



HAL
open science

Un théâtre belgo-congolais? Le champ théâtral congolais, de la domestication à la coopération (1930-2010)

Maëline Le Lay

► To cite this version:

Maëline Le Lay. Un théâtre belgo-congolais? Le champ théâtral congolais, de la domestication à la coopération (1930-2010). *Revue d'Histoire du Théâtre*, 2017, L'éclairage au théâtre, 273, pp.105-128. hal-01540055

HAL Id: hal-01540055

<https://hal.science/hal-01540055>

Submitted on 12 Mar 2020

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

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

—× **Varia** ×—



Un théâtre belgo-congolais ?

Le champ théâtral congolais,
de la domestication à la coopération
(1930-2010)

Maëline LE LAY

Une polarité présupposée

Un discours récurrent à propos du théâtre congolais est à l'origine de cette étude. D'après celui-ci, la littérature congolaise serait plus libre en Belgique ou au Congo dans le cas de créations belgo-congolaises produites par la coopération belge, que si elle s'exprime au Congo, où elle est tantôt soupçonnée d'être bâillonnée par la censure, tantôt caractérisée par le suivisme et l'absence de contestation et de mobilisation politique : autant de carences souvent associées au déficit d'histoire *au* et *du* Congo et ce, depuis l'époque coloniale¹. Déplorant le silence de leurs compatriotes face à l'histoire nationale, certains intellectuels congolais, tel Yoka Lye Mudaba, s'insurgent² :

¹ L'expression désormais consacrée de Oscar-Paul Gilbert, « empire du silence » (du nom de l'ouvrage éponyme) pour désigner le Congo, a fait recette parmi de nombreux intellectuels congolais qui s'en sont servi tant pour dénoncer l'absence du politique dans les textes de création écrits, publiés et diffusés sur place, que pour déplorer la méconnaissance de l'histoire nationale par leurs compatriotes. Des critiques ont pu parler de « littérature du silence » (Alain Ricard, « Échos du silence : remarques sur la littérature des Grands Lacs », *Études Littéraires Africaines*, n°14, « La littérature des Grands Lacs », Pierre Halen et Alain Ricard. (dir.), 2002, p. 7), d' « écrivains du silence » (Nadine Fettweis « Les écrivains du silence. Présentation des écrivains zairois non-exilés ».

Dans Janós Riesz et Pierre Halen (dir.), *Littératures du Congo-Zaïre. Actes du colloque international de Bayreuth (22-24 juillet 1993)*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, coll. « Matatu », 1995, p. 93-105) pour évoquer la production littéraire à l'époque coloniale comme sous le régime de Mobutu.

² Yoka Lye Mudaba, « La Guerre en R.D. Congo : l'engagement des écrivains et des artistes en question », *Congo-Afrique*, n° 381, janvier 2004, p. 38-46, p. 46.

Témoins impuissants, les écrivains kinoïses sont doublement martyrs. Victimes de la guerre certes ; mais aussi absents et oubliés de l'Histoire. Absents et oubliés de l'histoire mais aussi peut-être effaceurs de l'Histoire.

Dans sa monographie sur la littérature zaïroise de 1984, Kadima-Nzuji écrivait déjà (Kadima-Nzuji 1984, 101) : « [...] ni la poésie, ni la prose, ni le théâtre n'ont été, pour les auteurs congolais, une "arme miraculeuse", c'est à dire un instrument de lutte pour la libération de leur peuple³ ». Une vingtaine d'années plus tard, en 2007, dans un article consacré au théâtre congolais à l'époque coloniale, Yoka Lye Mudaba renchérit : selon lui, les conditions de naissance et d'émergence du théâtre congolais - à l'époque coloniale, sous l'influence des missionnaires - ne lui permettent pas d'exprimer une quelconque révolte. Au cours de son développement ultérieur, Yoka note que les dramaturges n'ont pas davantage fait preuve de subversion et que : « Au théâtre, hier comme aujourd'hui, on ne prend pas de risque impunément : bon nombre de nos artistes malheureusement, n'ont pas dépassé le cap ni la rampe du mimétisme et de l'exhibitionnisme⁴ ». Plus modérée, Silvia Riva, dans la préface de sa somme magistrale sur la littérature du Congo-Kinshasa, s'en tient au constat de rareté des textes dramatiques⁵ : « La censure, qui a été particulièrement sévère dans ce pays, a en effet découragé, et même annihilé (tout du moins, jusqu'à il y a très peu de temps), toute velléité de publication de textes théâtraux, bien que la dramaturgie soit extrêmement vivace et jouisse d'une grande participation du public ».

Aujourd'hui, cette dimension participative du public est utilisée de plus en plus massivement par les ONG pour propager leurs messages, à travers des tournées théâtrales, le théâtre d'intervention (également appelé « théâtre de sensibilisation ») devenant peu à peu leur moyen privilégié de communication auprès des populations. Cependant, cette forme est largement discréditée par les « coopérants culturels » et par les « créateurs » qui évoluent en leurs murs⁶. Il y a donc, dans le discours sur la scène artistique congolaise,

³ Voir également Albert Mongita, « Témoignage d'un pionnier », dans *Théâtre zaïrois. Dossier du premier festival*, Kisantu, Lokolé, 1977, p. 101.

⁴ Yoka Lye Mudaba, « Le théâtre congolais à l'époque coloniale », dans Marc Quaghebeur & Bibiane Tshibola Kalengayi (dir.), avec la collaboration de Jean-Claude Kangomba Lulamba & Amélie Schmitz, *Aspects de la culture à l'époque coloniale en Afrique centrale. Littérature - Théâtre*, Paris, L'Harmattan / Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, collection « Papier blanc encre noire », série « Congo-Meuse », n°9, 2007, p. 151-163, p. 162.

⁵ Silvia Riva, *Nouvelle Histoire de la littérature du Congo-Kinshasa*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'Afrique au cœur des lettres », traduction française de Collin Fort, préfaces de Marc Quaghebeur et V.-Y. Mudimbe, 2006 [2000], p. 18.

⁶ Voir par exemple l'article de Dieudonné Korolakina, « Le théâtre d'intervention sociale en Afrique » qui discute habilement les intérêts et les limites de ce théâtre en intégrant les retours d'expérience de comédiens chevronnés tels Fily Traoré et Ildevert Médà : Dieudonné Korolakina, « Le théâtre d'intervention sociale en Afrique ». Article consultable sur le blog « CULTUR'Afrik. Le blog de l'actualité culturelle africaine » : <http://www.culturafrique.net/?p=466>.

une scission entre, d'un côté, les productions estampillées comme « humanitaires » (donc celles subventionnées par les ONG et autres institutions internationales), qui sont destinées à un public « local » (national mais le plus souvent régional) ; de l'autre, les productions dites de « création », destinées à un rayonnement international *via* leur foyer de production situé dans les centres culturels étrangers qui assurent ensuite la diffusion dans leurs réseaux, au niveau national mais surtout continental et européen. Les secondes intéressent peu les spécialistes occidentaux des théâtres d'Afrique⁷.

Pourtant la réalité de la scène congolaise depuis une dizaine d'années⁸ permet de nuancer de tels propos qui polarisent le champ artistique. Les productions de la diaspora et celles qui sont issues de la coopération sont davantage valorisées et se voient frontalement opposées au détriment de la production locale. Les deux formes artistiques apparaissent alors comme parfaitement disjointes, le caractère supposé subversif de la première lui assurant une supériorité par rapport à la seconde sur le marché du capital symbolique de l'œuvre d'art, « la valeur distinctive » en termes bourdieusiens⁹.

À rebours d'un tel schisme, il s'agira ici, dans un premier temps, de souligner l'existence d'une forme de continuité entre certains artistes et institutions belges et leurs pairs congolais, que l'on peut faire remonter à l'époque coloniale. En effet, le projet colonial n'a pu se réaliser au point d'incarner un nouveau régime d'historicité¹⁰ que par la mise en œuvre d'une domestication totale, selon les termes de V-Y Mudimbe, du temps, de l'espace et de la subjectivité individuelle¹¹.

⁷ Pour autant, certains critiques l'évoquent voire l'étudient, moins en France qu'aux États-Unis néanmoins où, au-delà de l'important champ de *Community Development* consacré aux études sur le *TfD - Theater for Development* -, des universitaires du champ des études littéraires et théâtrales reconnaissent son existence et attestent de son importance, à la fois sur la scène artistique et dans l'arène sociopolitique. C'est le cas de Judith G. Miller, qui souligne en conclusion d'un article consacré à l'écriture théâtrale de deux auteurs consacrés par la critique, Sony Labou Tansi et Koffi Kwahulé : « [...] at this point, the ubiquitous Francophone African theater is not at all what has been described, but rather 'theater for development', inspired by the work of Brazilian militant Augusto Boal. In every corner of western and central Africa, funded by NGO's and government agencies, theater for development teaches about sex, good nutrition, necessary medical practices, and, in a roundabout way, democracy » : Judith G. Miller, « Is There a Specifically African Stage Textuality ? », *Yale French Studies*, n°112, « The Transparency of the Text : Contemporary Writing for the Stage », 2007, p. 131-144, p. 144.

⁸ Je prendrai 2004 comme première date de référence parce qu'en cette année s'est tenue et organisée une création collective belgo-congolaise de grande envergure, initiée par Roland Mahauden, « Tous en scène pour la paix ».

⁹ Pierre Bourdieu, *Les règles du jeu. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Libre examen », 1992, p. 323-324.

¹⁰ Le régime d'historicité est ainsi défini par François Hartog : il regroupe les « manières typiques d'articuler passé, présent et futur et de leur donner sens ». Il distingue quatre régimes d'historicité : le régime héroïque, le régime chrétien, le régime moderne ou futuriste guidé par l'idée du progrès (qu'incarne parfaitement l'entreprise coloniale) et le régime actuel caractérisé par la « crise du temps » que représente le « présentisme » : François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du passé*, Paris, Seuil, 2003.

¹¹ « Thus space, time, and transparency of consciousnesses are 'essential' parts of a plan of domestication » : V-Y Mudimbe, « Domestication and the Conflict of Memories », *The Idea of Africa*, Bloomington/Indianapolis/London, Indiana University Press/James Currey, 1994, p. 122.

Dans son essai, *The Idea of Africa*, le philosophe congolais montre que l'Église a joué un rôle prédominant dans l'intégration, par les colonisés, de nouveaux paradigmes d'appréhension du monde. La conception et le fonctionnement de l'espace public, les modalités de la mise en scène d'une parole non-ordinaire ou ritualisée ont fortement été façonnés, au début du XX^e siècle, par les missionnaires. Aux lendemains de l'indépendance, à partir des années 1960, les relations belgo-congolaises dans le domaine de la culture et des arts se poursuivirent sur un autre mode, celui de la coopération culturelle. Inévitablement, l'avènement de la souveraineté nationale a pour effet de cliver – dans les discours du moins – le paysage artistique, entre les ténors de l'émancipation la plus radicale possible de tout modèle européen et d'autres artistes dont la ligne artistique diverge peu de celle d'avant les indépendances.

Néanmoins, l'examen d'une thématique précise – le traitement théâtral de la guerre – permettra de nuancer le tableau en mettant en lumière les analogies entre les stratégies de positionnement des artistes congolais face au politique, qu'ils soient issus du champ local ou qu'ils travaillent localement avec l'appui des réseaux institutionnels belges (et partant, sous leur influence).

Héritage et filiations

Comme on peut le lire dans l'ensemble des textes présentant un aperçu du théâtre au Congo¹², les relations de filiation des Belges aux Congolais ont durablement marqué la scène théâtrale, au point d'y demeurer visibles aujourd'hui. L'influence tangible de cet héritage colonial se manifeste essentiellement à un niveau infrastructurel et parfois, plus profondément, dans la teneur des spectacles, du texte à la dramaturgie.

Du théâtre missionnaire au Théâtre National du Zaïre

La plupart des intellectuels congolais sont issus des séminaires catholiques où ils ont été formés, voire « domestiqués », selon l'expression de V.-Y. Mudimbe, qui relate et analyse son parcours et sa formation dans ses essais *The Idea of Africa* et *Les corps glorieux des êtres. Esquisse d'un jardin à la bénédictine*¹³. À en croire l'abondante production théâtrale répertoriée

¹² Bibiane Tshibola Kalengayi, *op. cit.*, p. 335 ; Mukala Kadima-Nzuzi, *Théâtre et destin national au Congo-Kinshasa. 1965-1990*, Paris, L'Harmattan, 2012 ; Yoka Lye Mudaba, « Genèse de la littérature théâtrale africaine : l'influence des missionnaires », dans Marc Quaghebeur (dir.), *Figures et paradoxes de l'histoire au Burundi, au Congo et au Rwanda*, Paris, L'Harmattan / Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature/CELIBECO, coll. « Papier blanc encre noire », 2002, p. 379-390 ; Antoine Muikilu Ndaye, *Topique des représentations théâtrales en R.D. Congo de 1905 à 1960. Fondements pour l'histoire théâtrale de la République Démocratique du Congo*, Presses académiques francophones, 2014.

¹³ V.-Y. Mudimbe, *op. cit.* (1994a) et V.-Y. Mudimbe, *Les corps glorieux des mots et des êtres. Esquisse d'un jardin à la bénédictine*, Montréal, Humanitas, 1994b.

par Antoine Muikilu Ndaye pour sa thèse de doctorat¹⁴, les missionnaires semblent avoir particulièrement prisé le théâtre comme vecteur d'éducation et d'évangélisation. Dans les missions comme dans les séminaires, ils se sont livrés à des expériences théâtrales bien avant que le gouvernement de la colonie ne s'intéresse au théâtre, dès les années 1920 et, de manière encore plus significative, à partir de la décennie suivante. Quoique des initiatives isolées aient pu être relevées avant cette période¹⁵, les critiques s'accordent à situer en 1925-1926 la naissance du théâtre à Léopoldville (Kinshasa), en s'appuyant sur le témoignage d'Albert Mongita paru dans le dossier du Premier Festival du *Théâtre zaïrois*¹⁶. Dans leur article, Antoine Muikilu Ndaye et Joséphine Muadika Njiba la situent plutôt en 1932¹⁷, au moment où le public de Léopoldville assiste à une représentation qui connut un franc succès - *Katikiro. Drame sur les martyres d'Ouganda* du père jésuite Polydor Meulenijzer, sous la direction du Père Raphaël de la Kéthulle, un Scheutiste¹⁸. Les Scheutistes sont la congrégation la plus active en matière de théâtre, dès la fin des années 1920. Le Père de la Kéthulle fondera par la suite l'ADAPES, l'Association des Anciens des Pères de Scheut, anciens parmi lesquels on trouve celui que les critiques ont consacré « pionnier » du théâtre congolais : Albert Mongita.

Mongita est une figure importante de l'histoire culturelle congolaise. Il a commencé par être « moniteur » scolaire chez les Pères de Scheut, expérience qui l'a vraisemblablement mis en contact avec la scène. Dans les années 1930, ses talents de peintre et de comédien sont remarqués par ses professeurs et par divers autres coloniaux férus d'art, tel Adrien Vanden Bossche, directeur du Musée de la Vie indigène¹⁹. Il compte de nombreuses pièces à son actif qui n'ont pas toutes été publiées :

¹⁴ Thèse soutenue à l'Université de Lorraine en 2013 sous la direction de Pierre Halen, remaniée pour publication en 2014 : Antoine Muikilu Ndaye, *Le théâtre en République démocratique du Congo de 1905 à 1960 : des initiatives missionnaires aux appropriations locales. Matériaux pour une histoire culturelle*. Thèse de doctorat, Université de Lorraine/Université Catholique de Kinshasa, 2013 ; et : Antoine Muikilu Ndaye, *op.cit.*

¹⁵ Le premier spectacle théâtral dans le pays est situé en 1905 par Antoine Muikilu.

¹⁶ Albert Mongita, *op. cit.*, p. 72.

¹⁷ Antoine Muikilu Ndaye et Joséphine Muadika Njiba, « Le témoignage de Mongita sur le début du théâtre moderne au Congo. Essai de critique historique », *Cahiers des religions africaines*, n° 60, vol. 30, 1996, p. 29-48.

¹⁸ Le stade de Kinshasa, « Tata Raphaël », a été ainsi baptisé en son honneur. Le texte avait été publié en 1926 : Polydor Meulenijzer, *Katikiro. Prémices sanglants de l'Afrique (1885)*. Drame en 3 actes, par un missionnaire, Louvain, Éditions de la Jeunesse catholique et Xaveriana, 1926, 75 p., ill. Un autre missionnaire, Albert Maus, fait état de représentations antérieures de cette pièce : Albert Maus, « Essai d'un théâtre missionnaire au Mayombe », *Missions de Scheut*, n° 10, octobre 1930, p. 226-233.

¹⁹ Au sujet du milieu culturel de Kinshasa dans les années 1930 et notamment de celui qui gravite autour des « Amis de l'Art indigène », voir Pierre Halen, « Une revue coloniale de culture congolaise : *Brousse* (1935-1939-1959) », dans Pierre Halen et Janós Riesz (dir.), *Actes de la 1ère Journée d'études consacrée aux littératures « européennes » à propos ou issues de l'Afrique centrale* (Bayreuth, 21 juillet 1993), documents de travail réunis. Université de Bayreuth, 1994, p. 69-91.

ainsi en est-il de *Soko Stanley te !* par exemple (*Grâce à Stanley !*) en 1951. Le fils d'Adrien Vanden Bossche publiera en 1956 la pièce qui remporta le prix au concours de théâtre organisé par le journal *La Voix du Congolais* en 1955, *Mangengenge*. En 1949, Gustave Van Herreweghe (alias Henri Drum) l'embauche pour animer les émissions en lingala de la Radio Congo Belge, première radio à émettre en langue africaine ; émissions qui comportaient une part importante de théâtre radiophonique, dont de nombreux sketches écrits pour l'occasion. En 1955, il commence à jouer avec sa propre troupe, la LIFOCO, « Ligue de Folklore Congolais ». Aux lendemains de l'indépendance, il est promu directeur des Affaires Culturelles au Ministère de l'Éducation Nationale puis à celui de la Culture et des Arts, et, parallèlement à ses fonctions politiques, il dirigera pendant deux ans le Théâtre National du Zaïre de Kinshasa. Jusqu'à sa mort en 1985, il jouera un rôle crucial sur la scène artistique et politique au Congo, marquant durablement ses cadets : écrivains, dramaturges et comédiens²⁰. Mais c'est surtout dans le style des créations théâtrales ultérieures aux siennes que se lit le plus clairement son influence (et, à travers lui, la double influence du théâtre missionnaire et celle des « Amis de l'Art indigène »). Les critiques considèrent en effet que les troupes kinoises (de Kinshasa) de théâtre dit « populaire » s'inscrivent dans son sillage, de la Troupe Kokodioko dirigée par Justin Disasi, son contemporain (1954)²¹ aux Banaco de Maître Taureau, voire même jusqu'au Groupe Salongo (1974)²².

Par ailleurs, il nous semble que l'influence la plus patente de ce théâtre missionnaire qui affectionnait les sujets religieux et les dénouements moralisateurs est aujourd'hui particulièrement tangible dans le travail de certaines troupes, affiliées à des institutions chrétiennes, et qui s'inscrivent dans un registre de théâtre que l'on pourrait qualifier « d'édifiant ». Tel est le cas, à Lubumbashi, de la troupe Agape Pax, « en résidence » permanente à la maison Safina, maison des jeunes et de la culture dirigée par la congrégation salésienne. Si l'ensemble des activités proposées ne saurait se résumer à l'édification et au prosélytisme, l'orientation catholique de la maison reste très explicite, ainsi qu'en témoigne notamment leur programmation théâtrale²³.

²⁰ À titre d'exemple, dans *Nouvelle Histoire de la littérature du Congo-Kinshasa* de Silvia Riva, Achille Ngoye, romancier installé à Paris et auteur de polars, confie à l'auteure que « Papa Albert Mongita » a été « mon initiateur à la critique de la peinture et l'homme qui m'a permis d'interpréter Motalimbo, le personnage principal de la pièce *Ngombe* » : Silvia Riva, *op. cit.*, p. 250.

²¹ Date de représentation de la pièce *Se Motema* (Traduit du lingala par « Seul le cœur »), à Kinshasa, le 4 décembre 1954 : Antoine Muikilu Ndaye, *Le théâtre en République démocratique du Congo de 1905 à 1960 : des initiatives missionnaires aux appropriations locales. Matériaux pour une histoire culturelle*. Thèse de doctorat, Université de Lorraine/Université Catholique de Kinshasa, 2013, p. 755.

²² Pour une histoire des troupes mythiques du Kinshasa des années 1970-1980, voir Katrien Pype, « The Comings and Goings of Key Scenarios. TV Fiction, Culture and Transnational Flows in Postcolonial Kinshasa », dans Vicki Mayer (dir.), *The International Companion of Media Studies*, Vol. 2 (Media Production), Wiley Blackwell, 2013, p. 299-321.

²³ Au début des années 2000, c'est surtout avec la Troupe Rubil Africa que la maison travaillait.



Albert Mongita
dans *Soko Stanley Te !*
(Grâce à Stanley !) –

(1951), Léopoldville.

Source : AML (Archives & Musée
de la Littérature), Bruxelles.

**Les « Spectacles populaires » de
Kinshasa et du Katanga.**

Les « Spectacles populaires » furent organisés en 1957 à Kinshasa et au Katanga par le gouvernement provincial sous l'égide du Ministère de l'Instruction publique du Royaume de Belgique. Davantage qu'une réelle filiation entre les artistes d'alors, leurs tutelles belges et les artistes d'aujourd'hui, ce dont ces spectacles témoignent, c'est plutôt d'une remarquable pérennité du genre du théâtre populaire dans le champ artistique local. En effet, ce type de spectacle à la croisée du théâtre de tréteaux et du *music hall* a essaimé – pour le Katanga tout du moins – en restant fidèle aux formes originelles, et ce jusqu'à nos jours.

Au Katanga, les spectacles populaires rassemblent, sur les tréteaux installés pour l'occasion dans les cités minières, un groupe d'amis – musiciens et comédiens – qui s'étaient rencontrés au début des années 1950 dans les bars des cités indigènes de Lubumbashi, Kamalondo et Kenya. Sous la direction de Maurice Huisman, directeur du Centre Belge des Échanges Culturels Internationaux (un organe du Ministère de l'Instruction Publique chargé d'assurer la diffusion puis la création de spectacles dans la colonie), les organisateurs des spectacles populaires, Nadine Leloup et M. De Koninck, alias Jean-Marc Landier, partent en repérage²⁴. Ils ne se trompent point en sélectionnant deux des groupes qui représentaient déjà le « Congo moderne » dans le grand spectacle

Entre autres pièces éducatives et/ou édifiantes, le directeur de la troupe avait fait jouer une pièce de sa plume : Yvon Mwanza Kibawa, *Remplissez d'eau les cuves, Pièce théâtrale sur l'actualité des paroles de Jésus à Cana*, créée à la maison Safina lors de la visite du Recteur majeur Don Vecchi le 13 mai 2000, imprimée par les Salésiens, Lubumbashi, 2000.

²⁴ Pour un aperçu de ces spectacles, voir le film « *Il en était ainsi avant...* » : Pierre Levie (producteur) et Jean-Marc Landier, sous la direction artistique de Maurice Huisman et Paul Willems, « *Il en était ainsi avant...* », Bruxelles, Sofidoc productions, 16', 1957.

« *Changwe Yetu* » de 1956 : les JESOKAT, « Jeunes Sous-Marins du Katanga », et les JECOKE, « Jeunes Comiques de la [cité] Kenya ». Les compères connaissent un succès fulgurant auprès du public katangais.

Le groupe des JESOKAT évolue alors autour d'un homme qui deviendra par la suite une figure centrale et mythique de la scène katangaise : Odilon Kyembe ya Kaswili, alias Papa Mufwankolo, fondateur de la Troupe Théâtrale Mufwankolo tandis que les JECOKE connaîtront leur propre ascension parallèle, portée par un musicien aussi charismatique que Édouard Masengo Katiti²⁵. Ce dernier groupe a été relancé il y a moins de dix ans par deux des membres historiques, et connaît aujourd'hui un succès local appréciable bien que leur heure de gloire soit passée. En revanche, la Troupe Théâtrale Mufwankolo n'a jamais cessé de créer, de jouer, de diffuser ses pièces à la radio et à la TV, et ce avec un succès jamais démenti, témoignant ainsi d'une longévité remarquable de plus d'un demi-siècle. Ce groupe incarne au Katanga l'essence du théâtre dit « populaire ». S'il n'existe pas de définition inclusive de ce genre « populaire » tel qu'on l'entend au Congo, il désigne généralement un « théâtre pauvre » au sens de Grotowski, centré sur le jeu d'acteur et présentant des histoires de famille et des affaires de mœurs. Joué en langues congolaises (principalement le lingala et le swahili), il est diffusé dans la rue ou dans les médias (radio et TV).

La trajectoire de cette troupe pionnière témoigne de la descendance féconde de ces « Spectacles populaires » mis en place par les Belges à l'époque au Katanga. Toutefois, la mutation récente opérée progressivement par la Troupe,

|| 112



Odilon Kyembe ya Kaswili, alias Papa Mufwankolo, dans *Mu Kongo Mu Belgique* (1959).

Source : AML (Archives et Musée de la Littérature), Bruxelles.

²⁵ Il est notamment l'auteur de la chanson « *Malaika* » (« Mon ange », en swahili), qu'il aurait composée pour Miriam Makeba. Cette dernière en a, par la suite, donné une interprétation qui l'a rendue célèbre. Pour en savoir plus sur Masengo Katiti, voir Bogumil Jewsiewicki (dir.), *Musique urbaine au Katanga. De Malaika à Santu Kimbangu*, Paris, L'Harmattan, coll. « Mémoires Lieux de savoirs », série « Archive congolaise », 2003.

du théâtre « populaire » au théâtre de sensibilisation, signe le début d'une nouvelle ère, plus dégagée – en apparence du moins – de l'héritage culturel de cette région minière dominée par un État impérial qui s'était employé à fonder une certaine modernité urbaine dans sa colonie. Dans l'optique de pallier la déficience de l'État congolais qui, naguère, assurait à plusieurs de ses membres, un revenu mensuel de fonctionnaire de la RTNC/RTNZ²⁶, la troupe tente de relever les nouveaux défis qu'impose la conjoncture socio-économique actuelle favorisant depuis les années 2000 le retour massif des ONG dans le pays. Quoiqu'elle le fasse de manière moins significative que d'autres troupes locales qui s'y sont exclusivement dédiées, la Troupe Théâtrale Mufwankolo pratique de plus en plus le théâtre dit de « sensibilisation », principalement financé par les ONG qui s'en servent comme vecteur d'éducation et de prévention de risques divers (tant ceux liés à la santé qu'à l'environnement et au respect des droits de l'Homme). Cette orientation « humanitaire » est mise en œuvre à l'initiative des jeunes comédiens de la troupe, dont Sando Marteau en qui Papa Mufwankolo reconnaît son fils spirituel.

Un art « humanitaire » ?

Vers un nouveau paradigme de coopération culturelle Nord-Sud

Les spectacles de sensibilisation au Katanga : étude de cas

Sando Marteau, comédien actif de la Troupe Théâtrale Mufwankolo, mène en parallèle une carrière de musicien en solo dans le sillage de la génération des « Griots » du Katanga. Il propose aussi occasionnellement des spectacles de contes dans lesquels il fait intervenir des musiciens et des comédiens. Composé en 2012, *Kama...*, s'inscrit pleinement dans le registre des spectacles de sensibilisation²⁷. Présenté par son auteur comme un conte, *Kama...* raconte l'histoire d'une jeune fille, Pemba Safi, mariée de force à un vieil homme cruel alors qu'elle n'a que douze ans. Quelques années après la naissance de sa fille Tshina, elle décide de prendre la fuite et, sur son chemin, rencontre une protectrice qui les prend sous son aile, elle et sa fille. Malheureusement, la guerre éclate, mère et fille sont séparées. Chacune fuit dans un convoi de réfugiés différent mais elles parviennent à se retrouver grâce à la Croix-Rouge. Entre temps, Tshina a eu elle-même un enfant, né d'un viol perpétré par un soldat²⁸. Ayant composé ce spectacle de sa propre initiative et sans sponsor préalable,

²⁶ RTNC/RTNZ : Radio Télévision Nationale Congolaise / Radio Télévision Nationale Zaïroise.

²⁷ Pour une étude plus approfondie du parcours et des textes de Sando Marteau, voir la monographie que lui a consacrée Alena Rettová : Alena Rettová, *Chanter l'existence : la poésie de Sando Marteau et ses horizons philosophiques*, traduction française et postface par Albert Kasanda, Sřfědokluky, Zdeněk Susa, 2013. Je me permets de renvoyer également à mon article : Maëline Le Lay, « *Kama...* de Sando Marteau : la traversée d'un paysage humanitaire », *Études Littéraires Africaines*, n° 36, « Littératures et migrations transafricaines », Catherine Mazauric et Alioune Sow (dir.), p. 75-86, décembre 2013, p. 75-91.

²⁸ Sando Marteau, *Kama...*, *Études Littéraires Africaines*, n° 36, « Littératures et migrations transafricaines », Catherine Mazauric et Alioune Sow (dir.), p. 75-86, décembre. 2013, p. 86-91.



Sando Marteau dans *Kama...* (2011).

Halle de l'Étoile, Lubumbashi.

Source : © Sando Marteau.

Sando Marteau doit donc en assurer seul la diffusion, la promotion et en garantir la rentabilité. Pour ce faire, il commence naturellement par solliciter le soutien de possibles partenaires institutionnels du milieu artistique lushois (de Lubumbashi) : la Halle de l'Étoile (l'Institut français de Lubumbashi) et l'association CATHEL hébergée en son sein (Centre d'Animation Théâtrale de Lubumbashi) afin que son spectacle figure dans la programmation de leur Festival annuel « Le Temps du Théâtre ». Ambitionnant de faire bénéficier ses spectacles d'une diffusion élargie au-delà des frontières de la province, il multiplie les contacts avec les responsables de festivals orientés vers le « Théâtre pour le développement » et organisés dans les autres villes du pays : Kinshasa (Rencontre des conteurs et griots) ou Goma (Festival Amani). Enfin, il n'hésite pas à passer par des canaux de diffusion moins institutionnels, tel le réseau des mécènes privés, ce qui lui permet de jouer dans des hôtels et restaurants, et même chez des particuliers, où il pratique ainsi une sorte de théâtre d'appartement. Dans la même logique, il propose également ses services aux ONG et autres institutions internationales susceptibles d'être sensibles à la présence du thème du déplacement, des migrations, des réfugiés et du viol, autant de thématiques de prédilection correspondant peu ou prou aux OMD (Objectifs du Millénaire pour le Développement). *Kama...* a ainsi été joué devant différents types de publics rassemblés par la MONUSCO (Mission des Nations Unies au Congo) et l'UNHCR (Haut Commissariat des Nations Unies pour les Réfugiés).

La mise en œuvre du spectacle *Kama...* est significative de la mutation qui s'opère actuellement dans le champ artistique en Afrique en général et

au Congo en particulier : la progression constante du paradigme humanitaire dans la création artistique contemporaine. L'orientation de l'intrigue vers un récit exemplaire à la gloire du « gouvernement humanitaire²⁹ » n'est pas inspirée par un besoin de reconnaissance (Sando Marteau était déjà reconnu localement avant cela) mais par la nécessité plus élémentaire de s'assurer un revenu pour être en mesure de nourrir sa famille. Les ONG devenant l'un des principaux bailleurs de fonds, les artistes composent avec la nouvelle donne de la conjoncture socio-économique qui gagne la scène artistique, étroitement articulée à l'environnement institutionnel dont elle dépend pour survivre. Pour être subventionnés et pouvoir ainsi se maintenir en scène, les artistes n'hésitent pas à souscrire au théâtre de commande ou encore, à l'instar de Sando Marteau, à devancer l'expression des besoins en matière de sensibilisation des ONG et des pouvoirs publics. Ce mode de fonctionnement étant devenu quasiment la règle pour les artistes congolais vivant et créant au pays, d'aucuns pourraient penser que les créations théâtrales issues de la coopération belgo-congolaise, parce qu'elles sont subventionnées, échapperaient à cette nécessité et n'auraient donc nul besoin de poursuivre un objectif humanitaire. En réalité, la collaboration de certains artistes belges et congolais sur une demi-douzaine de spectacles réalisés au cours de la décennie passée, montre qu'il n'en est rien.

Roland Mahauden et le Théâtre de Poche

L'implication du Théâtre de Poche au Congo d'une part, la trajectoire de Roland Mahauden, ex-directeur de ce théâtre, de l'autre, sont emblématiques de l'évolution des modalités de collaboration entre artistes belges et congolais, de la domestication à la coopération.

L'histoire du Théâtre de Poche, fondé en 1951 par Roland Ravez³⁰, est, depuis toujours, liée au Congo. Dès le début des années 1950, les comédiens du Poche effectuent de nombreuses tournées au Congo Belge dans le cadre de la politique de diffusion culturelle mise en place par la COPAMI³¹ puis relayée en 1949 par le Centre Belge des Échanges Culturels Internationaux, destinée à faire bénéficier les fonctionnaires coloniaux (et les Blancs en général) de la vie culturelle de la métropole. Entre 1954 et 1958, ils effectuent trois tournées au Congo belge avec un répertoire varié, qui va des classiques – *Electre* de Sophocle – au théâtre de boulevard – *Chat de poche* de Georges Feydeau, en passant par des pièces étrangères – *Il importe d'être constant [The Importance of Being Earnest]* d'Oscar Wilde (programme de la tournée de

²⁹ Didier Fassin, *La raison humanitaire. Une histoire morale du temps présent*, Paris, Seuil, coll. « Hautes Études », 2010, p. 8.

³⁰ Le Théâtre de Poche est situé dans le Bois de la Cambre à Bruxelles.

³¹ La COPAMI, Commission de Protection des Arts et des Métiers Indigènes, était l'organe officiel du Ministère des Colonies, chargé de la promotion des arts et de la culture, entre 1935 et 1960.

l'été 1957³²). En 1959, Roger Domani succède à Roland Ravez à la tête du Théâtre, poursuivant « [...] seul [...] cette riche et passionnante aventure théâtrale qui donnera à connaître Adamov, Ionesco, Genet, Vian, Audiberti, Tardieu, Obaldia³³ ». La quête de souffles novateurs et de dramaturges prometteurs conduit ce dénicheur de talents en Afrique, notamment au Congo où il fonde en 1964 l'Office Eurafrique de Diffusion Artistique et Culturelle qui prend en quelque sorte le relais du Centre Belge des Échanges Culturels Internationaux, pour l'organisation de tournées de compagnies théâtrales belges dans le pays. Il y rencontre Roland Mahauden venu rendre visite à son père qui était alors conseiller de l'Empereur des Baluba à Kamina au Katanga³⁴. Répondant à la demande de Mobutu *via* son directeur des Affaires Culturelles, Mongita, ils créent en 1966 le Ballet National Folklorique du Congo, parcourant ensemble plus de 15.000 kms de brousse, et rassemblant pour ce ballet quelque 80 danseurs qui feront un triomphe à Dakar au premier Festival Mondial des Arts Nègres³⁵. En 1992, Roland Mahauden succède à Roger Domani à la tête du Théâtre de Poche qu'il dirige pendant vingt ans. Fermement engagé dans une politique de démocratisation du théâtre, il met en place différentes initiatives dans ce sens³⁶ et s'illustre à partir de 2003 par un long compagnonnage avec des artistes congolais. Son implication la plus décisive sur la scène théâtrale congolaise se manifeste par le parrainage, en 2008, du groupe Taccems de Kisangani et de son Théâtre des Amazoulous, une initiative qu'il justifie en ces termes :

|| 116

Ma première confrontation avec les artistes de l'Est de la RDC a été déterminante quant à l'investissement du Théâtre de Poche dans ces régions particulièrement meurtries par des guerres successives. Les artistes de ces régions se sentaient laissés pour compte, oubliés tant par les décideurs culturels de Kinshasa que par les projets de coopération culturelle développés par des institutions belges ou étrangères³⁷.

Entre 2003 et 2009, il entreprend plusieurs créations théâtrales au Congo placées sous le signe de la coopération belgo-congolaise : les comédiens sont

³² *Le Soir*, édition du 1^{er} Juin 1957 (71^{ème} année, n°152), rubrique « Courrier des Lettres, des Arts et des Sciences », p. 5.

³³ Philip Tirard, « 1940-1960. L'État s'en mêle », dans Paul Aron, Cécile Michel, Philip Tirard, Jacques De Decker et Nancy Delhalle (dir.), *Un siècle en cinq actes. Les grandes tendances du théâtre belge francophone au XX^e siècle*, Bruxelles, Centre Belge de l'Institut International de Théâtre-CF / Le Cri, coll. « Histoire », 2003, p. 69.

³⁴ Entretien avec Roland Mahauden au Théâtre de Poche, Bruxelles, le 18/12/2013.

³⁵ Voir le site richement documenté du Théâtre de Poche pour plus d'informations sur son histoire : <http://www.poche.be/index.htm>.

³⁶ Notamment l'« Article 27 » qu'il crée en 1999 avec la comédienne Isabelle Paternotte : <http://www.article27.be/article27/index.php>.

³⁷ Propos de Roland Mahauden, le 20/08/2009. Source : <http://www.poche.be/congo.htm>.

majoritairement congolais (parfois rwandais et burundais), la technique et la mise en scène assurées par une équipe mixte, belge et congolaise. Il s'agit à chaque fois de spectacles de grande ampleur, de « grosses productions » mobilisant un nombre considérable d'artistes et de techniciens, jouissant d'une large diffusion dans tout le pays mais aussi au-delà, dans les pays frontaliers et en Belgique.

L'autre point commun entre tous ces spectacles, c'est qu'ils traitent de problèmes relatifs à la dégradation des conditions de vie des Congolais due à la pauvreté (le phénomène des enfants-sorciers, par exemple) et à la guerre qui sévit dans tout l'est du pays.

Encouragé par le succès de l'adaptation théâtrale du roman d'Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé* dont le héros est un enfant-soldat, créée en 2003 à Kisangani, il monte, entre 2004 et 2006, *Tous en scène pour la paix*, un spectacle de sensibilisation qu'il met en scène avec José Bau Diyabanza, spectacle qui jouira d'une diffusion et d'un succès considérables dans tout le pays et singulièrement à l'est. Après une courte trêve dans son répertoire de sensibilisation avec l'adaptation théâtrale en 2006 du roman d'Alain Mabanckou, *Verre cassé*, il revient l'année suivante au thème des enfants maltraités et se lance dans une autre grande tournée de sensibilisation avec le spectacle *Un enfant, c'est pas sorcier*. Plus récemment, en 2012, il monte



Verre Cassé par le Théâtre de Poche au Fest'Buk de Bukavu (2007).

Source : site des 3TAMIS : www.3tamis.org

Le Bruit des os qui craquent, une pièce pour la jeunesse de l'auteure québécoise Suzanne Lebeau, relatant l'histoire d'Elikya, une jeune enfant-soldat embrigadée dans la guerre à l'est³⁸.

Toutes ces opérations lancées par le Théâtre de Poche de Bruxelles ont été soutenues par la communauté française de Belgique, la Ville de Bruxelles, le Ministère des Affaires Étrangères de Belgique, le Commissariat Général

³⁸ Suzanne Lebeau, *Le Bruit des os qui craquent*, Montreuil-sous-bois, Éditions théâtrales, coll. Jeunesse, 2008.

aux Relations Internationales et, sur place au Congo, par la MONUSCO, la Croix-Rouge et un certain nombre d'associations locales de développement culturel. Par ailleurs, l'homme auquel Roland Mahauden a choisi de s'associer pour la mise en scène et la production de tous ces spectacles, José Bau Diyabanza, se présente comme le pionnier du Théâtre pour le développement au Congo. Après avoir été initié au théâtre par Norbert Mikanza Mobyem, directeur du Théâtre National du Zaïre, il a bénéficié d'une formation au Burkina Faso, à l'Atelier-Théâtre-Burkinabé fondé par Prosper Kompaoré il y a plus de trente ans à Ouagadougou³⁹. À son retour, il fonde à Kinshasa l'Atelier Théâtre'Action puis forme à son tour ses pairs de la scène congolaise au théâtre-action, encore appelé « Théâtre pour le développement » (ou « théâtre de sensibilisation ») dont la méthodologie s'inspire de la dramaturgie du Théâtre de l'Opprimé mise en place par Augusto Boal qui place la participation et le fonctionnement démocratique de la compagnie au cœur de ses principes fondamentaux⁴⁰. Ainsi, si Roland Mahauden et son acolyte restent les chefs d'orchestre de ces spectacles, les associations sont entièrement impliquées dans le processus de création, comme l'explique Diyabanza sur son site :

6 troupes ont ainsi été programmées à Kinshasa, suivies par 6 autres à Kisangani et 2 fédérations à Bunia et Isiro pour la province Orientale, 6 troupes de Lubumbashi dans la province du Katanga, la province du Sud-Kivu quant à elle a réuni 27 comédiens qui ont formé 4 groupes pour participer activement à cette opération⁴¹.

Roland Mahauden ne cache pas que ses spectacles ambitionnent d'avoir une réelle « portée sociale et politique⁴² ». Mais il n'assimile pas pour autant ces spectacles à ceux qui sont produits par les troupes locales de théâtre de sensibilisation, auxquelles il reproche leur manque de rigueur. Pourtant, en dépit des différences structurelles – économiques surtout – entre ces spectacles issus de la coopération culturelle belgo-congolaise et des spectacles de sensibilisation qui ont fait l'objet d'une commande de la part des ONG, les intentions de départ et l'orientation explicitement militante des deux metteurs en scène inscrivent leurs spectacles dans le registre du théâtre d'intervention sociale, conformément à la ligne générale de leurs troupes respectives :

³⁹ Dans le sillage de sa troupe qu'il présente comme « Le théâtre au service du développement », Prosper Kompaoré fonde le premier festival de théâtre pour le développement du monde francophone, le FITD. Pour plus d'informations, voir le site de la compagnie : <http://www.atb.bf/site/>.

⁴⁰ Augusto Boal, *Théâtre de l'opprimé*, traduit de l'espagnol par Dominique Lémann, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2007 [1977].

⁴¹ José Bau Diyabanza : <http://www.cooperation.net/prince/tous-en-scene-pour-la-paix-initiee-par-le-theatre-de-poche-de-bruxelles>. Voir aussi : <http://atelier-theactions.blogspot.fr/>

⁴² Entretien avec Roland Mahauden au Théâtre de Poche, Bruxelles, le 18/12/2013.

celle du Théâtre de Poche, que Mahauden définit lui-même comme un « théâtre de société à l'engagement social et politique marqué par des actions concrètes⁴³ », comme celle du Théâtre'Action de Diyabanza, héritier direct du Théâtre de l'Opprimé.

Le spectacle Africare, de Lorent Wanson (2006-2007) : une ambiguïté exemplaire

Cet ensemble de choix politiques et esthétiques diverge en apparence de la poétique de Lorent Wanson dont le militantisme au théâtre trouve à s'exprimer autrement, dans une veine que nous qualifierons de « thérapeutique ». C'est en effet le sens que le metteur en scène cherche à insuffler à chacune de ses créations, particulièrement celles initiées en ex-Yougoslavie et au Congo. Il s'agit de provoquer une puissante réaction cathartique chez les « acteurs de la vie⁴⁴ », c'est-à-dire les comédiens non-professionnels retenus pour leur qualité de témoins (mais aussi de « passeurs » dans *Africare*) des événements traumatiques qu'ils racontent et interprètent sur le plateau. Un théâtre à vocation thérapeutique donc⁴⁵, comme le semble le rappeler, en un clin d'œil, le titre du spectacle qu'il a créé au Congo, *Africare*, quoique le « care » soit davantage à rattacher à la lettre précédente pour donner à entendre le nom de la figure mythologique d'Icare, qu'au *care* anglais. Or le propre de cette orientation dramaturgique, c'est l'imprécision de ses contours, oscillant entre théâtre-documentaire et psychodrame.

Africare fut créée entre 2006 et 2007 dans le cadre de l'opération culturelle de grande envergure organisée par la Communauté française de Belgique Wallonie-Bruxelles, *Yambi 2007*, célébrant la vitalité artistique congolaise au pays comme en Belgique. Le spectacle, fort subventionné, était co-produit par le Manège de Mons, *Yambi* et le Tarmac de Paris, scène dédiée à la promotion des scènes francophones (principalement africaines en fait). Se présentant comme un spectacle total mêlant danse, chants, récits, musique, vidéo, *Africare* met en scène six comédiens, pour la plupart non-professionnels, qui narrent une pluralité d'histoires de vies brisées et d'existences

⁴³ « Théâtre de société, son engagement social et politique est marqué par des actions concrètes. Ainsi c'est le Théâtre de Poche qui a en 99 initié « Article 27 » qui facilite l'accès à la culture pour les plus démunis. En outre, le théâtre développe parallèlement un répertoire dit « d'urgence », soit la création de spectacles de fonds, « en petite forme », mobiles, à faible distribution et nécessitant peu de technique, produits tant au siège que dans et en dehors des lieux culturels traditionnels. Les spectacles du Poche sont largement diffusés en Communauté française, à l'étranger et notamment en R.D.C. Il a tissé des liens étroits avec le monde associatif : Ligue des droits de l'Homme, Amnesty International, Handicap International, Ligue anti-fasciste, etc., etc. », Roland Mahauden, « R. Mahauden, directeur du théâtre de Poche, parle de sa rencontre avec les Amazoulous » : <http://www.cooperation.net/groupetaccems/roland-mahauden-directeur-du-theatre-de-poche-parle-de-sa-rencontre-avec-le-theatre-des-amazoulous>.

⁴⁴ Lorent Wanson, *Africare. Et encore, je n'aurai rien dit...*, Carnières-Morlanwelz, Lansman / Mons, Le Manège. Centre dramatique, 2008, p. 55.

⁴⁵ On peut penser qu'il a été au moins encouragé en ce sens par le succès du spectacle *Rwanda 94*, créé à Bruxelles en 2000, qui débutait par l'inoubliable témoignage de Yolande Mukagasana. Voir *infra*.

cabossées (parfois les leurs) par la dureté d'un quotidien pris dans l'étau de la guerre. Telle était du moins l'intention de départ du metteur en scène qui cherchait avant tout à trouver une manière adéquate de raconter les histoires de Congolais prisonniers d'une guerre qui s'enlisait à l'est du pays. Petit à petit, cette quête initiale se mua en opération collective de tissage de paroles testimoniales recueillies parmi de nombreuses catégories de victimes : les enfants de la rue de Kinshasa, dont ceux dits sorciers, les prostituées et les démobilisés de Kisangani ainsi que les femmes violées du Kivu.

Quoique douloureux et émotionnellement intense pour l'équipe, le travail préparatoire à la création aurait libéré la parole des Congolais, du moins celle des acteurs engagés dans l'aventure, si l'on en croit Lorent Wanson qui relate la scène suivante : « Le lendemain, Olivier [Olivier Maloba du groupe Taccems de Kisangani] vient tôt, je lui soumets le texte. Il le trouve fort. KZD [témoin d'Olivier] arrive une heure plus tard et sanglote à l'écoute de la séquence : "comment as-tu pu retranscrire tout ça si justement ?" ⁴⁶ ».

L'analyse des intentions et pratiques de Lorent Wanson, telles qu'il les a livrées dans le récit de la création de son spectacle, intitulé *Africare*.

|| 120



Africare,
de Lorent Wanson (2007).
© www.theatrepique.be

⁴⁶ Lorent Wanson, *op. cit.*, p. 78.

Et encore, je n'aurai rien dit... ainsi que mes souvenirs de spectatrice⁴⁷ me conduisent à souligner les ambiguïtés de son positionnement par rapport aux institutions et à la coopération belgo-congolaise. La première des ambiguïtés, la plus frappante, concerne sa position par rapport au théâtre « humanitaire ». Il commence par critiquer ce théâtre, imposant son geste artistique en s'opposant à lui. Cette intention de faire autrement, d'insuffler une autre dynamique sur la scène artistique congolaise, il l'énonce fermement dès les premières pages du livre qui résonnent comme une profession de foi :

Nous tentons de redonner cœur et courage aux êtres et aux identités en essayant de les détacher radicalement des différents savoir-faire importés et qui ont engoncé le plus souvent l'expression artistique congolaise dans la peur de mal-faire, l'obsession de bien dire, et, sinon le reniement, du moins l'oubli de ce qu'elle est véritablement. La réalité économique de l'art au Congo est la plupart du temps attachée aux organisations humanitaires qui, seules, donnent quelques fonds. Les expressions s'en ressentent, tant au niveau des formes que des contenus où on l'on sent vite que les gens [...] ne développent pas de pensée et d'expression qui leur soient singulières, propres.

C'est pour moi une grande surprise d'entendre la réalité de la création au Congo, l'influence grandissante des ONG, premiers commanditaires et bailleurs de fonds du travail des compagnies. C'est pour eux un étonnement d'entendre que nous allons tout à la fois travailler sur les réalités mais aussi sur les artistes eux-mêmes, leur parole propre et leur richesse⁴⁸.

Cela étant, il s'appuie fortement, pour monter son spectacle, sur le réseau de Roland Mahauden, c'est à dire le milieu du théâtre d'intervention subventionné par les ONG. José Bau Diyabanza sera son premier assistant sur le plateau et il recrute même certains de ses comédiens parmi les troupes de théâtre d'intervention, telle la Troupe Chem-Chem de Bukavu. Du reste, quelle que soit la nature de la collaboration artistique que Lorent Wanson met en place à chacune de ses créations, tous ses spectacles créés dans des pays meurtris – l'Ex-Yougoslavie, le Congo et le Chili – sont marqués du même sceau « humaniste » que le théâtre « d'intervention humanitaire », ainsi qu'il le revendique lui-même⁴⁹.

⁴⁷ *Africare* de Lorent Wanson, vu à la Halle de l'Étoile de Lubumbashi (Institut français), le 14 novembre 2009.

⁴⁸ Lorent Wanson, *op. cit.*, p. 5 et 7.

⁴⁹ Lorent Wanson, dossier pédagogique sur le spectacle *Historia Abierta*, Manège de Mons/Maubeuge, janvier 2011. Disponible en ligne : <http://www.lemanège.com/cgi?lg=fr&pag=1336&rec=0&frm=0&par=aybaltu>.

Du point de vue dramaturgique, ce parti-pris se manifeste notamment par un usage systématique et intensif du chœur et par l'exhortation constante à la réminiscence, chez ses comédiens, de chansons telles que les berceuses et autres chants traditionnels. En s'adonnant ainsi à la recherche des textes et mélodies ayant rythmé leur enfance et marqué leur espace puis en les incorporant sur le plateau, les comédiens donnent chair à la quête de Lorent Wanson : capter le ferment premier de l'émotion humaine pour en saisir l'authenticité et la transposer sur scène. Quelques années plus tôt, en 2000, Jacques Delcuvelier ne faisait pas autre chose lors de sa mise en scène du spectacle du Groupov, *Rwanda 94*, qui bénéficia d'une audience remarquable lors de sa sortie et même au-delà⁵⁰. Et, pour revenir au contexte congolais, ce fut également l'idée qui présida à la création en 1967 à Lubumbashi par Denis Franco du Mwondo Théâtre, ultérieurement refondu, après maintes scissions, dans ce qui est encore aujourd'hui le Ballet National du Congo, division provinciale du Katanga⁵¹. Dans ce curieux récit qui se donne à lire comme un journal de terrain rassemblant des notes prises à la volée et des pensées spontanées à l'état brut, Lorent Wanson se livre, en fait, comme en pâture à ses lecteurs. En effet, ce petit livre dévoile, page après page, l'ampleur de l'ambiguïté qui caractérise la position de l'artiste face à l'enjeu politique de son travail, en tant que metteur en scène belge au Congo.

À plusieurs reprises, il se félicite de ce que *Africare* aurait réellement libéré la parole des comédiens et du public en les exhortant à se libérer de deux carcans qu'il juge particulièrement coercitifs : le poids de la hiérarchie et le mode d'expression verbale, une façon de dire qu'il trouve figée, étriquée voire empêchée, limitée en un mot. Mais alors qu'il déclare refuser toute position de surplomb qu'impliquerait son identité belge et plus largement, européenne ; dans la pratique, fait-il autre chose que de se placer au-dessus de ses compagnons de scène, en tant que Blanc, Belge de surcroît, qui exhorte les Congolais à se débarrasser du respect déférent de la hiérarchie, habitude qu'il fustige comme reliquat néfaste du colonialisme ? Alors même que ses propos frôlent la mégalomanie, étonnante chez un homme qui se présente volontiers comme un metteur en scène attentif aux autres, à « la capacité d'être à l'écoute de la réalité sociopolitique et artistique d'une région⁵²», Lorent Wanson ne donne pas l'impression

⁵⁰ Pour preuve, treize ans plus tard, la captation de ce copieux spectacle de 5h a fait l'objet d'un dvd dans un coffret intégrant le film de Marie-France Collard, « Rwanda, à travers nous l'Humanité » sur la réception du spectacle au Rwanda en 2004, dix ans après le génocide.

⁵¹ Pour plus d'informations sur cette compagnie, voir les articles de Jill Mac Dougall, assistante de Denis Franco : Jill Mac Dougall, « *Buhamba* ou "l'ambivalence gémellaire". Théâtre et rituel, glissements et rencontres », *Anthropologie et sociétés*, n° 22, vol. 1, 1998, p. 41-61 ; et : Jill Mac Dougall, « *Tafisula* ou la *Mami-Wata* : une création du Mwondo Théâtre (Lubumbashi, Zaïre) », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n°31, 2002, p. 93-115.

⁵² Présentation de Lorent Wanson sur le site de Théâtre de Poche : http://www.poches.be/saison1011/historia_abierta/cv_lorent.html.

d'être conscient de la puissance de l'autorité que recèle le geste même de la mise en scène et de l'écriture du texte à partir de témoignages qu'il suscite et qu'il ré-écrit. Or comment ne pas voir la dimension foncièrement autoritaire du geste quasi-thaumaturgique qui ordonne une parole et un mouvement, une attitude des corps, fût-ce sur une scène de théâtre ? *A fortiori* quand le metteur en scène brouille les frontières du théâtre-fiction et de la vie réelle, en proposant et en assumant un théâtre-documentaire bâti sur un lacs de témoignages.

Ce que le récit de Lorent Wanson révèle *in fine*, c'est que son travail repose sur les mêmes enjeux que celui des ONG, ceux d'un théâtre « humanitaire ». Certes, il ne se veut pas porteur d'un « message » ni énonciateur d'une quelconque morale de l'action à l'instar du théâtre d'intervention, mais il ne se donne pas moins l'ambition de participer à la « réconciliation⁵³ » et à la « réinsertion » de ses « acteurs de la vie⁵⁴ », autant de postures qu'il reste à analyser pour être situées dans ce que pourrait être le système socio-dramatique d'un théâtre « humanitaire ».

Conclusion

Le cas de Sando Marteau montre que les fictions théâtrales articulées autour de l'appareil humanitaire en vue de s'en assurer le soutien ne sont pas autonomes dans la mesure où elles cherchent à être légitimées par un pouvoir économique et politique en s'inféodant aux ONG, ce qui les cantonne dans l'urgence du présent. Cela étant, peut-on pour autant affirmer que celle de Lorent Wanson par exemple, fruit de la coopération belgo-congolaise, serait, par contraste, plus autonome et réflexive ? Sa collaboration avec le réseau congolais du théâtre de sensibilisation ainsi que ses propres choix de mise en scène – ses partis-pris dramaturgiques « humanistes » – sans oublier l'ambiguïté de sa posture de metteur en scène pris dans une configuration postcoloniale ; toutes ces caractéristiques montrent qu'il n'en est rien, et qu'elles peuvent, au contraire, être lues comme autant de stratégies de légitimation. Certes, les enjeux de la reconnaissance divergent entre les deux artistes qui n'évoluent pas exactement dans le même « champ » artistique⁵⁵ mais l'un comme l'autre sont de toute façon contraints par les

⁵³ Lorent Wanson, *op. cit.*, p. 43-44.

⁵⁴ Lorent Wanson, *op. cit.*, p. 25.

⁵⁵ Se référant à la topologie institutionnelle du système littéraire francophone élaborée par Pierre Halen, on pourrait dire d'eux qu'ils évoluent dans des « domaines-satellites » distincts (la Belgique francophone pour Lorent Wanson et le Congo voire les pays francophones limitrophes pour Sando Marteau) mais ponctuellement convergents, qui se rencontrent par endroits et à certaines occasions. Il faudrait toutefois pouvoir élaborer un système particulier à la pratique théâtrale francophone qui répond forcément à d'autres forces et lois que celles exercées dans le système littéraire francophone proposé par Pierre Halen : Pierre Halen, « Notes pour une topologie institutionnelle du système littéraire francophone », dans Papa Samba Diop et Hans-Jurgen Lüsebrink (dir.), *Littératures et sociétés africaines. Regards comparatistes et perspectives interculturelles. Mélanges offerts à János Riesz à l'occasion de son soixantième anniversaire*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2001, p. 55-68).

multiples conditions qui organisent le marché de l'art et permettent son accès comme son intégration.

Dévaloriser d'emblée le théâtre de sensibilisation sous prétexte qu'il serait foncièrement non-autonome, utilitaire et purement alimentaire pour ses pratiquants, relève donc d'un raisonnement biaisé (et injuste), compte tenu des réalités socio-économiques auxquelles le monde de l'art n'échappe pas de toute façon, quel que soit le contexte où il s'élabore et l'ampleur des impératifs vitaux qu'il met en jeu.

Au terme de cette étude, il apparaît que la polarisation de la scène artistique congolaise entre art « de création et d'innovation esthétique » et art « humanitaire » est en réalité beaucoup plus discursive ou théorique qu'effective puisque les troupes ainsi que les hommes et femmes de théâtre, qu'ils appartiennent en théorie à l'une ou l'autre catégorie, se rejoignent dans les faits sur l'orientation vers l'action sociale que prend leur théâtre. Cette communauté de pratiques est reconnue par Jean-Marie Ngaki Kosi, comédien, metteur en scène et professeur à l'INA de Kinshasa : « Théâtre d'auteur ou théâtre d'intervention, tout le monde a compris qu'il faut se battre pour exister⁵⁶ ». C'est là une manière à peine voilée d'exprimer les nécessités matérielles qui amènent les artistes à inventer des formes parfois hybrides (tel le spectacle *Kama...*) ou à organiser des festivals, pour lesquels ils requièrent le soutien financier de bailleurs de fonds qui sont, dans la plupart des cas, les responsables d'ONG et autres organisations internationales⁵⁷.

En somme, ce décalage entre les discours clivants et les pratiques effectives⁵⁸ nous invite à demeurer attentif à la complexité des rapports des artistes avec le pouvoir, en l'occurrence à la manière dont ils négocient leurs relations avec les institutions, fussent-elles belges ou exogènes, mais aussi à la manière dont ils mettent en place des stratégies – consciemment ou non – pour assurer leur propre reconnaissance, afin d'exister en tant qu'artiste.

⁵⁶ Jean-Marie Ngaki Kosi, « République démocratique du Congo », dans Nicole Leclercq (dir.), avec la collaboration de Laurent Rossion, *Le Monde du théâtre. Un compte-rendu des saisons théâtrales 2005 et 2006 et 2006 et 2007 dans le monde*, Bruxelles, P.I.E Peter Lang, 2008, p. 351-356, p. 355.

⁵⁷ C'est également ce que l'on peut retenir de la trajectoire de plusieurs dramaturges africains qui composent avec un certain bonheur avec l'une et l'autre de ces stratégies. Ainsi en est-il de Koulsy Lamko qui est à la fois inscrit dans le répertoire des auteurs africains visibles dans le monde francophone (publié à Paris), et qui s'est engagé dans un théâtre d'intervention au Burkina Faso. Voir Koulsy Lamko, *Alternatives théâtrales*, n°48, mars 1995, p. 27 et Sylvie Chalaye, *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Plurial », vol.10. 2001, p. 103.

⁵⁸ Un discours qui répond en écho – diffracté sans doute – à celui dominant les scènes européennes qui subventionnent ce théâtre et en assurent sa diffusion nationale et internationale. À propos de la scène française qui se répartirait entre deux catégories frontalement opposées – les « créateurs » et les « animateurs socio-culturels » –, Gérard Noiriel, dans son essai, *Histoire, Théâtre et Politique*, ironise en dressant le portrait de l'arène du théâtre français contemporain scindée entre les « créateurs de plateau » d'un côté et les « bricoleurs d'avenir » de l'autre ; Gérard Noiriel, *Histoire, Théâtre et Politique*, Marseille, Agone, 2009.

Cet ensemble de pratiques la reconnaissance qui cherchent à « égalise[r] ce que l'offense a rendu inégal⁵⁹ » s'organise bien souvent de façon plus complexe qu'il n'y paraît, et ceci vaut tant pour l'ère de la domestication que celle, contemporaine, de la coopération⁶⁰. On observera aussi que nombre des acteurs de ces entreprises, bien que prompts à dénoncer tout relent de colonialisme et de paternalisme, se présentent eux-mêmes volontiers comme des libérateurs de la parole de l'autre, dont ils voient la garantie dans une forme d'authenticité culturelle locale : or, c'était déjà une préoccupation du théâtre missionnaire. Ainsi, les ruptures déclarées masquent des continuités inaperçues, et peut-être difficiles à percevoir par les acteurs eux-mêmes, mais qu'une recherche étendue permettrait sûrement de confirmer.

Maëline Le Lay

⁵⁹ Paul Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2004, p. 297. Paul Ricœur, définit ainsi la « lutte pour la reconnaissance » d'après sa lecture de l'ouvrage éponyme d'Axel Honneth : « [...] la visée de la reconnaissance est double : autrui et la norme ; s'agissant de la norme, la reconnaissance signifie, au sens lexical du mot, tenir pour valable [...] ; s'agissant de la personne, reconnaître c'est identifier chaque personne en tant que libre et égale à toute autre ; la reconnaissance au sens juridique ajoute ainsi à la reconnaissance de soi en termes de capacité » : Paul Ricœur, *op.cit.*, p. 309. Et : « Être reconnu, si cela arrive jamais, serait pour chacun de recevoir l'assurance plénière de son identité à la faveur de la reconnaissance par autrui de son empire de capacités » : *Ibid.*, p. 383.

⁶⁰ Ainsi que Pierre Halen nous invite à le faire pour aborder la littérature congolaise. À propos de la création littéraire à l'époque coloniale et plus particulièrement celle que l'on a qualifié, non sans un certain mépris, de « littérature sous tutelle », Pierre Halen déclare : « [...] une telle conception a cependant [un] inconvénient : d'abord le discrédit qu'elle jette sur les œuvres africaines du temps, supposées *a priori* inauthentiques ou insincères ; ensuite la dualisation simpliste d'un contexte où les acteurs européens et africains s'imbriquent de manière plus subtile » : Pierre Halen cité par Charles Djungu-Simba K. : Charles Djungu-Simba K., « Spécificités des lettres congolaises à l'époque coloniale », dans Marc Quaghebeur, Bibiane Tshibola Kalengayi, Jean-Claude Kangomba Lulamba, Amélie Schmitz (dir.), *op.cit.*, p., 210-211).

Bibliographie

- Boal, Augusto**, 2007,
Le théâtre de l'opprimé,
Paris, La Découverte, coll. Poche.
- Bourdieu, Pierre**, 1992,
Les règles du jeu, Genèse et structure du champ littéraire, Paris, Seuil, coll. Libre examen.
- Chalaye, Sylvie**, 2001,
L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XX^e siècle, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Plurial, vol.10.
- Cidibi Ciakandu, Jean-Pierre**, 2003.
Mufwankolo wa Lesa et le théâtre au Katanga, Lubumbashi, éditions les Immortels.
- Dibwe Dia Mwembu, Donatien**, 2005.
« Le rire, thérapie ultime : le théâtre populaire de Mufwankolo », dans *Tout passe, Instantanés populaires et traces du passé à Lubumbashi*, édité par D. De Lame et D. Dibwe Dia Mwembu, 279-300, Paris, L'Harmattan/Tervuren, Musée Royal de l'Afrique centrale, « Cahiers africains », 71.
- Dibwe dia Mwembu, Donatien**, 2008.
Faire de l'Histoire orale dans une ville africaine, La méthode de Jan Vansina appliquée à Lubumbashi (R.-D. Congo), préface de Jan Vansina, Paris, L'Harmattan, coll. « Mémoires lieux de savoir, Archive congolaise ».
- Djungu-Simba K, Charles**, 2008.
« Spécificités des lettres congolaises à l'époque coloniale », dans *Aspects de la culture à l'époque coloniale en Afrique centrale, Littérature - Théâtre*, édité par M. Quaghebeur, B. Tshibola Kalengayi, J.-C. Kangomba, A. Schmitz, 173-227, Paris, L'Harmattan/Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, Congo-Meuse.
- Fabian, Johannes**, 1990.
Power and Performance, Ethnographic Explorations through Proverbial Wisdom and Theatre in Shaba (Zaire), Madison, The University of Wisconsin Press.
- Fassin, Didier**, 2010.
La Raison humanitaire, Une histoire morale du temps présent, Paris, Seuil, coll. Hautes Études.
- Fettweis, Nadine**, 1995.
« Les écrivains du silence. Présentation des écrivains zaïrois non-exilés », dans *Littératures du Congo-Zaïre, Actes du colloque international de Bayreuth (22-24 juillet 1993)*, édité par J. Riesz et P. Halen, 93-105, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, coll. « Matatu ».
- Halen, Pierre**, 2001.
« Notes pour une topologie institutionnelle du système littéraire francophone », dans Papa Samba Diop et Hans-Jurgen Lüsebrink (dir.), *Littératures et sociétés africaines, Regards comparatistes et perspectives interculturelles. Mélanges offerts à János Riesz à l'occasion de son soixantième anniversaire*, 55-68, Tübingen, Gunter Narr Verlag.
- Halen, Pierre**, 1994.
« Une revue coloniale de culture congolaise : *Brousse (1935-1939-1959)* », dans Pierre Halen et János Riesz (dir.), *Actes de la 1ère Journée d'études consacrée aux littératures «européennes» à propos ou issues de l'Afrique centrale (Bayreuth, 21 juillet 1993)*, documents de travail réunis, 69-91, Université de Bayreuth.
- Hartog (François)**,
Régimes d'historicité, Présentisme et expériences du passé, Paris, Seuil, 2003.
- Jewsiewicki, Bogumil**, 2005.
« Travail de mémoire et représentation pour un vivre-ensemble : expériences de Lubumbashi », dans *Tout passe. Instantanés populaires et traces du passé à Lubumbashi*, édité par D. De Lame et D. Dibwe Dia Mwembu, 27-40, Paris, L'Harmattan/Tervuren, Musée Royal de l'Afrique centrale, « Cahiers africains », 71.
- Jewsiewicki, Bogumil** (dir.),
Musique urbaine au Katanga, De Malaika à Santu Kimbangu, Paris, L'Harmattan, coll. « Mémoires Lieux de savoirs », série « Archive congolaise », 2003.
- Kadima-Nzuji Mukala**, 1984.
La littérature zaïroise de langue française : 1945-1965, Paris, Karthala/ACCT.

Kadima-Nzuji Mukala, 2003.

« Origines et formation du théâtre congolais moderne », *Congo-Afrique* 373, mars.

Kadima-Nzuji Mukala, 2012.

Théâtre et destin national au Congo-Kinshasa. 1965-1990, Paris, L'Harmattan.

Kalengayi Mwambayi, 1997.

« Zaire », dans *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre. Africa*, édité par D. Rubin, O. Diakhâté et H. Eyoh Ndumbe, 331-342, vol.3, London/NY, Routledge.

Korolakina, Dieudonné,

« Le théâtre d'intervention sociale en Afrique ». Article consultable sur le blog « CULTUR'Afrik. Le blog de l'actualité culturelle africaine » : <http://www.culturafrrique.net/?p=466>

Le Lay, Maéline, 2013.

« Kama... de Sando Marteau : la traversée d'un paysage humanitaire », *Études Littéraires Africaines*, n° 36, « Littératures et migrations transafricaines », Catherine Mazauric et Alioune Sow (dir.), 75-91, décembre, 2013.

Lebeau, Suzanne, 2008.

Le Bruit des os qui craquent, Montreuil-sous-bois, Éditions théâtrales, coll. Jeunesse.

Levie, Pierre (producteur)

et **Landier, Jean-Marc**, 1957.

« Il en était ainsi avant... » [film], sous la direction artistique de Maurice Huisman et Paul Willems, Bruxelles, Sofidoc productions, 16'.

Mac Dougall, Jill, 1998.

« Buhamba ou "l'ambivalence gémellaire". Théâtre et rituel, glissements et rencontres », *Anthropologie et sociétés*, n° 22, vol. 1.

Mac Dougall, Jill, 2002.

« Tafisula ou la Mami-Wata : une création du Mwondo Théâtre (Lubumbashi, Zaïre) », *L'Annuaire théâtral ; revue québécoise d'études théâtrales* 31, 93-115.

Marteanu, Sando, 2013.

Kama..., *Études Littéraires Africaines*, n° 36, « Littératures et migrations transafricaines », Catherine Mazauric et Alioune Sow (dir.), p. 75-86, décembre, 2013, p. 86-91.

Maus, Albert, 1930.

« Essai d'un théâtre missionnaire au Mayombe », *Missions de Scheut*, 10, octobre : 226-233.

Miller G., Judith, 2007.

« Is There a Specifically African Stage Textuality ? », *Yale French Studies*, n°112.

« The Transparency of the Text : Contemporary Writing for the Stage », 131-144.

Mongita Likeke, 1977.

« Témoignage d'un pionnier » dans *Théâtre zaïrois, Dossier du premier festival*, Kisantu, Lokolé.

Mudimbe, V.-Y., 1994a.

« Domestication and the Conflict of Memories », *The Idea of Africa*, Bloomington/Indianapolis/London, Indiana University Press/James Currey.

Mudimbe, V.-Y., 1994b.

Les corps glorieux des mots et des êtres. Esquisse d'un jardin à la bénédictine, Montréal, Humanitas.

Muikilu Ndaye, Antoine

et **Muadika Njiba, Joséphine**, 1996.

« Le témoignage de Mongita sur le début du théâtre moderne au Congo. Essai de critique historique », 29-48, *Cahiers des religions africaines* 60, vol. 30.

Muikilu Ndaye, Antoine,

Topique des représentations théâtrales en R.D. Congo de 1905 à 1960. Fondements pour l'histoire théâtrale de la République Démocratique du Congo, Presses académiques francophones, 2014.

Muikilu Ndaye, Antoine, 2013.

Le théâtre en République démocratique du Congo de 1905 à 1960 : des initiatives missionnaires aux appropriations locales. Matériaux pour une histoire culturelle, Thèse de doctorat, Université de Lorraine/Université Catholique de Kinshasa.

Mulongo Kalonda Ba-Mpeta, Huit, 2003.

Le théâtre populaire congolais au XX^e siècle. Langue, langage et discours social, Lubumbashi, Éditions CELTRAM.

Ngaki Kosi, Jean-Marie, 2008.

« République démocratique du Congo », Dans *Le Monde du théâtre. Un compte-rendu des saisons théâtrales 2005 et 2006 et 2006 et 2007 dans le monde*, édité par Nicole Leclercq (avec la collaboration de Laurent Rossion, 351-356, Bruxelles, P.I.E Peter Lang.

Ngandu Nkashama, Pius, 1993.

Théâtre et scènes de spectacles. Essai sur les arts gestuels, Paris, L'Harmattan.

Noiriel, Gérard, 2009.

Histoire, Théâtre et Politique, Marseille, Agone.

Pype, Katrien, 2013.

« The Comings and Goings of Key Scenarios. TV Fiction, Culture and Transnational Flows in Postcolonial Kinshasa », dans Vicki Mayer (dir.), *The International Companion of Media Studies*, 299-321, Vol. 2 (Media Production), Wiley Blackwell.

Rettová, Alena, 2013.

Chanter l'existence : la poésie de Sando Marteau et ses horizons philosophiques, Traduction française et postface par Albert Kasanda, Stredokluky, Zdenek Susa.

Ricard, Alain, 2002.

« Échos du silence : remarques sur la littérature des Grands Lacs », *Études Littéraires Africaines*, 14, « La littérature des Grands Lacs », édité par P. Halen et A. Ricard, 4-8.

Ricœur, Paul, 2004.

Parcours de la reconnaissance, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais ».

Riva, Silvia, [2000] 2006.

Nouvelle Histoire de la littérature du Congo-Kinshasa, Paris, L'Harmattan, coll. « L'Afrique au cœur des lettres », préfaces de Marc Quaghebeur et V.-Y. Mudimbe, traduit par Collin Fort.

Sando Marteau, 2013.

Kama..., *Études Littéraires Africaines*, n°36, « Littératures et migrations transafricaines », édité par C. Mazauric et A. Sow, 86-91.

Tirard, Philip, 2003.

« 1940-1960. L'État s'en mêle », dans *Un siècle en cinq actes. Les grandes tendances du théâtre belge francophone au XX^e siècle*, édité par P. Aron, C. Michel, Ph. Tirard, J. De Decker et N. Delhalle, Bruxelles, Centre Belge de l'Institut International de Théâtre-CF/Le Cri, coll. Histoire.

Wanson Lorent, 2008.

Africare. Et encore, je n'aurai rien dit... Carnières-Morlanwelz : Lansman/Mons, Le Manège, centre dramatique.

Yoka Lye Mudaba, 2004.

« La Guerre en R.D. Congo : l'engagement des écrivains et des artistes en question », *Congo-Afrique* 381, janvier, 38-46.

Yoka Lye Mudaba, 2002.

« Genèse de la littérature théâtrale africaine : l'influence des missionnaires », dans *Figures et paradoxes de l'histoire au Burundi, au Congo et au Rwanda*, édité par M. Quaghebeur, 379-390, Paris, L'Harmattan Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature/CELIBECO.

Yoka Lye Mudaba, 2007.

« Le théâtre congolais à l'époque coloniale ». Dans *Aspects de la culture à l'époque coloniale en Afrique centrale. Littérature – Théâtre*, édité par M. Quaghebeur, B. Tshibola Kalengayi, J.-C. Kangomba, A. Schmitz, 151-163, Paris, L'Harmattan, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, Congo-Meuse.