



**HAL**  
open science

## **Buja sans tabous, un festival de théâtre au diapason des quartiers au Burundi**

Maëline Le Lay

► **To cite this version:**

Maëline Le Lay. Buja sans tabous, un festival de théâtre au diapason des quartiers au Burundi. Cahiers de Littérature Orale, 2022, Théâtre, performance et parole politique dans l'espace public, <10.4000/clo.10058>. <halshs-03511639>

**HAL Id: halshs-03511639**

**<https://shs.hal.science/halshs-03511639v1>**

Submitted on 6 Jan 2022

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

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



HAL Authorization

## « Buja sans tabou », un festival de théâtre au diapason des quartiers (Bujumbura, Burundi)

Maëline Le Lay (CNRS/Thalim)

**VERSION NON-DÉFINITIVE, ACCEPTÉE SOUS PRESSE.** À paraître dans la revue *Cahiers de Littérature orale*, n° spécial "Théâtre, performance et parole politique dans l'espace public", coord. Elara Bertho, Aurore Desgranges, Maëline Le Lay (Printemps 2022).

« C'est ainsi que, dans le Burundi contemporain, le 'corps sportif' et son ombre, le 'corps travailleur', incarnent à eux deux la volonté politique de renverser les traditions élitistes et urbaines de l'État et la subjectivation politique de la jeunesse du pays, pour partie engagée dans le repositionnement social et idéologique du pouvoir. [...] De ce point de vue, les États contemporains du Burundi et du Rwanda (politiquement opposés) mènent – sous une forme différente, et compte tenu de résistances locales et internationales très présentes – une politique de construction d'un 'corps pour un État'. De nos jours et dans un avenir proche, cette politique interroge la capacité de ces gouvernements à contrôler et à surveiller les corps d'une jeunesse perçue comme une force qui ne doit pas leur échapper ».

Désiré Manirakiza, « Du 'Mess des officiers' à 'Haleluya FC' : politiques du corps, pratique sportive et inflexion de l'héritage nationaliste au Burundi », *Politique africaine*, n°147, « La forge corporelle du politique », octobre 2017, p. 65-86, p. 86-87.

### Introduction<sup>1</sup>

Qui dit performance artistique du Burundi pense immédiatement aux célèbres tambourinaires du pays, qui jouissent d'une renommée mondiale. Ils appartiennent en effet au répertoire des performances (musicales et chorégraphiques) traditionnelles auréolées d'un réel prestige grâce à leur inscription au patrimoine culturel immatériel de l'humanité par l'UNESCO en 2014. Ils bénéficient aussi d'une certaine visibilité via le label « musiques du monde » qui leur ouvre les portes des festivals ainsi estampillés en Europe et en Amérique. Jean-Pierre Chrétien rappelle qu'ils ont même inspiré Maurice Béjart et les Tambours du Bronx dans les années 1980-1990<sup>2</sup>.

Loin de se réduire à un folklore en voie d'extinction, la tradition tambourinaire est vivace dans le Burundi d'aujourd'hui. Un bref passage à Bujumbura suffit pour s'en convaincre : la ville résonne régulièrement des battements et vibrations des célèbres percussions de groupes qui s'entraînent d'un quartier à l'autre. C'est que la musique des tambourinaires, consacrée à l'international, a aussi été érigée au niveau national en symbole d'un Burundi « authentique », véritable forge d'une « communauté imaginée »<sup>3</sup>. Aussi peut-elle se déployer librement dans le pays (c'est-à-dire dans l'espace urbain, par le biais de performances ou via une « occupation » acoustique), sans crainte pour les artistes d'être inquiétés, du moins dès lors qu'ils ne s'aventurent pas à innover en proposant

---

<sup>1</sup> Je souhaite remercier tou.te.s les artistes, membres de BST cités dans ce texte - notamment Freddy Sabimbona -, ainsi que : Christian Bigirimana, scénographe du festival ; Roland Rugero, écrivain associé au festival ; Domitien Nizigiyanama et Juvénal Ngorwanubusa, professeurs, spécialistes de littérature burundaise orale et de littérature burundaise francophone ; Patrice Faye, dramaturge. Tou.te.s ont rendu possible l'écriture de cet article. Je leur sais gré non seulement de m'avoir réservé un accueil chaleureux et de s'être toujours rendus disponibles pour des heures d'entretien et de discussion, également de m'avoir donné accès aux textes des pièces ou à leur traduction du kirundi au français. Je remercie aussi Antea Paviotti et Aurore Vermeylen pour leur relecture si attentive de ce texte, ainsi que Christine Deslaurier pour avoir partagé avec moi un précieux extrait de ses archives. Merci enfin à Aurore Desgranges et Elara Bertho pour leur accompagnement efficace !

<sup>2</sup> CHRÉTIEN, 2019.

<sup>3</sup> ANDERSON Benedict, 1983.

des formes alternatives au format traditionnel. J.-P. Chrétien montre en effet combien la musique des tambourinaires est institutionnalisée et c'est donc dans des limites bien établies qu'elle peut se déployer<sup>4</sup>. L'expression théâtrale, elle, ne jouit ni du même prestige historique (et de la coloration politique associée, à l'occasion de récupérations politiciennes<sup>5</sup>), ni du même contrôle par l'État. S'il est vrai que son histoire y est bien plus récente que l'art ancestral des tambourinaires, elle n'en est pas moins riche de lignages entrecroisés et d'influences plurielles.

La citation de Désiré Manirakiza placée en exergue, permet, en peu de mots, de se représenter la manière dont le politique corsète et façonne les corps au Burundi, et de se faire une première idée de la variabilité de la marge de manœuvre dont disposent les citoyens pour actionner et déployer leur corps et leur parole dans l'espace public, en fonction qu'on frappe le tambour ou qu'on manie les mots sur le plateau.

En 2014, la troupe Lampyre organise le premier festival de théâtre du pays, « Buja sans tabou ». Trois éditions ont suivi depuis. Si l'organisation du festival a muté d'une troupe à un consortium de compagnies, le mot d'ordre reste le même : il s'agit de populariser le théâtre auprès d'un public peu initié, en abordant librement des thèmes qui concernent prioritairement la société burundaise d'aujourd'hui.

Au fur et à mesure des éditions successives (en 2020 s'est tenue la quatrième), les initiateurs du festival Buja Sans Tabou (BST) ont concentré leurs efforts dans deux directions : d'une part, tendre vers un idéal d'autonomie du festival vis à vis des différents pouvoirs économiques et politiques (nationaux mais surtout internationaux) dont ont tendance à dépendre les artistes de la région habituellement ; d'autre part, investir d'autres lieux de représentation que le principal lieu traditionnellement dévolu au théâtre à Bujumbura qu'est l'Institut français du Burundi (IFB), et ainsi conquérir d'autres lieux de l'espace urbain. Les deux objectifs sont intimement liés en réalité puisque c'est en cherchant à s'implanter soit hors des institutions (dans la rue), soit dans d'autres institutions telles que les bars, que les artistes entendent s'émanciper peu à peu de tutelles politiques, diplomatiques et économiques désormais jugées encombrantes.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il convient avant tout de commencer par clarifier ce que l'on entend par « espace public » dans un contexte burundais, afin d'éviter d'induire des malentendus sur mon analyse du phénomène étudié. Sachant que je suis nécessairement influencée par une certaine conception française et européenne de l'espace public, héritée de la géographie culturelle et de l'architecture, autant que des études théâtrales ou encore - et à commencer par - la science politique et la sociologie, le concept est à manier avec prudence lorsqu'il s'agit de traiter de sociétés extra-européennes.

Je porterai ainsi l'attention sur l'un des usages communs du concept d'espace public (tels que détaillés en introduction générale du dossier) qui me semble opératoire pour analyser le festival Buja sans tabou. Il s'agit de l'approche critique qui conçoit l'espace public en termes matériels, soit comme étant un lieu délimité dans l'espace et défini par sa dimension « publique », et par extension, *démocratique* par opposition à l'espace privé domestique.

En quoi cette acception *située* du théâtre (française en l'occurrence) comme espace public à investir à des fins de démocratisation sociale concerne-t-elle la société burundaise, voire plus largement les sociétés africaines contemporaines ? Parce qu'il se fait que, sans se revendiquer du tout d'un tel héritage franco-centré, les acteurs du milieu du théâtre au Burundi, et plus largement dans

---

<sup>4</sup> *Ibid.* Voir aussi : [https://www.francetvinfo.fr/culture/musique/musique-du-monde/desormais-sous-contrôle-strict-les-tambours-du-burundi-interdits-aux-femmes\\_3338389.html](https://www.francetvinfo.fr/culture/musique/musique-du-monde/desormais-sous-contrôle-strict-les-tambours-du-burundi-interdits-aux-femmes_3338389.html)

<sup>5</sup> *Ibid.* J.-P. Chrétien relate notamment la récente manœuvre politicienne orchestrée par les soutiens de feu l'ancien président du Burundi, Pierre Nkurunziza, pour imposer et ériger en norme autoritaire la tradition tambourinaire d'un certain enclos possédant des caractéristiques de sa personne et de son entourage proche.

d'autres pays francophones (soit qui ont été sous tutelle française ou belge, ce qui a inévitablement produit des effets de continuité, ne serait-ce que parce que la politique de coopération s'est substituée aux politiques coloniales), mobilisent un répertoire assez analogue. À Bujumbura, comme à Ouagadougou ou à Brazzaville où se tiennent trois des festivals de théâtre importants du continent (les Récrcéâtrales à Ouagadougou et Mantsina-sur-scène à Brazzaville), les organisateurs ont en partage une même conception du théâtre comme d'un art devant être aux prises avec le réel des habitants des lieux où s'implante le festival, des quartiers où se jouent les représentations qu'ils organisent ponctuellement. Cette conception présuppose une organisation adéquate qui met au centre de la dynamique théâtrale ces habitants et leurs lieux de vie - domiciles, bars de quartiers, rues ou places - en les invitant à participer de diverses manières. Aux Récrcéâtrales, « le théâtre est envisagé comme le catalyseur d'un vivre ensemble par l'ancrage de son cadre d'exercice - donc d'existence - au cœur d'un quartier qui en vit »<sup>6</sup>.

Quoique le maillage de BST dans les différents quartiers soit moins dense que celui tissé par les Récrcéâtrales dans le quartier de Bougsemtega (BST s'installant dans un endroit précis des quartiers le temps des répétitions et de l'évènement), dans les deux cas, la logique qui préside à cette reterritorialisation du théâtre est la même : il ne s'agit plus d'amener les gens au théâtre mais d'amener le théâtre aux gens, selon les dires du directeur du festival « Buja sans tabous », Freddy Sabimbona<sup>7</sup>. Ce faisant, les organisateurs entendent s'inscrire dans une tradition d'assemblée participative, voire délibérative, telle qu'elle existait, sous différentes formes, au Burundi comme au Burkina Faso. Si le milieu rural maintient ces traditions relativement vivaces, elles ont pu se perdre, s'affadir ou tout simplement se transformer sous l'effet des processus d'urbanisation et de modernisation de ces sociétés. Aussi assiste-t-on aujourd'hui dans les métropoles des pays de la sous-région des Grands Lacs à une efflorescence d'initiatives - festivalières ou non - qui entendent faire revivre l'esprit de la « veillée », de la « palabre »<sup>8</sup>. Ces manifestations artistiques prennent souvent la forme de causeries ouvertes, c'est à dire officiellement non-réservées aux membres d'une même corporation (enseignants, étudiants, artistes) mais entendant rassembler au contraire un ensemble de membres représentant autant que possible la diversité des habitants.

Ces orientations s'avèrent être des parti-pris forts au regard du contexte culturel et politique burundais. En effet, faire du théâtre dans l'espace public ne va pas de soi dans un pays qui porte encore les stigmates de la guerre, dans une capitale, Bujumbura, qui a maintes fois été fragmentée par les affrontements entre quartiers. D'autre part, la prise de parole publique est très codifiée au Burundi et réservée à des circonstances officielles liées à la ritualisation de la vie sociale, politique ou religieuse ; le discours, ou *ijambo*, obéit à une nomenclature très précise et possède sa stylistique

---

<sup>6</sup> PEGHINI & THÉRÉSINE, 2016, p. 91.

<sup>7</sup> Entretien avec Freddy Sabimbona, le 27 février 2020, Bujumbura.

<sup>8</sup> Citons le projet « Digi-Tales », porté par le Goethe Institute de Kigali, l'ambassade de France au Rwanda, et l'association Rwanda Arts Initiative (RAI), entre 2018 et 2019, qui avait pour ambition de favoriser les échanges entre les conteurs de la sous-région (Rwanda, Burundi, RD Congo) et leurs homologues slameurs, en vue d'une création collective. La première session de ce projet qui se déroula à Goma, au Nord-Kivu en RD Congo, donna lieu à une présentation du travail en cours sous forme de veillée au centre culturel Yole!Africa. À propos de ce projet, voir : LE LAY, 2021. D'autre part, avant son lancement officiel en octobre 2020, le centre ECKA de Bukavu (Sud-Kivu, RD Congo) organisait déjà, deux jeudis par mois, des veillées dans les quartiers (sur des places ou chez des particuliers). Constituées en assemblée transgénérationnelle, ces veillées baptisées « Autour du feu » donnaient la parole à des vieux chargés de transmettre la mémoire du quartier, et aux plus jeunes désireux d'échanger sur l'histoire locale. Le collectif des slameurs de Goma, Goma Slam Session, leur emboîta le pas en commençant à organiser, en avril 2021, à une fréquence mensuelle, des veillées « Slam autour du feu » baptisées « *Muripuko* » (de *mlipuko*, en swahili standard, l'éruption, en référence au volcan Nyiragongo qui surplombe la ville). Enfin, à Bujumbura, après le festival, BST a commencé à organiser des soirées autour du feu dans le jardin de son espace, afin de préparer la prochaine édition du festival, sur le thème des mémoires (2022).

propre. Sa profération inscrit de fait les protagonistes de la scène d'énonciation de cette parole publique dans une forme de révérence vis à vis de cette parole. Cela a pour effet d'instaurer d'emblée un net rapport d'autorité structurant les interactions entre les tenants de cette parole, les personnes autorisées à la porter, et l'audience destinée à la recevoir au titre d'enseignement.

Enfin, le Burundi étant sous la coupe d'un pouvoir autoritaire depuis ces trois dernières décennies (avec plus ou moins de détente d'un gouvernement à l'autre), les habitants ont intégré les habitudes de savoir-être et de savoir-faire dans des interactions sociales caractérisées par une grande prudence et un contrôle de la parole<sup>9</sup>.

Partant de ces constats, on étudiera la manière dont le festival a cherché à s'articuler aux différents quartiers de la ville de Bujumbura et à s'y implanter, en étant attentifs au choix de tel quartier plutôt qu'un autre et aux orientations esthétiques et discursives subséquentes. On questionnera aussi la manière dont on investit, sur plusieurs jours voire plusieurs semaines, un lieu et le bâti alentour pour y installer une scène éphémère, le temps d'une représentation. On examinera les questions que pose cette intervention dans l'espace public, intervention qui n'est certes pas destinée à s'inscrire durablement dans le paysage mais qui ne se limite pour autant pas à un simple passage. En effet, outre le temps des répétitions *in situ*, l'événement lui-même va au-delà du seul spectacle puisque la représentation théâtrale est suivie d'un échange avec le public portant sur l'histoire du quartier et sa mise en scène. Ce second temps de l'événement est appelé « historicité du quartier ». Quels apports, quels déplacements de sens et de faire, une telle intervention artistique propose-t-elle aux riverains, aux habitants de l'espace choisi ? Quels échanges et négociations implique-t-elle aussi avec les pouvoirs publics ? Dans quelle mesure ce changement de paradigme théâtral opéré par BST permet-il de libérer réellement la parole publique, de parler « sans tabous » de sujets sensibles ayant trait tant aux blessures de l'histoire qu'aux normes sociales contraignantes limitant, voire atrophiant, les libertés individuelles ? Cette intention et sa mise en œuvre suffisent-elles à décréter que BST porte sur les plateaux qui jalonnent la ville le temps du festival, une parole politique ?

C'est à ces questions que je tâcherai de répondre en présentant BST dans un premier temps sa genèse et ses ambitions, ses héritages et ses connivences intellectuelles, idéologiques et esthétiques - et en l'inscrivant dans une histoire plus longue du théâtre au Burundi depuis les indépendances. Dans un second temps, je resserrerai la focale sur l'un des événements de cette quatrième édition, le spectacle « Plus de circoncision » joué au quartier Buyenzi suivi de la session « historicité du quartier », pour examiner la manière dont ce festival de théâtre parvient à faire exister une parole politique dans l'espace public.

Cet article est le fruit de plusieurs séjours de terrain au Burundi, à Bujumbura, et dans la sous-région des Grands Lacs (Rwanda et Est du Congo) entre 2018 et 2021, et plus particulièrement d'une observation participante à cette quatrième édition du festival BST en 2020 (après avoir également assisté à l'édition précédente en 2018). Cette expérience se nourrit aussi d'échanges nombreux et réguliers avec les artistes, en amont et en aval du festival, à Bujumbura-même comme à distance dans les mois qui suivirent l'événement.

## **I) La mouvance BST ou la structuration d'une scène nationale, entre théâtre « communautaire » et théâtre contemporain**

Buja Sans Tabou désigne aujourd'hui un événement - le festival biennal dont il est surtout question ici - ainsi qu'un lieu de création et de diffusion artistique, la création du second étant postérieure au lancement du premier. BST est aujourd'hui devenue l'une des institutions artistiques majeures de la ville. La structure comme le festival sont animés par des artistes de théâtre burundais basés à Bu-

---

<sup>9</sup> Voir à ce sujet l'article de Julien Moriceau et Aurore Vermeylen, « 'Ensilencement' et insécurité sur les rives du lac Tanganyika. Une étude par le bas du faire politique au Burundi » : MORICEAU & VERMYLEN 2021.

jumbura et appartenant à différentes compagnies, unis par la volonté de créer un événement théâtral à Buja dans l'optique de fédérer le milieu du spectacle vivant mais aussi de créer l'émulation et de favoriser des vocations chez les jeunes pousses.

C'est cette construction patiente et méthodique d'un ensemble de dispositifs (festival et espace culturel) destinés à affirmer l'existence et le dynamisme d'un certain type de théâtre au Burundi en professionnalisant ses acteurs, que nous qualifierons de « mouvance ». Il y a en effet un « style » BST que l'on peut inscrire dans l'histoire du théâtre et des arts spectaculaires au Burundi, tantôt parce qu'il s'en détache, tantôt parce qu'il s'en réclame ou s'en inspire.

### 1) Naissance de BST : composantes et ramifications sur la scène burundaise

La première édition du festival en 2014 relevait de la seule initiative de la Troupe Lampyre dirigée par Freddy Sabimbona, également fondateur de la troupe en 2005 avec Olivier Kaneza. À cette édition participèrent des compagnies qui sont devenues des partenaires au long cours du festival, participant aux éditions suivantes : la Cie Amizero de Kigali (danse contemporaine), le Comedy Night Kigingi de Kigali (stand up comedy), le Théâtre de Poche de Bruxelles et le Tarmac des auteurs de Kinshasa (théâtre), la Troupe Lampyre et la Troupe Pili Pili du Burundi d'où est issue la Troupe Lampyre. En effet, Freddy Sabimbona fit ses débuts dans la troupe Pili Pili dans laquelle il fut actif, concomitamment au lancement de sa propre compagnie. Le 28 janvier 2005 marque l'acte de naissance de la Troupe Lampyre qui interprète au Centre culturel français une pièce du fondateur de Pili Pili, le français Patrice Faye : *Les Fusillés*, une satire politique inspirée du régime de Bagaza, et qui fut initialement montée dans les années 1990.

Prenant acte de cette dynamique théâtrale qu'il avait participé à créer du fait de son activisme en termes de formation artistique, Freddy Sabimbona a souhaité fédérer les énergies créatrices pour lancer un événement de grande ampleur qui marquerait un temps fort de la vie culturelle du Burundi, et plus largement de la dynamique artistique de la sous-région des Grands Lacs. C'est ainsi que pour la 4<sup>e</sup> édition du festival, en 2020, la Troupe Lampyre s'est ainsi associée à quatre autres troupes théâtrales très actives de Bujumbura et fondées dans la décennie 2010 : les Enfoirés de Sanoladante, la troupe Umunyinya, Shakespearean Theatre Group et la compagnie OUF! Théâtre.

Les Enfoirés de Sanoladante est la compagnie la plus ancienne de toutes. Elle a été fondée en 2011 par Marshall Mpinga Rugano, un ancien de la Troupe Lampyre, bientôt rejoint par d'autres comédiens dont deux qui seront amenés à prendre la direction de la Troupe au départ de M. Mpinga Rugano pour l'Europe en 2015 : Thépaut Raymond Marcel, assistant administratif à l'IFB qui se spécialise en scénographie lumière et surtout Laura Sheilla Inangoma, brillante auteure et comédienne qui gère à présent la troupe, depuis le départ de Thépaut en 2018.

Vient ensuite Umunyinya fondée en 2014 par Rivardo Niyonizigiye (auteur, metteur en scène et comédien) et Arthur Banyesheko (comédien et metteur en scène). Leur troupe a le statut d'asbl (association sans but lucratif, statut hérité du droit belge) dont la devise est « Entertaining - Educating - Providing Hope », la compagnie contractant avec des ONGs pour des spectacles de commande destinés à informer et éduquer la population au sujet de divers problèmes de société, autant qu'elle innove par des créations originales. Elle peut compter sur le talent d'acteur d'Arthur Banyesheko et sur le répertoire incroyablement riche de Rivardo Niyonizigiye dont tous ses camarades s'accordent à dire qu'il est sans conteste, le plus grand connaisseur d'entre eux du patrimoine musical et littéraire burundais et sans doute un des meilleurs connaisseurs de la langue kirundi de sa génération.

Shakespearean Theatre Group a été fondé en 2016 après une session de formation sur l'expression orale en anglais à l'American Corner, par un jeune comédien, aujourd'hui installé au Cana-

da, Alexis Habonimana. Leur première création était une adaptation de *Romeo & Juliet* à l'American Corner de Gitega. Aujourd'hui la compagnie est essentiellement animée par Claudia Munyengabe qui est également auteure, dramaturge et metteuse en scène. La compagnie qui interprète des pièces de Shakespeare en anglais autant que ses propres créations (en français ou en kirundi) veut « châtier les moeurs en riant » ajoute Cl. Munyengabe<sup>10</sup>.

La compagnie la plus récente est la compagnie OUF! Théâtre, crée en 2018, suite à une scission d'avec la compagnie Yetu Drama. Linca Lyka Mugisha en est la metteuse en scène. Leur première création était *Ma nuit pleure* par Arnold Olol'Enyanya, mise en scène par Rolando Michaël.

Dans un second temps, quelques mois avant le début de la 4<sup>e</sup> édition à la fin de l'année 2019, l'organisation BST a pu acquérir un lieu de création et de diffusion dans le quartier de Kabondo<sup>11</sup>, grâce à l'aide de la fondation suisse Oumou Dilly<sup>12</sup> qui s'engagea à assurer le paiement des quatre premiers mois de loyer, le temps pour BST de s'organiser afin de prendre en charge le paiement des loyers à venir. C'est dans cette spacieuse demeure entourée d'un vaste jardin clôturé que se déroula le projet « Staging Times » - une création dramaturgique collective, initiée par Oumou Dilly à partir de photographies de la kenyane Sarah Waiswa exposées sur les murs du lieu -, ainsi que les spectacles *Point Zéro* (de Cl. Munyengabe, mise en scène par F. Sabimbona) et *M'appelle Mohamed Ali* (de Dieudonné Niangouna, interprétée par Étienne Minoungou) qui se jouèrent dans le jardin. Le paiement du loyer de la maison est à présent entièrement assuré par l'organisation BST et de nombreuses créations y ont lieu très régulièrement. BST accueille en ses murs des artistes en résidence des pays voisins. Rien qu'en 2021, l'espace vit défiler le chorégraphe congolais de Bukavu, Marc Le Grand, le performer rwandais Eric 1Key... L'activité bourdonnante du lieu a réellement transformé l'équilibre de la scène théâtrale bujumburaise, autrefois exclusivement concentrée à l'IFB (Institut français du Burundi). L'institution française dont la présence ancienne dans la capitale a longtemps pu servir de principale source de financement n'en demeure pas moins partenaire de BST, notamment au moment du festival, où elle continue d'accueillir l'un ou l'autre spectacle dans sa grande salle, et de prêter du matériel pour la technique. BST a ainsi pu compter sur des partenaires fidèles qui soutiennent le festival depuis les premières éditions : le bar « Chez Gérard » (une chaîne de bars installés dans plusieurs quartiers de la ville où ont pu être jouées certaines pièces lors des éditions précédentes), la galerie d'art et d'éducation artistique TwoFiveSeven Arts mais aussi les médias tels que le célèbre hebdomadaire *Iwacu*, Yaga-Burundi, plate-forme de blogueurs burundais et *Jimbere magazine*, magazine jeunesse fondé et dirigé par l'auteur - romancier et scénariste Roland Rugero.

Ce dernier est aussi l'auteur de l'une des pièces jouées lors de cette édition, *Plus de circonscription*, pièce écrite en français, mise en scène par F. Sabimbona et interprétée en swahili par la troupe Lampyre et des comédiens du quartier Buyenzi. Interrogé sur sa motivation à accompagner médiatiquement le festival et même à y participer personnellement comme auteur, R. Rugero explique qu'il s'agissait pour lui de « cimenter la vision de Freddy [Sabimbona] : que le théâtre aille vers les publics et non que les publics aillent vers le théâtre »<sup>13</sup>. C'est donc mus par cette aspiration à démocratiser le théâtre et la lecture au Burundi que les deux compères œuvrent de concert, persuadés

<sup>10</sup> Correspondance électronique avec Claudia Munyengabe, août 2021.

<sup>11</sup> Un quartier résidentiel assez excentré abritant des résidences de confort moyen, dont un certain nombre de logements de fonctionnaires.

<sup>12</sup> Fondation spécialisée dans l'appui aux chercheur.e.s africain.e.s en arts & humanités et qui se dédie de plus en plus au soutien et à l'accompagnement des projets et des structures artistiques en Afrique : <https://oumoudilly.ch>

<sup>13</sup> Entretien avec Roland Rugero à Bujumbura le 4 mars 2020.

qu'il est urgent de remonter aux sources littéraires qui ont pu fédérer les anciens naguère. De fait, il existait, dans le Burundi précolonial un genre de poésie épique nommée « *amazina y'ubuhizi* » qui était dramatisée d'après Juvénal Ngorwanubusa<sup>14</sup>, et dont l'objectif premier était d'instruire le peuple des faits d'armes des héros, des exploits des bergers etc.

Non seulement l'équipe de BST est tout à fait consciente de s'inscrire dans une histoire longue du théâtre et de la performance au Burundi, mâtinée d'inspirations de la tradition orale et d'apports européens, mais elle le revendique. Partir à la (re)découverte de l'histoire de sa ville et de son pays, des faits culturels et traditions ancestrales dont les jeunes urbains qui constituent l'équipe peuvent se sentir coupés ou éloignés est au cœur de la démarche de BST. Il est donc nécessaire, pour bien percevoir d'où part BST - sa généalogie en d'autres termes - de retracer, à grands traits, un (trop) bref historique du théâtre au Burundi.

Le théâtre au sens moderne (et européen) du terme n'aurait commencé à s'épanouir qu'après l'indépendance du Burundi acquise en 1962, selon J. Ngorwanubusa. Il faudra attendre la veille des années 1970 pour que commencent à être jouées des pièces de théâtre en kirundi, souvent créées par des élèves du secondaire et des étudiants, surtout de l'École Normale Supérieure (ENS).

Le théâtre de la décennie 1970-1980 « se met au service de la revalorisation des valeurs culturelles burundaises » tandis que la décennie suivante marque un tournant significatif dans l'histoire du théâtre au Burundi par la prédominance d'un théâtre tout entier dédié aux thématiques sociales afin de répondre au contexte sociopolitique douloureux de l'époque<sup>15</sup>. C'est ainsi que naît le théâtre de réconciliation, orienté vers la sensibilisation aux droits humains et à la justice sociale, essentiellement porté par Marie-Louise Sibazuri, figure stratégique de cette époque, qui rédige alors en kirundi des centaines de feuilletons théâtraux radiophoniques pour le compte de l'ONG américaine Search for Common Ground (SFCG), notamment « *Umubanyi ni we muryango* » (Le voisin fait partie intégrante de la famille) puis « *Ninde ?* » (Qui est-ce ?), qui connurent un succès fulgurant au Burundi en proie aux blessures de la guerre de 1993. La troupe théâtrale Tubiyage, dirigée par Michel-Ange Nzojibwami est l'autre troupe de théâtre populaire - dit « communautaire » ou « de sensibilisation », ou « interactif » au Burundi - emblématique de cette période très sensible de l'histoire du pays. Depuis 2001 en effet, la Troupe n'a de cesse de sillonner les collines pour jouer devant les villageois un théâtre conçu la plupart du temps pour répondre aux commandes des multiples ONGs installées au pays. Inspirée par la vogue du théâtre pour le développement, et sa méthodologie élaborée en Afrique francophone par l'Atelier Théâtre Action Burkinabé (ATB) à Ouagadougou sous la férule de Prosper Kompaoré, Tubiyage n'a cessé d'inspirer les vocations. Ainsi at-on pu assister à la naissance, dans son sillage, de quantité de jeunes troupes de théâtre dit « communautaire », lesquelles fleurissent dans la plupart des pays d'Afrique, sous l'impulsion des ONG qui ont de plus en plus recours à des médias alternatifs pour diffuser leurs messages de sensibilisation.

Concomitamment à l'activisme de Tubiyage, une autre troupe occupait, elle, la scène du théâtre francophone dans les années 1980-1990 : la Troupe Pili Pili. Fondée en 1983 par Patrice Faye (le père de l'auteur-compositeur, musicien et écrivain Gaël Faye), elle fut pendant des années la principale troupe de théâtre en français du Burundi qui exerça durant près de deux décennies essentiellement à Bujumbura, mais aussi occasionnellement dans d'autres localités du pays, lors de tournées de grande ampleur financées par la coopération internationale. Elle était surtout motivée par l'envie de s'amuser ensemble et de divertir le public par des spectacles délassants, à l'humour souvent caustique, P. Faye n'hésitant pas à tourner en dérision les affres sociopolitiques du pays. Il s'est notam-

---

<sup>14</sup> Correspondance électronique avec Juvénal Ngorwanubusa, novembre 2020.

<sup>15</sup> Idem. Voir aussi sa monographie : NGORWANUBUSA, 2013.

ment distingué par deux pièces offrant une peinture grotesque de la guerre civile au Burundi, *Hutsi* (mot-valise mêlant Hutu et Tutsi, visant à déconstruire la prétendue différence entre les deux catégories socio-ethniques), et *Kamenge 94*, pièce relatant les débuts de la guerre dans l'un des quartiers réputés sensibles de la capitale (Kamenge) et qui vise, une fois de plus, par la dérision et l'absurde, à désamorcer les motifs haineux présidant aux pogroms et violences de masse.

Tout au long de son activité, la troupe fit preuve d'un grand dynamisme, fait d'autant plus remarquable qu'elle ne cessa pas son activité durant la longue guerre civile que connût le Burundi, de 1993 à 2006. Tout au plus s'interrompait-elle sporadiquement, à l'acmé des tensions.

Au vu du succès de la Troupe Lampyre par l'entremise du festival BST, l'on peut considérer que Pili Pili a fait école. La troupe apparaît en effet comme la rampe de lancement du théâtre au Burundi par sa mission de formation des jeunes comédien.e.s amateur.e.s à qui elle a réussi à inoculer le goût du théâtre. Patrice Faye n'hésite pas à parler de la mouvance de BST comme « héritage » de Pili Pili, une réussite qui le remplit de fierté, lui qui se voit comme le « mentor » de ces jeunes pousses de la rampe dans les années 1990 et 2000<sup>16</sup>. Après son départ du pays en 2011, la troupe poursuit bon an mal an son activité sous la houlette de Stanislas Kaburungu mais, de fil en aiguille, suit une trajectoire qui épouse exclusivement les contours et le contenu du théâtre dit « communautaire ». Toutefois, d'autres troupes, telle les Enfoirés, continuent de lui passer commande et/ou de jouer ses pièces.

## 2) Du quartier au continent : la professionnalisation d'un festival entre ambition locale et aspiration panafricaine

Forts de cette histoire théâtrale, l'envie de lancer BST est née, chez ses fers de lance, non seulement de partager ensemble le plaisir d'un événement artistique et festif et de s'inscrire dans une lignée artistique, mais aussi de créer ainsi l'émulation chez les jeunes comédien.ne.s en herbe, la transmission étant un aiguillon important de l'entreprise. BST entend aller plus loin encore puisque la structure, via son coordonnateur principal, F. Sabimbona, se donne pour ambition de professionnaliser la scène théâtrale bujumburaise. Le festival est conçu comme une occasion d'inscrire l'événement dans la durée par le biais de formations aux métiers du théâtre (jeu d'acteur, régie lumière et son, scénographie, écriture dramatique, mise en scène) organisées en amont du temps fort du festival.

Le festival se donne une portée nationale en décentralisant certains spectacles à Gitega (deuxième ville du pays et capitale administrative), mais aussi régionale, les organisateurs ayant à cœur d'inviter des troupes des pays avoisinants (notamment Rwanda et RD Congo) avec lesquelles des collaborations artistiques sont de plus en plus régulièrement menées.

Pour ce faire, BST sollicite différents bailleurs nationaux et internationaux. Parmi les soutiens du festival depuis ses débuts on trouve Africalia (plateforme belge de coopération artistique avec l'Afrique), DDC (la direction du développement et de la coopération suisse), la fondation néerlandaise Prince Klaus, le Theater Konstanz en Allemagne, la fondation suisse Oumou Dilly, l'ONG CCFD Terre Solidaire, et l'Institut français du Burundi, dont la participation est réduite d'année en année, BST les sollicitant moins que lors des éditions antérieures.

Pour les trois dernières éditions, l'IFB a surtout été impliqué dans le festival en amont, en prenant en charge les conditions matérielles de réalisation des formations théâtrales dispensées par des artistes burkinabès. Ces derniers entretiennent en effet avec les artistes de théâtre burundais un compagnonnage de longue date. Dès sa deuxième édition, BST avait accueilli Jean Baptiste Hama-

---

<sup>16</sup> Entretien téléphonique avec Patrice Faye, le 17 août 2021.

do Tiemtoré comme formateur en mise en scène et Léon Zongo comme formateur en jeu d'acteur, suivi de Noël Minoungou à la troisième édition en 2018 à laquelle s'était également Patrick Janvier, scénographe du festival Les Récréâtrales pour l'atelier scénographie. Cette collaboration est née en 2014, lors de la participation de F. Sabimbona au laboratoire ELAN organisé en amont du festival des Récréâtrales de Ouagadougou, qui propose de longues sessions de formation aux différents métiers du théâtre à des artistes venant de toute l'Afrique francophone. Ce dispositif continue de prospérer en offrant, depuis 2020, une formation encore plus longue et approfondie qui a bénéficié en 2021 à trois autres artistes burundais : Dorine Munezero sélectionnée dans la section scénographie, Josué Mugisha et Laura Sheilla Inangoma des Enfoirés de Sanoladante sélectionnés respectivement dans les sections mise en scène et écriture dramatique. Ce partenariat s'inscrit dans la volonté très affirmée par BST de professionnalisation de la scène burundaise afin de parvenir à stabiliser la dynamique théâtrale en multipliant les opportunités offertes aux artistes.

Mais au-delà de la stratégie de développement local, cette collaboration au long cours se fonde aussi sur une communauté d'idées et de visions des dynamiques artistiques en Afrique, et d'une même vision politique de l'Afrique et de son avenir. Il y a à l'origine un constat partagé et communément déploré concernant l'état des échanges intra-continentaux ; quoiqu'habitant le même continent et partageant une commune langue de travail (le français), les artistes d'Afrique de l'Ouest et des artistes d'Afrique de l'Est se rencontrent peu. C'est ainsi qu'ont été mises en place, soutenues par la plateforme de coopération culturelle de Wallonie-Bruxelles, Africalia, ces sessions de formation à BST mais aussi la pièce *Les Sans*, fruit de cette coopération burundo-burkinabé. Écrite par Ali Kiswinda Ouedraogo, interprétée par lui-même, par Noël Minoungou et Patrick Kabré (pour la musique), elle a été mise en scène par F. Sabimbona en 2018.

Cette forte présence ouagalaise d'artistes appartenant à la « famille » des Récréâtrales qui s'impose aujourd'hui comme un épicerie théâtral sur le continent, marque donc de plus en plus profondément le milieu du théâtre à Bujumbura. Cela se ressent à travers l'affirmation d'une sensibilité artistique et politique particulière, afrocentrée (panafricaine et décoloniale), qui traverse les milieux intellectuels et culturels d'un bon nombre de pays d'Afrique, et caractérise aujourd'hui tant l'esprit des Récréâtrales que celui de BST. En une dizaine d'années, le festival ouagalais a pris beaucoup d'ampleur et parvient aujourd'hui à réunir, à l'occasion de plusieurs temps forts chaque année (le festival en tant que tel et le laboratoire ELAN) des gens de théâtre de toute l'Afrique et d'Europe. Il n'est sans doute pas exagéré d'affirmer que la principale formation théâtrale de l'Afrique subsaharienne francophone aujourd'hui est à Ouagadougou, et que ce festival offre la vitrine la plus riche et diversifiée de la création théâtrale contemporaine sur le continent (dans l'aire francophone tout du moins)<sup>17</sup>. Ses principaux artisans - Étienne Minoungou auquel a succédé Aristide Tarnagda à la tête de l'organisation - sont étroitement connectés aux réseaux européens (belges et français notamment) mais aussi « panafricains ». Sans que la dimension panafricaine soit pour autant systématiquement revendiquée dans leurs discours, les artistes burundais et burkinabés puisent leurs références bibliographiques et leurs inspirations dans les textes et les productions d'un réseau intellectuel constitué d'écrivains, de comédiens et de philosophes originaires de plusieurs pays d'Afrique francophone qui sont interconnectés et qui le revendiquent : Dieudonné Niangouna (lui-même à l'initiative de l'important festival Mantsina sur Scène de Brazzaville, également très connecté aux Récréâtrales), Achille Mbembe, Felwine Sarr, Carole Karemera, Dorcy Rugamba... Ces derniers portent collectivement leurs idées à travers un certain nombre de projets de résidences et de collaborations artistico-philosophiques qui convergent vers une aspiration à une réelle décolonisation des imaginaires africains comme des

---

<sup>17</sup> Voir PEGHINI & THÉRÉSINE, 2013.

structures universitaires et culturelles installées sur le continent<sup>18</sup>. Le festival de BST, le dernier né des festivals internationaux de théâtre en Afrique, se pense comme l'héritier de « l'esprit de Ouaga » et se fait de plus en plus l'écho de cette aspiration profonde à une émancipation des réflexes d'antan en matière organisationnelle comme épistémologique, à une « décolonisation de l'esprit » qui s'appuie sur les écrits de maîtres à penser tels que que Ngugi wa Thiong'o et Mudimbe, mais encore plus sur ceux de Césaire et Fanon, salués pour leur radicalité. Citons par exemple trois textes présentés au festival exprimant vigoureusement l'urgence de s'auto-définir pour inventer de nouvelles manières de « féconder » les imaginaires africains comme le dit Felwine Sarr<sup>19</sup> : le spectacle *Les Sans*, adapté des *Damnés de la Terre* de Frantz Fanon, le spectacle *M'Appelle Mohamed Ali* de Dieudonné Niangouna, joué pour la première fois en 2014 aux Récrcâtrales et présenté, lors de la 4<sup>e</sup> édition, en une version nettement plus anti-impérialiste que la version initiale de 2014 présentée aux Récrcâtrales<sup>20</sup>, ainsi que la lecture du texte-manifeste de Felwine Sarr, *Traces. Pour les nations africaines*, lu par Étienne Minoungou à l'Université du Burundi, en 2018 également<sup>21</sup>.

Cette sensibilité philosophique traduit aussi une volonté politique de s'émanciper des tutelles néocoloniales qui représentent encore aujourd'hui les principaux bailleurs de fonds initiant des projets selon leurs propres agendas de diplomatie culturelle mais qui ont pu également par le passé offrir de réels tremplins pour les artistes. Cette volonté est unanimement partagée par les opérateurs culturels et artistes du continent qui déploient leurs efforts pour diversifier la source des financements, avec un succès globalement mitigé cependant puisque force est de constater que BST par exemple, dépend encore beaucoup des subsides étrangers. L'émancipation pour BST ne peut passer que par une autonomie financière progressive et - on peut l'espérer - en cours d'acquisition, ainsi que par l'exploration de son propre patrimoine et de son histoire (idée motrice de cette 4<sup>e</sup> édition), comme par une entreprise globale de déconstruction des codes. Il ne s'agit pas seulement de « briser le tabou » comme le revendique le festival mais aussi de rompre avec les codes du théâtre classique qui prévalaient jusqu'à la décennie 2010 et ce, au risque d'égarer le spectateur comme le suggère le journaliste du media en ligne [akeza.net](http://akeza.net) à qui F. Sabimbona accorde un entretien. Le journaliste se demande si l'on voit là advenir la "mort du théâtre classique", ce à quoi F. Sabimbona répond :

Il n'y a pas un théâtre, il y a des THÉÂTRES. L'erreur serait justement de vouloir uniformiser une seule forme de théâtre. Il est important pour les artistes de pouvoir se renouveler et pouvoir expérimenter de nouvelles façons de faire. Sinon, le risque c'est de s'atrophier artistiquement. Le vaudeville

---

<sup>18</sup> Les ateliers de la pensée de Dakar co-organisés par Sarr et Mbembe se présentent comme l'incarnation et la mise en œuvre de cette idée.

<sup>19</sup> « L'Afrotopia est une utopie active qui se donne pour tâche de débusquer dans le réel africain les vastes espaces du possible et les féconder » : SARR, 2016, p. 14. Et « L'*Afrotopos* est l'*atopos* de l'Afrique : ce lieu non encore habité par cette Afrique qui vient. Il s'agit de l'investir par la pensée et l'imaginaire », *id.*, p. 133.

<sup>20</sup> Je m'appuie pour affirmer cela sur mon expérience de spectatrice de deux représentations de ce spectacle : en 2014 aux Récrcâtrales, en avant-première, puis en 2020 à BST. Tout d'abord, j'ai eu la nette impression que le texte original avait connu une adaptation notable depuis sa version publiée (NIANGOUNA, 2014), comme de la version mise en scène à Ouagadougou - une impression partagée, du reste, par F. Sabimbona. Si je n'ai pas eu l'occasion de vérifier cette hypothèse, la mise en scène de cette pièce, elle, innovait radicalement et ce sans méprise possible. En effet, dans cette version 2020, Étienne Minoungou interagissait nettement plus avec le public à qui il semblait adresser plus personnellement le propos de la pièce, et ce notamment lorsque certains passages à la charge anti-impérialiste frontale furent adressés - quoique posément et avec un sourire égal - à des personnes blanches de l'assemblée. Le spectacle provoqua d'ailleurs quelque remous au sein de la communauté intellectuelle bujumburaise qui mêle burundais.es et Européen.e.s ; des remous non-perceptibles le soir-même de la représentation, mais qui s'exprimèrent dans un second temps, au sein de différents cercles de sociabilité.

<sup>21</sup> Pour la 5<sup>e</sup> édition en 2022, BST compte accueillir la pièce musicale de Felwine Sarr et Dorcy Rugamba, « Liberté, j'aurai habité ton rêve jusqu'au dernier soir », centré sur des figures emblématiques de la liberté, telles que Frantz Fanon et René Char (présenté en Avignon à l'été 2021).

que l'on présentait à l'époque de Pili-Pili ou les pièces en trois actes que l'on présentait à nos débuts ne disparaîtraient certainement pas de nos répertoires même si on les joue de moins en moins. Mais il nous est vital d'explorer, de découvrir les nouvelles formes scéniques afin de toujours se remettre en question<sup>22</sup>.

Les questions du journaliste à F. Sabimbona, comme ses propres commentaires, reflètent le trouble voire le scepticisme de certains spectateurs devant les spectacles présentés lors de la 4<sup>e</sup> édition qui, en effet, étaient tout sauf classiques. Les mises en scène semblaient miser sur l'innovation et la provocation comme forces motrices du spectacle, au détriment d'une trame linéaire, voire d'un propos transparent et structuré, encore moins d'un « message » limpide (comme le public en a l'habitude). Le spectacle *Point Zéro* notamment se présentait comme une succession de tableaux à caractère très pictural sans personnages identifiables, les comédiens figurant un ensemble d'apparitions humaines fantomatiques sans identité propre, traversant le plateau en y déversant leur immense désarroi, leur angoisse ou leur folie. La metteuse en scène Cl. Munyengabe confie d'ailleurs s'être inspirée du mouvement et du rythme du déclic de l'appareil photo instantané délivrant une série de photos disparates pour écrire ce texte<sup>23</sup>. Il s'agit effectivement d'un style contemporain dans le sillage du théâtre « post-dramatique »<sup>24</sup> et qui est aujourd'hui incarné sur la scène africaine francophone par Dieudonné Niangouna et ses édiles. Or cette forme plus « contemporaine » qui devrait, selon F. Sabimbona, parler à un public de plus en plus large au fur et à mesure des progrès dans la démocratisation du théâtre burundais « n'est pas toujours au goût de tous » observe le journaliste de Akeza :

Pour les nostalgiques, le théâtre devient difficile à comprendre, on s'y perd facilement. Certaines pièces de théâtre demandent plus de concentration qu'un examen de mathématique. La majorité des troupes de théâtre épousent facilement cette forme d'expression que l'on se demande si ce n'est pas le déclin du théâtre comme on le connaît.<sup>25</sup>

À première vue donc, le monde du théâtre à Bujumbura apparaît comme fragmenté par une polarisation entre théâtre contemporain d'un côté - héritier d'un théâtre « classique » jugé quelque peu dépassé - et théâtre « communautaire » de l'autre, les deux pôles étant représentés par des gens de théâtre qui communiquent très peu entre eux<sup>26</sup> et entretiennent un rapport très différent au théâtre.

Ces deux types de théâtre - le théâtre pour le développement, dit « théâtre communautaire », et le théâtre de création, dit « théâtre contemporain » - coexistent au Burundi mais se rencontrent peu. Quoique de nombreux artistes associés au théâtre contemporain (dans le sens où ils s'y identifient davantage) pratiquent le théâtre pour le développement de manière occasionnelle ou régulièrement, la plupart d'entre eux dissocient bien les deux pratiques. Le théâtre contemporain est vécu comme une passion dont on rêverait pouvoir vivre, tandis que la pratique du théâtre pour le développement est principalement motivée par une nécessité économique. Dans la plupart des cas, le second fi-

---

<sup>22</sup> Entretien de Freddy Sabimbona avec Moïse Mazyambo le 27 mai 2020 pour le média en ligne [akeza.net](http://akeza.net/une-mutation-benefique-pour-le-theatre-burundais/) : <http://akeza.net/une-mutation-benefique-pour-le-theatre-burundais/>

<sup>23</sup> Entretien avec Claudia Munyengabe, le 27 février 2020, à Bujumbura.

<sup>24</sup> Lehmann 1999/2002.

<sup>25</sup> Moïse Mazyambo, « Une mutation bénéfique pour le théâtre burundais ? », 27 mai 2020 : <http://akeza.net/une-mutation-benefique-pour-le-theatre-burundais/>

<sup>26</sup> Lorsque je demande à Claudia Munyengabe si elle s'entend bien avec Michel-Ange Nzojibwami de l'emblématique troupe de théâtre communautaire Tubiyage, qui se trouve être son superviseur à SFCG, elle me répond un « oui ! » tonique, avant d'ajouter dans un rire léger : « Parce qu'on ne se voit pas trop souvent... comment ne pas avoir une bonne relation ? » (Entretien avec Claudia Munyengabe à Bujumbura, 27 février 2020).

nance indirectement le premier, comme me l'explique R. Niyonizigiye : « le théâtre contemporain, ça demande de l'argent mais ça rapporte moins d'argent. Mais dans le théâtre participatif, ou pour le développement, là on peut avoir de l'argent et l'argent que nous pouvons toucher là, nous l'utilisons pour créer dans le théâtre contemporain »<sup>27</sup>.

Pour autant, R. Niyonizigiye et A. Banyesheko mettent en évidence les interconnexions entre ces deux genres de théâtre qu'ils pratiquent. Au-delà du bénéfice lucratif qu'ils tirent du théâtre communautaire ou interactif (de commande), ce théâtre les a habitués à performer à l'extérieur, sur les collines, avec toutes les contraintes physiques et spatiales inhérentes à un tel dispositif : l'énergie considérable à insuffler dans son jeu pour capter l'attention des spectateurs saisis dans leur espace de travail, arrachés à leur routine quotidienne de labeur agricole, pour tenter de les retenir le temps d'une performance, s'efforcer de les rassembler dans une écoute du jeu puis dans une discussion collective post-performance.

Mais outre le fait que le pôle du théâtre communautaire n'est pas réservé à ceux qui s'y sont spécialisés et qui s'y cantonnent (telle la troupe Tubiyage par exemple), l'expansion notable de la mouvance BST s'accompagne d'un ensemble de signes du brouillage des genres théâtraux. Ceci est seulement revendiqué par les fers de lance de BST mais s'observe également dans une mutation effective des pratiques et des formes proposées par ce théâtre burundais contemporain. En effet, le fait de jouer dehors, d'investir l'espace public de quartiers excentrés (historiquement à l'écart des lieux du pouvoir et de la culture) en proposant, non pas un théâtre de sensibilisation mais un théâtre de création, écrit, scénographié, serti par un éclairage travaillé et une sonorisation soignée, tout en étant joué en d'autres langues que le français (y compris en swahili, langue globalement dépréciée à Bujumbura) relève d'une démarche pour le moins innovante, créative et audacieuse.

## **II) Tisser la fiction théâtrale dans les fibres du quartier, l'exemple de Buyenzi**

Le cas du travail de BST à Buyenzi présente un intérêt multiple. Tout d'abord, des cinq quartiers de Bujumbura ciblés par le festival (Nyakabiga, Ngagara, Bwiza, Buyenzi, Quartier asiatique), Buyenzi est - au moins autant que Bwiza - un quartier historique de la marge au sens spatial et culturel, un quartier mal réputé que les artistes ont eu particulièrement à cœur d'investir. De fait, le travail de création théâtrale à Buyenzi qui conduisit à la représentation de la pièce *Plus de circoncision* le 20 février 2020, aboutit - le temps de l'événement tout du moins - à une fusion particulièrement réussie de la dynamique propre au quartier et de la patte de BST. C'est aussi l'un des quartiers dont le mobilier urbain - ici à forte charge historique - fut mobilisé en profondeur. La portée politique que revêtit l'événement ce soir-là n'en fut que plus forte.

Les quartiers Buyenzi et Bwiza sont connus pour héberger depuis la période coloniale des ressortissants des pays voisins - respectivement la Tanzanie et le Congo. Ces habitants ont imprimé à chacun de ses quartiers sa marque singulière, l'ont nimbé d'une ambiance unique qui continue de les définir, ainsi que le décrit Désiré Bigirimana dans sa nouvelle d'exil d'un Bujumburais au Rwanda, « Une exilée qui n'est jamais rentrée », s'agissant de Bwiza<sup>28</sup>, le quartier congolais réputé pour son am-

---

<sup>27</sup> Entretien avec Rivardo Niyonizigiye et Arthur Ban, 25 février 2020, Bujumbura.

<sup>28</sup> BIGIRIMANA, 2019, p 156 : « J'ai la nostalgie de mon quartier à cause de ces Congolais qui avaient infesté toutes les cités de Bujumbura depuis plusieurs décennies et qui n'avaient pas raté l'occasion d'y implanter leur culture. Quand il fallait chasser les idées noires le soir, les night clubs 5/5 et Disco parade laissaient retentir de la rumba ».

bianche et ses bars ouverts à toute heure. F. Sabimbona, pour expliquer les raisons qui l'ont conduit à choisir Buyenzi pour y monter la pièce écrite par R. Rugero, *Plus de circoncision*, évoque l'envie d'aller au-delà des clichés auxquels renvoyait initialement dans son esprit ce quartier excentré autrement appelé « quartier swahili » : « Buyenzi avant [pour moi] c'était [...] le quartier des filaos, du swahili, de la réparation de voitures. That's it, that's all ! »<sup>29</sup>. Roland Rugero renchérit en ajoutant, parmi les images d'Épinal du quartier, le café swahili et la pratique du jeu de dominos très courante en Tanzanie<sup>30</sup>. Buyenzi est donc un bon exemple de marge spatiale et culturelle, illustrant parfaitement le concept de « village urbain » tel que théorisé par le philosophe et sociologue urbain Isaac Joseph dans son essai *Le Passant considérable. Essai sur la dispersion de l'espace public* :

« Alors que le centre c'est le tourbillon, le brassage, la variété des langues, les quartiers-villages se caractérisent par leur excentricité spécifique, par leur visibilité partielle. [...] Ce sont des « aires naturelles », résultant d'un processus de ségrégation plus que d'une politique de ségrégation [...]. Ils sont constitués de populations transplantées. [...] Les villages urbains ne sont pas des vestiges, ce sont des effets de milieu ». <sup>31</sup>

Toute la démarche de l'équipe de BST dans la préparation de cette 4<sup>e</sup> édition consistait à interroger les circonstances de la naissance de la ville de Bujumbura à l'époque coloniale, à donner à voir au public la constitution progressive de la capitale burundaise sous forme de strates et d'aires agrégées au centre-ville, le « centre extra-coutumier » (par opposition aux « cités indigènes périphériques », comme le voulait la dénomination en usage dans l'ex-Afrique belge), en autant de *milieus*. S'il y a une préoccupation exprimée unanimement par les membres de l'équipe artistique, c'est - adossé à la sensation de malaise devant leur aveu d'ignorance de cette histoire - leur profond regret de constater le caractère relativement hermétique des quartiers qui autorise peu de mixité. Pour le dire autrement, hormis à l'acmé des tensions au cours desquelles tel groupe se sentant ou étant opprimé fuyait s'abriter dans un autre quartier où les personnes de son « identité » étaient majoritaires<sup>32</sup>, les « migrations » d'un quartier à l'autre n'étaient pas légion. Chaque quartier semble doté d'une identité forte, c'est à dire marquée par un certain nombre de caractéristiques sociales qui lui prêtent une réputation, héritée pour la plupart de la période coloniale (Ngagara est traditionnellement le quartier des fonctionnaires, Buyenzi le quartier des Waswahili et du bricolage, Bwiza est le quartier des Congolais et de la fête, le Quartier asiatique est le quartier du commerce qui reste majoritairement régi par les Indiens etc.). Ce que les artistes ont réalisé, c'est que la puissance de cette réputation, de cette imagerie irrémédiablement accolée à chaque quartier a pour conséquence de décourager l'exploration des quartiers qui ne leur sont pas familiers. Par conséquent, ils constatent qu'ils ne

---

<sup>29</sup> Entretien avec Freddy Sabimbona, 27 février 2020, Bujumbura.

<sup>30</sup> « Les pratiques qu'on observe à Buyenzi [...] sont les pratiques qu'on observe dans plusieurs villes d'influence swahilophone. [...] La circoncision, les vieux qui s'assoient le long des routes à la tombée du soleil avec la tasse de café très fort et très très sucré, et qui jouent aux dominos » : entretien avec Roland Rugero, 4 mars 2020, Bujumbura.

<sup>31</sup> JOSEPH Isaac, 1984, p. 31-32.

<sup>32</sup> « Je peux pas vous mentir hein, y avait un problème d'ethnisation. Parce que quand on disait "un Hutu se sent mieux à Kinama ou à Kamenge...", et un Tutsi se sent... Parce que les gens, les Tutsis de Kinama ont fui vers Nyakabiga et les Hutus de Nyakabiga ont fui vers Kinama et Kamenge... Et puis par après, quand y a des chambardements un peu partout, ils sont partis pour Gatumba. Et plus tard, vers la RDC » : Propos de Nestor N., l'un des deux anciens du quartier Nyakabiga, sollicités par BST pour assurer la partie "historicité du quartier" qui précéda la représentation de *Ija-Mbo* à Nyakabiga. Entretien avec Nestor N., le 29 février 2020 à Bujumbura.

connaissent pas leurs voisins les plus proches, celles et ceux qui habitent la ville comme eux, mais différemment, à partir de leur propre vécu dans leur quartier.

Or, la question du voisinage est éminemment sensible au Burundi, la ville de Bujumbura notamment ayant été, maintes fois depuis l'indépendance du pays, l'arène de violents conflits intra-communautaires au cours desquels se sont affrontés des individus qui partageaient pourtant le même espace urbain (que ce soit à l'échelle d'une zone de la ville ou d'un quartier). Il y a donc urgence, pour l'équipe de BST, à se réapproprier la ville par la connaissance de l'histoire, par l'exploration dégagée de tout a priori de toutes ses composantes, y compris de ses franges excentrées ; par les collaborations artistiques et l'occupation de l'espace public par l'art, et ce afin de favoriser un vivre-ensemble harmonieux, vecteur de paix. F. Sabimbona, constatant que Buyenzi par exemple ne figurait pas dans sa cartographie intime de la ville, commente :

Et c'est ça qui est dangereux ! Parce qu'on est dans un espace commun, on vit ensemble, arrêtons d'être séparés ! Et ça ce sont des logiques qui proviennent un peu de la colonisation finalement ! Que chacun reste dans son quartier, etc, arrêtons un peu avec ça ! [...] Encore une fois c'est parti de mon questionnaire personnel. On connaît pas les gens avec lesquels on vit. Et après on s'étonne qu'on s'entretue ? Mais parce qu'on ne se connaît pas ! Et surtout rien n'est fait pour qu'on se connaisse !<sup>33</sup>

En outre, il est intéressant de noter que Buyenzi est, avec le Quartier asiatique, le quartier qui demeura en-dehors des affrontements de la guerre civile de 1993 qui hérissaient Bujumbura de part en part. Sans doute est-ce parce que c'est un quartier essentiellement musulman, habité par des descendants de Tanzaniens, certes Burundais depuis des générations mais qui ont conservé cette culture swahili, laquelle ne s'est pas sentie concernée par les motifs des affrontements « inter-ethniques » entre Hutus et Tutsis<sup>34</sup>. De fait, les habitants de Buyenzi - et la population musulmane de Bujumbura en général - sont, depuis la naissance de Bujumbura, considérés comme étant à part, voire quasiment comme des étrangers, du fait de leurs mobilités régulières vers le Tanganyika Territory et le Congo belge voisins. Ils étaient soupçonnés d'aller y côtoyer les milieux militants où se forgeaient les revendications indépendantistes auprès des subversifs Nyerere (et son parti historique indépendantiste tanzanien, le TANU) et Lumumba. Le Prince Louis Rwagasore, leader de l'UPRONA, parti qui conduisit le Burundi à l'indépendance (octroyée par la Belgique le 1er juillet 1962), et qui mourut assassiné en octobre 1961 sans avoir pu voir advenir ce qu'il avait stratégiquement préparé, y entretenait des liens étroits. Buyenzi était l'un des deux quartiers où les coopératives de groupement économique que le prince avait fondées à la fin des années 1950 pour concurrencer les commerces qui étaient entièrement aux mains des étrangers (essentiellement Asiatiques et Grecs), dans l'optique de nationaliser l'économie burundaise<sup>35</sup>. Le quartier est aussi connu pour abriter « la Permanence » ainsi que l'on appelle cette imposante demeure de style colonial située au cœur du quartier, sur la

---

<sup>33</sup> Entretien avec F. Sabimbona le 27 février 2020 à Bujumbura.

<sup>34</sup> De manière analogue, l'étude du génocide au Rwanda a montré que la communauté musulmane du pays s'étaient tenus à l'écart des massacres, qu'ils n'y avaient pas trempé.

<sup>35</sup> Voir l'excellent article de Christine Deslaurier: « Rwagasore for ever. Des usages contemporains d'un héros consensuel au Burundi », *Vingtième-Siècle, revue d'Histoire*, 2013, p. 20 ; voir aussi l'article de blog de Gilbert Nkurunziza qui s'appuie largement sur la thèse de doctorat de Christine Deslaurier : Gilbert Nkurunziza, « Les 'coopératives Rwagasore' : au-delà des groupements économiques » : <https://www.yaga-burundi.com/2019/cooperatives-rwagasore-au-dela-des-groupements-economiques/> - Consulté le 24 novembre 2021.

14<sup>e</sup> avenue, où se déroulèrent les réunions ré-électorales sous les auspices de Rwagasore<sup>36</sup> ... et qui sert de décor principal à la pièce *Plus de circoncision*.

Cette pièce (au titre trompeur d'ailleurs car le contenu n'a rien de programmatique) se présente comme une suite de tableaux centrés sur cinq personnages du quartier, retraçant les itinéraires professionnels et personnels qui les ont menés jusqu'à Buyenzi, puis les histoires qui les ont liés les uns, les unes aux autres, le tout sur fond de culture musulmane et tanzanienne et d'histoire burundaise. Tairou et Hawa forment le premier couple de personnages, Rafit et Mariam, le second couple auquel se greffe Christophe qui s'avère être le géniteur (non-officiel) de l'enfant de Mariam. Il n'est pas aisé de décrire l'intrigue de cette pièce, résolument non-linéaire ; le spectacle se présente comme une série de tableaux où se croisent les personnages qui tantôt interagissent entre eux, tantôt se livrent à des tirades racontant leur histoire. Tous ces tableaux ont en partage de décrire un type de lien au quartier et à la ville – ce qui produit des échos avec la situation de performance, de la représentation théâtrale en train de se faire dans ce lieu précisément. L'une des scènes montre Tairou, mécanicien de formation, s'est retrouvé à participer à la construction de la « Permanence » et la pièce ménage à cette occasion un discret hommage au Prince Louis Rwagasore<sup>37</sup> :

Hawa (la femme) : Quand j'ai déménagé chez Tairou, il était souvent absent, il fallait terminer la construction de cette... De cette permanence. Il menait les travaux.

Tairou : Rassemblement !!! (hymne de l'Uprona) : C'est le dernier jour de la construction de ce chef d'œuvre historique, un cadeau que nous offrons à notre ami le prince. Nulle part dans ce pays on a fait une construction pareille<sup>38</sup>.

Plus loin, Hawa raconte qu'elle s'est réfugiée à Buyenzi pour échapper à la « guerre des nez », une expression qui fait bien-sûr référence aux différents phénotypes, supports de discriminations des Hutus par les Tutsis et inversement, le nez apparaissant comme une ligne de partage divisant les deux groupes<sup>39</sup> :

Hawa : Si je suis dans ce quartier, c'est parce qu'un jour, un groupe de gens ne m'ont pas choisie, ils n'ont pas voulu que je vive ma jeunesse tranquillement. Ils m'ont dit que j'avais un nez bizarre, un nez qu'ils n'aimaient pas. Mon père est mort à cause de son nez, ma mère également. Mes frères et sœurs, avec qui je partageais la morphologie du nez, sont également morts dans cette « lutte contre nos nez ».

Au vu de l'histoire du Burundi, Buyenzi, en tant que quartier s'étant tenu hors des affrontements, apparaît donc clairement comme un havre de paix, symbolisant la possible entente entre Burundais de culture et d'obédience plurielles et dessinant un horizon de possible cohésion nationale, ici à l'échelle de la capitale. À ce titre, il offrait un terrain de choix pour déployer les maîtres-mots de

---

<sup>36</sup> Voir l'article de blog Le visionnaire, 31 juillet 2009, "La commune urbaine de Buyenzi, source de l'indépendance du Burundi": <https://levisionnaire-infos.blogspot.com/2009/07/la-commune-urbaine-de-buyenzi-source-de.html?m=0> - Consulté le 24 novembre 2021.

<sup>37</sup> Cette vidéo d'annonce du travail de BST à Buyenzi, réalisée par Jimbere, montre F. Sabimbona déambulant dans le quartier en compagnie d'un habitant qui le lui fait visiter. La vidéo s'achève sur l'image de la Permanence, plateau du spectacle : <https://www.youtube.com/watch?v=QRDF5cwtLw> - Consulté le 24 novembre 2021.

<sup>38</sup> Roland Rugero, *Plus de circoncision*, texte inédit. Pièce mise en scène par Freddy Sabimbona à Buyenzi le 20 février 2020. Cette pièce m'a été transmise par le metteur en scène que je remercie vivement.

<sup>39</sup> Comme le moque d'ailleurs Gaël Faye par le truchement du personnage du père de Gaby dans son célèbre roman *Petit Pays* dont l'intrigue se déroule au Burundi. Lorsque Gaby demande à son père pourquoi Hutus et Tutsis se font la guerre dans le Burundi des années 1990, le père répond : « parce qu'ils n'ont pas le même nez ! » : FAYE, 2016, p. 9.

Freddy Sabimbona lorsqu'il définit son approche du théâtre et sa vision de BST : « fédérer » et « unifier ».

C'est aussi dans cet esprit qu'il évoque sa collaboration avec des acteurs issus de ce théâtre dit communautaire à Buyenzi pour cette pièce. Son apport en tant qu'initiateur du projet et metteur en scène s'est limité à un travail sur le rythme et l'espace ; quant au jeu d'acteur, il confesse qu'il n'avait « rien à leur apprendre. D'ailleurs c'était eux qui auraient dû m'apprendre »<sup>40</sup>. Lorsqu'il évoque cette collaboration et les leçons qu'il en a tiré, c'est le rapport qu'entretiennent ces comédiens de Buyenzi avec leur langue qui revient le plus fréquemment dans son récit d'expérience. Car si la pièce est majoritairement écrite en français, comprenant aussi des passages de code-mixing avec le kirundi et surtout le swahili, elle a été jouée intégralement en swahili, d'après une traduction que le metteur en scène a commandée à un locuteur swahiliphone extérieur à BST et une adaptation sous forme d'improvisation par les comédiens eux-mêmes. Au contraire de la plupart des autres comédiens burundais (de BST notamment) jouant dans leur seconde langue, le français (la première étant le kirundi), la langue de jeu des comédiens de Buyenzi est aussi leur langue maternelle et la langue véhiculaire principale dans ce quartier swahili : le kiswahili. Il ne cache pas son admiration pour l'aisance naturelle de ces comédiens. D'après lui, ils ne peuvent qu'être justes en jouant dans leur première langue : « C'est une question de vérité sur le plateau » affirme-t-il<sup>41</sup>. C'est ainsi que faire jouer la pièce en swahili lui est ainsi très vite apparu comme une évidence. R. Rugero, l'auteur de la pièce en question, y voit même un symbole fort, une preuve de l'engagement de BST auprès du public qu'il veut conquérir, ce public non-acquis des quartiers excentrés, loin des lieux historiquement dédiés au théâtre à Bujumbura : « c'est un signe de respect que de jouer une pièce de théâtre à Buyenzi en swahili. Par rapport au public, par rapport à cette histoire là qu'on veut retranscrire »<sup>42</sup>.

Et quelle histoire veulent-ils transmettre ? Celle d'un Burundi pluriel mais uni et pacifique, d'avant les déchirements qui ont ébranlé le pays depuis les lendemains et même la veille de son indépendance. Et quoi de mieux pour cela que de solliciter le mythe du Prince de l'unité, Rwagasore ? Même si le festival ne se veut aucunement en hommage au héros national ou centré sur sa personne, le choix de Buyenzi, par le directeur artistique du festival qui plus est, a clairement été motivé par l'importance décisive de ce quartier dans le processus d'indépendance et surtout par l'empreinte que le Prince Louis Rwagasore y a laissée. Le rapport narratif de cette 4<sup>e</sup> édition, qui reprend mot pour mot l'article de Moïse Mazyambo dans [akeza.net](http://akeza.net), le mentionne explicitement<sup>43</sup>. En outre, l'événement théâtral qui s'accompagnait - comme dans tous les quartiers - de l'« historicité du quartier », s'est ici tenu devant la Permanence, demeure historique de Salum Bicuka, très connu pour avoir été

---

<sup>40</sup> Entretien avec Freddy Sabimbona, 27 février 2020, Bujumbura. Il veut en effet penser cette collaboration comme un réel échange et qui doit prendre en compte les désirs et initiatives des deux parties et aussi insiste-t-il sur sa responsabilité à l'égard de ces comédiens qu'il doit continuer à intégrer dans ses projets, suite à cette première sollicitation.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> Entretien avec Roland Rugero, 4 mars 2020, Bujumbura.

<sup>43</sup> Moïse Mazyambo, « Buja sans Tabou 2020 : Buyenzi, berceau de l'indépendance ! », [akeza.net](http://akeza.net), 21 février 2020 : <http://akeza.net/buja-sans-tabou-2020-buyenzi-berceau-de-lindependance/> -Consulté le 24 novembre 2021.

un compagnon de route de Rwagasore<sup>44</sup>. Il était lui aussi surveillé par les autorités coloniales et aurait également été inquiété, ainsi que le suggèrent les archives coloniales comme la mémoire de Buyenzi. En effet, les vieux du quartier assurent même qu'il aurait été assassiné peu de temps après l'indépendance. C'est son neveu, un *mzee* (un vieux en swahili, dans le sens de sage, vénérable) répondant au nom d'Anzuruni, qui assura l'historicité du quartier. Quoiqu'étant jeune à l'époque, il conserve un souvenir vivace du Prince et de l'effervescence politique d'alors<sup>45</sup>. Il raconta avec ferveur et émotion l'histoire des moments de l'indépendance, les manœuvres de Rwagasore, ses déplacements dans la ville, le pays, la région, mettant l'accent sur la place cruciale de Buyenzi dans cette histoire. Tandis que le public était suspendu à ses lèvres, soudain, il entonna, comme pour clore son récit, une chanson « Waswahili wa Burundi », dont voici un extrait<sup>46</sup> :

---

<sup>44</sup> Les archives coloniales dépouillées par Christine Deslaurier le montrent clairement (MINAF Belgique, Archives Africaines Belges, dossiers BUR 42, BUR 65 et MF8). On en trouve une brève illustration dans la partie « repères chronologiques » de l'ouvrage *Paroles et écrits de Louis Rwagasore, leader de l'indépendance du Burundi*. Y est mentionnée la remise par Salum Bicuka à Rwagasore à son retour à Usumbura, en provenance du Tanganyika, des clés d'une voiture financée grâce aux dons des coopérateurs de la CCB (Coopérative des Commerçants du Burundi) dont S. Bicuka était le représentant : *Paroles et écrits de Louis Rwagasore, leader de l'indépendance du Burundi*. (DESLAURIER & NIZIGIYIMANA, 2012, p. 225).

<sup>45</sup> Je remercie Pascal Kambu d'être allé pour moi sur les traces de Salum Bicuka à Buyenzi.

<sup>46</sup> Chanson enregistrée, transcrite et traduite par mes soins, avec l'aide précieuse de Ben Kamuntu et Marie-Aude Fouéré que je remercie.

<i>Tukiungana kuonyesha nguvu zetu</i>	Nous devons nous unir, montrer nos forces
<i>Tuziepuke fitina hasa miongoni mwetu</i>	Évitons les intrigues, surtout entre nous
<i>Waswahili wa Burundi amkeni kumekucha</i>	Les Waswahili du Burundi réveillez-vous, il fait déjà jour
<i>Na kama tutashikana tukionyesha umoja</i>	Et si nous nous donnons la main, nous montrerons l'unité
<i>Tukaepuka viana kwani lengo letu moja</i>	Évitons les problèmes parce que nous poursuivons le même objectif
<i>Allah Mola subhana atailleta faraja</i>	Le Dieu de Paix va apporter le réconfort
<i>Waswahili wa Burundi amkeni kumekucha</i>	Les Waswahili du Burundi réveillez-vous, il fait déjà jour
<i>Ardhi hii ni yetu ya tambarare wa Imbo</i>	Cette terre de la plaine de l'Imbo est à nous
<i>Urithi wa Babu zetu waliyoishi kitambo</i>	L'héritage de nos aïeux qui ont vécu un certain temps
<i>Ni vipi hawa wenzetu watufanyiye mizombo?</i>	Comment nos semblables peuvent-ils nous causer autant de mal?
<i>Waswahili wa Burundi amkeni kumekucha</i>	Waswahili du Burundi, réveillez-vous, il fait déjà jour

Si la mobilisation du héros de l'indépendance peut apparaître comme un acte militant et fortement engagé, en réalité elle relève d'une démarche totalement consensuelle ainsi que l'a démontré Christine Deslaurier dans un article qui retrace un historique édifiant de la récupération politique de la figure du martyr de l'indépendance par les différents régimes qui se sont succédés à la tête du pays. S'interrogeant sur les raisons de cette extraordinaire popularité du personnage, chez les vieux comme chez les jeunes, et chez des hommes politiques d'obédience diverse (pas exclusivement ceux de son parti historique), elle en conclut que Rwagasore fait figure de « héros consensuel pour nation désunie »<sup>47</sup> :

Au fond, si Rwagasore est central dans l'imaginaire national, c'est parce qu'il est aujourd'hui la seule figure acceptable par tous les Burundais, au-delà des divisions qui ont consumé le pays depuis 1965. Il incarne l'unité du peuple pour en avoir fait la démonstration dans sa stratégie démotique et son alliance matrimoniale, mais surtout parce qu'il est demeuré à l'écart du grand partage de 1965 entre Hutu et Tutsi. [...] La clarté de ses positions sur la question de l'égalité et de la non-discrimination ethniques conforte

<sup>47</sup> *Ibid*, p. 24.

par ailleurs la crédibilité de son image unitaire, inattaquable par le biais d'une assignation à son identité ethnique<sup>48</sup>.

Jouer à Buyenzi, dans ce décor à la charge historique si forte, est l'occasion pour BST et Roland Rugero, d'exalter scéniquement et dans l'espace public, devant un public non-acquis au théâtre, l'histoire de l'indépendance du Burundi et, par extension, de lui faire prendre conscience du poids de la colonisation. On peut considérer que ce théâtre est politique en ce qu'il questionne, via l'histoire (assez ancienne) et via une époque officiellement révolue, la manière de relationner des Burundais, et plus particulièrement celle des Bujumburais dans l'espace urbain. En posant la question du faire-société à travers la manière dont se vit le rapport à l'espace urbain, à sa compartimentation, héritage de la ségrégation de mise dans la colonisation belge<sup>49</sup>, BST peut être considéré comme un événement politique.

S'en tenir à cet épisode, certes déterminant dans l'histoire moderne du pays mais occultant par la même les décennies sanglantes qui s'en suivirent sous d'autres régimes, est aussi une manière d'éviter d'aborder frontalement les plaies du Burundi moderne (suite de guerres civiles ponctués de massacres à caractère génocidaire, intimidation et gouvernance par la peur...) et ainsi de se confronter aux épisodes plus récents, au risque d'être contestataire. Il est certain qu'en évitant de mentionner des événements trop frais dans l'histoire du Burundi qui pourraient renvoyer la responsabilité au gouvernement de Nkurunziza, BST s'affranchit des effets de la censure. C'est selon cette délimitation là qu'il faut entendre la parole politique portée sur les plateaux de Bujumbura dans l'espace public, et non en termes de contestation du pouvoir actuel.

Ce faisant, les artistes suggèrent que la difficulté de faire-société dans l'unification et la cohésion sociale provient de la politique divisionniste et sectorisante mise en œuvre par le pouvoir colonial, et dont les états modernes n'auraient jamais eu l'opportunité de se départir. Cette pensée est éminemment décoloniale, dans le sens où elle milite pour la reconnaissance d'une colonialité structurale du fait d'un héritage historique extrêmement difficile à déboulonner car incrusté dans les manières de pensée, de relationner, de faire société, de se projeter en tant que nation souveraine et véritablement autonome. Or cette tendance conquiert les milieux intellectuels de part et d'autre du continent où s'élabore, de Dakar à Kigali, de Ouagadougou à Johannesburg en passant par Nairobi et Kinshasa : il s'agit d'une pensée anti-impérialiste, focalisée sur les méfaits de l'ingérence étrangère d'hier à aujourd'hui et portée par une jeune génération bien décidée à ne plus se laisser montrer le chemin par les parrains d'hier ni par les rapaces d'aujourd'hui. Si cette radicalité force le respect et donne de l'espoir quant à la possibilité de voir advenir des sociétés africaines enfin dépouillées des oripeaux du colonialisme, l'exemple de la mobilisation de Rwagasore par BST montre que cette idéologie anti-impériale, loin d'être originale, est aussi, dans certains cas, portée par les régimes politiques en place pour qui la charge anti coloniale peut représenter une forme d'aubaine permettant de se décharger de leurs propres responsabilités ou de détourner l'attention des citoyens pour mieux faire passer un régime autoritaire ou une gabegie économique. Il me semble néanmoins que les artistes sont dans l'ensemble conscients de marcher sur une délicate ligne de crête, et qu'ils ne sont pas

---

<sup>48</sup> *Ibid*, p. 26.

<sup>49</sup> À ce sujet, voir le passage sur la division de l'espace du village de Mpala et de la mission de Kapolowe au Sud-Katanga, chez V.-Y. Mudimbe, dans *The Idea of Africa* (Bloomington : Indiana University Press, 1994, 256 pages) et dans *Les Corps glorieux des mots et des êtres. Esquisse d'un jardin africain à la Bénédictine* (Montréal : éditions Humanitas, 1994, 228 p). Voir aussi l'œuvre du plasticien katangais Sammy Baloji, inspirée des écrits de Mudimbe sur le panopticon colonial, notamment *A BluePrint for Toads and Snakes* (Amsterdam, Framer Framed, 2018). Voir encore les travaux de l'architecte Johan Lagae, par exemple : « From 'Patrimoine partagé' to 'whose héritage ?' Critical Reflections on Colonial Built Heritage in the City of Lubumbashi », in *Afrika Focus*, vol. 21, n°1, 2008, p. 11-30.

dupes de ce trouble semé dans le théâtre politique, et ce quelles que soient leurs réserves : tant à l'égard d'un théâtre qui se voudrait « trop » politique (et pas assez artistique), qu'à l'égard d'un brouillage de positionnement vis à vis de régimes dont ils déplorent, en *off*, le caractère anti-démocratique et/ou, corrompu, brutal et autoritaire.

## Conclusion

Au vu de son importance dans l'histoire du théâtre et de la situation des arts vivants au Burundi (en termes de dynamisme et de potentialités), la mouvance BST s'impose comme un jalon déterminant de la vie culturelle burundaise comme du paysage théâtral africain dans sa partie francophone.

En actant dans les pièces présentées au festival la pluralité linguistique qui caractérise Bujumbura (kirundi, français, swahili, voire anglais), BST marque un tournant significatif dans le panorama du théâtre au Burundi, autrefois caractérisé par les deux pôles qui s'opposaient aussi linguistiquement, le théâtre dit « classique » étant joué exclusivement en français et le théâtre dit « communautaire » exclusivement en kirundi. Cette innovation n'est qu'une des facettes de la mutation profonde que BST est en train de faire connaître à la scène théâtrale burundaise afin de rapprocher le théâtre du public. En jouant dans les quartiers, en investissant l'espace public de la fiction théâtrale, en transformant des éléments disparates du mobilier urbain (même désaffecté), BST ouvre l'univers théâtral à un public non-acquis et véhicule des idées neuves dans le monde de l'art au Burundi.

Si ce théâtre n'est pas politique au sens où il contesterait le pouvoir en place, ses revendications, ses modèles théâtraux comme intellectuels et idéologiques, et surtout sa praxis qui devient sa marque de fabrique (le fait de créer dans les quartiers en impliquant les habitants), en font un théâtre politique au sens où il se donne pour mission de refonder la communauté comme le dit B. Hamidi-Kim (Hamidi-Kim 2018), en puisant ses thèmes dans la *Polis*, la vie de la Cité, et s'y plongeant pour se déployer dans ses espaces traversés par les citoyen.e.s.

Comme on l'a vu, les sensibilités idéologiques décoloniales de BST rendent parfois délicate leur traduction scénique mais le *modus operandi* de BST, notamment lors de cette quatrième édition, lui a véritablement permis de mettre en lumière et de célébrer - contre le cloisonnement, la peur et la défiance - la « mosaïque urbaine » de Bujumbura, selon les termes d'Isaac Joseph qualifiant l'espace public de la ville sédimenté par les populations qui l'habitent :

[...] faite de pièces rapportées et juxtaposées, la ville offre le spectacle d'une cacophonie de commémorations par lesquelles chaque « milieu de vie » se refait une mémoire par génération, comme on se refait la façade et, par ailleurs d'un enchevêtrement de styles, d'un lent métissage des modes de vie.<sup>50</sup>

L'événement théâtral de Buyenzi me semble bien illustrer cette définition du théâtre comme tableau d'un « milieu de vie », pluriel mais unifié, et vibrant à l'unisson à cette occasion. En effet, de tous les spectacles auxquels j'ai assisté lors de cette 4<sup>e</sup> édition (je n'ai manqué que celui de Bwiza), c'est celui de Buyenzi m'a semblé le plus en phase avec le quartier, en fusion avec son public. L'événement a pris une tournure qui n'était pas prévue par les organisateurs lorsque le *mzee* a pris les rênes de la session « historicité du quartier » (animée par un membre de BST), fédérant les spectateurices en une assemblée, « nouant le nous » (pour paraphraser Marielle Macé, *Nos Cabanes*) avec sa chan-

---

<sup>50</sup> JOSEPH Isaac, 1984, p. 32-33.

son. L'événement théâtral a ainsi « pris » véritablement, comme on dirait d'une greffe qui a pour effet de produire un autre corps, ici un autre corps social par le théâtre, et qui donc s'individualise, s'autonomise, s'émancipe du corps premier qu'est la structure du festival.

## BIBLIOGRAPHIE

ANDERSON Benedict, [1983], *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, La Découverte, coll. La Découverte poche/Sciences humaines et sociales, Paris, Traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat. 2006, 224 p. ISBN 9782707150073

BIGIRIMANA Désiré, 2019, « Une exilée qui n'est jamais rentrée », dans *Chroniques des Grands Lacs. RD Congo - Rwanda - Burundi*. Textes réunis et présentés par Dominique Ranaivoson & Maëline Le Lay, Sépia, Paris, 182 p., pp. 141-157. ISBN 979-10-334-0187-2 .

CHRÉTIEN Jean-Pierre; « Le vol des tambours du Burundi », Blog LAMenparle, 24/09/2019 :<https://lamenparle.hypotheses.org/1013>

DESLAURIER Christine, 2013, « Rwagasore for ever. Des usages contemporains d'un héros consensuel au Burundi », in *Vingtième-Siècle, revue d'Histoire*, Presses de Sciences Po, Paris, vol. 2, n° 118, pp. 15-30. <https://doi.org/10.3917/ving.118.0015>

DESLAURIER Christine & NIZIGIYIMANA Domitien, *Paroles et écrits de Louis Rwagasore, leader de l'indépendance du Burundi* (Textes recueillis et collectés par Ch. Deslaurier et traduits par D. Nizigiyimana), Paris : Karthala / Bujumbura : Iwacu, 2012, 247 p. ISBN 978-2811107017

FAYE Gaël, 2016, *Petit pays*, Seuil, Paris, 217 p. ISBN 978-2-246-85733-4

JOSEPH Isaac, 1984, *Le Passant considérable. Essai sur la dispersion de l'espace public*, Librairie de méridiens, collection Sociologie des formes, Paris, 146 p. ISBN 9782402148313.

LE LAY Maëline, 2021, « Performing for Peace and Social Change in Africa's Great Lakes Region », in *Theatre Research International (TRI)*, Cambridge University Press, Cambridge, vol. 46, n°1, p. 23-38. <https://doi.org/10.1017/S0307883320000565>

MORICEAU Julien & VERMYLEN Aurore, 2021, « 'Ensilencement' et insécurité sur les rives du lac Tanganyika. Une étude par le bas du faire politique au Burundi », in Réginas Ndayiragije, Sahawal Alidou, An Ansoms et Sara Geenen, (dir.), *Conjonctures de l'Afrique centrale 2020*, n°97, L'Harmattan/AfricaMuseum, Paris/Tervuren, pp. 57-85. ISBN 978-2-343-20101-6

NGORWANUBUSA Juvénal, 2013, *La littérature de langue française au Burundi*, Archives et Musée de la Littérature (AML)/éditions M.E.O, Bruxelles, 328 p. ISBN 978-2-87168-070-3.

NIANGOUNA Dieudonné, 2014, *M'Appelle Mohamed Ali*, Les Solitaires intempestifs, Besançon, 64 p. ISBN 9782846814140

NKURUNZIZA Gilbert, 2019, « Les 'coopératives Rwagasore' : au-delà des groupements économiques", In *Yaga-Burundi*, 2 juillet 2019 : <https://www.yaga-burundi.com/2019/cooperatives-rwagasore-au-dela-des-groupements-economiques/>

PEGHINI Julie & THÉRÉSINE, Amélie, 2016, « Les Récréâtrales (Ouagadougou) / Mantsina sur Scène (Brazzaville), Des espaces où s'inventent des dramaturgies résistantes », dans *Horizons/Théâtre*, n°6, « Les nouvelles dramaturgies », dir. Khalid Amine & Omar Fertat, Presses universitaires de Bordeaux, Bordeaux, p. 82-99. ISBN 979-10-300-0010-8.

SARR Felwine, 2016, *Afrotopia*, Philippe Rey, Paris, 160 p. ISBN 978-2848765020.