

Études littéraires africaines

Kama... de Sando Marteau : la traversée d'un paysage humanitaire

Maëline Le Lay



Number 36, 2013

Littératures et migrations transafricaines

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1026336ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1026336ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (print)

2270-0374 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Le Lay, M. (2013). *Kama...* de Sando Marteau : la traversée d'un paysage humanitaire. *Études littéraires africaines*, (36), 75–91.
<https://doi.org/10.7202/1026336ar>

KAMA... DE SANDO MARTEAU : LA TRAVERSÉE D'UN PAYSAGE HUMANITAIRE

En juillet 2012, à la Maison des jeunes Safina¹, Sando Marteau (de son vrai nom Papy Kabange Numbi), comédien actif de la célèbre Troupe Théâtrale Mufwankolo de Lubumbashi au Katanga en République Démocratique du Congo², joue un conte de sa composition : *Kama...* Il poursuit ainsi une des orientations données à sa carrière en solo, entamée en 2008 par une implication décisive dans la création musicale.

L'artiste est aujourd'hui aussi connu au Sud-Katanga pour son jeu d'acteur que pour ses chansons de facture locale, qui s'inscrivent dans le sillage de la génération dite « des Griots » dont il revendique l'héritage³. Marchant dans les pas de Jean Bosco Mwenda ya Bayeke, Losta Abelou ou encore Édouard Masengo Katiti, ce compositeur-interprète chante, avec son groupe « Mujik-a-Kwetu » (la musique de chez nous), les réalités quotidiennes des siens ; il évoque avec tendresse leur simplicité, déplore les malheurs qui les affectent, dénonce parfois ceux qu'il identifie comme responsables et milite, avec un patriotisme assumé, pour une revalorisation des cultures et des langues locales. C'est mû par la même aspiration nationaliste (actualiser un genre traditionnel : le conte) et le même besoin de dénonciation (la guerre à l'est du pays) qu'il a composé le conte *Kama...*⁴

Kama... est un texte écrit en français par Sando Marteau, qu'il interprète ensuite dans la même langue en ponctuant sa perfor-

¹ Centre socioculturel de la congrégation salésienne.

² Sur la troupe Théâtrale Mufwankolo, voir : FABIAN (Johannes), *Power and Performance. Ethnographic Explorations through Proverbial Wisdom and Popular Theatre in Shaba, Zaïre*. Madison : University of Wisconsin Press, 1990, 314 p. ; *Le Groupe Mufwankolo*. Textes enregistrés et édités par Walter Schicho, en collaboration avec Mbayabo Ndala. Wien : Afro-Pub, coll. Beiträge zur Afrikanistik, Bd. 14, 1981, 333 p. ; et DIBWE DIA MWEMBU (Donatien) « Le rire, thérapie ultime. Le théâtre populaire de Mufwankolo », dans DE LAME (Danielle) et DIBWE DIA MWEMBU (D.), *Tout passe. Instantanés populaires et traces du passé à Lubumbashi*. Tervuren : Musée Royal de l'Afrique Centrale ; Paris : L'Harmattan, coll. Cahiers africains, n°71, 2005, 322 p. ; p. 279-300.

³ Voir son site Internet : <http://sandomarteau.blogspot.fr/>. Pour une analyse de ses chansons, voir : RETTOVÁ (Alena), *Chanter l'existence : la poésie de Sando Marteau et ses horizons philosophiques*. Traduction française et postface par Albert Kasanda. Štředokluky : Zdeněk Susa, 2013, 264 p. ; FERRARI (Aurélia), « À propos d'une chanson swahili », *Esquisse(s)*, (éd. du Félin), n°1 (*Traduire*), 2011, 160 p. ; p. 125-133.

⁴ Voir la version intégrale du texte en fin d'article.

mance de séquences musicales de sa composition et en l'entrecoupant parfois de quelques passages en swahili. Bien que le texte soit initialement écrit et que l'artiste l'ait mémorisé, il ne s'interdit pas pour autant d'improviser. Bien au contraire, il s'octroie l'entière liberté d'adapter le récit à son public et même d'impliquer celui-ci dans le spectacle. Ainsi le conte est-il plus ou moins musical, et plus ou moins joué en français ou en swahili en fonction des attentes de l'audience ⁵, de son niveau d'instruction supposé, etc. Si ce texte est le résultat d'une réelle initiative personnelle, il doit aussi son existence au contexte puisque l'auteur confie avoir visé plus particulièrement un public constitué de membres de la société civile congolaise et surtout d'institutions non-gouvernementales étrangères, susceptibles d'être particulièrement sensibles aux thèmes abordés : la guerre, le viol, les réfugiés. Pour impliquer ces deux destinataires, il s'est appuyé sur les réseaux qu'il avait tissés au gré de ses spectacles de musicien en solo, mais également sur la notoriété qu'il s'était acquise par l'ample diffusion des pièces de la Troupe Théâtrale Mufwankolo, essentiellement *via* la radio, mais aussi lors de tournées à Lubumbashi et dans le Sud-Katanga (tournées financées par les institutions gouvernementales, comme le gouvernorat de la province, ou non-gouvernementales telles que la MONUSCO, l'UNHCR ⁶ et diverses autres ONG).

Les migrations forcées constituent une des réalités qu'aborde le conte. Ce qui, dans *Kama...*, les rend remarquables, c'est d'abord la part importante qu'elles occupent dans ce court récit, d'un point de vue quantitatif aussi bien que symbolique, puisque l'empreinte auctoriale s'affirme plus fermement à partir du moment où il en est question dans la narration ; c'est également le fait qu'elles introduisent le lecteur au cœur du monde de l'humanitaire. Précisons que les migrations, dans ce conte, s'effectuent à l'intérieur des frontières nationales plus qu'à une échelle transafricaine (cela dit, tout est relatif : si l'on ne franchit pas de douane, en revanche on parcourt des distances physiques et culturelles importantes).

⁵ Entretien téléphonique avec l'auteur du 15 juin 2013. Depuis la première, le spectacle *Kama...* a été joué à neuf occasions : à la Maison Safina, dans des écoles primaires et secondaires de plusieurs communes du Sud-Katanga et dans des hôtels de Lubumbashi ainsi qu'à Kinshasa, à titre privé.

⁶ MONUSCO : Mission d'Organisation des Nations Unies pour la Stabilisation en RD Congo, ex-MONUC : Mission d'Organisation des Nations Unies au Congo. Et UNHCR : Haut-Commissariat des Nations Unies pour les Réfugiés.

Situation de *Kama...* dans le paysage textuel katangais et genèse de l'histoire

Ce que j'ai appelé le « paysage textuel katangais » est structuré, notamment, par une situation de diglossie⁷. Le conte *Kama...* y occupe une place singulière, entre écrit et oral, entre français et swahili. Le fait qu'il soit destiné à être performé dans les deux langues à partir d'un texte préalablement écrit en français fait de ce spectacle une création originale, qui ne relève tout-à-fait ni de la scripturalité en français ni de l'oralité swahilie. Écrit dans une langue par endroits assez littéraire (il reprend notamment, dans les trois premiers paragraphes, des formulations-types du conte), le texte comporte aussi des marques d'oralité, telles que des dialogues, interjections, exclamations ou autres anaphores, qui semblent préparer sa mise en jeu scénique.

Le récit de guerre ne constitue pas en soi un genre innovant en République Démocratique du Congo. Plusieurs textes relatant l'expérience d'enfants et de femmes pris dans la guerre – victimes civiles ou enrôlés de force – ont été publiés ces dix dernières années⁸. *Kama...* se différencie de ces récits par l'association nette et sans ambages qui y est faite entre la guerre et la coutume, qui figurent dans le texte comme les deux faces monstrueuses d'une même violence exercée sur autrui, et singulièrement du viol des femmes dont on sait qu'elles demeurent parmi les victimes les plus touchées des conflits. En République Démocratique du Congo, pays qui détient le triste record mondial du plus fort taux de viol⁹, celui-

⁷ Voir : LE LAY (Maëline), « *La parole construit le pays* ». *Théâtre, langues et didactisme au Katanga (République Démocratique du Congo)*. Paris : Honoré Champion, coll. « Francophonies », 2014 (sous presse).

⁸ Ainsi : YOKA (Lye Mudaba), *La Guerre et la paix de Moni-Mambu*. Kinshasa : Médiaspaul, 2006, 124 p. (réimpression en 2008) ; MUFULA JIVE (José), *Enfant de guerre. Souvenirs d'un ex-kadogo*. Kinshasa : Médiaspaul, 2006, 46 p. ; NSHOMBO (Marius), *Quand un enfant s'en mêle. Mémoires d'une guerre en cours*. Kinshasa : Médiaspaul, 2007, 63 p. ; MUSHAGALUSA (Wilfried), *Beti. La haine ou l'amour*. Lubumbashi : Éditions de l'Espoir, 2005, 93 p. ; et NGOY KAMONGO (Antoine), *Yatima*. Lubumbashi : Ekumene, 2005, 78 p. ; selon un article paru dans *Le Potentiel* le 11 février 2012, ce roman a connu récemment une réédition, que nous n'avons pas pu retrouver par ailleurs.

⁹ Alors que Margot Wallström, envoyée spéciale de l'ONU pour les violences faites aux enfants et aux femmes dans les conflits, qualifiait en 2010 la République Démocratique du Congo de « capitale mondiale du viol », le sujet est plus que jamais d'actualité avec la mise en ligne, le 5 août 2013, de « l'appel des 52 pour un TPI au Congo », une pétition initiée par cinquante-deux personnalités féminines (parmi lesquelles Françoise Héritier, Gisèle Halimi, Rama Yade ou encore Ingrid Betancourt) et l'avocat congolais Hamuli Réty. Dans cette pétition, où les

ci semble en effet – dans les deux Kivu tout du moins – être devenu pratique courante. La gravité de la situation mobilise les pouvoirs publics qui rivalisent d’inventivité pour tenter d’endiguer ce phénomène. La sensibilisation par le dialogue et par l’art est l’un des moyens les plus prisés.

En témoigne la récente réédition du texte d’Antoine Ngoy Kamango, *Yatima*, chez les Sœurs Paulines, maison d’édition fondée et dirigée par la congrégation des Filles de Saint-Paul¹⁰. Ce récit relate l’histoire de Yatima, une jeune fille surprise par la guerre, qui recueille dans sa fuite un bébé abandonné et qui, au cours de son long et périlleux périple à travers le pays, défendra avec ardeur et courage son protégé aussi bien que sa virginité contre les assauts répétés des soldats et autres hommes concupiscent. Elle verra sa vertu récompensée par un dénouement idyllique, digne des contes de fées. Il est significatif que l’auteur ait été employé dans une ONG italienne à l’époque où il écrivait ce récit et que son texte ait fait l’objet d’une réédition récente par une maison dédiée à la diffusion de la morale chrétienne, laquelle épouse le plus souvent les causes défendues par l’appareil humanitaire. En témoigne encore le spectacle *Muviolo* du Collège Nzembela, conçu pour répondre à une commande du Gouvernorat du Katanga en vue de sensibiliser la population au problème de l’augmentation de la violence sexuelle dans la province. Le terme *Muviolo*¹¹ désigne le « violeur » ou celui qui se rend coupable de détournement de mineurs, forfait que la justice congolaise s’est décidée à condamner au moyen d’une loi qui est entrée en vigueur en 2008 et que le Collège Nzembela avait pour

auteurs réclament, conformément au rapport Mapping de la MONUC d’août 2010, l’ouverture d’un Tribunal Pénal International au Congo pour juger les crimes de guerre, et notamment les violences sexuelles, il est rappelé que 500 000 victimes de viols ont été répertoriées depuis 1996 ; cf. « La RDC, “capitale mondiale du viol” », dépêche AFP, publiée sur le site de l’hebdomadaire *Jeune Afrique* le 28/04/2010 ; et « Viols au Congo : pétition pour la création d’un Tribunal Pénal International », *Le Monde*, 12/08/2013.

¹⁰ Le récit avait auparavant été publié au compte de la congrégation espagnole Mercédaires de Berriz, sous le nom des éditions Ekumene. Sur l’implication des Pauliniens dans la publication et la diffusion des textes écrits en République Démocratique du Congo à travers deux organes : la maison d’édition Médiaspaul (ex-éditions Saint-Paul Afrique) et les Paulines, voir : DJUNGU-SIMBA (Ch.), *Les Écrivains du Congo-Zaïre. Approche d’un champ littéraire africain*. Metz : Centre de recherches Écritures, coll. Littératures des mondes contemporains, Série Afriques, n°2, 2007, 329 p.

¹¹ Le terme *muviolo* est construit à partir du préfixe de la classe 1/2 du swahili *mw* (swahili standard) et *mu* (swahili de Lubumbashi) désignant l’homme (l’humain), du nom commun français « viol » et d’un suffixe à consonance congolaise, « o ».

consigne de vulgariser. Depuis sa première utilisation en 2008, le nouveau mot est passé dans l'usage commun.

Ainsi, quoique *Kama...* soit né d'une initiative personnelle de l'artiste, il est permis de penser que l'idée de ce conte lui est venue des tendances actuelles de la scène congolaise et, plus largement, de la domination qu'exerce l'impératif de didactisme sur l'ensemble du discours social. Plus concrètement, aujourd'hui, il a pu lui être dicté aussi par l'agenda des agences de développement. De fait, l'auteur affirme que l'histoire lui aurait été inspirée par un spectacle vu à Kinshasa¹², lors d'un festival dédié à la littérature orale : la « Rencontre des conteurs et griots », dont les ambitions humanitaires sont explicites¹³. Toutefois, une lecture attentive du texte révèle que c'est à partir du moment où le récit évoque la première migration des personnages qu'il prend une dimension humanitaire. Jusque-là, le conte ne renvoyait pas à un contexte référentiel particulier, en dehors de deux éléments renvoyant d'une manière générale à l'Afrique : le vin de palme et la brousse ; mais la fuite, – bien qu'elle soit au départ inspirée par des motifs personnels d'insatisfaction et qu'elle conduise dans un premier temps les personnages dans une situation enviable –, ne tardera pas à les amener dans une situation politique extrême, correspondant à ce qui est hélas devenu, par le poids des représentations médiatiques, un archétype de l'Afrique contemporaine dans l'imaginaire collectif.

Si l'on ne peut pas empêcher cet imaginaire d'interférer dans la réception du texte, il faut néanmoins relever que l'auteur s'efforce de ne pas situer l'histoire en République Démocratique du Congo, ni même en Afrique. Cet effort est notamment bien tangible à travers l'invention d'une langue : dans *Kama...*, les soldats parlent une langue inconnue de Tshina et leurs paroles, qu'elle rapporte, sont le pur produit de l'imagination de l'auteur. Ce choix installe encore davantage l'histoire dans le genre du conte, avec sa dimension imaginaire intrinsèque, à la différence du récit de Marius Nshombo qui, dans une scène similaire de *Quand un enfant s'en mêle* (op. cit.), rapporte les propos des soldats en *kinyarwanda*, en *kiswahili* et en

¹² Sando Marteau dit ne plus se souvenir du titre du spectacle ni du nom de la troupe.

¹³ Rencontre des conteurs et griots de Kinshasa, 11^e édition à Kinshasa, du 21 mai au 3 juin 2012. Dans l'annonce du Festival postée sur le site de la revue *Africultures*, on trouve la phrase suivante : « Au cœur de[s] préoccupation[s] de la Compagnie "Tam-Tam", on peut citer celle d'allier l'art et la culture avec l'humanitaire pour l'épanouissement socio-culture[l] et le bien-être des jeunes ainsi que des enfants désœuvrés et vulnérables » : <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=evenement&no=29099>

lingala. Dans ce dernier cas, le choix de la langue éclaire explicitement les enjeux géopolitiques du conflit, répondant ainsi aux visées didactiques de la publication ¹⁴.

Dans *Kama...*, les références culturelles à la République Démocratique du Congo sont donc rares ou incertaines et il semble que ce soient les trois migrations successives qui font basculer le conte dans ce que l'on pourrait appeler le « genre humanitaire ». Les modalités de ces trois migrations – motif, modes de déplacement, succession relativement rapide dans un récit dont le format bref est celui qui est imparti au conte – invitent à s'interroger sur les enjeux narratifs de ces événements.

D'une migration l'autre : enjeux narratifs

L'histoire de *Kama...* est rythmée par une suite de trois migrations. Un déplacement semble en entraîner un autre, charriant avec lui son lot de souffrances et de déchirements, jusqu'à la migration finale qui s'inscrit dans une perspective un peu plus constructive.

La première migration du récit est celle de l'héroïne qui cherche à échapper à sa vie d'épouse brimée après s'être vu confisquer son enfance. Ce départ individuel est de l'ordre du conte initiatique en ce qu'elle rappelle les départs contraints du Petit Poucet ou d'Hansel et Gretel, enfants maltraités par les adultes, abandonnés et violentés ¹⁵. Ce premier déplacement ayant porté ses fruits, une fois l'héroïne et sa fille établies en ville chez leur bienfaitrice, la guerre éclate. Débute alors une migration en deux cheminements opposés : une caravane de réfugiés fuit vers le sud (celle de Tshina), et une autre vers le nord (celle de Pemba Safi). Cette deuxième migration est davantage forcée et elle est cette fois collective. Elle fait basculer le conte dans un récit de guerre où quiconque s'intéresse à la production textuelle et artistique de la République Démocratique du Congo ne s'étonnera pas de retrouver enrôlements forcés, affrontements armés, déplacements massifs, viols... La troisième et der-

¹⁴ Voir aussi : LE LAY (M.), « Géocritique de la République Démocratique du Congo », dans DIANDUE BI KACOU (Parfait), éd., *Une géocritique de l'Afrique. Mutations et stabilité de la spatialité et de la temporalité dans le locus africain*, revue *Baobab*, (Abidjan), 2009, 390 p. ; p. 235-276 : <http://www.revuebbaobab.org/content/view/53/33/> ; consulté le 20/09/2013.

¹⁵ Les déplacements apparaissent dans la typologie de Vladimir Propp comme un des ressorts essentiels de la narration ; ils constituent cinq des trente et une fonctions du conte merveilleux (n°1, 10, 15, 20, 23) ; cf. PROPP (Vladimir), *Morphologie du conte* [éd. or. : 1928]. Trad. de Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn. Paris : Seuil, coll. Points / Essais, Poétique, n°12, 1973, 254 p. ; voir les pages 36, 50, 63, 69 et 74.

nière migration est à nouveau d'ordre individuel. Il s'agit de l'errance et de la quête de Pemba Safi à travers la ville, dans le labyrinthe de l'administration humanitaire, fouillant les journaux, motivée par le désir ardent de retrouver son enfant. Cette quête se poursuit et s'achève par un dernier déplacement de Pemba Safi, cette fois effectué par voie aérienne.

Les migrations dans *Kama...* (et plus particulièrement les deux dernières) font donc passer les protagonistes dans un contexte social qui n'est pas défini culturellement mais sociopolitiquement ; entraîné à leur suite, le lecteur / spectateur se trouve soudain dans une zone sinistrée par la guerre, en présence d'acteurs particuliers et d'espaces associés à la situation anémique qui caractérise toute société civile bouleversée par un conflit armé : camps de réfugiés, organismes humanitaires, rebelles.

De quelles significations ces migrations sont-elles porteuses ? Outre leur fonction de ressort narratif, l'importance des déplacements géographiques dans *Kama...* n'est pas sans rapport avec le double fait, apparemment contradictoire, que la narration est dépouillée de toponymes mais que, par ailleurs, le contexte de référence est identifié par le récepteur, pour peu qu'il ait un tant soit peu suivi les actualités, comme étant celui de l'Est de la République démocratique du Congo, ou du moins comme un contexte qui ressemble à celui-ci. S'il n'y a pas de référence réaliste à un lieu désigné par un toponyme, c'est que le texte renvoie de manière plus générale à un paysage humanitaire, dessiné et ordonné par les institutions d'aide au développement et d'assistance aux victimes des conflits et de ses corollaires. Ces institutions sont les composantes majeures de ce que Didier Fassin nomme, à la suite de Michel Agier, le « gouvernement humanitaire » et qu'il définit comme le « déploiement des sentiments moraux dans les politiques contemporaines »¹⁶.

Constatant que peu de travaux s'attachent à montrer l'impact de ce gouvernement humanitaire dans l'espace où il se déploie, Karen

¹⁶ L'expression « gouvernement humanitaire » apparaît d'abord dans le livre de Michel Agier sur les camps de réfugiés sans pour autant faire l'objet d'une définition : AGIER (M.), *Gérer les indésirables. Des camps de réfugiés au gouvernement humanitaire*. Paris : Flammarion, coll. Bibliothèque des savoirs, 2008, 344 p. Elle est ensuite exploitée par Didier Fassin qui s'attache à la définir d'après la notion de gouvernement de Michel Foucault : « Gouvernement doit ici s'entendre au sens large, comme l'ensemble des dispositifs établis et des actions menées pour administrer, réguler, favoriser l'existence des êtres humains » ; cf. FASSIN (D.), *La Raison humanitaire. Une histoire morale du temps présent*. Paris : Seuil, coll. Hautes Études, 2010, 358 p. ; p. 8.

Büscher et Koen Vlassenroot s'emploient à dépeindre la reconfiguration du paysage par l'implication croissante du « secteur humanitaire »¹⁷ dans la ville de Goma (capitale du Nord-Kivu) dont ils relatent l'histoire récente, jalonnée de crises humanitaires qui ont déclenché une véritable « ruée »¹⁸ des ONG dans la région. Analytant les importantes modifications survenues au cours de la dernière décennie dans les dynamiques sociales de mobilité et de résidence dans l'espace urbain, ils observent que les acteurs du secteur ont non seulement contribué à confirmer les anciennes divisions sociales (et raciales) de l'espace, mais qu'en outre, ils sont responsables de ce que, dorénavant, l'humanitaire est devenu partie intégrante de la ville, c'est-à-dire de son image et de son identité, mais aussi de ses activités, ainsi qu'en témoigne la restructuration profonde de l'économie locale, tout entière articulée autour dudit secteur¹⁹.

D'une part, sur un plan anecdotique, tout porte ainsi à croire que l'action de *Kama...* se déroule dans les deux provinces du Kivu situées à l'est du pays : le Nord-Kivu et le Sud-Kivu ; la traversée du pays par Tshina s'effectue depuis le Kivu vers le Katanga au sud, et celle de Pemba Safi s'effectue vers le nord (la province orientale, sans doute Kisangani). Mais, d'autre part, le véritable espace de l'action est le monde de l'humanitaire : les camps de réfugiés, les caravanes, les papiers, autant de lieux d'ordonnement de la misère et de la perte, d'espaces quasi-panoptiques (Foucault) initiés et régulés par l'ordre humanitaire. Il en est de même dans le récit susmentionné d'Antoine Ngoy Kamango, *Yatima*, qui explicite toutefois les référents de manière réaliste : y fourmillent en effet les référents toponymiques, mais les institutions non-gouvernementales impliquées dans l'histoire sont également nommément désignées²⁰.

¹⁷ Ainsi que le veut l'usage en vigueur localement : BÜSCHER (Karen) & VLASSENROOT (Koen), « Humanitarian presence and urban development : new opportunities and contrasts in Goma, DRC », *Disasters. The Journal of Disaster Studies, Policy and Management*, n°34 (S2), 2010, p. 256-273.

¹⁸ Selon l'expression de Alexander Cooley et James Ron qui analysent ce phénomène d'afflux massif d'ONG en termes de « NGO Scramble » ; COOLEY (A.) et RON (J.), « The NGO scramble : organizational insecurity and the political economy of transnational action », *International Security*, vol. 27, n°1, Summer 2002, p. 5-39.

¹⁹ BÜSCHER (K.) & VLASSENROOT (K.), « Humanitarian presence and urban development... », *art. cit.*, p. 257.

²⁰ NGOY KAMONGO (A.), *Yatima*, *op. cit.*, p. 27 (HCR et Croix-Rouge Internationale) et p. 68 (HCR).

Kama... la possibilité d'un rêve ou l'angoisse de la guerre

La migration, dans *Kama...* comme dans *Yatima*, est ainsi avant tout le récit de l'entrée dans l'ordre humanitaire, ordre désordonné puisqu'il est constitué par un univers anémique. Une lecture attentive du conte révèle dès lors assez logiquement que la migration est aussi une incertitude et, potentiellement, quelque chose d'irréel. Une telle étrangeté ne va pas de soi, puisque la vision humanitaire du monde se base en principe sur la réalité dans ses aspects les plus pragmatiques ; c'est du moins ainsi qu'elle justifie et légitime ses actions, pour répondre par une logistique rationnelle aux problèmes et à la souffrance humaine générés par des réalités attestées : conflits, désordres et catastrophes climatiques, insuffisances de l'État, etc. Mais au moment même où cet humanitaire intervient dans le texte, s'affirmant quasiment comme structure diégétique (le récit potentiel de l'action salvatrice), son existence se trouve déstabilisée, menacée par l'irruption concomitante de la possibilité d'un rêve.

Les dernières phrases du conte viennent en effet remettre en question la réalisation effective des événements antérieurs, ceux qui ont structuré le récit à partir de la première migration des héroïnes en fuite :

La traversée du fleuve, une longue marche durant toute la nuit traversant village après village à bord du train, en partance vers une grande ville, les exploits de Tshina à l'école, la guerre, les retrouvailles, les pleurs ! Tshina toujours à neuf mois et demi en train de pleurer en pleine nuit dans la case de son ivrogne père, Pemba sursaute et tout ça n'était qu'un rêve... KAMA... SI... et alors...

Ainsi, le conte, dans un stupéfiant retournement de situation, se retrouve, par la révélation finale du rêve, nié dans son identité générique qui le destinait *a priori*, conformément aux règles du genre, à une fin édifiante ou rassurante, à tout le moins à la résolution du conflit ou du problème. Comment interpréter ce qui apparaît ici clairement comme un véritable choix, un acte auctorial fort de la part de Sando Marteau ? Faut-il y voir, banalement, une revanche du conte et de l'imaginaire sur une réalité cruelle et douloureuse, et du même coup sur une tendance dominante de la fiction narrative congolaise, à la fois réaliste et édifiante ? Peut-on y lire la volonté de se dégager de l'hyper-réalisme dans lequel le conte a basculé, peut-être parce que la violence de la guerre pourrait être trop difficile à supporter pour le public ? La possibilité d'un rêve *via* un récit

censément légendaire offrirait-elle alors, par cette conclusion analogique, une sorte de soupape de sécurité ?...²¹

À y regarder de plus près cependant, ce n'est pas sur le rêve que s'achève le récit mais sur une hypothèse, un doute, puisqu'à la phrase « tout ça n'était qu'un rêve » succède la phrase bilingue anaphorique qui donne son titre au conte : « Kama... et si... » – *kama* signifiant « si » en swahili – comme pour suggérer l'interrogation : « et si c'était vrai ? ». Et de fait, le début de l'histoire nous renseigne sur les dons de Pemba Safi, qui voit l'avenir en rêve et ses rêves se réaliser²², ce qui signifierait que le récit que l'on vient d'entendre est celui du rêve prémonitoire qu'elle vient de faire ; « Kama si... » serait ainsi la première pensée ou parole de l'héroïne au réveil de ce rêve fantastique et cauchemardesque.

Toutefois, cette fin en forme de points de suspension laisse clairement planer le doute et ne tranche pas sur la nature du rêve. Le statut de celui-ci – irréel et fantasmatique (de l'ordre de l'imaginaire) ou bien prémonitoire (de l'ordre de la prédiction et de la certitude) – est laissé à l'interprétation et à la responsabilité du public. Une telle suspension est en tout cas notable dans le contexte textuel congolais, dominé par le registre didactique où la résolution finale du dénouement de l'intrigue le dispute à la morale conclusive. Non seulement *Kama...* en est dépourvu mais, en outre, l'auteur ne prend pas la peine de nous rappeler le don de Pemba Safi comme cela aurait été le cas dans tout autre texte didactique (théâtre, récit ou conte « traditionnel »).

Si rêve il y a, il ne s'agit en rien d'un rêve sécurisant ; le voyage n'est pas perçu comme une aventure positive, source de développement personnel et de possible enrichissement matériel ou spirituel, mais bien comme une épreuve que l'on se trouve contraint d'affronter, poussé par des nécessités d'ordre personnel ou collectif. Le déplacement – toujours forcé donc ou contraint – est associé à la guerre, au conflit de manière générale. Patrice Nganang ne disait pas

²¹ L'hypothèse de l'évitement de la confrontation avec la thématique de la guerre comme signe révélateur d'un trauma collectif était déjà posée par Yoka Lye Mudaba il y a près de dix ans : « Comment expliquer cette sorte de silence ? [...] Tentatives d'explications : 1°) l'histoire de la guerre serait encore trop chaude, trop immédiate pour donner la distance suffisante par rapport aux événements et aux acteurs en présence [...] » – LYE MUDABA (Y.), « La guerre en R.D. Congo : l'engagement des écrivains et des artistes en question », *Congo-Afrique*, n°381, janvier 2004, p. 38-46 ; p. 43.

²² « En grandissant, Pemba était aimée de tous, elle avait un talent particulier, celui d'interpréter les songes des gens, elle-même voyait les siens se réaliser ». Voir le texte reproduit ci-après.

autre chose quand il affirmait – non sans cynisme – dans son *Manifeste pour une nouvelle littérature africaine* : « nous Africains, nous ne voyageons pas, nous émignons »²³.

Dans le conte *Kama...*, le déplacement est d'abord raconté sur le mode des contes merveilleux, mais avec l'irruption du conflit armé et de la violence, il est narré ensuite selon des modalités tout à fait contemporaines et très réalistes. Le paysage humanitaire à l'intérieur duquel s'effectue la migration secrète l'angoisse de la mort, de la perte et du viol. C'est que, comme l'écrit Michel Agier : « Au mieux, les sites humanitaires ne peuvent donc être que des espaces en tension »²⁴. Traversant cet espace, *Kama...* permet ainsi de figurer, dans des trajectoires fictives individuelles, la condition générale des réfugiés, ordinairement présentés comme une « corporéité anonyme »²⁵ en souffrance. De cette manière, il permet aussi d'humaniser les *topoi* de la « raison humanitaire »²⁶. Rappelons qu'en effet, dans le discours qui est lié à cette dernière, « la question du regard et du support matériel qu'apportent les médias [...] est essentielle pour saisir le mouvement émotionnel : [...] c'est ce mouvement qui suscite l'aide humanitaire »²⁷ et qui, à son tour, produit d'autres récits générateurs d'un nouveau regard, le regard

²³ NGANANG (Patrice), *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive*. Paris : Homnisphères, coll. Latitudes noires, 2007, 311 p. ; p. 244.

²⁴ Agier (M.), « La main gauche de l'Empire. Ordre et désordres de l'humanitaire », *Multitudes*, n°11, 2003 ; article disponible en ligne : <http://multitudes.samizdat.net/La-main-gauche-de-l-Empire> ; consulté le 7 janvier 2014.

²⁵ C'est la gestion de leur représentation sur un mode de massification, co-produite par l'aide non-gouvernementale internationale et les médias, qui conduit Allen Feldman à parler de « corporéité anonyme » ; cf. FELDMAN (Allen), « On Cultural Anesthesia. From Desert Storm to Rodney King », *American Ethnologist*, vol. 21, n°2, May 1994, p. 404-418 ; p. 407 (cité par FASSIN (D.), *La Raison humanitaire...*, *op. cit.*, p. 165).

²⁶ Un des constats ouvrant son analyse de la raison humanitaire concerne l'avènement, au cours des années 1990, d'une nouvelle configuration sémantique articulée autour de ce tournant épistémologique. Par « configuration sémantique », il entend « l'ensemble des notions qui sont construites ensemble, se répondent et se complètent pour rendre compte d'une réalité sociale » – FASSIN (D.), *La Raison humanitaire...*, *op. cit.*, p. 38. La récurrence, dans le discours social et politique, des termes relatifs à l'état d'urgence de populations « en crise » – tels que « réfugiés », « déplacements forcés », « asile », « guerre humanitaire », voire « migrations » –, le registre moral dans lequel cette configuration sémantique s'inscrit ainsi que la rhétorique émotionnelle de la souffrance qu'elle mobilise, témoignent de cette configuration sémantique contemporaine qui est au cœur de la raison humanitaire, comprise comme logique générale de l'ordre moral contemporain.

²⁷ FASSIN (D.), *La Raison humanitaire...*, *op. cit.*, p. 246.

endogène d'un artiste du cru rivalisant ainsi avec la parole officielle du gouvernement humanitaire.

Ce curieux récit pourrait être qualifié d'« hybride », dans la mesure, notamment, où l'inventivité artistique de Sando Marteau l'a engagé dans un processus de recomposition textuelle, de réassemblage d'éléments disparates provenant de sources et de références diverses. En outre, si ce conte n'a pas été composé en réponse à une commande d'une ONG, il témoigne néanmoins d'une volonté affirmée de la part de l'auteur de se ménager une entrance dans le « champ humanitaire » qui fournit des thématiques de plus en plus fréquentes dans les créations artistiques récentes en République Démocratique du Congo. Peut-être peut-on aussi voir se découper, dans le paysage artistique, un nouvel horizon ou y lire, à défaut de pouvoir parler d'« art humanitaire », l'avancée progressive d'un nouveau système de référentialité²⁸ qui imaginerait et dessinerait l'espace en fonction de ce secteur humanitaire, par définition nomade et en perpétuel mouvement.

■ Maëline LE LAY²⁹

*

Kama... de Sando Marteau (conte)

Il a annoncé sa venue au monde parmi les humains. Il a semé la confusion dans le chef des membres de sa famille et même de tout le village.

Les voyants du village ont prédit la naissance d'un mâle à qui on donnerait le nom de Swan qui veut dire « successeur de son père ». Mais depuis le ventre de sa mère, il a parlé à celle-ci en contredisant tout ce que les voyants avaient prédit : « Je suis une fille et je m'appellerai Pemba Safi, ce qui signifie "craie pure qui apporte le bonheur" ». Les voyants, les sages, les hommes, les femmes, bref tout le village ne pouvait contourner les dires que rapportait la mère du bébé qui n'était pas encore né. C'était un blasphème contre les rites du village. Donc la femme méritait la mort, car dans leur village une femme n'avait ni le droit ni le pouvoir de parler devant les hommes, moins encore celui d'émettre un avis contraire. Cependant, pour calmer la colère des habitants de son village, le sage roi

²⁸ WESTPHAL (Bertrand), *La Géocritique. Réel, fiction, espace*. Paris : Minituit, coll. Paradoxe, 2007, 278 p.

²⁹ LAM (Les Afriques dans le monde, IEP Bordeaux).

leur demanda d'attendre la venue au monde de l'enfant pour donner raison, soit à la femme, soit aux voyants.

Ce matin-là, un matin pas comme les autres, une naissance pas comme les autres, sous les douleurs de l'enfantement, les cris de la mère, tout le village mobilisé comme un seul homme, attendait de voir le sexe du bébé. Dans ce village, pour la toute première fois, grâce à la sagesse du roi, la vie d'une femme fut sauvée. Cette femme eut raison devant les hommes. C'était une fille, on lui donna le nom de Pemba Safi. En grandissant, Pemba était aimée de tous, elle avait un talent particulier, celui d'interpréter les songes des gens, elle-même voyait les siens se réaliser.

À huit ans, un jour vers le soir, sa mère lui demande de l'accompagner dans la brousse, elles avaient l'habitude de s'y rendre pour ramasser du bois mort. Après une marche d'une trentaine de minutes, Pemba aperçoit de loin un homme d'une cinquantaine d'années venant à leur rencontre.

Quand ils se croisent, la mère de Pemba est devant sa fille et elle s'adresse à Pemba sans regarder derrière.

– C'est lui.

– Mayo, qui est ce lui ? demande Pemba à sa mère.

– Lui, c'est ton mari.

– Mais, Mayo...

– Tais-toi, comme tu sais maintenant, tu n'as plus à me poser des questions.

C'était le début de son cauchemar.

À partir de ce jour-là, la vie de Pemba changea. Elle perdit son statut d'enfant. Déjà considérée comme une femme mariée, elle ne pouvait plus jouer avec ses amies, elle ne pouvait plus rester vivre chez ses parents. On l'amena vivre chez ses tantes qui avaient pour mission de lui apprendre comment vivre dans le mariage. Quatre ans plus tard, elle n'avait que douze ans, les carottes étaient déjà cuites. Qu'elle l'ait voulu ou pas, elle était forcée d'épouser un homme d'une cinquantaine d'années révolues.

D'habitude, le jour du mariage, les invités n'avaient pas le droit de manger, de boire, bref de fêter avant la nuit de noces mais ils étaient toujours dans la cour des heureux mariés, attendant de voir si la fille était vierge ou pas. Si elle n'était pas vierge, elle était lapidée sur-le-champ car, dans leur village la virginité était quelque chose de sacré, quelque chose d'honorable pour les familles des mariés. Si elle était vierge, c'était le début de la fête. La première nuit de Pemba avec son mari dura jusqu'au petit matin. Les invités étaient toujours là, attendant de fêter ou de lapider. Le lendemain

tôt le matin, au premier chant du coq, l'homme ouvre la porte de la case, sort avec un air triste. Le silence était absolu, tout le monde était curieux de savoir ce qui s'est passé à l'intérieur. Les tantes de l'homme se précipitent dans la case et sortent avec un drap blanc bien plié, se mettent au milieu des invités, l'ouvrent en le brandissant devant tout le monde. Il y a quelques taches de sang, Pemba n'est plus vierge.

Que la fête commence... Les gens mangeaient, buvaient, dansaient, parce que Pemba avait honoré toutes les deux familles.

Tout le village était dans la joie, sauf Pemba. Elle avait très mal mais personne ne pouvait écouter le cri silencieux de la petite Pemba, tous emportés par la nourriture, la boisson et la musique et anéantis par la loi de la coutume. Le mari de Pemba avait quatre femmes. Elle devenait donc la cinquième. À 14 ans, c'est-à-dire deux ans après le mariage, elle tomba enceinte. Neuf mois plus tard elle eut un joli bébé, une mignonne petite fille.

À un mois déjà, Pemba prenait son bébé sur son dos et l'amenait partout avec elle, car elle ne faisait confiance à personne dans tout le village. De temps en temps son époux l'accompagnait aux champs. Une fois là-bas, sous un arbre, le monsieur s'asseyait et buvait tranquillement son *Lumai-mai*, le vin de palme. Pemba labourait, semait et récoltait seule. Après une journée si dure, elle partait dans la brousse chercher du bois mort. À leur retour au village, son époux n'avait que sa machette en main alors que Pemba portait son bébé sur son dos et tous les bagages sur sa tête. Arrivés au village, elle allait puiser de l'eau à la rivière et revenait vite préparer pour un homme qui passait tout son temps à s'enivrer avec ses amis et c'était comme ça tous les jours.

Un jour vers le soir, presque au coucher du soleil, Pemba qui en avait marre de cette vie décida d'y mettre fin une bonne fois pour toutes. Elle prit son bébé Tshina qui n'avait que neuf mois et demi et partit dans la forêt jusqu'aux berges du fleuve. Quand elles arrivèrent, Tshina dormait déjà mais Pemba se mit à lui parler : « Tshina mon bébé, je t'aime plus que tout au monde, j'ai le devoir de te protéger et te sécuriser. Laisse-moi te dire que je dois tout faire pour t'épargner toute la méchanceté de la coutume. Tshina, je t'avoue que je dois te tuer ».

Pemba décide donc de tuer son bébé et ensuite de se donner la mort, mais avant de se suicider, elle maudit ses parents, le jour de sa naissance, sa propre vie et surtout la coutume. Puis elle se met à avancer dans l'eau. Elle met ses pieds dans le fleuve et marche vers les eaux profondes. L'eau remonte jusqu'aux mollets, puis aux

genoux, des genoux aux cuisses, des cuisses à la taille, de la taille à la poitrine. Pemba soulève son bébé mais continue à avancer.

L'eau remonte jusqu'au niveau des épaules, des épaules au cou, du cou à la bouche, de la bouche au nez, du nez aux yeux, des yeux à la bouche, de la bouche au cou, du cou aux épaules, des épaules à la poitrine, de la poitrine aux cuisses, des cuisses aux genoux, des genoux aux mollets, des mollets... Et donc finalement Pemba traversa le fleuve et marcha toute la nuit, traversant village après village, jusqu'au lever du soleil.

Elle est à bord d'un train en partance pour une grande ville et elle partage un compartiment avec une dame à qui elle raconte toute son histoire durant ce voyage. Elle n'a personne chez qui aller. Son problème, c'est juste d'emmener sa fille loin de tout ce qu'elle a connu, loin de la méchanceté de la coutume. Quand elles arrivent à destination, la dame propose à Pemba de venir vivre chez elle ensemble. C'était une dame bien posée qui n'avait pas d'enfant. Très vite, elle considéra Pemba comme sa propre fille et Tshina comme sa petite fille.

À l'âge de trois ans, Tshina est scolarisée dans une des meilleures écoles de la ville, elle étudie avec les enfants des hauts cadres du pays. De l'école maternelle à l'école primaire, Tshina s'applique très bien. Lors des concours inter-écoles en langues, mathématique et culture générale, Tshina est toujours la meilleure ; ses collègues, leurs parents, les enseignants, tout le monde parle d'elle. Elle ne fait pas seulement la fierté de sa mère mais aussi celle de toute son école. Tshina a douze ans quand Pemba en a vingt-six.

À la fin de l'année scolaire, précisément le jour de la proclamation, Tshina est déjà à l'école et Pemba se prépare à la rejoindre. (chant *Dunia*)

C'est le début d'une guerre sans cause valable, les parents sur place à l'école tentent de protéger leurs enfants, mais pour les autres enfants, c'est chacun pour soi !

En ce moment-là ! Pemba ne peut pas rester enfermée chez elle malgré les balles, les canons, les mortiers, les roquettes qui tirent dans tous les sens. Elle prend le risque d'aller à la rescousse de son enfant chéri Tshina. Ce n'était pas chose facile pour elle d'arriver jusqu'à l'école de Tshina, parce que c'est dans le quartier où il y avait la radio et télévision nationale. Le pouvoir en place lutte pour que la radio ne tombe pas dans les mains des rebelles, les rebelles de leurs côté se battaient comme des bêtes pour avoir le contrôle de la radio afin de mener leur propagande.

C'est comme ça que Pemba ne put rejoindre sa fille et se réfugia vers le nord du pays. Une grande caravane de déplacés se dirigea vers le sud. Tshina en faisait partie. Ils marchèrent pendant des heures, des jours, des mois, traversant villages, collines, rivières, montagnes, forêts jusqu'à ce qu'ils se sentent très loin des zones des combats. Ils formèrent un camp de déplacés en pleine forêt, mais sans aucune aide humanitaire ; ils vivaient du chacun pour soi. Et il faut travailler pour vivre : dans l'entre-temps, la guerre s'est généralisée dans presque tout le pays.

Deux années plus tard, dans le camp où était Tshina en pleine nuit pendant que tout le monde dormait, un groupe de rebelles attaque le camp. Débandade totale : Tshina court dans la brousse, elle est fatiguée et tombe. En se relevant, dix hommes bien armés devant elle. L'un des hommes parle dans une langue inconnue pour Tshina, elle ne comprend rien du tout : « *koro urutu fardum, parkeraro markiredum* ».

La guerre doit apprendre à nous respecter, elle doit avoir des limites. Ne jamais condamner un civil en temps de guerre ! Après avoir fait couler beaucoup de sang, après avoir fait beaucoup de victimes, beaucoup de déplacés, après avoir enfoncé le pays dans le chaos et grâce à la communauté internationale qui parfois est juge et partie dans les conflits armés partout dans le monde, le calme et la paix sont revenus.

Pemba qui se croyait éloignée du danger qui la guettait, elle qui croyait éloigner sa fille de la méchanceté de la coutume, elle qui croyait retrouver le bonheur et la joie de vivre à travers les exploits de sa fille, elle a tout perdu, même les traces de Tshina. Elle revient en ville sans aucun espoir de la retrouver, elle redevient plus malheureuse qu'avant : « pourquoi ai-je pris la décision de m'enfuir de mon village ? » Mieux vaut la coutume que la guerre ?... Non ! Non ! Mieux vaut ne pas vivre...

Un organisme international publiait de temps en temps des journaux dans lesquels il y a les identités des déplacés encore en vie et sous leur contrôle. C'est comme ça que Pemba retrouva les traces de Tshina. On les mit en contact, elles se parlèrent au téléphone. Cet organisme facilita même le transport des déplacés vers leur village, leur ville ou leur province...

Ce jour-là ! Cinq heures avant l'atterrissage de l'avion, Pemba attend à l'aéroport l'arrivée de sa bien-aimée Tshina. À l'atterrissage de l'avion, Pemba tremble, tous les passagers descendent de l'avion mais Pemba ne voit toujours pas sa fille. Quand elle voit les gens

retrouver les leurs, elle commence à perdre espoir. Or Tshina est juste à côté d'elle. Elle se retourne et voilà :

– C'est bien toi ma fille ?

Elles s'embrassent, Pemba se met à chanter pour sa fille, elles oublient même les deux années passées. Pendant qu'elles sont dans la joie, une dame vient remettre un bébé à Tshina en lui disant que la fièvre de son bébé ne fait qu'augmenter. Vite, Tshina récupère le bébé et se met à l'allaiter. Malgré tout ça, le bébé ne fait que pleurer et la fièvre ne fait qu'augmenter.

– Tshina que-ce-qui t'est arrivé ?

– C'était en pleine nuit, quand les rebelles avaient attaqué notre camp, je me suis mise à courir, j'étais fatiguée, je suis tombée. En me relevant, dix hommes bien armés se tenaient devant moi. Un des leurs m'a parlé dans une langue à laquelle je ne comprenais pas un mot. Ils ont abusé de moi, ils m'ont fait très mal et m'ont abandonnée sur le sol. Le lendemain matin, on est venu me retrouver, j'étais dans l'inconscience. Après m'avoir réanimée, j'avais tout le temps très mal au bas-ventre, on me dira que j'étais enceinte. Depuis ce jour-là, ma santé était toujours critique. On me fera le test du VIH sida, j'étais séropositive...

Pemba hurle comme une folle et se met à pleurer, Tshina pleure, son bébé aussi, les femmes qui sont sur place tentent de les calmer mais en vain. Toutes les femmes pleurent, les hommes qui ne peuvent pas rester indifférents à leur tour tentent de calmer les femmes. Ça ne marche toujours pas, eux aussi se mettent à pleurer. C'étaient des pleurs généralisés : qui pouvait calmer qui ?

La traversée du fleuve, une longue marche durant toute la nuit, traversant village après village à bord du train, en partance vers une grande ville, les exploits de Tshina à l'école, la guerre, les retrouvailles, les pleurs ! Tshina toujours à neuf mois et demi en train de pleurer en pleine nuit dans la case de son ivrogne père, Pemba sursaute et tout ça n'était qu'un rêve... **KAMA... SI... et alors...**