



RESEARCH

Pour une *Colon(ial)oscopie* généralisée. Retour au Congo belge à partir d'un spectacle politique

Fabrice Schurmans

University of Coimbra, PT
fschurmans@yahoo.fr

Le spectacle *Colon(ial)oscopie* de la compagnie *Ah mon amour !* questionne les représentations négatives de l'Autre africain ainsi que les traces du colonial dans la société belge. Il s'inscrit dans un contexte de retour au passé colonial par le biais des arts et de la littérature, ce que cet article rappelle en introduction. Le spectacle effectue ce retour sous la forme d'un théâtre critique qui, par le refus du quatrième mur, oblige le spectateur à une attitude active, engagée, loin du confort du théâtre de l'illusion. L'analyse des formes de ce retour, le grotesque notamment, occupera la seconde partie de ce texte. Le projet porté par la compagnie ne fait tout à fait sens que si l'on tient compte de sa perspective politique et pédagogique. Un débat suit d'ailleurs la plupart des représentations, nous y reviendrons dans la dernière partie.

Mots-clés: Congo belge; spectacle critique; débat citoyen; études postcoloniales

Présences du Congo

Depuis la fin du vingtième siècle, la question coloniale fait régulièrement retour en Belgique.¹ Ainsi les Commissions d'enquête parlementaire relatives au Rwanda (1997) et à l'assassinat de Patrice Lumumba (2000) ont-elles été l'occasion de revenir sur le passé colonial de façon approfondie et critique. Sans doute cela a-t-il constitué pour bon nombre l'occasion de découvrir, souvent par le biais de la presse, une histoire longue et complexe. Certes, les Belges avaient alors à leur disposition des ouvrages de références,² mais il s'agissait de travaux scientifiques pas toujours accessibles, destinés aux spécialistes. Quant aux programmes scolaires et universitaires, ils ne s'intéressaient que subsidiairement au phénomène colonial. Or celui-ci resurgit dans l'actualité à l'occasion des discriminations de diverses natures dont sont victimes les Afro-descendant(e)s,³ de la présence dans l'espace public de figures associées à la violence coloniale (statues, toponymes),⁴ de dossiers thématiques dans des hebdomadaires de grande diffusion (Moustique 2017 ; Moustique 2018), si bien qu'il nous semble difficile aujourd'hui de parler à ce propos de silence ou de désintérêt généralisé de la part du citoyen/de la citoyenne belge, comme le soutenaient encore Rosoux et Van Ypersele en 2012.⁵

¹ Après les indépendances, l'opinion publique en Belgique est surtout préoccupée par l'évolution institutionnelle du pays et la crise économique. (Gillet 2007).

² Parmi les travaux disponibles à la fin du siècle dernier, on retiendra surtout ceux de Jean Stengers (*Congo. Mythes et réalités*. Bruxelles : Racines, 2005, dont la première édition date de 1987), Ludo De Witte (*L'assassinat de Lumumba*. Paris : Khartala, 2000 pour la traduction française), Daniel Vangroenweghe (*Du sang sur les lianes. Léopold II et son Congo*. Bruxelles : Aden, 2010, 1986 pour la première édition en français).

³ En septembre 2018, plusieurs événements ont marqué l'actualité de ce point de vue : agression raciste en gare d'Aarschot, chants négrophobes au Pukkelpop à l'encontre de deux femmes noires, l'activisme violent et raciste du groupuscule d'extrême-droite Schild & Vrienden. (Blogie 2018a ; Blogie 2018b ; Buisson 2018).

⁴ Les plaques commémoratives, statues, bustes de Léopold II commencent à faire l'objet d'une réflexion critique. Ainsi en janvier 2018, un collectif anticolonial a-t-il déboulonné un buste du monarque à Forest, près de Bruxelles, afin de dénoncer la violence de la colonisation du Congo. Mireille-Tsheusi Robert (ASBL Bamko-CRAN) a analysé et justifié les fondements de cet acte politique dans *Le Soir*. (Robert 2018).

⁵ Selon ces auteures, l'intérêt pour le Congo belge, le Rwanda et le Burundi est relatif, limité à des groupes minoritaires. « La colonisation ne fait manifestement plus partie des *memoranda*, ces choses dignes d'entrer dans la mémoire nationale. » (Rosoux & van Ypersele 2012 : 73–74).

Depuis une vingtaine d'années, outre des expositions importantes,⁶ la création artistique accompagne ce mouvement de fond, permettant au grand public de découvrir un vaste pan de l'histoire de Belgique. Rap, slam,⁷ Bandes dessinées,⁸ pièces de théâtre,⁹ romans¹⁰ reviennent à l'histoire, se nourrissant d'ailleurs souvent des ouvrages évoqués ci-dessus, et pallient en partie la quasi absence de la question coloniale dans l'enseignement en Communauté française de Belgique.¹¹ Parmi cette production, un spectacle joue un rôle de premier plan depuis 2015 : *Colon(ial)oscopie* de la compagnie *Ah mon amour* !¹² Nous avons décidé d'y revenir non seulement en raison de son succès public – plus de soixante représentations, des dizaines d'autres prévues –, mais également en raison des caractéristiques de ce retour au colonial. L'objectif sera d'analyser les aspects esthétique et pédagogique du spectacle afin de mettre en évidence sa portée subversive et politique. Si *Colon(ial)oscopie* a à voir avec les affaires de la Cité, ce n'est pas uniquement parce qu'il porte un regard critique sur l'histoire du Congo belge avec les moyens du théâtre, notamment, comme nous le verrons, en se passant du quatrième mur, en pratiquant un théâtre de l'interpellation et non de l'illusion, en questionnant lieux communs et stéréotypes par le biais du grotesque. La compagnie organise souvent un débat après les représentations permettant aux spectateurs de commenter celles-ci, d'aborder la question coloniale, de réfléchir au lien entre racisme et discrimination. Nous aborderons l'un d'entre eux à la fin de l'article afin de donner à entendre dans sa totalité le projet porté par la compagnie.¹³

Un spectacle sans quatrième mur

Dès les premiers instants, *Colon(ial)oscopie* s'affirme comme un spectacle clownesque, proche des arts de la rue. Le décor, volontairement dépouillé, se compose d'un rideau cachant les coulisses, assumées comme telles dans un effet de mise en abyme, de quelques objets désignant métonymiquement le passé colonial de la famille de fiction (statuettes, casque, appareil photo, peau de bête, chicotte), d'un siège, d'un coffre et d'un guéridon supportant une bouteille de vin de palme ainsi qu'un plat de « congolais ». Un décor à la sobriété signifiante s'adaptant sans peine à l'hétérogénéité des espaces où le spectacle est monté. Cet aspect est essentiel : *Colon(ial)oscopie*, loin de se cantonner au confort d'une scène à l'italienne, s'exporte et s'expose autant dans les théâtres classiques que dans les écoles, les centres culturels, etc. C'est donc en tant que spectacle qu'il faudra rendre compte de *Colon(ial)oscopie*, c'est-à-dire qu'il faudra faire parler celui-ci à partir d'un ensemble d'éléments scéniques et pas seulement du texte.

Même s'il ne s'agit pas d'une pièce au sens classique, la fable existe qui renvoie le spectateur au passé colonial de la Belgique. L'Amicale des Anciens d'Afrique se réunit à l'occasion d'une conférence de l'Ambassadeur de Belgique à Kinshasa relative aux « nouveaux potentiels des marchés en République Démocratique du

⁶ « La Mémoire du Congo. Le temps colonial » (Bruxelles, 2005 – on consultera le catalogue, Vellut 2005) et « Notre/Votre Congo. La propagande coloniale dévoilée » (Bruxelles, 2014 – on consultera le catalogue accompagné d'un DVD, M'Bokolo & Truddaïu 2018. Nous avons fait une recension critique de l'ouvrage (Schurmans 2018).

⁷ Parmi les rappeurs Afro-descendants, on signalera pour leurs textes clairement postcoloniaux, et par ordre alphabétique : Badi, *Matonge* (2013), Baloji, dont l'album *Hotel Impala* (2007) a connu un succès certain, Pitcho, *Crise de nègre* (2010), et pour le slam Lisette Lombé (<http://www.femmes-plurielles.be/lisette-lombe-la-puissance-du-slam/>). Pitcho est également l'auteur d'un spectacle mélangeant rap et slam, *Kuzikiliza* (2017), réinterprétant le discours de Patrice Lumumba le 30 juin 1960.

⁸ Sur la présence du Congo belge (et dans une moindre mesure du Rwanda) dans la bande dessinée francophone, on consultera les contributions inégales au numéro thématique d'*Outre-mers* (Delisle 2016).

⁹ Outre *Colon(ial)oscopie*, des spectacles notables abordent la période coloniale depuis le début du siècle : *Bruxelles, ville d'Afrique*, Compagnie Kuru, Bruxelles/Brussels 2000, Théâtre de la Balsamine, Théâtre de Namur (2000) ; *La vie et les œuvres de Léopold II*, de l'écrivain flamand Hugo Claus (m. en scène Raven Ruëll, KVS, 2013) ; *King Léopold II*, d'après Mark Twain (m. en scène Jean-Michel D'Hoop, Compagnie Point Zéro, 2005) ; *De mémoire de Papillon*, de Philippe Beheydt, Stéphanie Mangez (Comédie Claude Voltaire, avec la participation de la compagnie Maps, 2014).

¹⁰ Parmi les romans les plus récents, on citera : Berenboom, Alain (2009 et 2012), *Le Roi du Congo*. L'édition de 2009 est sortie chez Bernard Pasquito, puis le roman a été remanié par l'auteur pour une nouvelle édition : Paris-Bruxelles, Genèse Édition en 2012 ; Godfroid, Marcel-Sylvain (2014), *Le bureau des reptiles*. Neufchâteau : Weyrich ; Russo, Albert (2007), *Sang mêlé ou ton fils Léopold*. Éditions Ginkgo (première édition en 1990 chez Griot) ; Vallaëys, Anne (2007), *Indépendance cha cha* (Paris, Fayard). On signalera également *Ulysse Lumumba* (Bruxelles, Le Cormier, 2014), l'ouvrage inclassable de Laurent Demoulin, mélangeant prose et poésie, qui revient à la figure de Lumumba tout en se demandant ce que ce retour signifie pour la génération née après les indépendances.

¹¹ « Pendant de nombreuses années, l'histoire coloniale belge ne fut plus enseignée. Depuis quelques rentrées scolaires, elle est inscrite au programme du secondaire, de façon très parcellaire. En sixième secondaire, l'enseignant est tenu d'aborder la question de la colonisation et de la décolonisation en deux heures de cours [...] Sur le terrain, nous constatons que les trois quarts des élèves ne semblent pas avoir vu l'épisode colonial belge. » (M'Bokolo et Truddaïu, *op. cit.* p. 60).

¹² Conception et mise en scène de Geneviève Voisin, texte de Francesco Mormino et Geneviève Voisin.

¹³ Le 12 octobre 2018, nous avons assisté à deux représentations au Centre culturel d'Ans, commune située dans la proche banlieue de Liège, l'une scolaire et l'autre pour le grand public, organisée en collaboration avec l'ASBL *Esperanza Tiers-Monde* et la Commission Nord-Sud d'Ans. Un débat a suivi chacune des représentations. Je remercie Sarah Paquot, du Centre culturel, et *Ah mon amour* ! pour leur accueil et leur disponibilité.

Congo ». Fabiola de Potter Dardois, « fille, petite-fille et arrière-petite-fille de colons » et sa fille Paola assurent la première partie de celle-là.¹⁴ Fabiola entonnera quelques chansons coloniales, accompagnée à l'accordéon par sa fille, préparant en quelque sorte « le terrain » pour le conférencier.

Le spectacle joue sur l'absence de quatrième mur, le public de la salle se confondant avec celui présent à la conférence. En d'autres mots, les spectateurs participent intimement de la fiction. Entendons bien qu'au sein de la fable, Fabiola s'adresse à d'anciens du Congo, c'est-à-dire à un public de convaincus des bienfaits du projet colonial, et que si l'autre public accepte son rôle – si nous acceptons notre rôle –, il est sommé de s'impliquer, de prendre parti en quelque sorte. En cela, *Colon(ial)oscopie* s'insère dans la veine du théâtre de la non-illusion et nous paraît redevable autant à Maïakovski qu'à Meyerhold et à Brecht. Ceux-ci visaient, on le sait, à mettre en place un théâtre nouveau, révolutionnaire, débarrassé des conventions du théâtre de l'illusion afin, entre autres objectifs, d'obliger le spectateur à quitter sa position en retrait, à s'engager. Les grandes catégories, le personnage, l'espace, le temps, font alors les frais d'un questionnement intense dont les effets se font sentir dans le travail de *Ah mon amour* !¹⁵

D'ailleurs, à chaque représentation, Fabiola repérera deux anonymes parmi le public, l'un – le/la « gauchiste » – censé réagir à chaque commentaire raciste du personnage et l'autre, l'ignorant/l'ignorante, auquel elle s'adressera pour distiller des informations relatives à l'histoire du Congo belge.¹⁶ Ce va-et-vient autorise un double retour au colonial puisque le personnage informe « l'ignorant » tout en critiquant la réaction du/de la « gauchiste ». Ainsi Fabiola présentera-t-elle Léopold II sous un jour positif tout en reconnaissant de « regrettables abus », le travail obligatoire, les punitions corporelles (elle vante les mérites de la chicotte avec un art consommé de la mauvaise foi – « pour une fois que l'on reprend une coutume locale »¹⁷ –, et se livre à une démonstration en administrant un coup très léger à Paola). Notons au passage que sur ce point, *Colon(ial)oscopie* participe d'une production artistique et littéraire récente qui a fait du souverain belge la métonymie et le symbole de la violence de la conquête coloniale européenne en Afrique centrale.¹⁸

Ce théâtre a bien sûr à voir avec le théâtre politique né des décombres de la Première Guerre mondiale et de la Révolution russe. Il n'est pas exagéré d'y voir l'influence directe du théâtre tel que l'a voulu le metteur en scène allemand Erwin Piscator, c'est-à-dire un théâtre de la mise à distance et de l'observation critique. La fonction bourgeoise du théâtre-miroir a sombré au profit d'un théâtre vu « comme une activité d'information, de critique et de combat. » (Abirached, p. 256). Du point de vue matériel, il s'agit aussi de penser un nouvel espace – loin d'une scène à l'italienne qui favorisait la rupture avec la salle, le confort de l'illusion – où l'acteur doit repenser son jeu s'il désire bousculer le récepteur.

À voir le travail de mise en scène, le choix d'un décor sobre ainsi que le jeu des actrices avec la salle, on se rappellera également les effets de distanciation voulu par Brecht. Dans ce contexte, les objets ne sont plus là pour décorer, ils signifient à un autre niveau, tiennent du symbole et de la métaphore.¹⁹ La chicotte, les

¹⁴ Signalons que les prénoms renvoient à deux reines de Belgique, Fabiola de Mora y Aragón (1928–2014), épouse du Roi Baudoin, et Paola Ruffo di Calabria (n. 1937) épouse du Roi Albert II. Ces prénoms contribuent évidemment à la caractérisation sociale des deux personnages, la monarchie belge ayant été intimement associée à l'entreprise coloniale.

¹⁵ Un Maïakovski cherchera à briser l'illusion par toute une série de moyens : « Il utilise les techniques de la foire, du music-hall et du cinéma pour opposer le présent et le futur. Au monde extérieur, il emprunte faits divers, slogans, objets de consommation courante, comportements caractéristiques, mais c'est pour brasser ce matériau dans une fiction déchaînée, qui fonctionne comme une machine à détraquer le temps [...]. » Quant au personnage, « il est perçu à travers un kaléidoscope qui le décompose et filtre de lui couleurs et mouvements : il n'a par lui-même et pour lui-même aucune existence, et son identité ne prend corps qu'à travers son inscription dans le spectacle [...]. » (Abirached 1994 : 255).

¹⁶ Ces participants représentent les contradictions présentes au sein de la société belge lorsque l'on aborde la période coloniale. Comme le rappelle Rosoux, le récit national, les dénonciations politiques partisans, les pressions extérieures, les souvenirs des témoins directs, les pressions issues de la dynastie, les réflexions historiographiques, les productions artistiques et littéraires, etc. entrent effectivement en conflit à propos du Congo, du Burundi et du Rwanda. (Rosoux 2012).

¹⁷ Notons que l'argument fait partie de la doxa coloniale (voir à ce sujet l'entretien de A. Glenisson, ex-administrateur territorial au Congo belge, dans le documentaire *Boula Matari*, RTBF, 1984, repris sur le DVD accompagnant *Notre Congo Onze Congo. La propagande belge dévoilée*).

¹⁸ À titre d'exemples, on rappellera en bande dessinée, les quatre tomes de la série *Africa Dreams* de M. et J.-Fr. Charles (scénario) et Fr. Bihel (dessin) (Bruxelles, Casterman, 2010–2016). En littérature, le récit d'É. Vuillard (2012), *Congo*. Arles : Actes Sud ; le roman de Mario Vargas Llosa (2011), *Le rêve du Celte*. Paris : Gallimard. Sans oublier l'essai de David Van Reybrouck (2012), *Congo. Une histoire*. Arles : Actes Sud.

¹⁹ Hubert a bien résumé la nature et les effets de la distanciation brechtienne. « L'introduction constante de symboles, qui déréalisent la scène brechtienne, permet d'introduire une distance entre le spectateur et le spectacle, et de lui faire comprendre différemment des phénomènes sur lesquels il ne s'était pas interrogé. » (Hubert 1998 : 245) Brecht s'expliquera à plusieurs reprises sur la distanciation : « Distancier, c'est transformer la chose qu'on veut faire comprendre, sur laquelle on veut attirer l'attention, de chose banale, connue, immédiatement donnée, en une chose particulière, insolite, inattendue. Pour passer d'une chose connue à la connaissance claire de cette chose, il faut la tirer hors de sa normalité et rompre avec l'habitude que nous avons de considérer qu'elle se passe de commentaires. » (Brecht *apud* Hubert).

masques, le vieil appareil photo, le plateau de « congolais » renvoient le récepteur au passé colonial et, dans le même temps, le forcent à se poser des questions sur leur place dans celui-ci (de quoi cette chicotte est-elle le nom ? que symbolise-t-elle en Belgique et au Congo ? pourquoi est-elle devenue la métonymie de la violence coloniale ?). On l'entend bien, il ne s'agit pas de refuser les conventions classiques dans un geste de provocation gratuite, ce qui désamorcerait la charge critique du spectacle, mais plutôt de renforcer celle-ci en choisissant un registre particulier, le grotesque, prisé justement par les tenants d'un théâtre de la convention consciente, pour paraphraser Meyerhold.

La portée critique du grotesque

Le ton général tend, en effet, du côté du grotesque, le jeu, les costumes, les dialogues renvoyant constamment au bas matériel et corporel propre à ce mode particulier du comique. On le sait, le grotesque questionne les catégories, rompt les équilibres, exacerbe les contradictions à l'œuvre dans le social. Comme le signale Loicq, « plus qu'une poétique à part entière, il est le lieu des variations, des accumulations, des bigarrures. Il est un pot-pourri, un cabinet de curiosités étranges, hétéroclites, et comiques. Il exprime l'excès, l'excentricité des fêtes bachiques et des carnivals, un monde en stade de métamorphose ou de décomposition [...] » (Loicq 2008). La structure paradoxale de l'œuvre d'art grotesque rassemble au même endroit des éléments tenus pour incompatibles par le modèle esthétique et culturel dominant, ainsi que l'a souligné Meindl.²⁰ En portant la contradiction au cœur du social, le grotesque en souligne les faiblesses et les apories. Or, ce qui transparait dans le spectacle donné par la mère et sa fille, sous le grimage, la tenue carnavalesque, l'excès de boisson, le désir sexuel inassouvi de Fabiola, c'est justement un monde en décomposition, mais qui ne s'assume pas comme tel, celui des nostalgiques d'un Congo belge idéalisé, sorte de paradis dont le 30 juin 1960 a signifié la perte.

En effet, dans la représentation coloniale du monde, tout doit faire sens au risque sinon de perdre l'essence de ce qui fait l'existence de Fabiola comme du public assistant à la conférence. Du point de vue de la mère, remettre en cause un seul élément du passé colonial reviendrait à remettre en cause l'ensemble de celui-ci. Si elle évoque les mulâtres, – « de *mulato*, mulêt, bête hybride, stérile » précise le personnage –, c'est afin de mettre en évidence la chance que ceux-ci ont eu d'avoir été enlevés à leur mère africaine pour être envoyés en Belgique. Il est inconcevable dans sa représentation du monde de questionner la politique de l'État en ce domaine.

Mise en scène de la chanson coloniale

Il serait toutefois réducteur de ne voir en *Colon(ial)oscopie* qu'une critique acerbe de comportements coloniaux au Congo. Le spectacle enjoint le public, désormais en porte-à-faux, à saisir les signes du colonial dans la métropole même. Les chansons interprétées par Fabiola renvoient d'ailleurs métonymiquement à ceux-ci. Ritournelles, chansonnettes, comptines ont en effet imprégné le social, infusé un certain état d'esprit relativement à l'altérité africaine, aussi bien en Belgique et en France que dans leurs colonies respectives (Masandi & Depaepé 2004 ; Ruscio 2001). Même si la plupart ont disparu des références culturelles populaires, elles ont cependant marqué les consciences et, à l'instar du cinéma et de la littérature, ont contribué à la sédimentation des représentations coloniales de l'Afrique et des Africains. Les quelques mots d'introduction donnés par Fabiola à son public visent d'ailleurs à replacer ces succès de l'Entre-deux-Guerres dans un contexte politique et culturel fortement déterminé par le phénomène colonial.

Colon(ial)oscopie pratique de la sorte une espèce d'archéologie, exhumant des titres méconnus, voire oubliés, qui ont été des succès populaires en leur temps. Ainsi en va-t-il de *Nénufar* (Alibert, 1931), la marche officielle de l'Exposition coloniale de Paris,²¹ paradigme de l'imprégnation coloniale des mentalités

²⁰ « The grotesque emerges as a contradiction between attractive and repulsive elements, of comic and tragic aspects, of ludicrous and horrifying features. Emphasis can be placed on either its bright or dark side. However, it does not seem to exist without a certain collision between playfulness and seriousness, fun and dread, humour and horror, glee and gloom. » (Meindl 2005 : 7) Meindl ajoute au même endroit que la structure oxymorique de tout grotesque affecte en profondeur les cultures dominantes. « The grotesque, by encompassing opposites, acts as a solvent liquifying, or liquidating, cultures. It decomposes the established culture into its elements and re-centers them, thus giving rise to something new. » (Meindl *id.* : 21) Il n'est pas exagéré de parler à propos du grotesque d'une « contre-culture subversive des codes culturels établis » (Ubersfeld 1998 : 763). On sait que la présence de personnages contradictoires ou de déterminations elles-mêmes contradictoires au sein d'un personnage déterminera en grande partie l'esthétique de l'œuvre grotesque : « De là, la place d'une figure de rhétorique fondatrice du grotesque, l'oxymore : la présence en un même lieu de déterminations opposées fait éclater toute vue conformiste, rationnelle et rassurante du monde. » (Ubersfeld, *ibidem*).

²¹ Didier Daeninckx la cite régulièrement dans *Cannibale* (1998), novella décrivant la mise en cage de Canaques lors de l'exposition en question. Le début de la chanson vaut programme : « Quittant son pays, Un p'tit négro, vint jusqu'à Paris/Voir l'Exposition coloniale/C'était Nénufar/Un joyeux lascar, Pour être élégant/C'est aux pieds qu'il mettait ses gants ».

européennes. Fabiola en profitera pour rappeler à « l'ignorante » l'importance des zoos humains et des expositions coloniales, qu'il faut de son point de vue replacer dans un contexte différent. C'est une Fabiola déjà ivre qui synthétisera ce genre d'entreprises sous un grinçant : les expositions « c'est quand les puissances coloniales organisent un concours de quéquettes ». Si le grotesque trouve ici à s'illustrer par le biais de l'évocation du bas matériel et corporel, on le retrouve au moment où Fabiola grime Paola en Nénufar à l'aide d'un bouchon brûlé avant d'interpréter la chanson. À ce moment du spectacle, le spectateur pensera sans doute aux questions soulevées par la présence dans une certaine culture belge (et européenne) d'autres figures travesties en Noir.²²

Le visage noirci, coiffée d'une perruque bouffonne, la fille accompagne sa mère à l'accordéon, lui volant même la vedette après un solo improvisé. À la fin de la chanson, le public, encouragé par les deux personnages, applaudit la performance de la mère et de sa fille, mais qu'applaudit-il, ce public placé dans une situation inconfortable ? Ne rentre-t-il pas dans la fable au même titre que le public conquis des anciens d'Afrique ? Geneviève Voisin nous place ici dans une situation de double-contrainte et, in fine, engage notre responsabilité en tant que spectateur. Que saluons-nous effectivement à ce moment précis ? S'il s'agit de la chanson, de l'humour de Fabiola, alors nous acceptons le rôle qui nous a été imparti, celui de nostalgiques de la période coloniale. En cela réside l'intelligence de *Colon(ial)oscopie* car nous ne pouvons éluder le fondement de notre collaboration, les raisons de notre réaction, entre applaudissements, rires et malaise.

Certains avanceront que le contexte socioculturel et politique était différent, que ces textes naïfs remontent aux années 1930, qu'ils évoquent un rapport ingénu et superficiel à l'Autre africain. Sans doute est-ce pour prévenir l'argument que les auteurs ont inséré une chanson plus tardive, *Le temps des colonies* de Michel Sardou qui, en 1976, perpétuait une vision conservatrice du temps en question. Face à la polémique – les principales radios françaises avaient refusé de diffuser sa chanson – Sardou avait alors affirmé qu'il fallait y voir de l'ironie non la preuve d'un racisme antinoir. Dans le domaine de l'art, on sait où peuvent mener les bonnes intentions ; en l'occurrence, la lecture des paroles laisse peu de doute. À l'instar de ce qu'il fera trois ans plus tard dans *Ils ont le pétrole mais c'est tout*, Sardou, en s'insérant dans la longue tradition de la chanson coloniale, affichait bien sa nostalgie d'une autre France en même temps qu'un mépris à l'égard de l'Autre africain et arabe.

Effets de l'imprégnation coloniale

Si le lien de dépendance coloniale disparaît officiellement après les indépendances, les représentations de l'Afrique et des Africains devaient perdurer dans les imaginaires européens. *Colon(ial)oscopie* ne se contente pas d'exposer la vision coloniale du Congo et des Congolais, il met en évidence la permanence de celle-ci dans les rapports de pouvoir inégaux entre le Nord et le Sud. Ce lien entre la période coloniale et les représentations contemporaines de l'Afrique est établi au moment où Fabiola aborde le *Discours de Dakar* de Nicolas Sarkozy (2007), « 50 minutes de pur bonheur intellectuel. » Il est connu que le texte lu par l'ancien Président français à l'université Cheikh-Anta-Diop rassemble une bonne partie des stéréotypes relatifs à l'Afrique et aux Africains, ces hommes « pas assez entrés dans l'histoire », et refuse de voir une origine coloniale aux désordres politiques postcoloniaux présents dans bon nombre d'États du continent.²³ Fabiola l'utilisera comme caution pour justifier sa perspective sur le Congo contemporain.

Dans ce spectacle, la relation mère-fille joue, on l'aura compris, un rôle essentiel, structurant même. Fabiola, mère-ogresse, exerce un pouvoir absolu sur une Paola entièrement soumise. Il est connu que le grotesque travaille les corps, en révèle les forces et les faiblesses. En ce cas, les deux actrices traduisent la relation inégale de pouvoir par le biais de corps antagoniques, leurs costumes respectifs mettant en évidence, d'une part, la puissance d'une mère ronde, sensuelle et, d'autre part, la faiblesse d'une fille maigre et asexuée.²⁴ Au cours du spectacle, il apparaît que ce lien de dépendance est une métaphore du lien unissant

²² Qu'en 2015, un homme politique libéral, ministre des Affaires étrangères, se promène dans les rues de Bruxelles déguisé en « Noiraud » sans voir en cela les vestiges d'un racisme d'origine coloniale en dit long sur les présences, permanences et transformations du fait colonial au sein de la société belge. (AFP-La Libre Belgique 2015).

²³ Parmi les réponses pertinentes au discours en question, retenons celle, concise, d'une historienne reconnue : « L'Afrique a la plus vieille histoire du monde et *les Européens ne l'ont pas découverte* : ce qu'ils ont découvert (plus tard que les autres), et ce dont ils ont construit l'idée, c'est 'leur' Afrique. » (Coquery-Vidrovitch 2016 : 11) Afrique fantasmée, inventée, que l'on retrouve aussi bien dans le discours de Dakar que dans les déclarations de Fabiola. Nous avons longuement analysé le contexte épistémologique dans lequel ce texte s'insère (Schurmans 2009).

²⁴ Depuis Bakhtine, nous savons l'importance subversive de cette mise en présence grotesque de pôles antagoniques ancrée dans le carnavalesque et perpétuée dans une certaine littérature : « [la fonction carnavalesque] illumine la hardiesse de l'invention, permet d'associer des éléments hétérogènes, de rapprocher ce qui est éloigné, aide à s'affranchir du point de vue prédominant sur le

le colonisé au colonisateur. Fabiola en a bien conscience lorsqu'elle avance, au moment où elle interprète *Les Papous* (1934), qu'« une mère ne punit pas par plaisir, ni sa fille ni les Congolais. » Si, au départ, Paola se montre obéissante, elle s'émancipe progressivement, d'abord en tentant de séduire le pouvoir/la mère avant d'évoluer vers un affranchissement de plus en plus violent. Cette indépendance en rappellera une autre à Fabiola, elle qui voit sa fille se révolter « comme ces foutus Congolais ». Dans un rapport de pouvoir déséquilibré où un pôle exerce un pouvoir absolu et injuste sur l'autre, la rupture était inévitable. À l'instar de ce qu'il est advenu dans les colonies européennes d'Afrique, la fille obtient son indépendance malgré la répression de la part de la mère.

Mais il y a plus, car ce que ce lien montre, c'est encore l'entrelacement de la mémoire privée, familiale, avec la mémoire publique. La plupart des États colonisateurs ont entrepris très tôt un travail de propagande visant à convaincre les populations métropolitaines des bienfaits de l'entreprise coloniale. Comme l'ont montré M'Bokolo et Truddaïu, en Belgique, la propagande de l'Église, de l'État et du monde économique s'est perpétuée tout au long de la période coloniale, voire au-delà pour la première. À partir du XX^e siècle la photographie et le cinéma ont enraciné un peu plus encore les représentations dominantes renforçant le système de croyances et de mythes mis en place dès 1885. Ils montrent que par le biais de représentations et d'objets, il s'agissait pour l'État et ses appareils idéologiques d'instaurer, dans l'espace public aussi bien que dans l'espace privé, une atmosphère favorable à la présence belge au Congo, au Burundi et au Rwanda. Dans un contexte fortement déterminé par ce travail idéologique, il était difficile de mettre en cause un élément du système sans déforcer l'ensemble.

« Ces mythes transformés en croyances, transmis de génération en génération, n'ont que trop rarement été contredits, que ce soit dans les sphères privées ou dans les sphères officielles et publiques. Aujourd'hui encore, au sein des familles qui ont été indirectement impliquées dans le fait colonial par la présence d'un parent sur le territoire d'outre-mer, il n'est pas rare d'entendre énoncer, avec la force tranquille de l'évidence, ces mythes qu'on préférerait croire enterrés. Comme pour toute croyance devenue ancienne, il est souvent extrêmement difficile de la contredire et de proposer d'autres visions plus proches et plus conformes à la réalité » (M'Bokolo & Truddaïu 2018 : 34)

Les « vérités » assénées par Fabiola dans *Colon(ial)oscopie* résultent de l'imprégnation coloniale de la société. La filiation congolaise qu'elle exhibe au départ n'est pas anodine et témoigne des effets durables, structurants, de la propagande auprès de certains individus. Même s'il n'est pas toujours aisé de proposer, ou plutôt de faire entendre, d'autres récits comme le défendent M'Bokolo et Truddaïu, l'histoire officielle, l'idéologie coloniale et sa propagande ont fait l'objet d'analyses critiques et de déconstructions de la part d'historiens et de philosophes (Coquery-Vidrovitch 2016 ; Ferro 2003 ; M'Bokolo 2004 ; Mudimbe 1988). Il revient à l'art de faire entendre celles-ci avec les moyens propres aux genres utilisés. En pratiquant la mise à distance et l'observation critique, en récusant le quatrième mur, en recourant à une esthétique du grotesque, *Colon(ial)oscopie* pointe également les contradictions et les apories de la propagande coloniale ainsi que ses effets dans les sphères publique et privée.

Un débat indispensable

On l'aura compris, *Colon(ial)oscopie* est un spectacle engagé, porteur d'une critique sociale forte. La compagnie assume et défend d'ailleurs la nécessité d'un tel théâtre.²⁵ Ainsi le bord-plateau mené à bien par Geneviève Voisin et Justine Verschuere-Buch après la scolaire du 12 octobre 2018, a-t-il autorisé une prise de parole sur les divers aspects du spectacle ainsi que sur l'actualité de la question coloniale. Les deux actrices, démaquillées et débarrassées de leur costume de scène, interpellent directement les adolescents, les poussent à aborder le lien entre colonialisme, discriminations et perpétuation du racisme de couleur. Ce jour-là, le jeune public réagit rapidement. Le dialogue s'annonce complexe car l'un des élèves n'hésite pas à affirmer que « ça lui arrive d'appeler ses amis *négres* ». Geneviève Voisin demande alors si cela lui « paraît anodin ». Intuitivement, l'anonyme replace sa déclaration dans un contexte plus large : « pour nos grands-parents, ce n'était pas péjoratif. » Un autre spectateur, d'origine congolaise, prend alors la parole : « Ce n'est pas si grave, *négre*, ce n'est pas une insulte. Pour Senghor, ce n'était pas une insulte. »

monde, de toute convention, des vérités courantes, de tout ce qui est banal, coutumier, communément admis ; elle permet enfin de jeter un regard nouveau sur l'univers, de sentir à quel point tout ce qui existe est relatif et que, par conséquent, un ordre du monde totalement différent est possible. » (Bakhtine 1970 : 44).

²⁵ « La compagnie envisage le théâtre comme un lieu de résistance sensible et ludique contre les racines de la résignation, de la soumission, de l'angoisse ou de la dépression et comme un outil de réappropriation citoyenne de la question politique. » (Dovifat 2017 : 6).

Les réactions révèlent une méconnaissance de l'histoire coloniale et de l'actualité relative aux faits de racisme. Une professeure de français demandera d'ailleurs à Geneviève Voisin de résumer le discours de Dakar dont la plupart des spectateurs ne semblent pas avoir entendu parler. Les questions émanant de la salle portent aussi sur le rapport de la Belgique à son passé colonial. Le spectateur congolais demande par exemple « pourquoi la Belgique n'enseigne pas son histoire coloniale à l'école... Au Congo, on le fait. » La réponse de Geneviève Voisin renvoie à l'un des non-dits des histoires nationales en Europe occidentale : « Peut-être est-ce à cause de la honte ? ... Un héritage non assumé, les spoliations postindépendances... Savez-vous qui est Lumumba ? »

Le silence qui a suivi est probablement plus révélateur que n'importe quelle question posée ce jour-là. La figure du Premier Ministre assassiné en janvier 1961 n'évoque pas grand-chose pour ce public-là. Il faudra rappeler en quelques mots de qui il s'agit, remémorer le travail de la Commission d'enquête parlementaire. Le nom de Cécile Djunga provoquera plus de réactions.²⁶ Un adolescent dit qu'il comprend la réaction de la jeune femme, mais que Djunga s'est, elle aussi, moquée des Belges en imitant l'accent bruxellois d'une femme qui trouvait la présentatrice trop noire : « Moi, ça me dérange... Et puis, est-ce que c'est vrai ça ? Ce n'est pas pour faire le buzz ? »

Au moment où des questions essentielles se réduisent de plus en plus souvent à un *post* ou à un *tweet*, l'existence d'un tel débat où chacun(e) a pris le temps d'écouter l'autre avant de répondre (en tout cas lors de cette représentation en particulier) souligne l'importance sociale et pédagogique d'un théâtre engagé. Cette pratique du bord-plateau confirme ce que nous avançons à propos du spectacle, à savoir qu'il s'insère dans le théâtre d'intervention, de critique et de combat.

Conclusion

Nous avons donc bien affaire à un spectacle politique, au sens donné à ce mot par la philosophie, c'est-à-dire un spectacle concerné au premier chef par la vie dans la Cité.²⁷ Comment, en effet, vivre ensemble dans un système (en théorie) orienté vers le bien commun, si une part non-négligeable de ses membres fait l'expérience d'une ou de plusieurs formes d'exclusion ? Avec *Colon(ial)oscopie*, il ne s'agit pas seulement de s'emporter contre le colonialisme, il s'agit de penser contre et au-delà de la représentation coloniale du monde, de participer à la construction d'une société définitivement postcoloniale. Même s'il parle du Congo et de la Belgique, *Colon(ial)oscopie* ne concerne pas que les citoyens et citoyennes congolais/es et belges. Représenté à Londres, Lisbonne ou Paris, ce spectacle ferait encore sens car, au-delà des particularités de chaque colonie, la représentation coloniale de l'Autre africain a partout produit les mêmes clichés, les mêmes déséquilibres à l'origine de discriminations similaires. Ces clichés relatifs à l'altérité africaine noire constituent l'un des héritages coloniaux les mieux enracinés. Le racisme biologique et colonial a beau avoir fait l'objet d'une déconstruction, les représentations négatives de l'Autre demeurent comme l'a remarqué Coquery-Vidrovitch dans une longue étude sur l'origine du postulat de la supériorité blanche et de l'infériorité noire.

« Ces préjugés eurocentrés qui présentent des Noirs ou des Jaunes une image dépréciée demeurent partout en filigrane. [...] Le savoir tout récent de quelques africanistes de bonne volonté est encore impuissant à contrer cet énorme héritage que l'on peut qualifier aujourd'hui d'abominable, car il n'a plus pour le justifier ou du moins l'expliquer et le comprendre le contexte économique et scientifique dépassé du siècle colonial. Il relève de préjugés banals et, en définitive, de l'ignorance. » (Coquery-Vidrovitch 2006 : 915–917)

En engageant le public, en le plaçant dans une situation inconfortable, en l'interpellant pendant et après les représentations, les auteurs nous forcent à revenir à ce passé, à son rôle dans les désordres sociaux et politiques contemporains. D'ailleurs, une étude récente de la Fondation Roi Baudouin a démontré l'existence du lien entre le passé colonial et la permanence de certaines représentations à l'origine de pratiques discriminatoires.

Fondée sur de nombreux entretiens, *Des citoyens aux racines africaines : un portrait des Belgo-Congolais, Belgo-Rwandais et Belgo-Burundais* (2017) dresse un portrait inédit des « Afro-descendant.e.s de Belgique » (environ 250.000 personnes). Ceux/celles-ci sont bel et bien confrontés à des discriminations fortes, notamment au niveau de l'emploi, alors qu'en moyenne ils/elles possèdent « un niveau d'éducation très élevé par

²⁶ L'humoriste et présentatrice météo qui vient alors de dénoncer, via les réseaux sociaux, les messages racistes dont elle a été victime. (Lemaigre 2018).

²⁷ Je renvoie ici à la réflexion éclairante d'Elsa Rimboux (2007) sur la « Politique » dans le *Dictionnaire des concepts philosophiques*.

rapport à la moyenne des autres groupes issus de l'immigration, et par rapport à la moyenne générale en Belgique. Néanmoins, ils accusent un taux de chômage et de déclassement extrêmement élevé. Ceci démontre que le niveau d'éducation ne va pas nécessairement de pair avec une meilleure insertion au marché de l'emploi et indique indirectement l'existence de mécanismes discriminatoires » (Demart *et al.* 2017 : 206). En ce domaine, la propagande coloniale continue bien à faire sentir ses effets.²⁸ Si les auteurs de cette étude prônent une approche différente, plus critique, plus approfondie, du fait colonial à l'école,²⁹ nous pensons que l'art et la littérature jouent un rôle non moins essentiel dans ce travail de construction d'une société plus égalitaire.

Ajoutons enfin que les créateurs de *Colon(ial)oscopie* n'ont pas entrepris ce travail afin de solder les comptes avec leur propre histoire. Aucun des deux ne possède de racines coloniales. Ils ont simplement compris que le racisme, la xénophobie, la lutte contre les discriminations à l'embauche et au logement ne concernaient pas que les Afro-descendant(e)s. Dans les affaires de la Cité, l'art occupe (ou, selon les contextes, devrait occuper) une place centrale non parce qu'il divertit, mais parce qu'il met en scène les travers, les déséquilibres, les relations inégales de pouvoir et par là contribue à renforcer l'esprit critique et la cohésion sociale. Penser au-delà du colonial ne signifie pas seulement revenir à l'histoire avec un regard décentré et critique, mais y revenir pour mieux saisir l'origine des tensions, discriminations et violences de diverses natures présentes dans nos sociétés.

Déclaration de conflit d'intérêts

L'auteur n'a aucun intérêt concurrentiel à déclarer. Il possède tous les droits sur ce texte et ne l'a soumis pour évaluation à aucune autre revue.

Références

- Abirached, R.** (1994). *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris : Gallimard, coll. Tel.
- AFP.** (2015, 19 mars). M. Reynders grimé en 'Noiraud'. La Belgique accusée de néocolonialisme. *La Libre Belgique*. Consulté le 28 décembre 2018. <http://www.lalibre.be/actu/belgique/m-reynders-grime-en-noiraud-la-belgique-accusee-de-neocolonialisme-550b06f135707e3e93fcc177>.
- Bakhtine, M.** (1970). *L'œuvre de François Rabelais*. Paris : Gallimard, coll. Tel.
- Blogie, E.** (2018a, 1 septembre). Racisme en Belgique. Sommes-nous dans le déni ? *Le Soir*. Consulté le 21 décembre 2018. <https://plus.lesoir.be/176032/article/2018-09-01/racisme-en-belgique-sommes-nous-dans-le-deni>.
- Blogie, E.** (2018b, 7 septembre). Affaire Cécile Djunga. Comment fonctionnent les mécanismes qui mènent au racisme ? Entretien avec Stéphanie Demoulin. *Le Soir*. Consulté le 21 décembre. <http://plus.lesoir.be/177103/article/2018-09-07/affaire-cecile-djunga-comment-fonctionnent-les-mecanismes-qui-menerent-au-racisme>.
- Buisson, M.** (2018, 6 septembre). Qui sont les identitaires flamands de Schild & Vrienden ? *Le Soir*. Consulté le 21 décembre 2018. <https://plus.lesoir.be/176954/article/2018-09-06/qui-sont-les-identitaires-flamands-de-schild-vrienden>.
- Coquery-Vidrovitch, C.** (2006). Le postulat de la supériorité blanche et de l'infériorité noire. In: Ferro, M. (ed.), *Le Livre noir du colonialisme. XVI^e–XXI^e siècle : de l'extermination à la repentance*, 863–925. Paris : Hachette Littératures.
- Coquery-Vidrovitch, C.** (2016). *Petite histoire de l'Afrique. L'Afrique au sud du Sahara de la Préhistoire à nos jours*. Paris : La Découverte poche.
- Delisle, P.** (ed.) (2016). La BD francophone et le tournant postcolonial. *Outre-Mers*, second semestre, n°392–393, 5–207.

²⁸ « Les données et propos recueillis lors des entretiens en focus groups font ressortir un vécu précoce (dès l'école primaire) et répété du racisme en amont puis en parallèle des discriminations. Les insultes, les représentations négatives, infériorisantes et humiliantes des Africains (bêtes, lents, sauvages, non humains, sales, etc.) constituent une imagerie prégnante, hautement problématique, à laquelle cette population se confronte et avec laquelle les plus jeunes sont socialisés. » (Demart *et al.* 2017 : 207).

²⁹ C'est également la conclusion à laquelle est arrivée une étude menée par le Centre interfédéral pour l'égalité des chances. La lutte contre la discrimination et le racisme « commence par l'introduction de l'histoire coloniale dans le contexte plus large de l'histoire du continent africain. La course qui se jouait entre pays européens pour conquérir l'Afrique a conduit à la domination, l'exploitation, l'exclusion, le racisme et la violence. Il convient d'encourager les élèves à regarder cette période à travers d'autres lunettes : selon le point de vue du colonisateur mais aussi du colonisé. » (UNIA 2017 : 10).

- Demart, S.**, et al. (2017). *Des citoyens aux racines africaines : un portrait des Belgo-Congolais, Belgo-Rwandais et Belgo-Burundais*. Bruxelles : Fondation Roi Baudouin. Consulté le 22 décembre 2018. https://www.kbs-frb.be/fr/Activites/Publications/2017/20171121_CF.
- Dovifat, C.** (2017). *Colon(ial)oscopie. Dossier pédagogique*, 28. http://www.cie-ahmonamour.com/wp-content/uploads/2017/06/Dossier-pedagogique-COL_2018-web.pdf.
- Ferro, M.** (ed.) (2003). *Le livre noir du colonialisme. XVI^e–XXI^e siècle : de l'extermination à la repentance*. Paris : Hachette Littératures.
- Gillet, F.** (2007). Contrepoint. L'histoire coloniale en débat : examen d'une Belgique en repentir. *Mouvements*, 3, n°51, 70–77. DOI: <https://doi.org/10.3917/mouv.051.0070>
- Hubert, M.-C.** (1998). *Les grandes théories du théâtre*. Paris : Armand Colin, coll. U.
- Lemaigre, L.** (2018, 7 septembre). Cécile Djunga au Soir : « J'ai attendu de parler du racisme par peur et culpabilité. *Le Soir*. Consulté le 22 décembre 2018. <https://plus.lesoir.be/177145/article/2018-09-07/cecile-djunga-au-soir-jai-attendu-de-parler-du-racisme-par-peur-et-culpabilite?referer=%2Farchives%2FRecherche%3Fdatefilter%3Dlast6month%26sort%3Ddate%2Bdesc%26start%3D30%26word%3Ddju nga%22>.
- Loicq, A.** (2008). Le grotesque. In: Aron, P., Saint-Jacques, D., & Viala, A. (eds.), *Le dictionnaire du littéraire*, 265–266. Paris : PUF.
- Masandi, P., & Depaepe, M.** (2004). *La chanson scolaire au Congo belge. Une anthologie*. Paris : L'Harmattan.
- M'Bokolo, E.** ([1992] 2004). *Afrique Noire. Histoire et civilisations. Du XIX^e siècle à nos jours*. Paris : Hatier & AUF.
- M'Bokolo, E., & Truddaïu, J.** (eds.) (2018). *Notre Congo Onze Congo. La propagande coloniale belge dévoilée*. Bruxelles : Coopération Éducation Culture.
- Meindl, D.** (2005). The grotesque : concepts and illustrations. In: Centro de Literatura Portuguesa (ed.), *O Grotosco*, 7–21. Coimbra : Faculdade de Letras.
- Moustique.** (2017). « Congo belge. Le dernier tabou. Ce qu'on aurait mieux fait de nous apprendre à l'école », n°4784, 4/10/2017, 20–29.
- Moustique.** (2018). « En finir avec les colonies », n°4846, 12/12/2018, 16–24.
- Mudimbe, V. Y.** (1988). *The invention of Africa. Gnosis, philosophy and the order of knowledge*. Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press.
- Rimboux, E.** (2007). Politique. In: Blay, M. (ed.), *Dictionnaire des concepts philosophiques*, 636–637. Paris : Larousse.
- Robert, M. T.** (2018, 11 janvier). Carte blanche. Pourquoi la statue de Léopold II a été déboulonnée ? *Le Soir*. Consulté le 10 octobre 2018. <https://plus.lesoir.be/133429/article/2018-01-11/carte-blanche-pourquoi-la-statue-de-leopold-ii-ete-deboulonnee>.
- Rosoux, V.** (2012). La colonisation et ses mémoires : entre révérence et irrévérence. In: Von Busekist, A. (ed.), *Singulière Belgique*, 215–227. Paris : Fayard.
- Rosoux, V., & van Ypersele, L.** (2012). Le passé national belge : entre commémoration et silence. In: Luminet, O. (ed.), *Belgique-België. Un État, deux mémoires collectives ?*, 57–74. Wavre : Mardaga.
- Ruscio, A.** (2001). *Que la France était belle au temps des colonies. Anthologie de chansons coloniales et exotiques françaises*. Paris : Maisonneuve & Larose.
- Schurmans, F.** (2009). De Hannah Arendt a Nicolas Sarkozy : leitura poscolonial do discurso africanista. *e-cadernos ces. Novos mapas para as ciências sociais e humanas*, n°2, janvier, 19. <http://www.ces.uc.pt/e-cadernos/pages/pt/indice.php>.
- Schurmans, F.** (2018). Recension critique de l'ouvrage de M'Bokolo et Truddaïu (op.cit.). *Études Littéraires Africaines*, n°46, 206–209.
- Ubersfeld, A.** (1998). Grotesque. In: Corvin, M. (ed.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, 763. Paris : Larousse.
- UNIA.** (2017). *Discrimination envers les personnes d'origine subsaharienne : un passé colonial qui laisse des traces*. Consulté le 4 janvier 2019. https://www.unia.be/files/Documenten/Publicaties_docs/Rapport_négrofobie_FR_Layout.pdf.
- Vellut, J.-L.** (ed.) (2005). *La mémoire du Congo. Le temps colonial*. Tervuren & Gand : Musée royal de l'Afrique centrale & Snoeck.

How to cite this article: Schurmans, F. (2019). Pour une *Colon(ial)oscopie* généralisée. Retour au Congo belge à partir d'un spectacle politique. *Nordic Journal of Francophone Studies/Revue nordique des études francophones*, 2(1), pp. 12–21. DOI: <https://doi.org/10.16993/rnef.20>

Submitted: 14 January 2019 **Accepted:** 07 March 2019 **Published:** 01 April 2019

Copyright: © 2019 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited. See <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.



Nordic Journal of Francophone Studies/Revue nordique des études francophones
is a peer-reviewed open access journal published by Stockholm University Press.

OPEN ACCESS The Open Access logo, which is a stylized 'O' with a person icon inside, representing accessibility.