



**Université de Montréal**

**Entre esthétique et politique : le théâtre de la réconciliation**

**Par Annie Thériault**

**Unité académique philosophie, faculté Arts et sciences**

Mémoire présenté à la faculté des Arts et des Sciences en vue de l'obtention du  
grade de maître en philosophie option recherche

Décembre 2013

« copyright » Annie Thériault, 2013

## **Résumé/Abstract**

### ***Entre esthétique et politique: le théâtre de la réconciliation***

Les situations d'après-guerre demandent plus qu'une déclaration officielle pour retrouver la stabilité et l'entente sociales. Les réflexions philosophiques portant sur les moyens d'atteindre une réconciliation sont nombreuses, mais il y a encore peu de recherches portant sur l'impact de l'art pour ressouder les liens sociaux et guérir les membres constituant la société. Après avoir démontré la légitimité d'une réflexion portant sur le rôle que pourrait tenir le théâtre pour la réconciliation et l'établissement de normes, nous justifions pourquoi les notions de récit, de performance publique, de travail de création et de transmission d'émotion deviennent des critères de validation du théâtre pour la réconciliation. Par l'usage du théâtre, les intervenants pourront ainsi mieux accompagner les victimes dans leur deuil et les aider à créer de nouveaux liens profitant au développement d'un *contrat social* sain pour la refonte de l'État.

Mots clés : philosophie, théâtre, réconciliation, mémoire collective, devoir de mémoire, justice transitionnelle.

### ***Between Aesthetics and Politics: The Theater of Reconciliation***

Post-war situations ask more than an official declaration to find social stability and mutual understanding. The philosophic reflections concerning the means to reach reconciliation are numerous, but there is more research to be done concerning the impact of art to strengthen the social links and cure the members constituting society. Having demonstrated the legitimacy of a reflection concerning the role of theater in reconciliation and in the establishment of standards, we prove why the notions of narrative, public performance, creation process and transmission of emotion become criteria of validation of theater as a way towards reconciliation. By the use of theater, the community workers can better accompany the victims in their mourning and help them create new ties benefiting the development of a healthy *social contract* for the redesign of the State.

Keywords : philosophy, theater, reconciliation, collective memory, duty of remembrance, transitional justice

# Table des matières

<b>Liste des abréviations.....</b>	<b>iv</b>
<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>1</b>
Pourquoi le théâtre social aiderait-il la réconciliation ? .....	4
L'après-guerre : retour vers une paix sociale .....	7
La justice transitionnelle et la fin de la guerre .....	8
<b>Première partie .....</b>	<b>12</b>
<b>Chapitre 1. La narration : un pas vers la reconnaissance ?.....</b>	<b>15</b>
La mémoire : par et pour qui ? .....	15
La mémoire : un deuil au sens psychanalytique ?.....	23
La mémoire comme devoir : promotion du droit à la vérité .....	27
<b>Chapitre 2. Une narration déficiente.....</b>	<b>31</b>
Stigmatisation et autres manipulations .....	32
La violence : un éternel recommencement ?.....	36
La mémoire : outil antidémocratique ?.....	37
Les conclusions partielles.....	38
<b>Deuxième partie .....</b>	<b>41</b>
<b>Chapitre 3 : Le théâtre et le processus de deuil, ou, comment reprendre le contrôle de soi .....</b>	<b>48</b>
<b>Chapitre 4. Premier pas vers la conscience citoyenne par le dialogue et la découverte de soi et de l'autre.....</b>	<b>62</b>
L'action venant de soi : première étape vers la paix sociale. ....	63
D'une compréhension de soi à celle de l'autre .....	67
De la responsabilisation au contrat social.....	71
Est-ce que le théâtre peut favoriser une justice plus grande et une reconnaissance des souffrances ?.....	77
Que faut-il encore prendre en compte ? .....	78
<b>CONCLUSION .....</b>	<b>85</b>
<b>Comment poursuivre nos recherches ? .....</b>	<b>85</b>
Vers de nouveaux enjeux .....	89
<b>Bibliographie.....</b>	<b>vi</b>

## **Liste des abréviations**

CVR : Commission Vérité et Réconciliation  
ONU : Organisation des Nations Unies  
ONG : Organisations non gouvernementales

Pour leur soutien et leur aide, je souhaite  
remercier Anouk Mullins, Philippe  
Archambault, Alexandra Lamothe et  
Christian Nadeau.

## INTRODUCTION

Nous sommes le 4 juillet 1994 au Rwanda. En cette date historique se vivent les premières heures d'un génocide d'une violence extrême entraînant la mort de près de 800 000 personnes. En réaction aux avantages sociaux que les colonisateurs ont accordés aux Tutsis pour leur prétendue supériorité intellectuelle et raciale, les Hutus recourent à la violence. L'objectif est d'exterminer cette ethnie jusqu'à son dernier représentant. Tout Hutu cherchant à venir en aide au peuple tutsi se voit jugé comme un traître à la nation et est exécuté. Ce conflit armé, dont la brève durée – trois mois – ne laisse pas présager l'étendue de ses impacts, n'a toujours pas trouvé réparation selon l'avis de la population. La justice internationale, par l'intermédiaire du Tribunal pénal international du Rwanda, a incriminé quelques auteurs de ces massacres, une dizaine tout au plus, ce qui a eu pour effet d'indigner la population locale. En réponse à cette faible intervention internationale, la population, en accord avec les représentants du pays, a mis en place des tribunaux alternatifs : les *Gacacas*, forme de procès citoyen où la population juge elle-même de la culpabilité et des punitions qui incombent aux individus accusés.

Plusieurs organismes internationaux ont manifesté une vive réticence face à ce type de procédure en soulignant qu'il ne respecte pas les droits fondamentaux de la personne. Quelques intervenants, partageant les inquiétudes d'Amnesty International et d'autres regroupements internationaux, ont choisi d'employer d'autres moyens pour sensibiliser la population rwandaise aux événements douloureux qu'elle a vécus et pour l'accompagner dans un processus de réconciliation nationale *sincère*. Ainsi, ils nous vantent les mérites et l'impact certain de ces moyens alternatifs. Ananda Breed ayant étudié plusieurs moyens non conventionnels de répondre à la violence chante principalement les louanges de l'un d'eux : le théâtre. D'après son expérience sur le terrain, notamment au Rwanda, et l'analyse des résultats obtenus, elle confirme le pouvoir *sociabilisateur* et unificateur du théâtre. Que devons-nous comprendre ici ?

Pour juger d'une guerre et des personnes y ayant participé, il existe bien sûr les grands procès, comme celui qu'a connu l'ex-Yougoslavie ou le Rwanda, mais peuvent-ils constituer un pas en

direction de la réconciliation ? Certes, ils introduisent une démarche de responsabilisation et de prise de conscience collective des actes commis. Il y a des incriminations et des condamnations, mais elles ne permettent ni d'apaiser ni de guérir le mal. En effet, la justice condamne, mais elle ne répare pas ; elle ne reconstruit pas. La méfiance, la haine, la peur et la mort persistent. Malgré la volonté de faire le deuil et le désir de connaître et de comprendre qui animent les victimes<sup>1</sup>, et en dépit des procédures en justice, les maux demeurent et avec eux l'infinie possibilité de la violence. Ces divers moyens ne répondent pas aux questions que se posent les hommes touchés par les drames de la guerre : Qui est l'autre ? Que fait-il, ou qu'a-t-il fait ? Pourquoi le conflit ? Suis-je en sécurité ? La confiance brisée doit se reconstruire, et la justice à elle seule ne détient pas la clé ouvrant l'homme à l'autre. L'homme veut de la compréhension, de l'humanité et de la réciprocité. Pour cela, il faut renouer avec le sentiment de sympathie nécessaire à la coopération humaine et à la responsabilisation collective.

Les individus ont besoin de comprendre pour se sentir concernés par leur environnement et pour maîtriser leur contexte de vie. Comme ils doivent appréhender leur milieu, il est nécessaire pour eux de créer des liens ou des chaînes causales unissant différents faits ou événements. Lors d'événements particulièrement tragiques, les membres d'une société veulent inévitablement être en mesure de concevoir ensemble une chronologie des faits pour distinguer et ordonner les choses dans le temps et se sentir inclus dans cette chronologie. La guerre ou les autres conflits n'échappent pas à ce principe. On doit pouvoir en retracer les causes et se les expliquer. Donner un sens permet aux individus d'accepter les événements ou du moins de communiquer entre eux à leur sujet, ce qui suppose une interprétation au moins partiellement commune des faits. L'homme a besoin de mettre en récit les faits pour les comprendre et les partager, pour créer une histoire collective soudant le noyau social. Ce besoin universel de l'homme (mettre en récit, raconter) trouve un lieu d'expression tout indiqué dans l'art. Investiguer de ce côté apporte de nouvelles pistes de solution au problème de la réconciliation comme nous le souligne Breed. Étant donné que les formes d'arts sont multiples, dans notre analyse, nous privilégierons l'une d'entre elles, le théâtre, pour son apport à la réconciliation. Le théâtre nous paraît un sujet particulièrement approprié pour le développement de critères optimisant la réconciliation, récit et communication étant au cœur de son expérience. Il est possible que d'autres formes d'art expriment ce que nous recherchons ici, mais selon nous, le théâtre est la forme artistique par excellence pour remplir la fonction sociale de délibération et de reconstruction.

---

<sup>1</sup> Précisons immédiatement que le terme victime revoie aux personnes ayant subi des préjudices pendant la guerre et étant toujours vivantes. J'écarte les morts de ma réflexion, sauf indications contraires, pour axer mon développement sur les rapports existant entre les différents agents ayant participé à une guerre et devant cohabiter une fois celle-ci terminée.



Déjà, dans *la Poétique*, Aristote affirme l'importance du pouvoir éducatif de l'art. (Aristote, 2002) La *catharsis*, produite par l'art tragique, donne lieu à une imitation des émotions humaines telles que la pitié et la crainte. Le spectateur observe ces émotions, la plupart du temps pénibles, comme il contemplerait une image. L'évacuation de cet excès d'émotions lui procurera du plaisir plutôt que de la douleur. Les émotions sont ressenties par le spectateur, mais elles l'éduquent au lieu de l'entraîner dans la déchéance racontée. L'art enseigne les émotions et purifie par l'évacuation de l'excès, ce qui permet de conserver un équilibre interne. L'imitation « [...] au cours des événements pitoyables et effrayants amène à achever la purification de tels événements. » (Aristote, 2002, p. 122) Elle nous renseigne aussi sur l'existence d'émotions chez les autres individus et suscite la sympathie à leur égard. Bertolt Brecht accorde le même pouvoir éducatif au théâtre dans *Théâtre épique, théâtre dialectique*. (Brecht, 1999) Pour lui, il n'y a pas de doute : la scène exerce un pouvoir éducatif que doit prendre en compte le philosophe. La scène, pure et sans artifice émotionnel, permet de mettre en lumière la conduite des hommes et leur manière de voir les choses et leurs conséquences. L'art théâtral offre une occasion de mettre en pratique les théories philosophiques au sujet de l'homme et de son comportement.

Le théâtre a été utilisé de diverses façons depuis l'Antiquité. Certains de ces emplois furent concluants, alors que d'autres, non. Ce qu'il faut retenir de ces diverses expériences théâtrales est la capacité du théâtre à s'adapter aux situations extrêmes tout en conservant un pouvoir de parole. Des auteurs réputés sur les questions touchant les dynamiques d'après-guerre, dont Osiel, affirment le pouvoir thérapeutique et restructeur de l'art. (Osiel, 2000, p. 139) Notre intention dans le présent mémoire est d'évaluer la capacité de l'art – par le théâtre – à offrir une solution au problème du manque de confiance et de dialogue entre les individus divisés par la guerre. Avant même d'espérer une réconciliation au sein d'un peuple ayant subi une guerre ou une dictature, il faut donner la parole aux personnes directement impliquées pour que se construise un échange sain. Nous tenterons de démontrer que le théâtre est un outil pour développer la confiance et le dialogue nécessaires à la réconciliation et au retour à un État de droit par la création d'une narration éducative. Ainsi, notre réflexion, bien que principalement concentrée sur les pires scénarios de transition, n'exclut aucunement les autres situations possibles, telles que l'après-dictature.

## ***Pourquoi le théâtre social aiderait-il la réconciliation ?***

Que signifie le terme réconciliation ? Si on s'appuie sur la définition qu'en donne Sandrine Lefranc, la réconciliation peut être entendue à un niveau rhétorique et à un niveau substantiel. (Lefranc, 2006. p. 13-14) Lorsque la réconciliation fait référence à l'absence de violence, on la dit *rhétorique*, car elle ne renvoie pas directement au retour d'une entente ou d'une paix sociale, mais simplement à l'arrêt des combats. Elle est, d'une certaine façon, « absorbée dans des jeux politiques, et susceptibles, ou pas, d'avoir des effets propres, autonomes de son instrumentalisation par des acteurs. » (Lefranc, 2006, p. 13) L'acception *substantielle* du concept de réconciliation renvoie plutôt à un but à atteindre ou à un idéal. Le retour d'une entente morale entre des individus auparavant divisés est recherché. Ce deuxième degré n'est pas seulement juridique, mais comporte aussi une implication morale et sociale. Tout au long du présent essai, lorsque nous ferons mention de la réconciliation, ce sera en référence à sa forme substantielle. Comme l'ensemble des problèmes auxquels nous faisons face, dans la pratique, est lié à ces aspects, nous croyons nécessaire d'opter pour une conceptualisation plus englobante de la réconciliation. Pour le dire autrement, une simple définition rhétorique réduit le problème à des enjeux mineurs, ou pire encore, ne fait qu'ignorer le véritable défi de la justice transitionnelle. Ainsi, c'est pour répondre aux attentes créées par ce deuxième degré de réconciliation que le théâtre peut être proposé comme outil éducatif aidant au dialogue. Selon nous, le théâtre remplit un rôle moral en introduisant une narration provoquant des émotions humaines et questionnant le bien-fondé des actions choisies. De ce fait, il éduque moralement les individus. Il permet aussi de solliciter une sympathie, par les émotions transmises, et, ainsi, de développer les sentiments de communauté et de responsabilité.

Pour justifier ce point de vue sur la question, nous proposons le parcours suivant. Dans la première partie, nous démontrerons que l'enjeu principal de la réconciliation d'un État n'est pas tant la justice ou la recherche de la vérité, mais plutôt la capacité d'inscrire une narration sociale qui fait consensus dans le discours national. Contrairement à ce qu'on nous laisse croire, la vérité et la justice au sens où ils sont entendus ne sont pas réalisées à l'aide des moyens actuels de réconciliation. En effet, selon nous, le réel objectif de ces moyens (mémoire collective, Commission Vérité et Réconciliation, etc.) n'est nul autre que d'instaurer un récit social. Et celui-ci sous-entend que, pour qu'une justice ou une vérité prenne forme, une forme de communication entre les parties doit être instituée, d'où le rôle primordial de la narration, ou de la formation d'une narration commune, partagée par les membres au sujet des événements. Cela nous conduira à démontrer la fonction du théâtre comme instrument par excellence de cette narration.

Nous le savons, la narration est l'un des plus anciens moyens utilisés par l'homme pour communiquer un savoir et des valeurs morales. Que ce soit à l'aide de mythes, de contes, de la danse, de cérémonies ou du théâtre, le récit intervient dans l'éducation de l'homme. Pour quelle raison ? La narration donne une logique à nos actions et fait en sorte qu'elles ont, ou semble avoir, un but précis. Le récit des événements passés devient un point d'ancrage auquel se rallient des individus ayant des valeurs propres.

En ce sens, la narration nous apprend à mieux nous définir dans une logique de l'altérité ; elle nous montre les liens nous unissant à autrui et, en cela, favorise l'empathie. (Nausbaum, 2011; Precht, 2010) En construisant une histoire incluant l'*Autre*, on lui donne une importance, il existe alors réellement pour nous. En lui accordant cette existence, on lui concède les caractéristiques propres aux personnes : les sentiments, la raison, la mortalité, la vie, etc. De cette nouvelle compréhension émerge l'empathie pour l'*Autre*. Cette même empathie est à la base du sentiment de responsabilité ressenti par les individus. Mettre l'accent sur la création d'une narration contribue à encourager la reconstruction individuelle et sociale. Ce point de vue sera entériné par notre analyse de la mémoire collective.

Pour mettre en lumière l'importance accordée à cette narration dans la reconstruction d'un État de droit, les avantages et les inconvénients que comporte la mémoire collective seront passés en revue dans les chapitres un et deux. Nous l'observerons autant sous l'angle de la théorie que de la pratique, cherchant, par le fait même, à saisir à la fois les objectifs, en termes de reconstruction normative et de reconstruction sociale, qui sont réellement atteints.

Cela sera possible par l'analyse des notions de responsabilité et de tort. Nous examinerons d'un point de vue théorique le sens que prennent ces notions, puis nous soulèverons les complications d'application qui s'y juxtaposent. Ainsi, les dilemmes issus de la méthode de reconnaissance des faits et des victimes et la réparation seront traités dans la première et la deuxième section du premier chapitre. De même, la dualité existant entre les sentiments humains et la justice pénale sera interrogée. Une fois cela bien défini, les moyens proposés pour créer l'histoire seront étudiés. Nous en détacherons les points forts et les points faibles à l'aide des questionnements suivants : La narration des faits devient-elle un remède à l'oubli et aux maux infligés par la guerre ? Est-ce que cela est nécessaire pour signifier sa propre existence en tant qu'individu ayant participé au conflit ?

Les réponses à ces questions obligent à se demander qui, en définitive, écrit l'histoire et comment elle est écrite. Y a-t-il une forme d'objectivité ? (deuxième chapitre) Du reste, à qui s'adresse cette histoire ? Enfin, pourquoi tous les moyens existants mettent-ils l'accent sur la construction d'un récit et quel est son utilité ? N'oublions pas que, sans la mémoire des événements, nous n'aurions pas

besoin de nous réconcilier. La narration est notre façon d'inscrire notre mémoire individuelle et sociale dans une histoire générale et de faire comprendre l'homme à l'homme. En ce sens, le récit est essentiel à la définition de l'homme. (Todorov, 2000, p. 127)

Une fois que nous aurons expliqué les circonstances et les motivations possibles de la création d'un récit, nous nous attacherons, dans la seconde partie, à montrer en quoi le théâtre peut aider à la réconciliation tout en respectant les idéaux démocratiques et la création d'une narration. Cette partie sera constituée de deux chapitres.

Nous commencerons le troisième chapitre par une définition claire et précise du théâtre. À la suite de quoi nous tenterons de déterminer les éléments à l'aide desquels le théâtre devient un bon outil pour accompagner les victimes dans leur deuil. Pour y parvenir, nous nous appuierons sur les témoignages des organisateurs de projets théâtraux en période de transition, ainsi que sur les réflexions théoriques de quelques spécialistes de ce domaine d'étude. Nous tenterons, en recoupant ces diverses informations, d'en faire ressortir un certain nombre de normes. Les notions de récit, de performance publique, de travail de création et de transmission d'émotion seront approfondies et proposées comme critères de réussite de l'expérience du deuil et de son dépassement par le théâtre. Des exemples et des illustrations nous offriront la possibilité de mettre en relation les buts théoriques de ce théâtre et ce qui a été observé lors de son application à des situations de conflit. Cette exemplification sera l'occasion de voir à quel endroit le théâtre pallie les manques non comblés par les autres moyens de réconciliation et aussi de comparer la pratique théâtrale avec les règles et les idéaux recherchés dans un État de droit.

Dans le quatrième chapitre, nous tenterons de déterminer les caractéristiques du théâtre qui contribuent à la resocialisation d'un État. C'est-à-dire que nous présenterons les balises qui font du théâtre un excellent procédé éducatif pour le citoyen. Les critères déjà établis dans le chapitre trois seront analysés à la lumière de cette nouvelle fonction attribuable au théâtre. La causalité entre ceux-ci et le développement d'une conscience sociale sera corroborée par des exemples d'utilisation du théâtre en période transitionnelle. Nous conclurons ce chapitre par une énumération et une brève explication des distinctions entre chaque forme de théâtre de réconciliation et des problèmes particuliers auxquels nous sommes sujets lors de son utilisation. Cela nous permettra de faire le point sur les questionnements non résolus pour offrir une analyse complète du théâtre de réconciliation. Ainsi, nous opposerons l'apport des intervenants provenant de l'extérieur à l'apport intérieur pour mieux comprendre leur fonctionnement propre et leurs répercussions sociales. Faut-il privilégier une

implication locale ou non ? (Lefranc, 2006, p. 293, 296-298) Cela nous orientera vers une réflexion sur la viabilité des projets théâtraux à long terme. Comment assurer l'essor continu de ces projets ?

Nous concluons cette recherche par l'évocation des points de tension de ma réflexion ; les problèmes dont les solutions restent inconnues, mais dont nous devons tenir compte dans notre analyse. Ainsi, il restera encore à évaluer l'effet de cet outil sur la démocratie elle-même et à se demander s'il répond à ses exigences propres. Restera aussi à étudier sa faisabilité sur le plan monétaire et ses conséquences sur l'intervention humaine à court, moyen et long terme.

Cependant, avant de nous lancer dans cette démonstration cherchant à prouver l'intérêt moral et éthique du théâtre pour la réconciliation, il semble nécessaire d'exposer le contexte dans lequel s'imbriquera cette tentative. Cette parenthèse porte sur une brève description de ce qu'est la justice transitionnelle, de ses critères et des questions qu'elle soulève. Cela nous permettra de comprendre les bases sur lesquelles se trouve érigé le problème de la réconciliation et de sa réalisation.

### ***L'après-guerre : retour vers une paix sociale***

Ensemble de phénomènes, de faits et d'évènements d'une grande complexité, la guerre est habituellement divisée en trois champs distincts : *jus ad bellum*, *jus in bello* et *jus post bellum*. Non sans limiter l'importance primordiale de chacun de ces moments, j'esquisserai seulement les contours du troisième moment de la guerre : l'après-guerre (*jus post bellum*), ce moment étant celui où se développe notre problématique.

Les critères entourant la guerre offrent une grande possibilité d'interprétation dont on ne voit l'ampleur qu'une fois le conflit terminé. Il est évident que la guerre ne prend pas fin à l'annonce de la fin du conflit ou à la cessation des hostilités, il reste encore à reconstruire le pays touché, à ramener et à maintenir la paix et à juger de la guerre et de ce qui y a été fait. Or, tout cet ensemble de processus n'est visible qu'une fois la guerre terminée, lorsqu'on entre dans le *post bellum* ou l'après-guerre. Ce moment de la guerre est probablement le plus complexe à délimiter. On y trouve des ramifications autant dans l'avant-guerre que dans la guerre elle-même. Tout ce qui s'est produit avant devient un matériau essentiel au développement du *post bellum*. L'après-guerre se veut une période où on cherche à rendre légitime la paix future d'un État à l'aide de nouveaux jugements moraux qui, une fois acquis, mènent à une rétroaction positive. On questionne le passé dans le présent pour influencer positivement

le futur du pays sortant de guerre. Ce moment se définit comme « [les] normes morales et juridiques censées gouverner la transition d'un État vaincu vers un nouveau régime politique et les obligations morales à l'égard du pays vaincu. » (Nadeau, Saada, 2009, p. 117) L'après-guerre doit faciliter le passage à un nouveau gouvernement ; il s'agit d'une période de médiation politique et sociale, qui vise une réinsertion complète des personnes sur les plans juridique, politique et moral. Cette réhabilitation exprime le désir d'une refonte des institutions de l'État, mais aussi celui d'une remise sur pied démocratique de la population, pour qu'elle soit fonctionnelle dans l'exécution de ses devoirs citoyens et de ses devoirs institutionnels. De ce fait, elle est ce qui lie le *post bellum* et la justice transitionnelle.

### ***La justice transitionnelle et la fin de la guerre***

Il est difficile de séparer nettement le *post bellum* (après-guerre) de la justice transitionnelle ; ils se construisent mutuellement. Alors, que possède en propre la période transitionnelle ? Le but de la justice transitionnelle est d'accompagner un État divisé par la guerre dans un processus de réconciliation qui lui permettra de se gérer lui-même de façon juste et morale. Elle met en place les conditions optimales de cette autogestion. Rétablir entièrement l'ordre et la justice est l'un de ses objectifs. Celle-ci est, selon Blatz, un processus opérant le passage d'un régime oppressif et/ou tyrannique à une société de droit. Selon Blatz, cinq actions sont conditionnelles au contrat que se confient les intervenants d'une transition. (Blatz, 2006, p. 60-72)

1. Les mesures pour le maintien de la sécurité obligent une promptitude efficace. Les actions posées pour conserver la paix encore fragile supposent une protection des citoyens pour éviter des représailles ou un retour des violences.
2. Des garanties pour les victimes d'abus : assurer une sécurité et offrir des preuves de cette protection. On doit leur prouver que les bourreaux ne pourront pas tirer parti de leurs mauvaises actions et qu'il leur sera impossible de récidiver. Pour cela, les bourreaux font l'objet d'annonces publiques dévoilant leurs crimes.
3. Les actions à accomplir pour une réparation mentale et morale des victimes comprennent une publicisation des crimes commis.
4. La reconnaissance des crimes facilite celle des victimes et permet d'entamer le

processus de deuil. (On observe habituellement, à la suite d'un dévoilement des crimes, l'annonce d'excuses publiques provenant des offenseurs et de l'État. Cela a pour but de faciliter le deuil et de montrer la bonne foi des individus ayant commis les crimes.)

5. Une fois ces garanties psychologiques établies, des garanties matérielles contraignant les agresseurs doivent réparer les torts et les dommages commis.

Notons toutefois que la justice transitionnelle ne se résume pas aux cinq actions mentionnées ci-dessus. Elle est bien plus complexe à circonscrire et elle offre différents degrés de lecture. Développer le champ d'action de la justice transitionnelle sur le plan juridique ne fera pas appel au même processus et aux mêmes définitions que si nous devions faire ce genre d'analyse sur le plan philosophique. Malgré tout, il importe de concilier ces deux types de réflexions, car c'est seulement ainsi que nous contribuerons à une théorie cohérente et à la mise en œuvre de moyens complémentaires pour une résolution durable des conflits. Il est dès lors utile de se pencher sur ces différentes conceptions de la justice transitionnelle pour en extraire les éléments pertinents à la réussite du projet de paix visée par la transition. Selon nous, si une conception strictement juridique de la justice a le mérite de mettre au jour les paramètres institutionnels des périodes de justice transitionnelle, une conception philosophique joue le rôle complémentaire, mais essentiel de développer une évaluation normative des moyens choisis pour arriver à la réconciliation. Comme nous le verrons plus tard, c'est également par la philosophie que nous sommes en mesure de proposer des mécanismes transitionnels extrajuridiques pour les processus de justice transitionnelle, comme celui du rôle social que peut jouer le théâtre.

La conception juridique de la justice transitionnelle se focalise premièrement sur le respect du droit, de la justice et des moyens pour y parvenir. Cela dit, elle n'évacue pas nécessairement complètement l'aspect moral. Les enjeux moraux se présentent dès que nous posons des questions aussi inévitables que : Devons-nous penser d'abord à la conciliation des intérêts, avant même toute forme de réconciliation, ou bien faut-il penser d'abord des formes plus solides de réconciliation qui seules rendront possible la négociation d'intérêts ? À supposer que nous admettions le caractère crucial de la réconciliation, peut-on ignorer la place, dans une telle dynamique, qui revient à la morale personnelle et à celle de notions morales fortes, ou « épaisses » (*thick*), comme celles du pardon ? Est-il raisonnable de considérer la réconciliation comme un but à atteindre par la justice transitionnelle ?

La justice transitionnelle, en philosophie, regroupe les questions juridiques, les questions historiques, les questions sur les possibilités et les moyens d'obtenir une réconciliation, les questions sur les politiques de réparation et les questions de répétition des crimes. En conséquence :

[elle] n'est pas davantage un concept, ni même un terme réellement utile à l'analyse. Il ne s'agit donc pas, en premier lieu, d'une catégorie décrivant des pratiques, puisque les politiques que l'expression est supposée associer dans un dispositif d'action sont généralement dissociées dans le temps et, souvent, jugées incompatibles par les initiateurs d'un dispositif donné. (Lefranc, 2008, p. 62)

La justice transitionnelle est le nom donné à l'ensemble des actions réalisées pour permettre le retour à une société de droit suite à une crise politique violente (dictature, guerre civile ou interétatique, etc.), c'est-à-dire les moyens et les outils reconstruisant la confiance et aidant à la réconciliation. Elles justifient les interventions pour un retour à un État de droit et le type d'intervention choisi pour y parvenir. Elle est une rhétorique de justification du moment entre la guerre et la paix. Elle se définit comme l'ensemble des outils disponibles pour réconcilier le peuple et réintroduire la justice. Les moyens disponibles pour atteindre le but visé sont multiples : les Commissions Vérité et Réconciliation, la création d'une histoire commune, la mémoire collective, les commémorations, les procès, les excuses publiques, etc. L'ensemble de ces instruments a pour finalité de guérir une société ou du moins d'apaiser ses souffrances sociales à la suite des événements traumatiques survenus pendant les périodes de violence de masse et dans une certaine mesure, d'espérer une réconciliation sincère et réelle.

Dans une démarche philosophique, il est possible de s'interroger sur la possibilité effective du pardon ou de manière plus modeste sur les chances de succès de la coopération entre des individus autrefois opposés les uns aux autres. Nous sommes ici réellement à la croisée des chemins de la théorie et des pratiques sociales. Aussi étoffée et irréprochable que puisse être la théorie, elle ne demande pas moins à être validée par une observation concrète des causes hypothétiques et des effets anticipés, d'où parfois une méfiance des praticiens de la justice transitionnelle à l'égard d'approches trop formelles ou abstraites. Au fond, le désir du philosophe n'est pas réellement différent de celui du juriste, ils veulent, tous deux, arriver à la conclusion que la réconciliation est possible, « et que cette réconciliation est fondée sur la construction d'une confiance, ou reconstruction d'un certain type de confiance entre les différentes parties du conflit. » (Gaborit, 2009, p. 375) Malheureusement, les moyens disponibles pour atteindre la réconciliation comportent des inconvénients ralentissant l'établissement de la confiance mutuelle indispensable à la réconciliation. Par exemple, par les grands procès politiques, on cherche à punir les criminels de guerre, ce qui peut également conduire à



l'amnistie d'un très grand nombre d'individus. Devant de tels défis, il ne peut y avoir de solution idéale, et c'est pourquoi les recherches – philosophiques, politiques ou juridiques – se poursuivent et s'ouvrent sur de nouveaux enjeux. L'urgence de voir se résoudre le problème ou d'offrir des solutions plus complètes et respectant la morale des individus se fait de plus en plus sentir. C'est pourquoi, dans ce qui suit, nous nous intéresserons au rôle de l'art, et en particulier du théâtre, que nous jugeons essentiel à une véritable démarche de réconciliation politique.

## **Première partie**

**Les tentatives de la justice transitionnelle : réussites et ratés**

*On peut être tenté de dire que la mémoire est éphémère, qu'elle n'est qu'une plume qui vole au vent des changements politiques, on note qu'elle s'attache parfois à des interprétations particulières pendant de longues périodes et avec une grande ténacité. Comment cela se peut-il ? (Osiel, 2006,, 171)*

Il est fréquent, dans le processus de transition entre la guerre et un État de droit, de remettre en doute la possibilité de respecter à la fois le critère de vérité et celui de justice que sous-tendent la réconciliation, de telle sorte que ceux-ci semblent impliquer un rapport soit antinomique, soit complémentaire. De ce fait, les options qui s'offrent à nous pour résoudre ce problème présentent peu de nuances, voire pas du tout. Nous voyons s'opposer de manière presque irréconciliable vérité et justice. Par exemple, nous devons choisir entre accepter d'amnistier des coupables afin de connaître les lieux où ont été enterrées les personnes tuées et dont les corps n'avaient pas été retrouvés, et punir ces mêmes coupables pour les actes immondes qu'il ont commis. Le moyen trouvé pour résoudre ce conflit est de modifier le sens donné à la vérité et la justice. Ainsi, on nous propose une définition de la justice qui comporte différents degrés. Il y a d'abord la justice idéale, par laquelle est obtenue une réelle réparation pour les injustices subies ; ensuite, il y a une justice relative, qui suppose l'impossibilité de compenser certaines formes d'injustices jugées irréparables ; et, enfin, une justice alternative qui consiste à rendre publiques les injustices commises. La troisième forme de justice est la plus présente dans une réconciliation. Rendre justice devient un synonyme de *dire ce qui s'est passé* et non pas de

dire *que réparation advienne...* À défaut de pouvoir rendre réellement justice, on peut dévoiler la vérité. Dans une telle logique, une réelle justice s'avoue inatteignable parce que l'inhumanité des violences qui se sont passées pendant une guerre dépasse les moyens et les punitions de la justice humaine. Pour compenser l'absence d'une justice totale, on se tourne vers la vérité. Celle-ci s'érige alors en droit inaliénable de l'homme. Après la plupart des conflits, elle devient la seule justice à espérer, car, dans l'exercice de la reconstruction d'un État, la justice au sens traditionnel serait trop coûteuse, punirait trop de gens, nuirait à la recherche de vérité et dépasserait la prescription. C'est du moins ce qui est habituellement affirmé dans les documents officiels de l'ONU... (ONU, 2008), Mais, là encore, nous nous trouvons face à un problème de poids. Qu'entend-on par « vérité » ? Y a-t-il seulement une vérité possible ? Il y a la vérité absolue (celle qui ne peut être autre), la vérité des témoins (victimes, bourreau, observateur), la vérité des historiens et celle admise par la justice. Par leur multitude, elles affaiblissent le sens même du mot vérité et deviennent synonymes de « récit » ou « expérience ». Comment est-il possible d'obtenir une réconciliation digne de ce nom si celle-ci s'assoit sur une dichotomie qui oppose vérité et justice au détriment de cette dernière ? Nous soucions-nous réellement de vérité lorsque nous en appelons au processus de transition ?

Le conflit existe entre ces deux grands thèmes, mais tout ne s'articule pas nécessairement autour de ceux-ci. Il faut se pencher sur cette opposition et en comprendre précisément les termes, leurs causes et leurs effets, si l'on veut espérer un dénouement heureux et fonctionnel à la réconciliation. Dans cette partie, nous exposerons la réelle opposition sous-(en) tendue entre vérité et justice, à savoir l'antagonisme entre vérité et réconciliation ou justice et réconciliation. Par cette opposition, nous comprendrons ce que cherche à défendre la réconciliation en faisant appel à la vérité et à la justice : la narration. Il sera ensuite possible de démontrer le non-lieu de l'opposition entre justice et vérité. La fausse aporie dévoilée, un regard neuf sur la question nous permettra, dans la deuxième partie, de proposer le théâtre comme solution au problème de la réconciliation et d'insister sur le fait qu'un choix ne doit pas être fait entre vérité et justice ou vérité et réconciliation si nous voulons recréer un climat de dialogue et construire un récit éducatif.

## ***Chapitre 1. La narration : un pas vers la reconnaissance ?***

*La nature commande à tout animal, et la bête obéit. L'homme éprouve la même impression, mais il se reconnaît libre d'acquiescer ou résister ; et c'est surtout dans la conscience de cette liberté que se forme la spiritualité de son âme. (Rousseau, 2008, p.79)*

### ***La mémoire : par et pour qui ?***

La mémoire collective, dans son sens large, est la construction d'un récit qui a pour objectif de créer une identité commune entre les individus d'un même groupe ou d'un même État. Elle offre une structure qui définit les valeurs adoptées par le groupe. En ce sens, elle est utilisée pour rappeler certains événements jugés fondateurs du lien collectif. À cette définition générique sont joints des critères spécifiques au domaine dans lequel cette mémoire sera employée. La mémoire collective d'une nation sans conflit interne et celle d'une nation tout juste sortie d'un conflit ne seront pas constituées de la même manière. De ce fait, il convient de circonscrire sa définition à ce qui se rattache à notre champ d'études : la réconciliation. Le processus de réconciliation exploite le concept de mémoire aussi bien en tant que récit qu'en tant que norme morale favorisant le maintien de la paix. Il serait alors peut-être plus approprié de penser la mémoire collective en termes de devoir de mémoire<sup>2</sup>. Ses fonctions ne sont pas seulement de créer un lien collectif et d'encadrer cette collectivité nouvellement créée. En fait, le devoir de mémoire se distingue des autres formes de mémoire par le devoir moral qu'il suppose. Le devoir de mémoire apparaît lorsque, à la suite d'un ou de plusieurs événements, un groupe de personnes a subi des injustices importantes de la part d'un autre groupe. Les répercussions deviennent

---

<sup>2</sup> Précisons que les Commissions Vérité et Réconciliation (CVR) tentent, elles aussi, de respecter cette notion de devoir de mémoire. Un de leurs objectifs est d'ailleurs de reconstruire le récit qui deviendra ensuite la mémoire collective d'une nation. (Langlois-Leman, 2008)

nationales. Dans ce cas, la nation en question juge que la collectivité a une responsabilité, un devoir de rappeler ces événements pour que la gravité des actions commises ne soit pas oubliée ou tue. Même dans cette définition spécifique du devoir de mémoire, il est nécessaire de prendre garde de bien démêler la mémoire dans son sens normatif de la mémoire appliquée. On attribue à la mémoire en tant que concept *normatif* la fonction de dire la vérité et de rendre l'identité bafouée à des individus touchés par la guerre par l'intermédiaire d'un devoir de dire. Pour fixer les correspondances entre cette définition et *l'usage appliqué*, la mémoire est utilisée concrètement dans le monde matériel. La mémoire devient un récit et doit répondre aux exigences<sup>3</sup> propres à la narration pour remplir sa tâche. Des critères précis doivent être respectés pour qu'une construction narrative soit apte à former une mémoire collective<sup>4</sup>. La véracité des faits doit s'organiser, il faut construire le sens sous-jacent à la narration et la diffuser.

Être témoin<sup>5</sup> et partager son expérience d'un événement ne suffit pas à l'inscription de son propos dans la mémoire collective ; encore faut-il coordonner les faits. S'il n'est pas possible de fonder la narration sur une certaine vraisemblance, rien ne peut ensuite être construit. Il y a une exigence de sonder les différentes interprétations disponibles des présumés faits et de les éprouver. Ce témoin est-il fiable ? Son témoignage est-il crédible ? Le devoir de mémoire exige de trouver des réponses à ces questions afin d'atteindre la vérité qu'il convoite. Comme toutes les traces, les vestiges ne représentent qu'une partie du passé, il faut dans un premier temps valider ces traces pour ensuite construire une histoire à partir de ces éléments du passé. Mais, là encore, il reste à choisir quelles seront les traces conservées et pourquoi.

Entre les faits eux-mêmes et les traces qu'ils laissent, un processus de sélection se déroule, qui échappe à la volonté des individus. Maintenant s'y ajoute un deuxième processus de sélection, conscient et volontaire celui-ci : de toutes les traces laissées par le passé, nous choisirons de n'en retenir et de n'en consigner que certaines, les jugeant, pour une raison ou une autre, dignes d'être perpétuées. (Todorov, 2000, p. 134)

Ce moment, où ont lieu le tri et la sélection, oblige une hiérarchisation des différents éléments provenant du passé pour évaluer leur degré de pertinence à l'établissement d'une mémoire commune. Les documents choisis (enregistrements audio/vidéo, journaux, objets, photos, etc.) sont habituellement archivés et disponibles pour une consultation publique. Cela dit, le travail de mémoire

---

<sup>3</sup> Les exigences du récit seront développées un peu plus loin dans cette partie.

<sup>4</sup> C'est, entre autres, ce que s'applique à faire Ricoeur à la première et la deuxième partie de son essai *La mémoire, l'histoire et l'oubli*.

<sup>5</sup> La littérature sur la question du témoin est foisonnante. De nombreux penseurs ont écrit sur le sujet, dont Todorov, Nora, Ricoeur, etc.

ne s'arrête pas à l'établissement des faits qui, lui, n'inscrit pas réellement les événements dans une trame narrative, il se contente de donner des éléments bruts et épars qu'il faut réunifier, remettre en ordre. D'une certaine façon, il reste encore à *remettre les pièces du casse-tête* en place, car tous peuvent introduire leur point de vue à ce stade de la construction de la mémoire<sup>6</sup>. Tous peuvent raconter l'histoire comme ils croient l'avoir vécue personnellement.

Après la sélection de données survient un moment crucial pour la création d'une mémoire collective : la construction de sens. Une suite de faits et d'événements ne génère pas automatiquement un sens. Mettre en récit, c'est inscrire dans une chronologie, une causalité, une finalité (mise en intrigue/*muthos*). Raconter une histoire implique une logique temporelle et causale qui lie les différents temps de l'action entre eux. (Ricoeur, 1983) Il doit y avoir une interprétation des données cumulées lors de l'établissement des faits. Le même processus de tri est à l'œuvre dans cette deuxième étape qu'est l'élaboration d'une mémoire. On doit, une fois de plus, opérer une série de sélections et de combinaisons des faits, mais selon un tout nouveau critère. À l'acte de circonscrire ce qui tient lieu de vérité succède l'évaluation de la qualité des mises en récit et des narrations qui remplissent l'exigence de véracité. À cette phase de la construction du récit, « l'épreuve de vérité (ces faits ont-ils eu lieu ?) permet de séparer les historiens des fabulateurs [...] une nouvelle épreuve permet maintenant de distinguer les bons historiens des mauvais, les témoins remarquables des médiocres. » (Todorov, 2000 p. 135) Autrement dit, au-delà de la véracité du témoignage, c'est la qualité narrative de celui-ci qui le rend crédible, digne de confiance et d'attention.

Dans un premier temps, la vérité est dégagée du faux et, dans un deuxième temps, cette vérité est mise en récit. Il appartient ensuite au destinataire du récit de juger de l'authenticité de la mémoire qui lui est transmise. C'est pourquoi la construction narrative est le point névralgique de cette deuxième étape. La capacité d'organiser la structure d'un récit augmentera la valeur accordée aux faits et à leur crédibilité, donc la capacité de convaincre. La façon de juxtaposer les faits sélectionnés pour la construction du récit modifie le récit lui-même. Comme le rapport de causalité sera présenté de façon différente, les conclusions seront, elles aussi, différentes. De ce fait, plusieurs récits peuvent naître des mêmes éléments factuels. Par exemple, la manière de raconter la bataille des plaines d'Abraham est différente aux États-Unis, au Canada, en France et en Angleterre. Tout comme le récit du débarquement de Normandie change en fonction du pays dans lequel il est présenté. L'ordre de

---

<sup>6</sup> Notons qu'un présupposé se trouve à la base de l'étape de la sélection et du tri. En réalité, l'histoire à construire n'a jamais existé en tant que récit ou enchaînement. Elle est créée comme telle par le narrateur. Avant cela existaient des actions séparées entre lesquels le narrateur a construit des liens pour en faire comprendre le sens et créer une narration. Donc, nous ne remettons pas vraiment en ordre les faits, nous les mettons en ordre, un ordre choisit pour appuyer une vision du monde.

présentation des faits et la sélection de ceux-ci représentent le message que veut transmettre le narrateur (historien, politicien, juriste, etc.). Rien n'est laissé au hasard. Le choix des mots, des figures dominantes et des faits vise à susciter un intérêt particulier chez le destinataire. Cela revient à dire que la qualité de la narration contribue à la crédibilité et plus largement à l'esthétique (au pouvoir d'affecter émotionnellement des individus) de l'histoire. Mais, elle n'est pas la seule à influencer le récit.

La réception du récit détermine aussi la valeur ou la crédibilité qui sera attribuée aux faits relatés. Lorsqu'un narrateur construit son récit, il est conscient qu'il doit réussir à convaincre le destinataire de sa validité. En dernière instance, seul le ralliement à un récit justifie son authenticité. Ainsi, plus les gens sont nombreux à se rallier à une version narrative, plus elle sera jugée conforme aux faits historiques. Autant il y a une part de subjectivité dans l'élaboration du récit, autant il y en a une dans la réception qu'en auront les destinataires. À un procès, le plaidoyer présenté par la défense et celui exposé par l'accusation sont les éléments qui permettront au juge et au jury de déterminer, grâce au fait relaté, qui détient la vérité. Par cette illustration, nous pouvons déduire que le passé prend son sens par la construction du récit réalisé par le narrateur. Seule la mise en récit des événements rend possible l'identification du destinataire à l'histoire créée et son approbation de celle-ci. Sans cette identification, l'histoire ne pourrait jamais devenir mémoire.

Dans un certain sens, il faut que les individus se sentent interpellés par le passé pour avoir envie de le transmettre ou d'en tirer un enseignement éthique. Si la mémoire suppose une organisation des différents faits pour construire un récit cohérent et provoquant l'adhésion du plus grand nombre, elle impose aussi une sélection de ces faits. Certains éléments seront oubliés, alors que d'autres seront conservés pour favoriser la trame générale du récit. La narration et la création de sens imposent cet effacement. Sans celui-ci, la mémoire ne pourrait pas se réaliser.

La troisième et dernière étape de la construction d'une mémoire correspond à sa mise en service, c'est-à-dire l'utilisation de l'histoire créée à partir des faits choisis. La mémoire collective est un instrument servant à unifier la population. Pour ce faire, elle doit être utilisée à des fins politiques et/ou sociales. Elle ne peut pas être passée sous silence, car son objectif identitaire ne serait pas atteint. La mémoire n'est pas produite pour rester dans des livres, elle est là pour servir. Par exemple, à la suite d'une guerre, les monuments aux morts appuient un récit défendant une cause ou une valeur précise par opposition aux valeurs défendues par l'ennemi. Le récit proposé par le monument rend publique une vision d'un événement passé et sert à promouvoir une conception précise de la nation. On suppose généralement que les victimes mortes durant la guerre ont « défendu la cause qu'entendent défendre les survivants qui fondent le monument. Quant à savoir s'il s'agit effectivement de la même cause, il



n'appartient plus aux morts d'en décider. » (Koselleck, 1997, p. 138) Le moment de la mise en service est, par conséquent, l'utilisation de l'histoire pour répondre à des valeurs et les faire valoir.

On ne cherche pas tant à reproduire les idées d'antan, mais plutôt à promouvoir ses propres valeurs. Autrement dit, ce ne sont pas les morts qui choisissent la manière dont seront mis en récit leurs actes ou leur décès, mais ceux qui sont encore en vie. La mémoire construit une identité collective présente appuyée sur des événements passés que le gouvernement trouve importants. Par exemple, pour l'enseignement de l'histoire à l'école, on choisit certains événements plutôt que d'autres pour transmettre et véhiculer les valeurs que l'on croit essentielles. L'adéquation entre les faits véridiques du passé et l'emploi qui en est fait est secondaire pour ceux qui veulent créer une cohésion sociale. Transmettre le message voulu est l'élément vital de la divulgation d'une mémoire. Un individu ou un gouvernement, « en fonction de son objectif, sélectionne – parmi toutes les données que lui livrent les archives, témoignages et œuvres – celles qui paraissent les plus révélatrices et les agence après dans un ordre qu'il juge propice à sa démonstration. » (Todorov, 2000, p.140) En ce sens, la mémoire est un outil de propagation d'opinions, de valeurs et d'idées. Mais qui nous transmet le plus souvent les témoignages à l'origine de la mémoire collective ?

Le passé nous est relaté principalement par trois types d'individus : le témoin, l'historien et l'agent chargé de la commémoration. Chacun détient son propre mode de dévoilement de la mémoire à véhiculer. Ainsi, chacun possède une capacité propre à établir une concordance entre les faits et l'histoire produite. Or, le but recherché par chacune de ces trois entités est bien distinct. La première veut être reconnue, la deuxième veut dire le *Vrai* et la troisième veut soulever les foules.

Le témoin direct, la personne qui relate ses propres souvenirs, *produit* un premier genre de discours. Ce dernier a participé ou seulement assisté aux événements rapportés. Il *existe*, en quelque sorte, grâce à cet exercice de remémoration du passé. Il développe son identité propre et sociale par la mémoire racontée. Chacun de nous, en tant que témoin de son existence, construit sa propre mémoire. Elle ne dépend pas uniquement d'une volonté de se souvenir ou d'oublier un événement. De fait, comme le disait Margalit, « la simple injonction “n'y pensez plus” n'entraîne pas automatiquement l'oubli. » (Margalit, 2006, p. 66) La mémoire se construit aussi par des réminiscences spontanées de certains faits. Le témoin se construit une identité qui lui permet d'être. C'est au témoin de choisir ce qu'il conservera des faits et la manière de les relater. Par contre, sa visée est toujours la même : la reconnaissance identitaire. Là se trouve la pertinence du témoignage transmis par les témoins directs. Un double rapport intervient. D'une part, le témoin se construit une identité pour lui-même, pour mieux vivre, et d'autre part, il veut être reconnu par les autres dans le rôle qu'il s'est lui-même attribué.

La mémoire du témoin qui se reconstruit à la suite d'un conflit est de cet ordre. La mémoire, donnée comme devoir, consiste à divulguer l'histoire identitaire. Elle ne se juge pas par le degré de fiabilité qu'elle possède en proportion avec les événements, mais par sa possibilité de répondre à la quête identitaire des victimes.

Il en va tout autrement du discours de l'historien voulant avant tout valider l'authenticité du récit qu'il construit. L'historien cherche à dégager le vrai du faux. Il ne porte pas de jugement, il relate sa lecture des faits. « Si toute frontière est effacée entre discours véridique et discours de fiction, l'Histoire n'a plus de raison. » (Todorov, 2000, p. 142), et l'historien non plus. Ricoeur le mentionne, l'historien s'interroge sur la correspondance entre la fiabilité du témoignage et le passé en lui-même. (Ricoeur, 2000, p. 202)

Les données et les informations véhiculées par les témoignages, les sources médiatiques et les archives gouvernementales ou d'ONG forment la matière première du récit et de la mémoire construits par l'historien. Cette matière est cependant traitée différemment par l'historien et le témoin en fonction de leurs visées respectives. Pour cette raison, il n'est pas rare que témoin et historien entrent en conflit. Tous deux revendiquent la légitimation de leur récit. Alors que l'historien cherche à obtenir une vue d'ensemble sur les événements pour mieux en comprendre le sens général et le mouvement, le témoin a vu de ses propres yeux ce qui devient son expérience et son identité. Deux formes de vérité s'affrontent : l'une est subjective, alors que l'autre est objective ou du moins prétend à ce statut.

Le témoin, tout comme l'historien, croit pouvoir aider à la réconciliation et au maintien de la paix par le récit dit vrai. L'un reconstruit par l'affirmation de son identité, alors que l'autre veut se rapprocher le plus possible du vrai pour tirer des leçons du passé. L'historien s'intéresse aux événements vrais et à leur rapport de causalité. En ce sens, l'histoire devrait être indépendante de la politique. En théorie, l'histoire n'est pas soumise à la politique. Selon Bessone, l'histoire devrait garder son autonomie pour conserver le droit de se proclamer une science. (Bessone, 2006, p. 39) Elle doit se baser sur des faits établis et non pas dépendre des décisions politiques au sujet de l'histoire nationale. L'historien ne cherche pas à promouvoir le bien ou les cultes unificateurs, il a pour but « l'assertion de la réalité factuelle de l'évènement rapporté et la certification ou l'authentification de la déclaration. » (Ricoeur, 2000, p. 2004) Il peut, par cette volonté de transmettre la vérité, servir la recherche de vérité propre à la réconciliation.

Le troisième type de discours est celui de l'agent de la commémoration. Celui-ci ne tient pas à mettre au jour une vérité, il veut convaincre les autres. Il peut très bien savoir que ce qu'il avance est absolument faux et le dire tout de même parce que cela produira l'effet escompté. Ce type de discours

est, le plus souvent, le propre des politiciens ou autres gens d'État. Le politicien tient un langage politique qui implique la volonté de contrôler et d'unifier l'État et ses citoyens. Il fouille dans les différentes sources disponibles (témoignages, récits historiques, etc.) et fabrique sa propre histoire à partir de celle-ci. La commémoration « en tant que telle est mise au service de fins politiques, mais aussi à la mémoire qu'on en a. Le monument aux morts [par exemple] est censé remplir cette mission. Il place le souvenir de la mort des champs d'honneur dans un système fonctionnel intramondain qui n'a plus en vue que l'avenir des survivants. » (Koselleck, 2000, p. 140) La commémoration peut ainsi servir autant à obtenir la paix qu'à justifier une guerre. Elle utilise fréquemment le devoir de mémoire pour justifier ses actions ou pour obtenir l'accord de la population. La commémoration se présente souvent comme la voix du passé et symbolise pour chacun de nous, en tant qu'héritier de la nation, le devoir de rappeler à tous ce que nous sommes et ce que nous avons été – par la mémoire.

Ce troisième type de mise en service du discours oblige à se questionner sur le réel but de la mémoire. La mémoire est-elle un outil pour la vérité ou pour le bien commun ? En quoi sert-elle réellement les besoins de la réconciliation ? La mémoire nous ouvre-t-elle les yeux sur une acception de la vérité se définissant en ces termes : est vrai ce que l'on désigne comme tel ?

Le désir de vérité, central dans le processus de réconciliation, n'est pas entièrement indifférent au droit. En fait, il prend naissance dans une volonté de faire respecter les Droits de la personne. Le droit à la vérité, intimement lié à l'autodétermination et à l'identité, est un droit inaliénable de l'homme. En favorisant la diffusion de la vérité, on soutient l'humanisation de la « société en faisant accepter l'idée de responsabilité morale à travers la combinaison des processus d'amnistie et de récit des victimes. » (Dreyfus, 2006, p.199) Accepter la vérité, c'est aussi reconnaître les faits et accepter la part de responsabilité qui incombe à chacun. En suivant ce processus, les Droits de la personne qui ont été bafoués sont connus, et des poursuites peuvent être intentées afin de réparer les violations de droits commises. La vérité transmise par la mémoire collective, plus spécifiquement le devoir de mémoire, favorise une forme de justice, mais il est moins sûr qu'elle favorise la réconciliation, car, la vérité peut aussi encourager de nouvelles atteintes aux droits fondamentaux. C'est donc avec prudence qu'il faut aborder le concept de vérité. Y en a-t-il une seule ? Sinon, de quelle vérité parlons-nous ?

Dans le registre des problématiques qui sont associées à la justice de transition, la vérité se définit de quatre manières.

Le premier sens attribué au concept de vérité est celui sur lequel se basent les décisions juridiques. Cette vérité est dite factuelle et, comme ce terme l'indique, elle s'appuie, le plus possible, sur des faits. Elle est la relation de cause à effet entre l'expérimentation et la preuve. Il doit y avoir une

chose qui en engendre une autre pour que cette seconde existe. La première est la cause de la seconde, qui en est l'effet. Si quelqu'un arrive à prouver logiquement qu'un événement en a créé un autre, alors l'expérience de la preuve est concluante. La deuxième acception est, « la vérité personnelle ou narrative, celle des auditions et des récits. » (Cassin, 2004, p.45) Cette vérité fonde le processus narratif de la mémoire collective, elle est la mise en récit des faits par le témoin, le commémorateur et l'historien. Elle est la vérité de la tradition ou de la foi. Elle est vraie parce qu'elle est dite vraie. C'est la force de la croyance qui donne une valeur authentique à cette vérité et qui la rend vraie. Dans cette conceptualisation de la vérité, les dogmes sont validés. La troisième acception, la vérité sociale, celle du dialogue entre les victimes et les bourreaux, désigne la vérité qui se tisse dans l'échange entre les différentes parties touchées. On expérimente la vérité par une démonstration donnant lieu à un dévoilement des faits. Le dialogue fait surgir des faits qui exposent un nouvel aspect du passé vécu. La dernière acception renvoie à la vérité qui soigne. Elle est le résultat d'une mise en commun des autres formes de vérité. Elle se crée et elle est performative. Elle se construit sur la remise en doute et la construction d'une forme nouvelle de vérité censée faire interagir différentes visions. Elle est la vérité choisie pour représenter les faits, car elle rend possible un consensus. Les quatre formes de vérité précédentes interviendront à des moments distincts du processus tenu par la réconciliation, mais cet exercice vise la quatrième forme. Alors, on peut s'entendre pour dire que la vérité privilégiée par le processus de réconciliation

[...] n'est pas une vérité ontologique puisqu'elle est après coup, pas non plus une vérité épistémologique puisqu'elle est multidimensionnelle et plurielle, et pas d'avantage une vérité historique : ce n'est pas la tâche de la Commission que d'écrire l'histoire. C'est une vérité politique, ni singulière, purement relative, ni universelle, valable pour tous et pour toujours, mais la vérité particulière, consensuelle à un moment donné, d'une communauté qu'elle contribue à fonder – j'insiste à nouveau sur cette dimension politique du particulier, par différence avec l'individuel du for intérieur éthique, comme avec l'universel qui oscille entre législation kantienne du devoir et omnipotence des valeurs occidentales. (Cassin, 2004, p.46)

Si les propos de Cassin sont justes, comment la vérité privilégiée par la réconciliation peut-elle remplacer la justice – solide concept sur les plans ontologique et épistémologique ? La vérité recherchée est plurale et relative, alors que la justice est objective et singulière. Peut-on vraiment parler d'une vérité rendant justice ? Si tel est le cas, la justice visée par la mémoire collective est de rendre l'identité aux victimes. De nouveau, le processus thérapeutique semble être le point névralgique de cette justification, par opposition à la justice ou à la vérité. Les concepts forts auxquels nous croyons avoir affaire sont absents de l'équation. C'est à une vérité et à une justice succédanées

auxquels on se réfère ; une vérité et une justice dites politiques. Comment une vérité peut-elle être politique sans cesser d'être une vérité ? Il y a vérité politique lorsque tous s'accordent pour dire qu'une chose s'est produite de telle manière plutôt que d'une autre, et lorsque cette vérité permet le maintien d'un statu quo. La justice sur laquelle s'assoit la vérité est-elle aussi différente de ce à quoi nous sommes en droit de nous attendre ? Y a-t-il une justice rendue ? Son but « n'est pas la punition du coupable, mais la composition de la controverse grâce à la reconnaissance du tort infligé, le pardon et donc la réconciliation et la paix. La finalité que poursuit cette dernière forme de justice est donc bien l'inclusion. » (Garapon, 2004, p.181) Le point de convergence entre vérité et justice se trouve dans la recherche d'une entente permettant de freiner les violences dans un travail politique d'unification de la population. Encore une fois, nous devons conclure que le réel objectif de la réconciliation par la mémoire collective est de construire un récit favorisant l'entente sociale. Ultimement, on souhaite mettre un terme à la spirale infernale des violences menant à la guerre. Une volonté de pacifier l'État afin d'atteindre la réconciliation motive l'emploi de la mémoire collective. L'enjeu est « de donner corps à une communauté politique sur de nouvelles bases. » (Garapon, 2004, p.183), mais est-ce que ce récit, en tronquant la vérité, atteint son objectif ?

Nombreux politiciens, philosophes et historiens s'accordent pour louer les vertus de la mémoire. Plus précisément le fait que, par la divulgation de la mémoire, les traumatismes du passé cessent de se répéter, et le deuil peut advenir. Avec elle, nous accordons à tous un droit d'exister et la possibilité de construire un avenir. Mais, la question suivante reste, pour le moment, sans réponse : en quoi la mémoire interrompt-elle le cercle vicieux dans lequel se trouvent piégés les traumatisés de guerre ?

### ***La mémoire : un deuil au sens psychanalytique ?***

Voici une question complexe à laquelle plusieurs philosophes, dont Ricoeur, ont tenté de répondre. La possibilité de faire le deuil étant l'une des principales fonctions de la mémoire collective, celle-ci doit pouvoir s'expliquer. (Ricoeur, 2000) La majorité des témoins de guerre développent des problèmes liés au passé traumatique et à son retour chronique et inopportun dans leur vie, c'est un fait avéré. Les individus aux prises avec de tels retours du passé ont une impression de régression, mais ne parviennent pas à comprendre rationnellement ce qui se produit. Ils se débattent constamment, et leur rapport à la réalité s'affaiblit : tout devient une question de survie. « Dans plusieurs sociétés, cela s'est

avéré une pathologie récurrente au lendemain d'un massacre. » (Osiel, 2006, p.213) Freud<sup>7</sup> avait déjà exploré à la fin du XIXe siècle de tels comportements, qu'il qualifiait de *retour du refoulé*. Selon lui, seul un affrontement du passé violent peut permettre de faire le deuil et de poursuivre une vie saine. Pour cela, dire le passé, accepter de le vivre en paroles, aide à y parvenir. Transmettre *sa* mémoire, pour sortir l'infection de soi, est le remède prescrit.

Selon Ricoeur, se remémorer un évènement n'est pas synonyme de se l'imaginer. Cette distinction est, comme il le mentionne lui-même dans *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, influencée par l'affirmation de Bergson dans *Matière et mémoire* selon laquelle il existerait une différence importante entre le *souvenir pur* et le *souvenir-image*. (Ricoeur, 2000, p.61) Précisons qu'il se dissocie de cette insertion de la métaphysique dans la mémoire, mais il conserve l'idée voulant qu'une nuance existe entre le souvenir d'un évènement et la recréation de cet évènement, ou autrement dit, entre l'évènement lui-même et l'image qu'il produira. Pour éviter d'introduire une conception métaphysique dans cette opposition conceptuelle, Ricoeur préfère parler d'une distinction entre remémoration et imagination<sup>8</sup>. Celle-ci s'établit ainsi. La remémoration fait référence à ce moment où nous nous souvenons, où nous avons conscience que le souvenir en question appartient au passé et n'existe dans le présent que comme une donnée présente dans un passé déterminé. Il n'y a pas d'acte créateur dans la remémoration. Nous ne jouons pas avec ces souvenirs pour les transformer. Ce qui fait en sorte que la remémoration peut même se produire sans la volonté de l'individu de voir resurgir des souvenirs de son passé.

Imaginer, par contre, suppose ce que Ricoeur nomme un *acte magique*. Par l'imagination, nous formulons une pensée magique qui transporte le souvenir dans le présent. Le passé prend dès lors place dans le présent. Il ne s'agit plus d'un souvenir du passé, mais il s'agit plutôt d'une représentation de ce passé que nous désignons comme réelle. Nous pouvons, alors, jouer avec ce passé, le mettre en scène pour le revivre et le modifier comme bon nous semble. Autrement dit, la mémoire joue deux rôles simultanément. D'un côté, elle nous met en face du passé qui est remémoré par l'histoire et, de l'autre, elle met en scène ce passé pour le rendre bien vivant à l'aide, par exemple, de commémorations.

Il faut prendre garde à l'utilisation de l'imagination pour faire voir le passé, car cela n'est qu'un souvenir modifié, une illusion de vérité. Les traumatisés aux prises avec un retour du refoulé le

---

<sup>7</sup> Pensons entre autres à l'essai de Freud sur les traumatisés de guerre dans la Métapsychologie. (Freud, 2010)

<sup>8</sup> Ne pas confondre le concept d'imagination proposé par Ricoeur (résultat de la mélancolie), et le concept d'imagination créative utilisé dans les arts. Nous reviendrons sur cette deuxième forme d'imagination dans la deuxième partie de ce mémoire.

savent : le passé imaginé proclamant sa propre vérité devient une pathologie dangereuse pour l'ensemble de la société concernée. Il maintient en vie *le passé qui ne passe pas*, car les personnes qui refoulent ce passé vivent, en fait, avec les phantasmes qu'elles se sont construits au lieu d'affronter ce qui est la cause de leur traumatisme. (Ricoeur, 2000, p.65) Elles vivent dans l'évitement et l'illusion. Il y a donc une résistance à accepter comme tel le passé et un désir de le voir différent de ce qu'il a été.

Le refoulement exprime cette résistance aux faits passés (contenus psychiques). C'est un désir d'effacement de ceux-ci au profit de la construction d'un nouveau passé. Il y a un refus inconscient d'accepter un évènement, et une volonté que tout soit comme auparavant. Par cette volonté de rester accroché à ce passé qui n'est plus, on sombre dans la mélancolie. Celle-ci se définit par un état de passivité vécu par un individu face à un évènement passé duquel il lui est impossible de se sortir. (Ricoeur, 2000, p. 63-66) Lorsqu'on s'enlise dans la mélancolie, on se refuse à faire le deuil nécessaire à la reprise d'une vie normale, parce que le passé est maintenant considéré comme présent. Avec la mélancolie, on se complaît dans cet aveuglement qui cache la perte vécue. En outre, ce maintien du passé dans le présent rend impossible la poursuite d'une vie saine. Les douleurs liées au passé prennent de plus en plus de place et risquent de se transformer en haine envers les personnes ou les évènements liés à ce passé traumatique, car la distinction entre la réalité et l'illusion construite par la mélancolie n'est plus visible. Il y a donc une nécessité d'aller au-delà de la mélancolie pour guérir de ses blessures et entamer le processus de deuil. De ce fait, pour dépasser ce stade, accepter le deuil et le faire sien est primordial, on est tenu de « trouver le courage de fixer son attention sur les manifestations morbides, de ne plus considérer sa maladie comme quelque chose de méprisable [...] » (Ricoeur, 2000, p.85) Sans le travail de deuil qui oblige à voir la perte pour ce qu'elle est, on ne peut guérir du passé, se sortir de la mélancolie. On doit accepter la perte pour que l'énergie qui a servi à éviter l'évènement traumatique puisse être réinvestie ailleurs. (Freud, 2011)

La première étape du travail de deuil consiste justement à dévoiler le passé à l'aide de la remémoration et non de l'imagination, car elle donne accès au passé sans, toutefois, effacer les limites entre ce qui fait partie du présent et ce qui appartient au passé. Sans une remémoration du passé, celui-ci ne peut être accepté comme tel. En effet, les traumatismes du passé doivent être exprimés, puis connus par tous pour qu'ils puissent disparaître. À la suite d'une guerre, il y a un devoir de partager les informations sur celle-ci pour faciliter ce travail de deuil. Cette remémoration publique se fait à l'aide de la mémoire collective et des CVR, qui deviennent les moyens de faire le deuil et d'empêcher le retour du refoulé. Si ce processus respecte le principe de remémoration sans sombrer dans la mélancolie, il est possible d'entrevoir une amélioration de l'état psychologique des rescapés de guerre. Ricoeur est affirmatif à ce sujet : avec le temps et à l'aide de la mémoire, « la gaieté devient la

récompense du renoncement de l'objet perdu et le gage de la réconciliation avec son objet intériorisé ». (Ricoeur, 2000, p. 94) Une sublimation s'opère – par le deuil – et crée un réel soulagement. Une acceptation des contenus psychiques (le passé) provoque un dépassement, une sublimation de celui-ci. Autrement dit, en partageant son passé avec le reste de la population, on reproduit le rapport thérapeutique entre le patient et le thérapeute. La place publique devient l'endroit où il est possible de discuter des mémoires individuelles et communes. La mémoire collective développée par cet exercice de discussion devient un antidote à la mélancolie et un outil pour faire le deuil.

Loin de s'arrêter à cette fonction, la mémoire thérapeutique permet une construction identitaire individuelle par un « autre » autoréférentiel : elle construit l'individu social par le récit. D'abord, un individu peut construire sa propre identité en réaction au récit proposé par la mémoire collective. La mémoire exprime ce que les autres pensent, les valeurs auxquelles ils portent un intérêt particulier. Lorsqu'une personne essaie de définir qui elle est, son identité se constitue dans un rapport de différence et de ressemblance avec l'altérité que représente la mémoire collective. La mémoire devient un critère d'évaluation identitaire.

Ensuite, comme elle permet à un individu de se définir par la comparaison qui s'exerce entre lui et la collectivité, l'identité de cet individu devient sociale, car elle ne se restreint plus aux opinions individuelles, mais elle procède par regroupement et dissociation. Dans le cas où les valeurs sont partagées, un lien identitaire se tisse entre l'individu et autrui et une expérience collective est vécue. Celle-ci peut se traduire par l'intermédiaire de souffrances communes, de fiertés collectives ou de joies partagées. L'individu se sent, ainsi, lié à ceux qui partagent sa vision du monde et, de ce fait, il accepte plus facilement de participer et de s'unir à cette collectivité.

La société s'appuie habituellement sur cette construction mémorielle collective pour déterminer ses fondements moraux. La mémoire encourage, par exemple, le respect de la morale et donne des modèles à suivre pour s'identifier. Les récits portés par la mémoire collective font souvent mention de héros ayant sacrifié leur vie pour des valeurs de liberté, de protection des personnes défavorisées, etc. Des héros comme Gandhi, Lincoln et Luther King nourrissent le récit en personnifiant les valeurs nationales à défendre. La transmission de récit par lequel une identification positive est possible participe au développement du patriotisme. Si les gens sont fiers de s'identifier à ces modèles, ils auront l'impression de faire partie de cette collectivité. Et la mémoire construite à la suite d'une guerre n'y échappe pas. On constate, comme Jacques, que « la guerre n'est pas une expérience privée, c'est d'abord une expérience collective. Dans les situations de violence sociale, la souffrance est vécue comme interne, mais avant tout comme une rupture de l'ordre social et moral. Dès lors, le soi passe



aussi par la reconstruction de cet ordre moral et social. » (Jacques, 2001, p.193) Pour que cette reconstruction identitaire advienne, la mémoire doit, elle aussi, être réécrite, car elle sert la reconstruction du soi social, moral et individuel perdu ou brisé dans la guerre. Elle devient un remède contre cette rupture de sens. Elle décrète de ce qui a eu lieu et produit une trame narrative à laquelle un groupe social pourra s'identifier pour ensuite renaître si une destruction identitaire advient.

### ***La mémoire comme devoir : promotion du droit à la vérité***

La mémoire collective est-elle uniquement destinée aux personnes qui ont un deuil à vivre ? Est-elle une simple représentation du passé, un *je me souviens*, ou est-elle aussi le ciment de la société actuelle ? La mémoire provient d'une construction sociale, elle est le résultat de l'expérience individuelle et collective des membres d'un groupe mises en récit. La mémoire « est produite dans le présent par des groupes sociaux. » (Baudimère, 2008, p.31) Elle donne accès à un passé partagé, elle se donne en partage. Elle offre, par son récit, la possibilité de créer, dans le présent, un futur construit sur une mémoire passée. Le récit qu'elle produit permet d'appréhender un futur, d'orienter une action présente vers un à venir.

Plus spécifiquement, la transmission de la mémoire de guerre impose de se souvenir d'une absence et d'une négation de la vie humaine. C'est le devoir de mémoire. Cette mémoire nous exhorte, pour nous responsabiliser, à ne pas oublier qu'un ou plusieurs fondements moraux et juridiques liés à l'existence humaine ont été violés. En tant qu'humains, nous avons un devoir de rappeler l'existence de cette violation pour, dans un premier temps, rendre l'identité aux personnes touchées par la guerre et, ensuite, affirmer notre désaccord envers les pratiques qu'elle suppose. Le devoir de nous souvenir est invoqué et imposé par les survivants. C'est cette demande de justice propre à la divulgation de la vérité qui transforme la mémoire collective en devoir de mémoire et, de ce fait, elle devient la thèse normative défendant l'usage de la mémoire dans une période transitionnelle.

Proclamer une chose telle que *la vérité doit être révélée* permet de reconstruire l'identité brisée. « C'est la justice qui, extrayant des souvenirs traumatisants leur valeur exemplaire, retourne la mémoire en projet ; et c'est ce même projet de justice qui donne au devoir de mémoire la forme du futur et de l'impératif. » (Ricoeur, 2000, p.107) Le discours mémoriel advient dans la conjonction qui s'opère entre le désir de voir justice rendue par l'éclatement de la vérité et le besoin de surmonter les événements du passé en vivant son deuil. Deux finalités entrent dans la construction d'une mémoire :

1) l'ambition d'obtenir une vérité au sens historique et, 2) l'utilisation de la mémoire à différentes fins. Ricoeur le démontre clairement : dans la mémoire se trouve l'héritage du passé, mais tout héritage implique une dette à régler. (Ricoeur, 2000, p. 108) La mémoire est un héritage du passé, cependant, en tant qu'héritiers, nous avons un devoir de faire entendre ce passé et de lui rendre justice. Cette justice est tournée vers autrui, nous lui devons moralement de nous souvenir. Comme tout devoir s'accompagne généralement d'un droit, l'homme a un droit de connaître la vérité, il a un droit à la mémoire.

Pourquoi vouloir se souvenir ? Pourquoi ne pas tout simplement oublier le passé traumatique ? Parce que « les régimes totalitaires du XXe siècle ont révélé l'existence d'un danger insoupçonné auparavant : celui de l'effacement de la mémoire. » (Todorov, 1995, p. 9) Il est tout simplement impensable, depuis la Seconde Guerre mondiale, de chercher à court-circuiter, par l'oubli, la mémoire qui s'est érigée contre les horreurs du passé et la déshumanisation. À la fin de la Seconde Guerre est apparu le devoir de mémoire qui stipule que, au nom des victimes, nous devons nous souvenir des horreurs qui leur ont retiré leur humanité. En nous remémorant les faits, nous leur restituons leur identité et nous nous positionnons contre cette violence. L'oubli<sup>9</sup> qui a si longtemps prévalu à la suite d'un conflit est maintenant remplacé par le devoir de mémoire. Pourquoi, au vingtième siècle, l'homme a-t-il ressenti le besoin d'ériger la mémoire en devoir inviolable ?

C'est avec les événements de la Seconde Guerre mondiale que se modifient le sens et l'importance donnés à la mémoire collective. Pour un grand nombre d'individus, la mémoire était principalement un héritage qui se transmettait de génération en génération. Cependant, lors de la Seconde Guerre mondiale, les témoins pouvant raconter les événements qui s'étaient produits se faisaient de plus en plus rares, car cette guerre perdurait depuis plusieurs années, ce qui a eu pour effet de ravager des populations entières. Cela n'a pas pour autant atténué l'ampleur des horreurs réellement vécues par un grand nombre de personnes. Pour les gens ayant eu vent de la situation, l'inquiétude de voir à nouveau se produire de telles violences et l'impression que celles-ci allaient être oubliées étaient oppressantes. Ainsi, il ne paraissait alors plus possible de fermer les yeux sur de telles choses. En tant que membres de l'humanité, ils se devaient de raconter les horreurs extrêmes de la Seconde Guerre. Les actes en contradiction avec les droits et libertés élaborés dans les siècles précédents exigeaient une dénonciation et une désapprobation claires et publiques.

Ainsi, la mémoire s'inscrit dans un respect du droit à la vérité duquel provient le devoir de mémoire. Vouloir faire jaillir la vérité pour respecter l'humanité des témoins de guerre est un motif de

---

<sup>9</sup> N. Loraux démontre que la mémoire n'a pas toujours été la solution à un conflit.

la divulgation de la mémoire à l'échelle nationale et internationale. Ce fameux droit à la vérité s'explique selon deux perspectives différentes. D'abord, on transmet la vérité pour reconstruire l'identité éclatée. Ensuite, on dit le passé pour éviter son retour, c'est le *jamais plus* proclamé depuis la Seconde Guerre mondiale. Dans un cas comme dans l'autre, seule la découverte de la vérité semble avoir le potentiel de sauver les victimes ayant survécu au conflit.

Le devoir de mémoire s'impose en loi prudentielle, il est un *impératif purement hypothétique* un « au cas où les circonstances se représenteraient ». (Kattan, 2002, p. 9) Est-ce un vœu pieux ou un souci de se souvenir permettant d'empêcher la répétition du pire ? Jusqu'à maintenant, rien ne nous permet de tirer des conclusions définitives dans un sens plutôt qu'un autre. D'où la nature hypothétique (prescriptive) du devoir de mémoire. Dans le doute où nous nous trouvons, mieux vaut faire preuve de prudence et espérer l'existence d'un lien entre dénoncer le passé et éviter son retour et mieux vaut prendre ses responsabilités et dire le passé pour ce qu'il a été. Enseigner l'histoire en cherchant à coller le plus possible à la réalité et produire un sentiment de respect et de solidarité est le moyen dont nous disposons pour lutter contre les violences passées. L'histoire peut « insuffler un peu de sagesse dans le monde [...] elle peut permettre de faire la paix avec le passé. » (Rosoux, 2003, p.8-9) L'espoir profond nourrissant le devoir de mémoire provient probablement du désir de transcender les conflits, par une union volontaire des individus sensibilisés aux actes injustes commis, par ce qu'ils ont appris du passé. Le devoir de mémoire consolide l'union sociale et donne un sens à la collectivité. La mémoire agit comme une reconstruction de la narration brisée par la guerre.

Après un conflit, la mémoire est divisée et doit, comme l'identité, se réunifier. Il n'est pas possible de laisser l'histoire s'enseigner dans des directions diamétralement opposées au sein d'un même peuple, car cet enseignement contradictoire peut conduire à une reprise des violences. L'histoire transmise « est fondamentale pour la formation d'un sentiment ou d'une conscience nationale commune. » (Bessone, 2006 p. 29) L'histoire commune est l'auteur de l'identité nationale et, pour cela, elle est très importante et exige qu'on l'aborde avec soin. Le vieux dilemme réapparaît alors : la vérité ou le bien social ? Quelle est la priorité ? Selon Sieffert, « on ne reconstruit pas une nation avec des vérités, on reconstruit sur des mythes. » (Sieffert, 2008, p.17) La nation se reconstruit sur une mémoire trafiquée dont le seul but est la réconciliation. Est-ce vraiment souhaitable ? La mémoire n'est-elle pas aussi construite sur des vérités ? Aurions-nous le choix entre une mémoire mystifiée et une mémoire vraie ? Une nation construite sur des mythes ne va-t-elle pas un jour ou l'autre s'effondrer sous la pression de la vérité ? Les minorités ont droit à ces vérités pour affirmer leur identité, mais

encore faut-il choisir quelles formes de vérités seront utilisées. On a beau dire que le sentiment citoyen se fonde sur le mythe, la mobilisation peut aussi naître de la vérité historique<sup>10</sup>. Le mythe ne se trouve pas invariablement lié à la mémoire. La mémoire peut se construire sans le mythe, mais le danger de tomber dans une transformation de l'histoire est présent. Les dangers de la mémoire sont nombreux et portent à conséquence. Dans le chapitre qui suit, nous observerons ces dangers qui guettent certains usages de la mémoire orientée vers la réconciliation. Nous en profiterons pour comprendre la position adoptée par les adeptes de la mémoire au sujet du dilemme entre vérité et justice. Ces deux opérations effectuées, nous aurons en main les premiers éléments nécessaires à la justification du théâtre comme moyen de réconciliation.

---

<sup>10</sup> Callan tente de démontrer que l'histoire peut autant que le mythe construire l'identité collective.

## ***Chapitre 2. Une narration déficiente***

*La commémoration rituelle n'est pas seulement d'une faible utilité pour l'éducation de la population quand on se limite à confirmer dans le passé l'image négative des autres ou sa propre image positive ; elle contribue aussi à détourner notre attention des urgences présentes, tout en nous procurant une bonne conscience à peu de frais. (Todorov, 2000, p. 190)*

Si important soit le récit pour les transitions politiques, qu'il prenne la forme de la mémoire collective ou d'un enseignement officiel de l'histoire, il peut ne pas toujours avoir des répercussions positives. Le récit qui vise la réconciliation peut lui-même aggraver les rivalités, voire même donner lieu à de nouvelles polarisations. Il suffit de transformer légèrement la narration pour que le récit se métamorphose en un outil dangereux et cause bon nombre d'effets dévastateurs. Cela se produit lorsque le récit semble être construit sur une forte dualité qui oppose production du Bien et production du Mal, lorsqu'il prétend dire le Vrai au détriment du pluralisme des interprétations, ou encore lorsqu'il consiste à construire un mythe de toutes pièces. À l'appui, pensons aux récits que les Tutsis et les Hutus ont transmis à leur communauté respective ; leur impact sur l'entente sociale a été catastrophique, car chaque ethnie se croit la victime de l'autre. Dans ce cas, comment construire une identité nationale par la mémoire collective sans omettre une partie de l'histoire de l'autre ? Comment ne pas détruire l'identité des anciens adversaires pour construire une cohésion sociale ? Selon Kattan, il est évident que « le souvenir du nazisme continue de troubler la conscience allemande [...] Tout se passe comme si se formait un ressentiment vis-à-vis d'une culpabilité que l'on chercherait à imposer au peuple allemand, et dont on voudrait faire usage contre lui. » (Kattan, 2002, p. 113, 115) Dans la

foulée de la Seconde Guerre, le peuple allemand est devenu la représentation stéréotypée de l'inhumanité. Dans l'imaginaire collectif, la femme et l'homme allemands étaient des êtres vils et sanguinaires, qu'ils aient participé ou non à ces atrocités et qu'ils soient nés après la guerre ou avant ni changeait rien. Une forme de mythologie s'était créée autour d'eux et s'affirmait par la littérature, le cinéma, l'histoire, etc. Difficile, alors, pour le peuple allemand de se reconstruire, de se créer une identité collective positive. En soulevant ce point important, notre intention n'est pas de critiquer la distribution des rôles de victimes et d'agresseurs ni même l'importance de dénoncer les bourreaux, mais plutôt d'illustrer la complexité des effets produits par la mémoire collective. L'histoire ne peut pas construire positivement l'identité de tous, car dans tout conflit il y a des agresseurs et des agressés. La mémoire peut reconstruire l'identité tout comme elle peut la détruire.

### ***Stigmatisation et autres manipulations***

Dans une histoire, chacun joue le rôle qui lui est attribué. Quelqu'un a écrit le scénario et s'attend à voir la trame narrative respectée. Comme tout créateur, le témoin, l'historien et le commémorateur décident de la vie passée et future des personnages de leur récit. Ils détiennent en partie le pouvoir de faire aimer ou détester un personnage au profit ou au détriment d'un autre. Ils choisissent la perspective selon laquelle seront étudiés les faits. Ils possèdent des outils non négligeables pour manipuler la population. L'histoire est généralement écrite par les gagnants ou c'est aux gagnants qu'on offre habituellement les rôles de choix : victimes ou sauveurs. À ceux qui ont perdu reviennent le silence et la culpabilité.

Une distribution des rôles si peu nuancée contribue à manipuler l'opinion publique et crée une stigmatisation automatique d'un peuple reconnu pour avoir fait le mal dans le passé. Tous les hommes « qui d'une manière ou d'une autre, peuvent être associés à ce mal absolu sont condamnés et stigmatisés sur la place publique. » (Todorov, 2000, p.208) De nombreux discours construisent des icônes à profaner ou à adorer selon de supposés principes moraux. Quels sont les effets d'une telle stigmatisation ? L'exclusion d'une partie de la population au profit d'une autre en est le moindre mal, et la reprise des conflits, la pire conséquence. La stigmatisation se justifie, comme on peut le noter entre autres dans *Surveiller et punir* de Foucault, par l'affirmation de principes moraux ou d'une identité actualisant une hiérarchisation ou un rapport de domination sociale ou ethnique. (Foucault, 1998) Elle est guidée par des principes (loi, religion, justice, etc.) légitimant une segmentation de la population et

le mépris d'une minorité. Diaboliser un peuple équivaut à lui refuser l'existence d'une moralité et à le transformer en monstre. Une fois déshumanisé, le peuple en question peut être détesté sans que cela contrevienne à la morale, car les monstres qu'ils sont devenus ne possèdent pas le même statut que les autres membres de l'humanité. On peut donc mépriser le peuple stigmatisé et contribuer à la perte de son identité en bonne conscience. Pour avoir déshumanisé des hommes, d'autres hommes seront déshumanisés à leur tour. Le cercle vicieux est enclenché. Rendre l'identité aux victimes de conflit ne devrait jamais se faire au prix d'une stigmatisation, car elle a trop de conséquences. Le statut de victime, en lui-même, doit être évalué avec plus de précautions.

Le titre de victime confère à son détenteur un pouvoir si grand qu'il est parfois convoité pour des raisons malhonnêtes. Une concurrence des victimes existe, et, dans cette rivalité, pour obtenir le statut suprême de victime, tous les coups sont permis. L'obtention officielle de ce statut offre un grand nombre d'avantages tant et aussi longtemps qu'il peut être revendiqué.

La concurrence des victimes impose une hiérarchisation du mal et un rappel constant des souffrances passées. Elle force à pointer indéfiniment les coupables pour conserver le statut de victime. La concurrence des victimes entraîne donc une stigmatisation. Sans oublier qu'elle minimise les douleurs vécues par certains pour augmenter l'importance des maux des autres.

Une sorte de mauvaise foi agit parallèlement à ce comportement victimaire. Celui-ci n'est pas systématique, nous rappelle Margalit, mais il est bien réel. Il demande une grande vigilance afin d'éviter un retour des violences. (Margalit, 2006, p.181-182) Être prêt à tout pour obtenir le titre de victime suppose que les moyens employés – manipulation, mensonge, révélations, etc. – ne sont pas tous moraux. Détourner les faits peut sembler moins grave qu'inventer un récit de toutes pièces, mais, en réalité, une simple omission peut détruire des vies, alors imaginons les effets du mensonge... La victime n'est pas la seule à croire qu'un mensonge utile n'en est pas vraiment un ; les politiciens en font une maxime. Plus la mémoire se propage et plus elle s'encombre de *mensonges blancs* qui camouflent de plus en plus la vérité initiale. Si la vérité était le seul élément corrompu par cet exercice, cela serait peut-être tolérable, mais il y a plus à perdre : l'identité des gens touchés par ces mensonges occasionnés par la manipulation de faits.

La manipulation politique, par la mémoire collective, n'est pas toujours visible, mais elle est présente dans tous les gouvernements. Que ce soit pour unifier la nation, justifier une guerre ou une autre action politique, l'outil le plus fiable du politicien demeure une mémoire mythifiée. La mémoire mythifiée porte en étendard des individus. L'histoire est détournée pour soutenir une conception morale ou politique. Elle est simplifiée et propose généralement une dichotomie nette entre les bons et

les méchants. En créant des héros nationaux et des incarnations du mal, le politicien sollicite la solidarité, mais aussi la peur de l'autre, la répulsion existant en chacun. Il est facile, par la suite, de convaincre la population du bien-fondé d'une action plutôt que d'une autre, surtout si elle se base sur l'identité collective construite par le mythe.

Se renseigner sur les polémiques divisant régulièrement les pays permet de comprendre l'impact et l'importance du récit national pour obtenir le soutien de la population locale. À partir d'un même évènement, des récits opposés peuvent être élaborés, puis instrumentalisés : ils deviennent prétextes et justifications à la guerre ou à d'autres actions nationales. Hiroshima illustre bien ce processus-phénomène. La narration choisie est différente pour les Japonais et pour les Américains sur ce moment charnière de l'histoire. Là où les Japonais se posent en victimes irradiées par les Américains, les Américains sont des héros ayant stoppé la Seconde Guerre et fait capituler le Japon. Pourtant, les héros américains sont les individus mêmes que les Japonais perçoivent comme leurs bourreaux. De quelle façon pouvons-nous choisir entre ces deux récits qui cohabitent sans nier la mémoire divulguée par l'autre récit ? Lequel de ceux-ci doit être conservé et pourquoi ? On ne peut pas le nier :

[...] toute mort causée par la main de l'homme en temps de guerre nationale ou civile a toujours eu une fonction politique.  
[...] Les monuments aux morts renvoient à une ligne de fuite temporelle tendant vers l'avenir dans lequel devrait être fondée l'identité de la communauté de l'action ayant le pouvoir de mener à bien la commémoration monumentale de la mort.  
(Koselleck, 1997, p.142)

Pour le gouvernement d'un État, la solution est donc simple : trouver un moyen de justifier ses propres actions et conserver le patriotisme. Cependant, pour tous ceux qui cherchent à découvrir la vérité, à rendre justice et à instaurer un dialogue, quelle direction prendre ? La mémoire collective peut-elle y arriver ? Une histoire dépourvue de visée politique existe-t-elle ?

Il n'est pas impensable qu'apparaisse une mémoire ou une histoire exempte de mythes, mais il est toujours possible d'y voir ressurgir une forme quelconque de mythification. La mythification est l'action d'ériger quelqu'un, quelque chose ou bien un évènement en mythe. Par cet acte se produit une forme de sacralisation d'un évènement ou d'un individu, dû à l'idéalisation de cette construction symbolique, de sorte que les valeurs morales, politiques et sociales attribuées à ce mythe se transforment, plus souvent qu'autrement, en dogmes inattaquables. Cette création d'une réalité idéalisée n'est pas toujours le résultat d'une action collective, elle est parfois la conséquence d'une stratégie politique réfléchie dont le but peut être de transmettre la marche à suivre, d'unifier une population divisée, d'alimenter des polarisations entre groupes ethniques, d'obtenir l'approbation de la



population en vue d'une intervention politique, etc. Quelle que soit la finalité désirée, le récit est détourné de l'objectif déclaré par les autorités (véhiculer la vérité)<sup>11</sup> et est plutôt utilisé par des politiciens ou par des groupes organisés pour convaincre une population d'adhérer à certaines valeurs, croyances et conceptions du monde. Apparaît alors un risque constant que « ces modes de transmission du passé soient affectés par le phénomène de "légendarisation" ou de mythification de certains personnages ou évènement du passé » pour des intérêts ne favorisant aucunement la réconciliation ou l'expression de l'expérience plurielle des évènements passés. (Monbourquette, 1994, p.95)

Il est évident qu'une telle utilisation du récit pourrait avoir pour but l'atteinte d'un bien commun, mais il est tout aussi imaginable qu'elle s'avère, au contraire, un instrument de polarisation et de conflit ethnique. En ce sens, la thèse qui soutient positivement la mythification est en contradiction avec deux éléments essentiels de la réconciliation. D'abord, comme nous l'avons mentionné, elle entre en contradiction avec la finalité annoncée de la mémoire collective qui est de transmettre la vérité. Ce premier problème achoppe d'un point de vue éthique, il serait mal venu de remettre en question l'objectif de la mémoire collective uniquement sous prétexte que ce procédé vise le mieux-être de la population. Ce serait avouer que la vérité a peu ou pas d'utilité pour l'organisation sociale et politique d'une communauté puisqu'elle peut être remplacée par un quelconque moyen nous permettant d'atteindre notre objectif. En ce sens, la vérité serait une variable superflue dans l'équation nous menant à la réconciliation sociale. Et, si tel était le cas, comment pourrions-nous légitimer l'importance accordée à la vérité et à sa nécessité ? Nous nous trouverions confrontés soit à un problème de cohérence, soit à un manque de transparence quant au fonctionnement de la mémoire.

Un deuxième problème est aussi à envisager. S'il est possible de remettre en question le sens d'une valeur aussi fondamentale que la vérité pour maintenir ou réintroduire une entente sociale, rien n'empêche de l'utiliser à des fins moins nobles en mentant sur les objectifs recherchés. Nous devons donc rester prudents en encadrant les récits transmis par la mémoire collective pour que nous n'éludions ou ne transformions pas volontairement certains faits. Cet appel à la prudence nous oblige aussi à rester critiques face à ce qui est défini comme une vérité, car, rappelons-le, il y a une grande part de subjectivité présente dans chaque étape de l'élaboration du récit.

---

<sup>11</sup> Comme nous tentons de le démontrer dans cette première partie, la vérité ne peut en aucun cas être envisagée dans sa forme métaphysique ou absolue lorsqu'on en fait usage pour justifier l'emploi de la mémoire collective ou d'autres moyens narratifs. Ainsi, il ne faut pas croire que sont confondus, dans cette réflexion, les différents degrés de vérités, au contraire la vérité renvoie ici au récit relaté en toute bonne foi. Le fait d'aller à l'encontre de la vérité signifie trafiquer volontairement des faits pour obtenir un résultat plutôt qu'un autre.

## *La violence : un éternel recommencement ?*

L'angoisse d'un retour des violences est fréquente chez les rescapés. C'est souvent pour répondre à cette inquiétude que la mémoire collective est présentée comme un devoir de vérité. Mais parfois, la mémoire, au lieu de prémunir contre les violences, alimente les conflits et entraîne un retour des atrocités. En accord avec Osiel, nous estimons qu'une « mémoire divisée met en danger la cohésion et la solidarité “pacifique”. Mais elle peut aussi ruiner les vertus martiales, celles qui sont nécessaires pour être unis et courageux face aux périls extérieurs. » (Osiel, 2000, p.47) Parce que les témoins ressentent différemment les événements, ils perçoivent aussi différemment le conflit et les enjeux de celui-ci. Deux peuples qui s'affrontent se croient tous deux en droit de faire la guerre et sont convaincus du bien-fondé de leur cause. Une fois le conflit terminé, au moment où les faits sont rapportés, il est possible que la mémoire officielle ne fasse pas l'unanimité – certains pourraient lui reprocher de ne pas les inclure ou bien d'oublier de mentionner les blessures qui leur ont été infligées – et envenime le climat déjà tendu de l'après-guerre.

[La mémoire collective, par] la mise en valeur d'un passé lointain, et souvent mythique peut présenter, dans le contexte des sociétés divisées, un obstacle à la paix et à la réconciliation. La commémoration des défaites et des injustices passées sert souvent des intérêts politiques et vise à creuser le fossé qui sépare les communautés en conflit. (Kattan, 2002, p. 89)

Encore une fois, la mémoire semble faillir à sa tâche. Elle ne protège pas contre un retour du conflit ; au contraire, elle en augmente les possibilités de résurgence. Elle incite des hommes, dont l'histoire raconte les torts que leur ont fait subir d'autres individus, à se venger. On peut observer avec étonnement que « l'attachement obstiné à une mémoire identitaire entraîne souvent un étrange revirement : les victimes se font les bourreaux à leur tour ». (Monbourquette, 1994, p.105) Peut-on attribuer la faute au manque de temps séparant les faits douloureux du moment où ils sont utilisés ? Les blessures ne s'estompent pas avec la fin de la guerre. Les victimes ont besoin d'avoir un certain recul sur les événements pour les comprendre et faire le deuil. Il faut du temps pour accepter le passé. Entendre l'histoire récente et traumatisante aide à cicatriser, mais elle nous rappelle aussi qui était l'ennemi. Se souvenir de ceux qui ont détruit notre identité n'aide pas toujours à développer un climat de confiance où la réconciliation pourrait avoir lieu. C'est entre autres le cas des victimes dont les violences perturbent encore l'existence.

## *La mémoire : outil antidémocratique ?*

Au-delà du temps écoulé entre le déroulement de la guerre et sa mise en récit, un autre problème majeur doit être soulevé : l'incompatibilité existant entre les valeurs de la mémoire et les valeurs démocratiques. Comme la mémoire est employée pour aider à reconstruire un État de droit, il serait logique qu'elle soit en adéquation avec les valeurs démocratiques fondamentales que sont la pluralité, l'égalité et la publicité. Habituellement, l'utilisation de la mémoire est justifiée par le principe du droit à la vérité. Autrement dit, on sous-entend que la mémoire rend publiques toutes les informations détenues par l'État. Est-ce vraiment le cas ? Avons-nous réellement accès à toutes les informations ? Il est difficile d'affirmer que la mémoire ne répond pas au besoin de publicité de la démocratie, mais, comme nous avons pu l'observer, la vérité transmise est souvent tronquée ou orientée politiquement. L'information donnée n'a pas une valeur de référence, puisqu'elle est le résultat du processus de fabrication du récit qui suppose la construction d'une chronologie et le choix des péripéties et des *personnages*. Résultat : les réels événements sont parfois extrêmement éloignés du récit transmis. Cela soulève une autre entrave à cette valeur démocratique : la propagande. Le seul fait que la mémoire puisse servir de moyen de propagande nous invite à douter de l'accessibilité à l'information véridique. Les mécanismes de la propagande sont connus depuis longtemps : provoquer des émotions fortes (peur, empathie, compassion, etc.) chez un groupe d'individus pour orienter ses décisions. Le processus décisionnel de ces derniers répond à des réactions irréflechies, ce qui signifie que la décision n'est pas prise en toute conscience. Dans de tels cas, il est impossible d'affirmer que la mémoire collective nous permet une plus grande publicisation des faits. Mais qu'en est-il pour le pluralisme ?

En construisant un récit, de nombreux témoignages sont ignorés parce qu'ils contredisent la version officielle des faits. Cela signifie que le principe de pluralité n'est pas non plus respecté. Selon Koselleck,

[...] l'inégalité des survivants prime donc sur l'égalité entre les morts, ce dont témoigne la disposition d'ensemble. La mort passée est entièrement fonctionnalisée au profit de la victoire qui est ainsi pérennisée au prix d'une dissimulation historique. C'est pourquoi il s'agit d'une exclusion consciente de l'autre, d'une minimisation ou d'une occultation de son rôle – procédé auquel recourent plus ou moins tous les monuments célébrant une victoire militaire. (Koselleck, 1997, p.148)

Le principe de pluralité tout comme celui d'égalité sont bafoués dès l'instant où nous taisons une part du passé. Les hommes, par le récit fait du passé, sont traités de façon inéquitable. Certaines victimes sont effacées de l'histoire, alors que d'autres, pas. Tous ne sont pas égaux devant le récit de la

mémoire. L'égalité des victimes n'est pas ce qui motive la création d'une mémoire ; elle y est donc pratiquement impossible. Elle imposerait que les points de vue et les expériences soient consignés dans leur intégralité et soient inclus dans la mise en récit. La tâche serait, bien sûr, titanesque et irréaliste. Sans oublier que les morts ne sont plus présents pour témoigner de leur histoire.

Si la mémoire ne parvient à remplir aucun des critères démocratiques, alors nous devons trouver des outils pouvant pallier les insuffisances de la mémoire. Comme la mémoire n'est jamais neutre, elle représente une volonté de dire la vérité, mais ne peut jamais atteindre totalement son but. En ce sens, atteindre la vérité est une théorie idéale. Par contre, la mémoire réussit à donner une identité commune, ce qui est non négligeable lorsqu'on cherche à réconcilier un peuple. Sans nier l'importance de la mémoire collective pour la reconstruction sociale, demandons-nous si certains autres moyens ne pourraient pas combler les manques à gagner.

### *Les conclusions partielles*

La réconciliation n'est pas une mince affaire, et il faut mobiliser beaucoup d'effectifs et investir beaucoup de temps pour l'obtenir. Les moyens dont disposent les intervenants de la transition entre un État divisé et un État de droit sont multiples et offrent plusieurs issues possibles au conflit. Malheureusement, pour une raison qui reste inconnue, une forme de mauvaise foi motive la mise en valeur de faux objectifs à ces moyens. On peut, bien sûr, se demander si cela est fait dans l'optique d'augmenter le prestige accordé au moyen proposé. Mais, que ce soit le cas ou non, on voit la formation d'un faux dilemme surgir. Et une trop grande énergie est perdue à déterminer ce qui doit prévaloir entre la recherche de vérité et la nécessité d'offrir une justice aux victimes des drames de la guerre. On en oublie le vrai objectif, la réconciliation. C'est pour pouvoir répondre aux exigences propres à la recherche de la vérité et de la justice qu'on met au second plan la réconciliation. Et, rapidement, on observe que le sens donné à la vérité se rapproche davantage de la mise en récit que d'une vision objective des faits, et le sens de la justice s'apparente plus au droit de savoir ou, autrement dit, au droit de se faire raconter les événements passés qu'à celui de punir les crimes commis. Si nous acceptons la prémisse selon laquelle le vrai but est la réconciliation plutôt que des concepts transcendants de vérité et de justice, nous devons remettre en question l'usage de termes dont la connotation est aussi forte que le sont les termes justice et vérité, car ils produisent par leur imprécision et leur sens variés la grande majorité des problèmes qui surviennent.

Malgré l'effacement de plusieurs problèmes entraîné par le recentrement de la finalité des outils transitionnels, certaines difficultés restent effectives : la manipulation du récit transmis, le non-respect de certaines valeurs démocratiques (égalité, pluralité et publicité) et le retour imminent des violences du fait d'une polarisation ou d'une trop grande victimisation.

Pour contrebalancer ces problèmes complexes, nous croyons que Nussbaum offre une lecture intéressante du problème en affirmant qu'il faut trouver un endroit pour le dialogue, un lieu permettant de responsabiliser les individus, un lieu d'échange et de rencontre de l'autre. Si on trouvait un moyen favorisant ce type d'échange, il y a fort à parier que la manipulation deviendrait moins fréquente et la volonté d'arriver à un consensus, plus présente. Toujours en nous appuyant sur les propos de Nussbaum, nous affirmons que l'outil recherché pour la réconciliation est l'art combiné aux autres moyens disponibles, car il est la clé, par l'ouverture de l'âme,

à un monde riche, subtil et complexe ; [il est] ce que c'est que de rencontrer l'autre personne comme une âme, plutôt que comme un simple instrument utile ou un obstacle pour ses propres projets ; [il est ] ce que c'est que de parler en personne dotée d'une âme à une autre personne que l'on considère comme tout aussi profonde et complexe que soi-même. (Nussbaum, 2011, p.35)

L'art permet d'ouvrir l'âme sur le monde par l'intermédiaire du développement de l'imagination. Et l'essor de toute communauté dépend de la capacité des individus à percevoir l'autre non pas comme un objet, mais comme un individu avec autant de valeur que lui-même. Par l'art, le processus imaginatif nous offre le moyen de vivre l'expérience de l'autre et de nous sensibiliser à cet autre individu semblable à *soi*. La sympathie qui découle de cet exercice responsabilise. Elle sensibilise à l'humanité de l'autre et à notre devoir de respecter les autres. Autrement dit, l'art empêche la fermeture d'esprit ; il « est un grand ennemi de la fermeture d'esprit. » (Nussbaum, 2011, p.35) Si on se fie à cette conception, il semblerait que l'art offre une éducation sur l'homme aidant à éviter les violences liées à la déshumanisation, et, si tel est le cas, l'étude de l'art comme moyen de réconciliation a un intérêt majeur. (Nussbaum, 2011, p.59-60)

L'art théâtral paraît être le plus efficace pour la réconciliation, car il repose sur l'*imagination narrative* ; il est la capacité d'imaginer ce que ressentent les autres et de se mettre à leur place dans une suite d'évènements donnés. Il y a une interprétation du récit faite par une personne, et des émotions ressenties par celle-ci. Cette mise en situation provoque la sympathie qui est le premier pas vers la responsabilisation. Elle permet d'entrer en contact avec l'autre et son émotivité de manière moins violente et, ainsi, d'éviter la confrontation directe avec l'autre. (Nussbaum, 2011, p. 126)

L'espace théâtral est un lieu de débat d'idée et de dévoilement de sentiments divers. Il construit un espace non stigmatisé. Comme le mentionnent Ellison et Tagore « l'information sur le stigma social et une inégalité ne fournissant pas toute la compréhension dont un citoyen démocratique a besoin : il faut encore participer à cette position stigmatisée, ce que permettent la littérature et le théâtre [...] Ils cultivent les capacités de jeu et d'empathie de manière générale et traitent des points aveugles culturels spécifiques. (Nussbaum, 2011, p. 136-137)

Le théâtre permet d'approcher l'autre, de le comprendre et de dialoguer avec lui, mais surtout, il est un véhicule d'espoir. Il offre la possibilité d'imaginer autre chose, de croire au changement, à l'évolution. Le théâtre, en ce sens, n'est pas politique. Son objectif n'est pas d'unifier ou d'universaliser des valeurs ou des comportements, il ne prétend pas à la vérité ; il est en mouvement, en questionnement et en dialogue avec le monde. Il illustre la pluralité des expériences sensibles publiquement. Bien sûr, pour le moment, ce plaidoyer en faveur de l'emploi de l'art théâtral reste hypothétique et idéaliste, mais dans la partie suivante du présent essai, nous nous attellerons à la justification de cette thèse en définissant d'abord clairement ce qu'on entend par *théâtre*, ensuite nous apporterons des illustrations de ses avantages, puis nous tenterons d'en faire émerger des normes pouvant encadrer son utilisation pour la réconciliation.

## **Deuxième partie**

*Le théâtre : un chemin vers un nouveau contrat social*

Les recherches en philosophie au sujet de la réconciliation politique ont surtout porté, au cours des dernières années, sur la question du cadre normatif qui balise les outils juridiques de la transition d'un état de guerre à un état de paix. Mais, de plus en plus, nous assistons à une véritable éclosion de la recherche sur les outils pratiques de la transition, lesquels associent différents champs de recherche, dont la sociologie, la psychologie, la médecine, le droit, sans oublier les sciences politiques et la philosophie. Loin d'être cantonnée dans un secteur fermé et spécialisé, la réflexion<sup>12</sup> sur la transition représente maintenant un véritable champ interdisciplinaire. En effet, il a été observé que, si l'accent est placé uniquement sur le processus de reconstruction des infrastructures et la refonte du système juridique, d'autres besoins essentiels ne sont pas satisfaits. Si, par exemple, la population ne reçoit pas l'aide psychologique dont elle a besoin pour faire son deuil, une dégradation psychologique risque d'entraîner des conséquences désastreuses pour le lien social. Quand l'état mental des rescapés se dégrade, les dangers de voir ressurgir les violences augmentent, et l'entente sociale ne peut pas advenir. Une approche trop générale ou trop abstraite de la transition délaisse de nombreux aspects pratiques incontournables. La santé mentale et physique des rescapés, l'état de l'économie et les possibilités de travail, notamment, sont des facteurs déterminants pour obtenir une réconciliation nationale. Ne pas en tenir compte risque de nuire à la paix sociale, alors que dans une perspective plus complète, la transition devient un amalgame des éléments juridiques, politiques, moraux et sociaux. D'où l'importance de s'ouvrir aux horizons possibles et de faire dialoguer ensemble les propositions de chaque discipline.

Reste que des objections pertinentes peuvent être faites contre une approche complète ou *compréhensible* pour utiliser le vocabulaire de Rawls. Le cadre libéral exigeait une normativité objective, indépendante des grandes questions métaphysiques et très prudente par rapport aux tentatives de perfectionnisme moral. Les critères de l'instauration d'un État de droit devaient être rationnels et chercher à remplir des objectifs précis de vérité et de justice. Toutefois, comme nous

---

<sup>12</sup> Andrieu, Thompson, Ricoeur, Lefranc, Baker et Brahy sont du nombre de ces penseurs travaillant les questions liées à la réconciliation à l'intérieur de champs d'études différents et complémentaires.



l'avons observé dans la première partie de cette étude, ces finalités se sont bien souvent avérées des vœux pieux. Les violences du passé ont rendu impossible l'atteinte d'une vérité unique et d'une justice réelle. Les organismes et les experts chargés de la transition ont peut-être voulu à tort reconstruire ces États détruits par des guerres civiles en ne s'appuyant que sur des normes juridiques idéales et en évacuant le questionnement sur l'humain pour maintenir le contrat social. Or, la société civile ne dépend pas uniquement des lois, elle dépend aussi de l'unité morale et psychologique de ses membres. Comme Kora Audrieu nous le rappelle, le processus de démocratisation est long et complexe, tout comme l'est celui qui encadre l'éducation d'un enfant vers l'âge adulte.

Il est ainsi généralement considéré que l'établissement d'institutions démocratiques ne suffit pas : il faut promouvoir aussi une certaine "culture" de la démocratie, un ensemble d'ententes, de normes et d'intuitions fondamentales (confiance, respect, dignité, tolérance, autonomie) qui renforcent les aspects plus formels de la démocratie. (Andrieu, 2012, p.12)

La transition est donc un mélange complexe qui comprend à la fois des critères juridiques et une recherche de la vérité, mais aussi une approche humaine où la guérison individuelle et sociale est essentielle.

La justice transitionnelle s'est graduellement orientée vers une approche visant la reconstruction des individus jugeant cette étape inévitable à l'obtention d'une paix sociale durable. « La justice transitionnelle ne peut vraisemblablement pas faire l'économie d'un appel plus substantiel de la morale : reconnaissance publique des victimes, rhétorique publique du "pardon", de la "réconciliation", et de la "guérison", commémoration collective des souffrances passées... » (Andrieu, 2012, p.49) D'autant plus que, si l'on observe le conflit en tant que processus (violation-crise-réparation-réinsertion ou reconnaissance du schisme), les dernières étapes proposées appuient l'argument selon lequel il faut s'intéresser à l'état psychologique et moral des individus. (Ahmed, 2007, p.61) La réinsertion et la reconnaissance demandent plus qu'une annonce publique faite par un gouvernement : elles supposent que les victimes aient été reconnues, se soient reconnues elles-mêmes et soient prêtes à intégrer un « contrat social ». N'oublions jamais qu'un « contrat social » ne peut se concrétiser réellement sans un véritablement consentement des membres. C'est ce consentement qui le rend légitime et, dans le cas présent, le « contrat social » ne serait être réduit à une entente hypothétique entre les membres d'une même société. Sans un réel climat de confiance, la réinsertion devient impossible. D'où la pertinence d'étudier des procédures pratiques capables de produire un sujet, voire une société, au-delà des événements traumatiques. Nous ne sommes pas pour autant éloignés d'une démarche philosophique. Il s'agit de montrer en quoi les outils de la transition

démocratique sont en tous points cohérents par rapport aux principes philosophiques de base qui guident la transition politique.

Les données recueillies par les sondages effectués auprès des personnes ayant vécu une guerre indiquent clairement les priorités de la population civile lors d'une période de transition : 1) la paix/la cessation des hostilités ; 2) la nourriture ; 3) la sécurité de ne pas voir ressurgir les violences. (A'ness, 2004, p. 397) Est-ce à dire que la refonte des infrastructures juridiques politiques et sociales, et la poursuite des criminels sont des préoccupations secondaires ? Plutôt que d'en arriver à un tel constat, il serait opportun d'y lire un appui à l'approche reconstructive de la réconciliation. Avec comme point de départ cette démarche, le besoin des populations touchées de se sentir en confiance pour recommencer à vivre ne peut être ignoré, pas plus que l'importance de réhabiliter les infrastructures. La transition est à voir comme un processus qui débute par la reconstruction de l'individu pour ensuite s'élargir à celle de la collectivité et de ses structures politiques et juridiques. Ainsi, une conception reconstructive de la transition nous propose une approche positive de la réconciliation où la paix est une construction sociale pour atteindre un bien-être collectif plutôt qu'une approche négative où ce qui compte est l'absence d'agression.

En ce sens, la critique récurrente faite aux CVR, qui consiste à déplorer le côté théâtral et spectaculaire de pareilles entreprises, ne souligne pas forcément quelque chose de négatif. Si la réconciliation exige la restauration du pacte social, alors les personnes devant y participer doivent s'être affranchies de leurs rancœurs envers les autres membres, ou à tout le moins être aptes à les contrôler au profit d'une entente sociale. Il est probable que ce soit cet aspect théâtral qui aide les victimes à expurger le mal, la douleur et le fiel qui les habitent et à reprendre le contrôle d'elles-mêmes, à la condition que la théâtralité soit affichée pour ce qu'elle est : une représentation, une performance, une action créatrice. Une performance théâtrale n'est pas la réalité, mais une représentation de celle-ci sous un certain angle. Pour avoir un effet positif sur les victimes, elle ne doit pas être dissimulée, mais être affirmée comme telle. C'est parce que les victimes savent que la représentation n'est pas la réalité qu'elle leur offre l'occasion d'exprimer par des actions théâtrales des émotions intenses. Elle introduit une distance entre la victime et les événements subis. Elle crée une occasion de les vivre autrement et de partager ses expériences avec les autres participants. Il est à envisager que le développement de principes moraux dépend, en partie, des émotions ressenties. Si tel est le cas, l'art théâtral participerait à l'éducation morale des individus par l'intermédiaire des émotions qui y sont partagées. Cette forme d'art enclencherait, en quelque sorte, une thérapie politique susceptible de reconstruire à la fois l'identité des victimes et le lien de confiance à l'origine du « contrat social ».

Cette manière positive de concevoir la réconciliation, de l'envisager en tant que création collective, nous conduit vers le domaine de création par excellence, celui de l'art, plus précisément le théâtre. Peut-il garantir la guérison psychologique et sociale des différentes victimes encore en vie, ou à tout le moins la faciliter ? L'abondance d'articles écrits sur le sujet appuie notre intuition première : dans de nombreux cas, l'art est utilisé pour encadrer le processus de deuil et d'acceptation de l'autre, mais l'analyse des impacts de cet usage reste superficielle et lacunaire. Il est alors difficile de juger de l'efficacité ou de l'utilité du théâtre pour la réconciliation. Nous restons, le plus souvent, les témoins d'une spéculation *ésotérique*. D'où la nécessité de comprendre la place occupée par le théâtre au cœur de la transition et l'intérêt d'en dégager une structure normative.

Précisons que le choix de cette forme d'art n'est pas le résultat d'une décision arbitraire. L'importance de l'échange entre les acteurs, et entre les spectateurs et les acteurs expliquent ce choix. En effet, dans le processus de création, les acteurs sont amenés à travailler ensemble leur rôle et les scènes. Aussi, le spectacle se joue devant des spectateurs, et la performance leur est destinée. Donc, nous ne pouvons minimiser la place qu'occupent les échanges humains. Autre raison à l'appui de ce choix, cette forme d'art se construit par le dialogue et invite au dialogue. Le propre des textes théâtraux est de proposer un discours dynamique où différents personnages se répondent. On y représente ainsi le mécanisme dialectique. Ensuite, le texte qui sera mis en scène peut être écrit à l'aide de l'expérience de chacun. Tous peuvent participer à l'élaboration du projet, car il est un travail de création collectif où les acteurs nourrissent leur jeu de leurs expériences personnelles, des échanges entretenus avec les autres lors des répétitions et des conseils proposés par le metteur en scène. L'acteur répond à l'acteur. L'acteur transmet au spectateur qui accepte, s'il le veut, la convention qui lui est proposée. Les perspectives envisagées n'ont pas à être identiques, la pluralité est un des moteurs de création. Tous les personnages ne peuvent pas avoir les mêmes motivations et la même conception du monde ; si tel était le cas, il serait inutile de faire une pièce de théâtre, on pourrait se contenter d'un monologue à plusieurs voix. C'est d'ailleurs cette pluralité qui est représentée sur la scène et, en ce sens, le théâtre est foncièrement public. Il offre une tribune où les discours sont publicisés. C'est un espace propice à l'expérience humaine, car il donne à voir l'homme dans toute sa complexité, publiquement. De plus, l'ensemble du corps s'engage dans le jeu théâtral. Ce n'est pas un médium de représentation axé uniquement sur la parole ou l'image ; au contraire, le théâtre est une présentation active et physique d'un texte. Le corps s'investit et s'incorpore dans l'expérience à transmettre et dans le partage avec l'autre. Enfin, le théâtre sollicite l'empathie et la sympathie du spectateur à l'aide des émotions qu'il

produit en eux. C'est donc un art d'action et de transmission basé sur le dialogue, élément essentiel à la réussite d'un État de droit.

Si nous ajoutons ces caractéristiques à l'objectif qui est le nôtre – déterminer la manière dont il est possible de reconstruire l'identité citoyenne des individus et de développer une confiance minimale entre les personnes faisant partie d'un même État –, il est justifié de s'intéresser à un médium artistique qui a une action performative et collective. Selon Christian Biet, le théâtre permet quelque chose que n'arrive pas à offrir le système juridique : *décaler le droit*, jouer avec celui-ci pour ouvrir les horizons vers d'autres perspectives. L'art

permet de décaler le droit, de jouer avec lui et de l'entraîner par ses fictions sur des terrains qu'il n'a pu, ne peut ou ne veut considérer [...] [l'art] parce qu'[il] est un spectacle (vu ou lu), dévoile, joue, évoque les fondements abstraits des notions qu'[il] exprime concrètement, amplifie les contradictions internes du droit, met en scène les contradictions du droit avec les pratiques sociales, souligne que les fictions juridiques sont aussi des fictions et qu'elles ont une source historique et non transcendante, la littérature et le théâtre confrontent les certitudes et les normes juridiques dans le, et en dehors du, terrain juridique. (Biet, 2007, p.92-93)

Le but n'est pas de remplacer l'approche juridique par une approche théâtrale, mais de comprendre que ces deux approches participent à la réconciliation. Là où l'approche juridique s'intéresse aux normes et aux procédures constitutives du droit, l'approche théâtrale s'interroge sur les valeurs et sur les pratiques sociales à l'origine des règles morales. La transition ne doit pas être confinée à une approche juridique exclusivement tournée vers ces procédures. Si tel était le cas, la seule paix accessible serait une absence d'agression et non le retour d'une réelle entente sociale. D'un autre côté, les éléments théâtraux doivent être proposés comme tels à la société et non pas être maquillés par une procédure juridique ou politique. La population doit pouvoir faire la différence entre le récit juridique, qui se veut une retranscription la plus objective possible des faits, et le récit dramatique exprimant la subjectivité des expériences humaines. Falsifier le récit dramatique pour l'intégrer dans la narration propre au droit donne lieu à une confusion entre ces deux aspects. Dans une telle situation, les décisions juridiques et l'élaboration des lois ne sont pas nécessairement le résultat de déductions rationnelles ou objectives, elles peuvent émaner de réactions émotives. Le danger est alors la mise en place de règles illégitimes et nuisibles au maintien de la paix. La transparence est essentielle à la réussite d'une réconciliation. Les approches peuvent être jumelées et interagir, à la condition de respecter cette règle. L'approche théâtrale peut ainsi questionner les bases du droit et leur fonction, mais seulement si elle le fait ouvertement et dans les limites de la représentation.

Il faut comprendre que le but du théâtre est de mettre en évidence l'hétérogénéité des expériences humaines présentes, mais en construisant un pont entre les différentes visions du monde pour que celles-ci puissent dialoguer. L'objectif n'est pas de créer une banque de comportements universels à adopter, mais d'apprendre à accepter ce qui est différent, le respecter. L'avantage du théâtre, pour discuter de ces différentes visions, est qu'il est possible, par son intermédiaire, d'explorer des sujets dangereux en atténuant les impacts réels. Les victimes peuvent plus aisément y critiquer des systèmes ou remettre en question des comportements et des événements. Cela contribue à rassurer les rescapés qui ont peur de dire ce qu'ils ont vu, vécu ou senti.

Est-ce cela qui fait dire à Paul A. Kottman que le « théâtre est l'art politique par excellence, c'est une période préphilosophique de la présentation des affaires humaines, la praxis y est imitée. » (Kottman, 2003, p.82) Nous pouvons, à tout le moins, y voir présentée l'hypothèse suivante : les répercussions du théâtre ne sont pas seulement esthétiques, mais aussi morales. La représentation des actions humaines active des émotions susceptibles de réveiller un questionnement sur les fondements moraux nécessaires au vivre ensemble. Le théâtre donne l'occasion de faire l'expérience du sentiment moral, du moins si on accepte qu'il permet de l'explorer, par l'imitation, et de le mettre en actes pour pouvoir ensuite le penser et en extraire des principes moraux. C'est ce que nous tenterons de déterminer instamment.

En partant du principe que la transition ne peut être réussie que si elle prend en charge la reconstruction des individus faisant partie du pacte social, nous chercherons à démontrer le potentiel qu'offre le théâtre pour remplir cette tâche. Pour y arriver, nous dresserons, dans le chapitre 3, un tableau des effets observés concernant la capacité du théâtre à faciliter le processus de deuil à l'aide d'un effet purificateur produit par des sentiments esthétiques et par la catharsis. Ensuite, dans le chapitre 4, nous essaierons de comprendre comment le théâtre permet d'éduquer les individus à la citoyenneté et donc de créer un rapprochement entre les individus, favorisant la confiance et l'acceptation d'un nouveau contrat social. Enfin, nous conclurons notre analyse en nous interrogeant sur les formes de théâtre susceptibles de remplir un rôle dans une transition et nous soulèverons quelques problèmes et questionnements qui restent à élucider.

### **Chapitre 3 : Le théâtre et le processus de deuil, ou, comment reprendre le contrôle de soi**

*I don't want to be refugee again, I've been a refugee all my life. I need a world that will make me continue to have my identity and be free to be in my country. So in the struggle to avoid being in exile or a refugee again, I prefer a theatre that's more constructive. And to me, when you talk of reconciliation, it's just a roundtable thing – you have your differences, I have my differences. We have different ways but we have one table to share. You see?... (Thompson, 2009, p.222)*

Le théâtre comme création a recours à des émotions qui entraînent un déplacement d'états intérieurs produisant une satisfaction personnelle. Par son utilisation, on passe d'une condition physique et mentale à une autre. Un individu observant ou jouant une scène se voit reprendre le contrôle d'une situation dans laquelle il s'était senti impuissant, ce qui transforme son état psychologique. L'art produit ces sensations dites esthétiques ou tragiques qui, selon certains théoriciens du théâtre<sup>13</sup>, provoqueraient un dépassement des émotions négatives pour les remplacer par des émotions favorisant la créativité. Or, comme nous l'avons mentionné : « la justice reconstructive est fondée sur la nécessité de réintégrer la victime et le bourreau au sein de leurs collectivités respectives. Il s'agit, plutôt que de punir les coupables, de refonder une communauté brisée par la violence. » (Andrieu, 2012, p.391) Si le théâtre permet de dépasser les émotions négatives en les transformant en énergie créatrice – ce que nous tenterons de prouver dans un premier temps – il peut servir à la justice reconstructive. En utilisant le théâtre pour aider à éloigner les émotions négatives

---

<sup>13</sup> Thompson, Scherner, Artaud, etc.

liées à la guerre, on participe à la réintégration sociale des victimes et des bourreaux et à la refonte de la communauté brisée par la guerre. Pour donner corps à cette intuition qui nous pousse à croire que la transition n'a de sens que si elle est une réflexion pluridimensionnelle comportant un aspect humain, présentons le rapprochement fait, par Kora Andrieu, entre la réconciliation et l'*eudaimonia* d'Aristote.

Selon elle, la réconciliation survient une fois d'autres objectifs de la justice transitionnelle atteints. On ne peut pas obtenir de réconciliation sans avoir, auparavant, créé un climat propice à celle-ci. Alors, quel lien doit-on faire entre sa définition de la réconciliation et l'*eudaimonia* ? D'abord, elle définit l'*eudaimonia* comme étant « ni un but déterminé, ni un état émotionnel, mais quelque chose qui vient, par après, récompenser un certain style de vie. [...] [il] ne peut être recherché pour [lui-même], mais seulement comme le résultat d'une approche multidimensionnelle. » (Andrieu, 2012, p.395) C'est-à-dire que, si la réconciliation est synonyme d'*eudaimonia*, elle suppose, pour être atteinte, la satisfaction d'autres besoins tels que la guérison des victimes et la réinstauration d'un climat sain où la confiance est possible. En partant de cette hypothèse, il est légitime de se demander si le théâtre peut faciliter la guérison des victimes à l'aide des émotions créatrices qu'il provoque, car, le cas échéant, il contribuerait au Tout que constitue la réconciliation.

La structure du théâtre, comme l'affirme justement James Booth, est métaphysique et non réaliste. Les événements rapportés par le récit et représentés sur une scène ne sont pas réellement en train de se produire, mais ils présentent un point de vue sur des éléments fondamentaux de la nature humaine. (Booth, 1988, p.529) Les grands récits proposés par le théâtre répondent à des interrogations intérieures ou à des événements psychologiques, spirituels ou inconscients. Faire du théâtre suppose bien entendu un questionnement sur le texte et sur les ressorts dramatiques d'une œuvre, mais surtout, cela permet d'interroger la place de l'homme dans le monde et donc de réfléchir aux actions qu'il doit poser ou non pour atteindre les buts qu'il s'est fixés dans une situation donnée. Le transfert émotionnel qui s'opère entre les émotions représentées sur la scène et celles ressenties par les acteurs et les spectateurs contribue à cette introspection et à cet apprentissage de soi et des autres.

Si on s'appuie sur la théorie d'Aristote, comme plusieurs<sup>14</sup> le font, la catharsis est l'opération par laquelle les émotions dramatiques ressenties lors d'une représentation occasionnent un dépassement des émotions négatives et de ce fait éduquent l'homme. Pour saisir le potentiel que cela représente pour la réconciliation, éclaircissons, d'abord, la notion de *mimésis* essentielle à la compréhension de la *catharsis*. *Mimésis* signifie imiter soit la « noblesse soit la bassesse » humaine. (Aristote, 2002) Cette imitation – ou représentation de l'action dramatique – permet d'être dans l'action et répond au

---

<sup>14</sup> Pour ne nommer que ceux-ci : Thompson, Andrieu, Booth, etc.

processus d'apprentissage des êtres vivants. La représentation de l'action construit un lieu autonome du récit initial où est exposée la nature de l'homme. La *mimésis* actualise cette réalité humaine par l'action. L'action y est essentielle, car elle permet l'identification du spectateur à la condition humaine par les émotions qu'elle suscite.

Ici intervient la notion de catharsis. Aristote écrit, dans la *Poétique*, qu'elle est une imitation tragique produisant de la crainte ou de la pitié. Lorsque spectateur et acteur se prêtent au jeu, un plaisir et un soulagement se font sentir à la vue de la représentation. L'identification du spectateur au comportement humain, actualisé sur la scène, jumelée à l'émotion qu'elle entraîne crée une purification et un retour à l'équilibre émotionnel. Cette représentation d'action humaine permet à la fois de neutraliser les émotions trop violentes et de les purger. En déchargeant les spectateurs de leurs émotions négatives, la catharsis joue un rôle éducatif. Elle nous éduque aux émotions nobles et basses en nous proposant des modèles d'actions humaines à suivre. (Aristote, 2002, 1448a-b)

La catharsis advient par la mimésis d'événements suscitant la pitié ou la crainte. (Aristote, 2002, p.109-118) Dans le cas des pièces produites en période de transition, les acteurs reproduisent les éléments essentiels du conflit : trahison, violence, entraide, faim, mort, perte et peur, ce qui cause une forte sensation chez le spectateur qui entrainera un excès d'émotion. Cet excès produira l'évacuation – la sublimation, la purge – de sentiments négatifs pour les remplacer par un sentiment de plaisir qui permet de rééquilibrer l'état émotionnel du spectateur et/ou de l'acteur. La mise à distance initiale introduite par l'idée de jeu théâtral limite le sentiment de danger et d'impuissance qui pourrait être ressenti et donne une force d'action et de création aux personnes jouant ou regardant la pièce. Elle permet la reconnaissance de l'objet de souffrance tout en autorisant le spectateur et l'acteur d'en témoigner. Ainsi, les peines réelles et irréprésentables concrètement peuvent être associées à un objet extérieur qui permettra le dépassement des douleurs destructrices et les spectateurs et les acteurs ne sont plus impuissants face à ces situations, car une distance les sépare du réel événement. (Thompson, 2009, p. 30, 190) Cela leur permet d'observer ce passé sous un autre angle et même d'entrer en contact avec des expériences humaines différentes. Solliciter des émotions par l'entremise de la *catharsis* pourrait faire ressentir de l'empathie et activer un questionnement sur soi, car le fait de montrer ses émotions produit un état similaire à celui de les vivre réellement, alors les spectateurs peuvent y trouver un certain plaisir ou un certain déplaisir. Avec l'apport émotionnel que la représentation engendre, le spectateur peut plus facilement comprendre les enjeux qui y sont exposés et se sentir impliqué dans le processus de résolution de conflit.



Thompson, à la lumière de sa lecture de la *Poétique* d'Aristote, écrit que c'est principalement « l'action de faire » qui entraîne cette purge, car l'acteur prend le contrôle des événements. (Thompson, 2009, p.30) Si nous acceptons cette prémisse, alors nous pouvons accepter l'idée selon laquelle le phénomène d'imitation permet à l'acteur et au spectateur de se départir des émotions négatives étant en eux. Il y a une forme de parallélisme entre le fait de voir et le fait d'agir. Le spectateur s'approprie les émotions jouées par l'acteur, grâce au phénomène de mimétisme. En effet, une impulsion esthétique est produite par l'émotion que sollicite la *catharsis*, mais ce n'est pas l'émotion elle-même qui agit, c'est l'acteur ou le spectateur qui le fait à l'aide de l'impulsion qu'elle crée. L'émotion devient le moteur de leurs actions. Rappelons d'ailleurs l'étymologie du mot émotion : mouvoir. L'émotion meut l'homme. L'émotion motive l'acte créateur de l'homme.

Florence Dupont pousse plus loin le raisonnement d'Aristote, et sa relecture de la *Poétique* appuie notre raisonnement. Selon elle, il y a une primauté du *muthos* (acte de parole) sur la *mimésis* dans la tragédie. (Dupont, 2007, p.43-48) La *mimésis* est impossible s'il n'y a pas en premier lieu un *muthos*. Pour elle, Aristote tente de démontrer que la mise en récit et l'intrigue font partie du *muthos*. La représentation est un élément dépendant du *muthos* et inversement. Le *muthos* ne peut s'exprimer que par *mimésis*. La parole est mise en actes ; elle est construite comme telle. Elle permet à l'individu d'être, d'exister par son action. Il faut que le récit soit raconté pour qu'il provoque une *catharsis*. Le spectateur doit entendre et voir la représentation pour que celle-ci ait lieu. Ce qui veut dire que la *catharsis* nécessite l'action et la parole, la représentation et son expérience. Comme elle nous le fait remarquer, le drame dont il est question dans la tragédie a pour racine *dráma* ou *drân* qui signifie agir. Ainsi, le drame se vit par l'action, et, comme il y a une possibilité d'agir, il y a aussi une possibilité de choisir la façon dont nous voulons agir. D'où le pouvoir créateur, *poétique* de l'action.

Thompson abonde dans le même sens en s'appuyant sur le travail d'Elaine Scarry. Il nous expose l'importance de faire (agir) pour se sentir en contrôle de soi, pour se créer. Pour lui, le théâtre a ce pouvoir. Il le précise avant d'affirmer : « The human action of 'making' facilitates processes of recovery after conflict's absolute reduction of language and meaning, starting with the processes of 'mental imaging', 'making up' and 'making real'. » (Thompson, 2009, p.30) L'action apparaît dans toutes les étapes de la création artistique. De la conception à la réalisation en passant par la confection, un mouvement intellectuel ou imaginaire les accompagne. La *poiésis* est justement cette forme de création active où l'imagination nourrit l'expérience. Elle n'exige pas un résultat immédiat au mouvement amorcé, elle se projette dans un futur où le résultat envisagé pourra être atteint. C'est le *faire œuvre* et la *mise en œuvre*. On doit d'abord imaginer une chaise berçante avant de pouvoir la créer et s'y bercer. Sans cette phase, rien ne pourrait advenir. Il en va de même pour le théâtre, l'action

qu'il produit nous amène à imaginer, et l'imagination nous conduit à une action créatrice. La création, l'œuvre, débute par un travail de l'esprit pour ensuite prendre forme dans un langage, un médium ou un corps. Lors d'un conflit, les victimes se sentent fracturées, détruites, elles sont souvent incapables de reprendre le contrôle de leur vie et elles ne peuvent pas l'envisager sans cette souffrance et ce malheur. Il est donc important de stimuler l'imagination, car elle peut entraîner ce regain de vie propice au dépassement du sentiment d'impuissance qui les paralyse. Il est possible d'interrompre ce cercle vicieux les condamnant à revivre éternellement les douleurs passées. En fait, par l'imagination s'entame une première création dont le but est d'amorcer le processus d'acceptation. Elle déclenche chez les rescapés une impulsion de reconstruction.

Francine A'ness nous offre une illustration de cette théorie dans son analyse de la représentation d'une réécriture de la pièce *Antigone* montée et présentée au Pérou en 2002. Celle-ci s'inscrivait dans la continuité du CVR constituée en 2001 par Valantin Paniagua dans la foulée de la guerre ayant sévi entre 1980 et 2000. Teresa Ralli, la femme à l'origine du projet *Antigone*, voulait insister sur le fait qu'il n'y a pas d'avenir sans la mémoire et l'imagination, comme le souligne la citation suivante :

A present without memory comdemns us to a poor future. To believe that today owes nothing to yesterday allows us to think that we have no responsibility to tomorrow. On the contrary, memories and imagination complement each other since they allow us to represent what has already passed and what one day might occur. (A'ness, 2004, p.395)

Dans cette optique, A'ness relate le contenu de cette pièce et les réactions qu'elle a suscitées chez le public. L'action débute après la mort d'Antigone. Ismène dit se sentir coupable de lui avoir survécu. Elle aurait préféré prendre la place de sa sœur Antigone et mourir plutôt que de voir sa famille décimée par la guerre et la bêtise. Elle a du mal à accepter la situation, elle n'arrive pas à s'en remettre. Pourquoi avoir choisi l'inaction à l'action ? Voilà ce qui la torture. La violence de cette question est d'autant plus grande qu'elle est la seule encore en vie. Elle se croit vouée à cette errance. Mais, elle s'aperçoit que de s'obstiner dans son silence et son inaction augmente sa culpabilité et que cela ne fait qu'aiguiser son sentiment d'impuissance. Elle pâtit de ce silence. Le seul choix qui lui reste, si elle veut vivre à nouveau, est d'accepter qu'il ne soit jamais trop tard pour l'action. Il est toujours temps de « choisir la parole au silence ». Elle décide donc d'offrir un enterrement décent à sa sœur. Elle veut faire son deuil. Elle veut dire au revoir à celle qui lui était si chère.

À la suite de la représentation, A'ness a constaté à quel point l'auditoire s'est identifié au personnage d'Ismène. Nombreux étaient les rescapés de guerre parmi les spectateurs. Plusieurs ressentaient cette même culpabilité. Cette identification a créé un sentiment d'enthousiasme dans la

foule, qui a voulu prendre la parole, relater son histoire et être entendue. Les nombreux spectateurs et acteurs ont reçu cette pièce comme un message d'espoir, comme la possibilité de reprendre possession d'eux-mêmes. À la suite de cette représentation, plusieurs projets théâtraux ont été réalisés, plusieurs actions locales ont été mises en place pour soutenir les familles et de nouveaux liens se sont tissés. Est-ce l'effet d'une *catharsis* ? Il est bien sûr difficile de l'affirmer sans nuances. Par contre, les émotions provoquées par la pièce ont agi sur les spectateurs et leur ont transmis l'impulsion nécessaire pour créer quelque chose par des actions à leur mesure, que celles-ci soient de l'ordre du témoignage ou de l'implication sociale.

Dans le cas de la représentation d'Antigone au Pérou, l'utilisation du théâtre avait pour finalité d'offrir un moyen aux victimes de retrouver la capacité de l'action créatrice. L'action symbolique produite par le jeu restitue une voix aux victimes. De ce fait, comme l'explique Barbara Ann Baker, l'action de dire le passé à l'aide du texte réduit le niveau d'anxiété et atténue d'autres symptômes psychosomatiques<sup>15</sup>. Les victimes souffrent de n'être ni entendues, ni écoutées par les institutions, et elles le vivent comme un réel rejet. D'où l'urgence, pour elles, de pouvoir s'exprimer. Le théâtre, par le texte rendu public, permet cette expression de soi essentielle à la guérison psychologique des victimes. De nombreux témoignages vont dans ce sens. Rachel Brahy et Bérénice Hamidi sont en total accord avec Baker sur ce sujet. Elles affirment, d'ailleurs, que le théâtre

restitue une voix aux sans voix, ce théâtre contribue, ici et maintenant, à rendre du sens à la notion d'émancipation. Une transversalité est jetée entre des souffrances vécues jusqu'alors comme singulières et rejetées par toutes les institutions du côté du 'pathos'. Faire dire et faire voire. (Bruno, 2011, p.9)

Nous retrouvons dans ce qui précède plusieurs des éléments constitutifs de la *catharsis*. La souffrance est donnée à voir par une représentation qui rend l'expérience individuelle accessible à tous. Dans cette représentation, une action émancipatrice se produit, et chaque personne y participant peut y prendre part et choisir d'agir pour apprendre, pour vivre et pour dire. Le droit de prendre la parole n'est pas une chose anodine. Au contraire, rendre la voix aux *sans voix* relève d'un acte de résistance face au bourreau et face à sa propre destruction. Un lien unit les effets produits par le théâtre – guérison, émancipation et résistance – et les différentes formes de rapports sociaux existants. La guérison s'obtient par une publicisation des témoignages ; l'émancipation, par la prise de conscience de la

---

<sup>15</sup> Ceux-ci sont très nombreux, mais voici les plus fréquents : « dépression, attaque de panique, perte de mémoire, des souvenirs récurrents et intrusifs des tortures subies, de la détresse nocturne, manque de concentration, diminution de la qualité de vie, sensation d'être dépassé par les événements. » (Baker, 2008, p.8)

mémoire traumatique, et la résistance s'inscrit dans une volonté politique de refuser le silence et l'oubli.

Pourquoi témoigner serait-il un acte de résistance ? Durant une guerre civile, les groupes ennemis font preuve d'une grande imagination lorsqu'il est temps d'affaiblir ou d'éliminer l'adversaire. Pour imposer leurs valeurs, leur culture, leur ethnie ou leur religion, ils exterminent l'ennemi en lui retirant les moyens de répliquer aux attaques qui lui sont destinées. Sans témoin, il n'y a aucune preuve des actes perpétrés et il est plus aisé d'imposer sa domination. Une des techniques régulièrement utilisées pour faire disparaître l'opposition est de la contraindre à l'isolement et au silence. Des enlèvements à vue sont orchestrés par des milices et des tortures physiques et psychologiques sont infligées aux otages qui ne pourront jamais témoigner de leur expérience, car leur corps reste introuvable. De cette façon, les factions armées font pression sur les civils qui ne partagent pas leur point de vue en imposant un mutisme total.

Les enlèvements sont des avertissements destinés à tous ceux qui souhaiteraient se révolter ou résister. S'ils ne se soumettent pas aux volontés de l'agresseur, les civils disparaîtront, et leur histoire et leur ethnie aussi. Le silence commandé par ces enlèvements n'est pas uniquement celui qui consiste à interdire l'accès à la parole. Il est beaucoup plus complexe. En imposant ce silence, les agresseurs détruisent leurs victimes, ils nient l'humanité présente en chacune d'elles. Si les victimes contestent les décisions des tortionnaires, elles disparaîtront aussi. En disparaissant, les preuves qu'elles détiennent s'effacent aussi. Il n'y a pas de corps ; pas de poursuite possible. Les disparus sont à la fois absents et sans voix. De ce fait, ils rappellent à tous les survivants, par leur absence, qu'ils ont une obligation de garder le silence, de se tenir à l'écart, de ne pas affirmer leur identité. Ce procédé du tiers témoin nous est rendu avec beaucoup de justesse par Antonia Garcia Castro. Elle écrit :

Pourquoi faire disparaître ? D'une part parce que l'absence du corps interdit toute poursuite judiciaire ; le corps étant invisible, le délit ne peut être prouvé. [...] D'autre part, parce que la disparition met à contribution l'imaginaire de tout observateur potentiel. (Garcia Castro, 2001, p.88)

Ce silence annihile l'existence de tous ceux qui doivent s'y contraindre. Une ethnie ou un groupe est éliminé par cette négation de leur existence. Une ethnie forcée à garder le silence se voit assujettie, ignorée et niée. Toutes les violences qui lui sont infligées sont tues ; comme si jamais rien n'avait eu lieu, comme si elle avait tout imaginé et comme si elle n'existait pas.

Cet impératif de garder le silence a une incidence politique très forte, car il crée l'exclusion politique d'un peuple. Dans ce cas, il n'y a aucune reconnaissance possible, à moins que les témoins

résistent à ces actes génocidaires, parlent de leur expérience et refusent d'être effacés de leur propre histoire. En ce sens, témoigner est un acte politique et un refus de disparaître. La transmission de leur histoire est un moyen d'affirmer leur existence et leur survivance. Elle leur permet de se rebeller contre leur propre effacement. Par le théâtre, les victimes trouvent un moyen de s'émanciper en réaffirmant leur existence. Elles ne se terrent plus dans un mutisme aliénant, mais elles reconstruisent leur identité et la défendent. Elles racontent publiquement (sur la scène) ce qu'elles ont vécu, elles refusent l'oubli. Leurs souffrances personnelles sont alors prises en considération et prennent vie dans l'esprit des autres et dans le leur. Le rejet est en partie dépassé, car les survivants ont refusé d'être effacés des récits. Ils affirment leur participation à l'histoire commune et leur droit d'y intervenir.

Le théâtre offre la chance d'affirmer sa propre identité. Parce que le récit transmis est dépositaire d'une expérience singulière, sensible, et existe par la mise en acte des textes, il ne reste pas un monologue, répétitif, avec soi-même, mais permet d'évoquer concrètement le passé et de le réintroduire dans le présent pour agir collectivement sur cette mémoire traumatique. Pour Nathalie Zemon Davis et Randolph Starn, le théâtre protège de l'exclusion : « that memory acts as a safeguard by challenging the biases, omissions, exclusions, generalizations, and abstractions of history. » (Bixler, 2002, p.126) Autrement dit, par la représentation des souffrances vécues, les acteurs et les spectateurs montrent leur résistance ; d'abord en refusant de nier le passé, puis en dénonçant la violence de ces expériences. C'est seulement à ce moment que les rescapés du conflit peuvent commencer à agir sur leur vie et, le cas échéant, entamer leur deuil. L'interaction entre la résistance à l'oubli, par le témoignage, et la reconstruction identitaire a pu être expérimentée par de nombreux rescapés intégrés à des projets théâtraux.

En effet, par des témoignages archivés et transmis par Eugenio Barba, des acteurs ayant participé à ce genre d'initiative théâtrale s'expriment en disant que le fait de travailler à partir de ses propres fantômes et de ses propres illusions est ce qui permet de mieux les comprendre et de pouvoir agir sur eux. Selon eux, ce travail artistique leur permet de résister à l'oubli et à l'isolement et de garder espoir en un monde meilleur. (Barba, 2002, p.18) Par le théâtre, il leur est possible d'agir sur leur vie et de ne plus se laisser envahir par les fantômes de leur passé. Ils ne se sentent plus seuls et isolés, mais inclus dans un travail de création collective. On peut déduire des expériences singulières citées ci-dessus que l'art performatif éveille l'imagination, ce qui a pour effet d'alimenter les réflexions qui, elles, stimulent les actions concrètes aidant à la réinsertion. Une résistance politique s'opère par la représentation des récits sur la place publique. Un message est transmis aux spectateurs : nous faisons partie de cette histoire commune et nous devons la divulguer pour que personne ne soit oublié et pour se reconstruire comme individu et comme société.

Un cas documenté par Antonia Garcia Castro vient étoffer cette observation. En octobre 1995, un évènement fut organisé par des femmes de Santiago au Chili afin de sensibiliser la population à la douleur des rescapés ayant perdu des membres de leur village pendant le régime Pinochet (1973-1990). (Garcia Castro, 2001, p.86-87) Voici un résumé du spectacle. Sur une scène, des femmes chantent sur une musique folklorique connue de tous. C'est sur cette musique que s'exécute une danse à deux nommée la *cueca*. Pendant que les voix emplissent l'espace, une femme se lève. De longues secondes s'écoulent : elle cherche quelque chose. Son regard semble soudain avoir trouvé, mais les spectateurs ne voient rien. Elle se rapproche de ce point. Doucement, tendrement, la femme se met à danser. Pour le spectateur, la scène est intenable, car tout ce qu'il remarque, c'est l'isolement, l'absence, le vide, le partenaire invisible. Pourtant elle *le* voit, elle *le* sent près d'elle : elle danse avec *lui*.

Ce type de spectacle est aujourd'hui très courant au Chili. Les femmes voulant exprimer leur résistance et leur requête ayant trait aux disparus ont cherché un moyen sécuritaire de prendre la parole au sens figuré, ne pouvant exprimer littéralement leurs doléances. Elles ont tenté de communiquer une image représentant leur douleur et leurs critiques. Elles y sont parvenues puisque ces femmes dansant seules avec leurs proches absents sont devenues le symbole de cette résistance. En montrant leur isolement, elles ont trouvé un moyen de se retrouver et de s'unifier contre les actes horribles commandités par les milices armées. Cette création a aussi stimulé leur volonté d'agir et de ne pas être effacées de l'histoire. On peut le constater : comme le jeu théâtral se produit devant public, il participe au partage d'expériences et à la mobilisation sociale. Il est en lui-même un engagement social et une volonté d'entrer en contact avec les autres pour échanger. La discussion n'a pas lieu dans le secret ou la peur, mais elle se fait publiquement. Nul ne peut en ignorer l'existence. En ce sens, les acteurs et les spectateurs affirment positivement leur identité, car ils sont dans l'action et ils se performent sur scène.

Ainsi, l'acte qui permet de se créer évite l'isolement engendré par l'inaction. Nombreuses sont les victimes recroquevillées sur elles-mêmes, paralysées par la nostalgie. Comme nous le rappelle Thompson, le silence et l'inaction restent les symptômes de ces inhibiteurs de changement que sont la peur, la honte, etc. Il poursuit en disant que l'effet que peuvent avoir les bombes ou les morts, entre autres, produit une forte réaction émotive. Celle-ci doit être évacuée, sans quoi le niveau d'anxiété augmente. Dans les deux citations qui suivent, nous pouvons observer de quelle façon cela se justifie :

TAG believes that the inability to express emotions and the fear of public display are central to the problems of the community; its broader objective, therefore, even in this early work, was to

break the taboo preventing free expression of emotion in order that people would take action to change their lives rather than submit passivity. For TAG, the suppression of emotion is directly connected to the suppression of will to change[...]

With the dialogue tool we can't tap that suppressed emotion... we use the theatre tool. Because in the dialogue tool, they can use only words. But if you use theatre, through the theatre we can tap that oppressed emotion. (Thompson, 2009, p.165)

Autrement dit, rester dans le silence maintient l'impression d'impuissance des rescapés. Tant et aussi longtemps qu'ils ne pourront pas prendre la parole, ils se sentiront opprimés. Il faut donc qu'ils s'expriment. Plusieurs ne parviennent pas à mettre en mots ce qu'ils ressentent au fond d'eux. C'est pourquoi le théâtre offre quelque chose de plus qu'une simple tribune. Le corps et les images présentés expriment leur état intérieur. Il donne les moyens de s'extraire de cette violence et de refuser de rester isolé par ses douleurs en allant de l'avant. Le corps en entier s'investit dans l'action théâtrale; ainsi, les acteurs partagent non seulement oralement leurs émotions, mais aussi physiquement. Les possibilités de dialoguer et d'exprimer ce qu'ils ressentent se multiplient grâce à cet investissement corporel. La parole ne limite plus l'acteur, car il s'en émancipe pour réunifier son identité morcelée par la guerre. La représentation des émotions par l'action théâtrale permet l'évacuation du trop-plein d'émotions négatives. La *catharsis* a lieu par la réincarnation émotionnelle des acteurs.

Nous pourrions rétorquer qu'il n'y a rien, dans ce qui a été mentionné plus haut, qui nous permette d'affirmer que les victimes se sentent isolées, pas plus que le théâtre a le pouvoir d'y changer quelque chose. Pour répondre à ce doute, il faut analyser l'état psychologique des rescapés. Comme l'écrit Jonathan Chadwick, on observe une réaction neurologique particulière chez les victimes de la guerre. Une partie de leur cerveau se coupe du monde. Cette réaction s'apparente à une *régression infantile*. (Chadwick, 2006, p.188) L'imagination ne permet plus de construire, car elle n'est pas accessible. Le cerveau produit plutôt des phantasmes. Le phantasme est une disposition inconsciente de l'esprit dans laquelle les images fixées dans le conscient correspondent à des idées irrationnelles ou irréelles. La victime vivant dans le phantasme s'enferme dans ces images décalées qu'elle croit réelles. Le rapport au monde est complètement dévié. Impossible, pour les victimes, de faire le deuil, car elles revivent à chaque instant les moments passés comme s'ils étaient présents, sans pouvoir réagir. Cet état serait dû au fait qu'elles sont incapables de laisser aller ce qu'elles étaient avant la guerre – par regret, par culpabilité – et qu'elles ne sont pas plus capables d'accepter ce qu'elles sont devenues. Des questions telles que « pourquoi elle et pas moi ? » tournent en boucle dans la tête des rescapés. Des images des personnes mortes les hantent. Les rescapés ne savent plus qui ils sont et ce qu'ils veulent. Il n'est plus possible pour eux de se regarder en face.

Chaldwick explique que cette distance entre soi et les autres, mais aussi entre le soi d'avant la guerre et le soi d'aujourd'hui, est réelle. Cette séparation se produit dans le but de se protéger soi-même. La violence est tellement grande qu'elle devient à peine supportable. De ce fait, le rescapé confronté à ces atrocités doit se couper d'une part de lui-même pour survivre. N'acceptant complètement aucune de ces deux identités, il reste sans contact avec lui-même ni avec les autres, d'où la construction de phantasmes pour camoufler la perte de repères. En évitant de régler le conflit vécu à l'intérieur, il construit un monde illusoire souvent orienté vers les blessures subies. La détresse prend alors encore plus d'ampleur. La perte de repères est de plus en plus grande, et le rescapé s'enfonce davantage dans l'illusion. Il faut, pour cette raison, essayer de lui faire à la fois évacuer ces émotions néfastes et agir pour qu'il reprenne le contrôle. Et Chaldwick s'est rendu compte que la pratique du théâtre facilitait ce processus de réappropriation de soi.

[...] Our work suggests that as soon as somebody begins to embody their story in the dramatic space of the workshop they become actors and therefore potentially active in respect of their own fate, will be familiar to people who know about the work of Augusto Boal (Chadwick, 2006, p.188)

La citation est sans équivoque : la force singulière du théâtre, sa spécificité thérapeutique, réside précisément dans le phénomène d'incorporation/incarnation. Chaldwick en est venu à ces conclusions après avoir travaillé de nombreuses années, en collaboration avec des organismes locaux, auprès des victimes de guerre au Kosovo, en Algérie et en Palestine. Par ces multiples expériences, il a pu suivre le cheminement accompli par les victimes et il a remarqué beaucoup de similitudes. Il s'est ensuite penché sur le cas des victimes avec l'aide de thérapeutes. Leur constat fut le suivant : il y a bel et bien une forme de dédoublement du soi qui se produit.

The division between the world 'before' and the world 'after' is strong enough to make the event's impact like a kind of death, which the individual can find no way to mourn. The death of the 'old' self cannot be mourned and therefore the birth of the 'newself' cannot take place. (Chadwick, 2006, p.189)

C'est cette division que Chaldwick souhaite abolir afin qu'une continuité mémorielle se rétablisse. La relation entre passé, présent et futur s'inscrit dans cette réunification essentielle à la mise en récit de soi. Si le temps du récit est indistinct, disloqué et répété, il est impossible d'envisager un avenir et donc de faire le deuil.

Pire encore, le phantasme devient omniprésent, et son emprise est telle qu'il peut pousser à la vengeance personnelle. Rien pour faciliter une réconciliation. Alors, Chaldwick a cherché un moyen



de neutraliser les effets du phantasme sur la santé mentale des jeunes rescapés. Pour y parvenir, il s'est efforcé de promouvoir l'imagination et l'esprit créatif des jeunes à l'aide de projets théâtraux. Le travail théâtral ne se limitait pas à la simple mise en récit du passé de ces jeunes et à la performance scénique qui en découlait, les jeunes devaient aussi imaginer des solutions et des alternatives aux problèmes engendrés par la guerre. Les résultats furent positifs. Petit à petit, les jeunes réintégraient la société, ils avaient de nouveaux espoirs, car un théâtre thérapie les accompagnait dans leur cheminement vers la guérison et vers la dissolution des phantasmes. Et, comme le conclut l'article de Chaldwick,

in a therapeutic process the therapist may play the role of a guide, a figure that is capable of inhabiting and accepting the broken inner world of the traumatized person at the same time as being rooted in the real world. (Chadwick, 2006, p.190)

Ainsi, la pratique théâtrale est un moyen thérapeutique de déconstruire les phantasmes à l'origine du démantèlement de la personnalité des rescapés de guerre. Comme le souligne Chaldwick, la guérison des victimes suppose cette élimination des phantasmes. Ne pas interrompre le cycle engendré par les phantasmes, c'est nourrir la culpabilité ressentie par les rescapés. Et plus le phantasme et la mélancolie sont présents, plus la perte de repères augmente. La vie du rescapé est alors entièrement tournée vers ce passé réinventé (phantasmé). Il n'y a donc plus de place pour une volonté de s'en sortir et pour imaginer des solutions, pas plus que pour faire le deuil. Les rescapés piégés dans cette situation se sentent désincarnés. La réflexion et le dialogue devant avoir lieu pour reconstruire l'État en transition sont alors impossibles. Reconstruire la trame narrative de sa propre expérience contribue à la guérison des rescapés. En rétablissant la chronologie de leurs souvenirs, les victimes peuvent différencier le phantasme du réel.

L'intuition qui sous-tend le concept d'*itérabilité* derridienne va dans le sens de ce qui précède. (Derrida, 1990) Itérer un événement par un récit nous oblige avant tout à savoir que celui-ci n'est plus. Il ne peut plus se vivre comme tel et il ne peut pas se dire entièrement. Raconter quelque chose, c'est raconter son absence ou l'absence de ceux qui y sont liés. Il y a une prise de conscience de cette distance, mais aussi une volonté de partager l'évènement pour donner une certaine présence à tout cela, pour entrer en contact avec l'autre. On transmet son identité par le récit et la trace que celui-ci laissera dans la mémoire des autres; cependant, les événements qu'il rapporte sont dans le passé, ils ne sont donc accessibles que par la représentation. Et le partage de ces événements raconte l'impossibilité d'être directement en communication avec ce passé. Une personne, en représentant son passé par un récit — comme par une pièce de théâtre —, accepte qu'il ne soit plus présent. Toutefois, des traces de ce passé seront constitutives de l'identité actuelle de cette personne. Ce passé fait partie intégrante d'elle :

il la compose. Exprimer ce qui ne peut être dit par l'art permet de partager des expériences et d'exister concrètement. Loin d'être un constat d'échec, c'est plutôt la première étape du deuil. Il faut d'abord reconnaître ce qui n'est plus pour ensuite accepter que cela fait maintenant partie du passé et aller de l'avant.

Ces cautions théoriques comme vérité du sujet, comme document ou preuve de l'accusation, nous permettent peut-être de voir, dans cette multiplication de récits, avec autant de « je » qui racontent, le manque comme symptôme – ceux qui manquent – et les détours réitérés à travers lesquels le traumatisme essaie de dire l'indicible, ce qui échappe à toute symbolisation, le reste [...]. Un tout dire exacerbé parce que tout ne peut pas se dire. (Arfuch, 2011, p.175)

Dire, c'est agir au présent et se positionner face au passé. Cela ne remet pas en question la validité du témoignage, ni les souffrances qui ont été infligées. En jouant ce qu'ils ressentent, les acteurs en acceptent l'existence. Avec le théâtre, ils peuvent agir sur le passé, le transformer. Les différentes perceptions font l'objet d'une discussion. Autrement dit, la mélancolie est mise à distance pour que se vive réellement le deuil et pour qu'il puisse un jour être dépassé. Le traumatisme est, pour ainsi dire, transformé en une mémoire narrative où la victime tente de reprendre contact avec le monde duquel elle s'était coupée. Grotowski l'affirmait déjà :

One begins by finding those scenes that give the actor a chance to research his relationship with others. He penetrates the elements of contact in a body. He concretely searches for those memories and associations which have decisively conditioned the forms of contact. He must give himself totally to this research. Grotowski et coll., 1968, p.32)

Le processus théâtral n'écarte pas le passé, il favorise la mise à distance du phantasme. L'acteur, en exprimant par la parole et le corps ses souvenirs, recrée la narrativité de sa propre histoire. Il ne subit plus le passé, mais il l'intègre à une ligne temporelle où l'avenir peut à nouveau être envisagé. Le passé lui sert à imaginer autrement les options qui s'offrent à lui. En échangeant son expérience avec les autres acteurs et les spectateurs, il construit des liens donnant lieu à un climat propice à la créativité. Une fois ce contexte mis en place, la reconstruction individuelle et sociale peut être entamée et le deuil, vécu.

En acceptant de vivre leurs souffrances, les victimes se prennent en main; ce n'est plus la mélancolie qui guide leurs actions. Le souvenir ne s'éprouve plus comme un événement présent se répétant inlassablement, il reprend sa place au sein de la mémoire et, de ce fait, le deuil devient possible. La distinction entre vivre dans la mélancolie et faire le deuil est subtile. Fréquemment, les

victimes vont confondre les deux. Il semble pourtant que le théâtre puisse servir de repère pour les rescapés en les aidant à ne pas sombrer dans la mélancolie et à démêler passé, présent et futur. Joshua Gunn l'affirme : «Wile it is a kind of mouring, melancholic haunting resists the work of mourning.» (Thompson, 2009, p.213) Là où la mélancolie rend impossible le deuil, le théâtre reste envisagé pour le dépasser.

Si le théâtre est employé pour atteindre une guérison psychologique des rescapés, c'est parce que sa structure s'intéresse à la transmission d'émotions. Ainsi, la *catharsis* profite à l'expulsion des sentiments violents accaparant les victimes de guerre. Une fois ces émotions libérées, la prise de parole est possible. Le récit qui en résulte permet à la fois de s'inscrire dans un espace politique commun et de résister à l'oubli. Sans compter que construire une trame narrative oblige les acteurs et les spectateurs à réévaluer leur rapport à la chronologie des événements et à leur présence dans celle-ci. Le théâtre propose donc un processus de deuil en trois étapes : transmission (par la *catharsis*), création (par le travail d'imagination et la performance) et résistance (par la publicisation). Si chacune d'elles est respectée, les probabilités de guérison des victimes de guerre par le théâtre augmentent considérablement. Or, la réconciliation ne s'obtient pas dès l'instant où le deuil est vécu. De nombreuses étapes doivent encore être franchies, sans quoi la reconstruction du contrat social serait inenvisageable.

Most of the people who expect peace and work for it think that it can be reached by compromises and agreements. They are satisfied with superficial peace. But to have a real sustainable peace we have change the people from inside. [...] Theatre is the best way to give the people an opportunity to express their ideas and feeling more freely and sincerely. This will help us to understand them and help them to change. (Thompson, 2009, p.156)

L'obtention de la paix, comme l'indique la citation précédente, n'est pas un travail superficiel où de simples ententes politiques peuvent tout régler. Une certaine part de responsabilité incombe aux citoyens, et, s'ils ne l'acceptent pas sincèrement, l'échec est imminent. Nous avons déjà tenté de démontrer l'impact que peut avoir le théâtre sur la guérison des blessures psychologiques engendrées par la guerre, mais il nous reste encore à déterminer en quoi il donne naissance aux conditions préalables au contrat social nécessaire à la réconciliation d'un État. Dans la prochaine section, nous présenterons des arguments pour défendre cette hypothèse.

#### ***Chapitre 4. Premier pas vers la conscience citoyenne par le dialogue et la découverte de soi et de l'autre***

*Their core consists of the demands of openness and diversity, on the one side, and the ethics of remembrance and responsibility, on the other. (Booth, 1999, p.253)*

Pourquoi le dialogue théâtral serait-il bénéfique aux relations entre les différents acteurs ayant vécu un conflit ? Les objectifs du théâtre de réconciliation<sup>16</sup> sont de changer, par le dialogue, la perception de certains problèmes en multipliant les voix qui expriment différentes opinions pour y inclure la multiplicité afin de comprendre l'autre. Ce dialogue se veut un acte de communication intersubjective. On part de l'expérience individuelle des victimes pour les intégrer dans une expérience collective plurielle où des liens d'amitié et de confiance peuvent naître. En ce sens, un échange intersubjectif est recherché. Le dialogue qui émane du théâtre cherche à créer des ponts entre les personnes issues de diverses cultures en leur assurant un lieu sécuritaire pour débattre et transmettre leur expérience singulière.

In situation where social problems and discrimination have strong political implications, artistic activities and especially theatre are of special value because they create a relationship between creative communication in the group and social communication in the more political sense.[...] Publicizing the

---

<sup>16</sup> Faciliter le dialogue est un élément essentiel de la réconciliation. Par conséquent, toute forme théâtrale ne permettant par cette expérience communicationnelle ne peut aspirer à remplir une fonction au sein de la transition vers un État de droit. Nous ne prétendons pas pour autant qu'une seule forme théâtrale puisse répondre à cette exigence, le théâtre de réconciliation comprend de nombreuses sous-catégories et, pour le moment, nous cherchons seulement à déterminer quelles sont les structures générales favorisant cette réconciliation, abstraction faite de ses formes particulières.

creative identity of the refugees and displaying the conditions in which they lived where both in themselves acts of opposition to the regime and agitation for change. (Schininà, 2004, p.36)

Un aspect communautaire émerge de l'activité théâtrale. Les acteurs ont une possibilité de faire valoir leur appartenance dans un contexte politique. En jouant sur une scène devant des spectateurs, les acteurs affirment publiquement leur identité à travers des codes sociaux propres au champ artistique, lequel a une valeur culturelle et une autorité morale spécifique. Les acteurs, en acceptant de se dévoiler, ouvrent la porte au dialogue entre individus. Individu et communauté peuvent donc se rencontrer non pas comme des êtres abstraits, mais comme des personnes ayant des valeurs, des sentiments et des opinions constitutifs d'une collectivité pluraliste. Tous prennent ainsi activement part à l'élaboration de la communauté. Cela permet d'éviter la « neutralité » ou l'abstraction souvent à l'œuvre dans les doctrines libérales. « Cette neutralité a souvent été dénoncée comme une abstraction excessive et dangereuse à laquelle il faudrait substituer une politique de la différence ou politique de la reconnaissance, plus substantielle, plus hospitalière au pluralisme des cultures et des valeurs. » (Andrieu, 2012, p.19) Il est donc pertinent de mener une analyse pour déterminer si le théâtre offre cette possibilité, car, comme nous le rappelle cette citation, les rescapés introduits dans le processus de réconciliation ne sont pas des êtres sans émotions et sans sentiments, mais des êtres multiples reconnus comme tels. C'est avec cette multiplicité qu'il faut travailler pour parvenir à une paix réelle.

### ***L'action venant de soi : première étape vers la paix sociale.***

*Mon art est mon souffle, mon opportunité pour être moi, pour laisser les luttes affirmer que nous pouvons sortir des horreurs du passé. (Baker, 2008, p.184)*

Le théâtre stimule la mise en action, la création de soi et la construction d'une communauté. Il éclaire les victimes sur leur valeur individuelle. Et, comme il est plus aisé de respecter les autres lorsqu'on se respecte soi-même, le théâtre nous offre l'occasion de nous ouvrir aux autres. Si on en croit l'anthropologue Carolyn Nordstrom, « la personnalité serait quelque chose de dynamique. Elle permet à la fois de se reconnaître soi-même et de s'introduire dans le monde extérieur. » (Nordstrom, 1998, p.105) Nordstrom explique que la personnalité, tout comme l'identité, est malléable et peut donc

transformer notre rapport à l'*Autre*, et que l'inverse est aussi vrai. Les expériences que nous vivons modifient qui nous sommes, et il en va de même pour les rencontres que nous faisons. La construction de la personnalité ne se fait pas indépendamment du monde qui nous entoure, elle en est nourrie. C'est en partie en réaction aux autres que nous déterminons qui nous sommes. Le fait de vouloir réintroduire une image positive des victimes pour elles-mêmes permet de transformer leur perception d'elles-mêmes et donc leur image du monde extérieur. En ayant une meilleure estime d'elles-mêmes, elles se sentent aptes à intervenir concrètement dans leur environnement, et leurs actions ont plus de chance d'être utiles et pacifiques. Mais quel moyen possédons-nous pour agir positivement sur la personnalité des victimes ?

D'après Nordstrom, la créativité est un des éléments les plus efficaces pour aider à transformer positivement l'identité des personnes souffrant de divers troubles de la personnalité. Par la créativité, on recrée les conditions du monde dans lequel on se trouve et on se recrée pour survivre. Ainsi, l'art serait un point d'ancrage pour travailler sur les relations humaines à développer. Cela dit, pour pouvoir être certains de la validité de cette hypothèse, nous devons répondre à la question suivante : comment Nordstrom explique-t-elle le lien entre créativité et modification de la personnalité?

Si l'homme est l'auteur de sa propre vie, sa force créatrice peut intervenir dans son rapport au monde et dans les actions qu'il effectue, car l'homme agit en fonction de ce qu'il imagine. L'existence de l'homme, tout comme son identité, va être modifiée par ses choix et ses actions. Ceux-ci supposent une capacité à imaginer les différentes issues pouvant être empruntées (représentation). Plus l'imagination est sollicitée, plus les actions possibles se multiplient et s'ouvrent sur de nouvelles expériences. La diversification des expériences joue sur la construction de l'identité. L'identité étant, entre autres, constituée par l'expérience du monde, l'imagination permet de se créer. Ainsi, la créativité est une force positive, car elle modifie notre expérience du monde. Dans l'expérience théâtrale, les acteurs et les spectateurs développent la capacité à imaginer et donc à créer en s'exprimant sur ce qu'ils sont, sur ce qu'ils veulent être en se questionnant sur leur société. Le théâtre, par la *catharsis*, offre cette impulsion créatrice. Pour des gens désabusés et en processus de deuil, il reste peu de choses à quoi se rattacher hormis cette créativité. Celle-ci devient le principe de vie et d'existence de ces personnes, car elle leur offre une prise sur la vie; elle la définit. Autrement dit, l'émotion additionnée à l'action dans le jeu théâtral produit à la fois une sensation de bien-être et une acceptation de soi, les individus peuvent recommencer à définir leur vie par leurs actions. Le développement de leur identité est à nouveau possible par l'expérience du jeu théâtral.

Derrida l'affirme aussi dans *Cosmopolites de tous les pays, encore un effort !* : il y a une tension entre la vie identitaire et la vie en transition. Il faut donc agir sur cette ambivalence entre l'identité et l'expérience. Comme notre expérience se constitue en partie de nos souvenirs et qu'elle n'est pas figée, mais en construction pour réconcilier nos tensions internes, jouer avec le récit semble efficace. Le théâtre permet de créer soi-même le récit de sa vie et d'y jouer le rôle que l'on veut, ce qui satisfait le besoin d'être actif dans la direction que prend sa vie et d'unifier son identité. L'espace créé par la pièce de théâtre devient une sorte de *ville refuge*, un lieu d'hospitalité spontané où l'on se sent en sécurité. Il est possible de se laisser aller à la confiance et à l'échange, car le lieu de création est sécuritaire. C'est le lieu du droit à la différence. Le théâtre permet, comme la ville refuge, d'affirmer la multiplicité, la pluralité humaine. René Schérer dit de la ville refuge derridienne « [qu'elle] a toujours voulu signifier, plus que des ententes sanctionnées par des contrats, engageant des personnes morales, juridiques, individuelles ou étatiques, un mode d'existence, une attitude, un style, une singularité : celle d'être multiple. » (Chérier, 1996, p.69) Pour que le théâtre parvienne à stimuler la créativité, il doit devenir un havre d'hospitalité centré sur l'ouverture. Si un tel résultat est obtenu, alors la reconstruction identitaire peut avoir lieu.

Pour Arlette Casas, le théâtre a été un outil important de la reconstruction de l'identité des Algériens à la suite de la guerre. Le théâtre est devenu le lieu de l'affirmation de soi par la création. Sous l'occupation française, le droit de s'exprimer était limité en Algérie, et le théâtre était le seul moyen que les Algériens possédaient pour dire ce qu'ils ressentaient, affirmer leurs différences et transmettre leurs revendications. Cette forme d'art n'était pas contrôlée. Cela a permis aux Algériens de conserver leur identité, car le théâtre était le seul lieu sécuritaire. Sous l'occupation, pendant la guerre et après celle-ci, le théâtre était leur meilleur soutien. Casas conclut d'ailleurs son étude sur la relation entre théâtre et identité en Algérie ainsi :

[...] Le théâtre algérien est devenu, en moins de dix ans d'existence, un des vecteurs importants de l'identité algérienne. En s'adressant à eux dans leur langue maternelle en recréant le lien social dans des lieux ouverts, [...] le théâtre algérien devient le porte-parole d'un peuple qui se reconnaît en lui, car il parle la même langue. (Casas, 1998, p.10)

Le théâtre a soutenu les revendications du peuple, nourri son rêve d'indépendance, et lui a rappelé qui il était. Le rôle qu'a tenu l'espace théâtral dans la composition de l'identité algérienne est à observer. Si le lieu des répétitions et de la représentation n'avait pas été sécuritaire aux yeux des participants, leur épanouissement aurait été impossible. Pour s'exprimer et accepter de réintégrer une société fragilisée

par une guerre, il faut se sentir en confiance. Cette condition n'est pas exclusive à l'Algérie, d'autres intervenants en ont fait l'expérience dans d'autres pays. En voici un exemple.

Fort de ses convictions, Juliano Mer-Khamis, abattu par des extrémistes, a consacré sa vie à la lutte contre les violences sévissant aux frontières d'Israël et de la Palestine. Son travail consistait à réinsérer les enfants-soldats ou les enfants des camps de réfugiés des deux communautés rivales par le travail théâtral. Il cherchait à réinstaurer le dialogue et à promouvoir l'expression de soi par l'intermédiaire de la troupe *Théâtre de la liberté*. Son objectif était de contribuer à l'épanouissement des enfants. Il cherchait à les réhumaniser et à les faire sortir du cycle de la violence en rapprochant les différents peuples<sup>17</sup>. Ses résultats étaient encourageants : plusieurs enfants et adolescents ont réussi à s'intégrer socialement, et des amitiés ont même vu le jour entre membres de peuples ennemis. Les résultats ont tant effrayé les factions recrutant les enfants-soldats qu'elles ont commandité son assassinat.

Malgré sa fin tragique, il est possible de relever les impacts positifs de son travail. Le plus important, c'est la façon dont le théâtre est parvenu à créer les conditions d'une reconnaissance de l'autre et d'une relation empathique. Et, comme il l'explique lui-même, la première étape est de créer un climat de confiance. Les jeunes sont constamment sur leurs gardes. Alors il est important de leur expliquer le fonctionnement général du projet, en mentionnant que, ici, chaque opinion est respectée et aucun manque de respect ou autre écart ne sera toléré et que le projet est indépendant, en ce sens qu'il ne cherche pas à les endoctriner. Ensuite, il faut s'assurer que le lieu ne soit pas empreint de souvenirs de guerre violents, comme le lieu d'une tuerie ou d'enlèvements. Il faut qu'il émane de cet endroit une certaine neutralité, pour laisser libre cours aux états d'âme des acteurs en processus de création et celui des spectateurs venus assister aux représentations. De l'expérience de Mer-Khamis se dégage la leçon suivante : le climat de départ du projet théâtral est constitutif du résultat obtenu par les participants. D'où l'intérêt de porter une attention particulière au lieu qui recevra les rescapés encore désabusés. La sensation de sécurité initiale indique aux acteurs et spectateurs qu'ils peuvent avoir confiance et partager un peu d'eux-mêmes par leurs souvenirs. Ces conditions sont nécessaires non seulement à l'expression des victimes et à tout projet théâtral, mais aussi à l'ouverture à la différence.

---

<sup>17</sup> Un documentaire, *Les enfants d'Arna*, relate d'ailleurs le travail effectué par sa mère auprès des enfants de la guerre, travail poursuivi par Mer-Khamis lui-même.



## *D'une compréhension de soi à celle de l'autre*

L'objectif premier du théâtre en période de transition est de permettre aux victimes de reprendre le contrôle d'elles-mêmes par l'acte théâtral (se construire, faire le deuil, dépasser le traumatisme interne). Or, comment s'effectue le passage entre ce premier objectif et la capacité de comprendre l'autre ? Comment comprendre ceux qui sont dans le camp adverse et que, par la force des choses, nous devons côtoyer ?

Il est important de saisir qu'il est absolument impossible pour un individu n'ayant plus confiance en lui, n'ayant plus d'identité propre et vivant dans le phantasme et la mélancolie d'entrer en contact réel avec autrui et encore moins de lui faire confiance. Et, comme la confiance se développe au contact de l'autre, il faut que l'individu soit apte à s'engager dans des relations humaines. Il ne faut donc jamais négliger la construction personnelle au profit de la construction sociale. Elles vont de pair. S'il y a un dysfonctionnement à l'interne, il y en aura un à l'externe. Travailler à la guérison des victimes, c'est faire le premier pas vers la guérison sociale. « The first act of a workshop are a creative process was therefore to bring people back to an awareness of their individual value and own means of expression. » (Schininà, 2004, p.36) En travaillant dans des zones sensibles où se coudoient les communautés en conflit, les intervenants<sup>18</sup> ont recours au théâtre et tentent de créer une relation propice à la communication. La finalité est, pour eux, de dépasser les préjugés et d'éviter la stigmatisation.

Les intervenants supposent que les différents exercices<sup>19</sup> précédant le travail du texte qui sera présenté exigent un grand investissement de soi et une sincérité. On demande aux acteurs de faire part de leurs émotions sans les trafiquer, d'offrir « leur fragilité ». Ils doivent rester sincères et accepter de se soumettre au jeu. Cette demande s'accompagne d'un contrat mutuel, entre les acteurs, exigeant de respecter la différence et la singularité de chacun. Si l'accord est entériné par tous, le travail se fait dans la confiance et l'ouverture. Les intervenants veillent à ce que ce respect soit maintenu. À cela s'ajoute, comme nous venons de le mentionner, le fait que le lieu de travail soit une zone sécuritaire, un lieu neutre.

Ce lieu représente une *ville refuge*, au sens derridien de l'expression. Il correspond à un espace « inside the war zone that can be experienced as physically safe and open up new avenues for imaginative and creative exploration. » (Thompson, 2009, p.52) Si cette zone produit cet état de

---

<sup>18</sup> Entre autres Booth, Schininà et Schechner.

<sup>19</sup> Improvisation, mise en situation, mime, etc.

quiétude, l'imagination sera plus productive et l'empathie pour les autres sera plus présente. Faire confiance à ceux qui étaient peut-être contre nous pendant un conflit armé demande au préalable de sentir que nous sommes protégés là où nous nous trouvons. Notons que, selon ces intervenants, le fait que le théâtre ne soit pas inclus dans une structure socioéconomique favorise la réussite, car les victimes n'ont plus foi en leurs institutions. Cette relation de confiance est, elle aussi, à recréer.

Pour parvenir à rétablir une relation de confiance, il faut d'abord accueillir la diversité. Le partage de points de vue divers rend sensibles les ressemblances et les différences qui existent entre les individus. Ce n'est plus de la peur qui est ressentie envers l'autre, mais une curiosité et une envie de le comprendre. Schininà écrit : « The focus of the social theatre is on the chorus. [...] The chorus in the social theatre is always a polyphonic one: a group made up of differences. » (Schininà, 2004, p.39) Le groupe (le chœur) se crée et se solidifie dans cette pluralité. Celle-ci est mise à profit grâce au processus de création préalable à l'écriture (témoignage). L'échange de témoignages permet à chacun d'exprimer sa propre vision des choses et de découvrir des perspectives et des solutions différentes de celles qu'il s'était imaginé. Cela a généralement pour effet de créer des liens entre les participants.

Pour Amanda Breed, ce lien est indiscutable. Le fait d'être dans un lieu sécuritaire, d'avoir tacitement accepté le climat d'ouverture devant régner dans le travail théâtral favorise le développement de lien de confiance. Sans compter que le partage d'expériences individuelles qui s'opère maintient ce climat. Plus le climat est propice au dévoilement, plus la confiance est grande.

Le but de la création théâtrale n'est pas de créer une image universelle représentant tous les habitants d'une ville, car ce type de mythification n'est pas représentatif de l'histoire de chacun et inhibe les gens qui oseront moins affirmer qui ils sont. Ainsi, pour éviter la polarisation, on cherche à éviter la généralisation, la représentation mythique qui tend vers les stéréotypes. Cette expression des expériences de chacun s'accompagne de réflexions sur la manière de surpasser ces situations conflictuelles et d'éviter leur résurgence. Breed cite l'exemple d'une troupe de théâtre créée en 2004, après la guerre du Rwanda. Cette troupe recrutait surtout auprès des jeunes. Son objectif était de donner voix aux différentes ethnies du pays, car l'histoire nationale n'incorpore jamais la réalité de tous. Animée par cette volonté de faire entendre la plus grande diversité de témoignages, cette troupe avait aussi l'espoir de créer des liens entre les membres, de faire éclore une empathie transethnique. Une fois la pièce écrite, le spectacle a été présenté dans plus de dix-huit écoles afin d'ouvrir les yeux des jeunes et de leur faire comprendre que l'histoire n'est pas aussi simple qu'on a bien voulu leur enseigner. Cette expérience théâtrale a conduit

to the success of unity and reconciliation as well as gacaca courts. It shows the people who have been antagonists, who have not been staying together well, and we go as this group to give them an example of how people will live together. (Breed, 2008, p.41)

Pour les créateurs du projet, les objectifs étaient atteints, car le *vivre ensemble* était à nouveau envisageable. Le fait d'inciter les jeunes à parler de leurs différentes expériences et interprétations du monde devant un public varié ouvre la porte au questionnement et au débat. Les adolescents témoins de ce partage peuvent associer des comportements humains à certains individus qu'ils avaient toujours considérés comme des ennemis, des montres. La représentation de l'autre, en tant qu'entité différente, mais semblable dans son humanité, détruit un grand nombre de préjugés et peut faire éclore une empathie sincère. Voir publiquement des êtres humains ressentir des émotions, se questionner, souffrir et rire est communicatif et de ce fait suscite aussi des émotions chez le destinataire du message. Donc, lorsque le climat est sécuritaire et que le spectacle offre publiquement l'intimité des émotions des personnages, les spectateurs sont disposés à recevoir et à partager les émotions offertes. Une fois cette étape atteinte, un premier lien de sympathie peut se créer entre les participants. Dans son article, Amanda Breed révèle quelques un des témoignages des victimes ayant été membres de la troupe de théâtre et y ayant trouvé un réconfort. En voici un exemple :

This art and theatre gave me some kind of happiness. At first I would be discouraged, I would be lonely; as I associate and interact with people I begin feeling all right, I become happy. I can laugh. I can talk to people. I feel liberated. When you are with others singing, acting, performing...the kind of ideas and fears that have been harbored in your heart will subside. I feel relaxed and I don't take time to think about them because much of my time is to interact and to laugh and to talk and to be happy with others. Another thing is when you are in this mission, it leads others to understand things which they didn't understand before. It makes you interact with a person you used to fear. Another thing is that there are things that were hidden from you which you get to know. The good news is that when we are invited to say something or perform somewhere, you find yourself participating in nation building. (Breed, 2008, p.41)

Si on se fie à ce témoignage, il n'y a pas de doute, le théâtre reconstruit non seulement l'identité individuelle, mais il sensibilise aussi aux autres. Par le théâtre, les participants peuvent partager leurs expériences avec des gens qui connaissent la souffrance représentée, ce qui rend accessible la reconstruction sociale. Dans ces échanges théâtraux, les rescapés se reconnaissent un intérêt commun pour la paix et la volonté de construire une nation plus saine. Les acteurs partagent l'espoir d'un monde

plus clément pour leurs enfants, et avec cet espoir surgissent des émotions positives comme la compassion, l'affection, l'amitié, la sympathie, la joie, l'humour, etc. Les acteurs sont obligés de se faire confiance pour mener à terme le projet théâtral. Ainsi, si cette confiance n'est pas là au début du travail, elle naît en cours de route. Les acteurs dépendent les uns des autres. Il suffit d'une réplique oubliée ou d'un accessoire manquant pour créer une catastrophe. Alors, pour se prémunir contre ce danger éminent, les acteurs doivent se soutenir, être là les uns pour les autres. De ce fait, des amitiés solides voient le jour rapidement, et une grande confiance les nourrit. Les conditions de réalisation d'une pièce de théâtre supposent donc inévitablement cette cohésion et cette empathie entre les membres.

Dans la préparation d'un projet théâtral, les exercices de création servent d'abord à représenter la réalité tel un miroir. Cette première phase du processus de création est la plus passive. Il en suit une seconde phase où les acteurs prennent de plus en plus le contrôle de leurs actions. Concrètement, cela signifie que, dans un premier temps, les acteurs parlent de leur passé, de l'impossibilité d'agir sur celui-ci et de leur impuissance. Dans un deuxième temps, les acteurs, par le spectacle, transmettent leurs inquiétudes face à l'avenir : l'avenir sera-t-il aussi contaminé que le passé ? Les violences vont-elles ressurgir ? Une fois ces deux étapes franchies, la collaboration est de mise, car les acteurs cherchent des solutions facilitant la construction d'un avenir solidaire rempli de nouvelles possibilités. Plus on avance dans la création et plus l'imagination est partie prenante, plus les émotions seront positives et donc plus les relations seront intenses. « Les individus y font l'expérience de l'altérité d'une façon moins menaçante que peut l'être la confrontation directe à l'autre. » (Nussbaum, 2001, p.126) Ce qui permet de développer plus facilement une proximité avec l'autre. La proximité et la force des liens qui se créent pendant l'expérience théâtrale (émotion forte, esthétisme, mise à nu devant public, besoin de l'autre pour réussir le spectacle) sont la source de solidarités inusitées. Beaucoup de réconciliations ont eu lieu au Rwanda par l'intermédiaire de ces projets théâtraux.

Au début du travail théâtral, les victimes considèrent la violence comme quelque chose de familier et ont déshumanisé les individus liés au conflit pour se protéger, mais au cours du travail, elles comprennent qu'elles doivent réapprendre leur humanité pour vivre. Elles acceptent aussi de concevoir l'existence d'une humanité chez leurs rivaux, car elles ne souhaitent pas être hantées par la haine et la violence, elles veulent dépasser tout cela. Ben Gurion est inflexible à ce sujet et écrit que « the young people will forget. This was his war and lost – because we still remember and we teach our children to remember, because it's your right, we don't teach your children to hate. It's important also not to repeat mistakes. » (Thompson, 2009, p.62) À cet instant, les rescapés ont fait le plus gros

du travail. En refusant la haine, ils commencent à comprendre l'importance de bâtir des ponts entre eux.

Dans le processus de création théâtrale, il est important de ne pas chercher à créer une union homogène, mais plutôt de préserver la pluralité des visions et de chercher les moyens de créer des ponts entre ces différences. L'acceptation de l'autre dans sa différence est importante, car elle affirme une égalité. Il n'y a pas de majorité qui dicte la façon dont les autres doivent se comporter. Alors, la communauté qui surgira de ces projets théâtraux sera polyphonique et se sentira plus libre de s'affirmer comme telle. La capacité à échanger sur leurs différences rendra plus aisée la reconstruction sociale des communautés en période de transition. Cela dit, il faut faire extrêmement attention à ce que le droit à la différence ne devienne pas un droit à l'indifférence. Si tel était le cas, les victimes ne ressentiraient pas d'empathie pour l'autre, les contacts seraient absents et donc la paix pourrait être compromise. C'est ce que nous rappelle Zigmunt Bauman lorsqu'il affirme : « Lorsque la tolérance mutuelle se conjugue à l'indifférence, les différentes formes de vie qui sont appelées à coexister sont délivrées de l'obligation de se parler, de crainte que le débat présumé sans issue avant même de commencer ne dégénère en querelle. » (Bauman, 2003, p.26) L'avantage du théâtre, dans le cas qui est le nôtre, est qu'il ne provoque pas l'indifférence. Au contraire, il suscite un intérêt pour l'autre. D'abord entre les acteurs, car le jeu théâtral est le résultat d'un échange, d'une protection mutuelle. Chaque acteur met sa « vie » entre les mains des autres acteurs. Si la représentation est un échec, ils en seront tous coupables. Ensuite, entre les spectateurs et les acteurs, parce que le spectateur accepte de recevoir le message qui lui est dévoilé sur la scène. Il n'est pas sourd à celui-ci, il en est le témoin. Il a fait ce choix en venant assister à la représentation. Et il pourra s'émouvoir et partager les sentiments lui étant dévoilés par ce spectacle. Donc, nous pouvons en déduire que les risques de sombrer dans l'indifférence en utilisant le théâtre sont presque nuls. En outre, les échanges qu'il produit marquent un changement de relation entre les acteurs et les spectateurs. Ils reconnaissent une part d'humanité dans l'autre et sont sensibles à l'émotivité réciproque qui se dégage (empathie). Cette compréhension de l'humanité des autres introduit la notion de responsabilité en eux.

### ***De la responsabilisation au contrat social***

Platon s'est évertué à nous dire que l'ignorance est ce qui conduit à la peur, à la violence et au mal. Ce lieu commun a servi d'ancrage à la réflexion de Francine A'ness, spécialiste du théâtre latino-

américain. Selon elle, les rescapés de guerre civile ignorent une grande partie des éléments ayant conduit au conflit. Ils ne connaissent pas leurs ennemis, ce qu'ils ont subi et leurs motivations. La peur de cette différence engendre des réactions violentes et une incapacité à voir l'humanité présente chez leurs ennemis, « parce que le comportement stigmatisant semble être une réaction à l'angoisse devant sa propre faiblesse et sa propre vulnérabilité. » (Nussbaum, 2011, p.47) Ainsi, l'ignorance introduit automatiquement des actions répréhensibles : violence, meurtre, suspicion abusive, etc. C'est pourquoi la première étape à franchir, pour pouvoir communiquer avec ceux qui sont perçus comme des ennemis, est de connaître l'autre. Les rescapés doivent d'abord se connaître eux-mêmes, ensuite connaître les autres et, finalement, comprendre les événements qui ont mené à la situation en question. Dans cette mesure, le théâtre peut favoriser la paix, car il stimule l'envie de connaître. Il permet de transmettre un grand nombre d'informations sur le monde et sur les valeurs fondamentales à intégrer. De plus, le climat de travail propre aux créations théâtrales et à son processus de création apprend aux acteurs comment interagir les uns avec les autres. Pour A'ness, le théâtre, comme il est construit sur l'échange, transcende la réalité matérielle pour nous donner accès à de multiples temporalités et identités. Le voyage se fait à plusieurs et implique toutes les parties dans cette découverte. Il n'y a pas de frontière politique dans cet échange, seuls les acteurs décident quelles sont leurs déterminations propres dans le jeu proposé. Ils peuvent imaginer des univers variés et questionner leur société par la même occasion. (Bourdieu, 1980, p.65-67)

Lorsqu'un acteur raconte son histoire, un espace discursif est créé. Le récit est destiné à quelqu'un et le destinataire nourrit le récit par son écoute et ses questionnements. De cet échange naît une visée éthique par la valeur mémorielle de ce qui est transmis. « Dans la tonalité qui caractérise cet espace discursif, la valeur biographique qui suppose la mise en ordre de la vie de celui qui raconte et, corrélativement, de celle de son destinataire, mais aussi la nécessaire visée éthique de la vie en générale. » (Arfuch, 2011, p.165) Transmettre une part de son histoire par le récit sous-entend le devoir du destinataire de perpétuer cette mémoire. En partageant leur récit, ils partagent leur présence au monde. Raconter son histoire permet d'exister pour soi et pour l'autre. Les rescapés souffrent précisément de ne pas pouvoir dire qui ils sont et quel fut leur passé. Ils se sentent invisibles, absents. Pour cette raison, l'échange thérapeutique que produit le théâtre *restaure le circuit entre l'interlocuteur et le destinataire*. (Arfuch, 2011, p.170) Une responsabilité de l'autre leur incombe au même moment. L'interlocuteur et le destinataire affirment leur humanité mutuellement par leurs échanges. Ils sont là, ils s'entendent, ils sont à l'écoute et ils partagent leurs expériences. Par ce dialogue, ils existent. Et l'un comme l'autre a la responsabilité de rendre publique cette mémoire. Dès l'instant où le spectacle a lieu

devant un public, l'oubli et le silence sont combattus et rendus caducs. La communication triomphe de l'oubli.

Dans l'échange théâtral, les acteurs et les spectateurs participent à l'élaboration du récit final et se découvrent en tant qu'être unique, mais humain. Dans cette découverte de l'existence de soi et des autres, une responsabilité mutuelle germe. Il se crée un sens de la communauté, de l'empathie, car on voit l'autre dans sa singularité et dans la collectivité constituée par le projet théâtral. Si j'ai souffert de la violence de l'autre, je comprendrai que, en étant violent avec l'autre, je le ferai aussi souffrir. Cette prise de conscience de l'autre produira une diminution de mon agressivité par l'effet du sentiment de compassion.

À travers un large ensemble de récits, [on] doit apprendre à s'identifier au sort des autres. La logique ou la connaissance factuelle seule ne suffisent pas à mettre les citoyens en rapport avec le monde complexe qui les entoure. Une troisième capacité du citoyen, étroitement liée aux deux premières, est ce qu'on peut appeler l'imagination narrative. J'entends par là la capacité à imaginer l'effet que cela fait d'être à la place de l'autre, à interpréter intelligemment l'histoire de cette personne, à comprendre les émotions, les souhaits et les désirs qu'elle peut avoir. (Nussbaum, 2011, p.55,121)

Illustrons maintenant ce raisonnement à l'aide du travail effectué par Augusto Boal, metteur en scène et ancien législateur municipal au Brésil. Dès les années soixante-dix, Boal explore de nouvelles formes de théâtre où acteurs et spectateurs tiennent un rôle actif dans le déroulement des spectacles. L'objectif est d'amener les spectateurs à intervenir dans la trame narrative du spectacle et dans le cours de la vie sociale d'un pays. Pour arriver à son but, il multiplie les méthodes : jouer des scènes d'injustice dans des lieux publics pour que tous croient l'évènement réel, mettre en scène les conflits vécus par des groupes de gens et leur demander de venir jouer eux-mêmes les situations et les différentes solutions pouvant être envisagées, et, lors de son entrée en politique, Boal a même créé une forme de théâtre citoyen où les individus doivent mettre en scène les problèmes propres à leur quartier pour en améliorer la qualité de vie et produire des lois conformes aux besoins de la population. L'auteur de ce projet révèle, par ses écrits, la surprise qu'il a ressentie en découvrant à quel point ce travail a été enrichissant et efficace. Pour mieux comprendre cette entreprise et ses résultats, voici brièvement la méthode employée par Boal.

Dans un premier temps, Boal a envoyé dans chaque quartier de la circonscription de Rio de Janeiro<sup>20</sup> des acteurs du *Théâtre de l'opprimé* afin que ceux-ci enseignent à la population les rudiments

---

<sup>20</sup> À ce moment, Boal était législateur de cette circonscription.

de cette forme théâtrale. Les participants devaient créer des spectacles à partir des plaintes faites par les citoyens auprès de leur législateur. Ils devaient imaginer des solutions. Une fois ces petites pièces créées et présentées devant l'ensemble de la communauté, un moment de discussion leur succédait. Tous réfléchissaient à la meilleure façon de procéder. À la suite de ces discussions, Boal, en tant que législateur du comté, compilait les propositions et revoyait les priorités sociales, économiques, etc. Les budgets et les lois étaient revisités. La participation et l'investissement aux différentes étapes du projet ont énormément étonné Boal. (Boal et coll., 1998, p.77-81) Une grande partie de la population s'impliqua dans le projet. Même après le départ de Boal de la vie politique, la population est demeurée curieuse des enjeux sociaux et activement impliquée. À la lumière de l'expérience du *Théâtre de l'opprimé*, les mots de Victor Turner prennent tout leur sens : « In other words, drama includes and contains reflexive processes and generates cultural frames in which reflexivity can find a legitimate place. » (Turner, 1979, p.83) Le théâtre, s'il nous éduque sur notre entourage, aide à la médiation des affaires sociales. Dans des conditions de respect mutuel, cette réflexivité va être partagée et créer des liens de confiance. Si la confiance est sincère, les gens auront une motivation pour améliorer la situation sociale. L'envie de partager ce qu'il y a de beau dans leurs émotions stimulera la volonté d'agir et de créer ensemble le monde dans lequel ils veulent vivre. En partageant l'expérience théâtrale, les acteurs et les spectateurs ont l'impression d'appartenir à un groupe qui ne les oblige pas à taire leur individualité. Au contraire, cette unité s'est créée par le partage de leurs expériences personnelles et l'envie de vivre dans un monde meilleur. Le combat n'a plus comme fonction de détruire, mais plutôt de reconstruire.

L'expérience théâtrale proposée par Boal se distingue des formes classiques de représentation en cela qu'elle pousse plus loin la réflexion sur la collectivité. Le travail débute avec l'identification d'un problème social donné, là où habituellement a lieu l'exploration d'une ou de plusieurs expériences vécues, par exemple l'isolement consécutif à la guerre. Une fois le problème clairement établi, le travail créatif commence pour les spectateurs et les acteurs, car tout spectateur sera amené à jouer la solution envisagée en remplaçant l'acteur à qui appartient le pouvoir de changer les choses. Tous explorent donc concrètement l'étendue des possibilités et des réactions que cela peut engendrer. Ainsi, dans un travail collectif, ils sont conduits à la meilleure solution.

Bien que le point de départ ne soit pas le même que les formes plus classiques d'expérience théâtrale, des mécanismes identiques sont à l'œuvre et ont pour objectifs le retour à une paix sociale. Les conditions de réalisation appartiennent à la structure théâtrale. Le fait de camper un ou plusieurs rôles donne à voir différentes avenues possibles, offre un regard nouveau sur les personnes touchées par le problème soulevé et sur les conséquences que cela pourrait produire sur elle. Jouer suppose



d'imaginer ce qui est différent de soi et de l'appréhender. Cette capacité, à se mettre dans la peau de l'autre par l'imagination, fait comprendre la responsabilité que comporte la vie en collectivité. En ce sens, le théâtre éduque les gens à la citoyenneté. Aussi, l'esprit collectif de cette forme d'art invite au dialogue et au débat. Le spectacle n'est pas un monologue où un individu cherche à transmettre sa vision du monde, mais bien une création collective résultant d'une multitude de rencontre et de débat. Ici encore, le théâtre éduque le citoyen en lui apprenant les mécanismes de la délibération et de l'échange social. Enfin, le théâtre désamorce l'agressivité qui pourrait être ressentie lorsque s'affrontent des opinions divergentes, car ce qui se passe sur la scène n'est pas la réalité, mais la représentation de celle-ci sous différents angles.

Si tant est que nous puissions le résumer en si peu de mots, tous les intervenants précédemment énoncés voient dans le théâtre une vertu éducative que ce soit par le processus collectif de création, le dialogue et l'empathie issus de la transmission d'émotions, l'implication concrète dans la collectivité par l'action théâtrale et la responsabilisation pour l'avenir collectif engendrée par la représentation publique. La création théâtrale fait vivre des émotions à chaque étape de son processus et c'est par elles que se font ces apprentissages. Un sentiment moral émerge de ce processus. Selon Martha Nussbaum les émotions sont des moteurs civilisationnels, des moteurs démocratiques. Et plus encore,

l'art est un grand ennemi de la fermeture d'esprit et les artistes ne sont pas les serviteurs fidèles de quelque idéologie que ce soit, serait-elle fondamentalement bonne : ils demandent toujours à l'imagination de s'élever au-dessus de ses limites habituelles pour considérer le monde sous des aspects nouveaux. (Nussbaum, 2011, p.35-37)

L'art, pour les raisons énoncées plus haut, en particulier le théâtre, nous permet de vivre des émotions qui favorisent l'entente sociale, le contrat. La honte et la compassion qui peuvent être vécues par la *catharsis* et l'imagination, pour ne nommer que celles-ci, agissent directement sur notre perception de l'autre. La compassion rend plus conciliant et dispose à prendre des décisions profitables pour une collectivité. Si nous savons ce qu'est la honte ou la douleur, nous chercherons à les éviter, car ce sont des sensations inconfortables. Nous comprenons aussi que les autres, dans des situations similaires, peuvent les ressentir. Si nos actions peuvent causer à autrui ce genre d'émotions, il en va de même pour lui. Ainsi, en lui épargnant ces douleurs, nous ressentons une forme de soulagement, comme s'il s'agissait de nous. Nous comprenons le rapport de réciprocité. Et dans ce cas, nos décisions seront prises en fonction de ne pas causer ces émotions désagréables, car elles seraient injustes pour l'autre tout comme elles le seraient pour nous si la situation était inversée. Les actions produisant des émotions positives seront préférées. Par l'art, les acteurs et les spectateurs vivent une multitude

d'émotions qui les disposent positivement envers les autres. Lorsqu'un acteur, campant son personnage, souffre suite au meurtre de son enfant, le spectateur ressent de la peine, de la pitié, de la compassion pour lui. Il vit de la colère face à cette injustice. Par cette expérience, le spectateur comprend l'importance de la vie humaine et du respect de certaines règles morales. Dans le cas présent, le spectateur peut conclure de son expérience émotive qu'il n'est pas bien de tuer quelqu'un. À la suite de ce bouleversement, le spectateur devient plus enclin à ressentir de l'empathie pour les autres ayant vécu ce type évènement et celle-ci favorisera une meilleure entente sociale basée sur des sentiments moraux.

En développant une conscience de l'humanité présente en chaque homme, les rescapés sont susceptibles de ressentir de l'empathie à leur égard et ils travailleront probablement à leur épargner les douleurs qu'ils ne veulent pas eux-mêmes ressentir. Pour Nussbaum, « l'empathie n'est pas la moralité, mais elle peut lui offrir des éléments essentiels. » (Nussbaum, 2011, p.51) Elle permet l'éclosion de sentiments moraux. Le sentiment, comme dit plus tôt, se caractérisant par un mélange d'émotions et d'une situation particulière. Des connexions entre situation et état émotionnel se produisent à tout moment. En faisant intervenir l'empathie, en la favorisant, nos sentiments incluront une dimension sociale, morale. Si les sentiments moraux sont plus présents, alors notre volonté de vivre selon des principes moraux augmentera. Accepter de limiter sa propre liberté au profit d'une entente sociale entrainera, non pas une frustration, mais un plaisir de partager avec les autres des sentiments moraux profitables à tous.

Le théâtre, comme la plupart des formes d'art, instruit l'homme sur lui-même. Il aide à l'apparition d'une empathie effective. Une fois cette première pierre portée à l'édifice social, les principes démocratiques peuvent être transmis et appliqués. Et à ce moment du processus de réconciliation, les rescapés voudront sans doute développer un nouveau pacte social basé sur une initiative personnelle et non pas établi et imposé par des dirigeants nouvellement en place. Si notre hypothèse est valable, il y a fort à parier que le climat de paix sera plus durable puisque le choix des conditions de sa possibilité sera fait collectivement en toute connaissance de cause.

## *Est-ce que le théâtre peut favoriser une justice plus grande et une reconnaissance des souffrances ?*

Le théâtre permet la transmission de données complexes ayant trait à l'expérience sensible et à la pensée morale, et cette capacité est tout indiquée pour assumer la reconnaissance des souffrances recherchée par les victimes de guerre. Le théâtre est un médium qui donne une voix aux rescapés et l'espace pour être entendu. Aussi, comme nous l'avons remarqué, le théâtre cherche à responsabiliser les individus en sensibilisant les gens.

It consists in radiating through the rigor of scenic technique an individual and collective form of being. Theatre can be a social cell that embodies an ethos, a set of values that guide the refusals of each of its components. (Barba, 2002, p.16)

La forme et la technique théâtrale supposent la création d'un tissu social. La pièce ne peut pas voir le jour sans que les acteurs acceptent de travailler dans une confiance mutuelle. Les acteurs ne jouent pas seuls, ils échangent des répliques avec d'autres acteurs. Le spectacle est le résultat de cette entente, de cette communauté qui prend vie dans le travail d'équipe qu'il suppose. Chaque acteur est responsable de l'ensemble. Et, c'est précisément parce que cette responsabilité est inhérente au travail de scène que les acteurs ont confiance. Ils peuvent, alors, s'exprimer. Une discussion qui n'est jamais entièrement terminée s'entame entre eux. Il y a toujours possibilité de réexplorer et de transmettre. Pour que l'image créée soit véhiculée, elle suppose un premier « dialogue » avec l'autre qui consiste à accepter les conventions qui seront utilisées lors de la représentation. Ce premier échange scelle déjà un pacte où l'autre entre dans la production du spectacle.

Comme le mentionne Nicolas Bourriaud, le dialogue à l'oeuvre dans l'art est :

l'origine même du processus de constitution de l'image : au départ de celle-ci il faudrait déjà négocier, postuler l'Autre. Toute oeuvre d'art pourrait ainsi se définir comme un objet relationnel, comme le lieu géométrique d'une négociation avec d'innombrables correspondants et destinataires. (Bourriaud, 2001, p.99)

La relation spectateur/acteur ou la relation acteur/acteur réalise l'intégration des minorités et donc les met en contact avec l'expérience politique. Acteur et spectateurs discutent et « négocient » les uns avec les autres à la recherche de solutions et d'un échange humain. En ce sens, les recherches de Réa Denis confirment notre propos. Elle nous explique la raison pour laquelle le théâtre favorise potentiellement la démocratie.

They has been recent consideration of the value of performance practices employing participation and personal story as civic dialogue as a opportunity to perform democracy. [...] The interactive dimension of these theatre practices tends to see them positioned as democratic and interprets them as empowering. The place of personal story is often extrapolated as a chance to reclaim voice and as such enable the participants to establish legitimacy in the spirit of democracy. (Dennis, 2007, p.355)

Si le théâtre est ouvert aux différents récits individuels, il encourage la pluralité. En rendant publics ses récits, il devient un vecteur d'information (publicité). S'il maintient le pacte incitant à respecter chacun comme son égal, l'égalité est aussi présente. Alors, le théâtre, en plus d'offrir des solutions intéressantes pour la réconciliation, peut véhiculer les valeurs fondamentales de la démocratie, si la forme choisie s'y prête.

### ***Que faut-il encore prendre en compte ?***

Dans toute cette réflexion, nous nous sommes concentrés sur les éléments fournissant une aide à la réconciliation, mais nous n'avons pas précisé la forme théâtrale à utiliser. Pour cause, les formes théâtrales sont diverses et notre objectif était de savoir si le théâtre, comme médium artistique, pouvait, d'une façon ou d'une autre, accélérer le retour de l'entente sociale dans les pays en transition. Cela dit, maintenant que nous avons démontré les avantages qu'il comporte sans distinction pour sa forme. Il est opportun de se demander si nous devons préférer une de ces formes pour réaliser notre objectif. Certains croient que le théâtre législatif serait le plus approprié, d'autres le théâtre social, d'autres encore le théâtre de performance. Comment s'y retrouver ? Explorons ces différentes formes en précisant rapidement leurs avantages et inconvénients.

Le théâtre thérapie, expérimenté par de nombreux intervenants (Baker, 2008 ; Nordstrom, 1998 ; Bixlex, 2002 ; A'ness, 2004) est le plus couramment employé en période de transition. Il résulte des théories travaillant sur la psychologie des victimes et suppose le besoin, pour les victimes, de se reconstruire et de faire le deuil de leur passé. L'accent est porté sur l'expérience personnelle, sur l'expression des douleurs, sur la prise de contrôle de ce passé et sur affirmation de soi. Ce théâtre travaille, le plus souvent, à partir des récits développés lors des séances d'exploration. Les victimes revivent leur passé à travers des exercices de jeu et racontent ce qu'elles ressentent. Ce sont ces histoires qui sont mises en scène. Quelques fois, la préférence va à des textes classiques proposant des

situations similaires à celles qui ont été vécues par les participants. L'objectif est d'éviter d'attiser les conflits non réglés. Dans ce cas, des textes comme Roméo et Juliette, Antigone, la parabole de l'enfant prodige, etc. sont utilisés et adaptés à la situation présente. À l'aide de ces récits, les acteurs travaillent par identification et des solutions réalistes leur sont proposées pour les aider à traverser la période de deuil. Le théâtre thérapie, en ce sens, offre un soutien aux victimes, il accompagne, il agit comme un tuteur.

Il faut rester extrêmement vigilant avec cette forme de théâtre, car elle peut reproduire des divisions déjà existantes dans la société. Les textes comme Antigone manquent souvent de nuances et ils peuvent entraîner une identification entre celui qui a causé un tort à la victime et le personnage moralement répréhensible de la pièce. Dans ces cas, le dialogue est impossible pour les rescapés qui avaient des idéologies opposées pendant la guerre. Les uns accusent les autres sans chercher à comprendre ou à communiquer. La réconciliation ne peut qu'échouer. La douleur, au lieu d'être dépassée, est ravivée. Thompson soulève ce problème : « An important question raised by the examples here, and echoing a concern related to the Burundian examples Chapter 3, is whether the revisitation of terrible events through performance relieves or revives the sense of loss or pain. » (Thompson, 2009, p.210) Difficile d'obtenir une réponse claire à cette interrogation. En Algérie, au Chili, au Pérou et en Israël, le théâtre thérapie eut, la plupart du temps, des effets positifs, mais au Burundi et en Ouganda, il intensifia les violences. Est-ce la forme théâtrale qui est responsable de tout ceci ou plutôt le niveau de compétence des intervenants ? À moins que ce ne soit la culture et les circonstances particulières qui aient mené au conflit ? Quoi qu'il en soit, cela nous invite à agir avec prudence et à poursuivre les recherches à ce sujet.

Un autre aspect est aussi à observer. Ce théâtre peut entraîner une concurrence des victimes. Les victimes sont centrées sur leur propre douleur et ne voient pas ce qui se passe autour d'elles. Elles cherchent une telle reconnaissance qu'elles sont prêtes à tout pour l'obtenir. Le fait de leur faire revivre ce passé douloureux peut avoir pour effet d'intensifier la mélancolie et de les couper davantage du monde extérieur. Pour éviter qu'une telle chose se produise, il est important qu'il y ait un intervenant extérieur qui encadre le travail théâtral et que le respect et l'écoute soient les critères de cette collaboration. Comme nous pouvons le constater, cette forme théâtrale ne contient pas une solution miracle pour le retour et le maintien d'une vraie paix. Mais, en va-t-il autrement pour le théâtre social ?

Le théâtre social a une structure se rapprochant beaucoup du théâtre thérapie. D'ailleurs, pour certains spécialistes du théâtre de la réconciliation, comme Schechner et Schninà, le théâtre thérapie serait une déclinaison du théâtre social. (Schechner, 2004; Schninà, 2004) La façon de travailler y est

la même, cependant le choix des intervenants et des lieux sont plus spécifiques. La recherche esthétique n'est pas l'objectif final, bien qu'elle puisse être utilisée pour stimuler certaines émotions chez les personnes prenant part au projet. En fait, le théâtre social sert à développer des contacts sociaux et à guérir les participants de certains maux psychologiques. Schechner le dit clairement :

Social theatre sell itself by asserting that it support self-esteem, build confidence, manage anger, heals sociopsychological wound, creates new approaches to learning, promotes participatory community development and/or can operate constructively in the face of traumatic experience. (Thompson et coll., 2004, p.12)

Pour cette raison, le lieu de la représentation est très important. Les prisons, les orphelinats, les camps de réfugiés, etc., sont préférés, car la charge émotive liée à ces endroits participe à l'exercice. Les personnes recherchées pour prendre part à ces projets résident souvent dans ces lieux et sont fragiles psychologiquement. L'emphase est donc mise sur la réappropriation de soi. Le lieu a un sens spécifique pour les victimes. En donnant une autre signification à ces endroits, on peut leur permettre de reprendre le contrôle d'elles-mêmes.

Vu l'état émotionnel des participants, il est important de bien choisir les intervenants. Ainsi, il se trouve toujours quelqu'un, parmi les intervenants du théâtre social, qui est spécialisé pour interagir avec les participants en question. Dans les prisons des criminologues vont faire partie de l'équipe : dans les écoles, des pédagogues, etc. Comme ces intervenants joueront le rôle de médiateurs, ils sont tenus de maîtriser la situation suffisamment pour éviter que des conflits se développent pendant les discussions préalables à la création. Les conventions utilisées durant le travail et les représentations doivent, elles aussi, subir un examen détaillé pour éviter d'utiliser des conventions liées au conflit et pour choisir des éléments propres à la culture des participants. Le rôle du médiateur est crucial. La réussite ou l'échec du projet repose en grande partie sur ses épaules.

Alors, demandons-nous ceci : qui doit diriger les ateliers de théâtre ? Est-ce que ce doit être des intervenants locaux, des intervenants extérieurs ou les deux à la fois ? Cette question soulève plusieurs problèmes pratiques. En théorie, ce rôle est attribué à une personne neutre, mais qui l'est ? Laura Edmondson rappelle l'importance de ce problème. Son analyse s'est construite autour du cas de L'Ouganda. Les ONG commanditées pour aider les victimes de la guerre civile ayant sévi pendant près de 6 ans ont tiré avantage de leurs actions humanitaires. Les moyens déployés pour « aider » la population soutenaient d'autres ambitions : faire de la publicité à leurs organismes. Tout, dans les projets théâtraux créés pour l'occasion, soulignait la nécessité, pour le peuple ougandais, d'avoir recours à la puissance et à la sagesse occidentales afin de régler le conflit interne. La situation était

dépeinte de telle sorte que les Occidentaux devenaient les sauveurs de ces pauvres peuples trop faibles pour se sortir de leur misère. Les pièces choisies confirmaient l'emprise paternalisante des Occidentaux venus rendre service aux Ougandais. Pas de doute, Edmondson voit dans ces interventions un « coup de marketing » et elle le dénonce.

In response to these prime opportunities for marketing and promotion, drama was abruptly rehabilitated as several members of the staff discarded their usual routines and devoted their energies to the creation of plays. Although the children themselves were the actors, the rehearsal process took place in an environment in which the counselors determined all aspects of the text and staging. In my discussion of the two plays that were produced, I take the ethical risk of critiquing this approach. In doing so, however, my aim is to situate these constraints upon the children's creativity within a culture of war, which transforms representation into what Taussig calls a "high-powered medium of domination. (Edmondson, 2005, p.458)

Elle explique que les deux représentations auxquelles elle a assisté racontaient une histoire semblable dans laquelle les représentants de Vision Mondiale étaient décrits comme des héros. Voilà un de ces deux récits. Un jeune ougandais ravagé par la guerre se jette dans l'alcool et multiplie les relations sexuelles non protégées pour engourdir sa douleur. La famille s'inquiète pour lui. À ce moment, un représentant de Vision Mondiale apparaît sur la scène. Le représentant raconte ce qu'il a vu dans les camps de réfugiés et comment se termine la vie des personnes comme le jeune Ougandais. Il nous explique aussi les dangers du sida. Le jeune garçon ne suit pas les conseils du représentant et il contracte le sida. À la scène finale, le jeune garçon est représenté dans ses derniers instants.

La structure des pièces de théâtre proposée par Vision Mondiale est toujours similaire. Quelqu'un a besoin d'aide, Vision Mondiale apparaît en sauveur et la personne en question écoute ou n'écoute pas les conseils transmis. En fonction de la décision qui sera prise par la personne en péril, la fin sera heureuse ou malheureuse. Quel est le problème dans ce type de théâtre ? Il y a une dévalorisation des populations dont il est question, alors que l'objectif est de leur donner les moyens de s'en sortir par elles-mêmes. Tout le mérite revient aux intervenants extérieurs comme si la population locale n'en avait pas la capacité. Les fonds investis dans de tels organismes sont substantiels. Dans ce cas, il n'est pas improbable de voir les ONG travailler plus pour l'augmentation des budgets que sur la réinsertion sociale. Ce qui est malheureux, c'est que ce genre d'intervention peut aggraver la situation, car les intervenants ignorent les réels besoins de la population. Ils transmettent leur propre vision des choses comme si elle était la seule possible. En fait, comme le soulève Edmondson, ce théâtre est créé pour les Occidentaux, pour leur montrer que les ONG font de bonnes choses avec leurs dons.

D'un autre côté, les intervenants locaux peuvent être mus par les mêmes objectifs, sans compter que le manque de fonds pour mener à bien leur projet et le manque de partialité sont fréquents. Si les initiatives proviennent de l'intérieur du pays en transition, les organisateurs n'ont pas toujours la capacité de se faire connaître et de recevoir l'aide financière nécessaire. Ils doivent concilier avec ce manque de ressource et il devient difficile de garder actifs les projets démarrés. La sécurité des participants peut aussi être mise en danger, car les intervenants ayant eux-mêmes pris part au conflit peuvent alimenter les haines réciproques au lieu de les désamorcer. Jonathan Veillette insiste sur ce fait : « qui peut se targuer d'être neutre ? On ne devrait pas, à notre avis, écarter la dimension politique de la médiation culturelle [...]. » (Veillette, 2008, p.105) Cela dit, opter pour des intervenants locaux peut jouer sur l'estime des participants, car ils ont l'impression de pouvoir se sortir eux-mêmes de la misère. Ce que l'on peut déduire des cas illustrés ci-haut est que la neutralité des intervenants ne peut pas s'établir en fonction de leur origine ou de leur provenance nationale. Que ce soit des ONG ou des intervenants locaux qui dirigent les projets de théâtre, ils seront toujours motivés par des intérêts personnels. Agir de façon désintéressée est impossible, mais les actions faites par les intervenants ne seront pas nécessairement négatives pour les participants. Ce qu'il faut remettre en question c'est l'idée de neutralité, car la réception que les participants et le public auront des activités théâtrales présentées compromettra, elle aussi, la neutralité espérée.

Comme nous pouvons le constater, de nombreux problèmes peuvent être engendrés par le théâtre social. En plus de retrouver les problèmes cités plus haut concernant le théâtre thérapie, nous devons mentionner la difficulté de trouver un médiateur étant à même d'être entièrement neutre et possédant les qualités requises pour accompagner les victimes. En va-t-il autrement pour le théâtre de performance ?

Le théâtre de performance, au lieu de mettre l'accent sur la guérison psychologique des victimes, s'intéresse à l'action. (Thompson, 2004; Thompson, 2009) L'idée est de faire de l'action théâtrale sa propre action. On suppose, dans ce cas, que le fait d'agir nous rend responsables de cette action et nous donne envie de créer. On *performe* la guerre par le théâtre, on transforme ainsi notre expérience pour en devenir maître. La règle est la discussion, le dialogue. Par l'échange entre les différentes personnes, l'action créatrice peut avoir lieu et de nouvelles solutions peuvent être envisagées. Ce qu'il faut comprendre de tout cela, c'est que cette forme de théâtre incite à résister à la violence, à se battre pacifiquement contre elle. Le plus important est de rester dans la praxis, refuser de devenir passif et soumis. À l'appui, référons-nous à la définition que fait Thompson du théâtre de performance :



While we are using term theatre and performance in this book – rather than social or applied theatre – this perspective is echoed here. Organized, intentional acts of performance by artists in war zone illustrate one set of performance that interact with and reveal the other. [...] The range of response is one of the reasons for the choice of theatre and performance as a term to capture the practices that are discussed in the book. The term performance constructs and overarching category useful for exploring the interactions of performance of war and performance in place of war discussed above. The dual term theatre and performance additionally emphasizes our interest in theatrical performance that engages theatre artists as well as members of the general public, and in practices that exist inside as well as outside the formal cultural infrastructure and its institutions. (Thompson, 2009, p.6-7)

Soulignons deux éléments primordiaux dans cette citation. D'abord, Thompson cherche à se distancier du théâtre social. Pour lui, le théâtre de performance suppose des actions volontaires prenant vie dans la pratique. La performance engage autant les artistes que les spectateurs dans des pratiques qui ne se limitent pas à la représentation, mais qui s'étendent aux infrastructures institutionnelles et sociales. En s'engageant dans l'art, les artistes et les spectateurs s'engagent dans leur communauté. Ce qui ne signifie pas pour autant que l'approche psychologique soit exclue, seulement elle est un élément d'un ensemble qui s'agglomère autour de l'engagement social. Ensuite, Thompson sous-entend l'existence d'une résistance à la violence. L'engagement dans l'action théâtrale permet d'être actif dans la recherche de la paix. L'accent est mis sur le pouvoir créatif de l'art. L'avantage de cette méthode est que s'il reste de l'agressivité chez les rescapés de guerre, alors elle sera détournée vers une finalité positive : agir pour atteindre la paix. De cette façon, on désamorce les risques de représailles. Par contre, en utilisant la résistance, il n'est pas assuré que l'énergie produite par cette surcharge émotionnelle des rescapés soit orientée vers la paix. Au contraire, elle peut être canalisée vers un autre objectif : la vengeance. Ici encore, c'est au médiateur qu'appartient la plus grande part de responsabilité. Si le médiateur favorise un parti plutôt qu'un autre, alors l'action ne servira pas à créer, mais à détruire... Force est de constater le double effet que peuvent produire les trois formes théâtrales décrites jusqu'alors. En va-t-il de même pour le théâtre législatif ?

Le théâtre législatif donne des outils pour former les participants à la citoyenneté. (Boal,1997; Boal,1998) Nous avons déjà expliqué son processus aux pages 81 et 82 où nous traitons de la possibilité pour le théâtre d'engager un contrat social. Mais, rappelons tout de même que pour Boal, qui en est l'instigateur, ce théâtre trouve sa source dans l'expérience politique. Un parallèle est créé entre la discussion et le débat social et politique. Prendre conscience de ses propres exigences et de celle des autres pour trouver où se situe la meilleure solution fait partie des exercices proposés par

Boal. Par ce théâtre, on cherche donc à responsabiliser les individus à leur faire comprendre qu'ils ont un pouvoir sur ce qui se passe et, de ce fait, des devoirs. L'objectif est de créer de nouvelles solidarités, une confiance, entre les différents membres d'une même société pour faciliter l'insertion de chacun.

Les expériences de Boal confirment les attentes du théâtre législatif. Il y a une réelle augmentation de l'implication sociale et politique des personnes ayant participé d'une façon ou d'une autre au projet. Cependant, cela n'élimine pas le problème majeur de ce genre de théâtre. À quel moment les rescapés sont-ils prêts à entrer dans ce travail ? Ne doivent-ils pas d'abord se guérir eux-mêmes ? Si nous en croyons les recherches faites pour cet essai et l'orientation que nous avons décidé de lui donner, il est évident que ce théâtre ne peut pas être utilisé dès le début du processus de réconciliation. Le travail de deuil y est préalable. Ainsi, il peut être envisagé de combiner cette forme théâtrale à l'une des trois autres présentées.

Par contre, les autres complications déjà exprimées ne s'effacent pas pour autant et elles ne peuvent pas non plus être ignorées. Devons-nous en conclure à l'échec de notre hypothèse selon laquelle le théâtre contribuerait à la réconciliation en permettant de faire le deuil et d'entrer en interaction avec l'autre ? Les différents témoignages récoltés font les louanges du théâtre, mais un grand nombre de questions reste à être éclaircies dont celle portant sur le médiateur et les types d'intervenant.

## CONCLUSION

### *Comment poursuivre nos recherches ?*

À cette étape de notre recherche et bien que de nombreuses questions restent encore en suspens, une première défriche a eu lieu. L'exploration que nous avons menée nous a permis de déterminer un certain nombre de critères de réussite qui, appliqué au théâtre de transition, profite au retour d'un contrat social accepté par les citoyens. Rappelons-nous que la première phase de cet essai consistait à légitimer l'emploi du théâtre dans une transition, c'est-à-dire de démontrer l'imperfection des moyens les plus couramment utilisés pour la réconciliation, CVR et mémoire collective, quant à leur capacité d'atteindre les objectifs annoncés : vérité et justice. En confrontant ces outils de la transition à leurs réels effets, il fut alors possible de les démythifier. Les CVR tout comme la mémoire collective, dans leur application, ne parviennent pas à dévoiler une vérité unique et sans-équivoque. Le récit qu'ils divulguent est plutôt le résultat de multiples témoignages issus d'expériences subjectives de la guerre. En ce sens, la vérité à laquelle ils font allusion ne transcende pas la relation subjective du témoin pour nous révéler l'objectivité des faits, elle y est confinée. Dès cet instant, nous sommes confrontés à un problème de poids. Celui d'avoir un point de vue sur les événements édifiés au rang de nouvelle histoire nationale mettant un voile sur toutes autres interprétations des faits.

Dans le même ordre d'idée, CVR et mémoire collective, ne répondent pas non plus entièrement à leur deuxième finalité, la justice. L'ampleur des violences et des pertes engendrées par la guerre rendent impossible un règlement complet des injustices commises lors d'une guerre civile. Il est possible de rendre justice à une femme dont le mari fut torturé, humilié, tué, bien que les peines

encourues ne puissent jamais être à la hauteur du crime perpétré. Mais, que faire lorsque quatre-vingts pour cent de la population a participé à ces crimes ? Sans compter que les victimes, pour faire leur deuil, ont souvent besoin de savoir ce qui s'est passé, où se trouve le corps de leur proche. Pour obtenir ces informations, la justice doit faire un choix : amnistier, réduire les peines pour les personnes collaborant à la collecte d'informations ou punir ceux d'entre-elles pour qui les preuves sont suffisantes à l'ouverture d'un procès. Dans les deux cas, la justice n'est pas totalement atteinte.

Cette mise en perspective des impacts des moyens de réconciliations nous a permis de comprendre pour ce qu'ils sont : des outils imparfaits et incomplets, quoique souvent profitables, pour atteindre une réconciliation nationale. En laissant transparaître leurs limites, nous avons voulu, d'abord, souligner qu'aucun moyen actuellement utilisé ne parvient à répondre à l'ensemble des besoins d'une population en transition. De ce fait, il nous a paru justifié de porter notre regard vers d'autres solutions moins explorées en philosophie. En dévoilant les échecs récurrents des moyens les plus prisés, nous voulions remettre en question la légitimité d'une recherche quasi exclusivement tournée vers ceux-ci. Ensuite, nous cherchions à réhabiliter la recherche philosophique sur le théâtre de réconciliation. Tâche à laquelle nous nous sommes attelés dans la deuxième partie de ce travail.

Précisons que les critiques soulevées dans cet essai au sujet des CVR et de la mémoire collective n'ont jamais eu pour objectif de démontrer la supériorité du théâtre dans le processus de transition, mais plutôt d'insister sur l'importance de ne pas limiter nos efforts de recherche à un seul type d'outil. En ce sens, le théâtre vient nourrir et bonifier le travail de réconciliation déjà en cours. Du moins, c'est ce que nous avons tentés de prouver dans la seconde partie de cet essai.

Plus exactement, nous avons donc tenté de démontrer en quoi le théâtre pouvait favoriser la réconciliation en en dégageant des règles générales. Nous nous sommes concentrés sur les éléments, contenus dans le théâtre, permettant de transformer l'individu pris dans sa douleur et sa colère en un citoyen capable d'entrer en contact moral avec les autres. Nous avons montré que le théâtre a un impact sur l'état psychologique d'une personne et peut ainsi l'aider à construire son identité ce qui lui permet de trouver la force de faire son deuil.

Cette force du théâtre réside en grande partie dans son utilisation publique du récit. Le récit permet de reconstruire la chronologie des événements qui est souvent lacunaire chez les personnes ayant subi de graves traumatismes. Les victimes se réapproprient ainsi leur histoire, elles expriment publiquement ce qui a été vécu par ces récits. Autrement dit, elles se libèrent des chaînes de leur passé par l'action théâtrale, car elles y affirment leur résistance face à l'oubli. En donnant à voir des

expériences subjectives, le théâtre éveille des émotions fortes chez le spectateur. Ces émotions libèrent une énergie positive et créatrice. Cette énergie peut alors participer à la reconstruction personnelle.

Une deuxième caractéristique du théâtre aide à la réhabilitation sociale des rescapés. Pouvoir partager un récit dans une période de transition n'est pas une raison suffisante pour les rescapés de s'y adonner. Comme la peur des rescapés est souvent irrationnelle et tétanisante, ils doivent se sentir en confiance pour dévoiler leur passé. En ce sens, le théâtre offre une double protection aux rescapés. D'abord ce qui est exprimé sur scène ne relève pas du cadre politique et juridique, mais du domaine de l'art. L'art explore les situations sous de multiples angles. Les acteurs sont les interprètes de ces différents regards sur le monde. Ils ne peuvent donc pas être tenus directement pour responsables de ce que le personnage défend comme vision. Les risques de représailles sont, de ce fait, moins élevés. Ensuite, comme le théâtre est un jeu de rôle, une certaine distance psychologique se crée entre les sentiments de l'acteur et ceux du personnage qu'il incarne. Cette distance protège l'acteur des douleurs trop vives que pourrait activer le drame joué tout en lui permettant de les ressentir et de sympathiser avec ce que vit le personnage. Ceci est vrai, aussi, pour les spectateurs.

Un troisième élément favorisant la réconciliation est l'aspect collectif du théâtre. Une pièce ne peut exister sans qu'au préalable les acteurs se soient entendus et aient développé une confiance mutuelle. Le travail de création participe à la formation de ces liens. Les acteurs doivent échanger avec d'autres personnes, être en contact avec d'autres réalités, ils investissent leur corps et leur âme dans la performance. De ce fait, le dialogue et la compréhension de l'autre sont privilégiés. Dans cette compréhension une empathie se développe et l'envie d'agir pour le bien collectif s'amplifie. D'où qu'un contrat social puisse advenir. Les rescapés de guerre participant à une création théâtrale sont alors susceptibles d'entretenir une relation morale avec l'autre.

Quelle que soit la forme de théâtre utilisée pour la réconciliation, ces trois composantes appartiendront au processus de création qui lui est propre. Le théâtre social, de performance, législatif et thérapie se distinguent principalement par l'objectif ultime qui motive leur usage. Pour le théâtre thérapie, la finalité est la reconstruction de l'identité brisée. Pour le théâtre de performance, c'est la résistance par l'action, et ainsi de suite. C'est pourquoi nous avons cru bon d'analyser les types de théâtre indépendamment de notre démonstration principale. Nous cherchions à trouver les règles générales du théâtre qui profite à la réconciliation et non recenser toutes les variations sur un même thème existant actuellement.

En ce sens, nous contribuons à l'élaboration de critères théoriques qui, une fois attestés par de plus amples recherches, pourront s'appliquer de façon systématique au travail théâtral en période de

transition. Et, peut-être que ceux-ci serviront à préciser les contours du processus à adopter pour maximiser les effets recherchés. Ce qui est certain, c'est qu'à ce stade du travail, il est encore risqué de déclarer la supériorité d'une forme théâtrale sur toutes autres, car le travail que nous avons effectué concerne le théâtre dans sa forme générale et, une même analyse devrait être faite pour chacune de ses déclinaisons si nous voulions prétendre à la primauté de l'une d'elles sur les autres. Or, le matériel à analyser nous manque pour en arriver à de telle conclusion. En voilà un aperçu.

Si nous nous appuyons sur les expériences mises par écrit, chaque forme paraît contenir en elle la base nécessaire à la réussite du projet de réconciliation. Le théâtre de transition se concentre sur la mise en place des conditions d'un retour à une vie sociale saine. Toutes ses formes, à leur façon, peuvent favoriser un climat propice à des échanges pacifiques. Toutes s'inscrivent dans le projet plus grand de la transition. Toutefois, dans les faits, est-ce le cas ?

Pour répondre à cette question, il faudrait analyser, dans le détail, les résultats de chaque forme et les comparer. Malheureusement, ces informations sont souvent incomplètes, voire absentes. Les études terrains expriment l'enthousiasme des intervenants et la rigueur et l'objectivité font souvent défaut. Difficile alors de détenir l'ensemble des éléments nécessaire à cette analyse. Par contre, pour parvenir à les obtenir, le meilleur moyen reste, sans doute, de poursuivre cette recherche en exigeant plus de précision et de rigueur aux intervenants mandatés pour rédiger les comptes rendus. Le simple fait de s'intéresser davantage au sujet pourrait avoir comme effet l'augmentation des ressources disponibles et nécessaires à cette étude.

\*\*\*

Nous ne pourrions pas conclure cet essai sans soulever un point important. Malgré tous les avantages que semble offrir le théâtre, il partage certains effets néfastes avec la mémoire collective. Ainsi, autant le théâtre peut faciliter le maintien de la paix, autant il peut provoquer de nouveaux conflits. La volonté de partager son expérience personnelle peut se transformer en une quête de vérité. Et, comme nous l'avons démontré dans la première partie, il n'y a pas de vérité unique accessible, seulement des expériences singulières. De la même façon, si la volonté de se faire justice prend le dessus sur le désir de rétablir un climat de paix propice aux dialogues, alors les violences s'intensifieront. Le théâtre, comme la mémoire collective, est un outil à double tranchant. Nous ne devons surtout pas idéaliser ces moyens, ils n'ont pas de valeur absolue. Mal les utiliser, c'est

provoquer des actions possiblement irréversibles : ravivement des douleurs, propagande, actes haineux...

Est-ce qu'il faut pour autant s'interdire d'utiliser l'art pour aider à la guérison des maux de la guerre ? Le recul nous manque pour répondre à cette question. Les effets à long terme de ces moyens (art, mémoire collective, CVR) nous sont encore inconnus et peut-être que la solution raisonnable, dans cette situation, est de poursuivre leur utilisation, mais en restant très vigilant et en poursuivant une analyse sérieuse de leurs effets. L'art seul n'est pas suffisant, il faut d'autres conditions... Mais, l'étudier précise le travail global de la transition, car il offre de nouvelles pistes de recherches tout en précisant le rôle qu'il y joue actuellement. Si nous voulons déterminer la structure générale à mettre en place, pour optimiser la transition, il ne faut pas négliger de poursuivre cette analyse. Penser aux étapes préalables à la réconciliation sociale fait partie de l'objectif que se sont fixé les philosophes de la transition.

### *Vers de nouveaux enjeux*

Alors, pour que cette réflexion s'élargisse, nous concluons cette analyse en soulignant les problèmes qu'ils nous restent à résoudre et en proposant des pistes de recherches. Parce que ces considérations ne s'interrompent pas par un questionnement spéculatif donnant lieu à des normes, nous terminerons en mettant l'emphase sur les défis techniques et pratiques que comporte cette application spécifique du théâtre.

La création d'une pièce de théâtre demande la présence d'une personne à même de gérer l'ensemble des participants. Elle doit faire en sorte que le climat soit propice à la création, c'est-à-dire, qu'il soit respectueux, convivial, ouvert et solidaire. Cette exigence est d'autant plus essentielle, si le projet théâtral se fait dans un pays nouvellement sorti d'un conflit armé. Et, comme nous l'avons préalablement mentionné, choisir un intervenant capable de maîtriser ce genre de situation n'est pas chose aisée. Loin de l'espoir irréaliste d'arriver à dénicher un médiateur entièrement neutre, nous devons tout de même anticiper les problématiques les plus susceptibles d'apparaître et de se renouveler. Une méthode pouvant éventuellement servir à la résolution de ces complications hypothétiques est l'observation. En multipliant les comptes rendus faisant état des rapports sains et/ou conflictuels qui peuvent voir le jour lors de la préparation d'une pièce de théâtre, nous jetons aussi un

regard sur les comportements déclenchant ces types de relations. En sachant comment les frictions naissent entre les individus et/ou l'intervenant, il nous sera alors possible de réfléchir à des solutions adaptées à chaque cas de figure.

Une autre difficulté à surmonter est de déterminer qui entre des intervenants locaux ou extérieurs doit orchestrer le travail général. Qui subventionne le projet ? Qui en fait la promotion ? Ce second problème, non moins important, ouvre la discussion sur des débats multiples concernant l'instrumentalisation politique et économique, le paternalisme, la polarisation, l'autonomisation, etc.

Enfin, quel est le moment idéal pour inviter les rescapés à participer à ces projets théâtraux ? Y a-t-il seulement un moment opportun ? Possédons-nous des outils nous permettant d'évaluer avec suffisamment de précision l'état psychologique des victimes pour déterminer leur capacité à intégrer ces projets ? La forme de théâtre proposée devrait-elle varier en fonction de l'état mental dans lequel se situent les victimes, ou au contraire, cela n'a-t-il aucune incidence ? Un champ de recherches foisonnant s'offre à nous dont les répercussions pourraient participer au retour d'une entente sociale durable dans les pays en transition. Ainsi, nous souhaitons qu'à travers ce modeste essai, nous ayons contribué à l'établissement de critères normatifs balisant avec plus de rigueur les recherches et les réflexions portant sur l'action du théâtre pour la réconciliation.



## Bibliographie

### Monographies :

- Andrieu, Kora, *La justice transitionnelle*, Folio essais, Paris, 2012.
- Arbour, Louise, *Les instruments de l'État de droit dans les sociétés sortant de conflit*, Nations Unies, New York et Genève, 2008.
- Aristote, *Poétique* (trad. Barbara Gernez), Les Belles lettres, Paris, 2002.
- Boal, Augusto, *Jeux pour acteurs et non-acteurs* (trad. Dominique Lémann), La Découverte et Syros, Paris, 1997.
- Boal, Augusto, *Théâtre de l'opprimé* (trad. Dominique Lémann), La Découverte et Syros, Paris, 1996.
- Brecht, Bertolt, *Petit organon pour le théâtre* (trad. Jean Tailleur), L'Arche, Paris, 1978.
- Brecht, Bertolt, *Théâtre épique, théâtre dialectique* (trad. Jean Tailleur), L'Arche, Paris, 1999.
- Cassin, Barbara et Al., *Vérité, réconciliation, réparation*, Seuil, Paris, 2004.
- Chérier, René, *Cosmopolitisme et hospitalité*, Ségier, Paris, 1996.
- Dupont, Florence, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Aubier, Paris, 2007.
- Derrida, Jacques, *Éperons. Les styles de Nietzsche*, Flammarion, Paris, 1990.
- Foucault, Michel, *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris, 1998.
- Freud, Sigmund, *Esquisse d'une psychologie scientifique*. Éditions Érès, Paris, 2011.

- Freud, Sigmund, *Métapsychologie*, PUF, Paris, 2010.
- Gaborit, Pascaline, *L'épineuse question de la paix et de la réconciliation*, Harmattan, Paris, 2009.
- Kattan, Emmanuel, *Penser le devoir de mémoire*, PUF, Paris, 2002.
- Koselleck, Reinhart, *Contribution à la sémantique des temps historiques : le futur passé* (trad. Jochen Hoock/Marie-Claire Hook), Édition de l'École des Hautes études en sciences sociales, Paris, 2000.
- Koselleck, Reinhart, *L'expérience de l'histoire* (Alexandre Escudier), Seuil, Paris, 1997.
- Langlois-Leman, Stéphane, *Réconciliation et justice*, Athéna, Montréal, 2008.
- Lefranc, Sandrine, *Après le conflit, la réconciliation*, M. Houdiard, Paris, 2006.
- Lefranc, Sandrine, *Politiques du pardon*, PUF, Paris, 2002.
- Levinas, Emmanuel, *Éthique comme philosophie première*, Rivages poche, Paris, 1998.
- Nadeau, Christian et coll., *Guerre juste, guerre injuste. Histoire, théories et critiques*, PUF, Paris, 2009.
- Nobles, Mélissa, *The Politics of Official Apologie*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008.
- Nussbaum, Martha, *Les émotions démocratiques* (trad. Solange Chavel), Climat, Paris, 2011.
- Osiel, Mark, *Juger les crimes de masse, la mémoire collective et le droit* (trad. Jean-Luc Fidel), Seuil, Paris, 2006.
- Precht, Richard-David, *Qui suis-je et, si je suis, combien?*(trad. Pierre Deshusses), Pocket, 2010.
- Ricoeur, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, Paris, 2000.
- Ricoeur, Paul, *Temps et récit tome 1: l'intrigue et le récit historique*, Seuil, Paris, 1983.
- Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, G.F.-Flammarion, Paris, 2008.
- Thompson, James et coll., *Performance in Place of War*, Seagull, London, 2009.

- Todorov, Tzvetan, *Abus de la mémoire*, Arléa, Paris, 1995.

- Todorov, Tzvetan, *Mémoire du Mal tentative du Bien*, Robert Laffont, Paris, 2000.

**Articles :**

- A'ness, Francine, « Resisting Amnesia: Yuyachkani, Performance, and the Postwar Reconstruction of Peru », in: *Theatre Journal* vol. 56, 2004, p.395-414.

- Arfuch Leonor , « Autobiographie et mémoires traumatiques », in : *Tumultes*, vol.1, N° 36, 2011, p. 163-181.

- Baker, Barbara Ann, « Art Speaks in Healing Survivors of War », in : *Journal of Aggression, Maltreatment & Trauma*, vol.12 N° 1-2, 2006, p.183-198.

- Barba, Eugenio, « The Essence of Theatre », in : *TDR*, Vol. 46, N.°3 (Autumn, 2002), p. 12-30.

- Bauman, Zygmunt, « L'humanité comme projet », in : *Anthropologie et Société*, vol. 27, N° 3, 2003, p.13-38.

- Bessone, Magali, « Comment enseigner l'histoire aujourd'hui en Bosnie-Herzégovine ? », in : *Après le conflit, la réconciliation*, M. Houdiard, Paris, 2006, p.29-47.

- Biet Christian, « Droit, littérature, théâtre : la fiction du jugement commun », in : *Raisons politiques*, vol. 3, N° 27, 2007, p. 91-105.

- Blatz, Charles, « Reason, Peace, Transitional Justice, and Punishment », in: *International Journal of Peace Studies*, vol. 11, N°1, printemps/été 2006, p.59-89.

- Booth, James, « Communities of Memory: On Identity, Memory, and Debt » in: *The American Political Science Review*, Vol. 93, N° 2, Juin 1999, p. 249-263.

- Booth, James, « Self-Sacrifice and Human Sacrifice in Soyinka's "Death and the King's Horseman" » in: *Research in African Literatures*, Vol. 19, N° 4, Special Issue on Litterature and Life History, hiver 1988, p.529-550.

- Booth, James, « The Unforgotten: Memories of Justice », in: *The American Political Science Review*, Vol. 95, No. 4 (Dec., 2001), p. 777-791.  
URL : <http://www.jstor.org/stable/2585394>
- Bourdieu, Pierre, « L'identité et la représentation ». In : *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 35, novembre 1980. p.63-72.
- Bourriaud, Nicolas, « L'art des années 90 : participation et transitivité (extrait de “esthétique relationnelle”) », *Sociétés*, vol. 2, N° 72, 2001, p. 99-101.
- Bixler, Jacqueline E, « Re-Membering the Past: Memory-Theatre and Tlatelolco », in: *Latin American Research Review*, Vol. 37, N° 2, 2002, p. 119-135.  
URL : <http://www.jstor.org/stable/2692151>
- Breed, Ananda, « Performing the Nation », in: *TDR: The Drama Review*, vol.52, N°1, printemps 2008, p.32-50.
- Callan, Eamonn, « Réconciliation et éthique de la mémoire publique », in : *Philosophique*, Vol. 29, N° 2, Automne 2002, p.311-326.
- Casas Arlette, « Théâtre algérien et identité », in : *Mots*, N° 57, décembre 1998, p. 51-63.
- Castro, Antonia García, « Le tiers témoin : Pouvoir, disparitions, représentations », in : *Diogène*, vol.1 N° 193, 2001, p. 86-99.
- Cayla, Olivier, « Aveu et fondement du droit », in : *Vérité, réconciliation, réparation*, Seuil, Paris, 2004, p.89-110.
- Chadwick, Jonathan, « Talking About Theatre and Therapy », in: *Psychotherapy and Politics International*, vol. 4, N° 3, 2006, p.185–196.
- Delpa, Isabelle, « Justice internationale et réconciliation : les plaidoyers de la culpabilité, un paradigme rhétorique ? », in : *Après le conflit, la réconciliation*, M. Houdiard, Paris, p.173-187.
- Dennis, Rea, « Inclusive Democracy: a Consideration of Playback Theatre with Refugee and Asylum Seekers in Australia », in: *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, Vol. 12, N°3, 2007, p.355-370.

- Derrida, Jacques, « Versöhnung, Ubuntu, pardon : quel genre ? », in : *Vérité, réconciliation, réparation*, Seuil, Paris, 2004, p.111-158.
- Dreyfus, Françoise, « L'ingénierie de la réconciliation. Usages locaux des standards internationaux », in: *Après le conflit, la réconciliation*, M. Houliard, Paris, p. 193-207.
- Edmondson, Laura, « Marketing Trauma and the Theatre of War in Northern Uganda », in: *Theatre Journal*, Vol. 57 N°3, Octobre 2005, p.451-474.
- Filipowicz, Halina, « Demythologizing Polish Theatre », in: *TDR* (1988-), Vol. 39, N°1, printemps 1995, p 122-128.  
URL : <http://www.jstor.org/stable/1146406>
- Frère Bruno *et coll.*, « Critique-action : Lutter, jouer, désobéir », in : *Mouvements*, vol. 1, N° 65, 2011, p. 7-10.
- Garapon, Antoine, « La justice comme reconnaissance », in : *Vérité, réconciliation, réparation*, Seuil, 2004, p.181-204.
- Gilbert, Margaret, « La responsabilité collective et ses implications », in : *Revue française de science politique*, vol. 58, N° 6, 2008, p.899-913.
- Grotowski, Jerzy, « An Interview with Grotowski », in: *The Drama Review: TDR*, Vol. 13, N° 1, automne 1968, p.29-45.
- Hazan, Pierre, « Les dilemmes de la justice transitionnelle », in : *Mouvements*, vol. 53, N° 1, 2008, p.41-47.
- Held, Virginia, « Group Responsibility for Ethnic Conflict », in: *The journal of Ethics*, vol. 6, 2002, p.157-178.
- Heritage, Paul, « Taking Hostages: Staging Human Rights », in : *TDR*, Vol. 48, N°3, automne 2004, pp. 96-106.
- Heritage, Paul, « The Courage to Be Happy : Augusto Boal, Legislative Theatre, and the 7<sup>th</sup> International Festival of the Theatre of the Opressed », in: *TDR*, Vol. 38, N°3, automne 1994, p.25-34.

- Issaka K., Souaré, « Le dilemme de la justice transitionnelle et la réconciliation dans les sociétés postguerre civile : les cas du Libéria, de la Sierra Leone et de l'Ouganda », in : *Études internationales*, vol. 39, N° 2, 2008, p.205-228.

URL : <http://id.erudit.org/iderudit/019192ar>

- Jacques, Paul, « Trauma et culture de la mémoire collective à la reconstruction psychique », in : *Mouvements*, vol. 53, N° 1, 2008, p.189-198.

- Joinet, Louis, « Face aux dilemmes de l'instauration des processus de justice transitionnelle », in : *Mouvements*, vol. 53, N° 1, 2008, p. 48-53.

- Kottman, Paul A, « Memory, "Mimesis," Tragedy: The Scene before Philosophy », in: *Theatre Journal*, Vol. 55, N° 1, Ancient Theatre, 2003, p.81-97.

URL : <http://www.jstor.org/stable/25069181>

- Lefranc, Sandrine, « La justice transitionnelle n'est pas un concept », in : *Mouvements*, vol. 53, N° 1, 2008, p.61-69.

- Lefranc, Sandrine, « Qu'attendre des politiques du pardon ? », in : *Le devoir de mémoire et les politiques du pardon*, Presse de l'Université du Québec, 2005, p. 51-61.

- Lefranc Sandrine *et coll.*, « Les victimes écrivent leur Histoire » Introduction, in : *Raisons politiques*, vol. 2, N° 30, 2008, p. 5-19.

- Macher, Sophia, « La violence politique au Pérou et la population 'invisible' », in : *Le devoir de mémoire et les politiques du pardon*, Presse de l'Université du Québec, 2005, p.129-139.

- Mallinder, Louise, « Can Amnesties and International Justice Be Reconciled », in: *the International Journal of Transitional Justice*, vol. 1, 2007, p.208-230.

- Mamère, Noël, « L'impunité et le devoir de mémoire », in : *Mouvements*, vol. 53, N°1, 2008, p.20-25.

- May, Larry, « Collective Responsibility, Honor, and the Rules of War », *Journal of Social Philosophy*, vol. 36, N°3, automne 2005, p.289-304.

- Nordstrom, Carolyn, « Terror Warfare and the Medicine of Peace », in: *Medical Anthropology Quarterly*, New Series, Vol. 12, N° 1, The Embodiment of Violence, 1998, p. 103-121.  
URL : <http://www.jstor.org/stable/649479>
- Osiel, Mark, « Why Prosecute? Critics of Punishment for Mass Atrocity », in: *Human Quarterly*, vol. 22, N°1, 2000, p.118-147.
- Poole, Ross, « Memory, Responsibility and Identity », in : *Social Research*, Vol 75, N° 1, printemps 2008, p.263-286.
- Rancière, Jacques, « The Aesthetic Dimension », in: *Critical Inquiry*, vol. 36, automne 2009, p.1-20.
- Ricoeur, Paul, « Avant la justice non violente, la justice violente », in : *Vérité, réconciliation, réparation*, Seuil, Paris, 2004, p.159-172.
- Schechner, Richard, « Augusto Boal, City Councillor: Legislative Theatre and the Chamber in the Streets: An Interview », in: *TDR*, Vol. 42, N° 4, hiver, 1998, p.75-90.
- Schechner, Richard, « Guerrilla Theatre: May 1970 », in: *The Drama Review : TDR*, Vol. 14, N.°3, 1970, p.163-168.  
URL : <http://www.jstor.org/stable/1144567>
- Schininà, Guglielmo, « "Far Away, so Close": Psychosocial and Theatre Activities with Serbian Refugees », in: *TDR*, Vol. 48, N° 3, automne 2004, p.32-49.
- Schininà, Guglielmo, « Here We Are: Social Theatre and Some Open Questions about Its Developments », in: *TDR*, Vol. 48, N° 3, automne 2004, p. 17-31.  
URL : <http://www.jstor.org/stable/4488568>
- Sieffert, Denis, « Les jalons d'un colloque. Amnésie...amnésie...impunité...justice transitionnelle », in : *Mouvements*, vol.53, N°1, 2008, p.15-19.
- Syed Jamil Ahmed, « Negotiating 'Theatre (in place/instead) of War' », in: *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, vol.1 N°11, 2006, p.59-75.

- Thompson, James, « Digging up Stories: An Archaeology of Theatre in War », in: *TDR*, Vol. 48, N° 3, automne 2004, pp. 150-164.  
URL : <http://www.jstor.org/stable/4488577>
  
- Thompson, James and Al., « Why "Social Theatre" ? », in : *TDR*, Vol. 48, N° 3 automne 2004, p. 11-16.  
URL : <http://www.jstor.org/stable/4488567>
  
- Turner, Victor, « Dramatic Ritual/Ritual Drama: Performative and Reflexive Anthropology », in: *The Kenyon Review*, New Series, Vol. 1, N°3, été 1979, p. 80-93.
  
- Vauchez, Antoine, « Faire du droit sans l'État », in : *Après le conflit, la réconciliation*, M. Houdiard, Paris, p.101-116.
  
- Veillette, Jonathan, « Quand la culture fait médiation... », in : *Lien social et Politiques*, N° 60, 2008, p. 105-115.
  
- Vernant Jean-Pierre, « De la responsabilité tragique à l'engagement contemporain », in : *Nouvelle revue de Psychologie*, vol.2, N°2, 2006, p.11-19.
  
- Walker, Margaret, « Restorative Justice and Reparations », in : *Journal of social Philosophy*, vol. 37, N°3, automne 2006, p.377-395.