



Congo Strip, la bande dessinée congolaise

L'expression de l'imaginaire postcolonial congolais en Belgique passe par de nombreuses formes, et peut-être pas directement par la production littéraire traditionnelle. Si la musique en est un exemple, l'exposition Congo Strip nous prouve que la bande dessinée en est un autre. Les Congolais comme de nombreux autres Africains sont à la base d'une nouvelle tradition de bande dessinée, un médium au carrefour de la critique sociale, de l'image, du théâtre et de l'oralité, autant d'éléments culturels importants. Mais l'Afrique reste un vaste continent aux cultures et histoires multiples dont l'hétérogénéité se retrouve également dans ce médium en pleine expansion et « créolisation ».

VÉRONIQUE BRAGARD ET CHRISTOPHE DONY

Nous sommes en 2010, cinquante ans après les premiers pas du Congo vers l'indépendance. Pour inaugurer cette année symbolique, le collectif Mémoires coloniales¹ s'est rendu à Ostende afin de rendre hommage à Patrice Lumumba, ancien Premier ministre du Congo et fervent défenseur de la lutte pour l'indépendance, à la fois symbole d'un rêve de dignité, mais aussi victime d'une brutalité meurtrière. Puisque le mythe autour de sa mort dit que ses dents auraient été jetées dans la mer du Nord à Ostende par un de ses bourreaux, ce lieu emblématique devait devenir une sorte de tombe pour un spectre qui, « comme un SDF, doit être ramené à sa dernière demeure² ».

¹ Crée en 2008 par le comité pour l'annulation de la dette du tiers-monde, ce collectif regroupe associations, historiens, écrivains, journalistes et citoyens pour contester la lecture de l'histoire coloniale dans le but d'ouvrir un débat public.

² Collectif mémoires coloniales, « Hommage à Lumumba », Youtube, 21 janvier 2010.

À l'image de cette commémoration de Lumumba, le passé colonial belge semble lui aussi, tel un spectre, revenir hanter le présent. Comme l'atteste la récente publication de *Africa Dreams*, de Jean-François et Maryse Charles, la bande dessinée belge, elle aussi, revient sur le temps colonial et revisite l'époque léopoldienne. Si les Belges tentent de comprendre la figure de Léopold II tant attaquée par les Anglo-Saxons, d'autres Congolais ou Belgo-Congolais, tel le rappeur Baloji, cherchent à comprendre l'histoire traumatique de la République démocratique du Congo : « J'ai beau fermer les yeux, j'ai encore ces visions. De corps avachis sur le sol de la route de la perdition [...] Je suis entouré de fantômes ou est-ce la mort qui fait son apparition ? »

L'acte symbolique de retrouvailles avec Lumumba sur les plages d'une ville associée à Léopold II, sur fond de querelles politiques quant à l'attitude à adopter face aux dirigeants congolais, montre combien la question coloniale, postcoloniale et néocoloniale, reste complexe et délicate en Belgique. Il est de plus en plus évident que « nous traversons une période charnière au plan des enjeux portés par les littératures issues des "anciennes colonies" » (Benali, Mégevand, Simasotchi-Bronès, 2009). Toutefois, « la timidité des politiques mises en œuvre pour la promotion de la littérature » reste responsable de « l'absence relative des voix africaines dans les lettres belges » (Ledent). Comme l'exprime François Emmanuel à propos de son dernier roman *Jours de tremblement*, « Plus que tout autre continent, l'Afrique est par ailleurs le lieu même de la faillite du modèle économique et politique qui a aujourd'hui standard universel » (Roche, 2010).

Afin de nuancer cette invisibilité des auteurs africains en Belgique et d'examiner les interrogations émergeant de ces œuvres « marginalisées », cet article part de deux constats concernant la question postcoloniale. Premièrement, la voix littéraire congolaise ou belgo-congolaise reste non pas silencieuse, mais ignorée par un pays lui-même en marge du pôle culturel français. Deuxièmement, la mise en avant de certains romans tels que *Mathématiques congolaises*, de Koli Jean Bofane (lauréat du prix Jean Muno de la critique de la Communauté française de Belgique en 2009) auprès du grand public, ainsi que le développement d'autres formes artistiques belgo-congolaises ces dernières décennies, indiquent qu'un débat postcolonial semble tout de même émerger. Si, alors que nous rédigeons cet article, l'album du rappeur belgo-congolais Baloji est offert gratuitement par des hebdomadaires des deux côtés de la frontière linguistique (*Knack* et *Le Vif*), l'exposition *Congostrip*, qui se tenait jusqu'il y a peu à Bruxelles et voyage maintenant à travers l'Europe, inaugure une première du genre. C'est principalement à partir de cet hommage au Neuvième Art congolais que nous aborderons ici la question postcoloniale en Belgique.

L'INFLUENCE DE LA MÉTROPOLE

Conceptualisée par une équipe interdisciplinaire et multiculturelle³, *Congostrip* retrace l'histoire non linéaire de la bande dessinée congolaise depuis ses prémisses: l'appropriation du médium par les dessinateurs congolais, leur affirmation et leur participation à de nouvelles formes de bandes dessinées mêlant plusieurs genres et apports culturels, mais dont les centres d'édition restent principalement dans l'hémisphère Nord. Si « l'on reproche au colonisateur belge de n'avoir guère encouragé et promu la création littéraire », peut-être en a-t-il été autrement de la bande dessinée (Tshitungu Kongolo, 2005).

C'est incontestablement sous l'influence du scoutisme et des missionnaires que la bande dessinée congolaise voit ses premiers jours dans les années trente et quarante. Mitacq, et sa célèbre patrouille des Castors, est, par exemple, un modèle de bande dessinée mêlant pédagogie, valeurs chrétiennes et psychologie de l'adolescent, dont les missionnaires étaient friands. Cependant, les thématiques paternalistes telles que la lutte contre le fétichisme ou la sorcellerie changent considérablement après la Deuxième Guerre mondiale grâce à l'apparition du cinéma hollywoodien au Congo. Dans les années cinquante, ce cinéma, et plus particulièrement le genre du western, donne naissance à un nouveau modèle de comportement. Beaucoup de jeunes en décrochage scolaire, ou sans emploi, s'identifient alors aux westerns et adoptent un nouveau langage : l'hindoubill. Ce dialecte associe le lingala et l'anglais et mélange, comme son nom l'indique, deux cultures cinématographiques. La première partie de ce néologisme, « hindou », représente Bollywood (industrie cinématographique indienne), et la seconde, « bill », symbolise le genre du western et plus précisément la figure de Buffalo Bill du cinéma américain.

Comprenant l'importance de ce médium, les missionnaires tenteront, dans les années cinquante, de contrer l'influence de ces deux cultures auprès des (jeunes) Congolais par la création de petits films éducatifs joués par des acteurs autochtones. Par conséquent, l'idéologie paternaliste reprend le dessus, comme dans le duo Mata Mata et Pili Pili. D'abord héros des films du missionnaire flamand Albert Van Haelst, ce duo sera ensuite adapté en bande dessinée par Mongo Sisé, exemplifiant ainsi « un processus de relecture et d'appropriation » de personnages d'inspiration à la fois occidentale et africaine (Tshitungu Kongolo, 2005).

L'APPROPRIATION PAR LES CONGOLAIS

Vers 1956-1957 apparaît la première revue BD *L'antilope*, réalisée par des jeunes pour des jeunes avec le célèbre héros picaresque Mukwapamba. Celle-ci ne paraît cependant qu'en français. Si les thèmes traités dans cette revue reflè-

³ Nous tenons ici à remercier chaleureusement Antoine Tshitungu Kongolo de nous avoir offert une visite guidée passionnante de cette exposition.

tent souvent le phénomène d'urbanisation de l'époque, le caractère comique et non moralisateur du magazine y est aussi plus que présent. Bien que toujours influencés par les missionnaires, les artistes congolais s'approprient la bande dessinée en refusant le côté moralisateur des colons. En privilégiant l'humour, ils offrent aussi un commentaire social masqué d'un peuple opprimé, une idée sur laquelle nous reviendrons plus loin.

En 1969, la revue *Jeunes pour jeunes*, créée par Achille F. Ngoye et Freddy Mongolo, représente un premier effort de postindépendance. Creuset de la bande dessinée congolaise, celle-ci traduit une demande et une envie des Congolais « d'enraciner la BD congolaise dans la culture locale » (Tshitungu Kongolo, 2010). Cette revue, contrairement à *L'antilope*, comprend des textes en plusieurs langues, dont l'hindoubill, le français et le lingala. De cette manière, cette revue kinoise (Kinshasa) s'écarte de l'influence coloniale et parle aux jeunes de leurs problèmes dans leur langue. Elle met à nu une série de dysfonctionnements du régime politique à travers des thèmes tels que la violence urbaine, la corruption, la rivalité entre frères et sœurs, et débouche ainsi sur une critique sociale sévère qui, il est important de le noter, passe par le comique. La revue est diffusée à plus de cent-mille exemplaires sur tout le territoire congolais et même au-delà (Rwanda et Burundi), alors qu'elle rivalise toujours avec les magazines belges *Spirou* et *Tintin*. Bien plus qu'une revue, *Jeunes pour jeunes* sera un laboratoire pour de jeunes artistes et permettra à de célèbres talents, tels que Denis Boyau Loyongo ou Pat Masioni, d'émerger, à des héros d'entrer dans l'imaginaire du peuple congolais, et à la bande dessinée congolaise d'affirmer son originalité. En 1974, la censure opère, soi-disant à cause des thèmes violents, et la revue cesse de paraître. Elle sera ensuite interdite « à cause de son contenu libéral et satirique, ainsi que de[s] critiques sociales visant le régime Mobutu » (Vanden Branden).

Un des autres grands acteurs de la bande dessinée congolaise, au cours des mêmes années que *Jeunes pour jeunes*, est la revue *Mwana Shaba*. Cette revue émane de la région du Katanga, une région où l'Union minière sponsorise une série de publications. En sortiront des personnages comme Kawayawaya, vagabond ayant refusé de travailler à l'Union minière. Après la disparition de *Jeunes pour jeunes*, seuls des magazines éphémères verront le jour.

La période de la post-indépendance est marquée par les noms de Baruti et Tchibemba. Dans son *Cap sur la capitale* (1985), qui sera réédité sous peu, l'auteur congolais Tchibemba, résidant aujourd'hui en Grèce, aborde la question de l'exode rural. Des collaborations entre artistes congolais et européens, telles que celle entre Barly Baruti et Franck Giroud dans *Eva K.* (1995), voient le jour. D'autres tentent de combler le vide laissé par *Jeunes pour jeunes* et adaptent des contes ou des sujets religieux.

Dans les années nonante, la crise touche le Congo. Des feuillets en noir et blanc paraissent sur les marchés. Imprimés par de petits offsets, ils témoignent à nouveau d'une demande, de l'intérêt et de l'envie qu'ont les Congolais de produire et de lire des bandes dessinées. Malgré un passage à vide pendant

les deux dernières décennies, l'exposition montre que, depuis 2008, grâce à la création de la revue *Kin Label*, la bande dessinée congolaise a retrouvé ses lettres de noblesse. Créé par Asimba Bathy, dessinateur et entrepreneur de talent, cette revue est bien plus qu'un magazine : elle est « un catalyseur infatigable de talents, un des pivots de ce Neuvième Art dont la vitalité s'exprime à travers une floraison d'artistes unique en Afrique (Brezault, 2010) ».

D'autres planches exposées à Bruxelles présentent aussi quelques images du Congo tel qu'il est montré dans la bande dessinée européenne contemporaine. Les deux exemples les plus marquants sont *Le bar du Vieux Français*, de Stassen et Lapière (1992) et *Deogratias* (2000), qui proposent « de renoncer à cette gloire de l'aventure qui a accompagné la colonisation, au profit d'une solidarité humble et du désir de connaître l'autre » (Venayre, 2005). Malheureusement, ces deux exemples viennent du même illustrateur (Stassen) et témoignent, de la sorte et d'une certaine manière, du manque de discours postcolonial en Belgique⁴. Le reste de la production BD belge offrant une approche postcoloniale est focalisé sur la figure royale de Léopold II et sur l'époque coloniale en général. La récente publication de l'album *Africa Dreams* en est une illustration. Aussi intéressante et nécessaire soit-elle pour la mémoire collective, cette tendance ne témoigne-t-elle pas à la fois d'un souhait de déculpabilisation et d'une incapacité à examiner les relations actuelles entre le Congo et la Belgique ?

HUMOUR ET CRITIQUE SOCIALE

À l'instar des grands noms de la bande dessinée franco-belge, un nombre sans cesse croissant d'artistes congolais utilise l'héritage de la ligne claire⁵ et un dessin réaliste métissé dans le but de témoigner des catastrophes géopolitiques. Par ces thèmes, ils visent davantage un public d'adultes. Par exemple, *L'histoire de Simon Kibangu* (2003 et 2004) par Serge Diantantu raconte, de manière très documentée, l'histoire d'un homme qui prônait une religion et une justice africaines, mais qui s'est vu « détruit » par les colons. Après avoir réalisé de nombreux albums à vocation religieuse et illustré des manuels scolaires, Pat Masioni a dessiné *Rwanda 1994* (2005 et 2008), un diptyque retracant le génocide du Rwanda. Contrairement à l'album mentionné plus haut, *Deogratias*, qui propose une fiction pour tenter de comprendre la folie d'un jeune Hutu après le génocide, *Rwanda 1994* se base sur des témoignages et un travail de documentation important qui ne paraît que plus réaliste, voire macabre ou indécent (Cassiau-Haurie, 2008), à l'aide du dessin « ligne claire » de Masioni.

L'absence du personnage historique de Lumumba dans la bande dessinée⁶ est le signe d'un malaise et d'une mise sous silence d'autres vérités qui

4 Voir aussi *Congo 40* (Casterman, 1993), une étude de mœurs à l'époque du Congo belge.

5 L'expression « ligne claire » désigne un style graphique particulier et plus précisément un trait propre et continu. Hergé est un des plus importants représentants de cette esthétique en Belgique.

6 On notera cependant les nombreuses références à Lumumba en chanson, et notamment celle de Baloji, « Je viendrai chez vous dès que mes papiers seront fixés en t-shirt à l'effigie de Lumumba pour leur faire oublier le Che ».

devront encore surgir. Les productions historiques visant un public d'adultes restent toujours marginales par rapport aux publications actuelles qui accordent une grande place à l'humour, genre de prédilection au sein de la bande dessinée congolaise. Si certains affirment qu'elle n'est aujourd'hui encore qu'une pâle imitation de la veine humoristique de la tradition franco-belge illustrée, par exemple, par Franquin ou Roba, ils oublient cependant que l'humour appartient à toutes les cultures et permet, dans le cas présent, une critique sociale, ce qui n'a pas souvent été le cas en Belgique.

Comme semblent l'attester plusieurs planches exposées, l'héritage colonial se traduit par l'influence d'un style (la ligne claire) et d'un genre particulier (le comique) au sein de la bande dessinée congolaise. De nombreux artistes comme Masioni et Baruti sont, en effet, les héritiers graphiques de Hergé (certains comme Mongo Sise ont même travaillé avec le studio Hergé) et de l'école de la ligne claire. Cette technique, privilégiant un dessin réaliste, explique partiellement pourquoi plusieurs artistes congolais « réussissent » en Europe. De nombreux bédéistes congolais sont contraints de travailler en dehors de la RDC, afin de jouir d'une meilleure visibilité et de pouvoir « survivre » de leur art. D'autres talents congolais s'expatrient vers l'Europe, tels Alix Fuilu qui a créé le magazine *Afrobulles*. Aujourd'hui, la production des bédéistes congolais se diversifie tout en gardant un ancrage très proche de leur pays natal. C'est dans ce contexte que Tchibemba raconte *Les clandestins à la mer* (à paraître) et que d'autres se lancent dans des thématiques très diverses, comme la vie des Indiens mise en scène par Pat Masioni (Repetti, 2007).

Cependant, même si la bande dessinée est un médium en pleine expansion, il faut noter que les grands bédéistes congolais semblent soit « rangés », soit marginalisés (Tshitungu Kongolo, 2010). C'est dans cette marginalisation éditoriale que la question postcoloniale se révèle complexe. Elle ne se réduit pas à relire le passé. En effet, elle doit prendre en compte les forces géopolitiques et les schémas culturels imposés par le Nord de même que l'économie de marché à laquelle l'édition est soumise. La bande dessinée congolaise devient, toutefois, com-

Bibliographie

- Ali Benali Z.,
Mégevand M.,
Simasotchi-Bronès Fr.
(juin 2009),
« Passages. Écritures
francophones,
théories
postcoloniales»,
Littérature, 154.
- Baloji (2007), « Tout
ceci ne vous rendra
pas le Congo »,
album *Hotel Impala*,
Hostile.
- Brezault A., <<http://www.africultures.com/php/index>>.
- Cassiau-Haurie Chr.
(27 mars 2008),
« Rwanda 94 de
Cécile Grenier, Ralph
et Pat Masioni: une
approche périlleuse
du génocide »,
Africultures.
- Cassiau-Haurie Chr.
(décembre 2009),
intervention à la
journée d'étude
Congostrip.
- Delisle Ph. (2008),
*Bande dessinée
franco-belge et
imaginaire colonial :
des années trente aux
années quatre-vingt*,
<php?nav=personne&no=12144>.
- Dujardin V.,
Rosoux V., de Wilde
d'Estmael T.,
Planche S. et
Plasman P.-L. (dir.)
(2009), *Léopold II -
Entre génie et gêne,
Politique étrangère et
colonisation*, Racine.

Ledent B., « "De l'autre côté de la littérature": dislocations génériques et autres dans *Hotel Impala* de Baloji » (à paraître).

Mabanckou A., conférence à Ucla (Californie), décembre 2006.

Repetti M. (2007), « African Wave: Specificity and Cosmopolitanism in African Comics », *African Arts*, vol. 40:2.

Roche I. (2010), « Entre guerre et rêve, mirages à fleur de fleuve », *Le carnet et les instants*, 160, février-mars.

Tshitungu Kongolo A. (2005), « Mémoire coloniale et littérature », *La Revue nouvelle*, janvier-février.

Tshitungu Kongolo A. (2010), « Du côté de la BD congolaise: pôles, styles et genres », *Congostrip* (Brussel & Jette : Centra Morele Dienstverlening).

Vanden Branden, *Congostrip*, p. 6.

Venayre S., « Jean-Philippe Stassen au cœur des ténèbres », *ActuaBD* (2 février 2005). Cité dans *Margreet van Muijlwijk* « Congo: la page blanche de l'histoire de la bande dessinée belge », *Congostrip*.

me le souligne Antoine Tshitungu Kongolo, « un lieu de mémoire » et, par ses thématiques populaires, son accent sur la gaffe, la caricature et la marginalité, elle fait place, peut-être plus directement que la littérature, à un imaginaire postcolonial. Si sa découverte dans le contexte belge participe d'une confrontation avec la prégnance du passé colonial, elle doit être plus qu'une libération du poids de la responsabilité collective, stimulant la découverte de nouveaux talents et apports à un Neuvième Art qui joue un rôle de plus en plus important en Afrique.

Ces nouvelles voix congolaises défient, dès lors, « la bande dessinée franco-belge "classique" » qui a, comme le conclut Philippe Delisle (2008) dans sa récente étude, « sans conteste été largement imprégnée par les stéréotypes coloniaux, qu'elle a en retour contribué à diffuser chez les jeunes ». Dans cette logique, peut-être est-il temps de dépasser les controverses actuelles s'articulant toujours autour de *Tintin au Congo* (1930) et de céder la place aux héritiers congolais et belgo-congolais de Hergé, ceux qui parlent du Congo de l'intérieur et/ou de ses rapports avec l'Europe sous un regard critique nouveau. ■