

UN ART GUERRIER AUX FRONTIÈRES DES GRANDS LACS. AUX RACINES DANSÉES DU FRONT PATRIOTIQUE RWANDAIS

[Thomas Riot](#), [Nicolas Bancel](#), [Paul Rutayisire](#)

Karthala | « [Politique africaine](#) »

2017/3 n° 147 | pages 109 à 134

ISSN 0244-7827

ISBN 9782811119454

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-politique-africaine-2017-3-page-109.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Karthala.

© Karthala. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

LE DOSSIER

THOMAS RIOT, NICOLAS BANCEL ET PAUL RUTAYISIRE

UN ART GUERRIER AUX FRONTIÈRES
DES GRANDS LACS. AUX RACINES
DANSÉES DU FRONT PATRIOTIQUE
RWANDAIS

Entre le début des années 1960 et la fin des années 1980, des danses guerrières inventées au Rwanda furent exportées dans les territoires de la diaspora tutsi au Burundi, en Ouganda, en Tanzanie et dans l'ex-Zaïre. Ces actions chorégraphiques composent des techniques de soi empruntées aux mondes de la vache, du roi et du guerrier. Au cours des années 1960-1970, tandis que les groupes politisés et armés de la diaspora faisaient face à d'importantes divisions (stratégiques, militaires), les danses œuvrèrent à la réunion de deux corps, politique et combattant. Dans l'espace poreux et internationalisé des organisations qui formaient peu à peu le nouvel État du Front patriotique rwandais, un art chorégraphique se déploya comme l'une des matrices d'un nouvel élan de nationalisme guerrier.

Bruelles, 1958. À l'occasion de l'Exposition internationale, le pavillon du Congo belge et du Ruanda-Urundi met en scène plusieurs troupes de danseurs, assemblés dans un spectacle intitulé *Shangwe Yetu* (« Notre fête » en swahili)¹. Une troupe de danseurs-guerriers rwandais présente une chorégraphie tirée du répertoire des danses d'affrontement *imihamirizo*². Du fond de la scène, batteurs de tambours et danseurs s'avancent vers leur public. La marche d'approche se réalise par un ensemble de pas esquissés, de ploiments de genoux, de virevoltes, de détentes de bras armés d'arcs et de lances. Les reins ployés, le haut du buste projeté en avant, le menton haut, les danseurs constituent peu à peu une série de rangs, selon un ordre chorégraphique qui se lie à la musique et au chant qui l'accompagne. Les danseurs sont revêtus d'une longue coiffe de fibres végétales et d'un pagne de coton rehaussé de franges et retenu par deux bretelles qui se croisent au niveau de la poitrine. Des grelots attachés à leurs chevilles à l'aide de bandelettes de toile ajoutent

1. Article intitulé « Changwe Yetu, notre grande fête à tous, blancs et noirs », Archives africaines du ministère belge des Affaires étrangères (AMA), D 1426 (8), 1958.

2. Le substantif dérive du verbe *guhamiriza* (faire fuir l'ennemi). J.-B. Nkulikiyinka, *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, Annales sciences humaines, vol. 166, 2002, p. 166.

La forge corporelle du politique

une rythmique sonore aux pas de la troupe. La plupart de ces adeptes du *guhmiriza*³ sont issus des lignages aristocratiques tutsi de la société rwandaise. Affiliés au mouvement de nationalisme culturel que chapote silencieusement le roi (*mwami*) du Rwanda, les jeunes gens donnent à voir à leur public européen une émulation belliqueuse qui n'a d'égal que leur volonté d'internationaliser leurs prouesses tirées des technologies pastorales, guerrières et monarchiques du Rwanda (pré)colonial⁴.

Une année plus tard au Rwanda, la majorité des membres de cette troupe s'associent aux leaders du même corps dansant et s'affilient au parti anti-colonialiste Union nationale rwandaise (Unar), dont le combat politique contre le colonisateur s'articule à la défense des privilèges coloniaux attribués à la monarchie tutsi⁵. Au même moment (entre 1958 et 1961), des troupes de jeunes danseurs-guerriers issus de lignages hutu plus modestes sont formées aux alentours de Kabgayi⁶, centre de l'autorité missionnaire catholique. Les dispositifs ludiques et corporels qui touchent ces derniers s'inscrivent dans un mouvement politique et pédagogique plus large, qui entend « libérer » le Rwanda du « féodalisme tutsi⁷ ». Les archives du mouvement des *Basaveri*⁸ – organisation de jeunesse qui dérive du scoutisme catholique et forme des groupes de danseurs – font par exemple état d'un tel passage à l'action politique. En effet, entre 1959 et 1961, plusieurs tranches de cette jeunesse (membres de troupes de danse, d'organisations de jeunesse catholique et des centres missionnaires) rejoignent des groupes hutu radicalisés qui assassinent des

3. *Ibid.*

4. Plusieurs archives du Conseil supérieur du pays (instance « coutumière » consultative chapotée par le roi et l'aristocratie tutsi) en font état : AMA, RA/RU 5 (9); 9 (9); 10 (9).

5. Note intitulée « Une mise au point », AMA, RA/RU 10 (6), 1957.

6. L'information nous a été communiquée par Wenceslas De Renesse, Père blanc, ancien responsable de l'Action catholique au Rwanda, interviewé à Bruxelles le 6 janvier 2007.

7. À partir de 1897, le colonisateur et la mission catholique attribuèrent à quelques lignages monarchiques tutsi le rôle « coutumier » d'encadrer la majorité numérique des Hutu. Une telle situation de domination interne à la société rwandaise ne changea qu'aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale, période pendant laquelle les Européens cherchèrent à renverser la donne. Afin de contrer les aspirations progressives à l'émancipation des élites tutsi, les autorités coloniales et catholiques décidèrent de promouvoir la formation d'un groupe hutu considéré comme plus apte à répondre au projet colonial de démocratisation des institutions coutumières. Selon les termes des Belges, il s'agissait de passer du « féodalisme » à la « démocratie ». À la fin des années 1950, une telle stratégie forgea – chez les « évolués » hutu et tutsi – une très nette concurrence socio-ethnique et politique entre les partisans du maintien de la monarchie tutsi, les constitutionnalistes tutsi et les révolutionnaires hutu ; clivage par le biais duquel on peut en partie comprendre – entre la fin de l'année 1959 et l'instauration de la Première République hutu (en juillet 1961) – les crimes et les phénomènes d'exil mentionnés.

8. Archives de la Société des missionnaires d'Afrique (Pères blancs), Rome, journal des missions de Kabgayi et de Nyundo, années 1957-1964 ; casiers 293/2 (fondation du mouvement) et 738/2 (années 1960).

centaines de (sous-)chefs et « d'évolués », tandis que des milliers de Tutsi se réfugient dans le Bugesera, au Burundi, en Ouganda, en Tanzanie et au Zaïre⁹.

Cinq années plus tard à l'extérieur du Rwanda (décembre 1963), des réfugiés tutsi ayant participé à la refondation de troupes de danse à l'étranger cherchent à traverser les frontières du Rwanda afin de reprendre le contrôle de plusieurs zones du pays. Armés d'arcs, de lances et de fusils fabriqués à la main, ils organisent des attaques simultanées depuis les régions de Kabare (Ouganda), Ngara (Tanzanie), Goma (Zaïre), Ngozi et Kayanza (Burundi). Parmi d'autres institutions déplacées depuis le Rwanda vers ces différents territoires, les danses guerrières *imihamirizo* ont constitué un médium important du double processus de politisation-militarisation de milliers de réfugiés. Des « Sages du Rwanda¹⁰ » (anciens d'organisations politiques et militaires de la diaspora tutsi) nous ont narrés comment ils trouvèrent, aux frontières des Grands Lacs, le moyen de recomposer une communauté gagnée aux techniques et aux idéaux du roi, de la vache et du guerrier. Là (comme au Burundi ou en Ouganda), ils s'attachèrent à reformer des noyaux de camarades de travail (groupes de juristes, de techniciens), de parti (la plupart étaient affiliés au parti monarchique et anti-colonial Unar) et de formations culturelles et intellectuelles (football, danses guerrières, littérature). Le mouvement de danse *guhimiriza* composait une sociabilité guerrière dans laquelle chaque membre apprenait les ruses avec lesquelles il pouvait « faire fuir l'ennemi de sorte que celui-ci prenne ses jambes à son cou sans oser même se retourner¹¹ ». Feintes, sauts, retraits, esquives et percées s'associaient aux élocutions politiques (discours, chants, poèmes) de groupes de danseurs convertis – en quelques années – en combattants *inyenzi*¹² (entre 1959 et 1964). Après les premières attaques d'envergure menées par ces armées aux frontières rwandaises de l'Ouganda et du Burundi (entre 1963 et 1964), les réfugiés tutsi se divisent en sous-groupes qui optent pour des stratégies divergentes : tandis que certains voient dans la lutte armée la seule issue possible, d'autres choisissent d'opérer sur un temps plus long, sur un plan politique. La situation

9. Voir F. Nkudabagenzi, *Rwanda politique 1958-1960*, Bruxelles, Centre de recherches et d'informations socio-politiques, 1961. Notamment la section qui concerne « la guerre civile de novembre 1959 » et l'exil de milliers de Tutsi. Voir aussi I. Linden, *Christianisme et pouvoir au Rwanda (1900-1990)*, Paris, Karthala, 1999.

10. Il s'agit d'une association « d'anciens » basée au stade Amahoro de Kigali. Son objectif est de valoriser et de transmettre le patrimoine culturel rwandais. Tous les membres que nous avons rencontrés en 2007 (cinq au total) sont issus de la première génération de Rwandais exilés (au début des années 1960).

11. J.-B. Nkulikiyinka, *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, op. cit., p. 166.

12. Terme qui désigne un serpent venimeux, souvent traduit par « cancrelat ». Il fut en premier lieu employé par des groupes proches du régime Kayibanda pour désigner d'une façon animale les membres combattants de la diaspora tutsi. Ces derniers l'ont ensuite repris à leur propre compte pour signaler le caractère « piquant » de leurs actions.

tend à opposer ces sous-groupes et à les diviser sur les plans politique et militaire. Il faut attendre la fin des années 1970 pour que l'on assiste – selon un processus qui s'étale jusqu'en 1990 – à une nouvelle collusion du militaire et du politique, conditionnant l'émergence d'un front (le Front patriotique rwandais, FPR) engagé dans la conquête du Rwanda.

Notre propos consiste à envisager cet assemblage de deux corps (politique et militaire) à travers les techniques de danse guerrière auxquelles furent soumis plusieurs milliers de membres de la diaspora tutsi. Comment éclairer le fait qu'entre la fin des années 1950 et la fin des années 1980, des techniques chorégraphiques se sont associées à des processus de militarisation et de transformation idéologique impliqués dans les activités politiques et combattantes des réfugiés ? Il s'agit plus particulièrement de deux organisations qui – depuis l'étranger – dirigent les activités des différentes branches de la diaspora. Ces groupes (Union nationale au Rwanda et *Inyenzi*) cherchent tous deux à regagner le Rwanda et à conquérir le pouvoir ; mais les moyens qu'ils utilisent pour y parvenir sont différents. Le premier (Unar) élabore et mène des actions politiques (pressions sur le gouvernement rwandais, recherches d'alliances politiques à l'étranger et de soutien international, etc.), tandis que le second (*Inyenzi*) se prépare à traverser les frontières par la force et forme pour cela des groupes armés composés de milliers de réfugiés. Mais, malgré cette différence de moyens, les deux organisations emploient – dans le domaine des « techniques réflexives du corps » – un même outil : la danse guerrière rwandaise. Nous avons en effet empiriquement constaté que les deux pôles (politique et militaire) développent cette pratique comme un levier d'action et d'intégration des exilés concernés (socialisation politique des réfugiés, entraînement physique, formation au combat). Les dirigeants de la diaspora conçoivent de cette façon un support de mobilisation déterminé par le contenu de la pédagogie visée : éducation patriotique, émulation belliqueuse, manie-ment de la lance et de l'arc. Au cœur d'un tel dispositif, nous cherchons plus précisément à expliquer en quoi ces danses pratiquées à l'extérieur du Rwanda (au Burundi, en Ouganda ou en Tanzanie) ont constitué une arme parmi d'autres développées par les organisations politiques et combattantes de la diaspora tutsi. Nous explorons par ce biais les voies sociales et politiques d'une *hexis*¹³ chorégraphique et guerrière, afin de comprendre sa contribution à la mobilisation armée des groupes réfugiés.

13. Notion qui se rapporte au corps comme « lieu d'une "histoire incorporée" (qui) donne à l'observateur un ensemble de signes distinctifs lesquels sont autant de manières différenciées de se mouvoir, de marcher, de se tenir, de parler, définissant une *hexis* corporelle caractéristique et, au double sens du terme, distinctive ». P. Humeau, « L'hexis corporelle punk et les effets de socialisation », *Regards sociologiques*, n° 35, 2008, p. 55.

Le processus trouve ses racines dans la période de décolonisation du Rwanda – et surtout dans la lutte qui opposa les élites hutu et tutsi au moment de la chute de la monarchie tutsi (entre 1958 et 1961)¹⁴. Dans ce cadre, nous observons dans un premier temps les savoirs chorégraphiques connectés – à la fin des années 1950 – à l'émergence du nationalisme pastoral et guerrier de l'élite tutsi du Rwanda. C'est en effet la grande majorité des membres de ce groupe qui se réfugie dans les pays voisins à partir de 1959 et qui va être à l'initiative de la fondation de troupes de danse guerrière à l'étranger. Nous suivons ce phénomène de circulation internationale des chorégraphies dans un second temps. Comment expliquer le fait que d'anciens réfugiés assimilent le phénomène à une « nécessité culturelle » ? Que nous dit cette circulation des formations et des stratégies sociales et politiques plus larges de la diaspora tutsi ? Afin de répondre à ces interrogations, nous décryptons les techniques, savoirs et imaginaires impliqués dans le double mouvement (politique et militaire) de dispersion et d'assemblage de danseurs issus de la diaspora tutsi au Burundi, en Ouganda ou encore en Tanzanie. Il est ainsi question de comprendre comment différentes organisations politiques et militaires ont œuvré au façonnement de corps chorégraphiques engagés – à plus long terme – dans la formation plus large et plus complexe du bloc politique et combattant qui est à l'origine du parti-État Front patriotique rwandais (au pouvoir depuis 1994 au Rwanda)¹⁵.

LA DANSE COMME SUPPORT DE MOBILISATION

Dans le domaine de la sociologie des mobilisations et de la violence, les travaux d'Isabelle Sommier ont démontré que l'expérience de la violence armée était favorisée par deux facteurs imbriqués : la compétition entre groupes opposés ou de même orientation ; les dynamiques de socialisation secondaire et de prise de rôle martial¹⁶. La pratique que nous étudions ici combine ces deux facteurs. Cette sociologie envisage une approche processuelle des mobilisations violentes, inscrite dans une recherche qui articule les échelles macro-, méso- et micro-sociologiques : indicateurs de violence

14. Les phénomènes d'accélération de la politisation et de la militarisation des institutions sociales de la diaspora tutsi entre 1960 et 1990 prennent en effet naissance dans la période tardive de la colonisation du Rwanda. Voir, à ce sujet, R. Lemarchand, *Rwanda and Burundi*, New York/Londres, Praeger, 1970.

15. Le FPR a été créé en Ouganda au cours de l'année 1987-1988. G. Prunier, « Éléments pour une histoire du Front patriote rwandais », *Politique africaine*, n° 51, 1993, p. 121-138.

16. I. Sommier, « Engagement radical, désengagement et déradicalisation. Continuum et lignes de fracture », *Lien social et politiques*, n° 68, p. 22. Voir aussi I. Sommier, *La violence révolutionnaire*, Paris, Presses de Sciences Po, 2008.

(macro); organisations mobilisatrices de ressources (méso); dispositions des acteurs et processus individuels de radicalisation (micro). Dans l'espace des mobilisations dansées, le niveau micro a été mis en valeur par l'anthropologue J. Clyde Mitchell¹⁷, qui considère l'étude de la situation dansée (dans le cadre de l'approche situationnelle) non pas comme une fin en soi, mais plutôt comme un prisme au travers duquel les conflits sociaux se matérialisent et peuvent être d'autant mieux observés par l'ethnographe. Cette dernière façon de penser l'action et la mobilisation des « corps qui dansent » se rapproche du travail mené par Terence Ranger sur les danses *beni ngoma*¹⁸: chorégraphies qui associaient des mouvements corporels inspirés de la formation militaire coloniale, des instruments en cuivre, des intonations militaires et des titres hiérarchiques d'inspiration européenne. En tant qu'institution productrice d'une certaine critique sociale face aux colons britanniques, l'organisation décrite par Ranger s'apparente aux associations *vyama* de Dar es Salam (autour de 1900) décrites par Franck Rimbault¹⁹. Ici, les artistes (à travers des poèmes, des danses et des réunions publiques) commentaient la vie politique et le quotidien de la ville, allant jusqu'à dénoncer certains membres de la communauté. Les pratiques et les sociabilités développées (ostentation sociale, joutes politiques) favorisaient d'un côté l'intégration des jeunes citadins à l'éthique politique et à l'économie sociale de la ville, et d'un autre leur aptitude à sans cesse remettre en question la légitimité d'un groupe vis-à-vis d'un autre. Ces éléments entraînaient la mobilisation agonistique des danseurs face à leurs adversaires sociaux, symboliques et politiques.

Ces analyses s'éloignent ainsi assez fortement des propositions théoriques selon lesquelles des « forces psychologiques²⁰ » ou des « calculs coûts-avantages²¹ » pourraient être à l'origine de ces mobilisations autour de luttes (armées ou non). Elles n'écartent pas pour autant l'importance de la socialisation primaire, de la transmission intergénérationnelle de la violence²² et

17. J. C. Mitchell, *The Kalela Dance. Aspects of Social Relationships among Urban Africans in Northern Rhodesia*, Manchester, Manchester University Press on behalf of the Rhodes Livingstone Institute, 1956.

18. T. O. Ranger, *Dance and Society in Eastern Africa, 1890-1970. The Beni Ngoma*, Berkeley, University of California Press, 1975.

19. F. Rimbault, « Les sociétés de danse à Dar-es-Salaam durant la domination allemande (1891-1914). Un exemple est-africain d'adaptation au contexte colonial », in F. V. Rajahona, *Cultures citadines dans l'océan Indien occidental (XVIII^e-XXI^e siècles)*, Paris, Karthala, 2011, p. 413-435.

20. J. M. Post, « Terrorist Psycho-Logic: Terrorist Behavior as a Product of Psychological Forces », in W. Reich (dir.), *Origins of Terrorism: Psychologies, Ideologies, Theologies, States of Mind*, New York, Cambridge University Press, 1990, p. 25-40.

21. M. Crenshaw, « The Logic of Terrorism: Terrorist Behavior as a Product of Strategic Choice », in W. Reich (dir.), *Origins of Terrorism...*, op. cit., p. 7-24.

22. N. Argenti et K. Schramm (dir.), *Remembering Violence. Anthropological Perspectives on*

de la compétition entre groupes²³. Il est en effet surtout question de démontrer que l'engagement des acteurs emprunte plusieurs paliers successifs (selon une logique processuelle et parfois situationnelle). Sur ce dernier point, des travaux socio-anthropologiques montrent l'attention qu'il s'agit de porter à la formation d'une *hexis* particulière (guerrière ou combattante, selon les auteurs). L'incorporation d'objets, d'attitudes et de techniques fermées et exclusives peut contribuer aux mobilisations armées. Si Jean-Pierre Warnier²⁴ et Stéphane Audoin-Rouzeau²⁵ ont analysé la « matière » (les objets, les corps) que mobilisent des combattants, rares sont les études qui ont abordé la question des techniques ludiques ou sportives dans leur relation potentielle à la mobilisation armée.

C'est l'objet de cet article, qui exige de préciser qu'aux frontières des Grands Lacs comme ailleurs dans le monde, les technologies du danseur-guerrier ne s'ajustent pas systématiquement aux pratiques du combat concret. On pourrait dire que le danseur-guerrier est au combattant ce qu'une partie d'échecs est à la conquête d'un territoire. Il se trouve engagé dans une sorte de lutte (matérielle et imaginaire) qui ne le prédestine pas nécessairement à intégrer une corporation combattante. Mais le danseur-guerrier élabore des savoirs sensoriels, moteurs et affectifs qui rendent cette intégration possible ; il est investi de signes, de marques physiques et belliqueuses (postures, attitudes, actes) et de répertoires langagiers (chants, poèmes, récits) qui – ensemble – forment une technologie guerrière chez celui dont la mission n'est pas le combat concret. Selon des circonstances historiques et environnementales déterminantes, il peut ainsi être amené à incorporer un groupe combattant et à reconverter dans le combat ses savoirs en matière de danse²⁶. C'est une possibilité, et non un produit systématique de sa formation belliqueuse. Sous l'ancienne monarchie *nyiginya* du Rwanda²⁷, les pratiques corporelles et guerrières auxquelles étaient soumis les jeunes individus masculins du royaume étaient ajustées à des techniques d'adresse, de courage, d'invisibilité, d'opportunisme, de souplesse et d'élégance²⁸. Si la plupart de ces jeunes gens étaient ensuite affectés aux armées combattantes du royaume, la cause de

Intergenerational Transmission, New York/Oxford, Berghahn, 2010.

23. X. Crettiez, *Violence et nationalisme*, Paris, Odile Jacob, 2006. Sur le plan des subjectivités, voir les travaux anthropologiques réunis par V. Das, A. Kleinman, M. Ramphele et P. Reynolds (dir.), *Violence and Subjectivity*, Berkeley, University of California Press, 2000.

24. J.-P. Warnier, « Bodily/Material Culture and the Fighter's Subjectivity », *Journal of Material Culture*, vol. 16, n° 4, 2011, p. 359-375.

25. S. Audoin-Rouzeau, *Les armes et la chair. Trois objets de mort en 1914-1918*, Paris, Armand Colin, 2009.

26. T. Riot, N. Bancel et H. Boistelle, « Du combat », *Techniques et culture*, n° 62, 2017, p. 148-163.

27. Voir à ce sujet J. Vansina, *Le Rwanda ancien. Le royaume nyiginya*, Paris, Karthala, 2012 [2001].

28. *Ibid.*

cette incorporation se situait moins dans leur initiation à ces techniques que dans les besoins humains du roi et des chefs, « besoins » liés à leurs projets de conquête des territoires non encore soumis à l'autorité *nyiginya*. D'ailleurs, au début du ^{xx}e siècle, quand l'action politique et éducative des Européens généra l'arrêt de l'activité des compagnies militaires royales, les pratiques corporelles et guerrières que nous évoquons ne cessèrent pas. Nul besoin de combattre pour les investir, car s'exercer n'est pas tuer.

Les données archivistiques²⁹ et orales³⁰ que nous avons récoltées et analysées nous incitent à explorer les techniques et les groupes considérés à partir du début des années 1960. Dans cette période, au Burundi comme en Ouganda, de nombreux exilés tutsi se retrouvent plusieurs fois par semaine au sein de nouveaux dispositifs de danse guerrière. Ils y cultivent un socle de connaissances portant sur plusieurs aspects de la vie sociale et politique au Rwanda depuis la prise de pouvoir de Grégoire Kayibanda en 1961³¹. Ces données sont mises à jour avant et après les séances de danse, grâce à des réunions et à des conférences organisées par les organisations politiques et militaires de la diaspora. Des responsables informent les membres des évolutions rapides de la législation ethnique au Rwanda (politique des quotas), des discriminations dont sont victimes les tutsi et les monarchistes restés au pays, ou encore du développement des armées et des milices apparentées aux radicaux hutu. D'autre part, les séances chorégraphiques sont le plus souvent associées à des productions verbales et musicales (poèmes et chants de danse) grâce auxquels les danseurs vocalisent leurs « prouesses », formulent leurs « défis » et entretiennent leur émulation guerrière. Le verbe et l'action corporelle donnent à penser leur couplage dans la formation plus large du danseur, entraîné dans un même mouvement de subjectivation de savoirs « dansés ».

L'INVENTION D'UNE TRADITION SOCIALE ET POLITIQUE

Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, les actions législatives et éducatives du colonisateur belge et des missionnaires catholiques (Pères blancs)

29. Nous avons ici exploité le fonds RWA des Archives africaines du ministère belge des Affaires étrangères; les archives belges du service de sûreté au Rwanda (du 15 mars au 21 novembre 1961) ainsi que le recueil de chants de danse édité par C. Rugamba, *Chansons rwandaises*, Butare, INRS, 1979.

30. Deux campagnes d'entretiens ont été menées. La première date de 2007 et concerne cinq membres affiliés à l'association des « Sages du Rwanda ». La seconde date des mois de février et mars 2017, et concerne cinq anciens exilés en Ouganda, au Burundi et en Tanzanie, qui ont été interviewés à Kigali et à Butare. Ils ont souhaité conserver l'anonymat. Nous les répertorions par les acronymes E1, E2, E3, E4 et E5.

31. M. Mamdani, *When Victims Become Killers: Colonialism, Nativism, and the Genocide in Rwanda*, Princeton, Princeton University Press, 2014.

produisent le retournement progressif d'une politique coloniale qui avait – jusque dans les années 1940 – largement privilégié la formation d'une minorité européanisée issue de l'aristocratie tutsi. Les avantages conférés à ces quelques milliers « d'évolués » proches du pouvoir autochtone monarchique se transforment – notamment après 1945 – en arguments de promotion d'une nouvelle catégorie « évoluée » ; une « contre-élite hutu³² » se forme alors à partir de la fin des années 1940, et se prépare – en collusion avec le colonisateur – à prendre les rênes lors de la chute du pouvoir tutsi et de l'instauration de la « démocratie ethnique » au Rwanda. Le développement d'une telle situation de concurrence socio-politique est temporisé par la volonté du gouvernement colonial de retarder la mobilisation politique de ces groupes qui constituent une menace pour sa propre hégémonie. Chacune des catégories concernées réagit selon ses objectifs propres : conserver le pouvoir dans la perspective d'une plus grande autonomie politique voire de l'indépendance du pays pour les membres proches de la monarchie tutsi ; le conquérir – là encore dans une même perspective autonomiste ou indépendantiste – pour les membres affiliés au mouvement révolutionnaire hutu³³. Et tandis que les « évolués » hutu se concentrent sur l'assimilation de la culture occidentale et chrétienne (dans une dynamique d'alliance de plus en plus forte avec le colonisateur et les missionnaires gagnés à leur « cause »), les lignages aristocratiques tutsi activent un ensemble de pratiques et d'imaginaires qui alimentent un puissant courant de nationalisme culturel. Dans la droite ligne de la politique raciale pro-tutsi menée par la Belgique, la totalité des acteurs de ce courant sont passés – au cours des années 1930-1940 – par les écoles coloniales et missionnaires, dans lesquelles ils furent formés – en plus de l'inculcation de savoirs livresques – à des techniques de danse et de vocalisation guerrière qui excluaient *de facto* les élèves hutu des mêmes centres³⁴.

Le langage des chorégraphies guerrières emprunte de nombreuses notions au vocabulaire pastoral. La danse s'annonce en « donnant la vache » (*Gutaanga inka*). Après cette entrée en matière, la troupe entame le pas de danse. Par la suite, les danseurs « reçoivent la vache et l'intronisent » (*Kwaakiira Kwiimika inka*). Il s'agit donc de la figuration d'une bataille au cours de laquelle les actions individuelles des danseurs forment un corps collectif en mouvement,

32. L'expression a été initialement employée par I. Linden, *Christianisme et pouvoir au Rwanda...*, *op. cit.*

33. Voir R. Lemarchand, *Rwanda and Burundi*, *op. cit.*, 1970, note 14 et note 33 ; I. Linden, *Christianisme et pouvoir au Rwanda...*, *op. cit.* ; T. Riot, *Sport et mouvements de jeunesse dans l'émancipation politique du Rwanda colonial. Histoire d'une libération imaginée (1935-1961)*, Thèse de doctorat en sciences du sport, Strasbourg, Université de Strasbourg, 2011.

34. Le phénomène de transplantation et de réinvention des danses guerrières rwandaises au sein des écoles coloniales et des missions catholiques a été étudié par T. Riot, *Sport et mouvements de jeunesse...*, *op.cit.*

La forge corporelle du politique

ici identifié à une mêlée pastorale et guerrière. La dernière phase de la chorégraphie s'annonce lorsque les danseurs « tombent dans les vaches » (*Kugwa muu nka*)³⁵. Proches de la « victoire », ils l'affirment *via* une identification plus forte aux symboles pastoraux. Vaches et hommes ne font plus qu'un, et les guerriers – genoux à terre – manifestent, par leurs cris et leurs hauts faits (*ibyivugo*), la bravoure et la vaillance de leurs actions.

« Je suis le courageux qui surprend l'ennemi avec une volée de flèches
Je suis le beau qui a toujours réussi³⁶ ».

« Voilà que je me montre
Je serai le premier
Je suis parmi les vaillants choisis
Celui sur qui je projette ma lance meurt immédiatement³⁷ ».

À partir des années 1950, cette longue expérience acquise dans les rangs de l'école et des troupes coloniales de danse guerrière est l'un des éléments fondamentaux du nationalisme culturel de l'élite conservatrice tutsi³⁸. Le *mwami* (roi) Mutara III Rudahigwa lui-même active les pratiques et les artefacts d'une nation politique et symbolique qu'il définit selon les attributs (pré) coloniaux du roi, de la vache et du guerrier. Le *mwami* et ses alliés enrichissent cette dynamique par le développement de nombreux projets culturels³⁹. Parmi ces derniers, la danse guerrière se présente comme une option apte à nourrir – par le modelage de nouveaux corps de danseurs – l'ambition de moderniser la tradition rwandaise, selon une tactique qui renvoie à un processus « d'invention de la tradition comme invention de la modernité⁴⁰ ». En plus des projets sportifs et chorégraphiques présentés au Conseil supérieur du pays (l'institution consultative présidée par le roi Rudahigwa), deux événements révèlent l'empreinte que souhaitent laisser – à plus long terme et sur un plan transnational – les partisans d'une telle tradition sociale et politique (pré) coloniale. Premièrement, la création – en 1956 – d'une association ayant pour

35. Voir J.-B. Nkulikiyinka, *Introduction à la danse rwandaise traditionnelle*, op. cit., p. 178-180.

36. Charles Ndekwe, né en 1925-1927 près d'Astrida. Entretien réalisé le 27 août 2007 à la paroisse de Kamonyi, Rwanda.

37. Léon Musoni, né le 15 mars 1934 près de Gisenyi, réfugié au Zaïre, puis au Burundi à partir de 1960. Entretien réalisé le 22 août 2007 à Kigali, Rwanda.

38. T. Riot, *Sport et mouvements de jeunesse...*, op. cit.

39. Parmi lesquels le projet de construction d'un nouveau stade de football à Nyanza, la constitution d'un centre d'éducation physique destiné à former de futurs athlètes olympiques, la demande d'octroi d'un titre honorifique au *mwami* ou encore la réinstauration de la fête des semailles. AMA, RA/RU 8, 9, 10, 11.

40. J.-F. Bayart, *L'illusion identitaire*, Paris, Fayard, 1996, p. 41.

but la promotion de la culture monarchique rwandaise en Ouganda⁴¹. Deuxièmement, la formation d'une nouvelle troupe de danseurs royaux, qui représente le Rwanda lors de l'exposition internationale de 1958 à Bruxelles⁴². Entre 1959 et 1961, la situation politique du Rwanda s'aggrave et conduit des groupes de radicaux hutu à perpétrer des centaines de crimes dont sont victimes des « évolués » et les (sous-)chefs tutsi. Au cours de la même période, des membres de l'élite constitutionnaliste et monarchiste tutsi⁴³ prennent le chemin de l'exil, et s'installent pour un temps indéterminé au Burundi, en Ouganda, en Tanzanie ou au Zaïre. Dans ces nouveaux environnements, la refonte de dispositifs de danse guerrière apparaît pour plusieurs d'entre eux comme une évidence :

« Écoutez, nous avons tous dansé à l'école primaire; moi-même, j'avais été sélectionné pour danser dans le film *Les mines du roi Salomon*. Ensuite, quand nous étions au secondaire, on faisait appel à nous pour danser lors des fêtes publiques. Et puis on a été recrutés comme danseurs du roi, et nous sommes partis à l'exposition de Bruxelles! Alors bon, quand nous nous sommes retrouvés au Burundi, on a voulu continuer tout ça...⁴⁴ »

Le phénomène de transplantation des danses guerrières à l'étranger ne peut être généralisé. Les conditions très délicates de l'exil provoquent la dissémination des réfugiés dans différents pays. Tandis que bon nombre d'entre eux se revendiquent du parti monarchiste Unar, le déplacement de l'organisation à l'étranger lui fait perdre une grande partie des ressources et des moyens de communication nécessaires à la mise en œuvre d'une action politique coordonnée. Dans ce contexte, les membres de la branche jeune de l'Unar (Jeunar) décident d'agir sur un plan social et culturel. Ils organisent des séances pendant lesquelles ils se retrouvent, partagent leur expérience de l'exil, et imaginent comment ils pourront regagner le Rwanda et lui « rendre sa dignité⁴⁵ ». Ainsi, plusieurs localités ougandaises, burundaises, tanzaniennes et zaïroises voient émerger des associations rwandaises plus ou moins officielles. Parfois – et notamment lorsque l'association présente une activité trop politique –, les réfugiés s'organisent à l'abri des regards⁴⁶. Nous avons retrouvé des associations de danse guerrière rwandaise datant des années 1960 dans quatre de ces localités : Bushubi en Tanzanie, Mushiha au Burundi, Bukavu au Zaïre et Kampala en Ouganda. Cette dernière se présente

41. Information citée dans R. Lemarchand, *Rwanda and Burundi, op. cit.*, p. 207.

42. Archives africaines du ministère belge des Affaires étrangères (AMA), D 1426 (8), 1958.

43. Les constitutionnalistes étaient affiliés au parti du Rassemblement démocratique rwandais (Rader), les monarchistes au parti de l'Union nationale au Rwanda (Unar).

44. Entretien avec Vincent Gasana, Kigali, septembre 2007.

45. Entretien avec E3, Butare, mars 2017.

46. Selon les anciens du Burundi que nous avons interrogés.

comme le prolongement de l'association culturelle Abadehemuka, créée par l'ancien roi Rudahigwa lors de la visite qu'il réalisa en Ouganda en 1956⁴⁷. Depuis leur apparition, les Abadehemuka de Kampala entretenaient des liens étroits avec la monarchie rwandaise. De 1959 à 1961, ces derniers supportèrent les actions de l'Unar dirigées contre la Belgique et le principal parti de l'opposition à la monarchie, le Parmehutu (qui prit le pouvoir lors de l'avènement de la Première république, le 28 janvier 1961). À partir de 1961, l'association culturelle des Abadehemuka se convertit en antenne satellite de l'Unar en Ouganda.

Une telle reconversion n'était pas sans rapport avec les activités menées par le groupe dans les années précédentes : danse et poésie guerrières, éloges à la monarchie, vocalisations de défis de reconquête du Rwanda. Si l'on se réfère au discours des anciens membres de la diaspora tutsi en Ouganda, au Zaïre et au Burundi, la danse pratiquée en situation d'exil était destinée à «sauvegarder la culture rwandaise». Une telle attribution révèle un processus plus fin de domestication de pratiques monarchiques, pastorales et guerrières mises au service de la mobilisation sociale et politique des réfugiés. Le phénomène se fonde sur la transmission de qualités d'émulation, adossée à un ensemble de pratiques affectées à la subjectivation belliqueuse des membres de l'organisation. Dans ce cadre, chaque événement donne aux réfugiés l'occasion de présenter des danses guerrières, *via* lesquelles des messages mobilisateurs sont transmis à la communauté :

«À l'occasion des fêtes, les enfants dansaient de plus en plus. À la fin de sa démonstration, Évariste (un jeune garçon) a donné un message de vœux au public : "*Banyarwanda! Mwarahiye kugumino! Iyi tariki izongera kugera turi iwacu* [Hé Rwandais! Vous avez préféré vous installer confortablement ici! L'année prochaine, à cette date, nous serons de retour dans notre patrie]"⁴⁸».

DANSER ET S'ENGAGER SUR LES FRONTS POLITIQUE ET ARMÉ

À partir de 1961, des groupes de danseurs se produisent deux à trois fois par semaine à proximité des lieux de résidence des réfugiés. Chaque chorégraphie est exécutée au sein d'un espace choisi : un terrain rectangulaire, déboisé, entouré d'arbres et de broussailles, relativement plat, proche des centres de mobilisation des réfugiés rwandais. Bref, un bon compromis entre une pratique «patriote» et la nécessité de relative distance qu'implique la préparation des danses : surprendre l'adversaire, ne pas lui donner l'occasion

47. RWA/Mwami, Archives africaines de Bruxelles.

48. Entretien avec El, Kigali, février 2017.

de connaître les stratégies de la troupe. Il s'agit d'un espace délimité et socialement défini comme le « chez soi » d'un danseur guerrier (un espace de prises de position), qui entretient de sérieuses relations avec les arènes du politique et du militaire (à l'intérieur de nouveaux espaces de positions).

Au cours des années 1960, le projet de reconquête du Rwanda – porté par plusieurs milliers d'individus de la diaspora tutsi dans la région des Grands Lacs – gagne les membres des troupes de danse guerrière, qui participent en même temps à son élaboration. Une telle dialectique (soit la politisation des activités chorégraphiques associée à l'activisme politique et militaire de nombreux chefs de troupes) conditionne l'engagement (corporel, social et politique) de centaines de danseurs, qui circulent entre des groupements chorégraphiques, politiques et militaires composés par les différentes factions (politiques et armées) de la diaspora tutsi. Du point de vue de ces formations, de telles circulations révèlent le pouvoir mobilisateur de l'espace chorégraphique : des individus formés aux savoirs-dansés composent les rangs de l'Unar et de sa branche jeune, tandis que d'autres empruntent bien plus directement les chemins de la guerre et complètent ainsi les rangs des différentes factions *inyenzi*. Il s'agit d'un mode d'adhésion qui se déploie selon deux voies tantôt complémentaires, tantôt concurrentes : divisions au sein de l'Unar, dissémination des groupements politiques, différenciation des branches armées de la diaspora. Pourtant, toutes ces organisations accueillent d'anciens ou de nouveaux danseurs, qui officient sur des aspects administratifs, stratégiques ou encore militaires de la lutte (politique ou armée) menée par quelques milliers d'exilés. Les leaders des troupes de danse se retrouvent bien souvent au commandement d'un poste militaire ou en première ligne des combats. La grande majorité se trouve dispersée dans plusieurs espaces : entraînements physiques et armés ; réunions et débats ; groupes de travail (agronomes, avocats, juristes, etc.) ; associations culturelles et politiques⁴⁹.

Dans l'espace des attaques menées par les colonnes armées de la diaspora, l'engagement des danseurs sur le front peut se lire de deux manières. Sur un plan inconscient et moteur, la subjectivité des guerriers signale une certaine réciprocité d'action entre les danses guerrières et le combat armé lui-même. D'abord dans l'énergie belliqueuse mobilisée pour rejoindre le front ou le corps de la danse. Il s'agit d'une ligne d'émulation particulièrement développée par la formation que les danseurs appellent *ishyaka*⁵⁰. Elle donne lieu à un

49. Ces informations nous ont été délivrées par d'anciens danseurs et membres des groupes politisés et combattants de la diaspora tutsi entre 1961 et 1994. Il s'agit des cinq personnes interviewées en 2017, ainsi que d'une dizaine d'autres rencontrés entre 2007 et 2010 au Rwanda, à Bruxelles et à Rome. Elles recourent les données sociohistoriques et politiques collectées par R. Lemarchand, *Rwanda and Burundi, op. cit.*

50. Il s'agit d'un « ton » (comme disent les danseurs) choisi, qui attribue à la danse exécutée une

très fort esprit de compétition entre individus et entre groupes. Ensuite, dans le déploiement des trois qualités les plus importantes à acquérir pour un danseur comme pour un combattant : souplesse, opportunisme et invisibilité⁵¹. Enfin et non exhaustivement, dans un apprentissage du maniement des armes associé aux défis que se lancent les corps individuels et collectifs : « On pouvait dire combien d'ennemis on allait abattre, ou encore comment (avec quelles techniques et ruses particulières) on allait remporter le combat ».

Sur un plan plus rationnel, des danseurs emploient des techniques, des stratégies et des tactiques destinées à mettre en œuvre le projet (individuel et collectif) de passage de la frontière et de renversement du pouvoir hutu au Rwanda. D'anciens membres de ces corps de danseurs et de combattants en font clairement état : « Personne ne craignait la bataille, on avait été formés. [...] On était devenus très endurants. On pouvait danser pendant des heures, et aussi sauter, attaquer par surprise, anticiper un coup⁵² » ; « cette culture nous a aidés à regagner notre pays⁵³ ». En effet, l'éducation sociale et patriotique reçue à l'extérieur du Rwanda, l'apprentissage technique ainsi que la répétition d'éloges de soi ont constitué plusieurs socles des actions menées par le groupe (tant au niveau politique que militaire). Mais de fait, *l'hexis* particulière du danseur-guerrier (souple, invisible, opportuniste) marque et révèle les formes de son engagement personnel :

« Moi je n'étais pas très grand, mais très rapide ; et puis je pouvais danser pendant des heures. [...] J'ai fait partie de plusieurs troupes oui, surtout au Burundi [...] Avant de prendre position (à l'approche de la frontière rwandaise), il fallait marcher des heures, se cacher, se nourrir. Mais on avait été formés à ça aussi⁵⁴ ».

La première attaque d'envergure menée par les groupes de combattants est celle de Gako en décembre 1963. Elle est menée sous le commandement de Kayitare, le fils de Rukeba François, le président de l'Unar. Elle rassemble environ 500 combattants qui ne sont pas tous armés. Le détachement de la Garde nationale positionné au Camp Gako est vite défait. Les assaillants occupent rapidement Gako, Gashora, Nyamata et Kibugabuga, se rapprochant

teneur particulière. L'émulation *ishyamba* était d'un ton très récurrent. De nombreux anciens danseurs rencontrés en font état dans leur description des séances (entraînements, représentations et concours).

51. Trois qualités que nous avons faites ressortir suite à une « synthèse » des informations données par une vingtaine d'anciens danseurs sur les qualités dont devait disposer les membres d'une troupe, la façon d'effectuer les mouvements et leurs significations : le fait de réaliser un beau mouvement par exemple se dit aussi « avoir de beaux membres » ; comme si le corps anatomique et son esthétique s'étaient fondus dans l'action du sujet.

52. Conversations avec Athanase Sentore, Kigali, été 2007.

53. Échange de Thomas Riot avec l'ambassadeur du Rwanda en Belgique, Paris, 2012.

54. Entretien avec E3, Butare, mars 2017.

ainsi de la capitale. Leur marche sur Kigali est empêchée *in extremis* par un problème d'approvisionnement, mais vraisemblablement aussi par l'absence de coordination et de commandement cohérent. Le commandant Kayitare, grièvement blessé lors des premiers jours de l'attaque à Gako, est immédiatement évacué vers le Burundi pour être soigné. Les combattants décident alors de se replier sur le Burundi, entraînant avec eux environ 40 000 personnes issues de la population sympathisante du Bugesera dans l'intention de les soustraire à la répression du régime Parmehutu⁵⁵.

L'attaque de Gako sert en effet de prétexte à l'élimination physique des dirigeants de l'Unar au Rwanda et d'autres opposants au Parmehutu. Accusés de complicité avec les assaillants, ces leaders politiques sont exécutés à Ruhengeri, fin 1963, sous la supervision d'un officier belge, le commandant Tulpin, responsable des renseignements. La répression contre les Tutsi s'étend également sur tout le pays, mais plus particulièrement à Gikongoro où elle fut la plus sanglante. Le bilan total de cette répression fut d'environ 15 000 morts, selon les témoignages de l'époque, en plus des biens pillés et des cases brûlées⁵⁶.

Le nombre important de réfugiés en provenance du Bugesera résout les autorités burundaises à créer le camp de Murore pour les héberger. Profitant de ces nouvelles conditions, des leaders de l'Unar, associés à trois factions armées *inyenzi*, recrutent 3 600 jeunes qu'ils soumettent à un entraînement militaire en prévision de leurs opérations ultérieures. Mais ces activités pâtissent vite de deux handicaps majeurs. Premièrement, les oppositions politiques au sein des communautés rwandaises de la diaspora à l'époque. Ces oppositions sont gouvernées par la mise en concurrence de deux stratégies : l'une qui exerce une pression politique sur le Rwanda et qui vise le retour des exilés au pays ; l'autre qui opère sur un plan armé, dans le but de déstabiliser le pouvoir hutu et de reconquérir l'État. Deuxièmement, l'absence de collaboration, frisant parfois l'hostilité, des autorités burundaises. Pressentant de lourdes conséquences pour la politique intérieure du Burundi et vis-à-vis de la communauté internationale, le gouvernement voisin ne tenait en effet pas à assumer la responsabilité d'une déstabilisation du Rwanda. Certaines autorités burundaises étaient prêtes à fermer les yeux, mais pas à soutenir ouvertement ces attaques⁵⁷.

Au début, les groupes combattent sous la bannière de l'Unar, comme jeunesse du parti. Mais un profond malentendu marque les relations entre

55. Témoignage de David Munyurangabo. Cette thèse est toutefois contredite par Antoine Mugesera qui affirme que les combattants *Inyenzi* se seraient repliés en désordre.

56. Témoignage d'un missionnaire britannique dans *Le Soir* de décembre 1963.

57. Selon les anciens combattants du Burundi que nous avons rencontrés.

les deux organisations. Les jeunes combattants (qui ont tous été formés à des techniques de danse guerrière) croient pendant longtemps en une parfaite division du travail : eux s'occupent du militaire, les officiels de l'Unar du politique. Du côté de l'état-major de l'Unar, les choses sont moins claires. À l'époque, beaucoup de dirigeants de ce parti ignorent tout de ces groupes, et nient encore aujourd'hui toute paternité ou influence sur cette organisation armée⁵⁸.

Ainsi, alors que les combattants mobilisaient la jeunesse dans les camps au Burundi pour la lutte armée, des organisations proches de l'Unar (agissant au nom du roi Kigeli V, Jean-Baptiste Ndahindurwa) travaillaient à les démobiliser, précisant que le temps de prendre les armes n'était pas encore venu et que le mot d'ordre viendrait en temps opportun du seul monarque. Toutefois, cette dissémination des activités politiques des membres de la diaspora n'empêche pas les différentes branches de l'Unar et des *Inyenzi* de commander le développement de troupes de danses guerrières. Du point de vue des dirigeants, ces formations sont purement culturelles, et donc non assimilables à l'activité politique ou combattante de tel ou tel groupe. Pourtant, le mouvement de danse s'étend suite à l'attaque de décembre 1963 et à la répression intérieure menée par les forces du régime Kayibanda. Les responsables de troupes sont recrutés par les représentants locaux (à l'échelle d'une commune) de l'Unar et des *Inyenzi*. Eux-mêmes recrutent des entraîneurs connus à la fois pour leurs compétences chorégraphiques et pour leur capacité à diriger des groupes armés de la diaspora⁵⁹. Les troupes sont composées par classes d'âge, réunissant des enfants de 8 à 12 ans (les plus jeunes débutent parfois dès l'âge de 6 ans), des adolescents âgés de 12 à 16 ans (ceux-là sont soumis à un entraînement plus intense, qui exclut les pratiques militaires de leurs aînés), et enfin les aînés (de 16 ans et plus, allant généralement jusqu'à 25 ou 30 ans), qui officient sur un double plan chorégraphique et de préparation au combat armé. Ces groupes d'âge (on ne parle pas de classes d'âge ni de rite de séparation) sont administrés par les différentes branches de l'Unar : la première agit surtout sur un plan social et culturel et vise à valoriser la culture monarchique rwandaise en situation d'exil ; la seconde est constituée de militants nationalistes, et œuvre à la formation et à l'engagement politique de ses membres ; la troisième entretient des liens avec les mouvements armés et rejoint leur intention de regagner le Rwanda par la force. Chez les *Inyenzi*,

58. Ce fut le cas de Michel Kayihura, ancien vice-président du Conseil supérieur du pays, considéré comme l'un des fondateurs influents l'Unar. Il en devint vice-président. Information délivrée par E2, interviewé à Kigali au mois de mars 2017.

59. Ce fut le cas d'Athanase Sentore qui, en plus de ces activités de danseur, d'entraîneur et de responsable de troupe, prit pendant plusieurs mois (au début des années 1960) le commandement des armées *inyenzi*.

les choses semblent plus « compactes » : chaque branche (constituant un corps de soldats mobilisables) est appelée par ses chefs à entretenir une troupe de danseurs-guerriers qui intègrent *de facto* les rangs des armées en cours de constitution. Entre l'Unar et les *Inyenzi*, la division du « travail chorégraphique » n'est pas toujours stricte ; dans l'idéal, les *Inyenzi* devraient se charger de l'entraînement militaire et l'Unar de la formation sociale et politique. Mais, en réalité, les responsables et les entraîneurs agissent selon les circonstances du moment (installation plus ou moins durable de la communauté, planification d'une attaque, besoin de nouveaux cadres politiques) et selon ses relations avec les autres groupes (une puissante rivalité, entretenue par la compétition entre groupes, existe entre les troupes de danse). Enfin, tandis que certains mettent l'accent sur l'aspect de transmission culturelle, d'autres voient dans cette pratique un puissant levier de mobilisation politique ou militaire. À la différence du mouvement de danse qui se développe à l'intérieur du Rwanda (où les chorégraphies guerrières se popularisent et s'hybrident avec des rythmes ruraux, suivant un objectif politique de « développement social et culturel »), le dispositif que construisent les groupes politiques et militaires de la diaspora tutsi en exil reprend à son compte une organisation comparable à celle du Rwanda précolonial (notamment à partir du XVIII^e siècle)⁶⁰. Les groupes de danse recrutent en effet en premier lieu les fils des clients directs (selon un contrat de clientèle plus ancien⁶¹) des responsables politiques et combattants de la diaspora. Dans les communautés locales, les chefs de lignages recrutent également les enfants et les jeunes garçons en âge d'incorporer une formation de danse. De fait, il s'agit de former les corps afin d'assurer leur mobilisation plus tardive dans les espaces de la culture, de la guerre et de la politique : construire les corps des futurs chefs, des combattants et des membres de la communauté des exilés.

Chez les aînés, les répétitions se déroulent régulièrement, de deux à quatre fois par semaine. Elles mobilisent chaque Rwandais âgé de plus de 16 ans, qui a le devoir moral et l'obligation sociale d'y participer. Dans une même localité, les membres de la diaspora se connaissent tous, et les membres les plus influents de la communauté veillent : « Même si on n'était pas bon

60. Voir à ce sujet J. Vansina, *Le Rwanda ancien...*, *op. cit.*

61. Appelé *ubuhake*, il s'agit d'un contrat qui lie un « patron » et son « client » sur les bases d'un procédé clientéliste : le patron (généralement un chef politique ou militaire) assure la protection et une part de l'entretien du client, qui en retour lui doit différents services et obligations. Il peut travailler pour lui donner une partie de son vèlage (chez les pasteurs), ou encore lui envoyer son fils afin qu'il soit formé à des savoirs et des valeurs pastorales, guerrières et monarchiques. Sur ce type contrat et ses transformations depuis la période précoloniale, voir C. Newbury, *The Cohesion of Oppression: Clientship and Ethnicity in Rwanda (1860-1960)*, New York, Columbia University Press, 1993.

danseur, on était obligé de venir seulement pour des claps⁶² ». Conjointement, la formation se spécialise grâce à des entraîneurs choisis en raison de leurs compétences et de leur passé de responsable de troupe au Rwanda.

Les récits des anciens concordent sur le fait que ces séances ont généré une nostalgie de la patrie, « un pays où coulent le lait et le miel ». Connecté à l'idée que, tôt ou tard, « le retour viendra », cet imaginaire apparaît dans les chants de danse auxquels participent les danseurs.

« J'éprouve l'envie de me retrouver chez moi.
 J'éprouve l'envie de revoir ce que j'ai aimé.
 Il y a un bon vieux,
 À la tête envahie de cheveux blancs,
 Qui rapporte des faits d'armes [...]
 Vous dont le courage n'a d'égal que votre jeunesse,
 Élités nées du Rwanda,
 Géants supérieurs aux rivaux,
 Venez seuls, sans mélange,
 Pour une grande accolade,
 Vive la nostalgie⁶³ ».

De plus, chaque membre d'une troupe invente ainsi son propre *icyivugo*, formule auto-panégyrique par laquelle les jeunes guerriers s'identifient à leurs prouesses imaginées :

« Il devenait un espèce de nom propre. Alors on t'appelait par ton nom ; c'est un nom guerrier toujours, "Celui-qui-dépasse-tout-le-monde", qui est le plus élégant, qui a fendu le ciel... Souvent les gens portaient le nom justement de leurs prouesses⁶⁴ ».

Que ces prouesses soient réelles ou imaginaires, peu importe. Ce qui compte, ce sont les opérations d'identification par lesquelles les jeunes exilés s'affirment comme des guerriers dignes de leurs exploits. Très enthousiastes, ceux-là procèdent souvent par imitation des hauts faits de leurs aînés ou de leurs ancêtres. Ils en tirent du style, des mots, des tournures, l'esprit des morceaux qui les animent. Surpasser les autres, surprendre par une élégance hors norme, s'assurer d'un lendemain victorieux... Haut et fort, le danseur clame son identité de guerrier capable des plus hauts faits. *L'icyivugo* vocalise les vertus du jeune danseur ; il prolonge la mémoire des héros et la vitalise dans le corps de leurs descendants. L'émulation est ainsi à son comble lorsque le jeune guerrier s'élance dans la danse : la chorégraphie de sa bravoure, de

62. Entretien avec E1, Kigali, février 2017.

63. C. Rugamba, *Chansons rwandaises*, op. cit., p. 189-191.

64. Bernardin Muzungu, né en 1932 près de Kibeho. Entretien réalisé le 16 août 2007 à Kigali, Rwanda.

son excellence, de son élégance. En s'identifiant aux paroles qu'il déclame, le danseur emmagasine les fluides énergisants par le médium desquels son corps entre en action.

« On est excité, c'est le batailleur, le combattant qui parle, et il ne va pas parler doucement ; il faut prendre une certaine énergie pour invectiver les malheureux !!! Pour montrer qu'on est quelqu'un. Donc ça dessine, ça rappelle, la façon de faire ça rappelle ce qu'on imite, ce qu'on veut faire, être, ce qu'on veut être. Alors on prend un ton qu'il faut pour la bataille, pour la guerre. À la bataille on ne va pas parler doucement, mais on parle très fort, et quand on est fort on n'a pas à se cacher...⁶⁵ ».

Dans l'espace des troupes de danse et de la formation militaire de la diaspora tutsi, la technique et le verbe ne font qu'un. Les corps se trouvent en situation de combat plus ou moins imaginaire. Dans l'espace de la danse, ils l'incarnent et le simulent ; sur le terrain d'instruction militaire (qui parfois se trouve au même endroit, facilitant une hybridation entre la danse guerrière et l'entraînement militaire), ils développent des compétences et des habiletés destinées à l'exercice concret de la violence armée. Parmi bien d'autres, le simulacre du serpent *inyenzi* constitue l'une des matrices de cet univers représenté et pratiqué. Aussi vif qu'agile, cet homme-animal se faufile jusque dans les plus petits interstices de l'objectif qu'il se fixe. Caractérisé par ses qualités d'invisibilité et de grande souplesse, il agit selon les opportunités qui déterminent ses trajectoires. Du point indéfini de son départ à l'intemporalité de sa destinée, les lignes horizontales de son parcours sont régulièrement brisées, en escalier, par de plus ou moins courtes lignes verticales. D'ailleurs, il ressemble à s'y méprendre au mouvement « poignets⁶⁶ » des danses rwandaises, autant qu'aux motifs non figuratifs propres à l'artisanat précolonial⁶⁷. Mais sa spécificité réside avant tout dans l'invisibilité avec laquelle il agit, provoquant la déroute de tout ennemi exposé à lui. Les conséquences de ses actes sont très efficaces, dans la mesure où la morsure qu'il inflige à sa proie produit une très nette coagulation de la victime : devenue totalement immobile, elle s'éteint dans une mare de substances figées.

Il est donc significatif que le terme *inyenzi* – souvent utilisé pour dépeindre la terminologie associée à l'idéologie déshumanisante des extrémistes hutu – a été utilisé par des combattants en exil, comme pour désigner la *mètis* inconsciente avec laquelle ils appréhendaient leur lutte : souplesse, invisibilité,

65. Entretien avec Charles Ndekwe, déjà cité.

66. Décrit et analysé dans T. Riot, « Effets de matière : le danseur, la lance et le poignet », *Socio-anthropologie*, n° 35, 2017, p. 127-140.

67. Le mouvement « poignets » est en effet très proche de ces motifs non figuratifs. Les deux pratiques dessinent une ligne inclinée régulièrement brisée par de courts segments qui, au total, forment la géométrie d'un escalier.

opportunité. Couplée à la tactique militaire de la guérilla, empruntée au monde de l'homme-animal, mobilisée dans arènes de la danse guerrière et du combat militaire, la *mètis* des Rwandais de la diaspora constituait leur arme la plus efficace. Elle associait l'effet de surprise aux coups les plus concrets et offrait aux initiés la possibilité de s'infiltrer en territoire ennemi. De ce point de vue, les techniques de danse constituaient un préalable parmi d'autres au déploiement de la violence armée. L'apprentissage et la démonstration de tactiques dansées d'infiltration, d'actions de contournement, d'attaque ou de riposte donnaient lieu à une éducation guerrière susceptible de gagner les terrains militaires de la diaspora. Au mois de novembre 1963, la tentative d'incursion en territoire rwandais a été menée par des individus formés à ces savoirs, qui emportèrent avec eux les armes avec lesquelles ils effectuaient leurs parades : « environ 1 500 réfugiés de diverses régions du Burundi, surtout armés de lances, d'arcs et d'épées ont entamé un trek de trois jours à travers la frontière rwandaise⁶⁸ ». Au mois de décembre suivant, d'autres attaques provenant du Burundi, de l'Ouganda et du Zaïre voisins furent repoussées par les groupes armés affectés à la « protection » des frontières rwandaises.

**FAIRE CORPS : UN ART GUERRIER AU SERVICE
DE L'INTERNATIONALISATION DU FRONT**

Au cours des années 1970, les groupes de danse de la diaspora tutsi s'attachent à poursuivre les réalisations des années 1960. Mais, fait nouveau, ils les internationalisent et démontrent leurs prouesses guerrières dans plusieurs capitales africaines et occidentales. Dans l'espace transnational de la danse guerrière, le politique et le guerrier ne font qu'un : des individus membres des différentes branches de l'Unar et des factions combattantes *inyenzi* partagent la même expérience dansée. La performativité politico-militaire des savoir-faire chorégraphiques est liée à l'apprentissage auquel sont soumis les membres de l'organisation. Des heures durant – parfois sous un soleil de plomb –, les apprentis danseurs répètent des exercices chorégraphiques individuels et collectifs : techniques de saut ; mise en ordre de l'espace destiné aux leaders du groupe (au centre et en avant de la scène) ; mémorisation de poèmes auto-panégyriques ; maniement de la lance, de l'arc, du bouclier ; agencement du rythme soutenu par les grelots qui entourent les chevilles ; etc. La formation produit de nouvelles connaissances verbales et procédurales : techniques de mise en ordre d'un art de la guerre ; éloges de

68. R. Lemarchand, *Rwanda and Burundi*, op. cit., p. 220.

soi ; défis de reconquête du Rwanda. Le dispositif se déploie et oscille entre les deux pôles du politique et du militaire : une fois formés, des danseurs peuvent demeurer dans la même localité et s'affilier aux différentes branches politiques de l'Unar (réformatrice et nationaliste notamment) ; tandis que d'autres prennent le chemin de l'Ouganda et participent à la construction d'un front d'action militaire affecté à la conquête du Rwanda. Ce double recrutement peut être vu comme l'une des lignes fondatrices du FPR, en ce sens qu'il préfigure la possibilité de former – dans un même espace – un bloc politique et combattant préparé à œuvrer au renversement de l'État hutu du Rwanda.

Les actions menées pendant les années 1980 renforcent cette dynamique de complémentarité entre les activités politiques et militaires. Dans cette période, les membres les plus politisés de la diaspora tutsi institutionnalisent le programme nationaliste du groupe. On assiste à la création (en Ouganda) de l'Alliance rwandaise pour l'unité nationale (Arun), fondée par Fred Rwigyema, ami très proche et collaborateur de Paul Kagame⁶⁹. Au même moment, on constate un net renforcement des activités culturelles d'un groupe qui cherche à « faire communauté » et pour qui le mouvement des arts rwandais se double immédiatement d'une forte dimension politique. Le phénomène est encadré par des aînés passés par les formations chorégraphiques des années 1960-1970. Certains sont en effet devenus des responsables politiques et militaires dotés d'un important capital chorégraphique et apte à le reconvertir dans les domaines du culturel (dissémination des troupes et internationalisation de la culture rwandaise), du politique (faire bloc) et du militaire (émulation et formation combattante). C'est ainsi que des troupes de danse et de musique rwandaise se multiplient dans les grandes villes (Nairobi, Bukavu, Goma, Bujumbura, Kinshasa, Bruxelles, etc.), tandis que des artistes-écrivains et des chantres rwandais en exil émergent avec succès dans les métropoles européennes et africaines. Ces activités deviennent peu à peu un puissant facteur de mobilisation politique connectée à d'importants enjeux financiers⁷⁰.

Mutatis mutandis, ce corps internationalisé de troupes chorégraphiques et musicales fait ce que l'Arun ne parvient pas à réaliser : il assemble sous ses « ailes » les membres d'un corps politique et combattant. Une partie du groupe

69. En 1979, Paul Kagame vient de recevoir une solide formation aux renseignements en Tanzanie. Il y rencontre d'anciens membres des formations chorégraphiques et combattantes Abadehemuka. Le groupe reçoit une formation spéciale aux techniques d'infiltration en territoire ennemi, selon des savoir-faire empruntés aux arts guerriers du Rwanda ancien et aux tactiques militaires chinoises. Voir, à ce sujet, F. Soudan, *L'homme de fer. Conversations avec Paul Kagame, président du Rwanda*, Paris, Nouveau monde éditions, 2015.

70. G. Prunier, « Éléments pour une histoire du Front patriote rwandais », art. cité.

(quelques dizaines d'individus) sillonne l'Europe pour présenter les arts rwandais au « grand public » ; ils en tirent des ressources financières destinées à alimenter le Front en Ouganda⁷¹. Certains (plusieurs dizaines d'individus également issus des rangs des leaders) réalisent de longs séjours de formation politique et militaire en Ouganda, en Tanzanie ou en Chine.

À l'intérieur du Rwanda, la période 1973-1987 (entre la prise de pouvoir du général Habyarimana et l'institutionnalisation du FPR) est marquée par l'essor de nouvelles troupes de danse guerrière⁷². Dans cette période, le parti-État Mouvement révolutionnaire national pour le développement (MRND) développe les activités des communes du pays. Chacune de ces entités politiques se compose de plusieurs secteurs (chacun regroupe environ 5 000 personnes) dans lesquels les responsables de cellules (environ 1 000 personnes) se chargent d'exécuter les ordres du bourgmestre. Entre 1977 et 1987, le parti ordonne que chaque cellule développe un dispositif d'« animation politique » composé d'une troupe de chant et d'une troupe de danse. La danse guerrière est présente, mais se transforme au gré des rythmes locaux qui l'accompagnent. Les mouvements s'hybrident avec des styles plus populaires, venus des mondes ruraux du Rwanda. Une partie des entraîneurs (sous le contrôle des responsables de cellules et de secteur) provient des rangs dominants de la société civile, souvent issus de lignages aristocratiques tutsi. Leur activité est entièrement contrôlée par le parti-État, qui se réserve le droit d'éliminer, politiquement ou physiquement, tout « danger » potentiel pour l'ordre communal. Si l'idéologie anti-Tutsi se développe – désignant les ennemis de la « révolution hutu » – quelques dizaines de Tutsi dotés d'un important capital chorégraphique participent à l'essor des danses (comme pratiquants, entraîneurs et responsable d'événements culturels).

Cyprien Rugamba (un artiste de renom) faisait partie de ce groupe. Il publia en 1979 une série de chants de danse qui expriment la nostalgie, l'ardeur guerrière et l'émulation patriotique de la communauté.

Le beau Rwanda (premier couplet)

Nous voici tous, nous qui t'exaltons.

Nous tous, les tiens que toi, beau Rwanda, tu entretiens, nous voici.

Nous te présentons, en guise d'offrande, nos bons projets.

Nous avons raffermi notre intention de t'exalter avec détermination, sans relâche.

Nous nous rappelons le testament de nos ancêtres.

71. L'information nous a été communiquée par Athanase Sentore, ancien responsable du groupe des Indahemuka, aujourd'hui décédé, que nous avons rencontré à plusieurs reprises à Kigali au cours de l'année 2007.

72. Décrites et analysées dans T. Riot, N. Bancel et H. Boistelle, « "Danses macabres" : une technologie culturelle du massacre des Tutsi au Rwanda », *Cultures et conflits*, n° 103-104, 2016, p. 169-186.

Ils nous disaient que toi, Rwanda, nul ne peut, parmi tes enfants, te haïr et survivre.
 À notre tour, nous mettons à ta disposition nos forces.
 Elles lutteront pour que tu ailles toujours de l'avant⁷³.

Ce chant énonce l'existence d'une communauté conçue en référence à l'héritage de la monarchie tutsi, qui se trouve séparée par des frontières politiques et militaires : frontière de l'exil, groupes d'opposition (l'armée gouvernementale rwandaise et les milices issues de la société civile hutu face aux différentes factions du front des exilés tutsi). Les chants sont littéralement dansés à l'intérieur et à l'extérieur du Rwanda, provenant de compositeurs tutsi restés au pays et de membres de la diaspora aux frontières des Grands Lacs. Les chorégraphies connectées à ces productions verbales se produisent dans la capitale Kigali, mais aussi à Kampala et à Bruxelles. À partir de la fin des années 1980, tandis que les groupes politiques et combattants qui ont formé le FPR rassemblent leurs forces dans le but de s'opposer aux dirigeants rwandais, la troupe de danse Indahemuka (devenue célèbre) et d'autres ballets organisent des tournées en Europe et en Afrique, provoquant une circulation internationale des chorégraphies guerrières⁷⁴. Et tandis que des chants militaires patriotiques travaillent à l'émulation des danseurs issus de ces groupes, des organes de presse écrite se diffusent à travers le monde dans un esprit de ralliement des forces destinées à faire « renaître⁷⁵ » le Rwanda.

Le fait que de telles circulations internationales existent s'explique en partie par la réunion des corps politique et combattant de la diaspora. Si la danse a participé de cet assemblage, les chorégraphies guerrières se sont aussi développées par ce biais. Les transformations qui ont touché – depuis les années 1950 – plusieurs milliers de membres de la diaspora tutsi ont donné lieu à la formation d'une *hexis* guerrière capable de se déployer sur un triple plan culturel, politique et combattant : façonnement d'un corps combattant, modelage d'une posture politique de renversement du pouvoir rwandais, internationalisation des mouvements de danse. Cette formation et les mobilisations qui l'accompagnent se sont produites par paliers progressifs, mais aussi selon plusieurs « temps forts » : entre 1958 et 1964, des réfugiés tutsi transplantent ce qu'ils dénomment leurs « traditions monarchiques » dans le cadre de leur nouvelle situation d'exil. Par le biais des organisations politiques

73. *Ibid.*, p. 167-168.

74. Les propos d'Athanase Sentore nous ont été confirmés par plusieurs anciens danseurs engagés dans les combats du FPR.

75. Les anciens que nous avons interrogés aux mois de février et mars 2017 font état d'un véritable consensus autour de cette idée de « renaissance » du Rwanda.

et militaires qui s'approprient, organisent et contrôlent le mouvement, ce dernier se développe malgré les divisions qui existent entre plusieurs groupes de l'Unar et des *Inyenzi*. Au cours des années 1970, la branche armée de la diaspora est la plus active en matière de danse guerrière. On assiste à un branchement continu entre les troupes chorégraphiques et combattantes, qui recrutent dans les rangs d'une jeunesse qui se politise et s'engage sur le front. Dans cette situation, les corps marqués par ces formations trouvent la possibilité d'agir sur plusieurs registres, selon les circonstances et leurs groupes d'appartenance : mise en scène des traditions monarchiques ; dissémination d'une émulation patriotique ; engagement dans le combat du groupe. Des facteurs sociaux et politiques internes au Rwanda sont, dans ce cadre, déterminants. Au cours des années 1960, la politique d'élimination des opposants tutsi par le régime Kayibanda produit une stratégie combattante destinée à rendre au Rwanda les armes de la monarchie.

Dans les années 1970 (suite au coup d'État orchestré par Juvénal Habyarimana), le pouvoir rwandais affiche le visage d'une nation gagnée par une nouvelle politique de développement des institutions sociales du pays. De l'autre côté des frontières, la diaspora tutsi se montre hésitante sur les actions à mener, tandis que des oppositions d'ordre politique freinent le développement de ses activités militaires. Si les années 1980 marquent un renouveau de l'engagement culturel, politique et militaire des exilés tutsi, c'est aussi dans la mesure où l'on assiste – au Rwanda – à la montée d'une politique sécuritaire à l'encontre des opposants au régime Habyarimana. Des imaginaires de guerre traversent les espaces (communaux, ruraux et urbains) dans lesquels des groupes gagnés par une idéologie anti-Tutsi se radicalisent. Dans ce contexte, la diaspora tutsi mène de nouvelles mobilisations à l'échelle internationale, qui participent de la réunion de trois corps (culturel, politique et combattant) dans la formation plus large d'un bloc connu sous le nom de FPR.

Entre 1990 et 1994, des milliers d'anciens danseurs issus de la diaspora tutsi s'engagent dans les rangs de l'Armée patriotique rwandaise (APR), qui effectue sa marche vers le pouvoir au moment où des forces militaires et miliciennes et populaires hutu (Forces armées rwandaises, miliciens *interahamwe*, société rurale) massacrent les Tutsi du Rwanda (entre les mois d'avril et de juillet 1994)⁷⁶. Suite à la perpétration du génocide et à l'essor d'une politique de reconstruction des institutions, l'État FPR se lance au cours des années 2000 un nouveau défi : réunir sous sa coupe l'ensemble des formations sociales et

76. Sur les danses guerrières pendant cette période, voir T. Riot *et al.*, « "Danses macabres"... », art. cité. Sur les dynamiques de la violence génocidaire et guerrière pendant la période, voir E. Viret, *Les habits de la foule. Techniques de gouvernement, clientèles sociales et violence au Rwanda rural (1963-1994)*, Thèse de doctorat en science politique, Paris, Institut d'études politiques, 2011.

politiques rwandaises: «un corps pour un État», comme le formule Molly Sundberg dans ce dossier. Les chorégraphies guerrières et d'autres productions dansées et musicales y occupent une place centrale; un peu comme si ces danses se prêtaient en continu (depuis la fin de la période coloniale) à la formation et à la mobilisation d'un corps affecté au nationalisme guerrier des anciens et des nouveaux adeptes d'un front politique et combattant. Ces éléments ouvrent un certain nombre de questions sur les supports historiques de mobilisation du FPR, organisation devenue étatique, qui s'est constituée dans un subtil mélange de formations corporelles, de productions culturelles, de mobilisations politiques et d'ardeur combattante – assemblage qui se concrétise de nos jours dans le bloc politico-militaire qui peut donner matière à penser la subjectivation matérielle et politique des nouveaux citoyens du Rwanda⁷⁷. Celle-ci touche tout autant les «cadets sociaux» que les élites politiques et les membres de l'APR. Ici comme au Burundi, le processus contribue à former une jeunesse que les instances habilitées à exercer le pouvoir cherchent à contrôler et à surveiller. L'enjeu est de (re)construire une «nation» capable de (re)produire et de transmettre le «travail» mené par le pouvoir. Il s'agit d'un véritable défi, qui associe de plus en plus «ordinairement» la construction des «hommes en armes» aux dispositifs de formation des nouvelles élites politiques, et qui renouvelle l'enjeu scientifique de comprendre cette dynamique hybride du point de vue de la forge corporelle du pouvoir ■

Thomas Riot

Université de Lausanne

Centre d'histoire internationale et

d'études politiques de la mondialisation (CRHIM)

Institut des mondes africains (Imaf, Paris)

Nicolas Bancel

Université de Lausanne

Centre d'histoire internationale et

d'études politiques de la mondialisation (CRHIM)

Paul Rutayisire

Université nationale du Rwanda

College of Art and Social Sciences

Center for Conflict Management (CCM, Butare-Kigali)

77. Comme le propose Molly Sundberg dans ce numéro de *Politique africaine*.

Abstract

Warlike Art at the Borders of the Great Lakes. The Danced Roots of the Rwandan Patriotic Front

Between the early 1960s and the end of the 1980s, war dances invented in Rwanda were exported among the Tutsi diaspora, in Burundi, Uganda, Tanzania, and former Zaire. These choreographic actions form "techniques of the self" which were borrowed from the realms of the Cow, the King and the Warrior. During the 1960s and 1970s, while politics and armed groups of the diaspora faced important tactical and military divisions, dance performances united two bodies: the political and the fighting one. Within the porous and internationalized space of diaspora organisations out of which the new State of the Rwandan Patriotic Front gradually emerged, a new choreographic art unfolded, giving renewed traction to belligerent nationalism.