

Les dossiers pédagogiques « Théâtre » et « Arts du cirque » du réseau SCÉRÉN en partenariat avec le Festival d'Avignon. Une collection coordonnée par le CRDP de l'académie de Paris.



Shéda

Texte
de Dieudonné Niangouna
Mise en scène
de Dieudonné Niangouna

Avant de voir le spectacle :
la représentation en appétit !

**Dieudonné Niangouna : auteur,
metteur en scène, acteur**

[page 2]

**Shéda : creuset de la parole
et de la pensée**

[page 3]

**Une odyssee théâtrale
et musicale**

[page 6]

Rebonds et résonances

[page 9]

© FESTIVAL D'AVIGNON

Au Festival d'Avignon du 07 au 15 juillet 2013

Édito

Avec Dieudonné Niangouna et Stanislas Nordey comme artistes associés pour cette 67^e édition du Festival d'Avignon, beaucoup ont salué l'évidence d'un retour au « théâtre de texte », sachant l'attachement de l'un et de l'autre aux écritures contemporaines. Autre élément abondamment commenté : l'association pour la première fois d'un artiste africain à l'élaboration d'un festival européen de grande envergure. Pour justes qu'elles soient, ces deux caractéristiques doivent cependant être nuancées. Car le théâtre de l'écrivain congolais ne saurait se limiter à une seule dimension textuelle : fondé par une pratique issue de la rue, il intègre toutes les formes d'expression, et pour le spectacle de *Shéda*, Dieudonné Niangouna a fait appel aussi bien à la danse qu'à la musique, avec la participation du chorégraphe DelaVallet Bidiefono et des musiciens Pierre Lambla et Armel Malonga. De même, si comme le dit Dieudonné Niangouna, il est important de savoir « d'où un auteur parle¹ », il ne faudrait pas réduire cet artiste à sa seule nationalité. L'histoire de l'Afrique centrale, la violence des guerres civiles, les expériences vécues sont bien sûr partie constituante de son écriture, mais *Shéda* s'inscrit dans une réflexion universelle sur l'humain, réflexion qui mêle les références, et fait surgir autant Eschyle que Sony Labou Tansi.

Face à cette diversité, le présent dossier propose des exercices et des pistes de recherche afin d'inciter le spectateur à pénétrer hardiment dans ce spectacle « très-très forêt² », où il devra lui-même inventer « la machette et la torche » qui lui permettront d'y marcher.

Retrouvez sur ► www.cndp.fr/crdp-paris/ l'ensemble des dossiers « Pièce (dé)montée »

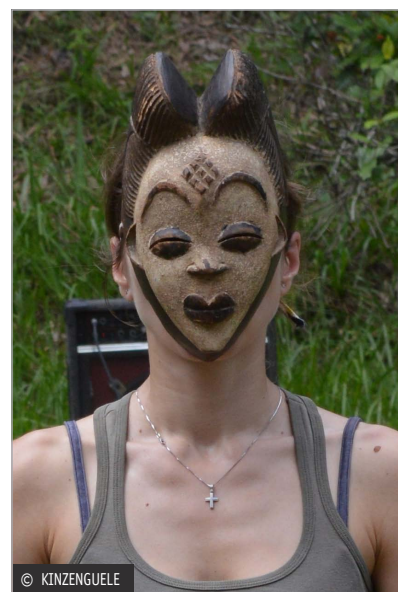
1. www.theatre-video.net/video/Rencontre-avec-Dieudonne-Niangouna-pour-Sheda-67e-Festival-d-Avignon

2. www.theatre-video.net/video/Entretien-avec-Dieudonne-Niangouna-pour-Sheda-67e-Festival-d-Avignon

Après la représentation :
pistes de travail

À venir

Annexes [page 11]



© KINZENGUELE

Avant de voir le spectacle

La représentation en appétit !

DIEUDONNÉ NIANGOUNA = AUTEUR, METTEUR EN SCÈNE, ACTEUR

→ **Montrer aux élèves un extrait vidéo des *Inepties volantes*, le spectacle que Dieudonné Niangouna a présenté au Festival d'Avignon en 2009. Recueillir leurs réactions et commentaires.**

www.theatre-video.net/video/Les-Inepties-volantes-extrait-video?autostart

Il est probable que beaucoup seront étonnés : un acteur seul en scène, accompagné et porté par un musicien à ses côtés, un texte qui plonge le spectateur dans l'extrême violence de la guerre civile, un personnage habité, qui passe de l'urgence de la profération à la lenteur paralysante du souvenir, autant d'éléments susceptibles de déstabiliser des élèves habitués à des formes théâtrales plus classiques.

→ **Leur proposer de lire à haute voix les textes (annexe 1) qu'ils viennent de voir représenter. Comment ressentent-ils cette écriture ? Comment la caractériser ? Quelles difficultés pose-t-elle selon eux, à l'acteur, au spectateur ?**

Parlant de l'écriture de Dieudonné Niangouna, Sylvie Chalaye n'hésite pas à évoquer « la déflagration d'une écriture explosée, d'une langue mise en charpie et remastiquée³ ». Les extraits proposés témoignent d'une parole urgente, qui enchaîne les images, mélange les registres de langue, multiplie les références, et se construit par fragments, par lambeaux même, le tout « sur les débris des maisons en ruine et dans le chaos assourdissant d'un monde sorti de ses gonds⁴ ». Le public est ainsi sollicité en permanence, et l'acteur se doit de restituer la luxuriance du texte, ce qui rapproche aussi le spectacle de la performance.

→ **À partir d'une présentation biographique de Dieudonné Niangouna, demander aux élèves de réfléchir aux noms et titres choisis par cet artiste : Les bruits de la rue, Nouvelle terre, Carré blanc, Intérieur-Extérieur, Attitude clando, Le Socle des vertiges, Les Inepties volantes.**

www.theatre-contemporain.net/biographies/Dieudonne-Niangouna/presentation/

Appeler sa compagnie **Les bruits de la rue** montre la volonté d'inscrire le théâtre ailleurs

que dans ses formes traditionnelles, en le rapprochant au plus près du présent, de la réalité vécue par des gens ordinaires, dans une période où la violence des guerres civiles bouleverse toute certitude. Des titres comme *Le Socle des vertiges* ou *Les Inepties volantes* renvoient à un monde chaotique qui ne connaît plus de repère : « *Le Socle des vertiges*, c'est une manière de dire qu'on est pris dans une espèce de tourbillon et qu'il n'y a pas de bout. On ne sait jamais réellement donner les vraies raisons, ni expliquer le comment et le pourquoi⁵. » Quant à *Nouvelle terre*, *Carré blanc*, *Intérieur-Extérieur*, *Attitude clando*, ils évoquent aussi la guerre, l'exil, les traitements dégradants que l'on inflige aux réfugiés et les interdits qu'on leur oppose.

Mise au point : BIG ! BOUM ! BAH !

Les bruits de la rue, la compagnie créée en 1997 par Dieudonné Niangouna et son frère Criss, s'est fondée sur une pratique particulière : le Big ! Boum ! Bah ! Théâtre, soit un moment de théâtre imaginé à partir d'un élément simple, presque banal, moment qui s'amplifie jusqu'à l'explosion. Explosion elle-même suivie d'un blanc : temps, silence brutal. Une nouvelle scène débute, sans lien avec la précédente. « Quand Criss et Dieudonné Niangouna ont commencé à jouer selon cette dynamique, les premières réactions ont été vives. Certains jugeaient que c'était n'importe quoi. On ne voyait pas quand commençait le jeu, puisqu'il n'y avait pas de signal de spectacle, puis c'était une suite de ruptures, les scènes s'enchaînant sans lien immédiat ou évident. Le public devait se laisser embarquer pour suivre les personnages de Dieudonné Niangouna, ces personnages non pas sortis de la rue, mais habités par elle, ces personnages à la conscience en vrac, hantés par le chaos, et surtout au bord d'un précipice, prêts à basculer ou à s'envoler⁶. »

Pour aller plus loin

Étant donné l'importance des conflits et des guerres civiles dans l'œuvre de Dieudonné Niangouna, il est souhaitable de fournir aux élèves quelques repères dans l'histoire du Congo, voire de préciser certains événements concernant l'Afrique centrale (annexe 2).

3. Sylvie Chalaye, « Dieudonné Niangouna : une dramaturgie de la déflagration », *Cultures Sud*, www.culturesud.com/contenu.php?id=190

4. *Idem*.

5. Laure Naimski, « L'art, c'est d'échapper à la barbarie », entretien avec Dieudonné Niangouna à propos de sa future création *Le Socle des vertiges*, *Cultures Sud*, octobre 2010. <http://www.culturesud.com/contenu.php?id=321>

6. Sylvie Chalaye, *ibidem*.

« Un cri de guerre, un cri de victoire »

→ Dans quelles circonstances crie-t-on ? Proposer aux élèves quelques illustrations (annexe 3). Quel sens donnent-ils à ces cris ?

Le cri est de toutes les occasions et de toutes les émotions : douleur, joie, peur, plaisir, colère. Il s'associe à la naissance et à la mort. La sculpture de Rodin et la gravure de Hohler expriment la souffrance, alors que la peinture de Munch traduit l'effroi. En revanche, les personnages de Cabaret évacuent leurs malaises par le cri et se libèrent des convenances imposées par la société.

→ Lire le commentaire que Dieudonné Niangouna donne du titre, *Shéda* (voir annexe 4). Quelle valeur nouvelle prend le cri ?

« Shéda » est une incantation, un cri qui redonne de l'énergie. Il est invitation à vivre : « On ne va pas mourir, on va rester debout⁷. » La vitalité qu'il insuffle apparaît comme une résurrection.

→ Proposer aux élèves de travailler à deux ou trois afin d'imaginer « leur cri », les sons ou les mots capables de les « propulser vers un ailleurs ». Leur demander de rédiger un court texte pour appuyer leur choix. Mettre en commun par des lectures à haute voix. Certains « cris » sont-ils plus prenants que d'autres ? Pourquoi ? Que font-ils naître chez l'auditeur ?

Instances de la parole et mise en crise du spectaculaire. Jusqu'où montrer ?

Il s'agit d'interroger les problèmes éthiques et théâtraux d'une représentation de l'atroce.

Les personnages de Dieudonné Niangouna ont souvent vécu des violences extrêmes, que ses pièces évoquent.

→ Lire l'extrait du roman de l'auteur sénégalais Boubacar Boris Diop, *Murambi, le livre des ossements*, consacré au génocide au Rwanda (annexe 5). Demander aux élèves de reformuler le projet de Cornelius et d'explicitier la réaction de Roger. Leur demander quels problèmes éthiques peut, selon eux, poser la représentation théâtrale d'atrocités (guerre, tueries, violences extrêmes...).

Ce roman de l'écrivain sénégalais Boubacar Boris Diop a été écrit dans le cadre de l'opération « Rwanda, écrire par devoir de mémoire ». Il met en scène un tiers d'origine rwandaise, Cornelius, qui était à Djibouti pendant le génocide et ne l'a donc pas vécu. Par son projet d'écriture, il peut être considéré comme un double fictionnel de l'auteur. Le personnage de Roger, quant à lui, est un rescapé.

La théâtralisation de la violence extrême soulève des questions éthiques. Jusqu'où « représenter » ? Faut-il « montrer » ? Quoi ? À qui ? Comment ? Le théâtre étant étymologiquement « le lieu d'où l'on voit », le recours à ce genre précis pose ainsi la question des enjeux du regard et de la représentation en

elle-même. Ces questions sont d'ailleurs d'autant plus cruciales que, comme l'a montré Selon Gbanou⁸, la « performance » n'est pas simplement un principe théâtral, mais elle peut être aussi considérée comme un principe spectaculaire de mise à mort. La violence des massacres, en effet, n'a pas pour seul moyen de donner la mort, elle se présente plutôt comme un « donné à voir » érigé en principe de jouissance, perceptible par l'ingénierie de la cruauté déployée. Dieudonné Niangouna, à propos des milices, évoque d'ailleurs lui-même un univers proprement théâtral : les miliciens « se jouent », portent quasiment des noms de scènes, revêtent des accoutrements insolites, dignes de costumes, entonnent des chansons... Dès lors, les dramaturges qui entendent, comme Dieudonné Niangouna, évoquer le chaos des tueries et la violence qui secoue l'Afrique contemporaine, n'ont pu que s'interroger sur la dimension spectaculaire, ostentatoire, de leur théâtre, certains proposant même ce que l'on pourrait appeler une « mise en crise du spectaculaire ».

Ainsi, Jacques Delcuvelierie, metteur en scène de la pièce belge du GROUPOV, *Rwanda 94*⁹, dans un article intitulé « Rwanda 94, une tentative¹⁰ s'explique sur son refus de représenter (au sens figuratif) le génocide car il refuse « l'expansion généralisée d'une prédilection pour le cru et le saignant dans la société du spectacle », la figuration est ainsi rejetée car elle provoque une « relation de sujétion émotionnelle au phénomène ». D'où le parti pris

7. « 3 questions à Dieudonné Niangouna », www.festival-avignon.com/fr/Renc/1009

8. Selon Gbanou, « La pensée du témoignage : de la scène du génocide à la scène judiciaire » in « Le témoignage d'un génocide ou les chatolements d'un discours indicible », *Présence francophone, Revue internationale de langue et de littérature*, n° 69, 2007, p. 47-48.

9. GROUPOV, *Rwanda 94*, collection « Passages francophones », éditions Théâtrales, 2002.
10. Jacques Delcuvelierie, « Rwanda 94, une tentative », in « Écrire l'extrême. La littérature et l'art face aux crimes de masse », *Europe*, juin-juillet 2006, n° 926-927, p. 127.

brechtien de représentation de certaines pièces, notamment consacrées au génocide au Rwanda, telle *Corps et voix, paroles rhizome*¹¹, mise en scène par Koulsy Lamko (Tchad) en collaboration avec Cécile Cotté (France).

→ **Faire observer aux élèves les photographies extraites de la mise en scène au Rwanda de *Corps et voix, paroles, rhizome* (annexe 6). Après une recherche sur Bertolt Brecht, leur demander ce qui peut selon eux relever de la « distanciation » dans ces photographies. À partir d'un extrait de *Shéda*, demander aux élèves d'inscrire dans la marge des notes de régie relevant d'un parti pris brechtien de représentation.**

Dans la première photographie, le parti pris brechtien est sensible par l'usage du tableau, la mise en abyme (les spectateurs qui écoutent, assis sur la scène, un conteur face public), et la position du conteur (hors scène, en contrebas, situé à cour et sous le tableau noir), dont le décentrement pose déjà les enjeux de la représentation en cherchant à les détourner. Les procédés de théâtralisation sont même parfois exhibés (photographie 2), les comédiens jouant derrière une sorte d'encadrement, de fenêtre aménagée entre les tentures. Deux comédiens assis jusque-là sur scène, se lèvent en effet

pour aller rejoindre cet espace, et incarner un dialogue entre les parents du personnage principal, tout ceci s'opérant bien évidemment à vue du spectateur.

Mais **le choix du monologue**, qui occupe dans les œuvres de Dieudonné Niangouna une large place, peut peut-être aussi être considéré comme une façon de « mettre en crise le spectaculaire », comme c'est le cas dans la pièce consacrée au génocide au Rwanda de la dramaturge belgo-palestinienne Layla Nabulsi, *Wanoulélé, que s'est-il passé ?*¹² Est mise en scène, pendant la totalité de la pièce, la seule parole d'une rescapée qui a creusé sous sa maison, selon les recommandations de son mari, un « terrier » dans lequel elle se cache avec sa fille. Cette parole est proférée quelques jours seulement après le meurtre de son mari. Elle confie en effet à son enfant comment elle a été forcée de tuer son père de ses propres mains, répondant là encore aux demandes de son mari qui avait prévu l'horreur (« Vide ton esprit de toute pensée, sois bête et aveugle comme eux, le temps de leur présence. Sache que je préfère mourir par tes mains que par les leurs, la souffrance serait pire encore »). Nulle monstratation ici, mais un quasi-monologue (puisque le bébé ne peut répondre), la dramaturge revendiquant la nécessité de rechercher « l'anti-théâtralité du génocide ».

À quoi servent les monologues ?

→ **Donner à lire les extraits de *Big Shoot* du dramaturge ivoirien Koffi Kwahulé, de *Rwanda 94* par la compagnie belge du GROUPOV et des *Inepties volantes* de Dieudonné Niangouna (annexe 7). Quels sont les points communs et les différences entre ces monologues ? Quelles postures le monologue confère-t-il au spectateur ? Quels sont les effets produits sur le spectateur ?**

Le texte de Koffi Kwahulé, qui ne renvoie pas à une situation sociohistorique identifiable, ne se présente ni comme un dialogue, ni comme une longue tirade. Il s'agit d'un quasi-monologue, adressé à un autre personnage présent mais qui ne répond pas, puisque selon la didascalie initiale, deux hommes sont sur le plateau. Même si certaines répliques semblent correspondre à deux voix, leur énonciateur pourrait être unique, singeant les propos de son interlocuteur, ce qui demeure indécidable en l'absence d'attribution nominative des répliques. C'est ici la relation allégorique entre un bourreau et sa victime qui est donnée à lire, la torture linguistique et psychologique étant jalonnée par un chant faisant référence à Caïn et Abel.

Le texte place le lecteur/spectateur en position de voyeur, mais aussi de complice, voire de commanditaire dans l'extrait. Tour à tour ulcéré et révolté par la violence des mots et des insultes, et le sort qui lui est réservé, le public ne peut que sortir de sa passivité, véritable objectif de cet outrage au public.

Le texte du GROUPOV, quant à lui, présente dans sa première partie le témoignage véritable de Yolande Mukagasana, rescapée du génocide des Tutsi¹³ au Rwanda. L'idée de mettre en scène une véritable rescapée, Yolande Mukagasana narrant sa propre histoire, en ouverture du spectacle, si elle peut être dérangement et brouiller les frontières entre réel et fiction, revêt plusieurs fonctions. Il s'agit de prendre le spectateur à témoin, le forcer à écouter mais aussi de permettre un rapprochement que le tiers occidental ne peut connaître par d'autres biais : « Le génocide rwandais est abstrait pour l'opinion publique européenne [...]. Les victimes du génocide n'ont pas eu de nom, de visage, de voix. Établir dans le public non seulement la conscience mais le sentiment intime de réalité de ces morts, d'où part tout

11. Koulsy Lamko, *Corps et voix, paroles rhizome*, 2001.

12. Layla Nabulsi, *Wanoulélé, que s'est-il passé ?* in *Les Travaux d'Ariane et 15 autres nouvelles, Les Inédits 94 de RFI-ACCT, RFI-ACCT-Sépia*, 1995.

13. Les noms Tutsi et Hutu ainsi que leurs adjectifs dérivés sont invariables selon l'usage adopté par les africanistes, que nous reprenons ici.

notre projet, était une condition première essentielle¹⁴ », écrit Jacques Delcuvelerie. Le monologue ici se fait récit. C'est la parole qui prend en charge l'action, ce qui peut également concourir à « mettre en crise le spectaculaire », comme nous l'évoquions plus haut.

L'extrait de Dieudonné Niangouna est assez proche de ce parti pris. Les œuvres de Dieudonné Niangouna, *Les Inepties volantes* et *Attitude clando*, particulièrement, accordent une large importance au monologue, alors que *Sheda* multiplie les dialogues : « Le monologue, c'est un peu mon émoi le plus profond qui se déverse spontanément sur la feuille [...]. Le dialogue n'apparaît que quand c'est

nécessaire » (voir l'entretien avec l'auteur, annexe 11). Le récit est ici opéré au présent de narration, comme pour mieux suggérer un traumatisme toujours actuel dans la bouche de l'énonciateur. Il s'agit aussi, par l'hypotypose, de faire vivre ce souvenir au spectateur éloigné de ce terrible vécu et donc de l'impliquer dans le spectacle. Le souvenir se donne cependant par bribes, en témoignent les points de suspension et les fragments, qu'il va s'agir pour le spectateur de recomposer. Le monologue peut donc aussi avoir pour fonction de redonner une forme au chaos du monde, même si elle est fragmentaire ou à recomposer.

Écrire pour échapper à la barbarie

Les œuvres de Dieudonné Niangouna peuvent parfois surprendre par le mélange entre la situation des personnages (ayant vécu la catastrophe) et un certain humour.

→ **Se reporter à l'annexe 8, demander aux élèves d'observer ce florilège de citations, extraites de différentes œuvres de l'auteur, et les interroger sur les effets produits. Leur proposer ensuite de tenter d'opérer très librement des classements et des rapprochements entre les citations afin de mettre à jour ce sur quoi porte cette forme d'humour et les formes qu'il revêt.**

Dans *Le Rire*, Bergson définit l'humour noir comme une « anesthésie momentanée du cœur » car une certaine distance est nécessaire pour en faire preuve. Freud quant à lui, dans *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, l'envisage comme une « épargne de sentiment », susceptible de nous faire éprouver un certain plaisir parce qu'elle nous évite de produire un effort, celui d'éprouver de la compassion notamment, selon lui. Mais l'humour noir est toujours ambivalent : derrière un détachement affecté, il fait aussi entrevoir une réalité meilleure fondée sur les valeurs auxquelles on croit. L'humour est un sursaut qui amène le spectateur à réagir. Pour une analyse plus complète des formes et enjeux de ces citations, se reporter à l'annexe.

Si les pièces de Dieudonné Niangouna sont ancrées dans des événements historiques douloureux, l'artiste revendique aussi l'importance de la fiction, des symboles, et de la dimension proprement artistique de son travail.

→ **Faire relire aux élèves le monologue des *Inepties volantes* (annexe 7), leur demander de rechercher des allusions littéraires (auteurs, titres d'œuvres), et comment ils comprennent la phrase : « Je me saigne à vouloir reconstituer la scène, mais impossible, suis trop adepte de la fiction pour que le documentaire s'imprègne vigoureusement dans ma mémoire. »**

Aimé Césaire (auteur martiniquais de la négritude) et Sembène Ousmane (réalisateur et auteur sénégalais) sont présents nommément. Césaire l'est doublement par le titre cité de son recueil de poèmes, *Cahier d'un retour au pays natal*. Cette double référence peut en outre être lue comme une référence intertextuelle à l'une des pièces de Sony Labou Tansi, *La Peau cassée* (voir en annexe 9 des éléments sur cet auteur et ce rapprochement), dont un extrait narre à peu près la même situation, Dieudonné Niangouna désignant, entre autres (mais ce sont les deux premiers), Sony Labou Tansi et Aimé Césaire comme ses maîtres (annexe 11). Cet extrait, profondément ancré dans une situation sociohistorique donnée, affirme donc paradoxalement, au seuil de l'œuvre, les pouvoirs de la fiction. On pourra tenter de demander aux élèves les raisons, selon eux, de ce choix. S'il peut s'expliquer par la nécessité de mettre à distance un atroce trop douloureux ou indicible par les mots, la fiction peut aussi être un moyen de dire le réel autrement, en le suggérant et en le faisant plus universellement partager. C'est aussi sans doute un moyen d'affirmer les valeurs de la vie, celles de l'art contre la mort.

14. Jacques Delcuvelerie, « Dramaturgie » dans « *Rwanda 94*. Le théâtre face au génocide – Groupov, récit d'une création », n° spécial d'*Alternatives théâtrales*, p. 56.

UNE ODYSSEE THÉÂTRALE ET MUSICALE

« Dans ce désert de pierres » : la carrière de Boulbon, un lieu mythique

n°167 | juillet 2013

→ Confronter ces divers lieux entre eux. Pour quelles raisons un metteur en scène choisit-il de montrer son spectacle dans la carrière de Boulbon ? Quels semblent être les défis d'un tel choix ?





Cour d'honneur du Palais des papes : 2000 personnes

Castagn, 2014 © Christophe Raynaud de Lage

La carrière de Boulbon apparaît comme un lieu hors normes : située en pleine nature, à quelques kilomètres d'Avignon, elle accueille un nombre important de spectateurs. À l'opposé d'un lieu tel que la Cour d'honneur, inscrit dans le patrimoine culturel et artistique de la ville, ou de lieux plus modernes, comme les gymnases de lycées ou même la salle de Védreène construite en 2010, la carrière de Boulbon apparaît comme un lieu « vierge », destiné à des spectacles de grande envergure qui s'accordent avec l'environnement sauvage et minéral qui la caractérise. Investie la première fois en 1985 par Peter Brook pour un spectacle de douze heures retraçant le Mahâbhârata, la grande guerre des Bhârata, une épopée indienne datant du IV^e siècle avant J.-C., elle n'est pas toujours utilisée, d'autant que son aménagement, chaque année, entraîne des travaux importants, qu'il s'agisse d'assurer la sécurité du public ou de permettre le déploiement d'une scénographie spécifique.

« Dans ce désert de pierres », tels sont les premiers mots de *Shéda*. Le choix de la carrière de Boulbon a donc relevé de l'évidence pour Dieudonné Niangouna, qui en a cependant bien noté les contraintes : « La carrière de Boulbon offre une palette de difficultés incroyable. Et je vais donc partir de la difficulté. Négocier avec le lieu. Un village. Y habiter tout simplement, et l'entendre geindre à toute heure du jour et de la nuit. Et dans ses méandres nous y dealerons la possibilité de lui faire raconter une histoire qui est nôtre. Et c'est elle qui racontera, nous on accomplira¹⁵. »

→ **Parlant du lieu, Dieudonné Niangouna évoque « ces pierres qui sont là, ces géants, ce squelette de dinosaure¹⁶ ». Quelles évocations font surgir de telles formulations ? Demander aux élèves de formuler chacun dix mots à partir de cette présentation, puis mettre en commun. Quelles images sont-elles récurrentes ?**

De telles expressions suggèrent un passé lointain, révolu et mythique, marqué par la catastrophe.

Elles manifestent aussi la grandeur et, comme vestiges, elles suggèrent un certain effroi, si l'on pense à la petitesse humaine dans ce cadre.

→ **En parlant des acteurs dans ce lieu, des costumes, de l'intervention du chorégraphe DeLaVallet Bidiefono, le metteur en scène fait référence à la sculpture, « à la croisée d'Ousmane Sow contre Auguste Rodin ». Proposer aux élèves une recherche sur ces deux artistes. Qu'ont-ils en commun ?**

www.ousmanesow.com/mac/index.htm

www.musee-rodin.fr/fr/shou-cang/diao-su

Mise au point : Ousmane Sow

Né en 1935 à Dakar, Ousmane Sow ne se consacre totalement à la sculpture qu'à partir des années 1988-1989. Avant cette date, il exerce comme kinésithérapeute, en France comme au Sénégal où il s'installe définitivement en 1978. Il sculpte à partir d'une armature en fer, en paille et en toile de jute, sur laquelle il modèle des formes à partir d'un mélange de terre et d'autres ingrédients gardés secrets. La série « Nouba », considérée comme fondatrice de son œuvre, présente des lutteurs en action et renvoie à une ancienne tradition de ce sport dans la tribu des Nouba, originaire du Sud Soudan. De manière plus générale, ses séries de sculptures « Masaï », « Peulh », « Zoulou », « Little Big Horn » se veulent un hommage à la vitalité, à la force et à la fragilité de ces peuples oubliés ou détruits par l'histoire.

Les deux artistes ont choisi la grandeur et refusent une sculpture lisse, ce qui accentue la puissance de leurs œuvres, en mettant en relief la matière utilisée, terre, pierre ou bronze. L'importance du corps en mouvement est également sensible pour l'un et l'autre. De telles références suggèrent bien un monde de « dieux déchus qui reviennent de si loin en spectres ou en morceau de rêve¹⁷ ».

15. Dossier de présentation du spectacle.

16. « 3 questions à Dieudonné Niangouna »
www.festival-avignon.com/fr/Renc/1009

17. Dieudonné Niangouna, dossier de présentation du spectacle.

Texte, corps, musique

→ **Proposer aux élèves les photographies de répétitions (annexe 10). En quoi sont-elles surprenantes ? Que demande Dieudonné Niangouna à ces acteurs ?**

Ces photos témoignent des répétitions qui ont eu lieu d'abord à Brazzaville en septembre 2012 et janvier 2013, puis en France en 2013, soit des périodes de travail étalées dans le temps, avec le choix du plein air, comme le montrent les clichés pris à Brazzaville. Les photos 1 à 5 mettent en évidence le travail de Dieudonné Niangouna, ancré dans un texte écrit et pensé très en amont du plateau, mais mis à l'épreuve du corps. Les clichés 3, 4, et 5 appuient la notion de « combat », qui revient souvent à propos de *Shéda* : « Les corps des acteurs prendront naissance dans la lutte, la danse et le bruit¹⁸. » De fait, le rôle du chorégraphe DeLaVallet Bidiefono est qualifié de « préparation des combats¹⁹ ». Cette lutte est celle des personnages, ces êtres tombés du ciel dans ce camp de nulle part, et qui doivent désormais combattre « pour quitter la gadoue²⁰ ». Plus largement, on peut penser que ce combat apparaît autant celui de l'artiste que celui de l'individu qui reconstruit son humanité à partir de « sa fragilité, de sa mortalité, son impuissance²¹ ». « Je demande aux acteurs une transformation, pas une incarnation, encore moins une distanciation. Tout le travail consiste à les mettre dans un état voisin de leur peur et en même temps de la tension supérieure en laquelle quelque chose de très fragile les actionne jusqu'à en faire des verres brisés. Aller les chercher dans leur fragilité émotionnelle et du tout dans la raison, car c'est la peur qui crée. Puis les lâcher dans ce terrain méfiant, à la bascule de la moindre étrangeté jusqu'à ce que l'agacement ou la pénétration de la folie puisse libérer la bête qui sommeille en eux, car chez moi c'est la bête qui joue, l'acteur suit. À la libération du monstre le choc envers tiers se produit, naît des situations accidentelles. Voilà un début de théâtre. Alors il faut dès cet instant développer la situation, que jamais elle ne s'installe ni qu'elle ne se suffise à son électricité. L'enjeu est de faire péter la dynamo²². »

Toutes les photos témoignent d'une recherche, d'un effort collectif de création. La présence

sur scène de deux musiciens, Patrick Lamba et Arnel Malongo, venus d'horizons différents, mais appelés à se répondre sur scène, en synergie avec le texte et les acteurs, ajoute une dimension plus large au spectacle, et suggère un univers où mots, gestes et sons se mêlent totalement.

Pour aller plus loin

→ **Regarder une interview du chorégraphe DeLaVallet Bidiefono, qui explicite le combat de l'artiste dans un environnement hostile.**

www.youtube.com/watch?v=81g0gAX9akg

→ **Deux musiciens seront présents sur le plateau de *Shéda*. Faire observer aux élèves la vidéo suivante présentant une création chorégraphique récente de Florent Mahoukou, danseur et chorégraphe, à partir d'un texte de Dieudonné Niangouna, et leur demander quelles sont les fonctions attribuées aux jeux de lumière, à la bande-son et aux soubresauts du danseur/comédien ?**

www.sudplateau-tv.fr/agenda/item/1326-sac-au-dos-de-florent-mahoukou-au-tarmac-paris-20%C3%A8me-du-11-au-15-juin-2013

Sac au dos de Florent Mahoukou s'est joué au Tarmac, à Paris, du 11 au 15 juin 2013. Le chorégraphe et danseur, lui-même rescapé de la guerre de 1998 au Congo, y évoque le poids des souvenirs et cherche à exorciser le passé. La danse, parfois macabre, se fait aussi vertige, le corps s'étourdit, la lumière clignote, la musique crépite. Le texte de Dieudonné Niangouna n'arrive que bien plus tard : « Je confesse que je suis resté en vie, qu'ils nous ont tiré dessus et que nous étions morts, sauf moi. Je confesse que je danse [...] pour éviter les balles [...]. Je confesse que tous les artistes ont dansé pour repousser la mort. » Les lumières stroboscopiques sur les écrans, nombreux sur le plateau, renvoient aussi sans doute à un certain aveuglement du spectateur extérieur, d'autant que certaines images diffusées (témoignages filmés en gros plan) n'ont pas de son, ou bien sont incompréhensibles pour un locuteur seulement francophone. Le spectacle n'a pas de fin, les écrans continuant à déverser leurs images, une façon peut-être d'interroger la situation toujours préoccupante au Congo.

L'odyssée du spectateur

Si *Shéda* se définit comme une odyssée, elle concerne aussi le spectateur qui doit accepter le voyage.

→ **À partir des photos de répétitions (annexe 10), demander aux élèves comment ils envisagent l'univers scénique. Quel rôle, selon eux, pourraient jouer les comédiens**

18. *Idem.*

19. *Idem.*

20. « 3 questions à Dieudonné Niangouna », voir *supra*.

21. *Idem.*

22. Dossier de présentation du spectacle.

des clichés ? Pour chacun d'eux, imaginer en quelques lignes un nom et un parcours qui les a conduits là.

Si la carrière de Boulbon implique un environnement minéral, les clichés 7 à 10 dessinent un univers étrange. Le curieux échafaudage en bois de la photo 7 devient métallique en 8, 9 et 10, et renvoie à « l'escalier des dieux » qui aurait conduit les personnages en ce lieu. Quant aux photos 10, 11 et 12, elles montrent des comé-

diens transformés par quelques accessoires en créatures mystérieuses et inquiétantes.

→ **À partir de ces éléments, inviter les élèves soit à rédiger une critique du spectacle tel qu'ils l'imaginent, soit à proposer un document iconographique (dessin, collage, photomontage) qui le représente. Le même travail pourra être demandé après le spectacle, et les deux productions comparées.**

REBONDS ET RÉSONANCES

Autour de l'auteur

À regarder et écouter

- www.lesfrancophonies.com/maison-des-auteurs/niangouna-dieudonne
- www.lemonde.fr/culture/article/2011/10/03/dieudonne-niangouna-ou-le-theatre-d-un-congo-devaste_1581480_3246.html
- www.theatre-video.net/videos/artiste/Dieudonne-Niangouna

Autour de son œuvre

À lire

- Dieudonné Niangouna, *Acteur de l'écriture*, Les Solitaires Intempestifs, juin 2013.
- Dieudonné Niangouna, *Les Inepties volantes*, Les Solitaires Intempestifs, 2010.
- Dieudonné Niangouna, *Attitude clando*, Les Solitaires Intempestifs, 2010.
- Dieudonné Niangouna, *Le Socle des vertiges*, Les Solitaires Intempestifs, 2011.

À consulter

- À propos d'*Attitude clando* : www.africultures.com/php/?nav=article&no=6902
- À propos du *Socle des vertiges* : www.wip-villette.com/IMG/pdf/Dossier_le_Socle_des_Vertiges_octobre_2010.pdf

Autour de l'Histoire (Congo, RDC, Rwanda)

À lire

- Aimé Césaire, *Une saison au Congo*, Points, n° 831, Seuil, 2001, [1966].
À propos de l'indépendance du Congo-Kinshasa et dont la dernière mise en scène en France est celle du TNP (Théâtre national populaire) de Villeurbanne (mai-juin 2013) : www.tnp-villeurbanne.com/manifestation/une-saison-au-congo
- Scholastique Mukasonga, *Inyenzi ou les Cafards*, « Continents noirs », Gallimard, 2006.
Témoignage sur le génocide des Tutsi au Rwanda.
- Scholastique Mukasonga, *Notre-Dame du Nil*, « Continents noirs », Gallimard, 2012.
Fiction sur le génocide au Rwanda.
- Tierno Monémbo, *L'Ainé des orphelins*, « Points », Seuil, 2005, [2000].
Fiction sur le génocide au Rwanda.

À regarder et écouter

- *Afrique[s], une autre histoire du XX^e siècle*, série documentaire en DVD, dirigée par Elikia M'Bokolo, Philippe Sainteny et Alain Ferrari.
- Raoul Peck, *Lumumba*, 2000 (parution en DVD en 2001), à propos du leader politique du Congo-Kinshasa.
- Raoul Peck, *Sometimes in April* (2004), à propos du génocide au Rwanda.

À écouter

- www.franceculture.fr/emission-sur-les-docks-kongo-voyage-au-pays-de-l%E2%80%99or-noir-14-de-l%E2%80%99energie-a-revendre-2012-06-25
Série documentaire intitulée « Kongo, voyage au pays de l'or noir », diffusée sur France Culture.

À consulter

www.arte.tv/fr/afrique-50-ans-d-independance/2990948.html

Le site d'ARTE dédié aux indépendances africaines, très riche, propose notamment des visites virtuelles.

Autour de la littérature africaine contemporaine

À lire

- Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Points, n° 569, 1998 (roman).
- Sony Labou Tansi, *La Parenthèse de sang*, Hatier international, 2002 (théâtre).

À consulter

- <http://laplumefrancophonie.wordpress.com/>
Site généraliste sur les littératures francophones

mais qui accorde une large place aux littératures africaines et adresse directement certains articles aux enseignants du second degré.

- www.sudplateau-tv.fr/emissions/itemlist/category/38-les-lectures-de-gangoueus

Site qui propose régulièrement des interviews filmées d'auteurs.

Nos chaleureux remerciements à toute l'équipe du Festival d'Avignon (Camille Court) et à la Ferme du Buisson qui ont permis la réalisation de ce dossier dans les meilleures conditions. Merci également aux éditions Les Solitaires Intempestifs et aux éditions Zulma qui ont gracieusement autorisé la reproduction d'extraits. Merci enfin à Cécile Cotté pour les photos du spectacle *Corps et voix, paroles rhizome*.

Tout ou partie de ce dossier sont réservés à un usage strictement pédagogique et ne peuvent être reproduits hors de ce cadre sans le consentement des auteurs et de l'éditeur. La mise en ligne des dossiers sur d'autres sites que ceux autorisés est strictement interdite.

► Contact CRDP : crdp.communication@ac-paris.fr

Comité de pilotage

Jean-Claude LALLIAS, professeur agrégé, conseiller théâtre, département Arts & Culture, CNDP
Patrick LAUDET, IGEN lettres-théâtre
Cécile MAURIN, chargée de mission lettres, CNDP
Marie-Lucile MILHAUD, IA-IPR lettres-théâtre honoraire

Auteurs de ce dossier

Caroline BOUVIER, professeure de lettres
Virginie BRINKER, professeure de lettres

Responsable de la collection

Jean-Claude LALLIAS, professeur agrégé, conseiller théâtre, département Arts & Culture, CNDP

Directeur de la publication

Bertrand COCQ, directeur du CRDP de l'académie de Paris

Suivi éditorial

Dominique ABADA-SIMON, CRDP de l'académie de Paris

Maquette et mise en pages

Virginie LANGLAIS
D'après une création d'Éric GUERRIER
© Tous droits réservés

ISSN : 2102-6556

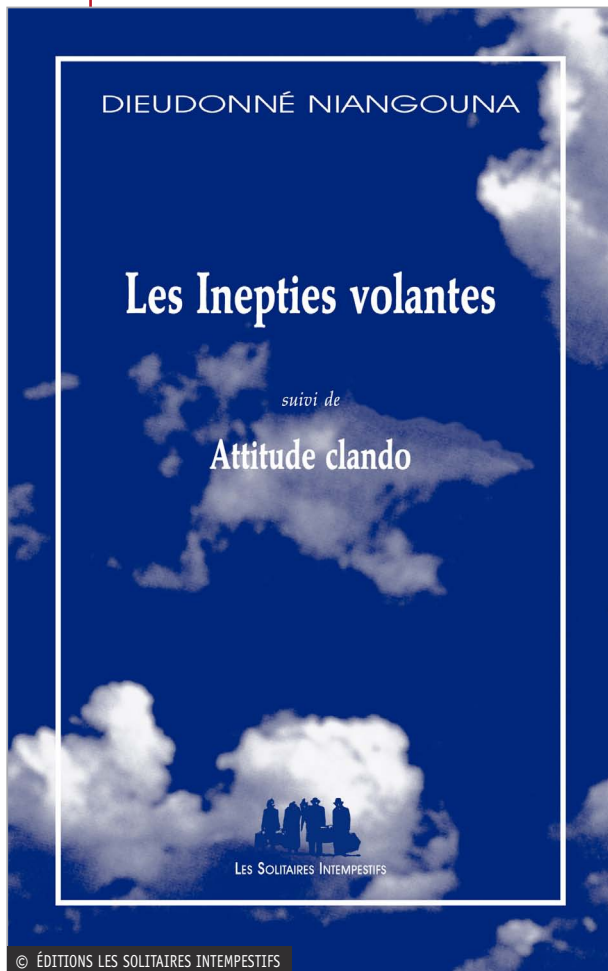
ISBN : 978-2-86631-301-2

© CRDP de l'académie de Paris, 2013

Retrouvez sur ► www.cndp.fr/crdp-paris/, l'ensemble des dossiers « Pièce (dé)montée »

ANNEXE 1 - EXTRAITS DES *INEPTIES VOLANTES*²³

| n°167 | juillet 2013 |



Extrait 1, p. 16

« Quitter Brazzaville, début de la guerre 1997, sur l'arête vertébrale d'un train pour l'enfer, j'accepte ma prochaine vie avant consommation, je saurai me fondre dans l'oubli, ma mère me revient en songe, elle s'est laissé mordre par la guerre, c'est pas que j'aie pas été là pour repousser le tragique qui la lorgnait avec appétit, je compte des sommeils agités, mon cerveau boxe et s'éclate, pourvu que je finisse au soleil, qu'un ailleurs accepte mes pas. »

Extrait 2, p. 48-49

« S'il nous faut mourir c'est en étant soudés, le cas échéant soulèvera des élans de sorcellerie [...] et bordel ça veut dire quoi "les siens" du moment que l'homme bouffe l'homme et c'est jamais une race qu'on bouffe, suis désolé, c'est un homme, en entendant parler des siens j'ai l'impression qu'on va se mordre en famille [...]. Massenko-Loubaki va tomber et ça sera la grande tribulation [...]. [Tout] me rappelle

que par un midi du 18 décembre 1998 [...] il nous fallait mon frère Christian et moi enjamber le mur de la concession pour échapper aux massacres qui se dépêchaient vers la maison et qui dit-on n'épargnaient aucun être de sexe masculin, comme si les femmes n'étaient pas à violer et à brandir comme jouets de massacre pour s'en aller où veut le vent, que Dieu vous protège, pleura ma mère. »

Extrait 3, p. 25

« On a lu Bukowski, grâce à Grand Matos, et on a lu ce juif de Socrate que nous n'avons jamais cessé de crucifier à coup de kalache malgré l'auteur qui ne me revient, on a relu Bukowski à la ronde, puis on a re-tué Socrate dans l'après-midi, le soir Jésus ressuscitait, les femmes priaient dans un coin du château l'amant céleste, le fils de l'homme, le plus beau des héros, le juif le plus sexy, Jésus de Nazareth, qui nous avait vendus aux Romains et à ses frangins consorts pour qu'aujourd'hui ils puissent nous canarder parce que wa bak' Nboua Ndi wa boul' Nboua Ndi et j'ai pas envie de traduire, on a fatigué Bukowski, Grand Matos, Christian, Arthur et moi, puis on a laissé crever le Christ pour aller pêcher. »

Les Inepties volantes suivi de *Attitude clando*, Dieudonné Niangouna
© Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2010.

23. Extraits reproduits avec l'autorisation gracieuse des Éditions Les Solitaires Intempestifs.

ANNEXE 2 : HISTOIRE DU CONGO ET ÉLÉMENTS SUR LA RDC ET LE GÉNOCIDE AU RWANDA

n°167 | juillet 2013

Le royaume du Congo

Le royaume du Congo est un ancien État de l'Afrique équatoriale fondé vers le début du XIV^e siècle mais dont l'histoire n'est connue des Occidentaux que depuis sa découverte par le voyageur portugais Diogo Cam en 1484. Très étendu (les Kongos, notamment, peuplent un territoire qui correspondrait aujourd'hui aux deux Congo, en s'étendant jusqu'au Gabon et en Angola), le territoire était gouverné par un roi élu, le *manicongo*, et divisé en six provinces. Des relations s'établirent dès le XV^e siècle entre Congolais et Portugais (conversion au christianisme des *manicongo*, vie à la cour selon les modes et mœurs portugaises...), mais, à partir de 1518, l'afflux de trafiquants portugais se livrant à la traite des Noirs affaiblit le royaume, déjà en proie à de fréquentes guerres de succession (la monarchie étant élective), ce qui aboutit

au milieu du XVII^e siècle à un émiettement politique du pays.

Pour aller plus loin

Le premier volet de la série documentaire intitulée *Kongo, voyage au pays de l'or noir*, diffusée sur France Culture, s'intéresse à la traite des Noirs dans cette région du monde. Au XVIII^e siècle, sur 6 millions d'esclaves arrivés au Brésil, 70 à 80 % viennent d'Afrique centrale et les Kongos en constituent le premier contingent. Voir : www.franceculture.fr/emission-sur-les-docks-kongo-voyage-au-pays-de-l%E2%80%99or-noir-14-de-l%E2%80%99energie-a-revendre-2012-06-25

La colonisation

Vers 1875, le roi des Belges, Léopold II, sous couvert d'arguments scientifiques et humanitaires, s'intéresse de près au Congo dont il souhaite s'assurer la propriété. En 1879, Henry Morton Stanley, voyageur britannique, lance avec un groupe belge une expédition au Congo pour le compte de Léopold II. Devancé par l'expédition française de Pierre Savorgnan de Brazza qui s'était déjà installée à l'emplacement de l'actuelle Brazzaville, il s'installe sur la rive opposée du fleuve, à Léopoldville. Malgré les revendications du Portugal sur l'embouchure du Congo, la conférence de Berlin de 1885 reconnut Léopold II comme souverain à titre personnel (et non en tant que roi des Belges) de l'État du Congo. Ce dernier assumait donc une grande partie de la colonisation et de la conquête de nouvelles terres (Katanga, Kivu...) sur sa

fortune personnelle. C'est seulement en 1908 que le Parlement belge accepta le transfert du Congo à la Belgique.

Pour aller plus loin

Voir la série documentaire en DVD, *Afrique[s], une autre histoire du XX^e siècle*, dirigée par Elikia M'Bokolo, Philippe Sainteny et Alain Ferrari, INA Éditions, 2010, notamment les chapitres 1 « Le crépuscule de l'homme blanc » (1885-1944) et 2 « L'ouragan africain » (1945-1964). La série met en parallèle l'histoire de plusieurs pays africains mais a le mérite de bien montrer les ressemblances et spécificités de ces mouvements de conquête.

Le Congo belge/Congo-Léopoldville (actuel Congo-Kinshasa)

La colonisation exploita activement les ressources minières du pays : cuivre et diamants surtout. En 1928, le Congo belge était le deuxième producteur de diamants du monde, derrière l'Union sud-africaine. L'analphabétisme, à la fin de la période coloniale, concernait, quant à lui, entre 70 et 75 % de la population.

L'éveil politique se manifesta en 1956 avec le *Manifeste de la conscience africaine* et le *Manifeste de l'Abako*. De nombreux partis politiques noirs se constituèrent, dont le Mouvement national congolais de Patrice Lumumba. L'indépendance de la République du Congo fut officiellement proclamée le 30 juin 1960.

Le Congo français/Congo-Brazzaville

Dès le XVII^e siècle, des commerçants français, principalement trafiquants d'esclaves et d'ivoire, exploraient les côtes avoisinant l'embouchure du Congo, mais l'expédition officielle lancée par la France au Congo, menée par Savorgnan de Brazza, eut seulement lieu en 1875. Les initiatives de Léopold II de Belgique, qui venait d'engager Stanley, poussèrent la France à s'assurer rapidement des droits à l'occupation des terres congolaises. En 1885, le Congo devient un des

quatre États de l'Afrique Équatoriale Française, et Brazzaville la capitale de l'AEF. Le traité de 1887 fixa les frontières des possessions françaises et en 1891 fut fondée la colonie du Congo français. En 1946, le Congo était un territoire français d'outre-mer, représenté à l'Assemblée nationale. À la suite du référendum de 1958, le Congo devint une république au sein de la Communauté française et obtint son indépendance complète le 15 août 1960.

Le Congo-Brazzaville indépendant

Le Congo-Brazzaville ou officiellement République du Congo (par opposition au Congo-Kinshasa ou République démocratique du Congo) se trouve en Afrique centrale, un peu au sud du Golfe de Guinée, entre le Gabon, le Cameroun, la République centrafricaine, la République Démocratique du Congo (ou Congo Kinshasa) et une petite partie de l'Angola. D'ailleurs les deux capitales congolaises Brazzaville et Kinshasa se trouvent l'une en face de l'autre, séparées de seulement 5 ou 6 km par le fleuve Congo. Comparativement au Congo-Kinshasa (2 345 000 km²), le Congo-Brazzaville semble un petit pays avec ses 341 821 km² (France : 543 965 km²).
www.ladocumentationfrancaise.fr/cartes/cartes-historiques/c000530-frontieres-de-2003-et-dates-des-independances

Le Congo indépendant connut dès sa naissance des troubles sanglants qui opposaient les Kongos Balalis (partisans de l'abbé Fulbert Youlou) et les Tékés Mbochis (partisans du Parti populaire congolais de Jacques Opangault). Les partisans de Fulbert Youlou obtinrent la majorité aux élections de 1959 et le Congo proclama son indépendance complète le 15 août 1960. L'abbé Fulbert Youlou est renversé par un coup d'État en août 1963 et le Congo adopta une ligne « socialiste » sous la conduite d'Alphonse Masebat-Debat. Après sa démission forcée

en 1968, le pouvoir passa à des militaires d'extrême gauche, le capitaine Nguabi, devenant chef de l'État.

Pour aller plus loin

Le huitième roman du romancier congolais Alain Mabanckou, auteur majeur de l'Afrique subsaharienne francophone contemporaine, narre sur un mode humoristique l'enfance et la scolarité d'un jeune garçon à cette période au Congo-Brazzaville. Pour un avant-goût et une analyse du roman, voir :

<http://laplume francophonee.wordpress.com/2010/10/20/alain-mabanckou-demain-jaurai-vingt-ans/>

Un coup d'État coûta la vie à Nguabi en 1977. Les auteurs directs de l'assassinat et l'ancien président Masebat-Debat, accusés d'avoir participé au complot, sont immédiatement tués. Le colonel Yhombi-Opango devient chef de l'État. Il est cependant accusé de corruption et laisse sa place en 1979 à l'homme fort du Parti congolais du travail (PCT), le colonel Sassou Nguesso, officiellement élu en mars de la même année et réélu en 1984. Le régime réaffirme sa ligne socialiste (marxiste-léniniste) et la primauté du PCT. La production pétrolière s'est beaucoup développée depuis 1978.

Les guerres civiles²⁴

Alors que Denis Sassou-Nguesso, lui-même arrivé au pouvoir en 1979 sur un coup d'État, est toujours chef de l'État, la Conférence nationale de 1991 ouvre la voie au pluralisme politique et aux premières consultations libres, ainsi qu'à l'abandon de toute référence au marxisme. En

1992, Pascal Lissouba est élu mais son gouvernement de coalition est aussitôt censuré par l'Assemblée. Les nouvelles élections législatives de 1993 qui lui sont favorables sont violemment contestées par l'opposition.

24. Patrice Yengo dans *La Guerre civile du Congo-Brazzaville - 1993-2002 - Chacun aura sa part*, Karthala, 2006.

De parades militaires en coups d'État successifs, le pays sombre alors dans une série de trois guerres civiles particulièrement dévastatrices (1993, 1997 et 1998-1999) lors desquelles chacun des principaux belligérants est soutenu par des milices partisans encadrées par des militaires.

Le pays voit ainsi s'opposer les milices des partisans :

- du président Pascal Lissouba (les « Aubevillois », « Cocoyes »), qui prennent le nom de « Zoulous » en 1997)
- de l'ancien président Denis Sassou-Nguesso (les « Cobras »)
- du dirigeant du principal mouvement d'opposition et maire de Brazzaville, Bernard Kolélas (les « Ninjas », qui vont en 1997 faire alliance avec les partisans de Lissouba).

En octobre 1997, le président angolais José Eduardo dos Santos, allié de Sassou-Nguesso, engage une large partie de son armée dans le conflit congolais : le 24 octobre 1997, Denis Sassou-Nguesso s'autoproclame président du Congo.

La guerre civile au Congo-Brazzaville et l'intensité des combats qui ont dévasté la capitale du pays ont envoyé des milliers de réfugiés à travers le fleuve Congo à Kinshasa, de nombreux réfugiés se sont ainsi installés dans des camps comme celui de Kinkole, ouvert en juin 1997, à environ 45 km du centre de Kinshasa.

On estime (de 1997 à 2000) le nombre de victimes à 100 000 morts, soit 3 % de la population du

pays, ce qui constitue un traumatisme considérable.

www.ladocumentationfrancaise.fr/cartes/conflits/c000835-principaux-conflits-des-annees-1990-en-afrique-famines-et-populations-refugiees

Pour aller plus loin

Le quatrième volet de la série documentaire intitulée *Kongo, voyage au pays de l'or noir* diffusée sur France Culture s'intéresse aux arts dans le Congo contemporain. Cette émission apporte (jusqu'à la 33^e minute) des informations historiques sur la guerre civile, diffuse les sources médiatiques de l'époque et permet d'entendre des témoignages, en particulier celui de Dieudonné Niangouna, ainsi que des extraits de ses pièces, notamment *Les Inepties volantes*. Il permet aussi de comprendre le rôle des rentes pétrolières dans la guerre civile.

Il est aussi question de la SAPE (Société des ambassadeurs et personnes élégantes) à partir de la 33^e minute, et de l'œuvre théâtrale de Sony Labou Tansi (dont témoigne Dieudonné Niangouna lui-même) à partir de la 44^e minute.

www.franceculture.fr/emission-sur-les-docks-kongo-voyage-au-pays-de-l%E2%80%99or-noir-44-congo-brazzaville-l%E2%80%99elegance-d%E2%80%99andre-mat

Quelques éléments sur l'actuelle République démocratique du Congo (RDC)

Ce grand pays qui englobe la plus grande partie du bassin du Congo est le théâtre de tensions, aux lendemains de l'indépendance, entre le Mouvement national congolais (MNC) de Patrice Lumumba, qui voulait un État unitaire, et des revendications autonomistes (chez les Bakongos, dans la riche région minière du Katanga, les Baloubas du Kasai, les Bangalas...).

www.diplomatie.gouv.fr/fr/IMG/pdf/Carte_administrative_de_la_RDC.pdf

Le Katanga fait sécession en juillet 1960 et Lumumba y voit l'action conjointe de la Belgique et de la compagnie de l'Union minière. Avec l'approbation des représentants de l'ONU, le colonel Mobutu, chef de l'armée congolaise, s'empare du pouvoir. Lumumba est arrêté et assassiné en 1961.

Pour aller plus loin

Lire la courte pièce de théâtre d'Aimé Césaire, *Une saison au Congo*, Points, n° 831, 2001, [1966], dont la dernière mise en scène en France est celle du TNP (Théâtre national populaire) de Villeurbanne (mai-juin 2013) : www.tnp-villeurbanne.com/manifestat_n/une-saison-au-congo

Voir le film du réalisateur haïtien Raoul Peck, *Lumumba*, 2000 (parution en DVD en 2001).

Les rébellions se poursuivant, Mobutu ne s'installe véritablement au pouvoir qu'en 1965 avec l'appui de l'armée. Il met en place un régime présidentiel autoritaire et organise un parti national, le Mouvement populaire de

la Révolution. Pour mettre fin aux tensions ethniques, il s'efforce de créer une mystique patriotique de fidélité au passé africain, ce que l'on nomme la « zaïrianisation » : africanisation des noms des grandes villes, mise à l'honneur de la musique et de l'art africains, nationalisation de l'Union minière... En 1972, le pays prend le nom de Zaïre (nom par lequel on désignait au XVI^e siècle le fleuve Congo). Mobutu, seul candidat, est réélu en 1978 et 1984. Malgré ses immenses richesses (cuivre, zinc, manganèse, cobalt, diamants...), le Zaïre, si l'on se réfère au revenu par habitant, est un des pays les plus déshérités du continent (corruption et clientélisme de l'État et des élites).

En 1990, le général Mobutu, désormais privé du soutien de ses alliés occidentaux, est forcé d'accepter l'abandon du système du parti unique et l'ouverture d'une conférence nationale. Celle-ci élit Tshisekedi au poste de Premier ministre mais Mobutu s'y oppose et fait nommer l'un de ses alliés, Faustin Birindwa : deux gouvernements coexistent dès lors.

Des violences dégènèrent, rallument les tensions ethniques et les velléités d'indépendance du Shaba et du Kivu.

À l'été 1994, le génocide au Rwanda voisin oblige Paris à renouer avec Mobutu, les soldats de l'opération Turquoise ayant besoin des bases arrière du Zaïre. À partir de la fin 1994, la présence de plus d'un million de réfugiés rwan-

dais installés dans des camps à Bukavu et à Goma provoqua des violences dans l'Est du pays où sévissaient des bandes de pillards.

En 1997, la rébellion menée par Laurent-Désiré Kabila s'empare du pouvoir à Kinshasa. Le Zaïre devient République démocratique du Congo (RDC). Mobutu meurt en exil à Rabat.

En 1998, la RDC, alliée à l'Angola et au Zimbabwe, affronte des rebelles venus du Kivu et soutenus par le Rwanda et l'Ouganda. Le conflit fera plus de trois millions de morts.

En 2001 : Laurent-Désiré Kabila est assassiné. Son fils Joseph Kabila lui succède à la tête de l'État mais, en 2002, les accords de paix de Pretoria prévoient un partage du pouvoir entre les différentes parties.

En 2006, Joseph Kabila est élu président au second tour avec 58 % des voix devant le vice-président Jean-Pierre Bemba.

Le 28 novembre 2011, des élections présidentielles et législatives ont lieu. Onze candidats, dont le président sortant Joseph Kabila, briguent la magistrature suprême. Le 9 décembre, Joseph Kabila est désigné vainqueur de la présidentielle par la commission électorale, mais son rival Étienne Tshisekedi se proclame immédiatement « président élu ». Des incidents violents sont signalés à Kinshasa.

Quelques éléments sur le génocide au Rwanda

Définition du mot « génocide »

Selon les textes de l'ONU – *Convention pour la prévention et la répression du crime de génocide* de 1948, modifiée en 1985 –, trois conditions sont nécessaires pour que l'on puisse parler de génocide :

- les victimes font partie d'un « groupe **national, ethnique, racial ou religieux** »
- les membres de ce groupe sont tués ou persécutés **pour leur appartenance à ce groupe**, quels que soient les moyens mis en œuvre pour atteindre ce but.
- le génocide est un **crime collectif intentionnel, planifié**, commis par les détenteurs du pouvoir de l'**État** ou avec leur consentement.

L'usage courant, notamment dans les médias, tend à étendre le terme à tous les massacres perpétrés à grande échelle. La définition de l'ONU est plus restrictive : elle exclut les groupes définis selon critères politiques, économiques ou culturels. La notion de crime contre l'humanité déborde en réalité celle de génocide et s'en distingue. La qualification de génocide, réservée à certains crimes, n'entend pas établir une hiérarchie dans l'horreur des actes ou la souffrance des victimes mais mettre en évidence une forme particulière de crime contre l'humanité pour mieux la combattre.

À partir de 1994, et donc du génocide au Rwanda, histoire du Rwanda et histoire de la République démocratique du Congo sont imbriquées, en raison notamment de l'afflux de réfugiés en provenance du Rwanda à Bukavu et Goma en RDC.

Cependant, la genèse du génocide au Rwanda est complexe et ne saurait en aucun cas se résoudre à un conflit ethnique. Au contraire, les prétendues « ethnies » du Rwanda (Tutsi²⁵, Hutu, Twa) ont été façonnées par la colonisation belge, incapable d'expliquer le système organisationnel du pays. Tutsi (signifiant « éleveur » en kinyarwanda) et Hutu (signifiant « agriculteur ») sont historiquement un même peuple, parlant une même langue, le kinyarwanda, et priant originellement un même dieu, Imana. Les premiers explorateurs et colons ont ainsi forgé ce que l'on a pu appeler une « fable hamitique » pour « expliquer » une prétendue supériorité des Tutsi (soi-disant venus de l'étranger et arrivés dans le pays par le fleuve Nyabarongo, source du Nil) sur les Hutu. Au fil des siècles et des contextes sociopolitiques, les Tutsi ont ainsi été faussement considérés comme une « race noire supérieure », assimilée aux Égyptiens, aux Éthiopiens, et apparentée aux Juifs, des « hamites », des « Noirs d'exception ».

Pour aller plus loin

– Des passages des textes suivants peuvent être travaillés avec les élèves ou proposés en guise de **lectures documentaires**. La première partie de l'essai de Catherine Coquio donne notamment accès à des documents d'archives intéressants (par exemple, extraits de rapports d'administration coloniale etc.) :

- Josias Semujanga, *Récits fondateurs du drame rwandais. Discours social, idéologies, stéréotypes*, L'Harmattan, 1998.

- Catherine Coquio, *Rwanda, le réel et les récits*, Belin, 2004 (première partie : « 1894-1994, la fable hamite : exotisme racial et idéologie génocidaire »).

– Sur le plan de la **fiction**, le dernier roman de l'auteur rwandaise Scholastique Mukasonga, *Notre-Dame du Nil*, Gallimard, « Continents noirs », 2012 (prix Renaudot et prix Ahmadou Kourouma 2012, prix Océans de France Ô 2013) thématise ces « fables hamitiques » à travers la persécution de jeunes filles tutsi au début des années 1970 au sein d'un lycée dans lequel elles n'ont pu entrer que par quota, et par le biais des théories fantasmées et dangereuses défendues par le personnage de M. de Fontenaille.

Si le génocide des Tutsi au Rwanda est effectif à partir du 7 avril 1994, les massacres et les persécutions qu'ils ont subis ont commencé dès 1959.

Avant même l'indépendance du pays, et au gré d'un changement d'alliance vis-à-vis des Belges (l'ancienne puissance coloniale étant passée de ce que l'on a pu appeler une tutsiphilie affichée de la fin du XIX^e siècle aux années cinquante, à une tutsiphobie plus excessive encore avec la revendication de l'indépendance par les élites tutsi), la « Révolution sociale » du parti Parmehutu, parti extrémiste hutu, entraîne la mort en 1959 de plusieurs dizaines de milliers de Tutsi tandis que d'autres s'exilent. Des massacres de Tutsi ont également lieu en 1963, 1973, 1990, 1992 entraînant l'exil dans les pays voisins de nombre d'entre eux. Des exilés constituent un parti (le FPR, Front patriotique rwandais) et une armée qui entre en guerre avec le Rwanda en 1990.

En janvier 1993, en dépit de la signature du protocole des accords d'Arusha, avec notamment la constitution d'un gouvernement de transition à base élargie incluant le FPR, les pogroms antitutsi et la répression des opposants hutu continuent.

Le 28 février 1993, la mouvance « Hutu Power » est créée et fédère les extrémistes antitutsi de tous les partis.

Pour aller plus loin

Scholastique Mukasonga, *Inyenzi ou les Cafards*, « Continents noirs », Gallimard, 2006.

Ce premier ouvrage de l'auteur est un témoignage précieux, un récit autobiographique nous éclairant de l'intérieur sur le Rwanda postcolonial, sur la genèse du génocide de 1994 et sur le sort réservé aux Tutsi de 1959 à 1994.

6 avril 1994 : suite à la signature des accords de paix d'Arusha (Tanzanie), jamais admis par les extrémistes hutu, l'avion du président rwandais Juvénal Habyarimana est abattu en plein vol sur le chemin du retour au Rwanda.

7 avril 1994 : date marquant le début du génocide des Tutsi par des extrémistes hutu.

21 avril 1994 : le Conseil de sécurité des Nations unies prend la décision de retirer ses soldats (Casques bleus) après la mort de dix d'entre eux.

4 juillet 1994 : en juillet 1994, le FPR s'empare de Kigali. Le gouvernement hutu est chassé du pouvoir. De nombreux génocidaires fuient au Zaïre (actuelle République démocratique du Congo).

25. Les noms Tutsi et Hutu ainsi que leurs adjectifs dérivés sont invariables selon l'usage adopté par les africanistes, que nous re prenons ici.

Paul Kagame, qui sera plus tard élu chef de l'État rwandais, installe un gouvernement d'unité nationale. C'est la fin du génocide.

En trois mois, plus de 800 000 Tutsi et Hutu « modérés » ont été massacrés à la fois par l'armée gouvernementale hutu et par la population hutu fanatisée par les appels au meurtre lancés à la radio (RTLM – Radio Télévision des Mille Collines).

Le Rwanda compte toujours aujourd'hui de nombreuses personnes mutilées et traumatisées.

Pour aller plus loin

Deux fictions (littéraire et cinématographique) peuvent constituer de riches objets d'étude au lycée :

– Tierno Monémbo, *L'Aîné des orphelins*, « Points », Seuil, 2005, [2000].

Le romancier guinéen, qui a écrit ce texte après une résidence d'écriture de quelques mois en 1998 au Rwanda, dans le cadre de l'opération « Rwanda, écrire par devoir de mémoire », aborde de biais le génocide au Rwanda par une peinture de l'« après », via le portrait qu'il dresse du jeune Faustin, gamin des rues, cynique et nonchalant, qui se révélera être une ancienne victime du génocide de 1994. Les stratégies du détour, l'humour noir, la richesse de la composition narrative (structure en analepse, ellipses, esthétique du fragment...) et l'appréhension d'un temps long de l'Histoire font de ce roman une œuvre riche et très intéressante à étudier avec des lycéens.

– *Sometimes in April* (2004)

Ce film de Raoul Peck est l'un des films les plus intéressants sur le sujet. Contrairement à d'autres fictions cinématographiques, il a le mérite d'exposer le sujet dans toute sa complexité tout en restant très clair, d'être tourné au Rwanda et d'offrir de riches réflexions sur la justice, le rôle de l'école, le manichéisme ou encore la manipulation idéologique.

ANNEXE 3 = LES CRIS

| n°167 | juillet 2013 |

Image 1

Cabaret, film de Bob Fosse, 1973

La scène se situe à Berlin, pendant les années trente. Les deux personnages profitent du passage d'un train pour crier de toutes leurs forces.

www.wiki-cine.com/photo-11070-liza-minnelli-michael-york-photo--cabaret.html

Image 2

Edvard Munch, *Le Cri (Skrik)*, 1893

www.stolaf.edu/depts/norwegian/37208s/

Image 3

Auguste Rodin, *Le Cri*, vers 1886, Musée Auguste Rodin, Paris

www.linternaute.com/musee/diaporama/1/7193/musee-rodin/5/35336/le-cri/

Image 4

Christophe Hohler, *Cri IV*

www.estampe.fr/CRI-IV-Christophe-HOHLER-p-970.html

ANNEXE 4 = SHÉDA, UN CRI DE GUERRE, UN CRI DE VICTOIRE

Extrait du dossier de présentation du spectacle (l'intégralité est téléchargeable à l'adresse ci-dessous :) www.institutfrancais.com/fr/actualit%C3%A9s/creation-de-sheda-de-dieudonne-niangouna

| n°167 | juillet 2013 |

Shéda, origines

« Shida en swahili veut dire : coop (petite affaire), *deal*, arrangement, ou marché. Ce terme n'a rien d'illicite en somme, mais avec la conjoncture qui sévit en RDC comme au Congo-Brazzaville, depuis peu, cette expression a pris une tournure beaucoup plus sombre dans les voies de la corruption et de la débauche d'esprit, s'avoisinant à un marché noir, à une transaction louche, à une piraterie, et pourquoi pas à un bien mal acquis.

« Shéda vient du mot Shétani qui en swahili veut dire : Satan, diable, ou démon. Aujourd'hui, il est plus fortement utilisé comme expression vernaculaire pour désigner la malédiction, le mauvais sort, ou le mauvais œil. Shéda n'est pas un assemblage de ces deux expressions, il ne les englobe pas, il ne s'associe pas non plus pour raconter le composite de ces deux facteurs devenus sombres, il n'est pas un court-circuit pour aller de l'un vers l'autre unilatéralement. C'est juste un mot inventé par son auteur et qui s'est retrouvé à la jonction de ces deux expressions : Shida et Shéda.

« *Shéda* naquit sur les planches. Danny Mukoko est un magnifique comédien de la RDC. On était à Kinshasa, la terre de feu. Fournaise ambiante, misère à gogo, mille micro-systèmes susceptibles de réinventer la vie et de la porter depuis l'annoncer de l'article 15 par le dictateur Mobutu Sésé-Séko Kuku Wéndo Wa Zabanga : « Débrouillez-vous pour vivre », et encore « Débrouillez-vous ! Débrouillez-vous ! ».

« On travaillait en équipe, dans une compagnie « Tam-Tam Théâtre », pour inventer un spectacle intitulé *Les Marionnettes* sous la direction des metteurs en scène Mwanbayi Kalengayi et Laurent Dilandwa. Par hasard je tenais le rôle principal, celui d'une araignée qui passait son temps à sucer le sang de ses semblables. Je venais de Brazzaville, j'étais à ma neuvième année de théâtre et pour la première fois de ma vie je devais jouer un rôle principal, chose qui, à mon époque n'était pas toujours bien vue, car ce sort était l'apanage des comédiens pré-tentieux, suffisants et qui de toute façon n'en faisaient qu'à leur tête. De mon point de vue

trop politique je tenais à trouver là une manière de donner une sale réplique à la dictature des temps qui nous avaient précédés et dans lesquels on pataugeait encore sous une pseudo-démocratie. À chacune de mes propositions de jeu, le comédien Danny Mukoko qui devait me tuer à la fin de la pièce, me nourrissait au contraire. Il improvisait librement en criant de toute sa puissance organique dont il ne ménageait aucun iota : « Musang'lo Mukuk'lo ! Shéda ! » Et de là, je m'élançais dans quelque chose qu'aujourd'hui je ne saurais décrire, une sorte de tempête, de transe, qui me sortait de tout mon moi, pour me propulser vers un ailleurs. Danny était et mon complice de jeu et mon sorcier féticheur qui savait m'actionner, un vrai élément activant sur le plateau, et en même temps, le gars qui devait me tuer. Je le savais, puisqu'on écrivait la pièce en direct sur le plateau.

« On était en 2000, j'ai parlé à Abdon Fortun Koumbha avec qui nous participions à cette étrange expérience, du souhait que je formulais en ce net instant d'inventer cette injonction en une pièce de théâtre. Dès lors j'ai commencé l'écriture de *Shéda*.

« Une année après, Danny Mukoko s'en est allé vers Amsterdam car on a beau dire ce qu'on veut, depuis la sortie des indépendances jusqu'à l'aujourd'hui fatal, le théâtre en Afrique n'a toujours pas encore nourri son homme. Danny disparut sans m'avoir laissé et le secret de son adage sorcier, et la traduction littérale de son incantation. Il vit là où il vit, dans la jungle urbaine d'Amsterdam si peu qu'il continue sa magie swahili après m'y avoir propulsé. Un cadeau ! Un don ! Oui, un partage, comme je pense la scène tous les jours qui passent, un partage ! »

Extraits, p. 76-80

« – Je vais monter une pièce de théâtre sur le génocide.

« – Ah bon ? fit Roger.

« Cornelius se mit alors à inventer une folle histoire en s'arrêtant souvent pour déclamer des tirades ou imiter les mouvements de ses comédiens.

« – Oui. Au début de la pièce, il y a ce général français qui arpente la scène, un énorme cigare à la main. Perrichon, il s'appelle. Je veux qu'on voie immédiatement qu'il est d'une mauvaise foi sans bornes. Un type grassouillet, moustachu et en pyjama de soie. Veux-tu que je te dise ce qui préoccupe le général ? Eh bien, voilà : il est malheureux, il dit qu'on a peut-être tué son chat pendant les génocides.

« – Oui. Le général a cette putain de théorie sur les génocides croisés. Tout le monde essaie de tuer tout le monde et après il n'y a plus personne pour tuer qui que ce soit. Tu me suis ?
« En guise de réponse, Roger fit une grimace.

« – Le parfait faux-cul, ce général. Hypocrite comme c'est pas permis. « Bien sûr, dit-il, bien sûr, certains se scandaliseront : qu'est-ce que c'est ce monsieur qui vient nous parler de son chat au moment où nous sommes tous en train de mourir ? » Et il les comprend, le général Perrichon, il dit que, tout général qu'il est, il a un faible pour les droits de l'homme. La défense de la veuve et de l'orphelin, ça le connaît. Oui, il les comprend. Il n'aime pas du tout ce qui se fait dans ce beau pays, tout ce sang versé sur la terre du Rwanda. C'est si horrible. Mais – et là le général lève le petit doigt en l'air pour montrer qu'après les nobles sentiments, l'heure de la logique pure a sonné – est-ce que son chat a quelque chose à voir là-dedans ? Il pose une question très précise : son chat est-il hutu, tutsi ou twa ? Non, ni l'un ni l'autre, n'est-ce pas ? Parfait. Que chacun suive bien son raisonnement. Il ne va quand même pas faire des complexes, il aime cet animal, il le clame tout haut et il tient à ce qu'on lui prouve – par une démonstration rigoureuse et non avec ce bla-bla confus à la mode – que la mort d'un chat peut résoudre les problèmes politiques du pays. Lui, il n'a rien contre les Noirs, mais quand même ils exagèrent un peu, non ? Ils font leurs trucs au lieu de regarder les choses en face, ils disent que c'est la faute des chats et, quand ils se mangent entre eux, les bonnes âmes disent : oui, mais vous comprenez c'est la famine. Lui, il le déclare tout net : la famine a bon dos. À ce moment, des



acteurs cachés dans le public rigolent et il hurle :
« Ah, vous trouvez ça drôle ! Eh bien, à la guerre comme à la guerre ! » Tu me suis toujours mon petit Roger ?

« – Très intéressant, ironise Roger, de plus en plus perplexe.

[...]

« Le général sort. Le capitaine convoque ses deux assistants, Pierre Intera et Jacques Hamwe, et leur dit : « Les gars, j'ai encore besoin de vous ! » Pierre Intera et Jacques Hamwe font partie, pour ainsi dire, du recrutement local, ils ont cette drôle d'habitude de tenir tout le temps leurs deux machettes entrecroisées vers le ciel. Le capitaine leur demande : « À quoi reconnaît-on un véritable ami ? » Ils répondent en frottant leurs machettes l'une contre l'autre : « Il est là dans les moments difficiles. » Alors il leur dit : « Au travail, les gars ! » Et nos trois hommes torturent, violent et tuent pour retrouver le jardinier éthiopien qui a disparu avec le chat du général Perrichon.

« Après avoir observé Cornelius un moment, Roger dit à voix basse :

« – Tu ne devrais pas boire, c'est dangereux pour toi.

« Sa voix était toute changée. Il était réellement effrayé. Cornelius comprit qu'il devait se taire mais il n'en avait aucune envie. Il expliqua à Roger qu'il hésitait entre Médor et Sultan pour le nom du chat. Il criait de plus en plus fort

dans le calme de la nuit et Roger était terrorisé.
« – Ils marchent toujours ensemble.
« – Qui donc ?
« Roger ne comprenait plus rien.
« – Le capitaine Régnier et mes deux lascars, Pierre Intera et Jacques Hamwe. Hé ! Hé !
« – Tu ne te rends pas compte, Cornelius. Mais je tiens à ce qu'on discute demain, quand tu seras mieux, fit encore Roger.
« – J'ai ma petite idée sur les deux lascars, poursuivit Cornelius avec l'entêtement des gens

ivres. Pendant toute la pièce, ils vont tenir leurs deux machettes levées vers le ciel et entrecroisées. Mais ça, je te l'ai déjà dit, je crois. Ils ne vont presque pas ouvrir la bouche. Leur seule façon de parler sera de frotter leurs machettes l'une contre l'autre. Je creuse l'idée, je creuse... »

Murambi, le livre des ossements (p. 76-80)
de Boubacar Boris Diop
© Zulma, 2011 [2000].

ANNEXE G = CORPS ET VOIX, PAROLES RHIZOME²⁷

Photographies du spectacle de Koulsy Lamko (mis en scène avec Cécile Cotté)

| n°167 | juillet 2013 |



27. Koulsy Lamko, *Corps et voix, paroles rhizome*, 2001.

ANNEXE 7 = À QUOI SERVENT LES MONOLOGUES

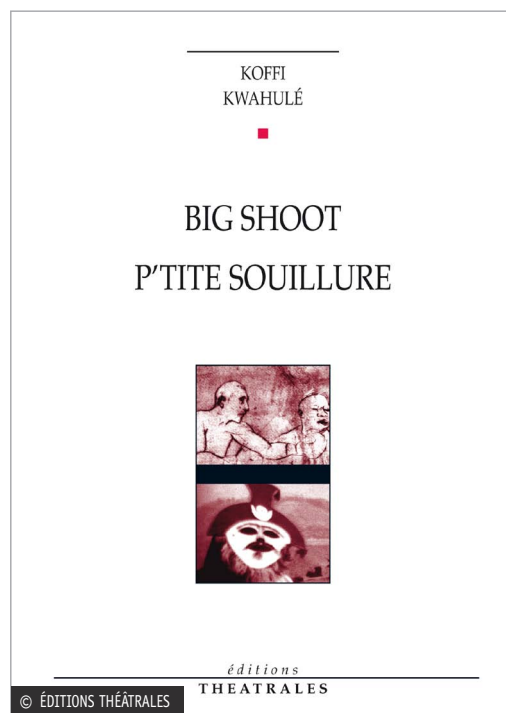
| n°167 | juillet 2013 |

Extrait de *Big Shoot*, de Koffi Kwahulé

« Pourriture...
« enculé... crétin... fils de pute... Shut up !
tu veux mon poing dans la gueule ? Mother
fucker !
« Je passais.
« Oui, je sais, tu passais... Et puis ?
« Rien.
« Rien... rien... Tu passais... gngangnangan
gngangnan, gngangnangan gngangan et puis
rien... ta gueule, petit con ! Je t'ai pas posé de
questions, fumier ! Tu vois dans quelle colère
me foutent tes saloperies ? Sale petite fiente...
Tu ne sais pas à quel point j'ai envie de péter
ta vilaine petite tronche ! Alors arrête de faire
le malin. Vas-y mollo ! Mais alors mollo-mollo.
Mother fucker ! Never forget what I just said :
Easy does it. Easy... Parce qu'en face, ils n'atten-
dent que ça ! Que je te fasse sauter la cervelle.
Bang ! Parce qu'ils viennent de loin, ces gens-là,
de très loin, du bout du monde, souvent même
à pied, tu m'entends, à pied du bout du monde
jusqu'ici ! Alors arrête tes conneries ! Beaucoup
de ceux dont tu devines les visages écrasés
contre l'obscurité, là, ont économisé toute
l'année sur leurs maigres soldes pour s'offrir ce
moment... Et tu n'as pas le droit de te payer
leur tête... Ta gueule, j'ai dit ! Tu l'ouvriras
quand je t'en donnerai la permission. Ces gens,
en face, tu sais pourquoi ils ont enduré tous
ces sacrifices pour s'offrir l'étrange défi d'être
ici aujourd'hui ? Ils attendent que je les caresse
dans le bon sens du poil : que je dorlote leurs
basses pulsions... Alors me pousse pas à bout...
me cherche pas... Parce que je pourrais te
plier en deux et te le mettre profond, profond,
profond. Tranquille. Rien que pour regarder ta

chair grésiller de plaisir et entendre l'obscurité
glosser de jouissance. Et ça, ils l'attendent, ils
ont d'abord payé pour ça... Et moi, tu m'as mis
dans tous mes états avec tes silences à la con,
et maintenant, ça me chatouille, ça me grat-
touille. Dieu, qu'est-ce que ça me grattouille !
Seulement voilà, je ne suis pas un petit bour-
reau merdeux. Je suis un artiste, moi. Tout dans
la retenue, la finesse, la subtilité, la grâce...
Bon, récapitulons. Donc ? Donc ? »

Big Shoot (p. 10-11) de Koffi Kwahulé
in *Big Shoot/P'tite souillure*
© Éditions Théâtrales, 2000.



Extrait de *Rwanda 94*, de GROUPOV

« PRÉLUDE 1
« Yolande Mukagasana et l'orchestre prennent
place en même temps.
« 1. LA MORT NE VEUT PAS DE MOI
« *Après le prélude, Yolande, assise seule en
scène, sur une petite chaise de fer, commence
à parler. Seules les premières phrases de cette
narration de quarante minutes ont été écrites par
le metteur en scène, tout le reste est sa propre
parole. Tôt ou tard dans le récit, les larmes étouf-
fent sa voix. À ce moment, toujours, Yolande sort
son mouchoir et dit : Excusez-moi. Elle reprend
quand elle peut, calmement et toujours claire-*

*ment. Par la suite, il lui arrive de devoir s'arrêter
un instant pour les mêmes raisons, mais elle ne
s'excuse plus.*

« YOLANDE MUKAGASANA

*Ndi ikiremwamuntu gituye ku isi.
Ndi umunyafurika wo mu Rwanda.
Ndi umunyarwandakazi.
Je suis un être humain de la planète Terre.
Je suis une Africaine du Rwanda.
Je suis Rwandaise.*

« Je ne suis pas comédienne, je suis une survi-
vante du génocide au Rwanda, tout simplement ?
C'est ça, ma nouvelle identité. Ce que je vais

vous raconter, c'est seulement ma vie de six semaines pendant le génocide.

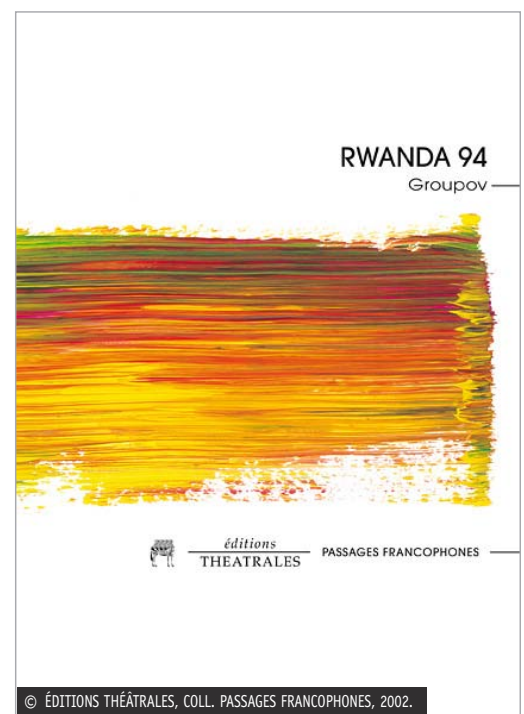
« En avril 1994, je suis mariée. Joseph, mon mari, et moi avons trois enfants : Christian 15 ans, Sandrine 14 et Nadine 13. Nous sommes heureux. Dans mon quartier de Nyamirambo à Kigali, on m'appelle Muganga, cela veut dire docteur. Mais je ne suis pas du tout docteur, je ne suis qu'une infirmière en chef de mon dispensaire, où je fais le petit médecin faute d'assez de médecins dans mon pays. Je soigne tout le monde. Je fais des accouchements, des consultations ; je pense que je n'ai vraiment pas d'ennemis. Mais le 6 avril 1994, tout va basculer.

« Le soir, je suis encore au dispensaire et le téléphone me fait sursauter. C'est la voix de mon mari : *Yolande, rentre d'urgence, j'ai à te parler.* Le temps de lui poser une question, il a raccroché. Sa voix n'est pas comme d'habitude, il y a beaucoup d'angoisse. C'est la première fois depuis seize ans de mariage que mon mari me parle comme ça. Je ferme directement le dispensaire pour rentrer à la maison et sur le chemin du retour tout a changé. Toutes ces personnes qui, encore la veille, me faisaient traîner dans la rue ne me regardent plus. Je leur parle mais ma voix ne trouve pas d'écho et les visages se détournent sur mon passage. J'ai vraiment peur, je me pose beaucoup de questions. À la maison, mon mari est accroupi dans la salle à manger, la tête entre les mains, il pleure. Il me dit : *Pardonne-moi, Yolande, j'aurais dû accepter quand tu me proposais de continuer à essayer de fuir le pays. Le génocide depuis le temps qu'on en parle, je pense qu'il va commencer. L'avion du président vient d'être abattu alors qu'il venait de Tanzanie.* Pour moi, c'est un mensonge. Je me laisse tomber à côté de lui et je pleure. Mon petit frère Népo arrive, son visage est émacié comme s'il avait pleuré lui aussi. Il reste avec nous. Il appelle ma fille Sandrine et lui dit : *Apporte-moi de la farine.* Sandrine lui apporte de la farine de manioc et mon frère dépose un petit monticule de farine dans ma main. Il me dit : *C'est quoi ça Yolande ? – C'est de la farine. – Non, ce n'est pas de la farine, ce sont les tiens :*

c'est ton mari, ce sont tes enfants, c'est moi, ce sont nos parents, nos amis. Il souffle avec violence et la farine s'envole. Il me dit : *Où est la farine ?* Je réponds : *Envolée !* Il me dérange réellement mon frère car ce n'est pas le moment de parler de la farine. Il ajoute : *C'est comme ça que tu nous perdras tous Yolande, tu perdras ton mari, tu perdras tes enfants, tu perdras tes amis, même moi, Yolande, tu me perdras. Toi, tu ne mourras pas parce que la mort ne veut pas de toi. Tu auras tout perdu ; l'espoir, la confiance, la dignité. Tu auras tout perdu Yolande sauf l'amour et tu nous vengeras.* À ce moment-là, je n'ai pas compris.

« Mon frère nous propose de fuir avec lui vers le sud du pays, au Burundi, mais nous n'avons pas pu sortir de la ville de Kigali. On tuait partout et il y avait des barrages partout. On a juste eu le temps de retourner à la maison. *Maintenant, Yolande, il ne nous reste plus qu'à attendre.* J'ai dit : *Attendre quoi, Népo ?* Il répond : *La mort.* »

Rwanda 94 (p. 15-16) du collectif Groupov
© Éditions Théâtrales,
coll. Passages francophones, 2002.



Extrait des *Inepties volantes*²⁸, de Dieudonné Niangouna

« Sortie du Marché Total, avenue de l'OUA, au coin l'école Saint-Exupéry sur l'avenue Tchicaya-U-Tam'si, je longe le goudron du poète qui finit par tomber sur le bras de la télévision, une fois viré à droite et qu'on se trouve au pied de la télé une ruelle en diagonale se précipite dans la vallée, passe une rigole, je grimpe la pente

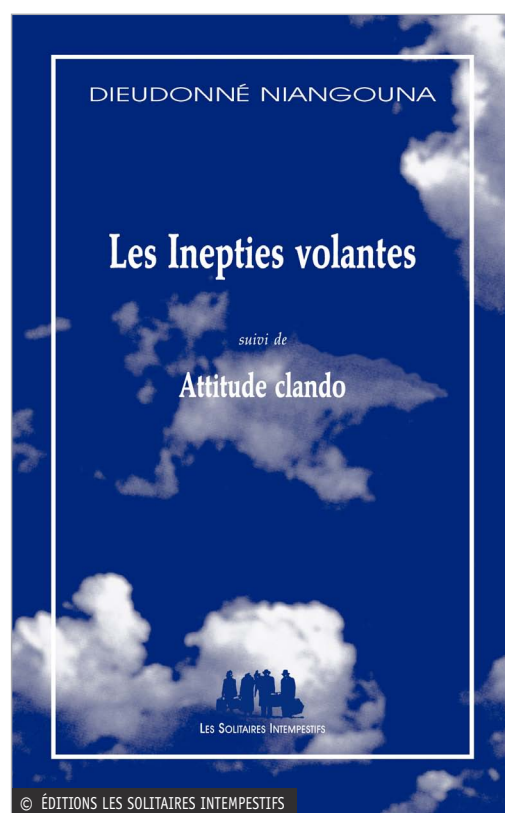
légère et me retrouve dans les bois, mais déjà il fait moins froid que l'atmosphère sinistre de ce février 1994, le moindre battement d'ailes s'entend à des échos-lumière, rare est le gazouillement d'un insecte récalcitrant, la peur fait craqueler les écorces des arbres qui s'immobilisent dans leur fin de parcours aussi

28. L'extrait est reproduit avec l'aimable autorisation des Éditions Les Solitaires Intempestifs.

muets que le temps moisi du suspens, mes pas éjectent le qui-vive, vagabond je dépose ma conscience sur une pierre et fais rebondir une massue par-dessus la pacotille, le cœur net comme s'il sortait d'une carrosserie de bagnole, l'attitude tellement peu importe interpelle quelques maîtres du lieu qui se voient obligés de me ramener à la ligne, n'eût été leurs sifflets ponctués de quelques chargements rapides de kakachnikov je n'aurais pas fait la connaissance de ma première barricade, le cœur sait se soulever haut les vents et le cerveau retomber plus à plat qu'une diarrhée rouge sur la latérite, la peur hormis les yeux qui vacillent c'est le trac du gardien de but, être la cible et les pieds qui demandent pardon, d'où sortez-vous, j'entendais des mots mais aucune phrase, ramassés une fois impossible de louer un sens à accorder aux joutes verbales que l'homme noir de charbon, barricadé de grenades, la tête enfouie sous un chapeau de rameaux – et moi, Sembène Ousmane et Aimé Césaire sous la poigne mouillée, la bouche balbutiant des onomatopées livrées au profit du doute, nous donnions à l'instar d'un dialogue de Ionesco mal ronronné par un chien et une musaraigne, l'incommunicabilité en marche, c'est une zone de front ici, je me saigne à vouloir reconstituer la scène, mais impossible – suis trop adepte de la fiction pour que le documentaire s'imprègne vigoureusement dans ma mémoire comme l'écrivain de *L'Équipe* du dimanche, c'est au cut que j'eus droit à un soupçon de souvenance, je devrais être un homme venu d'ailleurs, il m'avait déclaré pas espion, ni éclaireur, encore moins un con de journaliste en quête de sujet à pondre au milieu des têtes enfourchées sur des pics, j'avais rien vu et le décor était loin d'être classique, sans torture ni interrogatoire au café fort, même pas une fouille ni contrôle d'identité il me graciat, le gars avait du chien, il te scannait les intentions et le petit diable coincé derrière tes semblants lui parvenait en moins de deux comme une fiche de renseignements, son écurie, cinq louveteaux dont aucun ne me revint, apprécia comme un seul homme le discours du maestro, l'homme venu d'ailleurs devait continuer son chemin en le rebrous-sant, marcher sur ses propres pas c'est vachement important comme motif de rétrospection, même ment qu'inspecter ses vomis pour prendre note sur l'ail farci dans le poulet qui à sa juste teneur après le va-et-vient du gosier tandis que le gombo se dilue dans la salive et la bile en passant, sur le chemin du retour je croisais mes pas, impossible de les empêcher à ne pas finir comme ces têtes sur des buttes à ras du sol et qui plus saluaient le sanctuaire de non-retour

car même moi suis pas sûr d'en être sorti, mais tonitruant dans leur *Cahier d'un retour au pays natal* qu'ils balançaient par-dessus les vents mes pas avides et aveugles montèrent pour leur destin, je m'en allais larmes avec, croisant des vivants qui sortaient des buissons le regard saignant et tout le matos à fleur du kaki vert, l'homme au charbon avec une forêt sur la tête attendait mes pas, je ne puis savoir s'ils eurent le même sort que moi ou s'assoupirent tout simplement sur des pics, depuis aucune nouvelle d'eux... »

Les Inepties volantes suivi de *Attitude clando*,
de Dieudonné Niangouna, (p. 13-15)
© Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2010.



ANNEXE 8 = LES ENJEUX DU « PLEURER-RIRE²⁹ »

Florilège de citations extraites de pièces de Dieudonné Niangouna

- a) « C'était à l'époque où ça s'appelait encore un pays, mais Dieu ne dort plus ici et il doit bien nous expliquer qu'est-ce qu'on fout là si le proprio a taillé la zone, à peine sorti de la guerre de 97, on a soif de boutique celle de 98. » (p. 34)
- b) « [...] alors que les Nindjas lui mettent bien volontiers deux plombs dans la gorge, pendant qu'il est en route pour mourir, deux de ses taureaux rentrent facilement en état de panique et reçoivent une belle rafale. » (p. 41)
- c) « [...] l'animal armé nous fait réciter le Notre Peur. » (p. 43)
- d) « Césaire me revint, Cendrars aussi, je compte les cadavres et je les compte plus, je compte les vers. » (p. 47)
- e) « J'ai sommeil, trois heures du mat c'est pas fait pour exécuter des prisonniers de guerre [...] le sommeil, il arrive après trois semaines de faufilage [...] pour dribbler les fractions d'imbéciles qui n'arrêtaient pas de jouer aux tontons flingueurs. » (p. 63)

Dieudonné Niangouna, *Les Inepties volantes*, © Les Solitaires Intempestifs, 2010.

- f) « Quatre malabars de quatre-vingt-neuf kilos chacun étaient dans toutes les causeries entre 93 et 2000, ils avaient des fans qui portaient leurs tronches sur des tee-shirts qu'ils lavaient et repassaient en fin de week-end. » (p. 75)

Dieudonné Niangouna, *Attitude clando*, © Les Solitaires Intempestifs, 2010.

- g) « Une épidémie de partis politiques vous rentre dans le parti politique et au frais on est cuit ! On va massacrer les amis ! La démocratie ç'a ça de bon, ça permet de faire du bruit, de tout justifier [...], on va voir la mère patrie, et on lui dit comme ça, on lui dit : « Papa, juge pour nous, qui d'entre lui et moi a des grosses couilles pleines de soupe ? » (p. 68)

Dieudonné Niangouna, *Le Socle des vertiges*, © Les Solitaires Intempestifs, 2011.

La dégradation burlesque est un procédé que l'on retrouve dans les citations a), e) et f). Dans la première, le terme familier de « proprio » désigne Dieu (d'autant que dans cette région de l'Afrique, notamment au Rwanda, on dit que le pays est tellement beau que Dieu a coutume de venir s'y reposer tous les soirs). Dans la citation e), les « quatre malabars » désignent les belligérants des guerres civiles au Congo (voir annexe 2) ici dépeints comme des starlettes.

L'usage du langage familier accentue une fois de plus le burlesque, et frôle parfois même le carnavalesque ou « réalisme grotesque » – citation f) –, ce comique bas, du corps et de la grossièreté (entre autres), défini par Bakhtine dans *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Quant aux tueries, elles sont euphémisées par l'allusion aux tee-shirts que l'on lave – citation e). Euphémisation que l'on retrouve dans l'emploi de termes décalés et inappropriés pour dire la mort, qu'ils soient esthétisants « belle rafale », enjoués « bien volontiers » ou dérisoires « pen-

dant qu'il est en route pour mourir », comme s'il s'agissait d'arpenter un petit sentier de randonnée – citation b) ; ou encore « jouer aux tontons flingueurs » – citation d) par la référence sympathique au film. Attention toutefois, dans la citation b), le terme de « Nindjas » est le nom d'une milice ayant existé (voir annexe 2) et le terme de « taureaux » est ici à prendre au sens propre. Les jeux de mots sont par ailleurs des procédés de l'humour noir, qu'ils reposent sur la paronomase (« Notre Père »/« Notre Peur » – citation c), ou la polysémie du mot « vers » (dévoueurs de cadavres/vers du poème – citation d). Le terme « boutique » quant à lui peut être considéré comme une forme de congolisme, le terme étant peu usité en français courant. La résurgence de la langue maternelle dans le français est, plus largement, un procédé qui a été très utilisé par l'auteur ivoirien Ahmadou Kourouma, notamment, de langue maternelle malinké, et employé dans son œuvre comme vecteur d'humour, le plus souvent, à tel point que l'on a pu parler avec lui de « malinkisation du français ».

Le discours indirect libre enfin, commué en discours direct, est vecteur d'ironie dans la dernière citation raillant l'échec de l'ouverture d'élections démocratiques dans le pays (voir annexe 2) par une ironie féroce. On voit combien, dans cette dernière citation, l'humour peut se faire engagement, sursaut, volonté de survivre et réagir face à la barbarie ambiante. Pierre Schoentjes pointe dans *Poétique de l'ironie* :

« La direction négative que l'évaluation prend dans l'ironie oblige à reconnaître que c'est toujours en référence à un idéal moral que l'ironiste s'exprime [...]. Tout ironiste est un idéaliste, en ce qu'il croit à la perfectibilité de l'homme : au moment même où il montre un rejet, l'ironiste exprime simultanément son adhésion à un monde parfait auquel il aspire ou dont il a la nostalgie. »

Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Seuil, 2001, p. 87.

Prolongement possible

→ Inviter les élèves à lire l'extrait d'un des romans de cet auteur, intitulé *Allah n'est pas obligé*³⁰, qui narre la vie d'un jeune garçon devenu enfant soldat en Sierra Léone et au Liberia et leur demander de comparer l'humour de l'extrait aux procédés ici relevés.

30. www.on-luebeck.de/~swessin/afrique/allah.htm

ANNEXE 9 : LA FILIATION ENTRE SONY LABOU TANSI ET DIEUDONNÉ NIANGOUNA

Si Dieudonné Niangouna désigne Sony Labou Tansi comme l'un de ses maîtres, il affirme également qu'« hériter ne sert à rien, si on ne développe pas l'héritage ».

Dans l'extrait proposé des *Inepties volantes* (annexe 7), le fait que le personnage en train de fuir les miliciens de la barricade tienne à la main Aimé Césaire, n'est pas sans rappeler un extrait de *La Peau cassée*³¹ dans lequel Laure et Daniel (Alvaro Sanza en réalité) évoquent comment ce dernier a réussi à échapper aux enfants-soldats : « J'ai bondi comme un ressort, dans le fleuve. Bien entendu les mioches ont tiré./ LAURE : « Je le sais. Et tu es arrivé à la maison avec l'eau et le sang. Tu m'as embrassé comme un fou. Mais tu n'as pas eu le temps de lire Césaire. » Le tableau suivant s'intitule d'ailleurs « Le petit matin », allusion à peine voilée au poème « Au bout du petit matin », du *Cahier d'un retour au pays natal*. Dans l'extrait de Sony

Labou Tansi, Césaire est associé à la sexualité, et donc, pourrait-on dire, à la pulsion de vie, à Éros contre Thanatos : « Et comme toujours, quand j'avais fini de faire l'amour, je pouvais lire Césaire. Césaire est si savoureux quand on le lit après l'acte d'amour. » L'allusion intertextuelle dans le texte de Dieudonné Niangouna aurait donc pour fonction d'affirmer le pouvoir de l'art et de la fiction au cœur de la barbarie.

Par ailleurs, les soldats benêts de *La Parenthèse de sang*, qui sont à la recherche d'un Libertashio déjà mort, paraissent tout droit sortis d'une pièce de l'absurde : « RAMANA, après réflexion : Vous cherchez pour rien./LE SERGENT : Nous le savons./RAMANA : Alors pourquoi cherchez-vous ?/LE SERGENT : Marc, Marc ! Rappelle-moi pourquoi on cherche³² ? »

Ceci explique peut-être la mention du « dialogue de Ionesco » dans l'extrait de Niangouna (annexe 7).

À propos de Sony Labou Tansi

Sony Labou Tansi est un grand auteur congolais, né dans l'ancien Zaïre en 1947, et parti étudier dans la famille de sa mère, à l'âge de douze ans, au Congo-Brazzaville.

Enseignant, il commence à s'intéresser au théâtre en montant des spectacles avec ses élèves (parmi lesquels Joseph Missakidi qui, jusqu'à sa mort, sera l'un de ses principaux acteurs).

Il vient pour la première fois en France en 1970 et participe plusieurs fois dans ces années-là au concours théâtral interafricain organisé par Radio France (*Conscience de tracteur*, 1973 ; *Je, soussigné cardiaque*, 75-76 ; *La Parenthèse de sang*, 77-78).

Il fonde à Brazzaville avec Nicolas Bissi, jeune dramaturge, le **Rocado Zulu Théâtre**. L'expression peut suggérer « la pierre lancée par le peuple zulu à la face du monde », elle a pu être aussi interprétée comme « le chemin pour atteindre le ciel », *zulu* signifiant « le ciel » en kongo.

Leur répertoire d'abord constitué de textes d'auteurs congolais (Nicolas Bissi, Henri Lopes, Sylvain Bemba) et de créations collectives (*Cercueil de luxe*) s'élargit avec *La Tragédie du roi Christophe* d'Aimé Césaire, avant d'être exclusivement alimenté par les œuvres de Sony Labou Tansi.

Il se rend pour la première fois au festival des Francophonies de Limoges en 1985 où ses

créations seront ensuite régulièrement invitées : *Antoine m'a vendu son destin* (mise en scène avec Daniel Mesguich, 1986), *Moi, veuve de l'empire* (mise en scène avec Michel Rostain, 1987), *Qui a mangé madame d'Avoine Bergotha* (mise en scène avec Jean-Pierre Klein, 1989). Il reçoit en 1988 le Prix de la Francophonie de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques. Sony Labou Tansi est également un grand romancier (*La Vie et demie*, *L'Anté-peuple*, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*), et il s'engage plus directement dans la politique dans les années quatre-vingt-dix en devenant député, avant de mourir en 1995.

31. Sony Labou Tansi, *La Peau cassée*, « Passages francophones », éditions Théâtrales, 2006, p. 50.

32. Sony Labou Tansi, *La Parenthèse de sang*, « Monde noir », Hatier international, 2002 [1981], p. 12.

ANNEXE 10 = PHOTOS DE RÉPÉTITION À BRAZZAVILLE

| n°167 | juillet 2013 |



Photo 1 © KINZENGUELE



Photo 2 © KINZENGUELE



Photo 3 © KINZENGUELE



Photo 4 © KINZENGUELE

| n°167 | juillet 2013 |



Photo 5 © KINZENGUELE



Photo 6 © KINZENGUELE



Photo 7 © KINZENGUELE



Photo 8 © KINZENGUELE



Photo 9 – Source : <http://nicolasbarot.wordpress.com/> © DR



Photo 10 © KINZENGUELE



Photo 11 © KINZENGUELE



Photo 12 © KINZENGUELE

| n°167 | juillet 2013 |

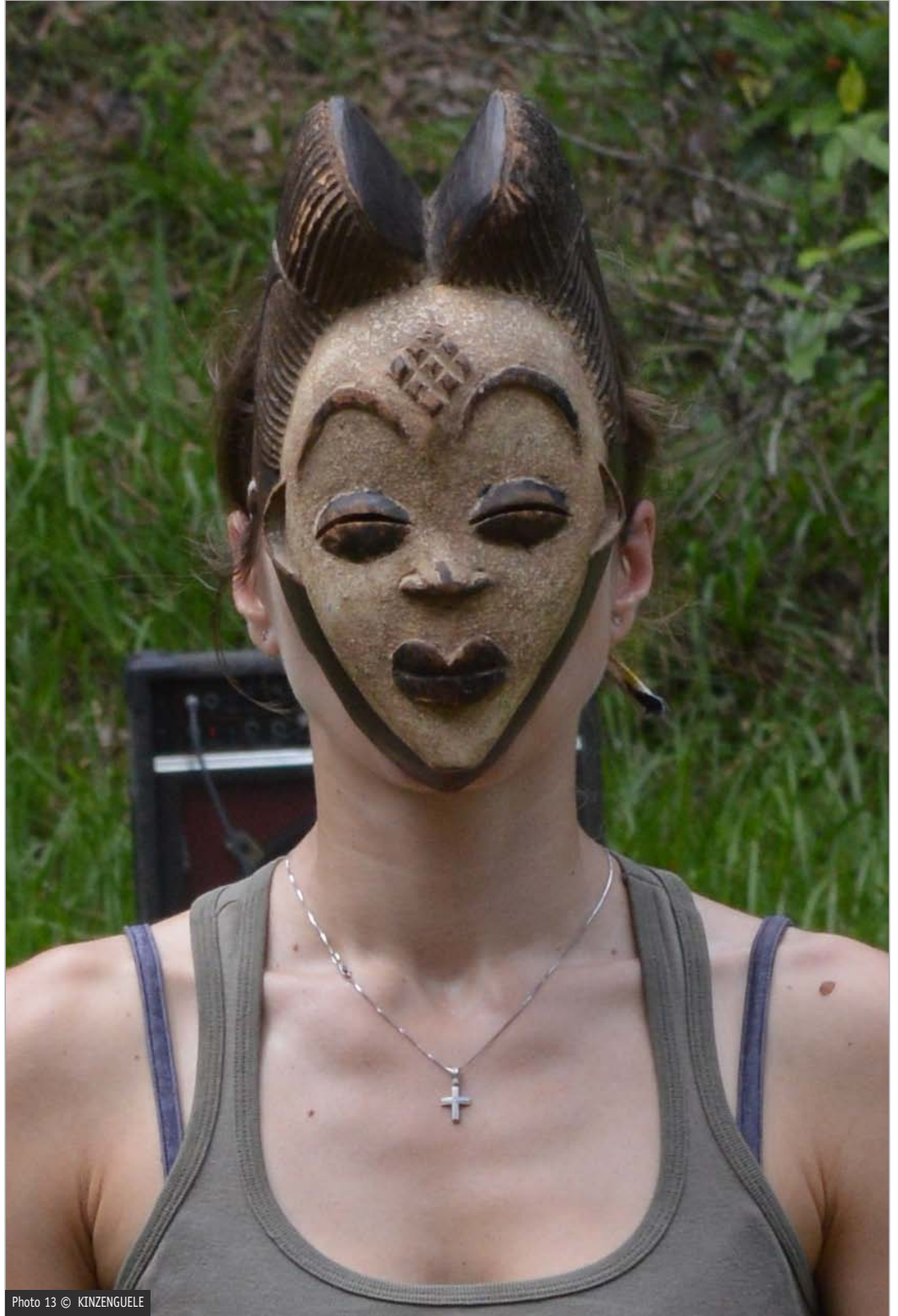


Photo 13 © KINZENGUELE

ANNEXE 11 = ENTRETIEN AVEC DIEUDONNÉ NIANGOUNA (PROPOS RECUEILLIS PAR JEAN-FRANÇOIS PERRIER)

| n°167 | juillet 2013 |



Jean-François Perrier – Le titre de votre spectacle est *Shéda*. Est-ce un mot inventé ?

Dieudonné Niangouna – Oui, c'est un mot que prononçait souvent Dany Mukoko, un comédien de la République Démocratique du Congo avec lequel j'ai travaillé. Du moins, c'est le mot que j'entendais lorsqu'il lançait, par cette sorte de cri de guerre, les acteurs dans une scène. C'est plus tard que j'ai eu envie de savoir ce que ce mot signifiait. J'ai alors compris que le mot n'existait pas véritablement, qu'il n'existait que dans mon imagination, mais qu'il y avait deux autres mots qui pouvaient s'y rattacher : « Sheta » et « Shida ». « Sheta » qui veut dire diable, ou démon, et « Shida » qui veut dire « affaire bizarre », « transaction louche ».

J.-F. P. – Ce terme est donc arrivé très tôt dans votre vie et vous ne l'utilisez qu'aujourd'hui, en 2013. Pourquoi avoir attendu si longtemps ?

D. N. – Parce que la gestation de la pièce a été très longue. Pour une fois, j'ai d'abord raconté oralement la pièce à mes amis, pendant des années, avant de pouvoir la coucher sur le papier. En général, dès que j'ai une idée, je prends la plume et je commence à écrire. Parfois cela va vite, parfois il s'écoule beaucoup de temps avant que je mette le mot « fin » en bas du texte. Pour *Shéda*, il y a d'abord eu une construction mentale, par accumulation d'idées et d'envies. C'est au moment où l'on m'a proposé d'être artiste associé au Festival que j'ai débuté son écriture, en 2011 : j'avais alors trouvé,

avec Avignon, le lieu possible à la réalisation du projet. J'ai d'abord retranscrit ce que j'avais imaginé et, peu à peu, se sont ajoutés de nouveaux éléments.

J.-F. P. – Comment s'organise votre travail ?

D. N. – C'est un travail en plusieurs étapes : d'abord des lectures simples du texte pour avoir une vision globale du projet, ensuite un travail sur le corps en complicité avec DeLaVallet Bidiefono pour que les acteurs puissent courir et se battre plus aisément, avant de revenir au texte sur le plateau mais avec, en plus, la musique, l'univers sonore. Il y aura en effet des parties parlées chantées, comme des litanies. Le but de tout cela est de faire en sorte que le texte écrit ait toujours une bonne raison d'être dit sur la scène.

J.-F. P. – La dramaturgie vient-elle après ces premières étapes ?

D. N. – Oui, il me faut d'abord créer un univers, construire un squelette. Ensuite, je peux, dans mon coin, imaginer la dramaturgie et la place du spectateur dans la représentation. Je veux à tout prix lui éviter la fatigue, l'ennui ou le sentiment de débordement par une sorte de trop-plein de mots gratuits. Je ne suis pas contre le « trop » à la condition que ce « trop » ait un sens pour le public et pas seulement pour l'auteur.

J.-F. P. – La pièce est divisée en trois parties : « Peur », « Solitude » et « Urgence ». Qu'est-ce qui les réunit ?

D. N. – Ce sont trois termes qui me caractérisent dans mon acte d'écrire et de penser. Ils sont liés à l'endroit d'où j'écris, la République du Congo, à la façon dont on fait du théâtre dans ce pays, au combat inventif qu'il faut mener pour en faire. Ils sont liés aussi à la nécessité d'ouvrir mes thématiques vers d'autres pays, d'autres continents, d'autres spectateurs. La peur, c'est celle de se nommer soi-même comme auteur ou comédien. C'est celle de la censure, c'est celle de la violence de notre histoire. La solitude est, elle, un état de fait dans l'acte d'écrire car il faut éprouver sa singularité pour dire des choses universelles. Dans *Shéda*, cette solitude traverse tous les personnages et devient une sorte de tempête des solitudes. Solitude ressentie au milieu des foules en effervescence. Solitude inhérente à la nature humaine, mais aussi solitude renforcée par les crises qui traversent le monde, les crises des idées, les crises politiques, économiques, financières, familiales... Mais c'est, avant tout, une crise d'identité, car l'homme semble avalé, dissous par ce monde contemporain.

J.-F. P. – Qu'en est-il de l'urgence ?

D. N. – Je ressens la nécessité de faire, de bouger, seulement s'il y a urgence. J'écris toujours mes textes dans l'urgence. Urgence à cause d'un regard croisé, urgence à cause d'un événement, urgence de dire, urgence de jouer. Je travaille toujours en pensant que je dois tout terminer pour le lendemain, même si je sais que je dispose de six mois ou d'un an pour conclure mon travail. Pour moi, il y a toujours urgence à repousser « la mort de la vie » : c'est ce qui me motive en permanence.

J.-F. P. – *Shéda* réunit des personnages qui semblent, eux aussi, dans cette urgence.

D. N. – Oui, parce qu'ils sont à la fois dans un monde qui finit et dans un monde qui renaît de ses décombres. C'est un état étrange, fait de points de suspension, de possibilités d'évasion, de champs ouverts à l'imagination et de terrains de perte. Dans le bruit ou le silence, ils sont à la fois seuls et ensemble.

J.-F. P. – Le lieu où se déroule l'aventure – ou peut-être devrais-je dire les aventures – est lui-même un endroit quelque peu étrange...

D. N. – C'est un lieu où l'épique et le mystique peuvent se faire entendre. C'est un lieu incohérent, mais qui devient logique grâce à la parole des personnages. C'est le lieu du mystère, de l'interrogation où arrivent des personnages, dont on ne sait pas s'ils viennent du ciel ou s'ils ont chuté du haut de la falaise. Des personnages

qui racontent des univers à travers leurs histoires. J'ai été très impressionné, quand j'étais enfant, par les histoires de ma grand-mère qui restaient toujours en suspens. Elles commençaient on ne sait où et se terminaient on ne sait comment. Mais les enfants que nous étions étions littéralement fascinés par ces récits à compléter soi-même.

J.-F. P. – Il y a peu de didascalies dans votre texte...

D. N. – Presque pas, en effet. Ma pièce est seulement rythmée par le titre des scènes, qui, bien sûr, sont les parties d'un tout. Dans mon texte, il n'est jamais indiqué d'où vient la parole et il faut donc que l'acteur trouve lui-même l'origine de sa parole et la justification de celle-ci. Les titres sont le plus souvent des phrases qui, sur scène, seront peut-être dites ou inscrites dans la scénographie, si nécessaire. Les rares indications que je donne aux acteurs et qui sont écrites dans le texte s'adressent aussi aux lecteurs pour qu'ils puissent se situer dans le flot de paroles que constitue *Shéda*, et pour éviter quelques confusions.

J.-F. P. – Le texte de *Shéda*, comme beaucoup de vos textes, est constitué de dialogues et de monologues. Vous semblez accorder beaucoup d'importance à ces monologues. Pourquoi ?

D. N. – C'est sans doute en lien avec le fait que j'ai commencé à écrire des poèmes avant d'écrire pour le théâtre. C'est donc viscéral chez moi, qui n'ai pas de soucis de forme au moment où je commence à écrire, à parler avec le stylo. Le monologue, c'est un peu mon émoi le plus profond qui se déverse spontanément sur la feuille. Ce chant-là est, pour moi, le plus évident, avant que je n'intervienne sur la forme de mon écriture. J'entretiens une relation sentimentale avec ces premiers mots qui sortent avant que je ne crée des personnages et que je leur donne la parole. Le dialogue n'apparaît que lorsque c'est nécessaire. Dans *Shéda*, parce qu'il y a des confrontations entre des identités, il y a des dialogues.

J.-F. P. – Vos acteurs sont congolais, français, roumains, camerounais, sénégalais. Cette variété d'origines, d'identités, était-elle inscrite dès le début de votre projet ?

D. N. – Tout à fait. J'avais besoin de corps différents, qui racontent des histoires différentes. Lorsque nous avons débuté les répétitions, j'ai demandé aux acteurs de me raconter, pendant deux jours, quel était leur parcours, de me dire quelles histoires, vieilles, mythologiques ou plus contemporaines, les avaient traversés.

C'est à partir de cela que nous avons abordé le travail. C'est en quelque sorte le fondement invisible du spectacle. Pour cette pièce, il me fallait des tonalités différentes, des histoires de théâtre différentes, des textures différentes pour éviter une uniformisation quelque peu stérilisante.

J.-F. P. – Vos précédents spectacles étaient inscrits dans des réalités contemporaines, comme les guerres civiles du Congo, l'exil et l'immigration. Avec *Shéda*, êtes-vous passé des « bruits de la rue » – du nom de votre compagnie – aux bruits du monde ?

D. N. – Depuis 2010, je suis revenu aux grandes mythologies qui avaient bercé mon enfance, en particulier grâce aux récits de ma grand-mère. Il s'agit, dans *Shéda*, de les interroger au jour d'aujourd'hui, dans le contexte que nous connaissons. Nous partons dans la quête des choses perdues, dans le désir impulsif de partager des histoires, dans l'envie de construire du neuf, de nouvelles mythologies, dans la nécessité de réparer ce qui s'est brisé. Tout cela va nous entraîner très loin dans le passé. On ne sera toutefois ni dans un lieu déterminé ni dans des situations immédiatement reconnaissables. D'ailleurs, les personnages traversent le temps, mais ne vieillissent pas.

J.-F. P. – Le choix de la Carrière de Boulbon pour faire advenir vos personnages est-il pré-existant à l'écriture ?

D. N. – Oui, je savais, en commençant l'écriture de *Shéda*, que je créerais le spectacle dans ce lieu parfait pour un tel projet. Je l'ai donc toujours imaginé se jouant dans un désert de pierres, aride et sans eau.

J.-F. P. – Vous dites qu'au théâtre, il faut saisir le monde « en diagonale ». Que voulez-vous dire par là ?

D. N. – Selon moi, la ligne droite n'est pas une chose possible au théâtre. On ne va jamais d'un point A à un point B selon une trajectoire nette et directe. Il y a forcément des ricochets, des accidents, des déformations, des reflets divers. Je crois qu'au théâtre, il faut « traverser le monde comme un voleur », comme le disait et le faisait Genet. Il faut s'engouffrer dans les égouts, grimper par les gouttières, s'engager dans les couloirs et les tunnels obscurs, la lampe tempête à la main, pendant que le monde dort ou fait semblant de dormir. Il faut faire des enquêtes, écouter incognito ce qui se dit et, ensuite, rendre tout ça dans l'écriture et sur le plateau, toujours en décalage par rapport à la réalité. Selon moi, il ne doit pas y avoir

d'évidence immédiate. Il ne doit pas y avoir de « vérité » révélée, mais toujours des interrogations qui s'entrechoquent. C'est un jeu fragile, faillible et dangereux que celui auquel nous jouons au théâtre.

J.-F. P. – La nuit, sur laquelle règne l'obscurité, est aussi le domaine des rêves. Ont-ils une part dans votre travail d'écrivain ?

D. N. – Évidemment, la nuit est propice au rêve. Mais les rêves fuient souvent, s'étiolent. Ils sont malins comme les chats la nuit et l'écrivain se doit de partir à la recherche de ces moments évanouis. Il n'est cependant pas indispensable qu'il les attrape complètement : il peut n'en capturer qu'un instant, qu'une couleur, que des cendres, de la poudre. L'écrivain doit être le témoin des rêves et non leur voleur.

J.-F. P. – Vous avez écrit dans un texte, *Les Auteurs de la quarantaine*, issu d'une manifestation du festival Les Francophonies en Limousin : « Écrire pour les autres, c'est toujours un peu louche. » N'écrivez-vous jamais pour être lu et écouté ?

D. N. – J'écris en raison d'une sorte de nécessité personnelle et non pour convaincre ou éduquer les lecteurs ou les spectateurs. Selon moi, écrire pour les autres, dans ce sens-là, est dangereux, car on risque de perdre une certaine poésie, une beauté, une magie. On n'est plus le « voleur dans la nuit », on devient « au service de ». Je pense que si on énonce les raisons de l'écriture, on perd alors la subtilité de celle-ci et la liberté de l'acte d'écrire.

J.-F. P. – Peut-on dire de votre manière de construire vos pièces qu'elle vous inscrit dans une sorte de théâtre « fragmentaire » ?

D. N. – Oui, puisque j'ai toujours écrit comme cela. Même mes monologues ont été écrits par fragments. Il y a toujours, dans mes pièces, des allers-retours. Je n'écris jamais avec un scénario construit qui raconte une histoire selon un déroulement logique. C'est comme si mes pièces avaient une existence propre, elles me parlent et s'expriment à travers moi. Je les écris, sans synopsis établi, jusqu'à ce que ma rivière s'assèche, jusqu'à ce que je n'aie plus rien à mettre en mots sur le papier. À ce moment-là, je sais que j'ai fini. Je ne construis jamais mes pièces autour d'une idée ou d'un personnage. C'est une écriture en spirale, du genre cyclonique, qui naît d'un état que je ressens et qui me guide vers des images que j'essaie de traduire sur ma feuille. Quand je n'éprouve plus rien, je n'écris plus rien. Une fois mes fragments écrits, je les dépose dans un carton et je passe à autre

chose en attendant que la vie me ramène vers ce carton et le paquet de feuilles qu'il contient. Ça peut arriver quelques jours après, comme des mois ou des années plus tard, en regardant la télévision ou en sortant d'un spectacle de théâtre. Les cartons ne se mélangent jamais, ils sont bien rangés. Quand je rouvre le carton commence le travail de relecture. Toujours un peu dans l'urgence, je réarticule alors cet amas de feuilles. Je m'impose toujours une même contrainte : ne jamais revenir à ce que j'ai déjà écrit. C'est vraiment dans le présent que mon écriture agit.

J.-F. P. – Écrivez-vous toujours vos textes en français ?

D. N. – Bien sûr, puisque je suis francophone et je le revendique ! La langue française est venue me trouver chez moi, dans mon Congo. Je suis le produit de cette langue qui a voyagé dans le bateau de l'explorateur Savorgnan de Brazza, le civilisateur, celui qui signa en 1880 le traité avec le roi Makoko plaçant le Congo sous le protectorat de la France. Je suis donc francophone d'office. Il n'y a pas de Dieudonné Niangouna sans ça. Je suis comme un zèbre dont l'une des zébrures serait le français.

J.-F. P. – Quand on lit vos textes à haute voix, on perçoit une profonde oralité dans votre écriture...

D. N. – En effet, mon français est une langue parlée car il est traversé par le lari, la langue que je parle au quotidien dans les rues de Brazzaville. Le lari est une langue urbaine métissée car elle utilise beaucoup de mots français. Il est donc difficile de dire deux phrases en lari sans employer des locutions françaises. C'est une langue qui ne s'écrit pas, qui ne s'enseigne pas. Il n'y a d'ailleurs qu'un seul livre traduit en lari, c'est la Bible que des missionnaires ont mis des années à produire. Le lari n'a pas vraiment de syntaxe et un même mot peut avoir un sens différent selon la personne qui le prononce, jeune ou vieux. Parfois même, le sens peut varier en fonction du moment de la journée où il est prononcé. Mais le lari est une langue bâtarde, assez récente puisqu'elle apparaît à Brazzaville après l'arrivée des colons français. Elle n'est pas comme le lingala, dont on connaît toute l'histoire. Le lari n'est pas lié à une tribu, à une histoire ancienne, puisque plusieurs ethnies parlent cette langue. Elle a donc l'avantage de pénétrer partout comme un petit chat sauvage qui dévore tout ce qu'il trouve. Le lari est une langue qui se nourrit de tout ce qu'elle croise : elle a donc naturellement grignoté mon français.

J.-F. P. – Vous êtes auteur et metteur en scène. Au moment des répétitions, y a-t-il parfois conflit entre les deux ?

D. N. – Je me demande parfois, en tant que metteur en scène, quel est cet auteur qui, vraiment, ne sait pas écrire du théâtre. Au début, mes acteurs pensaient que je m'amusais en râlant contre l'auteur, mais j'étais sincère ! Quand j'écris, je ne pense pas au plateau, je ne le vois pas, je ne vois pas les acteurs disant mon texte. Je ne suis que dans l'écriture. Je ne suis pas un comédien ou un metteur en scène qui écrit des pièces dans l'objectif premier de les mettre en scène ou de les jouer. Je suis un auteur qui écrit des pièces de théâtre qui devront, ensuite, être montées, parfois par d'autres que moi. En répétitions, si le metteur en scène que je suis rôle après l'auteur, il n'en respecte pas moins son travail. S'il m'arrive de modifier le texte, c'est vraiment à la marge, surtout en coupant des passages dont l'écriture me paraît inachevée.

J.-F. P. – Un autre de vos textes sera interprété au Festival d'Avignon dans le spectacle que préparent le danseur et chorégraphe congolais DeLaVallet Bidiefono, qui vous accompagne, par ailleurs, dans les répétitions de *Shéda*.

D. N. – DeLaVallet Bidiefono est un artiste que j'admire beaucoup et avec lequel je travaille depuis plusieurs années. Il a créé un mouvement de danse contemporaine à Brazzaville, ce qui n'existait pas auparavant. Il y avait, bien sûr, des danseurs, mais ils partaient en Europe pour travailler et ne revenaient pas au pays. Lui, au contraire, est resté dans son pays et a construit sa propre troupe. Il sait très bien faire travailler le corps des acteurs pour que leur simple présence physique raconte quelque chose ; ce que moi, je ne sais pas faire. C'est pourquoi je lui ai demandé d'intervenir dans les répétitions. Son intervention permet de déplacer les acteurs, venus de différentes écoles théâtrales, pour créer un groupe homogène. C'est un travail physiquement très exigeant. Cette collaboration s'est révélée assez étonnante car, tandis que que je cherchais à développer la présence physique des acteurs sur le plateau, DeLaVallet Bidiefono cherchait, quant à lui, à introduire de la parole dans ses chorégraphies. Et donc à se rapprocher d'un travail d'acteur, comme il a pu le réaliser au Festival d'Avignon il y a deux ans, dans le cadre des *Sujets à vif*, avec David Lescot. *Un rêve au-delà*, le texte que j'ai écrit pour sa création au Festival d'Avignon est une traversée personnelle de l'Apocalypse de saint Jean.

J.-F. P. – Vous revenez pour la troisième fois au Festival d'Avignon, mais cette fois-ci vous en êtes l'artiste associé, en compagnie de Stanislas Nordey. Quel a été le chemin qui vous a mené jusqu'ici ?

D. N. – J'ai découvert le théâtre en lisant des textes dans la très grande bibliothèque de mon père, qui était professeur de linguistique. J'étais le huitième de ses vingt-deux enfants et il ne cessait de m'obliger à lire. Je devais systématiquement lui faire un compte rendu oral de ma lecture. Ces commentaires, que je devais faire devant lui, avaient déjà un côté théâtral : j'étais un peu comme un acteur, étant donné que j'apprenais souvent les textes par cœur, pour pouvoir lui en citer des extraits lors de mes démonstrations. Parfois, je récitais ces textes dans la rue et les gens me prenaient pour un fou... C'est aussi grâce à cela que j'ai commencé à écrire avant de rentrer, à treize ans, dans une compagnie de théâtre. J'y suis resté plusieurs années pour jouer des textes d'auteurs congolais, tout en travaillant aussi pour le Théâtre d'art africain. Voilà quelles ont été mes deux écoles de théâtre. En 1994, j'ai présenté ma première mise en scène au Théâtre national de Brazzaville. Il s'agissait de *La Colère d'Afrique*, construite sur un texte que j'avais écrit juste après la guerre civile de 1993. C'était la première fois que le public entendait mon écriture et que je jouais et montais du « moi », c'est-à-dire du Dieudonné Niangouna ! Cela a été un moment très important pour moi, car c'est celui qui m'a ouvert les portes au Congo et m'a fait accepter par mes aînés du théâtre et la grande communauté des artistes de mon pays. La seconde guerre civile de 1997 m'a fait perdre beaucoup de manuscrits, brûlés dans ma maison, mais j'ai continué à jouer et à écrire, notamment *Bye ! Bye !* Ce texte a été présenté à Pointe-Noire, où je m'étais installé pour fuir les conflits. Quand je suis rentré à Brazzaville, j'ai repris mes activités, mais la guerre m'a encore une fois rattrapé. À la reprise de la guerre civile en 1998, je me suis caché dans la forêt, avec tous ceux qui fuyaient le conflit. Je suis devenu diseur de textes pour tous ces exilés de l'intérieur. Je leur faisais notamment entendre *La Prose du Transsibérien* de Cendrars, *Cahier d'un retour au pays natal* de Césaire, *La Solitude des champs de coton* de Koltès, et beaucoup d'autres que je connaissais par cœur puisque nous n'avions pas de feuilles de papier et encore moins de livres.

J.-F. P. – Avez-vous le sentiment que certains auteurs vous ont façonné en tant qu'écrivain ?

D. N. – Sony Labou Tansi, Aimé Césaire,

Bernard-Marie Koltès, Kossi Efoui, Sarah Kane, Heiner Müller, Shakespeare et Brecht : cela va sans dire... Pour moi, ce sont vraiment des maîtres, depuis toujours.

J.-F. P. – Vous avez aussi fait des études en arts plastiques à l'université ?

Oui, car il n'y avait pas de département théâtre. J'étudiais la peinture et la sculpture sur argile. Cela me sert toujours car mon regard a été très affûté par ces années. J'ai maintenant plus de facilité pour « composer » le plateau, pour l'éclairer. Je me suis beaucoup servi de ce que j'ai appris dans ces domaines pour *Attitude clando* et *Les Inepties volantes*. Dans ces deux spectacles, je suis parti du noir, de l'obscurité pour appeler la lumière, en choisissant exactement quoi montrer et quoi cacher sur le plateau. Grâce à ces études, je peux également aborder plus facilement les matières, les teintes, les ambiances et la plasticité du corps des comédiens.

J.-F. P. – Quand êtes-vous sorti pour la première fois du Congo ?

D. N. – C'était en 2000, juste après la dernière guerre civile. J'ai repris le texte de *Bye ! Bye !* en rajoutant des morceaux que j'avais écrits et gardés sous ma chemise pendant ma retraite dans la forêt. C'est alors devenu *Carré blanc*. Avec ce nouveau texte, je suis allé au Festival international de l'acteur à Kinshasa où j'ai rencontré Gabriel Garran et Patrick Le Mauff, qui m'ont invité à Paris et à Limoges au festival Les Francophonies. Ensuite, tout s'est enchaîné...

J.-F. P. – Votre premier séjour au Festival d'Avignon était en tant que spectateur ?

D. N. – En effet. C'était en 2004. Après une série de représentations à Marseille, je suis venu voir un ami qui jouait dans *L'Illusion comique*, mis en scène par Frédéric Fisbach, puis j'ai vu le *Woyzeck* proposé par Thomas Ostermeier dans la Cour d'honneur. Jusqu'alors, je ne connaissais le Festival d'Avignon qu'à travers les cassettes vidéo que me ramenait mon père, comme *La Ville parjure* d'Ariane Mnouchkine, *Le Mahabharata* de Peter Brook ou la *Médée* de Jacques Lassalle. J'ai encore été spectateur en 2006, avant d'y être invité pour jouer *Attitude clando* en 2007. Ce fut une énorme joie et, en même temps, une pression monstrueuse car tout le monde m'en parlait. Mais je devais gérer cela au moins jusqu'à la dernière du spectacle et attendre mon retour au Congo pour enfin pleurer comme un enfant. Deux ans après, quand je suis revenu à Avignon avec *Les Inepties volantes*, il y avait comme une évidence dans ce retour et forcément moins de pression.

J.-F. P. – Comment avez-vous réagi quand Vincent Baudriller et Hortense Archambault vous ont proposé d'être artiste associé ?

D. N. – Je leur ai demandé de m'autoriser à sortir fumer une cigarette et je suis revenu pour leur dire très simplement : « Oui ». Grâce à cette proposition, notre passion commune pour le théâtre a pu se développer encore plus. Nous avons pu partager encore plus étroitement nos désirs et ainsi découvrir réciproquement des artistes que l'on ne connaissait pas et, à travers eux, des pratiques artistiques très diverses. Comme je suis d'une nature curieuse et que j'aime autant le travail des autres que le mien, cela m'a parfaitement convenu.

J.-F. P. – Comment envisagez-vous ce statut d'artiste associé ?

D. N. – Comme un travail très prenant, qui engage vraiment. Il y a beaucoup de rencontres, de discussions, d'échanges pour lesquels il faut savoir se rendre disponible. C'est à la fois une complicité, un accompagnement, une apostrophe, un pouvoir de persuasion. Concrètement, j'ai proposé des noms d'artistes et d'auteurs pour qu'Hortense Archambault et Vincent Baudriller les rencontrent. De leur côté, ils m'ont encouragé à aller voir des spectacles avec Stanislas Nordey. Deux ans de travail en commun donc, par intermittence bien sûr, mais sans jamais rompre le lien qui nous unissait pour réaliser cette édition 2013. Pour moi, c'est un travail qui ne se terminera que le dernier jour du Festival.

J.-F. P. – Parmi les artistes qui vous tiennent particulièrement à cœur, il y a Jean-Paul Delore, qui présentera *Sans doute* au Cloître des Célestins. Qu'aimez-vous dans son travail au point de lui avoir confié certains de vos textes et d'avoir accepté de jouer pour lui ?

D. N. – J'ai rencontré Jean-Paul Delore en 1996 à Brazzaville, où il était venu animer un atelier de théâtre. J'y participais et, depuis, je participe à tout ce qu'il fait ! C'est l'une des rencontres les plus fortes que j'ai réalisées dans ma vie. Ensemble, nous avons marché dans des villes, des villages, nous sommes partis à la rencontre des gens et de leurs histoires. Toute cette curiosité nous a fait écrire des choses et, surtout, penser à comment les raconter sur une scène. J'ai beaucoup appris en le regardant travailler et réaliser des formes artistiques toujours étonnantes, qui deviennent des écritures uniques de plateau. Cette intelligence de faire et d'être un théâtre – son théâtre à soi – résonne pleinement à mon endroit. Et puis, Jean-Paul Delore, ce n'est pas seulement Jean-Paul Delore, mais

aussi le LZD-Lézard Dramatique, c'est-à-dire toute une équipe d'auteurs, de compositeurs, de plasticiens, de maquilleuses et de costumières, de musiciens et de comédiens, d'improvisateurs et de chercheurs. Au milieu d'eux, je me sens parfaitement à l'aise et profite de l'expérience de chacun. C'est donc une aventure qui m'a beaucoup nourri et me nourrit encore.

Source : Dossier de présentation du Festival d'Avignon