Paul, comédien de « Abelebelekuma », une autre troupe de théâtre-forum que Rafiki Théâtre a formée à Karamoja, a travaillé sur son problème avec l'alcool. Il décrit sur scène les raisons principales pour lesquelles il boit; le désir d'oublier les événements traumatiques qu'il a traversés. Paul termine en disant: « *Ne me traitez pas d'ivrogne. Demandez-vous pourquoi je bois !* »

Tony est au début de la cinquantaine. Il est aveugle. Il a perdu la vue quand des soldats l'ont torturé avec du fil de fer barbelé pendant le conflit du Nord de l'Ouganda. Tony s'est procuré une guitare et il a appris à s'en servir. Il a rejoint le Rafiki Théâtre, il se sert de sa guitare pour chanter des chansons très touchantes sur sa souffrance et les souffrances de son peuple, ou simplement pour accompagner des scènes au son de la guitare.

Sarah vivait une crise profonde. Son mari l'opprimait depuis de nombreuses années. Elle était devenue dépressive et elle avait consulté plusieurs psychologues en vain. Sarah a plus de 60 ans. Quand elle a rejoint le Rafiki Théâtre, sa vie a pris un sens nouveau et elle a changé du tout au tout. Aujourd'hui, elle est très sûre d'elle, elle a un rôle dans une série télévisée à succès et une relation harmonieuse avec son mari. Quand son mari a remarqué le changement chez elle, il s'est également transformé.

Achilla vit au bas de l'échelle sociale. L'ancien prisonnier est dépendant de l'alcool. Il habite dans la petite ville de Moroto au Karamoja. Achilla gagne sa vie en ramassant du bois de chauffage dans les montagnes et en l'échangeant contre un peu d'argent pour assurer sa survie. Il a peut-être 40 ans, mais il fait beaucoup plus vieux. Il a fait de la prison pour vol de bétail et violences armées connexes, comme la plupart des acteurs de « Etuko », la troupe de théâtre-forum d'ex-prisonniers que nous avons formée et développée avec le Rafiki Théâtre. Pendant 20 minutes, Achilla est assis dans un coin de la scène, il tient une bouteille d'alcool

local à la main, figé comme une image. Soudain, il se lève lentement et il traverse la scène, les yeux fixés sur l'auditoire, désespéré. Il passe d'un bout à l'autre du public et sort sans dire un mot. L'instant est émouvant, plus puissant que n'importe quelle parole, et le modérateur se servira plus tard de cette scène pour approfondir le dialogue sur la réinsertion des anciens prisonniers dans la société.

Emmanuel n'avait que 14 ans quand nous avons formé « Nyakica », une troupe de théâtre-forum de Kuron, en Equatoria Orientale au Sud-Soudan. Il fait partie des 120 jeunes privilégiés de Kuron, qui peuvent aller à l'unique école de la région. La région est une des parties du monde les moins développées. Les conflits ethniques entre bergers lourdement armés touchent la région. Emmanuel a perdu son frère dans l'un de ces conflits violents. Son frère était comme un père pour lui, qui répondait à la plupart de ses besoins de base. La perte de son frère a été l'événement le plus traumatisant de sa vie. Pendant la pièce, il retrace le moment où son frère a été tué. Il se met à pleurer, et d'autres font de même dans le public.

Dans la même troupe de théâtre-forum, mais dans une pièce différente, Hannah, une fille de 15 ans, met en scène sa propre histoire. Un jour, deux de ses frères sont venus à l'école et l'ont emmenée pour la marier à un vieil homme qui consentait à payer une dot élevée. Hannah s'est mise à hurler et elle a pleuré dans sa maison jusqu'à ce que sa famille décide de revenir sur sa décision. Elle pouvait retourner à l'école. Quand Hannah a joué son histoire sur scène, deux acteurs tenaient le rôle de ses frères, l'un d'eux était son frère cadet, qui n'avait pas lui-même été impliqué dans le fait de la retirer de l'école.

Donner une jeune femme à un vieil homme est chose commune chez les Toposa, le groupe ethnique auquel Hannah appartient. Beaucoup de jeunes femmes se suicident, poussées par le désespoir, en grimpant au sommet d'un grand arbre et en sautant. Toute femme qui s'enfuit et qui est rattrapée, est punie par la communauté. On lui attache les bras derrière le dos et on fixe des bâtons sur ses tibias de telle sorte qu'à chaque fois qu'elle tente de marcher cela provoque de la douleur. De cette façon, elle est exposée à la vue de la communauté entière. Nous avons utilisé cette pratique dans notre pièce. Après avoir joué sa propre histoire, finissant par ces mots « *je préférerais mourir que d'épouser ce vieil homme* », Hannah entre à nouveau sur scène avec les bâtons aux tibias et les mains liées, en dévisageant le public d'un air haineux et colérique, pendant que Manal – une autre jeune actrice – chante une de ses compositions sur les souffrances des femmes Toposa.

Après la représentation de Badilika à Kiwanja, petite ville du Nord-Kivu en RDC, Thérèse est choquée. Certaines interventions du public, remplies de haine contre les Tutsis Rwandais, lui rappellent le Génocide d'il y a 20 ans, et les événements traumatiques qu'elle a vécus dans sa propre existence. Deux jours plus tard, Thérèse utilise la propagande haineuse qu'elle a entendue à Kiwanja dans son



Massage métamorphique

monologue sur scène, pendant une représentation dans la ville frontalière du Rwanda, Gisenyi, avec deux autres actrices debout à côté d'elle, comme un tableau, des bougies à la main. Les trois femmes sont en larmes, il y a un silence total dans le public.⁵⁶

Suzanne, Paul, Tony, Sarah, Achilla, Emmanuel, Hannah et Thérèse ont tous quelque chose en commun; le fait de jouer dans une pièce de théâtre aide chacun d'entre eux à déposer les fardeaux de son passé. Revivre des situations sur scène est une partie importante du processus de guérison des traumatismes auquel les acteurs sont soumis. Quand une personne est confrontée à un souvenir réellement traumatique, il ou elle le met généralement de côté parce que son esprit ne sait pas comment l'assumer. En ouvrant l'accès à ce souvenir à l'aide d'un monologue, ou en chantant une chanson, dans une pièce de théâtre, la personne prend de la distance par rapport au problème. Et le fait de raconter cette histoire en la jouant, ou en la chantant encore et encore, la rend moins menaçante, moins dangereuse et par conséquent, moins problématique. Cela aide les personnes traumatisées. Et la conscience d'être mieux à même de faire face, et d'avoir en même temps une action

⁵⁶ Voir chapitre 4.

bénéfique en faisant passer aux autres des messages positifs, renforce leur confiance et leur estime de soi.

Être intégré dans un groupe, et soutenu par lui, est tout à fait vital. Le groupe devient un appui considérable pour l'individu. Le fait de rire ensemble, de partager de bons moments, de s'écouter et de s'aider mutuellement, est une chose essentielle pour assimiler les situations ressurgies du passé, les peurs, les colères et la tristesse vécues sur scène. Comme soutien supplémentaire, nous utilisons diverses méthodes de relaxation telles que le massage métamorphique ou les exercices de Qi Gong, afin d'atténuer les tensions et les blocages internes et d'atteindre un équilibre intérieur.

Le massage métamorphique

Le massage métamorphique est un massage des points réflexes de la colonne vertébrale (influençant les pieds, les mains et la tête). Ces zones sont soumises à un massage afin de libérer l'énergie vitale de la personne. Il a pour but de dégager les blocages psycho-énergétiques qui nous empêchent d'avancer, de changer et de construire nos vies. Les événements traumatiques du passé sont toujours vivants à l'intérieur de nous et verrouillés dans la structure corporelle. Nous pouvons détendre la structure corporelle à l'aide du massage et libérer l'énergie vitale de la personne. Cela permet à la personne de se transformer et de libérer toute souffrance du passé qui la bloque. C'est la capacité d'auto-guérison de la personne qui est réveillée et activée. Cette technique de massage n'a aucune contre indication et peut être exercée par n'importe qui sur n'importe qui.⁵⁷

L'exercice de Qi Gong du grand arbre

Le Qi Gong est une méthode de méditation (mouvement) de la Chine ancienne pour restaurer l'énergie et trouver l'équilibre intérieur.

« Le grand arbre » est un exercice de Qi Gong dans lequel une personne se tient dans une posture debout que l'on appelle « le grand arbre » pendant au moins 30 minutes.

Les genoux légèrement fléchis, la pointe de la langue touche le palais. Levez les bras devant vous comme si vous teniez une grosse sphère. Détendez-vous et respirez lentement. Essayez d'apaiser votre esprit, de ne pas penser aux soucis quotidiens.

Le but est d'expérimenter des niveaux profonds de relaxation qui augmentent l'énergie et la vitalité, consolident l'assurance et l'estime de soi, renforcent la confiance en soi et en la vie.⁵⁸

57 <http://www.positivehealth.com/article/bodywork/metamorphic-technique-for-transformation>

58 <http://en.dzendo.org/index.php?load=stat&cat=17>



Exercices de thérapie par l'art

Nous utilisons aussi des techniques de thérapie par l'art dans notre travail, par exemple, le fait de dessiner les moments traumatiques, les espoirs futurs et les rêves. Ce n'est pas seulement pour les acteurs de nos groupes une occasion d'exprimer leurs ressentis et leurs désirs, mais également une expérience nouvelle pour la plupart d'entre eux, puisque beaucoup d'écoles de la région ne sont pas équipées pour offrir des cours de dessin.

6. Conclusion

En tant que travailleurs pour la paix et les droits de l'Homme, nous sommes confrontés et nous nous attaquons pour la plupart du temps aux normes sociales qui provoquent la violence et le non respect des droits humains. Tout individu s'inscrit dans un tissu de relations de natures différentes (famille, amis, collègues, média, modèles spirituels, idéologies, etc.), qui affecte ses décisions. Les normes sociales sont présentes dans presque tous les aspects de nos actions quotidiennes. Ces normes imprègnent des attitudes, des pratiques et des comportements qu'on ne peut pas changer facilement. Considérons le cas des conflits ethniques dans la région des Grands Lacs. Si les attitudes et les comportements sont guidés par certaines normes, il est tout à fait clair que les changements individuels de comportement ne peuvent pas se produire facilement, quelle que soit la fréquence ou le type de dialogue engagé, le circuit utilisé ou même la qualité du message conçu. Par exemple, si une famille Congolaise marie sa fille à un Rwandais dans une communauté dont ce n'est pas la norme, et qui souffre depuis ces 20 dernières années de conflits violents qui impliquent le Rwanda, non seulement leur fille a des chances d'être marginalisée et détestée par les autres membres de la communauté, mais il est également possible qu'elle aille s'installer ailleurs avec son mari. Les normes sociales ne se contentent pas d'imposer des comportements, elles en con-

damnent aussi les déviations. La pression sociale et les attentes du groupe influencent les actions.

Une approche collective est nécessaire pour s'attaquer directement aux normes sociales et culturelles. Le changement se produit uniquement si deux principes sont mis en place. Le premier est d'éviter d'avoir recours à une approche par le haut, en expliquant aux gens ce qui est bon et ce qui est mauvais, et de travailler plutôt avec les communautés de façon interactive jusqu'à ce qu'elles décident d'elles-mêmes qu'un comportement nocif doit cesser. Le second facteur clé pour conduire au changement est d'adopter un champ d'action plus large et de s'attaquer aux comportements collectifs plutôt qu'individuels, dans la pleine reconnaissance du fait que personne n'abandonnera un comportement sans penser que les autres vont prendre la même décision.

Comprendre le contexte social et culturel est indispensable à quiconque essayant de générer un processus de changement. Les spécialistes du développement, les défenseurs des droits de l'Homme et les activistes pour la paix doivent aller plus loin et ne pas se contenter de comprendre comment les normes fonctionnent, mais également comment on peut les abolir, les transformer ou les réinventer en vue d'atteindre les résultats escomptés. On ne peut jamais changer les normes depuis l'extérieur d'un groupe ou d'un système social donnés. Cela signifie que les intervenants externes peuvent uniquement servir de catalyseurs ou de facilitateurs du changement, et que le dialogue représente l'approche clé pour influencer ou encourager tout changement d'attitude ou de comportement.

Le théâtre-forum est un excellent outil pour renforcer le dialogue, particulièrement, mais pas seulement, dans les communautés reculées et peu alphabétisées. Par le biais du théâtre on peut créer un lien émotionnel avec les gens. Si une pièce reflète leur réalité, ils s'identifient aisément aux personnages sur scène, ils ont les mêmes sentiments qu'eux, ils partagent leur colère, leur frustration, leur tristesse et leur joie. Ce lien les aidera à s'ouvrir, à exprimer leur ressentis et leurs besoins, à partager leur vécu et leur idées. Ainsi nous créons des voies de communication horizontales, un dialogue honnête et « véritable », pas de haut en bas, en abreuvant d'informations, mais en échangeant et en apprenant les uns des autres.

Le dialogue à lui seul n'est pas suffisant. Mais c'est la première étape d'un processus de changement.

Le changement exige une approche à long terme, à des niveaux et sur des secteurs multiples, et une bonne compréhension des causes profondes des attitudes, des comportements et des systèmes violents. Il est très délicat d'en mesurer l'impact.

Trop souvent, les activistes pour la paix prétendent que leurs activités ont amené un changement dans les comportements des gens. Sous la pression des donateurs, ils l'écrivent dans leurs rapports de projet, sachant que ce n'est pas la



Lien émotionnel avec les spectateurs pendant une représentation au Sud-Soudan

vérité. Comment pouvons-nous croire qu'il est possible de transformer, au cours d'un projet d'un, de deux ou de trois ans, ce qui a pris des décennies, voire des siècles à se mettre en place? Comment pouvons-nous revendiquer la propriété exclusive du changement? De nombreux facteurs influencent les changements individuels d'attitude et de comportement.

Mais ce dont nous sommes capables (et cela en vaut la peine!), c'est de générer un processus et d'y contribuer sous tous les angles, en se servant de toute l'expérience, du savoir, des techniques et de tous les outils dont nous disposons. Et le théâtre-forum fait partie des outils dont l'efficacité a été démontrée.

Le théâtre-forum crée des solutions. Il fonctionne dans la mesure où il prépare les participants à intervenir de façon déterminante dans leurs propres vies. Il encourage la pensée critique et les processus de changement.

En mai 2013, je travaillais avec notre troupe de théâtre-forum locale à Kuron, Sud-Soudan. Un groupe de rebelles qui tentait de combattre l'armée nationale en manœuvres, menaçait la région. Les gens vivaient dans une peur permanente. Les Jie, un des groupes ethniques, avaient été attaqués par les rebelles et s'étaient enfuis en demandant l'asile aux Toposas, leurs ennemis traditionnels. Des pourparlers de paix furent organisés entre les deux groupes et on s'est servi de notre troupe de théâtre-forum locale pour établir le dialogue. 100 bergers Toposa, armés pour

la plupart, faisaient face à 20 Jie, avec un espace de 30 mètres entre les deux groupes. Notre troupe a joué au milieu. Lorsqu'Emmanuel a fait son monologue en pleurs, accusant les guerriers⁶⁰ des deux camps, j'ai vu trois d'entre eux essayer des larmes. Après la représentation, ils ont convenu de s'asseoir ensemble, un premier pas dans la bonne direction. Après quatre heures de discussion, les deux camps avaient vidé leurs cœurs, reprochant à l'autre de voler et de tuer. Les premières décisions pratiques ont été prises, par exemple, qui devrait dédommager qui, de combien de vaches ou de chèvres, etc... Et ils ont décidé ensemble de partager un territoire pour la période d'insécurité. Les aînés et les chefs ont pris la responsabilité de calmer et de contrôler les jeunes guerriers. Ils ont convenu d'agir ensemble en cas d'attaque des rebelles et de coopérer avec l'armée nationale.

A cette occasion, le programme de théâtre-forum a participé à la gestion du conflit, pas plus et pas moins. Mais cette seule contribution est, à mon avis, un bel exemple de réussite et une bonne raison d'appuyer le recours au théâtre-forum dans le travail de paix.

Dernier point mais non des moindres, un effet secondaire positif des centaines de représentations auxquelles j'ai participé a été la promotion de « l'art pour la paix » et d'un théâtre qui va bien au-delà de la comédie et du simple divertissement.

Bibliographie

- Boal, Augusto, *Théâtre de l'opprimé*, Editions Françoise Maspero, 1977.
Boal, Augusto, *Jeux pour acteurs et non-acteurs*, Editions Françoise Maspero, 1978
Boal, Augusto, *L'Arc en-ciel du Désir*, La Découverte, 2002.
Freire, Paulo, *Pédagogie de l'opprimé*, Petite Collection Maspero, 1982.
Jana Sanskriti, *Playing for Change, film*, www.janasanskriti.org, 2008.
Johnstone, Keith, *Impro: l'Improvisation et le Théâtre*, Ipanema, 2013.
Johnstone, Keith, *Impro for storytellers*, Routledge, 1999.
Rohd, Michael, *Theatre for Community Conflict and Dialogue*, Heinemann, Portsmouth, 1998.
Search for Common Ground, *Participatory Theatre for Conflict Transformation*, Washington, 2006.
Spolin, Viola, *Improvisation for the Theater*, Northwestern University Press, 1999.
Théâtre de l'Opprimé, www.theatredelopprime.com
Warren, Bernie, *Using The Creative Arts in Therapy and Healthcare*, Routledge, London, 2008.

Vidéos sur notre travail

- Rafiki Theatre, Just a Woman, www.rafiki-theatre.org, 2011, YouTube:
<https://www.youtube.com/watch?v=dqqHagYjlrC>
Badilika, YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=N_vrVopm01g

60 Les bergers armés se nomment eux-mêmes « guerriers ».

L'approche théâtrale communautaire du théâtre des Freetong Players International (FPI) de Sierra Léone

par Charlie Haffner*

Introduction

Depuis sa fondation en 1985 la troupe de théâtre de Sierra Léone Freetong Players International a participé à de nombreux colloques, ateliers de formation, conférences, festivals et présenté des exposés en lien avec les arts dans bon nombre de disciplines allant d'une part du panafricanisme et la Renaissance Africaine, à la gestion, prévention et transformation des conflits, à l'éducation sanitaire (notamment le concept de maternité sans risques, le développement et la survie



Souhaitant la bienvenue aux spectateurs

* Directeur Général

de l'enfant), la thématique de la violence domestique et les inégalités liées au genre, à la protection) de l'environnement et d'autre part à l'entrepreneuriat des jeunes, la lutte contre la corruption, les droits de l'homme (notamment ceux de la femme et de l'enfant) etc.

C'est donc dire que nous nous sommes toujours impliqués dans l'éducation non formelle en utilisant nos compétences dans les arts dramatiques communautaires interactifs en tant qu'outils d'information, de communication, d'éducation et de mobilisation sociale, ou mieux encore – en combinant l'éducation et le divertissement pour sensibiliser, mobiliser et éduquer les communautés au sens large du terme mais surtout les masses (pauvres et illettrées) dans les zones des plus enclavées du pays. Des centaines de professeurs, d'enseignants, d'adultes, de professionnels de santé, d'acteurs traditionnels, d'auteurs dramatiques, de musiciens et d'animateurs de communauté ont tout au long des années bénéficié et continuent de bénéficier de notre enseignement et de nos programmes de formation.

Ayant eu connaissance du concept de Théâtre pour le Développement par le biais de l'institut d'Éducation des Adultes de l'Université de Sierra Leone, et profondément émus par le rythme, la densité et la symbolique intrinsèques des chants à Capella jadis fredonnés avec émotion dans les rues et places publiques de Freetown par des réfugiés namibiens de la SWAPO alors scolarisés en Sierra Leone dans les années 1980, touchés par les opérations des théâtres itinérants du Nigeria et de Zambie particulièrement, mais aussi inspirés par le concept de théâtre du peuple du brésilien Augusto Boal développé dans son ouvrage « le Théâtre de l'Opprimé », et nourris d'une longue tradition d'interactions avec des experts et des praticiens de terrain, et de nos tentatives et expérimentations longues et audacieuses dans cette fonction des plus négligées, nous avons, au fil des années, mis au point une méthode que nous appelons la « méthode FPI » que nous souhaiterions présenter ci-dessous :

Le modèle FPI

Les efforts déployés pour transmettre des messages de développement n'atteignent généralement pas les buts recherchés parce que les communicateurs ne prennent pas suffisamment en compte, ou méprisent carrément, les croyances et les facteurs sociaux qui déterminent le comportement des Sierra-Léonais et que c'est habituellement à ce niveau que se présentent les problèmes d'acceptation et de changement.

Sans aucun doute, l'art dramatique, la danse, le conte, les crieurs publics, les fables, les jeux traditionnels et la musique sont tous profondément ancrés dans l'expression culturelle et artistique de nombreuses communautés en Sierra Leone ainsi que dans d'autres parties d'Afrique. Il est ainsi difficile d'imaginer une communauté qui aurait complètement oublié une de ces formes de contributions collectives et de divertissement.

La démarche des Freetong Players combine par conséquent les arts interactifs modernes et traditionnels – la musique, le théâtre, le conte, etc., en diffusant des messages, en sensibilisant davantage, en générant des prises de consciences et en mobilisant les communautés pour qu'elles prennent des mesures positives. Comme des « Troubadours », avec de belles musiques douces et un charme spectaculaire, les Freetong Players ont traversé le pays entier – de village en village, de ville en ville, sur les places de marchés, dans les écoles, les bureaux, à des conférences, dans les églises, les mosquées, les bidonvilles, à la cour des chefs, dans les loges présidentielles, les maisons de retraite, les services hospitaliers et les salles d'attente des visiteurs, au coin des rues et dans les maisons des gens ordinaires, pour invoquer toute question communautaire ou nationale en jeu à ce moment.

Pour les Freetong Players, le théâtre pour le développement suit des étapes distinctes du début à la fin ou, comme l'exprime le directeur, Charlie Haffner, « de la



Représentation d'une pièce de théâtre, Makeni – Discussion avec les spectateurs



Représentation d'une pièce de théâtre, Kenema – St. Anthony Hall, Freetown





Pièce « Peace at Home » (paix à la maison)

conception à la réalisation et l'évaluation ». Si ces étapes ne sont pas appliquées et parachevées, le résultat ressemblerait à un patient atteint de malaria échouant à se soigner, et qui, en ne prenant pas la dose complète des médicaments prescrits, entraînerait une rechute, son organisme succombant au pouvoir renouvelé des parasites apparemment reconstitués, ragaillardis et revigorés.

J'ajouterai que l'ONG Nationale fait appel aux FPI pour qu'ils diffusent des messages et éduquent une communauté en particulier ou l'intégralité des quatorze districts administratifs du pays. Ces messages peuvent s'adresser à des mères analphabètes en milieu rural dont les enfants mouraient de tuberculose, de la rougeole ou de la polio avant leur premier anniversaire, et à des mères allaitant qui ont besoin d'informations sur le tétanos pré et néonatal, les MST VIH/SIDA, les grossesses précoces, la maternité sans risques et le planning familial.

En dehors des soins sanitaires et de la santé génésique, il peut très bien s'agir du mariage précoce, des grossesses d'adolescentes, de l'école, des violences domestiques, des questions de genre, des droits de l'Homme, des enfants, des femmes, de la démocratie et de la bonne gouvernance, de l'éducation des électeurs, du planning familial, du développement commercial, de même que de la consolidation de la paix et de la transformation de conflits. La démarche du FPI observe les étapes suivantes :



Représentation musicale, Makeni

1. Collecte et analyse de données d'information

Quelle que soit la question, la première étape est la collecte d'informations détaillées sur la communauté cible et le problème à résoudre auprès de toutes les sources possibles, y compris l'unité de communication de l'ONG et les personnes ressources. Il est très important de savoir à l'avance quel est la part de ceux qui sont conscients du problème en question et quel pourcentage devrait en être conscientisé après une période de temps déterminée. Si cela ne suffit pas, des entrevues devraient éventuellement être menées, assorties parfois à des discussions de groupe.

2. Visite préalable

La deuxième étape est conduite par l'équipe de planification, une équipe préparatoire de cinq personnes au maximum. Cette équipe a pour objectif premier de s'approcher de la communauté cible afin d'en rencontrer les dirigeants, les membres influents et les parties prenantes, de les convaincre de la teneur du sujet et du concept, des objectifs visés, des attentes et des bénéfices et de solliciter leur appui pour la réussite du projet qu'ils doivent considérer comme le leur. Il s'agira ensuite de réunir un petit comité pour planifier les activités à venir avant de retourner à la base et de mettre en place la logistique et les dispositifs en vue de l'atelier et du concert communautaire qui suivra.

3. Ateliers de formation et de production de matériel

Parmi les participants de l'atelier de formation et de production de matériel d'une durée habituelle de deux à cinq jours, on retrouve des artistes, des acteurs socio-culturels, des jeunes, des religieux, des femmes dirigeantes, des crieurs publics, des professeurs, des pasteurs/imams, des notables et/ou dirigeant(es) traditionnel(le)s, et dans de nombreux cas des enfants scolarisés mais aussi et surtout des enfants de couches sociales défavorisées et ceux communément considérés comme des enfants de la rue.

Cette étape consiste en un atelier de formation et de production de matériel, qui débute principalement par une cérémonie d'ouverture plus ou moins grandiose, où l'on énonce les buts et les objectifs, on fait des discours, où des déclarations sont prononcées par les parties prenantes principales et où des engagements sont pris. Après la cérémonie d'ouverture, les sessions commencent toujours par des conférences pédagogiques et des exposés sur tout ce que les participants doivent connaître au sujet des questions qui seront traitées, de même que sur l'art de la dynamique de groupe communautaire.

Ensuite, les messages clés sont élaborés et uniformisés, en tenant compte des points communs et des différences dans les croyances culturelles et les pratiques traditionnelles, car « le bonheur d'une communauté peut faire le malheur d'une autre ».

Ce qui a de l'importance dans une localité de province à une époque spécifique n'est peut être pas la même chose que ce qui prime dans la capitale urbaine de Freetown, d'où la nécessité d'une certaine dose de sensibilité culturelle.

Les participants sont alors formés à la création et à la production de musiques, de chansons, et de pièces de théâtre porteuses de messages dans la langue dominante de la communauté cible, et à la manière de les jouer.

4. Activités consécutives à l'atelier

Une fois que l'atelier est terminé, que le matériel a été produit, les acteurs choisis et qu'ils aient suffisamment répété et maîtrisé leurs différents rôles, les représentations peuvent alors avoir lieu par le biais d'un, de deux ou de trois de ces possibilités :

1. Sur scène en public
2. Émissions de radio ou
3. Productions vidéo ou télédiffusions communautaires

5. Spectacles communautaires

Les représentations en public peuvent avoir lieu n'importe où – dans une école, au coin d'une rue, dans un bureau, une salle de conférence, une église, une communauté désertée, dans l'enceinte de la cour d'un chef ou au réservoir ou point

d'approvisionnement d'eau, selon les cas. Il peut également s'agir d'une maison de retraite, d'un service d'hôpital et de la salle d'attente des visiteurs. Parfois, plusieurs représentations sont organisées dans des lieux différents pour faire en sorte que les messages aient une portée aussi large que possible.

6. Sessions interactives

A la fin de chaque représentation, des sessions interactives sont organisées. Ces sessions donnent au public l'opportunité d'analyser à leur manière la problématique posée dans le spectacle et de poser des questions, de proposer d'autres solutions ou une approche différente dans la démarche et le rôle joué par les différents acteurs en tenant compte de la façon par laquelle ces différents intervenants ont été personnellement touchés ou affectés par le problème mis en exergue, à la fin il faut discuter librement des causes et effets du problème soulevé dans la pièce qui leur a été présentée. Cette étape de participation de l'auditoire est tout à fait vitale parce que c'est le moment pour les producteurs de faire un état des lieux, puisqu'il révèle si, oui ou non, le public a compris la pièce et les problèmes qu'elle dénonce. Les exercices interactifs aboutissent généralement à des résolutions sur la marche à suivre. Dans la plupart des cas nous sommes amenés à former des groupes de travail dans le but de contrôler le déroulement des activités consécutives à l'atelier et les appliquer.

7. Suivi, évaluation et rédaction de rapports

Comme il est indiqué plus haut, la démarche des FPI ne se résume pas seulement aux représentations et aux interactions mais elle contient aussi des dispositifs de suivi et d'évaluation. Ainsi, les FPI travaillent avec les équipes de suivi des parties prenantes et des groupes de travail des communautés pour suivre de près les représentations communautaires, les émissions de radio, les enjeux, l'opinion



Réaction émotionnelle du public – Discussion avec les spectateurs



Représentation musicale de « Peace at Home » (paix à la maison) à Kenema

publique, les mesures d'audience pour surtout mesurer l'impact de nos interventions et de savoir si en réalité le projet a été efficace ou non.

Les questionnaires et les entrevues en face à face, les messages SMS et les interventions téléphoniques-sont utilisés parallèlement pour identifier quel pourcentage de l'auditoire cible a eu une prise de conscience et s'est rallié aux objectifs de la campagne. Des rapports sont habituellement rédigés tous les mois ou chaque trimestre, puis à la fin du projet.

Conclusion

C'est le concept de communauté qui est ressorti des expériences directes et que les Players eux-mêmes ont surnommé: « theater of di people, with di people, for di people » (le théâtre du peuple, avec le peuple, pour le peuple, prononcé avec l'accent local). Cette démarche est également vitale parce que, par expérience, les gens ont plus tendance à faire confiance à l'information et à agir en conséquence, s'ils l'entendent à maintes reprises, par un grand nombre de sources différentes, si la personne qui la fournit est connue et digne de confiance, qu'ils comprennent comment cela peut les aider, leurs familles et eux-mêmes, qu'elle est transmise dans une langue familière et qu'on les encourage à discuter et à poser des questions



Représentation, Clock Tower, Freetown

pour avoir une meilleure compréhension de ce qui doit être fait, à quel moment et pour quelles raisons. C'est un processus qui a fait ses preuves et que l'on peut partager avec d'autres pays africains de la même façon qu'en Sierra Leone et partout ailleurs. Les FPI ont exporté leurs rythmes inventifs et leur savoir-faire artistique jusqu'aux USA (1992), en Écosse, au Danemark, au Venezuela (1995), en Angleterre, au Porto Rico (1996), à Taiwan, en République Populaire de Chine, (1999), au Canada (2002 & 2003), en Pologne (2004) et dans les communautés d'Afrique, notamment au Ghana, en Côte d'Ivoire, au Libéria, en Guinée, en Gambie, au Sénégal et en Zambie.

Communiquer par le théâtre pour la paix

par Révérend Dr Jean Blaise Kenmogne*

« On ne peut pas ne pas communiquer ». Qu'on le veuille ou non, qu'on se taise ou que l'on parle, tout est communication. Nos gestes, nos postures, nos mimiques, notre façon d'être, notre façon de dire, notre façon de ne pas dire, notre façon de faire ou de ne pas faire, toutes ces choses « parlent » à notre récepteur et « l'interpellent ». Exactement comme au théâtre.

« Nos paroles reflètent nos pensées, nos perceptions, et définissent le monde qui nous entoure. C'est par l'intermédiaire de nos paroles que nous sommes connus, car elles racontent l'histoire de notre pensée et de notre être profond. La façon dont nous nous exprimons peut ouvrir des portes ou les fermer, peut guérir ou blesser, créer la joie ou la peine, et détermine finalement le niveau de notre propre bonheur. »¹ Il y a beaucoup de façons de communiquer. Autrefois, les gens communiquaient avec des sons et des gestes. Ils utilisaient des tamtams, des cris, du feu, des signaux de fumée et d'autres codes comme des dessins dans leurs interactions avec les autres. En Afrique, il existe encore une grande tradition de l'usage des paraboles et proverbes. Paraboles et proverbes montrent la sagesse des ancêtres et ont souvent un sens très profond. Chaque culture a développé sa propre façon de communiquer, et ceci fait partie de sa richesse sociale que les arts du théâtre utilisent aujourd'hui à bon escient pour faire passer des messages et contribuer au bien-être social.

Communiquer qui vient du latin « *communicare* », veut tout simplement dire être en relation avec, s'associer, partager. Pour améliorer la qualité de sa communication et par ricochet de ses relations, il faut être aussi très attentif à ses gestes et attitudes car à eux seuls, ils comportent environ 90% du message que l'on veut passer. Quoi de plus approprié que l'art théâtral pour donner à la communication toute sa force de persuasion ? La communication par le théâtre est celle qui, sur le mode ludique ou dramatique, oral et gestuel, a la vocation de toucher les cœurs et les esprits pour les gagner à une cause juste. En ce sens, elle est éminemment pédagogique. Parce qu'elle vise à instituer des relations saines entre l'émetteur et

* Directeur Général du CIPCRE
1 Parler de paix p.11

le récepteur, à éliminer les « bruits » qui d'ordinaire l'encombrent et créent des malentendus, elle est essentiellement un outil au service de la paix.

Le lecteur trouvera ci-après un exemple de bonne pratique en matière de théâtre pour la paix. Sans être tout à fait théorique ni tout à fait pratique, la présente brochure est un exemple théorisé, mieux, une réflexion sur la pratique théâtrale comme outil de transformation sociale. Le mérite de l'auteure de cet ouvrage** réside dans le mélange heureux de ses expériences de terrain et des réminiscences de la formation qu'elle a reçue en art théâtral. Le CIPCRE aura été le laboratoire de cette extraordinaire intuition qu'elle a eue de capitaliser ainsi l'ensemble de son travail. Au-delà de ce cadre de naissance de cet outil, ce sont toutes les organisations de la société civile qui sont implicitement invitées à l'expérimenter et à en faire un instrument d'animation sur le terrain. C'est dire que la présente brochure aura atteint son objectif si elle pousse à réfléchir, inspire toutes celles et tous ceux qui accompagnent des groupes dédiés à l'amélioration du cadre et des conditions de vie des populations sur le terrain et nourrit en permanence la pratique de transformation sociale. Quand la communication authentique se donne à voir par le biais du théâtre, l'une et l'autre ne peuvent que se donner la main pour contribuer à l'édification de la paix en cette ère de profondes mutations sociales.



Des jeunes du dialogue interreligieux devant des spectateurs

** Il s'agit d'une brochure dont nous reproduisons ici des extraits. Le texte complet se trouve sous www.cipcre.org



Présentation avec danse et chant

*Merci à mes collègues du CIPCRE,
spécialement à Jeanne Médom, Brice Ngou et Eugène Fonssi
pour leur contribution à l'élaboration du présent travail,
à Agnes Sander pour son Manuel sur les méthodes d'animation,
et à Evelyne Tchonang pour la correction stylistique et
orthographique dont ce texte a bénéficié*

Théâtre pour la paix

Contenus et méthodes

Le travail du SCP au Cameroun

par Silvia Stroh

Sommaire

Préface 86

Partie I : Le cadre théorique

1. Le théâtre : un outil didactique 90
2. Le théâtre pour la paix 94
3. Mon travail au service de la paix au Cameroun 96
4. Formation des formateurs sur le théâtre pour la paix 102

Partie II : La phase pratique

5. Les formations 104
 - 5.1 Formation I : travail de la base 104
 - 5.2 Formation II : Développement d'une pièce 109
 - 5.3 Formation III : La mise en scène d'une œuvre théâtrale 112
6. Formation d'une troupe théâtrale en exemple de la TIM 116
7. Un bon animateur de théâtre 119
8. Méthodes et jeux 120

PARTIE I : LE CADRE THEORIQUE

1. Le théâtre : un outil didactique

Le théâtre est un langage universel. C'est l'association de l'expression verbale et corporelle, du chant et de la musique. Il est aussi un moyen de faire vivre l'histoire et les histoires, de découvrir les âmes derrière les mots.

Globalement, le théâtre revêt trois dimensions. D'abord, il existe un théâtre dont la finalité est le plaisir et le divertissement. Le public veut se distraire, s'amuser. Il lui est intéressant de voir comment une histoire passionnante se développe. Il a besoin de ces moments exceptionnels, d'être touché par les histoires représentées sur la scène. Cela peut passer par des moments choquants, lumineux, joyeux.

Ensuite, le théâtre est un art. En ce sens, il n'est pas une photocopie exacte de la réalité. Il s'agit de créer un nouvel univers, de prendre le spectateur par la main ou plus exactement par son cœur et de le mener dans cet autre univers, le transporter dans des moments lointains et en même temps proches de sa vie et de ses sentiments. Pour y parvenir, le théâtre se sert d'un ensemble d'artifices : les costumes, les masques et le maquillage, la lumière, le décor. A cela s'ajoutent le chant, le mouvement, la danse et la musique. Un spectacle a toujours une part d'artifice,



Un rêve de paix



Introduction formation des enseignants

c'est-à-dire qu'il crée toujours une distance entre notre vie quotidienne et les moments sur scène. Et pour arriver à une certaine qualité, on doit pouvoir surmonter la réalité, par exemple à travers des silences, des chorégraphies ou des dialogues avec le public.

Dans tous les cas, il faut respecter les règles de la scène. Le public veut voir des histoires avec un message. Il doit donc pouvoir comprendre les scènes, peut-être pas avec sa raison ou son intelligence mais en tout cas avec ses sentiments. Il n'y a rien de plus ennuyeux que les choses « bien faites », que de voir des acteurs qui jouent bien en faisant des choses qui malheureusement ne touchent pas. On ne veut pas des personnages qui récitent l'histoire. Si tel est le cas, autant lire une œuvre théâtrale. Les acteurs sont des personnes ordinaires mais qui se trouvent dans des situations pas du tout ordinaires. Leur jeu leur donne des possibilités de gérer les situations avec plus au moins de succès. En tous cas, ils se déploient pendant cette histoire et ils sont en relation avec les autres acteurs et leur public. Pour en arriver là, l'acteur doit être capable de vivre sur scène. Et il y a des outils qu'il faut gérer, comme son corps, la langue et la voix. Il doit être compréhensible et visible. Mais surtout, il doit avoir le courage de se présenter devant un public avec tous les sentiments qu'il éprouve dans ces situations exceptionnelles. Il doit être attentif au personnage qu'il présente sur scène, aux situations dans lesquelles son rôle l'entraîne.

D'autre part, dans la seconde dimension du théâtre, nous pouvons citer les acteurs (leurs personnalités propres), le travail des acteurs (leur jeu), et le travail avec les acteurs (le metteur en scène / pédagogue de théâtre). En ce qui concerne la **personnalité propre de l'acteur**, il n'est pas du tout intéressant de savoir quels sont ses états d'âme. Son seul devoir est d'être en relation avec les autres acteurs

et d'être concentré sur l'histoire qu'il faut présenter. Souvent, l'acteur peut avoir l'impression de jouer très bien ou très mal. Mais en réalité, ce sont seulement ses impressions personnelles qui n'ont rien à voir avec la réussite de la pièce. Au moment où il entre sur scène, il oublie son comportement personnel et devient un personnage dans la pièce. Il est important, pour ce genre de travail, de savoir qu'on n'a pas besoin des « vedettes », c'est-à-dire des personnes qui vont se faire une réputation sur le dos des autres. En allemand, il existe un mot très dur pour qualifier cette attitude : « *Rampensau* ».

Pour ce qui est du **jeu de l'acteur**, son devoir est d'agir sur scène pour présenter la pièce au public. Il doit comprendre le message de la pièce, mais il n'est pas de son devoir de l'expliquer.

Cette attitude serait superflue et n'apporterait rien au spectateur. Voir comment un personnage essaie d'imposer une idée ou des sentiments est toujours ennuyeux pour le public. Comme spectateur, nous voulons voir comment les personnages agissent, nous voulons voir comment l'histoire se développe. Et cela arrive scène après scène. Un danseur ou un musicien n'essaie pas de jouer les sentiments dans ses mouvements ou dans la musique. Il utilise son instrument ou son corps, et il a confiance en la partition, en la chorégraphie. Il en est ainsi lorsqu'une pièce est déjà écrite et aussi quand nous sommes en train de développer notre propre pièce ou nos scènes. Nous devons savoir ce que nous voulons transmettre et il nous faut trouver une situation concrète qui exprime ce message. Par ailleurs, l'acteur doit être capable de parler de façon audible et compréhensible. Cela nécessite une bonne prononciation, un bon débit, un bon volume et une bonne gestuelle.

Comme déjà expliqué, jouer devant un public demande tout d'abord du courage. On n'a rien d'autre que soi, les autres acteurs et le texte. Il est nécessaire de réagir vite et en interaction, de n'avoir pas honte de ses propres idées, de son propre comportement dans la situation qui est créée par le texte. Dans le cas où il faut développer sa propre pièce, la même attitude est requise. Il ne faut pas se demander : Est-ce que je suis bien ? Est-ce que le public va m'aimer ? J'ai un devoir : agir et réagir dans la situation, me fier au texte et faire confiance aux autres.

Quant au travail du **metteur en scène ou pédagogue du théâtre**, dans le cadre du théâtre pour la paix, nous avons surtout affaire à des amateurs. Notre travail est donc plus pédagogique. En effet, nous sommes des animateurs qui avons la chance de former des gens dans un domaine qui peut leur offrir des possibilités immenses. Le théâtre demande du courage, de la vérité, de la spontanéité, de la fantaisie, de la joie, du jeu, de l'aisance mais aussi de l'engagement, du respect de l'autre, de la confiance et de la fiabilité. Et le plus important est que cela nous fasse plaisir et nous épanouisse. Qui n'aimerait pas selon sa fantaisie jouer, développer des scènes imaginaires ? La difficulté réside dans le fait de devoir jouer devant un public. Notre travail comme animateur ou formateur est d'aider ces amateurs à

réussir, de donner tout notre savoir et utiliser nos compétences afin de renforcer leurs capacités. Et ceci sans oublier que la présentation d'une pièce est toujours une œuvre d'art, jamais une simple présentation d'un devoir pédagogique. Il est du devoir du metteur en scène de prendre la responsabilité de la mise en scène jusqu'au moment de la première représentation. Il choisit dans quel sens le texte est à interpréter. Il prend les décisions qu'il faut et fait des réajustements. C'est lui qui doit veiller à ce que le message atteigne le public.

Enfin, la troisième dimension que revêt le théâtre consiste à considérer l'art dramatique comme vecteur de message destiné à tout être humain. Cela passe par le jeu des acteurs, mais aussi par le texte. Il y a les œuvres classiques où on trouve toutes les vérités profondes de la vie. On y trouve des problèmes qui sont restés d'actualité pendant des siècles. Mais pour la mise en scène, il est important de comprendre quel message on doit transmettre ; surtout quand nous sommes en train de développer notre propre pièce, nos propres scènes. Quel message est véhiculé par le texte et le jeu ? Est-ce le message que je veux transmettre qui parvient au public ? La volonté de bien faire n'est pas suffisante. Il faut savoir comment faire. Le message transmis suscite aussi des réflexions et des interrogations qui peuvent apporter des changements dans les ambitions et dans la vie des acteurs comme dans celle des spectateurs.



Élèves comme spectateurs fascinés

2. Le théâtre pour la paix

Depuis plus de 30 ans, je travaille dans le théâtre. Je suis actrice, metteuse en scène et pédagogue de théâtre. J'ai commencé avec des études comme assistante sociale, puis j'ai effectué une formation comme animatrice et puis comme actrice. Combiner ces formations m'a aidée à trouver le métier que j'apprécie. Pendant mon premier engagement comme actrice au « Théâtre des Jeunes » à Dortmund, j'ai constaté que j'aspirais à mieux comprendre les jeunes devant lesquels je me présentais comme actrice. Je voulais savoir pour qui je jouais, comment le message des pièces leur arrivait. Je voulais comprendre leur situation, leur vie. Je me sentais isolée dans mon métier d'actrice, toujours avec des collègues dont la gloire et la réussite personnelle étaient souvent la seule motivation. C'est ainsi que j'ai commencé mon travail comme pédagogue de théâtre. J'ai visité des écoles, j'ai joué avec des élèves, je les ai préparés à assister à des représentations théâtrales. Après, j'ai discuté avec eux sur les différentes thématiques des pièces et l'impact qu'elles pouvaient avoir dans leurs vies. Enfin, j'ai commencé à former des jeunes dans une troupe théâtrale que j'avais montée. Et j'ai compris que c'était là mon chemin.

Pendant les années qui ont suivi, j'ai travaillé dans des écoles et théâtres différents. J'ai mis en scène plusieurs pièces, des œuvres classiques aux pièces inédites développées avec les troupes que j'avais chaque fois montées. Et là, je pouvais voir que c'était toujours une immense richesse que les participants gagnaient par ce travail. C'était un plaisir de voir comment les jeunes, mais aussi les adultes apprenaient à mieux se connaître, de voir comment ils arrivaient à se libérer de leurs inhibitions, comment ils arrivaient à avoir plus confiance en eux, en les autres et en la vie. Un de mes moments les plus importants a été quand une jeune fille de 17 ans est venue chez moi après un exercice de respiration et de mouvement² me dire que, pour la première fois dans sa vie, elle se sentait vraiment libre. Par ailleurs, ce progrès était visible aussi bien chez des enfants et des jeunes handicapés que chez ceux atteints de maladies psychologiques. Même pour ces enfants traumatisés, le théâtre était une possibilité de travailler avec les autres, de trouver des images pour leurs blessures et d'être fiers d'eux après des présentations réussies.

Pour moi, faire du théâtre, c'est un métier mais en plus, c'est une passion. Je suis pédagogue, mais en même temps artiste. C'est-à-dire d'une part, j'aime voir les progrès individuels, voir comment les acteurs dépassent leurs limites, j'aime

aider les gens à optimiser leurs capacités. Faire du théâtre leur donne en effet une chance de se présenter, de gagner en assurance, de se découvrir soi-même, de découvrir d'autres personnes ainsi que de nouvelles situations et différents personnages. Et en plus, il faut présenter tout cela face à un public. Pour un spectacle réussi, il faut travailler ensemble. On ne joue jamais pour soi-même. Même si on est seul sur scène, on est toujours en interaction avec le public. C'est à dire qu'on a besoin d'être véritablement une équipe.

Tout cela donne des outils au participant pour mieux comprendre sa situation, pour renforcer ses capacités et pour mieux les gérer une fois en contact avec les autres. Ceci lui donne l'opportunité de vivre en paix avec lui-même et avec les autres. C'est ainsi que j'ai commencé à me servir du théâtre dans le but de promouvoir la paix et gérer les conflits dans le cadre du dialogue interculturel. En Allemagne, il y a beaucoup de problèmes entre les jeunes immigrants et des jeunes allemands. Il n'est pas toujours facile pour les jeunes immigrants avec des racines culturelles différentes de se sentir acceptés et de s'épanouir dans la société allemande. Pendant des ateliers de dialogue interculturel, le « *was guckst du* »³, en utilisant le théâtre, nous avons créé des espaces d'échange à travers lesquels on pouvait exposer les différentes problématiques liées à l'immigration.

Depuis presque trois ans maintenant, je travaille au Cameroun, un pays situé en Afrique Centrale. Ici, la société a une tradition plus orale qu'écrite. Son histoire basée sur des récits, des souvenirs, des rites et des grandes palabres, porte encore aujourd'hui une grande marque d'oralité. En effet, les camerounais aiment jouer, raconter des histoires, s'exprimer avec leur corps (des gestes, des danses) et chanter. Donc, le théâtre m'est apparu comme l'outil parfait qui leur permettrait de faire vivre leurs pensées, leurs craintes et leurs espoirs. Et avec la mise en scène des situations conflictuelles, le théâtre met en évidence les causes de ces conflits et les injustices, les inégalités, les frustrations qu'ils génèrent, la mauvaise gestion qui s'ensuit et enfin des propositions des solutions pacifiques.



Silvia Stroh

² Tous les exercices voir chapitre 8

³ Interkulturelles Training 2005–2008 Friedrich Ebert Stiftung /Bonn

3. Mon travail au service de la paix au Cameroun

Selon la définition des Nations Unies, « *la culture de la paix est un ensemble de valeurs, attitudes, comportements et modes de vie qui rejettent la violence et préviennent les conflits en s'attaquant à leurs racines par le dialogue et la négociation entre les individus, les groupes et les Etats* ». ⁴ Ainsi, pour que la paix et la non-violence prévalent, il faut être guidé par les objectifs suivants :

- promouvoir le développement économique et social durable ;
- assurer l'égalité entre les femmes et les hommes ;
- favoriser la participation démocratique ;
- développer la compréhension, la tolérance et la solidarité ;
- soutenir la communication participative et la libre-circulation de l'information et des connaissances.

3.1 Les objectifs

Je travaille dans le cadre de l'ONG CIPCRE basée à Bafoussam. Son projet « Théâtre pour la paix » s'inscrit dans ces objectifs. Il a pour objectif global de contribuer à la consolidation de la paix au Cameroun à travers la promotion du théâtre comme outil d'animation, d'éducation et de communication à l'usage du CIPCRE et de ses partenaires. Les objectifs spécifiques sont les suivants :

- Former les partenaires du CIPCRE au théâtre pour l'animation, l'éducation et la sensibilisation dans divers domaines en lien avec la paix.
- Soutenir les campagnes de sensibilisation du CIPCRE à travers la création et le déploiement d'une troupe mobile d'intervention de théâtre.

Mon travail a deux volets. D'une part la formation des partenaires du CIPCRE au théâtre pour l'animation, l'éducation et la sensibilisation dans les divers domaines en lien avec la paix et sa création et d'autre part l'animation d'une Troupe de Théâtre Mobile (TIM) pour soutenir les campagnes de sensibilisation du CIPCRE par des présentations devant nos groupes cibles. Pour y arriver, il a fallu thématiser

⁴ Résolutions des Nations Unies A/RES/52/13 : culture de la paix et A/53/243 : Déclaration et Programme d'action sur une culture de la paix.

les situations de conflits, chercher des moyens de les résoudre, et créer un espace où on pourrait développer des situations de paix, les rêves individuels et collectifs d'une vie en paix, ceci étant donné que « Les guerres prenant naissance dans l'esprit des hommes, c'est dans l'esprit des hommes que doivent être élevées les défenses de la paix... » ⁵.

La problématique de la paix est d'actualité au Cameroun. Malgré l'absence de conflits armés, plusieurs situations sont de nature à menacer cette paix que beaucoup qualifient d'ailleurs de « relative ». En effet, le fossé entre les pauvres et les riches continue de s'agrandir ; les femmes sont toujours les premières victimes de ces inégalités à travers les pratiques déshumanisantes et discriminatoires dont elles font l'objet ; les jeunes diplômés restent captifs entre les mailles d'un chômage généralisé sans aucune perspective d'insertion sociale. Parmi ces jeunes, il y a des enfants qui, par manque de perspectives, sont en situation d'errance et finissent le plus souvent entre les mailles de trafiquants ; la corruption, les détournements de fonds, le favoritisme et le népotisme gangrènent le bon fonctionnement de l'administration publique.

Environ 8 millions de jeunes cherchent à avoir de la nourriture, de l'éducation



Présentation d'une scène à Maroua : les encadreurs du centre de formation jouent devant leurs élèves...

⁵ Texte constitutif de l'UNESCO, 1945

et de l'emploi dans un pays marqué par une pauvreté croissante. Une grande partie de la jeunesse bien formée essaie de quitter le pays pour chercher de l'emploi en Europe ou aux Etats-Unis. Cette situation est une menace réelle pour le Cameroun, car le pays a besoin de ces jeunes qui pourraient être un moteur du développement. La paix est davantage fragilisée par la crise de confiance entre les parents et les jeunes.

Pour y remédier, les acteurs de la vie sociale doivent être capables de prendre conscience des problèmes, d'exprimer leurs besoins, d'analyser les conflits et de chercher des alternatives de solutions sans violence. Pour tout cela, le travail sur le théâtre nous offre des vastes possibilités.

3.2 Le Cercle International pour la Promotion de la Création (CIPCRE)

Identité

Le Cercle International pour la Promotion de la Création est une Organisation Non Gouvernementale (ONG) de droit camerounais née en 1990 ; une ONG d'environnement et de développement durable et un espace de promotion du dialogue social, œcuménique et interreligieux.

Axes stratégiques

Le CIPCRE articule son travail autour de quatre (4) axes stratégiques :

- Axe 1 : Auto-prise en charge des populations ;
- Axe 2 : Préservation de l'environnement ;
- Axe 3 : Paix et prévention des conflits ;
- Axe 4 : Culture démocratique de droits humains.

3.3 Les activités en relation avec la paix et la prévention des conflits

Le théâtre pour la paix consiste en un travail en faveur de la non-violence. Cela veut dire que chacun reconsidère sa place, son rôle dans la société en partant du principe du respect de l'autre et de l'acceptation de ce dernier. Ce travail suppose qu'il faut :

- faire un plaidoyer et sensibiliser sur les pesanteurs socioculturelles qui favorisent la légitimation et la légalisation de certaines formes et types de violence ;
- Comprendre que la violence ne résout pas la violence ;



Présentation rites de veuvage

- Promouvoir la culture du dialogue et de l'autorité dans le sens d'être capable de prendre soin des autres et non de leur imposer des conduites...

Dans le cadre de mon travail pour la paix au Cameroun, j'ai travaillé avec des jeunes et des adultes. Ils ont tous pu suivre les mêmes formations. La seule condition était que les participants soient ouverts à découvrir cet outil didactique qu'est le théâtre. L'engagement et l'enthousiasme des participants ont été une véritable source de plaisir pour moi.

Arrivée au CIPCRE, j'ai fait le « tour des unités » de travail. J'ai ainsi accompagné les collègues de ces unités lors de leur travail sur le terrain pour prendre connaissance de leurs tâches et prendre contact avec leurs groupes cibles. J'ai alors pu comprendre que les différentes unités du CIPCRE font un travail profond pour gérer les conflits, améliorer la vie et soutenir les prises d'initiatives individuelles et collectives.

C'est ainsi que j'ai reçu plusieurs partenaires⁶ qui se sont intéressés au concept du théâtre pour la paix afin de l'intégrer dans leurs activités. Il y avait d'un côté des personnes regroupées selon leur domaine d'activités et qui bénéficiaient du

⁶ Le réseau SCP rassemble les organisations partenaires et les professionnels d'appui de Pain pour le Monde et AGEH au Cameroun. Il travaille de façon multisectorielle à travers tout le pays. Voir aussi la liste des partenaires SCP page 149.

soutien des animateurs du CIPCRE dans le cadre de la résolution de leurs problèmes et conflits. Il s'agissait des comités des droits de l'Homme, des partenaires du dialogue interreligieux et des partenaires des zones rurales. En outre, j'ai travaillé avec des partenaires du CIPCRE et du Service Civil pour la Paix (SCP) qui avaient besoin d'une formation des formateurs. C'est-à-dire qu'ils désiraient recevoir des outils pour encadrer leurs membres et travailler avec eux en utilisant le théâtre comme outil d'animation, d'éducation, de formation et de sensibilisation.

Les groupes avec lesquels j'ai travaillé étaient vraiment très différents. J'ai travaillé sur les questions de rites de veuvage, des relations entre les religions, des conflits entre éleveurs et agriculteurs. Il m'a été demandé de leur donner un soutien pour développer des scènes en relation avec leur situation et leur cadre d'activités. Avec le théâtre pour la paix, j'ai noté une amélioration dans les relations entre les participants et une stabilisation des groupes. Le théâtre a aussi donné à chaque membre de cette formation la chance de se développer personnellement et d'exposer ses dons et ses talents aux autres.

Avec les participants dans les écoles et des partenaires du réseau SCP au Cameroun, j'ai essayé de monter des scènes en relation avec leurs difficultés dans leur quotidien. A la question de savoir quels sont les facteurs susceptibles de détruire la paix, ils ont cité entre autres l'injustice sociale, la mauvaise gouvernance, la crise économique. Face à ces problèmes, ils sont impuissants. C'est pourquoi, à travers



Phase de développement des scènes pendant la formation des jeunes de la DIJPC, Protestants et Catholiques de Foumbot en outils et techniques du théâtre pour la paix



Discussions sur des scènes pendant une formation des enseignants des établissements secondaires

le théâtre pour la paix, nous insistons sur les problèmes ponctuels qu'ils peuvent résoudre à leur niveau. Ceci passe nécessairement par un changement d'attitudes, par les valeurs de tolérance, et par le respect d'autrui.

En tant que membre de « l'Unité Jeunesse et Citoyenneté » du CIPCRE, j'ai eu affaire à des jeunes qui ont joué un rôle important dans mon travail. Au Cameroun, ils ont un avenir incertain car le taux de chômage est élevé et ils sont pris entre deux cultures. D'où le problème d'acculturation favorisé par les nouvelles technologies de l'information et de la communication. Dans un monde en perpétuelle mutation, le Cameroun n'est pas en reste. En outre, il se pose un problème crucial de formation et d'équipement de la jeunesse pour qu'elle devienne actrice de changement social, de construction d'une société de justice et de paix. Ceci ne peut se faire sans une reconstruction du système de confiance afin de bénéficier du relais de la classe dirigeante.

Par ailleurs, les adultes, avec lesquels j'ai travaillé étaient heureux d'avoir la possibilité de se sentir sans pression, de jouer vraiment, de retrouver une part de leur jeunesse. Entre les jeunes et les adultes, il s'est posé très souvent des problèmes de conflits de générations. En effet, entre les jeunes arrimés au modernisme et les vieux attachés à la tradition, les problèmes découlent des malentendus et de l'intolérance de part et d'autre. Le but de ce travail était donc de donner un soutien à chaque participant afin qu'il trouve son chemin personnellement pour arriver à une paix durable avec lui-même, avec autrui, avec son environnement et qu'il puisse partager ses expériences avec les autres.

4. Formation des formateurs sur le théâtre pour la paix

Les objectifs pédagogiques de la formation sur le théâtre pour la paix sont les suivants :

- Amener les formateurs/encadreurs à savoir ce que c'est que la paix et ce qu'elle implique dans notre environnement (la famille, le travail, l'école, etc.);
- Amener les formateurs à prendre conscience des différents facteurs/éléments de leur quotidien qui détruisent ou qui sont susceptibles de détruire la paix ;
- Amener les formateurs à prendre conscience des différents facteurs qui préservent ou qui sont susceptibles de favoriser la paix ;
- Développer des scènes en relation avec leurs propres rêves de paix afin de trouver le moyen de les concrétiser ;
- donner aux formateurs/encadreurs des outils nécessaires pour comprendre et améliorer la qualité de la communication et de leur relation interpersonnelle au sein de leur communauté éducative ;
- former les formateurs/encadreurs en techniques d'analyse, de développement, de montage et de mise en scène des scènes, saynètes, des situations ou histoires pour la sensibilisation, l'éducation et l'information de leurs élèves en particulier ;
- leur donner des outils pour choisir, développer et représenter un œuvre théâtrale en relation avec les questions de paix.

Les formations sont conçues par paliers. Si une seule formation peut rendre les participants plus au moins aptes à utiliser les outils de théâtre, en général, la participation aux trois étapes leur donne tout le soutien nécessaire pour accompagner leurs élèves / leurs groupes à utiliser de façon efficiente les différentes possibilités que leur offre le théâtre.

La première formation est la base du travail sur le théâtre pour la paix. Elle comporte les éléments les plus importants, à savoir :

- commencer un développement personnel,
- fonder une troupe,
- instaurer la confiance et le soutien entre les membres de la troupe,
- s'occuper des problèmes en relation avec la paix,
- développer des scènes porteuses de rêves de paix,
- développer des saynètes susceptibles d'être représentées.

La deuxième formation s'attèle au développement des ressources personnelles, des outils de base d'un acteur et au développement d'une pièce complète en relation avec les thèmes de la paix ;

La troisième formation donne des outils pour choisir une œuvre théâtrale en relation avec des thèmes importants en lien avec l'instauration de la paix et la solution/prévention des conflits et pour la mettre en scène.

S'il n'est guère facile de développer une pièce d'une heure dans une formation de trois jours, il est quasiment impossible de mettre en scène une œuvre théâtrale dans le même temps. Ces formations ne donnent que des éléments pour le travail avec le *théâtre pour la paix*.

Si nous avons réussi à développer et à représenter une pièce de soixante minutes pendant la formation des étudiants du MEPC⁷, c'est parce que ces derniers étaient déjà formés au théâtre et avaient de l'expérience.



Scène sur la discrimination sexiste dans la famille

⁷ Mouvement des étudiants protestants du Cameroun sous le toit du CEPCA (conseil des églises protestantes du Cameroun)

PARTIE II : LA PHASE PRATIQUE

5. Les formations

Avant chaque formation, il y a des préalables qui sont :

- Le choix de la cible ;
- Le choix de la période et de la durée ;
- Le choix du lieu ;
- L'invitation des participants et des structures ;
- Une planification du déroulement avec timing, responsables, outils
- La préparation des outils (instruments, films, tableaux de conférence, cahiers, stylos bille, papier de conférence, marqueurs en différentes couleurs..., questions pour les exercices...)

Toutes ces formations sont généralement subdivisées en cinq phases :

- 1 - la phase d'introduction ;
- 2 - la phase de développement ;
- 3 - la phase de mise en scène ;
- 4 - la représentation ;
- 5 - l'évaluation et le suivi.

N.B. : Si on en a la possibilité, et pendant une formation de trois jours, il serait bien d'intégrer une **soirée culturelle** pendant laquelle on pourra présenter un film en relation avec le thème de la paix. Les participants pourront présenter des chansons, des sketches, des poèmes, et on pourra aussi jouer des improvisations en groupe. Ceci contribuera à créer une atmosphère détendue et fructueuse.

5.1 Formation I : Travail de base

Cette formation est conçue pour durer deux jours. Mais elle peut aussi s'étendre sur trois jours, ce qui donnerait la possibilité d'intégrer des éléments de la deuxième ou de la troisième partie, ou de mieux travailler sur certains points.

- La phase d'introduction
- Généralement, chaque formation commence avec la présentation des ani-

mateurs et du programme. Les participants doivent savoir avec qui ils vont travailler et qu'est-ce qu'on va faire pendant ces deux ou trois jours.

- Ensuite, le premier point d'une formation est sa mise en route. Pour le faire, il faut créer une atmosphère de sérénité et de compréhension. On commence avec la prise de contact avec le lieu et les participants. Chaque environnement a de l'influence sur nous. Pour nous ouvrir, nous avons besoin de nous connaître, d'avoir confiance en nos leaders, en notre environnement et en nos collègues. Pour y arriver, on utilise les exercices pour faire connaissance.
- Puis il faut définir les règles dans les groupes. Ces règles doivent nous permettre un bon déroulement de la formation. Il est souhaitable de les formuler d'avance et de laisser de l'espace pour les propositions des participants. Comme la gestion de temps pose souvent problème, il faut choisir un « Chronométrateur » qui a la charge de veiller au respect du timing.
- Puisqu'il faut partager différentes opinions, différents problèmes et trouver des solutions, la communication apparaît comme un volet primordial dans notre travail. N'oublions pas que la plus grande partie de notre communication est non verbale : notre corps, nos gestes, notre subconscient réagissent et communiquent en même temps que notre cerveau et nos mots. Pour préparer la discussion verbale sur le thème, nous faisons d'abord des exercices non-verbaux de théâtre. Avec ces exercices, nous approfondissons aussi la confiance et le soutien en nous et en les autres.



Exercice de confiance

Parlant de l'expression des différentes opinions sur le thème, il faut de prime abord commencer par « Sur la ligne ». C'est un exercice qui permet de recueillir les impressions et points de vue des participants liés au thème. Il permet de faciliter les échanges sur des questions sensibles et d'ouvrir une discussion afin de donner la possibilité à chaque personne d'exprimer librement son point de vue. Les animateurs doivent préparer des questions en relation avec le thème. Chacun ayant eu la possibilité de prendre position sans qu'il y ait des discussions, les différentes opinions sont alors recensées. On peut en parler directement, mais il est souvent préférable de continuer avec le débat sur le thème en petits groupes et avec des questions préparées.

Pour ce qui est du débat sur le thème, les participants forment des groupes de quatre personnes. Avec des fiches préparées et portant des thèses différentes en relation avec la paix, chaque groupe est tenu d'y apporter des arguments. Après tous ces exercices, on peut commencer avec le développement des scènes.

NB : Prévoir des pauses entre les activités

NB : Ne pas oublier de réserver du temps pour la discussion des différents points de vue dans la planification.

Développement des scènes

Généralement, il faut commencer avec les scènes de conflits. Il est plus facile de gérer les émotions négatives avant de s'occuper des beaux rêves. L'atmosphère de l'atelier n'en sera que plus légère. Pour développer les scènes, il est important que les idées de ces scènes viennent des participants et que ce soit des problèmes de leur vie quotidienne qu'ils sont capables de gérer, et aussi des rêves personnels d'une vie en/de paix. Il ne faut pas juger ces rêves. Le groupe choisit les scènes qui vont être développées. Le devoir de l'animateur est seulement de donner des soutiens si nécessaire. Tous les groupes vont préparer leurs scènes en même temps. Si on n'a pas d'espace, les groupes travailleront tous dans la même salle.

Comme soutien, l'animateur explique les règles de base pour le développement d'une scène. Il faut notamment choisir :

- la personnalité des différents acteurs ;
- le lieu où se déroule la scène ;
- l'intrigue ;
- le déroulement de l'histoire ;
- le dénouement.



C'est bien se relaxer

Scènes de conflit

Au début, il est bien de commencer avec l'exercice « oui et non » qui se fait en couple. Sur la base de cet exercice, nous développons des scènes de conflits en petits groupes de quatre. Il est préférable de garder les couples de l'exercice. Pendant cinq minutes chaque groupe doit choisir une situation issue du vécu quotidien. Après, ils auront quinze minutes pour la mettre en scène. L'animateur doit accompagner les groupes pendant leur choix et insister sur l'importance d'ébaucher la scène et de la développer seulement pendant le jeu. Sinon, il peut arriver que les participants essaient d'écrire et mémoriser les dialogues et n'arrivent plus à jouer. Chaque scène est ensuite jouée devant les autres. Après la présentation, chacun peut donner ses impressions.

Important : Ne pas juger, ne pas essayer d'introduire ses propres idées. Il faut demander ce qu'on n'a pas compris et donner un retour. L'animateur apporte alors des corrections, explique les règles de la mise en scène comme suit :

- Placer les accessoires de manière à aider l'acteur à être visible (p.ex. Utiliser les lignes diagonales pour installer les chaises et les tables) ;
- S'arranger pendant les conversations pour que le public vous voie au moins de profil ;
- Parler de façon distincte et audible ;
- Ne pas réciter le texte de façon impersonnelle (on ne parle pas le théâtre, on le joue – action) ;
- Intéresser le spectateur ;
- Ne pas sortir de son rôle (pas d'attention sur les spectateurs ou le metteur en scène) ;
- Ne pas donner des instructions aux autres acteurs pendant que la scène se déroule ;
- Toujours être en contact avec les autres acteurs sur scène.

Après les corrections et les explications de l'animateur qui interviendront après chaque représentation, on rejoue les scènes mais cette fois sans les mots. Mais auparavant chaque groupe aura préparé la scène à jouer. L'animateur va apporter des corrections. On s'apercevra que ces scènes sont toujours plus courtes et que les acteurs alors doivent utiliser les gestes pour expliciter les situations. Enfin, on s'attèlera à monter les scènes avec le texte.

Scènes de paix

Pour introduire, on exécute un exercice de paix. Puis on développe des scènes dans lesquelles sont exprimés les idéaux de paix. Le cheminement est le même que celui décrit pour les scènes de conflits.



Suivi avec des enseignants dans une école

Mise en scène

Après le développement des scènes, on choisit deux scènes de conflits et deux scènes de paix qui vont être mises en scène et représentées à la fin de la formation. Pour la mise en scène, le metteur en scène doit veiller à ce que chaque participant ait un rôle. On commence avec les répétitions des scènes dans chaque groupe. S'il y a de nouveaux acteurs dans les groupes, on redéveloppe les scènes. Puis chaque groupe est tenu de jouer sa scène. Les spectateurs / participants sont invités à donner leurs opinions, leurs retours pour aider les acteurs à améliorer leur jeu et leur scène. Mais c'est le metteur en scène qui décide à la fin comment il faut changer la scène pour arriver au but de la formation, pour transmettre le message de paix. Il est important de trouver des titres accrocheurs pour les scènes, d'établir la chronologie des scènes, de désigner un responsable pour les accessoires, de désigner qui va changer le décor d'une scène à l'autre, qui sera le narrateur en cas de besoin, etc. Il faut répéter chaque scène au moins deux à trois fois. Pendant les première et deuxième répétitions, le metteur en scène, fera des arrêts pour corriger les fautes. A la fin, on fera une répétition générale sans interruption. Les acteurs doivent être capables de jouer les scènes sans le soutien des animateurs ou des autres participants.

Représentation

Si cela est possible, il faut inviter un public externe. Sinon, la représentation se fera devant les acteurs des autres scènes. Il faut tenir compte du temps dont on dispose, de l'auditoire et même de la scène sur laquelle on est appelé à jouer, des aspects

techniques qui relèvent des changements des scènes. Il faut s'assurer que tout le nécessaire est disponible avant le début de la représentation.

Avant la représentation, il faut faire un ou deux exercices pour tuer le trac et créer un espace de concentration.

Evaluation et suivi

Après la présentation, il faut recueillir les impressions des participants. Il y a plusieurs exercices pour évaluer une formation. Plus loin, vous en trouverez quelques-uns. Cette étape est le lieu de planifier le suivi. Si vous en avez la possibilité, allez sur le terrain pour rendre visite aux les participants et pour observer leur travail en leur apportant votre soutien.

NB : A la fin de chaque étape ou de chaque pause, la phase de transition est gérée par un « échauffement ». Veillez à ce que chaque phase de discussion, de réflexion soit suivie d'une phase de mouvement.

5.2 Formation II : Développement d'une pièce

Cette formation est possible en deux jours mais il est préférable de la faire en trois jours. Pour le développement d'une pièce, on suivra les étapes suivantes :

- la phase d'introduction ;
- la phase de développement des scènes et du scénario ;
- la phase de mise en scène et travail sur le texte ;
- la représentation ;
- l'évaluation et le suivi.

La phase d'introduction

Cette phase comporte cinq étapes :

1. à 3. Pour l'introduction, il faut se référer au travail de base contenu dans la formation I jusqu'au point 3. On peut choisir différents « energizers », mais il est judicieux de répéter les exercices de la première formation pour les mémoriser.

4. Lorsqu' on travaille avec une troupe qui a déjà fait la formation de base, il est nécessaire d'échanger les expériences dans le cadre du *théâtre pour la paix*. On le fait en petits groupes de quatre et on présente le compte-rendu. On peut ainsi découvrir les divers usages qui ont été faits des enseignements reçus après la première formation. De plus, comme animateur, ces échanges permettent d'identifier le type de soutien dont ils ont besoin.

5. « Remue-méninges » sur le thème de la paix. Il peut s'agir d'un thème spécifique choisi d'avance ou alors d'un thème qu'on développera après le « brainstorming ».

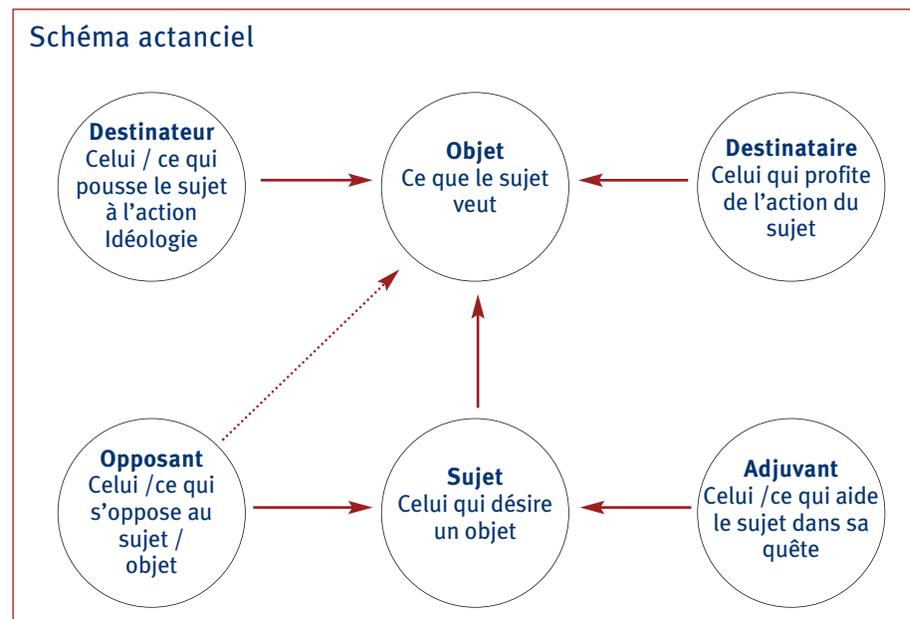
La phase de développement des scènes et du scénario

Comme il s'agit du développement d'une pièce en relation avec un thème de paix, on commencera avec le développement d'une scène de conflit présentant le thème principal de la pièce.

1. On suivra le même cheminement que celui du développement des scènes expliqué au point 2.1. de la formation de base. Cette fois on ne travaillera que sur les scènes de conflits parce qu'elles offrent plusieurs possibilités de développement des scénarii. Il faut noter qu'on travaillera en groupes de six personnes maximum, que chacun des groupes développera une scène de conflit qui aboutira à un scénario.

2. Ici on fait intervenir le « théâtre-forum ». Il s'agira pour les acteurs d'un groupe donné de jouer leur scène, et pour les spectateurs de la regarder, de donner leur avis. Ces derniers peuvent alors reprendre un rôle ou même en ajouter un.

3. Pour l'ultime étape du développement d'une pièce, avec des petits groupes de six personnes, on s'attellera à imaginer un scénario dans ses grandes lignes. Les animateurs expliqueront le déroulement d'une pièce à savoir, une situation initiale, des transformations et une situation finale. Dans la situation initiale, il faut camper le décor (les personnages principaux, le lieu et le temps). Cette situation peut présenter un état d'équilibre (paix) ou de déséquilibre (conflit). Elle ouvre la porte aux transformations. Ces dernières nécessitent un élément déclencheur qui justifiera une série d'actions (détérioration ou amélioration d'une situation). La situation finale présente le dénouement, la situation des différents personnages. Le dénouement peut être heureux ou malheureux, donc le « dénouement heureux » n'est pas systématique. S'il est vrai que le message de paix doit chaque fois être véhiculé, il reste aussi vrai, que le théâtre n'est pas le lieu des grands exposés théoriques. Une histoire qui se termine sur un désastre peut tout de même nous pousser à réfléchir à de meilleures solutions. Sur cette base, on écrira les différents scénarii, on les représentera en plénière et on y apportera diverses améliorations. Le schéma ci-dessous permet d'établir les relations/rôles entre les différents personnages/ actants. Il s'agit du schéma actanciel de Greimas.



Mise en scène et travail sur le texte

Pour la mise en scène, on commencera pour une représentation globale et sans les mots des scénarii. De façon plus pratique, le travail sur le texte consistera à rédiger les différentes répliques dans les différentes scènes. Pour cela, on peut utiliser l'exercice des « communiqués » et la « présentation d'une chanson. »

On le sait, une pièce est construite avec des scènes. Et pour le développement de la pièce, on se sert des grandes idées directrices des différentes scènes pour les développer. Pour cela, se référer aux points 2 et 3 du travail de base. Après un certain nombre de répétitions, il est clair que les acteurs ont déjà développé leurs scénarii. Maintenant, il faut leur demander de consigner par écrit une scène clé de chacun des scénarii. Le devoir de l'animateur est alors de corriger ces textes et de veiller à ce que toutes les actions et informations nécessaires y soient incluses pour la bonne compréhension du message. Une fois les grandes lignes des scénarii rédigées, les scènes développées, les messages clarifiés, on peut dès lors représenter cette pièce face à un public. Il est clair que ce travail ne peut se faire pendant une formation de trois jours. En effet, pour développer une pièce, il faut un travail permanent et continu avec les troupes, ce qui permettra alors de revenir sur les préalables de l'écriture d'une pièce, à savoir: les didascalies qui sont des indications sur les personnages, le lieu de l'action, le temps et la gestuelle, que la pièce peut être divisée en actes, tableaux ou séquences, qu'elle peut traiter des sujets ludiques, symboliques ou référentiels, qu'il y a plusieurs possibilités de style théâtral (la

comédie, la tragédie, la tragi-comédie). Généralement, les personnages agissent en interaction à travers les dialogues. Cependant il peut y avoir des monologues, des apartés ou des personnages qui s'adressent directement au public. Les situations doivent être intéressantes, elles doivent offrir des développements possibles aux personnages et aux spectateurs.

La représentation

Elle consiste à soumettre ce travail à l'appréciation d'un public. Il est à noter que cette représentation se fera sans les mots, néanmoins les scènes dont les textes ont été rédigés seront aussi représentées pendant cette présentation. On peut choisir un présentateur pour annoncer la pièce.

L'évaluation et le suivi

A la fin de chaque formation, il faut procéder à une évaluation et planifier des activités de suivi.

5.3 Formation III : La mise en scène d'un œuvre théâtrale

Cette formation est conçue pour se tenir en trois jours. Sa préparation est quelque peu différente des précédentes car il faut choisir d'avance une pièce, demander aux participants de s'en procurer un exemplaire et de la lire avant ladite formation. De cette pièce, les animateurs choisiront une scène clé dont ils se serviront pour le travail avec un texte écrit. Il est recommandé de prendre une scène courte contenant entre deux et quatre personnages. Ensuite, il faut demander aux femmes de mémoriser les répliques des personnages féminins et aux hommes les répliques des personnages masculins. Cependant, ceux des participants qui n'auront pas fait cette préparation prendront un moment pour se mettre à la page.

Cette formation doit se dérouler selon le schéma suivant :

- la phase d'introduction ;
- le choix de la pièce ;
- un exemple de développement d'une scène ;
- la phase de mise en scène ;
- la présentation ;
- l'évaluation et le suivi.

La phase d'introduction est la même que celle des précédentes formations.

Le choix de la pièce

1) Malgré le fait que la pièce à exploiter ait été choisie d'avance, il est tout de même important de partager les critères qui ont motivé sa sélection, notamment qu'il faut :

- lire la pièce et s'assurer que le texte véhicule un message de paix ;
- se demander si on a envie de la mettre en scène et si elle offre des idées et des fantaisies ;
- s'assurer que la pièce est en relation avec les besoins de notre cible ;
- s'intéresser à l'impact que cette pièce peut avoir dans le vécu quotidien des spectateurs et des acteurs ;
- se demander si elle est suffisamment intéressante pour plaire aux acteurs et à la cible ;
- s'assurer qu'on disposera du temps nécessaire pour la mise en scène de la pièce avant la date de la représentation ;
- s'assurer que les ressources humaines et financières sont disponibles ;
- veiller à ce que la pièce ne soit pas trop longue, et, dans ce cas, voir si la pièce permet de supprimer certaines répliques/scènes sans altérer pour autant le message ;
- s'assurer que la représentation ne durera pas plus d'une heure et demie ;

2) Puisque nous travaillons avec des personnes d'horizons divers, il est important d'échanger avec ceux des participants qui ont déjà travaillé à la mise en scène d'une œuvre théâtrale. Il faut en profiter pour noter les difficultés et les astuces sur des papiers conférences.

3) Dans les écoles, on peut mettre en scène une pièce étudiée en classe avec des enseignants de littérature. Il faut tout de même s'assurer qu'elle respecte tous les critères de sélection sus-cités. Sinon, il vaut mieux trouver une autre pièce à mettre en scène.

4) Les préalables établis, on peut alors travailler avec la pièce choisie. En petits groupes de quatre à six personnes, on partage l'histoire de la pièce, on discute des personnages, de leur histoire, du message et de l'actualité de la pièce. Les différents avis sont notés en mots clés et présentés en plénière.

Pour le développement d'une œuvre théâtrale, il y a plusieurs options. Celle présentée ici est recommandée pour le travail avec les amateurs et offre l'opportunité aux acteurs de trouver une approche personnelle et individuelle, loin des clichés inspirés par le texte.



Scène sans mots

Pour y arriver, nous travaillerons en trois étapes, à savoir :

- le développement de la scène ;
- le développement du personnage ;
- la maîtrise du texte.

Les résultats de ce travail sont comme des fragments d'un puzzle. En rassemblant ces fragments, nous créerons la pièce.

Rappelons que la scène clé est déjà connue d'avance. On travaillera en groupes dont chaque membre incarnera un personnage de la scène choisie. Par exemple dans la formation que nous avons dirigée, la scène choisie comportait deux personnages. Alors, nous avons formé des duos.

1 - Pour jouer une scène, il faut d'abord la comprendre. Ensuite il faudra trouver « la nécessité », c'est-à-dire ce dont les acteurs ont besoin pour jouer. Il s'agit des sentiments à exprimer, de la posture mentale à adopter, de la gestuelle et des actions à mener. Enfin, il faut rechercher une situation inspirée du vécu quotidien et que le personnage incarnera sans les mots. Cette scène sera répétée jusqu'à ce que les animateurs et les acteurs soient sûrs qu'elle correspond au message qu'on veut transmettre.

2 - A partir de la pièce, on établira un curriculum vitae du personnage joué. Chaque participant le fera pour le personnage qu'il jouera et le présentera devant les autres comme une histoire personnelle. Exemple : je m'appelle ..., j'habite ..., je suis... etc. Les autres vont poser des questions et apporteront des contributions à ajouter, des détails peut-être oubliés.

3 - Le dernier aspect consiste à travailler avec le texte. Ce travail se fait à deux niveaux :

- Au niveau de l'expression

Pour la mise en train, on utilisera des exercices de relaxation, de voix et de respiration pour prendre conscience du pouvoir et des possibilités que nous offre notre voix. Les exercices de respiration sont importants pour l'acteur car ils lui permettent d'améliorer le débit, le volume de sa voix et d'être ainsi entendu et compris du public. Pour se sentir libre dans son jeu, il est important que l'acteur mémorise

bien le texte. On utilisera les exercices avec le ballon pour maîtriser le texte sans tenir compte de son sens.

- Au niveau de la compréhension

Il faut trouver les « points de retournement » dans la scène. Dans chaque histoire, il y a des retournements de situation. Ceux-ci peuvent être introduits par des personnes, des choses ou des idées. Les changements dans les comportements ou dans les idées/ idéologies des personnages qui agissent sont la résultante des développements souvent invisibles. Ils influencent pourtant de façon indiscutable l'histoire et le destin de personnage.

Mise en scène

Après toutes ces préparations, on peut alors passer à la mise en scène. Il s'agit de coller les mots à la scène jouée auparavant sans les mots. Ce processus nécessite des réadaptations. En outre, bien qu'ayant appris le texte par cœur, on n'est pas à l'abri des trous de mémoire. Mais si on a préparé le texte comme décrit plus haut, on pourra gérer facilement ces passages à vide. Pour la mise en scène d'une pièce, dans un théâtre avec des acteurs professionnels, formés et payés, on a besoin d'au moins six semaines de travail. Et pour tous les autres aspects de la représentation, on bénéficiera de l'aide des professionnels. Si on travaille avec une troupe d'amateurs, il faut prendre en compte tous ces aspects. Il faut se rappeler les différents métiers du théâtre. Si cela est possible, il vaut mieux éviter de fragmenter/personnaliser les différentes tâches. Ainsi, chaque acteur s'impliquera dans le jeu et dans la mise en scène, ainsi que dans la préparation technique (construction de l'éventuel décor, aménagement du plateau, régie son et lumière, collage des affiches). Cependant, il y en a qui préfèrent s'occuper exclusivement des aspects techniques. Alors pourquoi ne pas les laisser faire ?! De plus, une collaboration avec d'autres disciplines comme la danse ou la peinture est toujours enrichissante pour la mise en scène. Pour conduire la mise en scène, voir la formation de base.

Représentation

Les groupes jouent encore une fois toute la pièce muette, sauf la scène développée qui est jouée avec les mots.

Evaluation

S'en référer à la formation de base.

6. Formation d'une troupe théâtrale : l'exemple de la troupe mobile d'intervention (TIM)⁸

Tout d'abord, il faut dire que chaque personne est un acteur potentiel. Mais les barrières sont de différentes hauteurs. Pour le choix des jeunes de la TIM, j'ai procédé à un casting. Dans le cadre du travail pour la paix, je voulais que la troupe soit un « creuset ». J'ai ainsi invité des jeunes d'une paroisse catholique, d'une paroisse protestante, d'une mosquée et des jeunes des établissements secondaires publics, privés confessionnels et laïcs. Pendant ce casting, nous avons fait des exercices en groupes, de petites présentations des chansons et nous avons joué des scènes en petits groupes. Mon objectif était de voir s'ils étaient capables de travailler en collaboration les uns avec les autres, de jouer sur scène et d'imaginer des situations. Des 40 candidats au départ, nous avons retenu après formation 16 candidats dont 8 filles/ jeunes femmes et 8 garçons/ jeunes hommes âgés entre 14 et 24 ans. Les critères de sélection ont porté sur leur comportement en groupe, leur engagement, le respect des règles, leur assiduité et leur ponctualité. En effet,



La TIM 2014

⁸ Cette troupe est fondée comme outil d'information et sensibilisation sur les thèmes du CIPCRE



Scène sur des exploitations sexuelles

il arrive souvent que de bons acteurs soient incapables de gérer leur égoïsme. Or, dans une troupe théâtrale, on n'a pas besoin de « vedettes ». On a surtout besoin des gens qui ont envie de jouer, de travailler ensemble pour présenter des spectacles réussis devant un public et, dans le cadre du *théâtre pour la paix*, on a besoin d'acteurs qui soient engagés à vivre et à partager les messages de paix.

Dans une troupe théâtrale déjà constituée, on observe les mêmes règles et les mêmes exercices que dans les formations ponctuelles dans le cadre du théâtre. Mais puisqu'on a moins de contraintes horaires, il est possible de les former vraiment en profondeur comme acteurs et animateurs pour arriver à un niveau au moins semi-professionnel. Ces jeunes formés vont aussi être capables d'utiliser leurs connaissances pour former d'autres jeunes, pour créer des troupes et mettre en scène des pièces. Chez eux comme chez les participants de toutes les formations, les mêmes règles sont à respecter : le participant est libre dans son jeu. Mais comme animateur, je dois être capable de le guider, de lui permettre d'aller très loin, même sur des chemins inconnus. Je dois créer une atmosphère de sécurité et de confiance entre les participants et moi, et entre les participants du groupe. Une personne qui a honte de jouer certaines scènes dégradantes, ou de se remettre en question n'est pas capable de se donner librement, de partager ses forces ainsi que ses faiblesses. En outre, la pression et la peur sont handicapantes, alors que l'enthousiasme et le plaisir sont motivants. Cela ne veut pas dire qu'il ne peut y avoir de difficultés, de problèmes ou de blocages. Mais si chacun prend ce travail au sérieux, avec le soutien de la troupe et du pédagogue, il pourra les surmonter. Pendant la première année, j'ai travaillé au fonctionnement de la troupe et à la formation des acteurs. Ces derniers ont développé un sentiment de confiance



Scène de la pièce « Notre fille ne se mariera pas »

mutuelle, ils ont perdu leurs inhibitions, ils ont développé et amélioré leur présence/jeu sur scène grâce à un travail sur leur voix et sur leur expression. Ils sont devenus une famille dans le sens où chacun peut compter sur l'autre. Le travail avec une troupe est un peu comme un puzzle. On commence avec le travail de base, les exercices, on fait les différentes préparations et à la fin, on met toutes ces parties ensemble pour créer des scènes à présenter en relation avec le thème. Pour les développer, les jeunes étaient bien informés sur les problèmes abordés et ils se sont servis de leurs propres expériences.

Pendant la deuxième année, j'ai mis en scène, avec la TIM, une œuvre théâtrale, *Notre fille ne se mariera pas*, du Camerounais Guillaume OYONO MBIA, qui traite du conflit de générations. Les rencontres avec la TIM étaient hebdomadaires et duraient deux heures. Cependant, il est devenu nécessaire d'organiser des sessions de travail intensif de deux à quatre jours. Celles-ci ont permis de relever les faiblesses des uns et des autres, de les corriger et de faire tous les réglages relatifs à la représentation.

Les pensionnaires de la TIM ont eu l'opportunité d'apprendre comment on peut gérer les conflits avec une méthode pacifique et aussi comment et pourquoi il faut accepter les différences. Ici, on a suivi la même approche que celle des formations. Le temps précédant la présentation d'une pièce est toujours plein de travail et de stress. Il n'est pas évident de changer cette situation. Mais il faut être très attentif pour ne pas frustrer les participants et se frustrer soi-même. Quand vient le moment de la représentation, les applaudissements du public et les réactions sur le travail fait vont les conforter dans le sentiment qu'ils ont réussi et qu'ils sont sur le bon chemin.

7. Un bon animateur de théâtre

Tout d'abord, pour un bon animateur il y a quelques règles de base qu'il faut respecter. Animer un séminaire ou un atelier peut parfois sembler facile, mais il y a beaucoup de travail et de préparation derrière. Travailler dans le grand champ de l'éducation veut toujours dire que nous voulons transmettre quelque chose. Nous voulons que notre parole et aussi notre pensée passent. Pour y arriver, il est nécessaire de connaître quelques notions de base sur la dynamique de groupe, sur la communication et aussi de mener une réflexion sur le rôle d'animateur. Pour bien gérer un groupe et pour développer le maximum de ses capacités, un formateur doit avoir certaines compétences. Il est du devoir d'un formateur de développer une compétence par rapport au thème/contenu (compétence en la matière) et une compétence sociale. Sur le plan psychosocial, il doit créer des relations et aussi les entretenir ; sur le plan technique, il a le devoir de communiquer le thème, les méthodes, etc. Le formateur est un modérateur du travail du groupe et du thème. Il est aussi de son ressort de modifier la planification et le programme s'il se rend compte que ses différents objectifs risquent de ne pas être atteints. De plus, un animateur de théâtre doit avoir des compétences en art théâtral, des compétences dans la mise en scène et être muni des outils d'un acteur de théâtre.

Comme je l'ai déjà dit, le plus important dans le travail de théâtre est de créer une véritable atmosphère de confiance pour enclencher le processus de développement et de changement d'attitudes chez nos participants. Il ne sert à rien de forcer des changements. Il est plutôt judicieux de bien observer les participants, de les motiver mais en même temps, il faut prendre la responsabilité du développement des scènes et des acteurs. Il ne faut pas avoir peur de prendre des décisions bien fondées et contre l'avis des participants si la qualité de la représentation le requiert. Toutefois, la bienséance commande de leur expliquer les raisons qui ont motivé cette décision. Pendant le processus de création d'une pièce/une scène, il faut tenir compte des besoins des participants ainsi que de ceux du public pendant la représentation. Pendant tout ce travail, l'animateur a aussi l'opportunité d'apprendre. Il est bon de s'ouvrir, d'accepter de faire des erreurs et de les corriger avec le soutien des autres. C'est en cela que les évaluations, mais aussi les auto-évaluations sont importantes.

8. Méthodes et jeux

8.1 Méthodes

Le théâtre-forum

Le théâtre-forum est une des techniques du « Théâtre de l'Opprimé » imaginé par Augusto Boal dans les années 1960, pour soutenir des communautés dans leur désir de transformer des systèmes injustes.

Le déroulement d'une séance de théâtre-forum

- Le scénario original : Des comédiens jouent une « histoire ordinaire », inspirée de faits réels qui a la particularité de se terminer mal : blessures, ressentiment, culpabilité, haine...
- Le forum : L'animateur invite au débat pour faire émerger les ressentis, les interprétations et les propositions de changement.
- Le théâtre-forum : Un spectateur vient remplacer un personnage pour tester son idée. La scène est rejouée. Les spectateurs font part des changements qu'ils ont observés et les comédiens expriment leurs ressentis. D'autres idées émergent et enrichissent la réflexion et de nouvelles propositions sont jouées.
- Dans ce sens, on peut aussi développer l'histoire autour de la scène, le commencement du conflit, le développement et la solution.

Les méthodes d'évaluation

Le train

On place des chaises à trois endroits qui symbolisent les trois véhicules : la moto, le train et l'avion. Chaque véhicule désigne un sentiment en lien avec la formation. La moto signifie que je ne me sens pas encore prêt, qu'il me faut encore quelque chose pour être capable de former un groupe sur le thème du séminaire, que je suis encore au tout début.

Le train renvoie au fait que je me sens déjà à l'aise avec le thème, que je ne suis pas encore tout à fait prêt pour organiser et réaliser une formation par moi-même, mais que je suis sur le bon chemin.

L'avion veut dire que je me sens tout à fait apte, bien formé et préparé pour organiser mon propre atelier.

Chaque participant se met dans le véhicule de son choix et on peut compren-



La toile : exercice d'évaluation

dre dans quel état il se sent après cette formation. L'animateur va demander à chacun les raisons de son choix et ce qu'il lui faut encore pour avancer.

Les fiches

Il faut préparer des fiches avec les titres suivants :

Ce que j'ai aimé : Ce que je n'ai pas aimé :

Ce que m'a manqué : Ce que je veux encore :

Ce que j'ai appris et qui va m'aider dans le cadre de mon travail

Ce que j'ai appris et qui va m'aider dans le cadre de mon développement personnel

Les participants vont remplir ces fiches. A la fin, on en discutera alors en plénière.

La laine

On forme un cercle. L'animateur prend une pelote de laine dans la main, retient le fil et lance la pelote vers un participant en faisant une déclaration sur ses sentiments et ses observations pendant la formation. Le prochain va garder la laine et lancer la pelote de la même manière vers un autre participant. A la fin, on aura une toile qui représente des relations entre les participants.

Le cercle

Tous les participants, les animateurs inclus sont debout dans un cercle. Une personne se met au centre et donne son opinion. Les autres s'approchent s'ils ont le même avis ou restent à leur place s'ils ne sont pas d'accord avec cette opinion. Après, tout le monde reprend sa place dans le cercle. Chacun peut entrer plus d'une fois au milieu du cercle.

Les pointes

Cette évaluation prend seulement en compte les impressions des participants à la fin de la formation. On colle une fiche sur le mur ou on trace une ligne sur le sol. On désigne deux pôles contraires : positif et négatif. Entre ces pôles, les participants vont placer leurs pointes.

8.2 Exercices de théâtre :

Pour s'ouvrir et pour perdre le trac face aux autres et au public, il est important d'avoir le soutien du groupe avec lequel on travaille et de faire confiance aux membres.

Tous les exercices et jeux font partie de la préparation pour le travail en groupe de théâtre. On travaille souvent avec musique et rythme.

1. Faire connaissance avec l'espace, le lieu de travail et les autres

1.1. Mon chemin

Chaque personne trouve une place sur le mur de la salle. Elle fixe un point sur le mur. Au signal, elle va directement à ce point et tout le monde fait pareil en même temps. Il est important de ne pas changer son chemin et de ne pas toucher les autres. Arrivé à ce point, on doit prendre tout de suite une nouvelle décision, chercher un nouveau point et continuer son chemin. A partir de là, on prend le rythme de la musique comme soutien. Chacun suit son chemin. Après, il y a cinq choses à faire, l'une après l'autre : regarder les autres, adresser un bref regard à des personnes différentes, faire une petite pause devant des personnes différentes chaque fois, faire un geste de salut à des personnes différentes et enfin commencer à dialoguer avec des partenaires différents chaque fois.

1.2. Ma place

On arrête la musique et chacun ferme les yeux. Maintenant on utilise les autres sens. Cherchez une place où vous vous sentez à l'aise. Arrêtez vous et essayez d'imaginer votre position dans l'espace. Où sont les murs ? Le plafond ? Les autres ? Ouvrez les yeux et découvrez votre position. On fait ça plusieurs fois. Pour terminer, avec les yeux fermés on a deux possibilités :

a) Soit on prend la main de la personne la plus proche et on continue le travail en binôme (voir 1.5)

b) Soit on prend une personne à chaque main afin de former un cercle (voir 1.3 et 1.4).

1.3. Mon nom

Exercice d'attention aux autres

Changer les places en utilisant : 1. Nom, 2. Geste, 3. Coup d'œil

– On ouvre les yeux. On laisse tomber les mains, le cercle reste formé. On fixe quelqu'un en face de soi, on le désigne clairement de la main et on dit son nom. Avec lui on permute les places dans le cercle et on continue le même scénario avec d'autres personnes. Après, on le fait avec deux autres en même temps, puis trois et quatre

– Ensuite, le cercle toujours formé, on ne dit plus les noms, on travaille seulement avec les gestes (désigner quelqu'un de la main, permuter les places)

– Pour terminer, toujours dans le cercle, on prend contact avec l'autre seulement du regard et on continue le processus de permutation

Exercice de mémorisation

Présentation avec une gestuelle particulière suivie du nom. Le voisin dans le cercle répète la gestuelle et le nom, puis il ajoute sa propre gestuelle et son nom. L'exercice continue ainsi avec tous les membres du cercle.

NB : le dernier membre devra répéter tous les noms et gestes des précédents membres.

1.4. Interview

En couple, on se pose mutuellement des questions qui sont en relation avec nos préoccupations, avec le thème de la formation (la paix) et avec le théâtre. Après, chacun présente son partenaire à partir des informations qu'il a reçues. On a la possibilité de mentir mais toujours en restant courtois. Puis la personne décrite se présente et elle est applaudie. L'animateur demandera ensuite aux autres de deviner ce qui relève du mensonge..

2. Techniques de communication

Trouver le soutien et avoir confiance en soi et en l'autre.

2.1. Activités non verbales

2.1.1 Chewing-Gum

On est assis sur des chaises. Un chewing-gum imaginaire fait le tour dans le cercle. Chaque personne doit le mâcher. On peut l'utiliser comme on en a envie. Il n'y a pas de tabous, sauf la violence. C'est important que l'acteur ne prenne pas trop de temps pour sa présentation. On doit former un bon cercle, sinon, on ne verra pas ses voisins.



Exercice « le guide »

2.1.2 Le guide

a) L'exercice se fait en couple. Tout d'abord, on met les paumes de mains dans celles de son partenaire sans les tenir. Le couple est en mouvement dans la salle et l'un dirige, l'autre suit. Après quelques minutes, l'animateur donne le signal et les partenaires changent de rôles. Celui qui a guidé est maintenant celui qui suit. Tous les couples font pareil en même temps.

NB : Le guide est responsable de celui qui suit. On peut faire cet exercice avec la musique.

b) Ensuite, celui qui suit ferme les yeux. Après quelques minutes, au signal de l'animateur, le guide amène son partenaire vers un autre guide. Les yeux de ce partenaire restent fermés et il ne sait plus qui est son guide. A un deuxième signal, on arrête et celui avec les yeux fermés essaie sans parler de reconnaître son guide (utilisez l'odorat et le toucher). On ouvre les yeux et après un petit échange des impressions, on va permuter les rôles et recommencer l'exercice.

c) La relation en groupe :

On met la musique. Le guidage change entre les partenaires toujours sans les mots. Il est important de faire clairement savoir qui est le guide par une pression dans la paume de main. Il faut être ouvert et se laisser guider. Après, 2 couples forment un groupe de quatre et font le même exercice. Ensuite, on passe à 4 couples, c'est-à-dire 8 personnes et on continue jusqu'à ce que tous les participants soient réunis dans un seul groupe dansant.

2.1.3 Les cadeaux

1ère étape : Face à des spectateurs constitués des membres du groupe, une personne va sur la scène et donne un paquet imaginaire à un autre participant qui l'ouvre et en présente le contenu au public. Le cadeau doit être bien évident pour tous. Pour cela, celui qui reçoit le cadeau doit faire en deviner le contenu par le public avec une gestuelle très précise. Après, il appelle un membre sur la scène et lui offre son cadeau imaginaire.

2ème étape : Imaginer un scénario à partir des différents cadeaux reçus et le mettre en scène.

NB : On peut utiliser les mots.

2.1.4 Le miroir

On travaille en couple, l'un assis en face de l'autre dans la même position. L'un commence un mouvement, très lentement et l'autre le suit aussitôt. Si les gestes sont trop rapides, le partenaire n'aura pas la possibilité de réagir comme un miroir. Après un certain temps, on permute. Le couple peut se lever et bouger dans la salle. Il peut initier un mouvement et exécuter ensemble sur le même rythme. Il se laissera guider par des pas, par des battements de mains et/ou par des bruits. Si le couple est en phase, l'animateur va lui associer deux autres couples. Au départ, chaque couple conserve son rythme et son mouvement. Puis, ils se laissent aller graduellement à suivre un nouveau rythme et nouveau mouvement. On continue ainsi en rassemblant des groupes de huit et à la fin, tous les participants construisent un groupe obéissant au même rythme et au même mouvement.

2.1.5 Le cercle de confiance

Le groupe forme un cercle. Une personne est debout au milieu. Elle doit rester droite. Elle ferme les yeux et se laisse tomber contre les autres. Ces derniers l'accueillent et la poussent dans une autre direction. On peut aussi faire cet exercice avec trois participants : l'un est au milieu et les deux autres le poussent entre eux. Attention: veillez à ce que le cercle reste bien fermé et que l'on ne pousse pas la personne ni trop vite, ni trop fort.

2.1.6 Porter sur les mains

Une personne est allongée raide sur le sol. Six à huit personnes sont autour d'elle : deux à trois personnes de chaque côté, une personne à ses pieds et une personne au-dessus de sa tête. Puis, chacun place un doigt de chaque main sous le corps de la personne allongée et on la soulève et on tourne avec elle dans la salle.

Il faut noter que ces exercices permettent d'introduire et de développer le thème de la paix.

3. Exercices verbaux

3.1. Improvisations de conflits

– **Exercice : oui et non**

On travaille en couple, face à face. L'un des membres dit seulement oui, l'autre seulement non. Après 3 minutes, on permute les rôles.

NB : on peut bouger dans toute la salle, on peut se toucher, on doit essayer de rester en contact avec la voix. Pas d'agression corporelle sur le partenaire. C'est un jeu !

– **Présentation des couples**

Les couples sont présentés l'un après l'autre au public devant lequel ils refont l'exercice de oui et non. Ensuite le public doit répondre aux questions suivantes posées par l'animateur : Qui gagnerait s'il y avait conflit ? Comment le public a-t-il influencé les acteurs ? Est-ce que les tons correspondent ? Est-ce qu'il y a eu un changement, une évolution dans le jeu des acteurs ?

– **Improvisation en groupes de 4 à 6 membres :**

Il faut imaginer une situation de conflit proche du vécu quotidien et la mettre en scène.

– **Présentation des scènes et discussion**

3.2. Improvisations de paix

– **Exercice : mon endroit**

On travaille en couple. L'un des membres ferme les yeux et se laisse amener par son partenaire dans un endroit à travers une histoire. Ce peut être un endroit dangereux, agréable, dans une grande aventure, dans un pays étranger, un univers fantastique ou merveilleux... Après, on permute les rôles. Pour la préparation des scènes de paix, on demande aux participants de choisir un endroit où ils aimeraient vivre et où ils se sentent en paix. Leur devoir est de transmettre les sentiments de ce lieu en partageant ce havre de paix avec leur partenaire. Il est important que l'autre ait la possibilité de toucher, goûter, sentir les odeurs et entendre les bruits de cet endroit et qu'il soit accompagné avec intuition et tendresse.

NB : tous les deux jouent le jeu, c'est-à-dire, que celui qui raconte et celui à qui l'histoire est racontée rentrent dans la situation pleinement et simultanément.



Improvisation de conflit



Pendant une formation pour le dialogue interreligieux

3.3. Jeu de mots « Communiqués »

L'animateur offre un petit sachet rempli de déclarations. Un participant tire un bout de papier qu'il lit en silence. Il se place ensuite face au groupe et dit ce qui était inscrit sur le papier. Si les spectateurs se sentent touchés, ils vont applaudir, sinon il doit réessayer, mais il n'a que trois possibilités. Chacun des participants va faire cet exercice et tirera au moins deux déclarations différentes. Quand tout le monde a effectué son tirage, on constitue des groupes de trois ou quatre membres et on les laisse communiquer en utilisant seulement les déclarations tirées.

Exemples de communiqués/déclarations :

Je suis le plus beau/ la plus belle ; Je suis riche ; L'argent n'a pas d'odeur ; Je suis le chouchou de ma mère ; Je conduis une BMW ; Tu vis encore chez tes droite? ; C'est toi le coupable ; Ne touche pas à mon mari/ma femme ; Ça pue ; Je te déteste ; J'ai gagné cent millions ; Si je te vois encore une fois ; Je vous aime tous ; Ne me touche pas ; Je suis fou de toi ; Qu'est-ce que tu me veux encore ; Prends tes affaires ; Tu es mon rayon de soleil ; Que ferais-je sans toi ; Tu es tout ce dont j'ai besoin ; Tu veux m'accompagner ? ; Tu es un lâche ; Je t'adore ; La vie est belle ; Je suis tellement amoureux/se ; J'ai peur ; Qu'est-ce qui ce passe ; Tu veux mon numéro ; Tu es ma biche ; Tu es mon petit bout de chou ; Ce n'est pas mon jour ; Je suis merveilleux/ merveilleuse ; Tu es magnifique ; Tu as un beau sourire ; Tu me plais ; Je suis le plus intelligent ; Je ne comprends rien ; Je suis un petit agneau ; Je cherche une âme-sœur : J'ai peur de vous ; Je me sens mal à l'aise ; J'ai envie de toi ; Tu es mon tout ; Je suis l'alpha et l'oméga ; Je suis le/la plus élégant/e ; Vous êtes des idiots ; Couche-toi ; Fous le camp ; Fiche-moi la paix ; Allez au diable ; Je suis sexy ; Je suis le bonbon des jeunes filles ; Est-ce que tu m'aimes encore ; Je t'aime ; Je ne peux pas vivre sans toi ; Tu veux quoi ?

3.4. Improvisations libres

Deux personnes commencent une petite scène. Il faut être réceptif et se laisser entraîner par son partenaire. A un moment donné, un des spectateurs tape dans les mains ou il crie « stop » et les deux acteurs arrêtent immédiatement les mouvements (se figent). Le spectateur prend maintenant la position d'un des deux acteurs. Ce dernier quitte la scène et le nouvel acteur commence maintenant une histoire complètement nouvelle et l'autre doit le suivre pour la développer. Il faut se laisser inspirer par le geste et/ou la position corporelle, pour trouver une nouvelle histoire.

4. Travail thématique

4.1. Sur la ligne

Sur le sol, nous traçons une longue ligne avec du ruban adhésif (scotch). Au bout de la ligne, de chaque côté, il y a deux pôles opposés. L'animateur présente les différentes situations et les participant(e)s se positionnent selon leurs points de vue.

Est-ce normal ou cela relève-t-il de la violence lorsque :

- un enfant est frappé par son père parce qu'il a fait des bêtises ?
- un professeur dit à un élève qu'il est stupide ?
- un enfant de la rue a faim et se trouve obligé de voler du pain dans une boulangerie ?
- une femme est insultée dans la rue parce qu'on sait qu'elle est séropositive ?
- un mari essaie de coucher avec sa femme bien qu'elle ait déjà dit « Non » ?
- une femme est blâmée par son mari, parce qu'elle n'a pas encore fini le repas quand il rentre ?
- un petit voleur est battu par la foule ?
- une fille n'a pas le droit d'aller à l'école ?
- un petit enfant doit travailler toute la journée ?
- un professeur gifle un élève parce qu'il est distrait pendant le cours ?
- une jeune fille est agressée parce qu'elle porte des vêtements sexy ?
- une fille est mariée avant son adolescence ?
- un proviseur gronde un enseignant devant les élèves ?

D'autres exemples sont possibles, choisir en fonction du thème

Il est à noter que ceux qui ont un avis nuancé se positionneront sur la ligne. Il est important de dire au début qu'il faut respecter les opinions des uns et des autres. Après que tout le monde s'est positionné, l'animateur sollicite deux ou trois personnes qui expliqueront le pourquoi de leur positionnement. Aucun débat ne se fera pendant cette phase. Ainsi, chaque personne aura la possibilité d'expliquer librement son point de vue sans recevoir d'objections. Avec cet exercice, on peut montrer que la violence a plusieurs facettes et que l'on est toujours prêt pour une ou deux raisons à se transformer en auteur de violence. De même, l'on peut aussi relever que les usages, les coutumes, bref le contexte social et culturel et même parfois juridique contribuent à raisonner, à légitimer, voire même à légaliser certaines formes de violences. Et enfin, on peut remarquer que comme victime, on le reconnaît vite mais comme auteur, on ne s'en rend même pas compte.

Après cette première phase, le groupe peut alors engager un débat.

coup de la confiance entre les personnes. L'information du retour peut être donnée de plusieurs façons. En effet, ce peut être de façon consciente ou inconsciente, dans un langage verbal ou non-verbal, de manière orale ou écrite.

6. Voix et respiration

Dans notre vie quotidienne, nous respirons avec la poitrine. Le bébé, au contraire, respire avec le ventre, le diaphragme. Le bassin est la source de notre force. C'est pourquoi il est nécessaire de retrouver cette respiration abdominale. Le ventre monte pendant l'inspiration et il baisse pendant l'expiration.

6.1. Exercices de relaxation

Allongé sur un tapis, une natte etc. on suit les indications données par l'animateur :

- Les yeux fermés, laissez-vous toujours guider par votre imagination.
- Couché sur le dos, vous devez sentir toutes les parties du corps qui sont en contact avec le sol.
- Ramenez toutes vos pensées à la base de la colonne vertébrale.
- Inspirez en tirant le souffle de cette base et remplissez le corps du bout des orteils jusqu'à la racine des cheveux.
- Expirez lentement et faites sortir le souffle au niveau de la base de la colonne vertébrale
- Ramenez vos pensées sur les parties de votre corps citées par l'animateur (La tête, le cou, l'épaule droite, le bras droit, la main droite, l'épaule gauche, le bras gauche, la main gauche, la poitrine, l'estomac, le dos, le bassin, la jambe droite, le pied droit, la jambe gauche, le pied gauche et enfin tout le corps) en disant 3 fois : « ma/ mon ... est lourd(e), chaud(e) et détendu (e)
- Laissez-vous emporter par l'histoire racontée par l'animateur :
« Vous êtes allongé au bord de la mer, le sable sous votre corps est agréablement chaud, un vent doux vous enveloppe, vous écoutez le chant des vagues, avec les yeux fermés, vous imaginez un ciel bleu et un petit nuage blanc. Vous vous sentez totalement calme et relaxé, vous vous sentez merveilleusement bien. Vous imaginez que derrière vous, il y a un arbre. Vous devenez cet arbre. Vous vous asseyez sur le sol, votre corps est le tronc, et de la base du bassin, vous vous enracinez dans la terre d'où vient alors votre inspiration. Le souffle monte en inspirant comme la sève de l'arbre jusqu'au bout de votre tête et redescend en expirant dans la terre. »



Enseignants en relaxation

6.2. Exercice de respiration

Le souffle vient dans notre imagination du bas et remplit le corps. En expirant, on laisse le souffle retomber. En inspirant, l'estomac se gonfle, en expirant il se lâche. Il faut expirer totalement et inspirer naturellement sans forcer.

6.3. Exercice de voix

Assis sur le sol, la colonne vertébrale en position droite, on s'imagine en train de tirer la respiration de la terre. Elle monte dans les jambes, le corps, les bras, la tête jusque dans les cheveux. Après, on la laisse retomber par terre. On le fait plusieurs fois. Puis on commence à imaginer un petit point au milieu du bassin. De ce point commencent les vocalises.

- U – On commence à chanter très doucement et bas avec la bouche ouverte. Le ballon grandit dans notre imagination et avec cette image, la voix grandit aussi jusqu'à ce que le ballon soit « grand comme le monde » et le ton aussi. Si le ton est arrivé au point le plus fort, on diminue lentement le ballon dans son imagination et on baisse le ton. On fait la même chose avec les autres voyelles :
- O – au centre de l'estomac
- A – au centre de la poitrine
- E – dans la gorge
- I – au centre de la tête.



Travail sur le texte avec le ballon

6.4. Exercices de langue et de texte

1. Paroles en cercle :

– Les participants se placent en forme de cercle. Une personne prononce une phrase exclamative accompagnée d'un geste expressif (p.ex. je n'en veux plus, je suis frustré, je suis heureux, je vous aime...) Tous les autres répètent ensemble la phrase et le geste.

2. Exercice avec le ballon :

- On est debout en forme de cercle. Une personne lance le ballon avec une phrase à une autre. Il faut le lancer de façon à ce que le destinataire puisse l'attraper. Si l'autre ne peut pas attraper le ballon ou si la phrase n'arrive pas de la bonne manière, on renvoie le ballon à l'expéditeur qui doit recommencer l'exercice. Le thème de cet exercice peut être en rapport avec la pièce ou avec une situation quelconque.
- Dans la même position, on répète l'exercice, mais cette fois, en utilisant les phrases du texte de la pièce. Chacun peut choisir son destinataire.
- On travaille en petits groupes le rôle des membres d'une scène de la pièce. Comme on a choisi pour les formations seulement une scène pour la développer comme exemple, on a plusieurs personnes qui jouent le même personnage. Dans ce cas, on va mettre en place des groupes dont on a deux fois les mêmes personnages. Maintenant, on commence par les dialogues du texte. L'un des joueurs lance le ballon avec une phrase ou une petite partie du texte vers un destinataire. Celui-ci le relance à l'expéditeur sans remarque, sauf ce qu'il y a comme réponse dans la scène.

6.5. « Echauffements »

6.5.1 « Faire beau temps »

On se met derrière son partenaire, le guide et lui raconte une petite histoire:

- *il fait chaud et le soleil brille* – on effleure le dos, les fesses, les jambes, les bras,
- *un orage arrive, les premières gouttes de pluie tombent sur le dos* – les doigts tapotent le corps.
- *la pluie tombe de plus en plus fort* – on tape avec la paume de la main.
- *le tonnerre gronde* – on tape avec les poings fermés sans toucher la tête et la colonne vertébrale.
- *il y a aussi des éclairs* – on tape avec les tranchants de la main.
- *après, l'orage est passé et le soleil brille de nouveau et te réchauffe* – on effleure le partenaire comme au commencement. Après on permute.

6.5.2 « Grimacer »

On fait des grimaces accompagnées par des bruits.

NB : Ne pas avoir peur d'être ridicule.

6.5.3 « Dos à dos »

On danse dos à dos et se frotte l'un contre l'autre.

6.5.4 « Suivre le chef »

On danse en cercle, chacun entre une fois au milieu et danse. Les autres imitent ses mouvements.

7. « La chasse »

La troupe décide sans mots de poursuivre une personne. Elle essaye de se sauver. Quand elle ne peut plus, elle se tourne vers la troupe et crie « non » ou « stop ». Puis on recommence à courir et on cherche une nouvelle victime.

8. « Au secours »

On court dans la salle. Une personne essaye d'attraper une autre qui doit, quand elle est attrapée, essayer d'attraper une nouvelle. Si on est en couple, on ne peut pas être attrapé. Mais normalement on court seul. Lorsqu'on est poursuivi, on a besoin « d'aide » de la main d'un partenaire. Essayer aussi d'aider les autres.

9. « Handicap »

On court dans la salle. Une personne essaye de toucher une autre qui doit, quand elle est touchée, mettre la main à l'endroit où elle a été touchée. Dans cette position, elle doit essayer de toucher une autre personne. Après avoir été touché une deuxième fois, on garde les mains sur les endroits touchés. Avec deux mains immobilisées, on ne peut plus s'en servir pour toucher quelqu'un d'autre. On doit donc utiliser les autres parties du corps (pieds, tête, épaules, fesses ...) Si on est touché une troisième fois, on quitte le jeu.

10. « Voyage à Jérusalem »

Il faut toujours avoir une chaise de moins que le nombre de personnes. Classer les chaises en désordre ou en ligne. Mettre de la musique. Tous les participants dansent autour des chaises. A l'arrêt de la musique, chercher un siège pour s'asseoir (sans oublier le principe : une personne à la fois sur 1 chaise et non pas 2). Tous ceux qui seront debout à l'arrêt de la musique seront éliminés et resteront à l'écart en spectateurs. Diminuer au fur et à mesure le nombre de chaises et recommencer le processus. Rechercher un vainqueur à la fin (et pourquoi pas deux ou trois vainqueurs en fonction du temps que nous avons à gérer).

11. « Le soleil brille sur... »

On est assis en cercle. Une personne dit : le soleil brille sur tous ceux qui portent (par exemple) des pantalons, des colliers, la couleur rouge, etc. Ceux qui se sentent concernés doivent permuter leurs places. Celui qui ne trouve pas de place doit se mettre au milieu et relancer le jeu.

12. « Qui est le chef ? »

On est debout en cercle. Une personne quitte la salle. Les autres choisissent une personne comme leader. Sur une musique, ce dernier adopte successivement des mouvements que tous les autres imitent. La personne qui était dehors rentre dans le cercle et maintenant, doit deviner qui est le leader.

NB : Les membres du cercle ne doivent pas fixer le leader.

13. « Le naufrage du *Titanic* »

C'est la dernière nuit sur le *Titanic*. Nous sommes dans la salle de danse et nous nous amusons bien. Tout à coup : un bruit, le *Titanic* a heurté un iceberg. Le commandant demande d'entrer dans les bateaux de sauvetage. Mais il faut un nombre précis de passagers par bateau. Si le bateau est prévu pour trois personnes, il ne doit pas transporter plus de trois personnes. Si le bateau est en surcharge, il va sombrer et toutes les personnes quittent le jeu. Même chose pour les bateaux pas complètement remplis. On continue avec ce jeu jusqu'à ce qu'il n'y ait plus que 2 passagers.

14. « Danse avec instructions »

On danse et l'animateur donne les directives : Prenez autant de place que possible, dansez renfermés sur vous-mêmes, cueillez des pommes dans les arbres, ramassez les pommes de terre, semez les graines dans le champ en faisant de grands pas, dansez comme des papillons, comme des tigres, des éléphants, des monstres. Vous êtes dans une boîte de nuit et vous êtes les plus beaux, les plus intelligents ; vous êtes timides ; vous flirtez avec les autres, etc.

15. « La souris et le chat »

C'est une poursuite. On choisit 2 personnes comme souris et chat. Les autres se dispersent dans la salle. On travaille en couple : un membre est assis derrière l'autre sur le sol. Le chat essaie d'attraper la souris. Quand la souris veut se sauver, elle s'assied derrière un couple et maintenant, le partenaire qui est assis devant devient le chat. L'autre chat devient la souris et s'enfuit pour se sauver, poursuivi par le nouveau chat.

16. « Le magicien »

On danse avec la musique dans la salle. L'animateur stoppe la musique, les danseurs s'immobilisent, ils « se figent », ça veut dire qu'ils arrêtent de bouger et restent comme des statuettes. Un magicien (dans ce cas l'animateur) vient et transforme les autres en princesse, animal, monstre, fleur, etc. Après un certain temps, il choisit les 3 qui lui plaisent le plus et les laisse se présenter. Puis, il désigne le prochain magicien et on recommence à danser. Le nouveau magicien peut maintenant aussi arrêter la musique et continuer le jeu.

17. « Le nœud gordien »

Nous formons un cercle. On se prend par les mains et forme une chaîne. Maintenant, une personne commence à traverser les autres mains, on peut passer dessus ou dessous. Tous les autres suivent sans libérer les mains. Après un certain temps, on ne peut plus se bouger, le nœud est serré. Une personne à la périphérie quitte sa place et les autres referment la chaîne. Celle-ci va maintenant essayer de démêler le nœud en dirigeant les personnes sans ouvrir la chaîne.

18. « Le serpent »

Dans cette poursuite, une personne commence à attraper les autres. Si elle a accroché quelqu'un, les deux doivent continuer ensemble. Variante 1 : on continue jusqu'à tous les joueurs soient dans une chaîne. Variante 2 : si la chaîne a 4 membres, le groupe se divise en 2 et 2 groupes font la poursuite.

19. « Statuettes »

Une personne essaye d'attraper les autres. Si on est attrapé, on arrête à cette place avec les jambes écartées. Pour être libéré, un autre joueur doit passer entre les jambes. Le jeu est fini si tous les participants sont attrapés par le chasseur.

20. « Bleu, blanc, rouge »

Les joueurs forment une ligne sur un côté de la salle. Un participant est seul de l'autre côté. Il tourne le dos vers les autres et crie : bleu, blanc, rouge et il se retourne vers les autres. Pendant ce temps, les autres essayent de l'attraper. Au moment où il se retourne, les autres s'immobilisent. S'il voit un mouvement, il peut renvoyer cette personne vers le mur. La personne qui touche le chef le premier va être le nouveau chef.

21. « Traverser l'eau »

Un pêcheur est sur un côté de la salle et les autres joueurs en face. La troupe des questionneurs crie : « *Pêcheur, pêcheur quelle profondeur a cette eau ?* ». Le pêcheur répond sur une base imaginaire : « *Elle a (1cm, 20 000 km etc.)* ». Les questionneurs : « *Et comment pouvons-nous la traverser ?* ». Le pêcheur choisit maintenant une possibilité de bouger et dit « *En (sautant, marchant sur un pied, aller retour, comme des serpents, en nageant, etc.)* ». Les autres essaient de traverser la salle en bougeant comme demandé et le pêcheur essaie de les attraper aussi en avançant d'un côté à l'autre. Ceux qui sont attrapés deviennent des pêcheurs. On continue jusqu'à ce que tous soient devenus pêcheurs.

Bibliographie

David Mamet, *Richtig und falsch*, Alexander Verlag Berlin, 2003
Boal, Augusto, *Théâtre de l'opprimé*, Editions Françoise Maspero, 1977.
Keith Johnstone, *Theaterspiele*, Alexander Verlag Berlin, 2004
Une Pédagogie pour la paix, CEPCA, Cameroun 2013
Marshall B. Rosenberg, *Parler de paix dans un monde de conflits. La communication non violente en pratique*, Edition Jouvence, 2009.



« Danse des agriculteurs » dans la scène de conflit entre éleveurs et agriculteurs



Spectateurs à la présentation des élèves à Zimpouet

Les changements produits par les formations du théâtre pour la paix au Cameroun

par Jeanne Medom

« Les jeunes formées sont à même de montrer par le théâtre ce qui ne va pas, de dénoncer les conflits sociaux pour inciter à leur transformation »

Catherine Dadaï Epouse Kolyang, et René Teswe sont respectivement Directrice et Chargé du Programme de Suivi, de Sensibilisation et de Plaidoyer (PSP) à Saare Tabitha, Centre de Promotion Sociale des filles de Maroua. Ils ont suivi, du 15 au 17 janvier 2014 à Maroua, une formation animée par Silvia Stroh, professionnelle d'appui auprès du CIPCRE, en techniques de « Théâtre pour la Paix ». Ils livrent ci-après leurs impressions.

Jeanne Medom : *Comment avez-vous trouvé la formation ?*

Catherine Dadaï : La formation a été très bien menée. C'est la première fois qu'une structure partenaire du réseau vient renforcer nos capacités dans ce cadre.

René Teswe : Nous avons trouvé la formation très enrichissante et instructive pour le personnel et pour les apprenantes en formation. Elle permet la valorisation de la personnalité pour une meilleure sensibilisation sur les conflits sociaux.

J.M. : *Qu'est-ce que cette formation a apporté de plus à Saare Tabitha ?*

C.D. : Le personnel qui a assisté à la formation se sent outillé pour aller dans les communautés contribuer à la construction de la paix en abordant les gens à travers le spectacle théâtral.

R.T. : La formation a permis au personnel de renforcer ses capacités et les liens interprofessionnels dans le centre. Elle lui a donné de comprendre qu'au-delà de la simple communication verbale et écrite, on peut communiquer autrement : par les gestes, mais aussi les mimiques. Etant donné le caractère multiculturel du personnel (différents âges, différents niveaux d'étude, différentes confessions... etc.), cette formation constitue une base pour un management interculturel de qualité. Fort des connaissances acquises, le personnel pourra à son tour transmettre le message aux apprenantes qui le démultiplieront dans leur milieu de vie.

J.M. : *Pour les jeunes que vous encadrez, quel changement avez-vous observé ?*

C.D. : Les apprenantes ont compris que par le théâtre, on peut transmettre des messages et faire réfléchir.

R.T. : Les jeunes formées du Saare Tabitha, sont à même de montrer ce qui ne va pas, de dénoncer les fléaux, de mettre en scène les mauvaises pratiques sociales et les conflits pour inciter à leur transformation.

J.M. : *Quel élément de la formation a été le plus important ?*

C.D. : La relaxation a été le point le plus important. Les différentes attitudes ont été mémorisées, les techniques d'identification des thèmes aussi.

R.T. : C'est la relaxation. Elle permet de détendre l'atmosphère entre collègues. Elle leur permet aussi de se rapprocher et de partager les informations.

J.M. : *Quel usage ferez-vous des acquis de cette formation ?*

C.D. : Nous ferons bon usage de la relaxation dans la gestion quotidienne du Saare Tabitha. Cela nous permettra d'échanger sur les nouvelles, de partager des astuces...

R.T. : Dans le travail au niveau du personnel, les conflits interpersonnels, la fatigue, le stress, sont des facteurs qui effritent le rendement au sein d'une équipe. L'accent sera mis sur les techniques de relaxation. Chez les apprenantes en formation au centre, les techniques de mise en scène des sketches à présenter au public pour la sensibilisation permettront de peindre les réalités vécues par les filles. Dans nos zones d'intervention où la subordination féminine est de règle, les techniques de mise en scène pourront encourager le genre féminin à sortir de son mutisme.

Le Saare Tabitha est une œuvre de l'Union des Eglises Baptistes du Cameroun (UEBC). C'est un Centre de Promotion Sociale des Filles/Femmes de Maroua, une institution de réinsertion sociale des jeunes filles/femmes vulnérables âgées de 16 à 21 ans, sans distinction de religion. Il délivre des formations en couture, en teinture et en artisanat et organise des plaidoyers auprès des leaders d'opinion et des ateliers et séminaires au profit des communautés les plus démunies.

« La formation reçue a catalysé certaines forces latentes au sein de la Commission Justice et Paix et a permis à celles-ci de s'exprimer »

Dr Maurizio Guerrazzi est un professionnel d'appui auprès de la Commission Diocésaine Justice et Paix de Douala. Les jeunes qu'il encadre ont bénéficié des compétences de Silvia Stroh, professionnelle d'appui auprès du CIPCRE, en techniques de « Théâtre pour la Paix » au cours d'une formation du 3 au 4 janvier 2013 au Centre des Pères Xaveriens à Ngodi Bakoko à Douala. Il donne ci-après ses impressions

Jeanne Medom : *Comment avez-vous trouvé la formation réalisée par les collègues du CIPCRE au profit de vos jeunes?*

Maurizio Guerrazzi : Génial. La formation reçue a catalysé certaines forces latentes au sein de la Commission Justice et Paix et a permis à celles-ci de s'exprimer. Tout ce qui était caché au fond de ces jeunes a trouvé l'occasion de sortir au profit de la construction de la paix. Certains ont aussi trouvé la force de partager tout cela en groupes.

J.M. : *Qu'est-ce que cette formation a apporté de plus dans le travail de la Commission Justice et Paix ?*

M.G. : Certainement cette formation a été l'occasion de réfléchir de nouveau sur le travail de la Commission et de voir comment l'élargir à la formation informelle pour adultes et jeunes. Ce type de formation qui peut être mené en groupe, joyeusement et en réfléchissant chacun sur son rôle dans la société, sur ses propres limites comme individu est un vecteur pour l'amélioration de notre environnement humain et social. La Commission en est consciente et en fera bon usage.

J.M. : *Pour les jeunes que vous encadrez, quels changements avez-vous observés ?*

M.G. : Le courage de se remettre en question, de tenter des pistes différentes pour leur propre développement humain.

J.M. : *Quel élément de la formation a été le plus important ? Pour vous ? Pour les jeunes ?*

M.G. : La prise de conscience du rôle que chacun joue dans la pièce. Comprendre qu'un rôle, pour être bien joué, ne peut pas se faire en solo, est important. Au théâtre comme dans la vie, l'ego individuel doit laisser de l'espace à l'expression

de chacun et des autres. En outre, la prise de conscience de la responsabilité, si elle est collective, doit être aussi personnelle dans la résolution de n'importe quel conflit. Pendant notre formation, il y a eu des conflits qui ont émergé. La responsabilisation des uns et des autres nous a permis de les maîtriser, d'en parler ouvertement et de faire le pas vers une connaissance plus profonde et franche de nous-mêmes et des autres.

J.M. : *Que ferez-vous des acquis de cette formation ?*

M.G. : De grandes choses. Pour l'avenir, nous entendons utiliser la technique théâtrale comme un des moyens d'expression dans nos cercles de réflexion. Nous allons former des groupes de réflexion thématique (réinsertion sociale après la prison, vivre dans la prison) à travers la dynamique et la pédagogie théâtrale. Dans cette perspective, nos collègues du CIPCRE nous ont bien montré l'importance de l'expression théâtrale pour soi-même et pour les autres. Je suis sûr qu'ils seront aussi prêts à nous épauler dans la mise en pratique des acquis de cette formation.

La Commission Justice et Paix de Douala est une commission du diocèse de Douala qui s'occupe de la dignité de la personne humaine. Elle se veut un instrument de promotion de la justice, de construction de la Paix et de réalisation du développement intégral de tout Homme, de tout l'Homme et de manière plus générale, des peuples par la défense de la dignité des droits fondamentaux de la personne humaine, avec une option préférentielle pour les pauvres.

Propos recueillis à Kribi, le 13 juin 2014 par Jeanne Medom du CIPCRE



Echauffement-danse dos à dos

Le travail de paix au pays de l'harmonie sociale

Le SCP au Népal

par Anne Dirnstorfer

En 2008, quand le programme du Service Civil pour la Paix a débuté au Népal, les débats politiques portaient tous sur « la mise en place d'une harmonie sociale » et l'accompagnement du processus de paix « vers un terme logique ». Dans ce contexte, soit la paix était dépendante du silence, de l'acceptation du statut quo, soit du résultat d'une action émanant des dirigeants politiques. Les conflits étaient perçus comme une chose négative, et l'expression du SCP « conseiller en matière de conflits » n'aurait pas reçu un bon accueil. L'idée que le conflit et les processus de transformation du conflit étaient nécessaires au changement et au développement d'une culture de paix était inédite. En dépit de 10 années de conflits armés, il demeure parmi les détenteurs du pouvoir une tendance à nier la violence structurelle qui a constitué les causes profondes du conflit.

Dans le cadre du projet du SCP sur la transformation des conflits régionaux, nous nous sommes appelés « animateurs pour la paix » afin d'éviter le terme de



conflit. Débutant par des activités de transformation, le théâtre-forum est devenu une démarche centrale pour régler les conflits au niveau du terrain. La méthode ouvrait des opportunités pour débattre de sujets sensibles tels que les violences domestiques, la discrimination et l'exploitation de l'espace public. Il était facile de réunir des auditoires aux quatre coins du Népal. Le théâtre crée un lien social puissant qui rassemble les hommes et les femmes, les jeunes et les personnes âgées ainsi que les gens de castes/groupes ethniques différents, de niveaux d'éducation variés ou d'idéologies politiques divergentes. Le théâtre de rue Népalais jouit d'une longue tradition dont nous pouvions nous inspirer, mais l'approche ouverte d'un dialogue de théâtre forum était une nouveauté pour la plupart des acteurs et des auditoires. L'improvisation et l'ouverture vers le public représentaient un défi. Il nous a fallu lutter contre la volonté instinctive de l'acteur de susciter « des prises de conscience » en les initiant au concept de « transformation des conflits ». Nous avons dû nous concentrer particulièrement sur un changement d'attitude permettant aux acteurs de se percevoir comme des personnes qui offrent un espace de discussion et d'exploration plutôt que d'apporter des enseignements et des solutions.

Les groupes cibles des formations du SCP étaient des militants locaux pour la paix tels que les travailleurs sociaux et des militants pour les droits de la femme et les droits humains de différentes régions. Les formations ont été menées en coopération avec diverses ONG Népalaises et avec la collaboration partielle du programme de la GIZ, Mesures pour Renforcer le Processus de Paix (STPP). Nous avons organisé des activités de suivi et de perfectionnement (comme la formation du « joker ») pour ceux qui développaient leurs propres initiatives. Pour soutenir les groupes dans leur processus d'évolution, nous leur avons rendu visite et nous



leur avons proposé des retours sur leurs représentations. Des animations ont eu lieu sur toute une sélection d'activités en collaboration avec des professionnels du théâtre Népalais afin de créer un lien entre les militants pour la paix et le secteur plus artistique du théâtre.

In 2010, une visite groupée au Festival International du Théâtre-Forum, Muk-tadhara à Calcutta, a été organisée afin de motiver et d'encourager un groupe choisi d'activistes du théâtre. Là, ils ont écrit une pièce sur la violence à caractère sexiste assez puissante pour fonctionner au-delà des barrières linguistiques entre l'Inde et le Népal. Les échanges avec des militants du théâtre venus du monde entier ont stimulé et inspiré les jeunes acteurs Népalais.

En 2011, des expéditions de théâtre-forum ont été menées dans les zones autour des cantonnements où les anciens combattants Maoïstes ont vécu durant les six années qui ont suivi la signature de l'Accord de Paix Global (Comprehensive Peace Agreement – CPA). Après avoir pris part à une lutte armée contre les violences structurelles et contre l'exclusion, bon nombre des anciens combattants se sentaient désillusionnés. Les valeurs pour lesquelles ils se battaient se heurtaient toujours au contexte social conservateur de la plupart des communautés. Le théâtre forum offrait un espace pour débattre de façon non violente afin de résoudre ces problèmes. Les communautés locales des environs furent invitées aux représentations organisées près des cantonnements. Certains de ces dialogues de théâtre forum ont duré plusieurs heures car les gens n'arrêtaient pas d'amener des idées nouvelles.

En 2012, le travail a davantage évolué vers l'encadrement et le soutien des groupes en réglant les difficultés internes. Comme ils travaillaient tous en bénévolat, la plupart des groupes rencontraient des difficultés à maintenir leurs acteurs ensemble, à trouver le temps et la patience de produire des spectacles forts et à animer le dialogue avec énergie. De temps à autre, certains d'entre eux trouvaient des moyens d'obtenir des fonds modestes pour leur travail théâtral. Mais

la plupart d'entre eux luttait même pour payer les frais de transports locaux ou de nourriture pendant leurs représentations. Les donateurs ou les autorités gouvernementales locales n'avaient pas l'air de comprendre la différence entre le théâtre de rue et le théâtre-forum et avaient tendance à moins soutenir ce dernier. Pour eux, il était difficile d'intégrer le théâtre-forum à leurs programmes soit parce que le dialogue prenait trop de temps soit parce que le résultat et le message n'étaient pas clairement conformes aux cadres de la plupart des projets. Les difficultés à trouver des appuis pour le théâtre forum reflète les complexités de l'environnement de travail dans une culture profondément hiérarchisée où même les artisans de la paix hésitent à soulever les problèmes de conflits aux fins de discussion.

Afin de renforcer la démarche du théâtre-forum au Népal, le Camp du Kachahari a été organisé au printemps 2013. L'idée générale de ce rassemblement national de 100 militants du théâtre-forum était d'échanger les meilleures pratiques, de partager les idées et d'élaborer une compréhension commune de ce que signifie travailler pour le changement social par le théâtre. Il a offert un espace de réflexion interne, de rencontres créatives et d'actions collectives entre les acteurs. Suite au Camp du Kachahari les militants du théâtre ont créé un réseau d'échanges et de soutiens mutuels. Certains d'entre eux se rendent visite mutuellement et parrainent des spectacles, d'autres se parlent simplement au téléphone de la façon de construire leurs pièces ou des personnes à contacter pour des financements.

Pendant le Camp du Kachahari, un film documentaire a été produit et, afin



d'attirer une attention supplémentaire sur le travail des groupes et il été projeté dans tout le pays. Suite à cela, le théâtre-forum et sa contribution à la transformation des conflits ont acquis une plus grande notoriété et on a donné plus d'importance au travail du réseau par le biais des médias locaux et nationaux.

Lors du voyage suivant au Camp du Kachahari, un second documentaire a été produit, davantage axé sur les défis de la transformation du conflit par le théâtre.

Les deux documentaires peuvent être visionnés sur youtube avec les liens suivants :

Kachahari Camp (2013): <http://www.youtube.com/watch?v=zc3sdgUUtnU&list=PLFBWN-VuESzShhF2IKZ-8D6-5B3SikTC2V>

"It's our Culture – Challenges in Conflict Transformation Work" (2014): <https://www.youtube.com/playlist?list=PLFBWNVuESzShY58X2covpahpDBUFS8mcT>

CONTACTS

Partenaires du Service Civil pour la Paix (SCP) au Cameroun

ACADIR — Vincent Hendrickx : consultant@acadir.org
AJP CEDES — Soulémanou N. Nsangou : ajpcedes@yahoo.fr
CDJP Yaoundé — Solange Bessom : justicepaixde@yahoo.fr
CDJP Douala — Père William Tcheumtchoua Nzali : cjpdouala@gmail.com;
www.justiceandpeacedouala.sitew.com/
CDJP Garoua — Maitre Dona Moula : nadolamou@yahoo.fr
CDJP Bafoussam — Férancide Massa : cdjpbaf@yahoo.fr
CDJP Maroua — Père Luc Takaye : cdjpmaroua@yahoo.fr
CDJP Bertoua — Père Jules Epam Ndjallo : jules_epam@yahoo.fr
CDJP Bamenda — Laura Anyola Tufon : atufon@gmail.com
CEPCA — Rév. Kemogne Jonas : kemognejonas@yahoo.fr,
www.cepca.protestant-org
CIPCRE Bafoussam — Rév. J. Blaise Kenmogne:
Jean-blaise_kenmogne@cipcre.org, www.cipcre.org
CPF MBOUO — Daniel Ngwanou : cpfmbouo@yahoo.fr
DMJ Yaoundé — Dupleix Kuenzob : kdupleix6@yahoo.fr,
www.worldyoungpeoplecm.org
DUFC Douala — Lucie Pochangou : Lucieepoch2@yahoo.fr
LUKMEF Cameroon — www.lukmefcameroon.org
PCC-Buea — Rév. Mokoko : mm_moks@yahoo.com
Saare Tabitha – Maroua — direction@saaretabitha.maroua.org
SNJP — Justin Isaac Mabouth : justinmabouth@yahoo.fr
U.P.A.C. — Rev. Emmanuel Anyambot / B.P. 4011 Yaoundé /
rectorat@upac-edu.org / sg@upac-edu.org / www.upac-edu.org
Zenü Network — Flaubert Djateng / B.P. 378 Bafoussam /
zenu.network@gmail.com / www.zenu.org

Partenaires du SCP en DR Congo

APRED/RGL — Rév Kasereka Lusenge Joshua : joshkaluseng@yahoo.fr

CCEF (Centre Congolais de l'Enfant et de la Famille)

Kinshasa-Gombe, RD Congo — masiala1@yahoo.fr

CEFORMAD (Centre de Formation en Management et Développement

Organisationnel) Gombe – Kinshasa, RD Congo —

ceformad@ic.cd — www.ceformad.org

CRAFOD (Centre Régional d'Appui et de Formation pour le

Développement) Kimpese / Bas-Congo, RD Congo

crafod@crafod.org — www.crafod.org

RIO (Réseau d'Innovation Organisationelle)

riobukavu@yahoo.fr, riobukavu@hotmail.com — www.riobukavu.org

SADRI (Service d'Appui au Développement Régional Intégré)

Lubumbashi, RD Congo — eccsadri@yahoo.fr

ULPGL, Université Libre des Pays des Grands Lacs,

Goma, RDC — www.ulpgl.net

Partenaires du SCP dans la Mano River Region (MRR)

Sierra Leone

Sierra Leone Adult Education Association (SLADEA)

sladeasec@hotmail.com — www.globalhand.org/data/sierra-leone-adult-education-association-sladea

Sierra Leone Opportunities Industrialization Centre (SLOIC)

sloicnationaloffice@yahoo.com

Council of Churches in Sierra Leone (CCSL)

councilofchurchesinsl@yahoo.com — www.oikoumene.org/en/member-churches/regions/africa/sierra-leone/ccsl.html

Young Women's Christian Association – Sierra Leone (YWCA)

ywcasaleone@yahoo.com

Young Men's Christian Association – Sierra Leone (YMCA)

ymcasl@yahoo.co.uk — www.sierraleoneymca.org

Mankind's Activities for Development Accreditation Movement (MADAM) madam@madam-sl.org — www.madam-sl.org

Conservation Society of Sierra Leone (CSSL)

cssl_03@yahoo.com — www.conservationssl.org.uk

Sierra Leone Network on the Right to Food (Silnorf)

silnorf@silnorf.org — www.silnorf.org

Freetong Players International

freetongplayersinternational@gmail.com

www.freetongplayersinternational.org

Culture Radio (FM 104.5)

shltafrica@aol.com — www.cultureradio.org

Liberia

Christian Health Association of Liberia (CHAL)

chal_secretariat@yahoo.com — www.oikoumene.org/de/mitgliedskirchen/regions/africa/liberia/lcc.html

Liberia Council of Churches (LCC)

liberiacouncilchurches@yahoo.com — www.oikoumene.org/en/member-churches/regions/africa/liberia/lcc.html

New African Research & Development Agency (NARDA)

narda_liberia@usa.com — www.nardanet.org

National Adult Education Association of Liberia (NAEAL)

naealiteracy@yahoo.com

Liberia Opportunities Industrialisation Centre (LOIC)

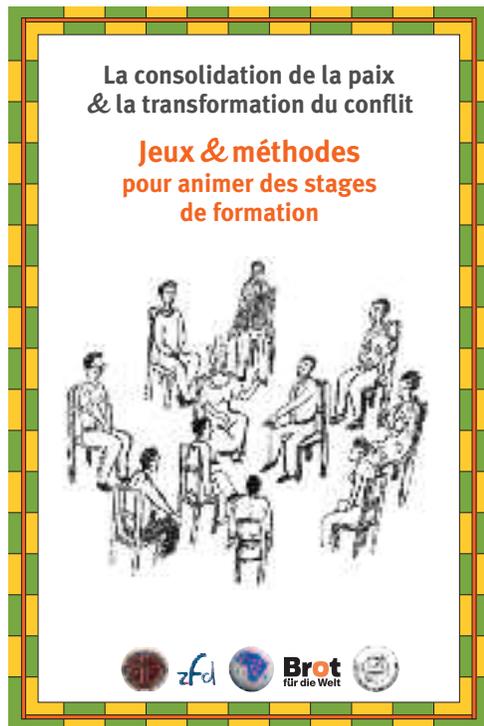
liberiao@yahoo.com

Lutheran Development Service (LDS) Liberia

ldsliberia@yahoo.com

Centre for Justice and Peace Studies (CJPS) Liberia

jhowardsam2@yahoo.com



Manuel numéro 1



CD contenant 12 publications et manuels.
La série de publications du Service Civil pour la Paix existe depuis 2007
et comprend des contributions sur le travail pour la paix au :
Burundi, Cameroun, RD Congo, Kenya, Libéria,
Rwanda, Sierra Léone, Afrique du Sud, Sud-Soudan et Ouganda.

Le deuxième manuel pédagogique que nous publions à côté de la série **Construire la Paix** se penche sur le théâtre comme instrument de promotion de la paix, mais aussi d'éducation pour les jeunes générations. Des professionnels et des passionnés de théâtre travaillant dans les pays des Grands Lacs (RD Congo, Rwanda, Burundi, Ouganda et Soudan), en Sierra Léone, au Cameroun et au Népal nous présentent cette discipline comme une technique qui ouvre chez l'enfant et l'adulte, des horizons multiples au niveau de l'expression, du développement des facultés artistiques, mais permet aussi la réflexion et l'interpellation sur nos préjugés et nos valeurs. C'est un premier pas essentiel vers le changement sociétal.

Le théâtre comme outil de réflexion, de communication et d'expression d'émotions et de points de vue qui peuvent être diamétralement opposés, peut permettre une ouverture dans des situations lourdes à porter, dans des impasses qui paraissent sans issue et dans des conflits entre personnes et communautés.

Sommaire

Introduction par **Flaubert Djateng et Christiane Kayser** //

Que représente le Théâtre-Forum pour l'APRED-RGL ?
par **Révérénd Kasereka Lusenge Joshua** //

Le Théâtre-Forum pour la paix

Expériences en Ouganda, au Rwanda, en République Démocratique
du Congo et au Sud-Soudan par **Claus Schrowange** //

L'approche théâtrale communautaire du théâtre des
Freetong Players International (FPI) de Sierra Léone par **Charlie Haffner** //

Communiquer par le théâtre pour la paix
by **Révérénd Jean Blaise Kenmogne** //

Théâtre pour la paix — Contenus et méthodes
Le travail du SCP au Cameroun by **Silvia Stroh** //

Les changements produits par les formations
du théâtre pour la paix au Cameroun
by **Jeanne Medom** //

Le travail de paix au pays de l'harmonie sociale
Le SCP au Népal by **Anne Dirnstorfer** //

Contacts

Dans ce manuel, le réseau SCP partage les expériences de quelques personnes et organisations qui ont utilisé le théâtre comme outil de communication pour le changement et la paix. Il y a des bases théoriques, des exemples concrets par rapport aux contenus et des techniques et méthodes. — Le manuel inclut 77 photos couleur qui illustrent de façon impressionnante divers aspects du travail de théâtre.