

La réécriture des témoignages du Congo chez David Van Reybrouck et Lorent Wanson

Maëline Le Lay

▶ **To cite this version:**

Maëline Le Lay. La réécriture des témoignages du Congo chez David Van Reybrouck et Lorent Wanson. Textyles, 2016, 49, pp.59-75. 10.4000/textyles.2723 . halshs-02426858

HAL Id: halshs-02426858
https://shs.hal.science/halshs-02426858

Submitted on 2 Jan 2020

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

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

Textyles

Revue des lettres belges de langue française

49 | 2016 :
Réécritures
Réécritures

La réécriture des témoignages du Congo chez David Van Reybrouck et Lorent Wanson

MAËLINE LE LAY

p. 59-75

Texte intégral

Introduction

1 En ces temps où, comme le souligne Jean-Pierre Chrétien[1], le rapport au passé est dominé par la prise en compte de la pluralité des mémoires qui s'y réfèrent, le témoin s'impose peu à peu comme une figure majeure du récit historique, construite dans les médias comme dans les médiations artistiques (essentiellement dans les genres narratifs tels que la littérature, le théâtre et le cinéma), en tant que parole vivante et actuelle, à la fois proche de nous par sa présence incarnée et éloignée par l'histoire qu'elle a traversée et, souvent, éprouvée. À « l'ère du témoin »[2] donc, la prise en compte des témoins, voire le recours fréquent à leur parole, semble aller de soi dès qu'il s'agit d'évoquer un traumatisme : sont systématiquement conviés, à la table des discussions, les témoins, sujets victimes d'un événement politique destructeur et mortifère (telle qu'une guerre et ses corollaires – crimes contre l'humanité, violences, massacres ou génocide), pour relater simplement leur expérience[3].

2 Le Congo, suscitant en Occident une certaine fascination par l'imaginaire fantastique – et passablement morbide – qu'il cristallise, d'ordre « à la fois politique (notamment les scandales du *Red Rubber*, qui ne cessent de hanter la conscience contemporaine[4]) et anthropologique, voire religieux (le « cœur des ténèbres », défi à la « rationalité prométhéenne »[5]), ne peut que se prêter à cette forme de narration[6].

3 Le public a ainsi pu assister, au cours de cette dernière décennie, sur les scènes européennes comme africaines, à une série de spectacles dont la trame s'articule autour des témoignages de victimes des guerres qui ont meurtri le Congo, notamment ceux des enfants-soldats, depuis *Congo My Body* de Djodjo Kazadi (2011) suivi de *L'Enfant de demain* de Serge Amisi[7] (2014), puisant tous deux dans le récit autobiographique de Serge Amisi[8], *Le Bruit des os qui craquent* de Suzanne Lebeau et Roland Mahauden[9] jusqu'au *Work in Progress, Fara Fara* de Christian Bena Toko, Malick Gaye et Alice Carré[10], pour n'en citer que quelques exemples. Tous ces spectacles viennent s'ajouter à un répertoire – de plus en plus fourni – de narrations portant sur la figure de l'enfant-soldat, dans la littérature comme au cinéma[11], et son traitement au théâtre mériterait donc une étude à part entière prenant en compte sa singularité.

4 Je me concentrerai ici sur deux autres spectacles, bâtis sur la réécriture d'un ensemble de témoignages divers, deux spectacles sur le Congo dont la première représentation en Belgique date de 2007, pour chacun d'eux : *Africare* de Lorent Wanson et *Mission* de David Van Reybrouck, mis en scène par Raven Ruëll. Si ces spectacles ont été créés par des metteurs en scène belges, le premier est le fruit d'une collaboration artistique entre une équipe belge et une équipe congolaise (il a, par ailleurs, été créé au Congo), tandis que le second est exclusivement belge. Ils ont en commun le fait de porter sur le Congo et d'être bâtis sur un lacis de témoignages *du* Congo. L'article partitif *du* est ici à comprendre dans le sens de « *à propos du* » Congo et servira à comprendre à la fois *Africare* qui retransmet des témoignages de Congolais et *Mission* qui donne à entendre des témoignages de pères blancs belges du Congo[12].

5 Avant d'étudier la façon dont le texte de théâtre est écrit et / ou réécrit à partir des témoignages du Congo et d'analyser le sens et les enjeux de cette réécriture, il convient au préalable de présenter les deux spectacles.

Africare de Lorent Wanson

6 *Africare*, fusion des mots « Afrique » et de « Icare » (le personnage mythologique), est une création originale signée Lorent Wanson, assisté d'une équipe de réalisation belgo-congolaise. Hormis lui-même et Bérengère Deroux, son attachée de production, les trois autres assistants à la mise en scène étaient des Congolais, directeurs de compagnies théâtrales[13]. La composition de l'équipe technique reflétait également l'esprit de partenariat puisqu'elle comprenait un scénographe belge, un chorégraphe congolais, un vidéaste belge assisté d'une vidéaste congolaise, un régisseur son et lumière belge et un « conseiller associatif » congolais[14]. Le spectacle, joué par six comédiens congolais[15] originaires de trois villes du pays (Bukavu, capitale du Sud-Kivu à l'est du pays, située à la frontière du Rwanda, Kinshasa, la capitale à l'ouest du pays et Kisangani, capitale de la Province orientale), se donnait pour ambition de figurer les blessures du pays et, en s'inspirant de la figure mythologique d'Icare, de représenter « les différents labyrinthes et défis auxquels font face les gens du Congo aujourd'hui »[16]. Il propose la juxtaposition de témoignages d'une foule de personnes, rassemblées en groupes de victimes – les prostituées et les démobilisés de Kisangani, les enfants et adolescents meurtris par la guerre de Bukavu et Kabare, une localité du Kivu particulièrement ébranlée par les conflits, ainsi que les enfants sorciers de Kinshasa. Plutôt qu'une trame linéaire, c'est une cascade d'histoires qui jaillit du plateau, autant de récits du vécu authentique d'une multitude de gens, transmis par différents canaux artistiques (vidéo, danse, chant, récitation, maquillage) et par l'entremise des six acteurs comme de la technologie. L'usage intensif de la vidéo a en effet pour objectif de démultiplier la présence scénique des acteurs pour rendre l'idée de multitude.

7 Ce spectacle a suscité de vives réactions dans toutes les villes d'Afrique ou d'Europe dans lesquelles il a été présenté. Si le caractère fort spectaculaire de l'événement et la dimension émotionnelle très forte ont touché beaucoup de spectateurs, ainsi que Lorent Wanson le souligne à maintes reprises dans son texte, la présence écrasante des témoignages en a gêné d'autres. Non seulement les horreurs qu'ils relatent ont pu rebuter le public, mais le statut incertain des acteurs-témoins a perturbé une partie des spectateurs. Enfin, le texte lui-même en a dérouté plus d'un, surtout au Congo où le public de théâtre est habitué à une narration plus « classique » et, en général, exclusivement fictionnelle.

Mission de David Van Reybrouck et Raven Ruëll

8 À côté de cette « grosse production », le spectacle *Mission* est singulièrement plus sobre et modeste, en termes de moyens matériels et de dispositif scénique tout du moins. Il a été créé au KVS de Bruxelles par le metteur en scène Raven Ruëll. Il montre un seul personnage incarné par un seul acteur, Bruno Vanden Broecke. Il s'agit du monologue d'un missionnaire, père blanc au Congo, qui raconte sa vie et sa vocation, depuis sa jeunesse en Flandre occidentale jusqu'aux quarante-huit années qu'il a passées dans le pays, de 1959 à 2007. Y sont évoquées, dans un ordre chronologique, l'éducation reçue de ses parents et sa formation ecclésiastique suivie de son départ pour le Congo. Il nous entretient de sa vie de missionnaire passée dans l'est du pays, du Nord Katanga au Kivu, de son travail, des bonnes œuvres accomplies au cours de ses différentes affectations, de ses amitiés, des guerres qu'il a vécues, de la terreur et des exactions qu'il a vu commettre dans cette région sinistrée par les conflits.

9 Ce texte monologique est de David Van Reybrouck[17]. Celui-ci s'est appuyé sur les témoignages de dizaines de missionnaires qu'il a recueillis en Belgique et au Congo. Quelques passages et anecdotes ont été insérés tels quels dans le discours, mais l'ensemble a été réécrit par l'auteur et refondu dans un discours monologique très homogène. Le résultat est étonnant de justesse et d'authenticité tant l'acteur habite son personnage, si bien qu'on peine à distinguer l'un de l'autre. Si ce spectacle n'est pas passé inaperçu lors de sa création en 2007, lors de sa deuxième édition en 2012 suite à la parution de *Congo. Une histoire*, il a connu un succès retentissant en France et plus contrasté en Belgique où il a déclenché l'enthousiasme des uns et la perplexité ou le rejet des autres[18].

10 Ces deux spectacles ont donc en commun de travailler le « document »[19] que devient le témoignage recueilli, transcrit et éventuellement traduit par le dramaturge ou par l'équipe de création. Il sera question, dans un premier temps, d'observer comment procèdent les dramaturges pour travailler ce matériau, l'opération de réécriture inaugurant, par ce geste et la signature de l'artiste, un acte de création en soi. Seront alors étudiés, dans un second temps, les différents usages, chez les deux dramaturges, du document testimonial principalement destiné à rendre hommage. Enfin, on terminera en s'interrogeant sur l'enjeu qu'implique cette réécriture dans la construction de l'*ethos* de l'auteur dramatique qui écrit aujourd'hui en Belgique à propos du Congo, dans un pays aux prises avec les soubresauts et les heurts de sa mémoire coloniale.

Travailler le document : constitution des témoignages en documents, mode

d'insertion et statut dramaturgique

Nature et constitution du document

11 Dans *Africare*, les documents sont des témoignages retravaillés par le dramaturge et / ou l'équipe de création à partir de récits oraux dits par des « victimes » (selon la terminologie de Lorent Wanson), transcrits par eux ou par le metteur en scène et réécrits par ce dernier. L'écriture du spectacle, bâti sur un véritable entrelacs de témoignages, obéit à un processus graduel rigoureux. Tout d'abord, sur place, dans chacune des trois villes qu'ils visitent (Kinshasa, Kisangani, Bukavu), l'équipe de Lorent Wanson travaille la danse, le chant, l'expression corporelle avec des artistes du cru, en les incitant à revenir à leurs « racines », c'est-à-dire à ce que seraient les formes de leurs cultures d'origine. C'est ce que l'auteur appelle « l'atelier des artistes ». Puis, dans un second temps, ils rencontrent un ensemble de témoins représentatifs des différentes catégories de victimes et collectent un grand nombre de témoignages. Enfin, ils organisent ce que Lorent Wanson appelle un « atelier mixte » dans lequel un ou plusieurs des témoins qu'il nomme les « acteurs de la vie »[20] travaillent en équipe avec les artistes qui, eux, deviennent des « ambassadeurs »[21] (*idem,* p. 41) de cette parole testimoniale. Ils cherchent ensemble comment écrire, transcrire, transposer scéniquement la teneur du témoignage. Lorent Wanson remanie, corrige et peaufine ces propositions – pour certains témoignages plus que pour d'autres – et ainsi se constitue le texte définitif. Il procède ensuite à la mise en scène du témoignage, avec des indications d'intonation et de gestuelle très précises[22].

12 David Van Reybrouck, quant à lui, est allé collecter, seul, une douzaine de témoignages de missionnaires du Congo, toujours en poste ou retraités en Belgique. Il les a enregistrés tout en prenant des notes, opérant ainsi un premier tri des informations. Il n'avait pas de questionnaire ni même de fil conducteur et a donc privilégié la formule de l'entretien libre de type conversationnel, en prenant le temps de les écouter longuement et de partager avec eux un moment de convivialité autour d'une table. De retour chez lui, il écoutait ses enregistrements et soulignait les passages les plus intéressants, tant du point de vue historique que dramaturgique : c'est ainsi que le tri s'affinait et qu'une trame narrative se dessinait peu à peu. Seuls deux passages résultent d'une transcription littérale, rendue possible par l'enregistrement de l'entretien avec le père André Thijs de Bukavu qui lui décrit sa descente vers le Sud[23]. L'intonation très saccadée de son récit était déjà empreinte d'une certaine théâtralité ; c'est ainsi que l'auteur a souhaité « conserver ces trépidations du discours »[24]. De même, il a voulu retransmettre les hésitations du père lorsqu'il essaie d'expliquer le terme de « mission » et qu'il n'y arrive pas car ces hésitations lui semblaient conférer au discours une forme d'âpreté et d'épaisseur.

Mode d'insertion et statut dramaturgique

13 L'insertion des témoignages est une opération délicate. Elle devient cruciale lorsqu'il s'agit de garantir l'impact escompté dans un spectacle intégrant fiction et esthétique, celui de saisir le spectateur par la rupture énonciative que constitue la prise de parole du témoin, qui contribue, par un point de vue subjectif et authentique, à accroître la compréhension, par le spectateur, de l'événement traité. Jean-Marie Piemme, partant du principe que « le document n'a pas de valeur en soi, son décryptage dépend aussi de son insertion dans une nouvelle chaîne signifiante »[25], met en avant la notion de « montage » et invoque la manière dont il

procède pour « instaurer une bonne distance entre le récit et l'événement »[26] :

> [...] l'important est de trouver la bonne distance d'écriture, ni effondrement de l'écriture dans la parlerie du réel, ni sophistication pseudo-esthétique de la matière brute, mais un effort constant pour que la dynamique du montage mette en jeu une possibilité d'appropriation par le spectateur d'une matière par une forme[27].

14 Le « montage » est ce par quoi David Van Reybrouck définit son travail de « compositeur » de *Mission* : « c'était un travail de montage, un montage entre les différentes interviews mais aussi un montage des différents éléments et passages des interviews » (entretien). On peut s'interroger sur le sens du « montage » dans ce cas de figure. Le fait de monter des éléments ensemble se résume-t-il à assembler des extraits de textes et à les juxtaposer dans une opération de composition textuelle de l'ordre du « copier-coller » ? Cette opération n'implique-t-elle pas systématiquement une réécriture qui, nécessairement, transformerait le texte premier par une série d'interventions de l'auteur destinées à fluidifier le propos et à le dramatiser ? Dziga Vertov, un des théoriciens du montage et inventeur de la théorie de l'intervalle, ambitionna de dévoiler cet espace, voyant dans la mise en exergue de la suture des fragments du mouvement, dans cet espace de l'interstice, une façon de signifier, en creux, ce qui masque et farde la réalité[28]. Hélas, à défaut d'être en possession des manuscrits de l'auteur et de pouvoir ainsi procéder à une étude de génétique textuelle, l'endroit exact de la « collure »[29], de la suture des fragments textuels demeure une mystérieuse inconnue et l'on ne peut que spéculer sur cet espace invisible du texte qui recèle des significations cachées.

15 Quoique la composition textuelle apparaisse de manière plus transparente dans *Africare* grâce aux informations consignées par l'auteur dans son carnet de création, la variété de l'insertion des témoignages et sa modalité particulière de médiation – un témoin ne pouvant lire son propre témoignage, obligatoirement transmis par un tiers – témoignent bien de la difficulté de l'exercice et de la nécessité d'une réécriture des témoignages. Ce sont d'abord les chants, composés par l'équipe puis entonnés sur scène par des chœurs, qui retransmettent la plupart des témoignages. Leur retranscription dans le carnet de création inaugure déjà une forme de réécriture (du fait de la traduction) tandis que d'autres, explicitement réécrits par Lorent Wanson, sont dits, parfois lus par les acteurs, ces comédiens professionnels qui endossent ainsi la responsabilité d'être les « ambassadeurs » des témoins interrogés.

Le témoignage et l'hommage : célébrer la mémoire des morts, des martyrs et des héros, sauver la dignité des survivants, dire l'envie de vivre

16 L'enjeu global de l'insertion du témoignage chez David Van Reybrouck comme chez Lorent Wanson est la volonté de rendre hommage à ceux qui ont inspiré l'auteur et qui ont prêté leur voix pour raconter l'histoire, ceux à qui, finalement, le spectacle est dédié. Il s'agit de leur rendre hommage pour réhabiliter leur image écornée dans l'opinion publique et / ou à leurs propres yeux, mais aussi pour les « soigner », selon les termes des auteurs : prendre soin de l'autre, de son prochain, chez David Van Reybrouck, à travers le personnage du missionnaire, figure caritative s'il en est ; panser, chez Lorent Wanson[30], à travers la voix de tous les écorchés de la vie.

Célébrer la mémoire des morts, des martyrs et des héros

17 La première visée de l'insertion du témoignage est de célébrer la mémoire de ceux qui ont souffert, ceux qui se sont battus et à qui le spectacle entend rendre hommage. Cette foule souffrante peut être morte ou non, mais elle est toujours héroïque et souvent martyre. Les morts sont davantage incarnés sur le plateau chez Lorent Wanson que chez David Van Reybrouck. Dans *Africare*, Lorent Wanson a recours à la vidéo pour évoquer les absents et figurer les spectres : l'image d'hommes et de femmes, projetée sur des écrans de dimensions variables (de l'écran géant à « l'écran humain » que constitue un corps enveloppé d'un drap blanc), suggère une présence fantomatique. Quant à *Mission*, davantage que la figuration des défunts, c'est l'idée de mort qui y est traduite scéniquement par l'effigie de rapace que caresse le personnage dans la scène finale de fracas composée par un décor soudainement bouleversé : les chaises renversées et les néons décrochés, gisant au sol, symbolisent la pulsion destructrice de *Thanatos*.

Sauver la dignité des survivants

18 Le témoignage a aussi pour objectif de rendre hommage aux survivants des horreurs qu'ils relatent, fussent-elles celles vécues par les femmes violées ou les enfants maltraités. Et les deux auteurs assument différemment cette délicate responsabilité du dramaturge, les façons de faire varient. Lorent Wanson, on l'a vu, n'hésite pas à intervenir dans l'écriture comme dans la mise en scène, pour amplifier l'effet du témoignage, en augmenter la portée symbolique. Afin de ne pas saper la charge émotionnelle dont le témoignage déborde, David Van Reybrouck au contraire choisit de ne pas intervenir du tout lorsqu'il s'agit d'insérer un autre type de témoignage ne provenant pas des missionnaires mais d'une religieuse congolaise qui l'a recueilli auprès d'une femme violée[31]. Face à l'intensité dramatique du récit, il se retire. Sacralisant la parole du témoin blessé, il renonce à sa plume d'écrivain et cède ainsi tout l'espace narratif au témoin :

> Il n'a jamais été question pour moi de le toucher, de quelque manière que ce soit, ça aurait été comme lui enlever quelque chose. C'est comme si je ne pouvais pas me le permettre. Et c'est aussi par pudeur. Cette femme a déjà été tellement touchée, de quel droit moi j'aurais encore touché à son témoignage, même s'il s'agissait du texte écrit par la sœur, d'après le récit de cette femme ? Il s'agissait de garder intact ce qu'elle nous livre, à travers la transcription de la sœur.[32]

19 Lorent Wanson semble animé du même idéal de libération de la parole qui se traduit dans *Africare*, par un tout autre moyen. En encourageant l'anamnèse, en provoquant la réminiscence et en orchestrant sa transposition scénique, il ne fait rien d'autre que d'enclencher un processus cathartique. Il affirme à plusieurs reprises, dans son carnet de création, sa foi dans les vertus thérapeutiques de la libération de la parole après un vécu traumatique refoulé, pour réparer les blessures et rendre l'existence à nouveau vivable. C'est une véritable démarche cathartique qu'il entreprend avec ces « acteurs de la vie » (Lorent Wanson, *Africare*), ainsi qu'il l'exprime lui-même lorsqu'il relate les réactions bouleversées des membres de son équipe tout au long des répétitions.

Dire l'envie de vivre

20 « Construire l'avenir », qui résonne tel un slogan d'homme politique ou d'ONG, apparaît comme le *leitmotiv* implicite d'*Africare*. La dimension foncièrement optimiste du spectacle – tous les témoignages se concluant sur une phrase positive, engageante et pugnace[33] laissent à penser que ces expériences cathartiques conduisent à une sorte de résilience généralisée chez la plupart des comédiens et des « acteurs de la vie ». La lecture du carnet de création comme le spectacle constituent des expériences bouleversantes, précisément en ce qu'elles transmettent – au-delà du récit des horreurs, de l'incommensurable souffrance et de l'intolérable injustice – une envie de vivre tenace qui ne peut s'exprimer que par la volonté de construire ou de reconstruire, sur les ruines d'aujourd'hui, les fondations de demain. Il semble que le témoignage de l'horreur, ainsi qu'Annette Wieviorka, à la suite de Bruno Bettelheim, l'a montré au sujet des adaptations théâtrale et cinématographique du *Journal d'Anne Frank*, ne puisse en effet se clore autrement que sur une note d'espoir, de manière « à sauver l'idée de l'homme »[34]. Réconcilier l'homme avec l'humanité semble être une quête de survie collective après un choc sismique qui vient ébranler les fondations des certitudes existentielles acquises. Le spectacle se donne ainsi à lire comme une archive vivante, une réhabilitation des oubliés de l'Histoire, une ultime réparation, tout comme entendaient le faire, quelques années auparavant concernant un autre pays des Grands Lacs, Jacques Delcuvellerie et son équipe pour le spectacle *Rwanda 94*. Sous-titré « Tentative de réparation symbolique envers les morts à l'usage des vivants », ce spectacle entendait ressusciter la mémoire pour panser les plaies ouvertes et sauver de l'oubli qui est la perte définitive, pour pouvoir concevoir l'avenir[35].

21 C'est dans le registre religieux que cette pensée positive s'exprime chez David Van Reybrouck. Juste après avoir traversé une crise d'ébranlement de sa foi, le personnage finit par s'abîmer dans la grâce et la béatitude :

> La mort est à nos trousses
> Ce n'est pas grave.
> Nous avons semé le grain.
> Bientôt, il germera.
> « je vous souhaite la bienvenue ! »[36]

La construction d'un *ethos* d'auteur dramatique contemporain : un nouveau paradigme d'art engagé ?

22 L'usage du document et le travail du témoignage servent la quête de sens des deux dramaturges. Cette grande question existentielle qui transparaît dans leurs propos respectifs interroge, en filigrane, celle de l'engagement.

L'écriture du spectacle et la quête existentielle

23 Il semble que ce soit cette question abyssale du sens de la vie et de l'homme que travaille Lorent Wanson, ainsi qu'en témoignent les propos qu'il tient à la presse comme les partis-pris esthétiques de son travail. Dans un entretien accordé à Véronique Kiesel du *Soir*, alors que le spectacle est en pleine création à Kisangani, il explique :

> Je ne comprends pas l'homme que je suis, sa violence et celle du monde. Le théâtre me permet de mettre face à mes yeux mes contradictions, mes violences et, en communiquant avec les acteurs, d'essayer de comprendre ce qu'est l'homme [...]. Ce spectacle ne parle pas seulement du Congo ou de l'Afrique

mais de l'homme. Partout les tragédies humaines se ressemblent.[37]

24 Par ailleurs, le recours à la figure mythologique d'Icare qui lui sert de fil d'Ariane depuis les premières étapes de la construction du spectacle, traduit aussi cette quête. Il l'attribue toutefois aux Congolais davantage qu'à lui-même, puisqu'il entend représenter « les différents labyrinthes et défis auxquels font face les gens du Congo aujourd'hui »[38] . Dans un seul bref passage de son carnet de création, il explicite quelque peu son idée en proposant des moyens de transposer le mythe sur scène. Partant du principe que « le mythe d'Icare ne doit pas être le fil conducteur de la pièce mais une matière sur laquelle on s'appuie »[39], il songe à une scénographie basée sur les plumes, éléments qui seront en effet bien présents dans le spectacle, comme autant de traces de l'Histoire sur le plateau que sont aussi les témoignages d'hier dans le présent du discours. En même temps, on pourrait se demander si ce n'est pas à sa propre quête que cette figure fait appel, vu le caractère très énigmatique de la référence. Icare, symbole de la quête et de l'égarement, semble en effet être en relative inadéquation avec le sens des témoignages qui se closent, au contraire, sur une tonalité optimiste et constructive. Peut-être le mythe du Phénix qui porte en lui la régénération aurait-il été plus adapté pour traduire la volonté de la détermination à vivre et à recommencer.

25 Cette question du sens de la vie et de la nécessité d'être là, d'agir et de travailler pour son prochain, est celle qui innerve tous les thèmes abordés dans *Mission*. Bien au-delà de la discussion conflictuelle sur les relations – historiques et actuelles – entre la Belgique et le Congo et des récits de la douloureuse histoire du Congo, c'est elle qui structure la pièce et c'est sans doute la raison de son succès auprès du grand public. Au cœur du propos du père Grégoire, c'est finalement la grande question du sens de la vie qui est posée. D'après le père, ce sont l'angoisse de la mort et du vide et l'absence de sens qu'elle entraîne pour l'athée qui le conduisent à une telle frénésie : « On ne peut aimer la vie que si l'on ne trouve pas grave de mourir. On ne peut donner que quand on n'a pas trop à perdre soi-même. Sinon, on s'accroche comme une moule à un bateau qui s'en ira quand même »[40]. Cette question, selon David Van Reybrouck, est aussi celle de l'écrivain : « L'engagement des missionnaires me rappelle, souligne David Van Reybrouck, celui de l'écrivain dans l'écriture. Finalement le sens du spectacle, c'est aussi ça : la recherche du sens. »[41]

Ré-interroger l'engagement

26 Dans le discours de ces deux dramaturges on trouve aussi la question de l'engagement et la volonté d'exprimer une tension vers cet idéal artistique et politique. Si les deux se définissent comme « humanistes », on pourrait préciser ou nuancer leur positionnement respectif : celui de Lorent Wanson serait alors davantage éthique (pour la paix et la vie, contre la violence) et celui de David Van Reybrouck existentialiste.

27 Pour être fructueuse, cette quête du sens ne saurait faire l'économie de l'étape du choix, parfois radical, que tout homme est amené à poser et que les générations actuelles en Occident rechignent à faire, d'après l'auteur : « J'ai 36 ans, j'appartiens à une génération qui change de métier tous les trois ans et de femme tous les quatre ans. Une génération de l'abondance qui ne fait plus de choix fondamental. C'est fascinant de voir la liberté qui naît d'un choix et de renoncements radicaux. »[42] À rebours de cette position, le personnage du père Grégoire conçoit le choix comme une direction que l'on ne doit pas se lasser de reprendre : « Un choix, c'est un écho qui s'intensifie. À chaque fois un peu plus fort. On ne choisit pas une fois, on choisit tant de fois. Et à la fin, on appelle ça une vie. »[43] En abordant la question de la liberté et du choix, par le truchement du père Grégoire ou dans les entretiens qu'il accorde à la presse, David Van Reybrouck inscrit sa réflexion sur l'engagement dans une veine

existentialiste qu'il assume totalement[44].

28 Quand David Van Reybrouck réfléchit sur la notion d'engagement et la questionne par le biais de ses personnages comme dans son discours méta-artistique, Lorent Wanson, lui, adopte une posture de militant radical. Son engagement dans son spectacle se traduit aussi par les traces que la création laisse sur son corps, puisqu'il s'étend sur sa déliquescence physique suite à une blessure mal soignée et à une maladie intestinale. Martyr par ses stigmates, il se fait aussi prophète, celui qui proclame la nécessité de libérer la parole des autres, bafouée par une oppression à visages multiples (oppression coloniale et postcoloniale), pour les guérir ; démiurge, il est celui qui se targue, en outre, d'y arriver[45].

29 Faire entendre le témoignage d'un tiers anonyme, qui plus est une victime, revient à revendiquer un positionnement du côté des subalternes (Gayatri Spivak), une démarche que Lorent Wanson n'hésite pas à qualifier d'« humaniste », lorsqu'il se met à l'écoute des blessures des régions meurtries où il élabore ses spectacles (Bosnie, Congo, Chili). Si le fait de laisser la parole aux victimes pourrait, au premier abord, être interprété comme une manière d'effacer l'identité et la marque auctoriale, ne peut-on pas considérer qu'elle est aussi une façon de s'assumer comme auteur à part entière ; qu'elle serait, en somme, un autre mode de légitimation de l'artiste ?

30 Dans cette perspective, le texte interstitiel qu'est le témoignage fonctionne comme un relais entre le dramaturge, la scène et le public, un sésame pour authentifier le sérieux et la validité de ce type de création qui entend s'inscrire pleinement dans le débat politique. Pourtant, cette indiscutable choralité ne devrait pas faire oublier que ce chœur de témoignages est plus canalisé qu'il n'en a l'air. En tant que metteur en scène, c'est lui qui permet, ordonne, façonne et remanie le témoignage ; c'est son geste d'ordonnateur de la parole qui fait autorité. Et dans le même temps, il s'offre en réponse à la question inaugurale de Paul Celan, reprise par Jacques Delcuvellerie, « qui témoigne pour le témoin ? »

Conclusion

31 Depuis l'événement *Rwanda 94*, on assiste à l'avènement d'un genre que l'on pourrait qualifier de « théâtre-témoignage »[46] : le témoignage fonctionnant comme un sésame, la clef de voûte de la création artistique contemporaine qui essaie de redéfinir la relation tendue et souvent problématique entre une colonie et son ancien colonisateur, et cela en jouant sur les regards réciproques que porte nécessairement l'un sur l'autre.

32 Ces dramaturges, à l'instar de Jacques Delcuvellerie, contribuent à faire entrer le théâtre dans le débat de l'expression de l'indicible et de la représentabilité de l'irreprésentable. Même si Lorent Wanson ne récuse pas, comme le fait Jacques Delcuvellerie, la notion même d'indicible, il s'agit pour lui de pousser les limites du théâtre afin de rendre dicible et tangible l'inimaginable (ce qui était aussi, du reste, le projet de Delcuvellerie). C'est la question du dire douloureux et de ses limites humaines (les limites du supportable pour les victimes et parfois pour le public que l'on choisit de ne pas épargner) qui est soulevée ici à travers l'expérience des limites de la fiction et de la fable théâtrale qu'apporte le témoignage lorsqu'il constitue l'épine dorsale d'une création.

33 Mais le témoignage, en tant que parole subjective, permet aussi de s'affranchir de la présumée vérité historique qui constituait l'horizon de l'entreprise artistique de Peter Weiss, auteur dramatique allemand qui consacra son œuvre théâtrale à lutter contre la propagande nazie, à l'aide d'un assemblage de documents d'archive (dans *L'Instruction* notamment), et se fit parallèlement théoricien du théâtre documentaire, à la suite d'Erwin Piscator. Contrairement donc à ce genre, le théâtre documentaire contemporain, dont on peut situer l'essor à la fin des années 1990[47],

offre la possibilité d'un processus de réécriture plus approfondi par l'intervention directe dans le corps même du document qu'est le témoignage transcrit. Il s'agit ainsi d'un processus d'écriture à part entière dans lequel l'empreinte auctoriale se donne à lire dans le lieu de la suture, autrement appelé « collure »[48] ou « intervalle » (Dziga Vertov), cet endroit intangible et impossible à fixer mais qui constitue le point nodal de l'in(ter)vention de l'auteur. Autrement dit, la réécriture du document testimonial, loin de se résumer à un sommaire copier-coller d'éléments disparates exogènes à l'auteur, se donne à voir comme une source de créativité qui s'exerce dans l'art d'assembler, de monter ensemble des documents que l'on aura, par ailleurs, préalablement remaniés.

34 La réécriture, on le sait depuis Genette et ses *Palimpsestes*, n'est autre qu'une des modalités de la création littéraire, tout autant porteuse d'implications politiques qu'un texte qui n'aurait pas recours à de tels matériaux. Chantal Zabus a par exemple montré, dans le cas de la littérature narrative africaine anglophone et francophone, combien la réécriture par les écrivains eux-mêmes de fragments textuels *via* la traduction des langues africaines dans les langues européennes, était un acte de ré-appropriation d'une parole africaine usurpée par le discours occidental sur le continent[49]. Cette pratique littéraire postcoloniale est-elle comparable, en termes d'enjeux politiques, aux pratiques de réécriture étudiées ici ? Comment considérer ensemble la réécriture, par des artistes européens, de textes écrits ou formulés sur l'Afrique par des Africains – les « victimes » de Lorent Wanson, érigés scéniquement en « hommes debout »[50] – et de textes d'Européens d'un autre temps, les missionnaires de David Van Reybrouck, ces figures qui pâtissent globalement, aujourd'hui en Europe, d'une image peu flatteuse, davantage associée à un certain conservatisme qu'à des héros de l'émancipation ?

35 Les deux auteurs se rejoignent d'abord sur la volonté de faire de leurs récits des objets résolument ancrés dans des réalités sociopolitiques particulièrement difficiles et encore généralement méconnues par le public européen (celles des différentes périodes de l'histoire tourmentée du Congo). Cette volonté de « témoigner pour le témoin » (Celan), en réécrivant le document testimonial, se donne à lire comme l'une des modalités contemporaines d'affirmation de soi en tant qu'auteur dramatique engagé dans une démarche de théâtre politique, d'un théâtre qui se veut aux prises avec les épisodes douloureux et injustes de l'histoire de l'Humanité pour inviter le public à s'y confronter, voire pour le mettre en face de sa responsabilité citoyenne.

36 Choisissant de mettre en scène – à partir de témoignages – l'histoire du Congo, ancienne colonie belge, les deux auteurs dramatiques ne s'inscrivent pas seulement dans cette tradition de théâtre politique documentaire, mais également dans une lignée de metteurs en scène belges, de Roland Mahauden à Jacques Delcuvellerie. Ces derniers ont en effet inauguré une coopération avec des artistes issus des anciennes colonies, saisis par l'urgente nécessité de réparer les torts commis par les anciennes puissances impériales – et singulièrement la Belgique – dans ces pays (notoirement le Congo et le Rwanda) : cette oppression par l'inculturation[51] ou par la transmission de la « bibliothèque coloniale » selon les termes de Mudimbe[52].

Notes

1 CHRÉTIEN (Jean-Pierre), « Les mémoires, enjeux de l'histoire de l'Afrique », dans CHRÉTIEN (Jean-Pierre), et TRIAUD (Jean-Louis), éd., *Histoire d'Afrique. Enjeux de mémoire*, Paris, Karthala, coll. Hommes et sociétés, 1999, p. 491-500 : « Aujourd'hui, on assiste à un curieux phénomène au cœur de la culture occidentale dite postmoderne : le retour à une certaine finitude de l'histoire où la main de Dieu est remplacée par la logique techno-structurelle et financière globale d'un ordre mondial qui aurait été en filigrane dans les évolutions antérieures. Cette vision globale n'est pas contradictoire avec l'accent mis sur la multiplicité des perceptions, la "démultiplication des points de vue", donc des mémoires. »

2 WIEVIORKA (Annette), *L'Ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

3 Sur le rôle devenu crucial du témoin dans la tentative de compréhension des conflits et de l'histoire récente, voir WALTER (Jacques) et FLEURY (Béatrice), éd., *Carrières de témoins et conflits contemporains*, vol. 1. « Témoins itératifs », *Questions de communication*, n° 20, série actes 20 / 2013 et *Carrières de témoins et conflits contemporains*, vol. 2. « Les témoins consacrés, les témoins oubliés », *Questions de communication*, n° 21, série actes 21 / 2014.

4 Le scandale du « caoutchouc rouge » se réfère aux horreurs perpétrées sur les Congolais, lors de l'exploitation du caoutchouc, par les agents de l'État indépendant du Congo, propriété du roi Léopold. Sur ce sujet, voir : TWAIN (Mark), *Le Soliloque du roi Léopold. Satire*, Paris, L'Harmattan, coll. L'Afrique au cœur des lettres, 2004 et HOCHSCHILD (Adam), *Les Fantômes du roi Léopold*, Paris, Belfond, coll. Littérature étrangère – documents étrangers, 1998.

5 HALEN (Pierre), « Congo : récits, littératures, images », présentation de projet de recherche collective : http://ecritures.univ-lorraine.fr/actu/Congo-images_pour_ac.pdf

6 Sur le mythe du Congo comme « cœur des ténèbres », selon l'expression de Joseph Conrad, voir GEHRMANN (Susanne), « Les littératures en marge du débat sur les "atrocités congolaises" : de l'engagement moral à l'horreur pittoresque », *Revue de littérature comparée,* 2005 / 2, n° 314, p. 137-160.

7 *Congo My Body*, un spectacle de Djodjo Kazadi, avec Djodjo Kazadi, Yaoundé Mulamba et Serge Amisi, Cie Kazydanse, danse-chant-marionnettes, 2011. Et *L'Enfant de demain* de Serge Amisi (texte et adaptation scénique), Mathieu Genet (adaptation), Arnaud Churin (mise en scène) avec Mathieu Genet et Serge Amisi, Cie La Sirène tubiste, première représentation à la Chapelle du Verbe Incarné d'Avignon, Festival d'Avignon, 2014.

8 Ces deux spectacles s'appuient sur le texte autobiographique de Serge Amisi, témoignage de son expérience d'enfant-soldat au Congo : AMISI (Serge), *Souvenez-vous de moi, l'enfant de demain. Carnets d'un enfant de la guerre*. Traduit du lingala par l'auteur avec le concours de Jean-Christophe Lanquetin, remanié par Raharimanana, La Roque d'Anthéron, Vents d'ailleurs, coll. Fragments, 2011.

9 LEBEAU (Suzanne), *Le Bruit des os qui craquent,* Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, coll. Jeunesse, 2008. Mise en scène au Théâtre de Poche de Bruxelles par Roland Mahauden, avec Aïssatou Diop, Olga Tshiyuka-Tshibi, Angel Uwamahoro. Une coproduction du Théâtre de Poche de Bruxelles et du Groupe Taccems de Kisangani, 2011.

10 *Fara-Fara* de Christian Bena Toko (auteur), Alice Carré (dramaturge) et Malick Gaye (metteur en scène) avec Christian Bena Toko, lecture-spectacle à MC2a-Faubourg des arts, Bordeaux, 12 février 2015.

11 À ce sujet, voir : MARTIN-GRANEL (Nicolas), éd., « L'enfant-soldat : langages & images », *Études littéraires africaines*, n° 32, 2011, p. 7-133.

12 Ce travail s'appuie sur mes souvenirs de ces deux spectacles auxquels j'ai assisté (*Africare* à la Halle de l'Étoile-Institut français de Lubumbashi en 2008 et *Mission* au TNBA de Bordeaux le 22 janvier 2014), sur ma lecture de la pièce de David VAN REYBROUCK (*Mission*, suivi de *L'Âme des termites*, traduction de Monique Nagielkopf, Arles, Actes Sud Papiers, 2011) et du carnet de création d'*Africare* de Lorent WANSON, *Africare… Et encore, je n'aurai rien dit…* (Carnières-Morlanwelz, Lansman, 2008), ainsi que sur un entretien téléphonique avec David Van Reybrouck.

13 José Bau Diyabanza (ATA-Atelier de Théâtre Action du Bandundu et Kinshasa), Iragui Rugamba Adolphe (Bukavu), Eric Yakuza Nkole (Kisangani) et Wetu Wetungani Mupwamoyo (Kinshasa). Le spectacle a été coproduit par le Manège de Mons, le Théâtre de Poche de Bruxelles, le Phénix, la scène nationale de Valenciennes, la Cie de Lorent Wanson, Le Théâtre épique et le Tarmac, scène internationale francophone de Paris. Il a été monté dans le cadre de l'opération *Yambi !* en 2007 et a bénéficié du soutien de nombreuses institutions nationales comme non gouvernementales : CGRI, CITF (Commission internationale du théâtre francophone), l'OIF, le ministère de la Communauté Wallonie-Bruxelles et Africalia.

14 Daniel Lesage, Jacques Bana Kanga, Bertrand Baudry et Clarisse Muvuba, Roger Katembwe.

15 Olivier Maloba et Efika Lesiso Espérance (Kisangani), Jocelyne Ntuluo Nafranka et Murhula Cishesa Imani (Bukavu), Karine Kapinga et David Kawama Kazembe (Kinshasa).

16 WANSON (Lorent), *Africare…*, *op. cit.*, p. 19.

17 David Van Reybrouck est un auteur dramatique mais également un historien rendu célèbre par sa somme *Congo. Une histoire* (Arles, Actes Sud, coll. Lettres néerlandaises, 2012 pour la traduction française réalisée par Isabelle Rosselin).

18 À titre d'illustration, on consultera cette page du quotidien en ligne *Le Soir*, superposant une critique élogieuse de Colette Braeckman et une autre, très dépréciative et sous forme de vidéo, d'Antoine Tshitungu Kongolo : http://mad.lesoir.be/scenes/24307-missie/ (consulté le 23 août 2015).

19 Pour la définition du « document » au théâtre, je me réfère à la définition qu'en donne

Jean-Marie Piemme : « Nous appelons ici “document” les éléments qui, dans un texte théâtral (textuel ou scénique) peuvent être qualifiés de “référentiels”. Par exemple : individus réels jouant leur rôle sur scène, référence à des personnages existants ou ayant existé, évocations d'événements réellement survenus, citations textuelles, sonores ou iconiques de sources extérieures à l'écriture théâtrale, etc., en un mot, tous les éléments de natures diverses qui figurent dans un texte, sur une scène, dans un lieu théâtral et qui ont par ailleurs une existence à l'extérieur du théâtre et indépendamment de lui. » PIEMME (Jean-Marie), « Préface », *Études théâtrales*, dans PIEMME (Jean-Marie) et LEMAIRE (Véronique), dir., « Usages du “document”. Les écritures théâtrales entre réel et fiction », Centre d'études théâtrales de l'Université de Louvain, n° 50, 2011, p. 9.

20 WANSON (Lorent), *Africare..., op. cit.*, p. 44.

21 WANSON (Lorent), *Africare..., op. cit.*, p. 41.

22 Exemple : WANSON (Lorent), *Africare,* p. 80, avec le témoignage d'Odile : « La séquence avec Odile étant structurée depuis plusieurs semaines, elle se déroule sans grand ombrage. Nous prenons la décision qu'elle ne devra pas apprendre le texte mais le lire afin de pouvoir contrôler l'émotivité et cadrer la violence du récit. Elle travaille avec Mama. J'interviens assez peu. Je fonce chez Bertrand [...]. Les idées les plus improbables ou conceptuelles peuvent avoir leur résonance directe et concrète. Le tournage d'Odile est doux mais éprouvant parce que je lui demande aussi des choses assez décalées : cris muets, gestes nerveux, agenouillement. »

23 VAN REYBROUCK (David), *Mission, op. cit.*, p. 47-51

24 Entretien avec David Van Reybrouck.

25 PIEMME (Jean-Marie), « Fiction toujours », *Études théâtrales*, « Usages du “document”. Les écritures théâtrales entre réel et fiction », Centre d'études théâtrales de l'Université catholique de Louvain, n° 50, 2011, p. 93.

26 PIEMME, « Fiction toujours », *op. cit.*, p. 49.

27 *Ibidem*.

28 Dziga Vertov détaille sa théorie dans de nombreux textes réunis dans : VERTOV (Dziga), *Articles, Journaux, Projets*, traduction et notes par Sylviane Mossé et Andrée Robel, Paris, Union générale d'éditions, coll. 10-18 / Cahiers du cinéma, 1972.

29 L'expression est de la plasticienne et vidéaste Bouchra Khalili, qui explique ce que représente le montage dans son travail : « Quand on parle de montage, souvent on ne parle pas d'écart mais de “collure” ; c'est-à-dire de la suture entre deux bandes de films que l'on scotche l'une à l'autre. Or la collure c'est justement le lieu de l'image. » KHALILI (Bouchra), « Le contraire de la voix off. Entretien avec Omar Berrada », *Story Mapping*, textes de Philippe Azoury et Pascale Cassagnau, Marseille, Bureau des compétences et désirs, Paris, Les Presses du réel, 2010, p. 51.

30 Exemple : « Nous tentons de redonner cœur et courage aux êtres et aux identités », WANSON (Lorent), *Africare..., op. cit.*, p. 5.

31 VAN REYBROUCK (David), *Mission*, *op. cit.*, p. 52-54.

32 Propos issu d'un entretien avec l'auteur.

33 Exemples : témoignage de Sicien, réfugié de toutes les guerres : « Maintenant, je réussis à me débrouiller seul. Un nouveau souffle pour un nouveau départ », p. 58 ; témoignage de la petite Jocelyne, accusée d'être un enfant-sorcier : « Arrivée là-bas, j'ai retrouvé le goût de vivre en famille [...]. J'ai pardonné à tout le monde. Et je vois le futur », p. 39.

34 WIEVIORKA (Annette), *L'Ère du témoin*, *op. cit.*, p. 157.

35 Ce thème est un *leitmotiv* des théâtres d'Afrique, comme en témoigne, par exemple, le slogan de la 8e édition du festival Les Récréâtrales de Ouagadougou, Burkina-Faso : « Tenir la main au futur. Qu'il ne tremble pas. Qu'il sourie. » [NIANGOUNA (Dieudonné), *M'appelle Mohamed Ali*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2014]

36 VAN REYBROUCK (David), *Mission, op. cit.*, p. 57.

37 Propos de Lorent Wanson dans KIESEL (Véronique), « Lorent Wanson, créateur d'Africare », dans *Le Soir*, 4 juillet 2007.

38 WANSON (Lorent), *Africare*, *op. cit.*, p. 19.

39 WANSON (Lorent), *ibidem*, p. 42.

40 VAN REYBROUCK (David), *Mission*, *op. cit.*, p. 46.

41 David VAN REYBROUCK (David), propos recueillis par Guy Duplat, *art. cit.* Voir aussi LE LAY (Maëline), « *Mission* de David Van Reybrouck », *Continents manuscrits. Génétique des textes littéraires. Afrique, Caraïbe, diaspora,* n° 4, « La matière Congo », http://coma.revues.org/563

42 VAN REYBROUCK (David), propos recueillis par Guy Duplat dans DUPLAT (Guy), « La

position du missionnaire », *art. cit.*

43 VAN REYBROUCK (David), *Mission, op. cit.,* p. 43, repris sur la première de couverture de la brochure de *Mission* au TNBA de Bordeaux.

44 À ma critique de sa pièce *Mission*, il me répondit : « C'est vrai que j'ai écrit ce texte en pensant à l'existentialisme d'Albert Camus qui disait qu'il faut être un saint sans dieu. »

45 « Tous, on sent et les gens de Kisangani aussi, que quelque chose s'est passé d'important pour les gens. Ils disent qu'ils ont l'impression qu'enfin, on parle d'eux, qu'enfin leur histoire, leurs souffrances auront de l'écho », *Africare*, p. 96.

46 C'est ce que les critiques appellent le « nouveau théâtre documentaire » [NEVEUX (Olivier), *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2013, p. 114] ou « théâtre néo-documentaire » [KEMPF (Lucie) et MOGUILEVSKAIA (Tania), éds., *Le Théâtre néo-documentaire : résurgence ou réinvention ?* Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2014]. Dans ce dernier ouvrage, l'article de Jérémy Mahut, à partir du constat d'une confusion entre théâtre documentaire et théâtre-témoignage, pose des questions très pertinentes sur les analogies et les différences entre les deux : MAHUT (Jérémy), « Le "théâtre-témoignage" : un théâtre documentaire ? », dans KEMPF (Lucie) et MOGUILEVSKAIA (Tania), éds., *Le Théâtre néo-documentaire, op. cit.,* p. 210-224.

47 Olivier Neveux fait du spectacle d'Olivier Py, *Requiem pour Srebrenica* (1998-1999), un des jalons de l'essor de ce genre contemporain, suivi de près par le spectacle du Groupov, *Rwanda 94* (2000) : NEVEUX (Olivier), *Politiques du spectateur*, *op. cit.*, p. 111-117.

48 KHALILI (Bouchra), *Story Mapping*, *op. cit.*, p. 51.

49 ZABUS (Chantal), *The African Palimpsest : Indigenization of Language in the West African Europhone Novel,* Amsterdam, Rodopi, coll. Cross Cultures, 2007.

50 L'expression est de Bruce Clark, plasticien connu notamment pour son travail sur les survivants du génocide rwandais : de très grandes fresques figurant des hommes et des femmes debout, marchant, comme pour recouvrer la dignité. Voir : CLARK (Bruce), *Dominations*, Paris, Homnisphères, coll. Savoirs autonomes, 2004. Voir aussi le site de l'artiste : http://www.bruce-clarke.com/ (consulté le 23 août 2015).

51 Lorent Wanson se déclare, à de nombreuses reprises, mû par une ambition de « réconciliation » : des Congolais entre eux, en vue de concourir à l'unité nationale, mais aussi des artistes congolais avec leur propre culture, accusant leurs prédécesseurs d'avoir causé une inculturation préjudiciable à la création artistique congolaise. Voir, par exemple, WANSON (Lorent), *Africare..., op. cit.*, p. 5 ou p. 44.

52 Le philosophe congolais Valentin-Yves Mudimbe qualifie de « bibliothèque coloniale » le paradigme scientifique présidant à l'étude de l'Afrique par les Européens depuis l'ère coloniale et charriant son lot de présupposés racistes : MUDIMBE (Valentin-Yves), *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*, Indianapolis, Indiana University Press, 1988 et *The Idea of Africa,* Indianapolis, Indiana University Press, 1994. David Van Reybrouck se situe dans cette même optique de « décolonisation » du savoir historique sur l'Afrique.

Pour citer cet article

Référence papier
Maëline Le Lay, « La réécriture des témoignages du Congo chez David Van Reybrouck et Lorent Wanson », *Textyles*, 49 | 2016, 59-75.

Référence électronique
Maëline Le Lay, « La réécriture des témoignages du Congo chez David Van Reybrouck et Lorent Wanson », *Textyles* [En ligne], 49 | 2016, mis en ligne le 15 novembre 2016, consulté le 19 juin 2017. URL : http://textyles.revues.org/2723

Auteur

Maëline Le Lay
CNRS/Les Afriques dans le monde - Bordeaux

Droits d'auteur

Tous droits réservés